

**AMIDE – ASSOCIAÇÃO MISSIONÁRIA  
PARA DIFUSÃO DO EVANGELHO**

**ELEAZAR ARAUJO DA SILVA**

**A MÚSICA COMO FERRAMENTA  
NA MISSÃO DA IGREJA**

**Brasília - 2011**

**ELEAZAR ARAUJO DA SILVA (Zazo)**

**A MÚSICA COMO FERRAMENTA  
NA MISSÃO DA IGREJA**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
AMIDE como requisito parcial à obtenção  
do grau de Mestre em Teologia  
Associação Missionária para Difusão do  
Evangelho – AMIDE  
Centro de Estudos Avançados de Missões  
Transculturais da AMIDE  
Área de concentração: Teologia Prática  
de Missões

**Orientador: Prof. Dr. Samuel Costa**

**Brasília-DF**

**2011**

**ELEAZAR ARAUJO DA SILVA (Zazo)**

**A MÚSICA COMO FERRAMENTA  
NA MISSÃO DA IGREJA**

Dissertação de Mestrado apresentada à  
AMIDE como requisito parcial à obtenção  
do grau de Mestre em Teologia  
Associação Missionária para Difusão do  
Evangelho – AMIDE  
Centro de Estudos Avançados de Missões  
Transculturais da AMIDE  
Área de concentração: Teologia Prática  
de Missões

Data: 05/04/2011

---

Prof. Dr. Samuel Costa da Silva (Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília Gonzaga Martins Souto de Magalhães

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lóide de Melo Araújo Silva

À memória de minha mãe, Eurides Araujo da Silva (1928-2010), que me incentivou a estudar e compor cantigas. Não há como esquecer quando assobiava os hinos (num convite indireto a que eu fizesse o mesmo), reunindo uma afinação rara combinada com um jeito de interpretar único.

A todos os companheiros e companheiras que adotaram a sublime linguagem do fazer musical como uma bandeira a ser defendida com carinho e grande responsabilidade em favor do Reino.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, meu grande incentivador, músico e amigo;

à minha esposa, minha cantora preferida, por toda a ajuda que nunca me negou, ao longo dos 28 anos em que temos vivido juntos e, em particular, durante a elaboração deste estudo;

aos filhos, músicos da nova geração, pela amizade e apoio sempre incondicionais;

ao meu orientador, Dr. Samuel Costa, que, além dos conhecimentos técnicos referentes à pesquisa, sempre trouxe uma palavra de incentivo, tornando-se um amigo, ao longo do processo;

ao Céu na Boca, minha família em Brasília;

ao Eduardo Pena, grande companheiro e amigo, pela incrível disposição de ajudar – extensivo à sua família, pela paciência em me receber sempre em sua casa por horas e horas, na elaboração deste material;

ao Marcos André Fernandes (Sal da Terra) pelas informações essenciais à pesquisa e por seu exemplo de vida e ministério;

à Denise Mansur, pelas leituras prévias, demonstrações de raro interesse e conversas que fizeram enriquecer este material;

aos inacreditáveis Éber e Cleudi Nogueira, que se esmeraram em me ajudar na coleta de dados sobre a construção histórica da música evangélica no Brasil;

aos queridos que me ajudaram de maneira decisiva e desinteressada na elaboração da pesquisa: Maestro Joel Barbosa, Leonardo Silva (Gospel Mania), Raquel e Jasiel Botelho (Jovens da Verdade), Giorgio Gonçalves (Servos), Salvador de Sousa, Gustavo Frederico e Nelson Bomilcar.

## **Som**

*Som, sonoridade, vem na boleia da ideia.  
Som, variedade, vem na veia e não bobeia.  
Pulsa a imaginação, se torna cheiro e coração;  
Falando, mesmo calado, o “não dizer” é o seu recado.*

*Som é tanta parte, a parte de um todo,  
Som é tanta arte, a arte de um povo;  
Um cais sem barco pronto a ser aportado,  
Flor perfumante sem ter desabrochado!*

*Som, a poesia devorando a palavra escondida,  
Som, letra cantando melodia, nota vivida.  
Som, presente divino trazido pelo vento  
Sendo som, construindo o som eterno  
No tempo...*

*Som, sonoridade, vem na boleia da ideia.  
Som, variedade, vem na veia e não bobeia.*

*Falando, mesmo calado  
o não dizer é o seu recado.*

*(Letra e música: Marcus Américo Soares da Silva  
Grupo Céu na Boca, 2002)*

## RESUMO

A música e sua operacionalidade como ferramenta na missão da igreja evangélica brasileira constituem o foco central deste estudo, o qual se dedica a uma análise do que concerne à utilização dessa ferramenta no contexto da igreja. Nesses termos, o estudo vale-se de levantamentos históricos da música no Brasil, tanto no ambiente evangélico quanto no secular, avaliando os níveis de relacionamento propostos ao longo dos tempos entre a pregação protestante e a cultura do país. Verifica até que ponto a música pode ser um fator capaz de produzir diferença em termos de contextualização missiológica, tendo em conta a multiforme manifestação cultural brasileira num ambiente de variáveis que se diferenciam no tempo e no espaço. Registra as mais recentes discussões sobre o tema, abordando diversos pontos de vista no que se refere à questão. Analisa, ainda, o aspecto da liturgia no que tange à linguagem musical dentro das igrejas, quanto às formas e objetivos, tendo em vista a recorrente demanda por uma apresentação de acento nacional e contextualizado nos cultos. Sob o olhar da liturgia, dedica-se, ainda, a fatores históricos que remontam desde a herança musical e poética judaico-cristã até o momento atual. Apresenta visões e interpretações relacionadas às culturas e subculturas existentes no país e o papel social da música nessas culturas, tendo em vista as possibilidades de abordagem da pregação cristã nos mais diversos meios sociais. Observa a presença evangélica no Brasil atualmente, no tocante à multiplicidade de teologias e práticas adotadas pelas denominações e grupos independentes como uma possível fragmentação do protestantismo nacional. Avalia propostas acerca de uma inserção cristã na arte e na cultura seculares, bem como do exercício da profissão de músico por parte de cristãos evangélicos, sob a ótica da missão de se fazer representar em todos os ambientes.

Palavras-chaves: Música. Cultura. Igreja. Contextualização. Sociedade. Missiologia. Hinologia. Liturgia.

## **ABSTRACT**

The focal point of this study is music and its operability as a tool in the Brazilian evangelical church's mission. This study has as its purpose to analyze the utilization of this tool in the church's context. Therefore, the study takes into consideration historical data of music in Brazil, both in the evangelical realm as well as in the secular, evaluating the different levels of relationships throughout time between evangelical preaching and the country's culture. Its goal is to assess the power that music has to affect missiological contextualization, taking into consideration the multiform Brazilian cultural manifestation within a context that has so many variables in time and space. It records the most recent discussions on the theme, touching different points of views in regards to it. It also analyzes the liturgical aspect in regards to the musical language within the congregations (its forms and goals), having in mind the recurring demand for a performance that has national flavor and is contextualized within the worship services. The study also looks into historical facts that are linked starting from the Christian-Judeo musical and poetical heritage through the present time. It presents visions and interpretations related to cultures and subcultures that exist in the country and the music social role in these cultures, considering the different possibilities of Christian preaching in the different social realms. It also takes note of the presence of the evangelical group in Brazil currently, in regards to the multiplicity of theologies and different practices that have been adopted by the denominations and independent groups as a possible fragmentation of the national Protestantism. And finally, it evaluates proposals about a Christian immersion in secular arts and culture, as well as the practice of the evangelical Christian's musician profession, keeping in mind the mission of becoming present in each and every area.

Key words: music, culture, contextualization, mission, missiology, hymnody, hymnology, liturgy.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 – A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b> .....	14
<b>2 – A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA MÚSICA EVANGÉLICA NO BRASIL</b> .....	22
<b>2.1 – A música sacra no Brasil Colônia e Império</b> .....	22
<b>2.2 – A música evangélica partir do Século XIX</b> .....	28
2.2.1 – Salmos e Hinos .....	32
2.2.2 – Cantor Cristão .....	32
2.2.3 – Harpa Cristã .....	33
2.2.4 – Hinário Episcopal .....	33
2.2.5 – Hinário Evangélico .....	33
2.2.6 – Hinário Evangélico com Músicas Sacras .....	33
2.2.7– Hinário Evangélico com Ritual .....	33
2.2.8 – Hinário Luterano .....	34
2.2.9 – Hinário para o Culto Cristão .....	34
<b>2.3 – As principais produções musicais evangélicas no Brasil</b> .....	36
2.3.1 – A chegada da radiodifusão ao Brasil .....	37
2.3.2 – A música dos coros evangélicos brasileiros .....	37
<b>2.4 – Novos rumos – final da década de 1960</b> .....	45
2.4.1– Comunidade S8 .....	50
2.4.2 – Grupo Cristocêntrico .....	50
2.4.3 – Grupo Elo .....	50
2.4.4 – Jovens com Cristo .....	51
2.4.5 – Cantores de Cristo .....	51
2.4.6 – Sonoros .....	52
2.4.7 – Os Ligados .....	52
<b>2.5 – Os anos 1980 e o movimento gospel</b> .....	54
<b>3 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMA</b> .....	62
<b>3.1– No tocante à altura</b> .....	63

3.2 – No tocante à largura .....	63
3.2 – No tocante à profundidade .....	63
<b>4 MÚSICA E MISSÃO</b> .....	76
4.1 – Compreendendo o “ser músico-social” .....	77
4.2 – A música, a cultura e o mundo evangélico brasileiro .....	84
4.3 – Missão e adoração .....	91
4.3.1 – A música na tradição judaica .....	93
4.3.1.1 – Hino ou cântico de louvor .....	95
4.3.1.2 – Lamentação individual ou cântico de súplica .....	96
4.3.1.3 – Cântico de ação de graças individual .....	98
4.3.1.4 – Lamentação coletiva .....	98
4.3.1.5 – Cânticos de romagem .....	98
4.3.1.6 – Salmos régios .....	99
4.3.1.6 – Categorias menores .....	99
4.3.2 – A música na adoração neotestamentária .....	102
4.3.3 – Um salto na história .....	104
4.3.4 – Em busca de uma liturgia brasileira .....	107
4.4 – Missão e proclamação .....	115
4.5 – Contextualização – a experiência do Ministério Sal da Terra .....	119
4.6 – A contribuição cristã à arte secular .....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	140
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	144
<b>ANEXO A</b> – Carta do Som do Céu: A música e os músicos na igreja.....	151
<b>ANEXO B</b> – Carta aberta dos músicos Sérgio Pereira e Marivone Lobo ao organizador do <i>blog</i> “Um que Tenha” .....	155
<b>ANEXO C</b> – Damião, a zabumba e a igreja .....	159
<b>ANEXO D</b> – A História de Pedro Peixeira (um <i>causo</i> ) .....	163

## INTRODUÇÃO

Neste estudo, trata-se da questão da importância da música como ferramenta na missão da igreja, entendida esta, primordialmente, como a tarefa de ser agência do reino de Deus na terra, o que implica, de imediato, o desafio de comunicar o evangelho de maneira inteligível e próxima, de modo a estabelecer pontes de interação entre a própria igreja e a cultura que se deseja atingir. É importante definir que os termos aqui colocados no que se refere à missão submetem-se prioritariamente às Escrituras, mormente as citações de Mateus 28. 19-20, Marcos 16.15, e Atos 1.8<sup>1</sup>.

Tendo em vista o universo que envolve o tema, este ficará delimitado à produção musical evangélica brasileira, muito embora, eventualmente, se busquem, em discussões fora do âmbito nacional, ou mesmo evangélico, elementos de análise nos quais se verifique alguma semelhança ao contexto estudado.

A proposta surge em face de uma preocupação recorrente: a responsabilidade de compor, ou, ainda, a noção da importância de se fazer música de qualidade a manifestar a visão teológica e o modo de vida dos que desejam expandir o reino de Deus no ambiente geográfico e cultural brasileiro. Tal tarefa clama por uma arte musical em sintonia com as Escrituras, ao mesmo tempo em que aponte para os valores do Reino perante uma sociedade descristianizada – tudo isso dentro de uma proposta musical e poética comprometida com padrões nativos. Há que se certificar de que os meios usados na missão se encontrem em acordo com a finalidade e o sentido dessa missão.

A propósito, neste estudo, o uso do termo *missão* ocorrerá sempre a serviço do entendimento mais amplo da missão da igreja, como um todo, o que inclui a ideia das *missões*, tanto urbanas, quanto nacionais ou transculturais, mas não se extingue nessa concepção, como poderá ser analisado mais detalhadamente no capítulo 4. Acerca desse particular, faz-se necessária, primeiramente, a percepção do lugar da música como ferramenta na comunicação do Reino, o que implica reflexão constante por parte da igreja

---

<sup>1</sup> Mateus 28.19 e 20: Portanto ide, fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo; ensinando-os a guardar todas as coisas que eu vos tenho ordenado. E eis que estou convosco todos os dias, até a consumação dos séculos.

Marcos 16.15: E disse-lhes: Ide e pregai o evangelho a toda criatura.

Atos 1.8: E recebereis poder ao descer sobre vós o Espírito Santo. E sereis minhas testemunhas, tanto em Jerusalém, como em toda a Judeia e Samaria, até os confins da terra.

brasileira no tocante a uma série de fatores, dentre os quais vale focar o que diz respeito à produção de peças identificadas com a cultura nacional, sem que se percam os alicerces do Evangelho. Evidentemente, ao se usar o termo *comunicação*, não se pode evitar seu entendimento mais essencial, que transporta à habilidade de falar e ouvir, no qual reverbera a importância do diálogo. Nesse sentido entra em cena o tema de contextualização, que constitui eterno desafio à tarefa missionária, seja no campo, seja nos centros urbanos. Paralelamente, corre um segundo desafio, qual seja, o de se fazer relevante enquanto agente missionário, valor que aponta para a necessidade de música com voz profética, que denuncie as injustiças e convide toda uma nação ao arrependimento.

Em princípio, o entendimento da música como fator de fundamental importância no cumprimento da missão pode ser visto como ponto pacífico, o que sugere, numa primeira observação, que o tema ora abordado constitui matéria de fácil análise. Todavia, após investigação mais aprofundada, percebe-se que nem tudo se configura tão simples quando o assunto é música de conteúdo cristão, a começar pelo singelo fato de se tratar de “música com uma missão” — e qualquer arte que traga por princípio ou fim algum tipo de vinculação já tem, em seu início de carreira, demandas a serem consideradas. No caso evangélico, isso se compreende a partir de uma série de intercorrências surgidas no passar dos tempos e de diversidades teológicas (ou mesmo ideológicas) nascidas ou manifestas ao longo do caminho, o que faz com que nem sempre todas as correntes protestantes caminhem numa mesma direção. Vista através de uma lente que detecta o fluir da história, a música cristã no Brasil encontra situações problemáticas. Observa-se que, tanto para quem ouve quanto para quem produz esse tipo de arte, há uma teia de linhas cruzadas sobre as quais se faz necessária uma análise ampla a fim de que se compreenda melhor o assunto e, quem sabe, acerca dele surjam propostas ou novos caminhos. Para tanto, surgem algumas perguntas, aqui colocadas a título de provocação, as quais clamam por respostas honestas e investigação acurada.

Até que ponto a música produzida pelos evangélicos brasileiros teria relação com a comunicação bem-sucedida do evangelho em solo nacional? Até onde se deve ir em termos culturais sem que se descaracterizem aspectos inegociáveis da fé cristã? Com que objetivo se faz música cristã nos dias de hoje? Para onde o protestantismo brasileiro tem caminhado musicalmente? Em que sentido a música evangélica brasileira expressa compromisso e alinhamento de propósitos com a missão? Que perspectiva se pode ter em relação à música

cristã no Brasil do século XXI? Existiria por parte da igreja – e em particular de seus músicos – uma consciência a esse respeito?

Entrando na questão, este estudo apresenta aspectos concernentes à construção do que hoje se conhece como música popular brasileira, tema abordado no Capítulo 1, sob a compreensão de que a música popular, desde os primórdios da sua formação, de forma bem intrínseca, permite transparecer a cosmovisão da sociedade como um todo, tendo em vista também a formação dessa sociedade.

Seguem, no Capítulo 2, dados relacionados à inserção da música cristã evangélica no Brasil, o que remete ao processo de implantação do próprio protestantismo no país, compreendendo uma trajetória temporal que vai do Brasil Colônia até os dias atuais.

A partir dessas informações, o Capítulo 3 apresenta um diálogo entre vários autores que tratam do assunto, permitindo que se perceba a multidimensionalidade do tema e suas demandas dentro do universo musical evangélico brasileiro.

Pretende-se, portanto, verificar em que sentido a música pode ser um elemento a fazer diferença dentro da visão missiológica, considerando-se a vasta proporção de variáveis envolvidas na questão. Nesse foco, o Capítulo 4 constituirá um fórum para a análise de abordagens relacionadas à música em suas diversas facetas dentro do ambiente missional da igreja, desde a canção litúrgica até a música com fins evangelísticos, além de discutir sobre a possibilidade de uma contribuição dos músicos cristãos num ambiente não cristão.

# CAPÍTULO 1

## A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

*Hermeto Pascoal costuma dizer que todo o mundo canta. Que aquilo que a gente chama de fala, nós estamos a cantar, assim como os passarinhos. “Eu tenho a percepção desde criança – minha mãe ficava conversando com as amigas dela, e eu ficava perto, dizia: Mãe, ela tá cantando!... Mãe dizia: ‘Não, estamos conversando, meu filho, que é isso?!’” Para ilustrar o que chamou de o Som da Aura, o “Bruxo” (apelido dado a Hermeto Pascoal) gravou o disco Festa dos Deuses (1992), em que musicou um discurso do ex-presidente Collor (Fx. 5, Pensamento Positivo), o ator Mário Lago recitando um poema (Fx. 9, Três Coisas) e uma filha dele dando aula na piscina (Fx. 8, Aula de Natação). “Estão todos cantando, está tudo lá, afinado. Eu toquei o que eu escutei. Tanto que é a música deles – a música tem o nome deles.” (Ruy Godinho)*

Para se entender todo o significado da música no Brasil, há que se recorrer, o quanto possível, à sua história, ainda que na averiguação de momentos específicos e determinantes; até porque o entrelaçamento da história brasileira com a história musical do país é notório. Nesse sentido, o pensamento que talvez melhor resuma o espírito da presente pesquisa vem de Leonel Kalz, o qual afirma que:

Nossa música é nossa história. Com ela, fundamos linguagens: o chorinho, o samba, a bossa nova, o tropicalismo, as “Bachianas” de Villa-Lobos. Tudo o que ocorreu no século 20 – e está vivo no rito do corpo ou no ritmo de um pandeiro – começou lá longe. Antes mesmo de o Brasil ter sido descoberto, como coisa real por fora, o Brasil já tinha sido descoberto no imaginário, como um presumido Paraíso Perdido sobre a Terra. Os portugueses vieram com suas naus, olharam à volta e viram índios que a tudo festejavam com cantos e danças. Depois, trouxeram negros da África, que tornaram dengoso o canto, ao som de tambores e atabaques. A comunhão da rica mestiçagem com o imaginário deu origem a esta nação, tão temperada e musical. (KALZ et Al, 2004, p. 18)

Não há exagero em afirmar a identidade brasileira como algo intrinsecamente ligado à sua musicalidade. Sob esse entendimento, é de se observar que a obra desenvolvida pelos compositores do país terá entre outras características a de desvendar a alma de seu povo, seu jeito, seu perfil psicológico, sua dramaturgia do cotidiano e seus valores.

Há quem defenda que a música popular brasileira tenha a mesma idade do Brasil, dentro de uma perspectiva histórica a partir da colonização portuguesa. Pode-se dizer que as bases para o surgimento dessa música se deram ainda no período colonial, a partir da mistura de vários estilos. Cabe esclarecer que o termo MPB (Música Popular Brasileira) será usado nesta pesquisa para caracterizar a totalidade da produção musical brasileira, e não um ou outro gênero em particular. Assim, um grande número de estudiosos do tema concorda em estabelecer as bases da MPB a partir do início da colonização. Cantigas populares e sons de origem africana, fanfarras militares, músicas religiosas e músicas eruditas europeias se fundiram entre os séculos XVI e XVIII, num processo cujos resultados são colhidos até os dias de hoje. Não se deve ignorar a contribuição, nesse caldeirão musical, dos indígenas com seus cantos e sons tribais típicos. Enfim considera-se que, grosso modo, da mesma forma como o Brasil se constitui basicamente de um povo miscigenado, assim também se constitui sua música.

Sobre essa questão, Vasconcelos (1977) aponta Sívio Romero como sendo aquele que — se não resolveu — melhor equacionou o problema de “quando e como” teria nascido a música popular brasileira:

O que se pode assegurar é que, no primeiro século de colonização, portugueses, índios e negros acharam-se frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplêndida, em luta, tendo por armas o obus, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo, o africano trabalhava, trabalhava [...]. Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. Cada um devia cantar as canções de seu país. De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde — a língua portuguesa, a língua do vencedor — é que se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares. (ROMERO, 1879, apud VASCONCELOS 1977, p. 3).

Sabe-se que no período colonial a música foi uma ferramenta muito poderosa para a catequização dos índios, tendo sido bastante utilizada nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa. Os franciscanos e, com mais ênfase, os jesuítas tiveram papel importante a partir de meados do século XVI. Esses últimos, entretanto, utilizaram a música no foco da conversão dos índios. Nesse contexto, segundo Mariz:

Os jesuítas utilizaram a música sobretudo como instrumento de conversão dos gentios. Escreviam autos em português e em língua local, ensinavam as crianças indígenas a cantar, a dançar, a tocar flauta, gaitas, tambores, viola e até cravo. Esses pequenos episódios dramáticos incorporavam vários tipos de música disponível e de origem ibérica e medieval. Consta até que existiam, nas aldeias já civilizadas, pequenas escolas de música para os filhos dos índios, cuja musicalidade era louvada pelos cronistas da época. [...] Essa hábil política dos jesuítas facilitava sobremaneira a catequese, e obviamente uma civilização de nível tão baixo como a do nosso indígena teria de soçobrar ante uma influência tão poderosa quanto a europeia. Ocorreu então o que já se chamou, apropriadamente, de “deculturação” da música indígena brasileira. (MARIZ, 2000, p. 33 e 34)

Com ligeira diferença em relação às propostas de Kalz e Vasconcelos, Mariz entende que o aporte ameríndio à música brasileira foi modesto, comparando-se com a contribuição africana, a qual só explodiu após a abolição da escravatura. O autor explica:

Dizia-se que o papel do negro e sobretudo do mulato era importante porque cedo os indígenas se tornaram esquivos e se retiraram para regiões remotas do Brasil. O escravo e seus descendentes cada vez mais claros se tornaram em breve os personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que ainda naquele tempo o músico era nivelado aos criados e empregados. Ademais, a musicalidade inata do africano o destinava a ser o intérprete ideal e, oportunamente, também o criador da música que se fazia então no Brasil. Os padres e os ricos importavam música escrita e instrumentos de Portugal e da Europa. O francês Laval, que visitou a Bahia em 1610, conta de um ricoço que “possuía uma banda de música de trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal”. Os conjuntos de “chameleiros” de Pernambuco estão registrados em nossas crônicas do século XVIII, com muitos louvores à habilidade interpretativa dos negros músicos, que aliás eram, por vezes luxuosamente vestidos por seus amos como prova de sua abastança. (*Ibidem* p. 34 e 35)

Entretanto, é importante anotar que a música do período colonial permaneceu essencialmente portuguesa, apesar de quase exclusivamente interpretada por mulatos ou negros.

Avançando um pouco mais na cronologia, vê-se que nos séculos XVIII e XIX vieram destacar-se nas cidades, que estavam em processo de desenvolvimento e aumento demográfico, dois ritmos musicais que marcariam a história da música nacional: o lundu e a modinha. O primeiro, de origem africana, é descrito como possuidor de uma forte característica sensual e uma batida rítmica dançante. Já o segundo, de berço lusitano, trazia a melancolia e falava de amor numa batida calma e considerada erudita. No mesmo século XIX, a partir de sua segunda metade, surge o choro (ou chorinho), que mistura o lundu, a modinha e a dança de salão europeia. Aqui se começa a perceber a miscigenação musical que, a partir de três vetores, produz uma espécie de *força resultante* de valor artístico com *cara de Brasil* — isto é, que manifesta as raízes de sua formação miscigenada. Em 1899, a compositora Chiquinha Gonzaga, contemporânea dos não menos marcantes Ernesto



Nazareth e Maestro Carlos Gomes, compõe a música *Abre Alas*, uma das mais conhecidas marchinhas carnavalescas da história nacional. É sobre esse período que Albin relata em relação ao chorinho:

Dentro dessa realidade, eis que aparece um raio de luz e de invenção, o mulato Joaquim da Silva Callado (Rio, 1848 – Rio, 1880), que criou o primeiro grupo instrumental de caráter carioca e popular no Brasil: o choro, palavra que inicialmente indicava apenas uma reunião de músicos e só depois então o nome de gênero musical. Era a música do gênio e da criatividade brasileiros. O novo gênero, uma música estimulante, solta e buliçosa, era quase sempre executada à base de modulações e de melodias tão trabalhadas que exigiam de seus executantes competência e talento. (ALBIN, 1997, p. 20)

Já o início do século XX registra um esboço da elaboração do que viria a ser o samba. Do Rio de Janeiro, localizadamente em seus morros e cortiços, surgem as misturas dos batuques e rodas de capoeira com os pagodes e as batidas em homenagem a entidades de culto africanas. Com a participação de mulatos e negros ex-escravos, principalmente, o carnaval começa a tomar forma. A história musical brasileira registra o ano de 1917 como um marco, visto ter nesse ano o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, escrito o primeiro samba de que se tem notícia: *Pelo Telefone*. Desse mesmo momento, tem-se notícia da primeira gravação de Pixinguinha.

Com o advento do rádio e sua popularização nas décadas de 1920 e 1930, a música popular brasileira cresce ainda mais. Os destaques da época são Ary Barroso, Ataulfo Alves, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e Noel Rosa. Essa é também a era dos grandes intérpretes como Carmen Miranda, Mário Reis e Francisco Alves, momento que ficou conhecido na história musical brasileira como *a era do rádio*, estendendo-se até o fim da década de 1950. Em plena era do rádio, na década de 1940, fazendo justiça à cultura e à realidade nordestina, surge também no cenário musical brasileiro a figura de Luis Gonzaga, aclamado pelo público e pela crítica como *o rei do baião*. Nesse período de efervescência cultural, simultaneamente ao sucesso de Gonzaga e com as bem-sucedidas propostas de Jackson do Pandeiro e da dupla Alvarenga e Ranchinho, ganhava corpo um novo estilo musical: o samba-canção. Caracterizado por um ritmo mais sereno e orquestrado, esse gênero propunha-se a falar principalmente de amor. Nesse contexto os destaques foram Dolores Duran, Antonio Maria, Marlene, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Angela Maria e Caubi Peixoto. Sobre essa época, ressalte-se também a importância da música instrumental, como ensinam os autores de Brasil, Rito e Ritmo.

Na segunda metade dos anos 30, duas orquestras se destacaram das demais no acompanhamento de cantores, ambas do cast da Victor. Uma, a Diabos do Céu, em que Pixinguinha escrevia basicamente para um naipe de sopros e uma sessão rítmica que lembravam bandas de música nas quais muitos de seus instrumentistas se formaram. A outra, a Orquestra Victor Brasileira, arranjada e regida por Radamés Gnattali, compositor e pianista egresso das salas de concerto. Eram dois sons distintos, duas concepções de instrumentação, duas propostas, ambas notáveis. Se Pixinguinha soava como banda, Radamés acrescentava à sua orquestra, além do próprio piano, mais madeiras e um naipe de cordas, com destaque especial para os solos de violino de Romeu Ghipsman. É perda de tempo confrontar as duas orquestras para saber qual era a melhor. Ouvir Pixinguinha acompanhar Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda e Sílvio Caldas, nos sambas da época, ou Radamés fazer o mesmo com esses cantores [...] é uma ótima oportunidade para entender o som da época de ouro. (KALZ et al, 2004, p. 137)

Sobre música instrumental e orquestrada, a antologia musical brasileira anota também a participação do compositor e maestro Heitor Villa-Lobos, conhecido como uma espécie de revolucionário por ter provocado um rompimento com a música acadêmica no Brasil (UNIVERSO ON LINE/EDUCAÇÃO/BIOGRAFIAS). Villa-Lobos é também visto como “responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que enaltecem o espírito nacionalista” (WIKIPÉDIA, 2010).

No final dos anos 50, surge a bossa nova, um tipo de composição de estilo sofisticado e suave que podia ser executado tanto por uma orquestra como apenas por um violão a acompanhar o cantor. Este, por sua vez, vinha diferenciando-se dos intérpretes de gêneros antecedentes, caracterizando-se, muitas vezes, pela voz frágil e rouca, ao contrário dos cantores de voz impostada dos anos 30 e 40. Essa nova fase da música nacional consagra artistas como Tom Jobim, Elizeth Cardoso, João Gilberto, Carlos Lyra e o quarteto *Os Cariocas*, para citar apenas alguns deles. É também dessa época a cantora Maysa, conhecida por seu estilo melancólico. A bossa nova leva o Brasil ao exterior, fazendo grande sucesso, principalmente nos Estados Unidos.

Os anos 60 marcam o início da popularização da televisão no país, o que trará grande influência à música. É quando surgem os primeiros festivais da tevê, proporcionando o surgimento de uma safra que incluiria Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, entre outros. Também lançado pela televisão, o programa *Jovem Guarda* revela cantores como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, além da cantora Wanderléa, para citar apenas alguns.

Na década de 1970, tendo-se consolidado o eixo Rio-São Paulo como foco cultural, vários músicos de diversas partes do país começam a fazer sucesso. Vale aqui registrar a presença de: Nara Leão, criada no Rio de Janeiro, com músicas de Cartola e Nelson

Cavaquinho; Paulinho da Viola, também do Rio de Janeiro; Gal Costa e Maria Bethânia, vindas da Bahia; Djavan, procedente do Alagoas; Fafá de Belém vinda do Pará; Clara Nunes, de Minas Gerais; Belchior e Fagner, ambos do Ceará; Alceu Valença, de Pernambuco; Zé Ramalho e Elba Ramalho, da Paraíba. Anote-se ainda a arte do violonista Toquinho, cujas composições eram produzidas em parceria com o poeta Vinícius de Moraes. Nos anos 70, a exemplo da geração formadora da “Jovem Guarda” da década anterior, observa-se também que a música brasileira já recebe influências vindas de fora, em especial do que se produz nos Estados Unidos. Sob esse prisma, pode-se afirmar que no cenário do *rock* brasileiro os destaques são para Raul Seixas e Rita Lee, nos anos 70, ao mesmo tempo em que no *funk* aparecem Tim Maia e Jorge Ben.

Começam a fazer sucesso, nas décadas de 1980 e 1990, novos estilos que recebiam fortes influências do exterior. São os períodos do *rock*, do *punk* e da *new wave*. O evento *Rock in Rio Concert*, no início dos anos 80, foi uma das molas propulsoras do *rock* nacional, que surge com uma temática urbana e social, tratando também de temas juvenis e amorosos. Com toda a influência estrangeira, lograva o êxito de reproduzir uma fisionomia nativa. Bandas como *Paralamas do Sucesso*, *Legião Urbana*, *Capital Inicial*, *Titãs*, *Kid Abelha*, *RPM*, *Plebe Rude*, *Ultraje a Rigor*, *Engenheiros do Hawaii* e *Barão Vermelho* surgem nesse período, além de cantores como Cazuza, Lulu Santos, Marina Lima, Lobão, Renato Russo e Cássia Eller.

Embora não defendendo a mesma bandeira do *rock*, grupos de expressão mineira como *Boca Livre* e *14 Bis*, além do compositor e intérprete Flávio Venturini, também deixam sua marca na história da MPB. Nesses anos são revelados ainda o grupo *Roupa Nova* e o sambista Zeca Pagodinho.

Os anos 90 assinalam também o crescimento e o sucesso da música chamada sertaneja, de forte caráter romântico, que traz como destaques duplas como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e João Paulo e Daniel. Em contrapartida a esse estilo, bastante impulsionado pela mídia, corre paralelamente um gênero considerado pelos críticos como *sertanejo de raiz* e menos comercial, uma espécie de antologia do sertão reunindo músicos como Almir Sater, Renato Teixeira, Sérgio Reis e a dupla Pena Branca e Xavantinho. A existência artística destes últimos não se resumiria ao olhar ou ao reconhecimento da mídia, tendo em vista sua farta e rica produção musical em tempos muito anteriores àqueles em que teriam sido “descobertos” pelo assim chamado grande público.

No *rap* nacional, os destaques são para Gabriel, autodenominado “O Pensador”, O *Rappa*, *Racionais MCs* e *Pavilhão Nove*.

A MPB, dentro de uma concepção mais restrita em relação à que tem sido usada nesta pesquisa, é um termo que, na prática, anunciou a junção de dois movimentos musicais até então paralelos – até mesmo divergentes: a bossa nova e o engajamento folclórico dos centros populares da UNE — União Nacional dos Estudantes. Nesse contexto, os intérpretes e apreciadores da bossa defenderiam a sofisticação musical, enquanto os centros populares da UNE fariam o mesmo em relação à música de raiz brasileira. Os propósitos desses dois segmentos se encontrariam a partir do golpe de 1964, tornando-se uma ampla frente cultural contra o regime militar, adotando a sigla MPB como sua bandeira de luta. Posteriormente, outros estilos vieram a ser abarcados a essa ampla frente cultural, tais como o samba e o próprio *rock*, sendo a concepção de música popular brasileira, nos dias de hoje, bastante abrangente.

Do que foi visto, fica aqui uma questão bastante recorrente, a qual se desdobra em duas perguntas. A primeira: teria a música brasileira alguma peculiaridade? A segunda, que parte de uma resposta positiva à primeira, é: o que tornaria a música brasileira especial em relação à música dos demais povos? Ruy Castro explica:

Tom Jobim costumava dizer que só havia três músicas populares características do século: a americana, a brasileira e a cubana. “O resto é valsa”, ele acrescentava, despachando esse “resto” para o século XIX. E o que as músicas americana, brasileira e cubana sempre tiveram em comum? A presença do negro. Séculos de batuque no coração da África foram condensados pelos escravos nos porões dos negreiros. Assim que os sobreviventes desembarcaram no Novo Mundo, começou o romance entre seus ritmos mágicos e a loura tradição musical europeia instalada nas colônias. Um romance envergonhado, reprimido, e, por mais de duzentos anos, quase secreto, mas que, em fins da Primeira Guerra, resultou nas fabulosas formas mestiças que conhecemos como o jazz, o bolero, o samba, a rumba. Todos primos, mesmo que distantes. E, como parentes, passíveis de certo determinismo biológico. (CASTRO, 2010, p. 102)

Há que se reconhecer a singularidade da autêntica música brasileira, entendida esta como fruto das várias vertentes que se estabeleceram no país. Não se pode negar um quê de inusitado nos ritmos nacionais, assim como em seus encadeamentos melódicos e harmônicos, algo de criativo, de diferente e genial, peculiaridade essa que tem seduzido, ao longo das décadas, músicos de várias partes do globo. A produção musical do Brasil tornou-se referência. Como enfatiza Faour (2006), o Brasil é um dos poucos países do mundo a ter sua própria música mais vendida que a música importada.

E como tem sido apontado, em relação à identidade da música com o povo que a produz, há que se considerar a composição brasileira como um dos principais focos a revelar a cosmovisão de sua gente. A alma nativa do país se revela a partir de temas *emepebísticos* tais como o amor, o sofrimento, a alegria, a saudade, as lembranças de infância, os amores perdidos e a “dor de cotovelo”, a sensualidade, a vingança e as críticas às instituições governamentais, numa rápida alusão aos assuntos mais recorrentes. A missão de propagar o evangelho tem, entre seus desafios, o de desvendar essa alma, essa visão de mundo do povo a que se quer atingir com a pregação da Palavra, tema a ser tratado de forma mais detalhada posteriormente.

## CAPÍTULO 2

# A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DA MÚSICA EVANGÉLICA NO BRASIL

*“Obrigado pela música!  
Melhor sofrer perto dos sons  
Que celebrar calado.  
Silêncio é nobre, mas vazio.”  
(Stênio Március)*

A música evangélica entoada em solo brasileiro tem seus primórdios no início da história do Brasil. Entretanto, sua presença mais marcante terá seu marco inicial apenas com a chegada dos missionários europeus e norte-americanos, estes em maior número. Tendo em vista a importância histórica dos momentos em que se registram essa presença, seja no século XVI, seja no século XIX, cabe analisar detalhadamente toda essa construção, tarefa propõe este capítulo.

### 2.1 A música sacra no Brasil Colônia e Império

Se forem considerados os séculos XVI e XVII como um primeiro período da música sacra evangélica no Brasil, tendo em vista a presença desta, de alguma forma, em terras brasileiras, pode-se dizer que tal momento se caracterizou pelo uso de corais e salmos em língua estrangeira, com Hans Staden, em São Paulo, os franceses calvinistas, no Rio de Janeiro, e os holandeses reformados, em Pernambuco. Como afirma Braga

No próprio século do Descobrimento do Brasil, que também foi o da reforma, soaram em nossas plagas os primeiros cânticos evangélicos. Inicialmente, na execução individual de viajantes alemães luteranos, como Hans Staden e, possivelmente, Heliodoro Eobano e Ulrico Schmidel, que aqui estiveram na mesma época, mas trazidos por diferentes circunstâncias; depois, entoados em conjunto pela Igreja Calvinista, na Baía de Guanabara. (BRAGA, 1961, p. 31)

Heliodoro Eobano, segundo Braga, foi gerente de engenho de açúcar do genovês José Adôrno em São Vicente, São Paulo, tendo-lhe sido atribuída também a função de escrivão naquela localidade. Consta que tenha participado como guia de bandeiras que adentraram o território do atual Paraná e, pelo que se acredita, teria dado a vida pelo Brasil como soldado em Cabo Frio. Era filho de Hélio Eobano Hessen, famoso humanista e amigo pessoal de Martinho Lutero.

Schmidel, considerado o primeiro historiador do Rio da Prata, alcançou o litoral paulista em 1553, após longos períodos de peregrinação e participação em expedições pela América do Sul. De São Paulo, retornou à Europa.

Sobre Staden, de nacionalidade alemã, cabe citar que foi prisioneiro de tribos indígenas do Brasil. De sua complexa aventura, na qual se viu diante de muitos perigos, consta um momento marcante em que,

Vindo a cair em poder dos tupinambás, que o cercaram [...] sua grande aflição levou-o a implorar o socorro divino [...]. Assim é que, ferido, sangrando e rodeado de selvagens que ameaçavam devorá-lo, Hans Staden ergueu a voz e entoou o Salmo 130, "Das profundezas a Ti clamo, ó Senhor", cuja versão alemã [...], por ele cantada, fora preparada e musicada em forma de coral por Martinho Lutero alguns anos antes. (*Ibidem*, p. 33)

O primeiro culto evangélico no Brasil aconteceu em 10 de março de 1557, após a chegada de uma comitiva de calvinistas franceses cuja presença fora solicitada por Villegaignon. Foi quando se cantou em coro o Salmo 5, tal como fora escrito para o Saltério Huguenote, o qual ainda figura nos hinários franceses. Registra-se que Nicolau Durand de Villegaignon, Cavaleiro de Malta e Vice-almirante da Bretanha, desejara tentar fortuna em terras brasileiras, sob a alegação de estender os domínios da França, bem como de preparar um seguro refúgio para quantos quisessem escapar às perseguições religiosas impostas sobre os huguenotes (denominação dada aos protestantes franceses, em sua maioria calvinistas). Sobre o fato, tem-se que os integrantes de tal comitiva,

recebidos por Villegaignon, expressaram-lhe a ardente esperança que os movera a tão longa e perigosa viagem: o estabelecimento, nessas paragens, de uma Igreja Reformada de acordo com a Palavra de Deus. Respondeu-lhes o Vice-almirante confirmando essa aspiração e ordenou com eles se reunisse toda a sua gente, nesse mesmo dia, numa pequena sala construída no meio da ilha, onde o Pastor Pedro Richier (ex-carmelita e Doutor em Teologia) foi convidado a realizar o primeiro culto evangélico no Brasil. (*Ibidem*, p. 40)

Por ordem de Villegaignon, vieram a realizar-se preces públicas noturnas após o trabalho diário, devendo os pastores pregar todos os dias e duas vezes aos domingos. A Santa Ceia segundo o rito evangélico foi pela primeira vez celebrada no Brasil alguns dias depois, no domingo 21 de março de 1557. Nessa época, segundo Braga, já se achavam, por iniciativa de Calvino, quase completamente escritos em partituras, os cento e cinquenta Salmos.

Posteriormente o Vice-almirante viria abandonar o propósito inicialmente declarado, passando a perseguir os calvinistas, os quais constituíam a terça parte dos imigrados, vendo-se estes obrigados a retornarem à Europa. Aqueles que não conseguiram fazê-lo foram perseguidos até a morte. Com o sacrifício desses mártires, que caminharam até o suplício entoando os Salmos, emudeceram-se as primeiras manifestações da música sacra evangélica no Brasil. Tal silêncio duraria aproximadamente sessenta anos.

No século XVII, coube aos holandeses a atividade evangélica no Brasil, desenvolvendo-se suas realizações sacro-musicais no interior dos templos ou no trabalho de evangelização empreendido entre portugueses, nativos e escravos. Acerca desse momento, consta nas anotações de Braga:

Firmemente estabelecidos em Pernambuco, os holandeses fizeram vir da Holanda vários pastores da Igreja Reformada. Estes se reuniam em Recife, sede do Governo, em assembleias clássicas (de caráter administrativo) cujas Atas foram [...] traduzidas e divulgadas pelo Dr. Pedro Souto Maior, do Instituto Geográfico Brasileiro. (*Ibidem*, p. 54)

Nesse período, os holandeses tentaram fazer do Brasil uma colônia, tendo investido, entre outros aspectos, cultural e religiosamente em terras brasileiras. No entanto, a presença holandesa no país veio a ter seu fim, em face da reação dos colonos portugueses, que em 1654 os expulsaram do território.



Um hiato de cerca de cento e cinquenta anos separou o florescente cultivo dos Salmos e corais, verificado na Igreja Reformada Holandesa em Pernambuco, da execução litúrgica anglicana que lhe seguiu, no Rio de Janeiro. Nesse espaço de tempo não se assinalam atividades missionárias evangélicas no Brasil, mesmo porque, no século XVIII, tanto em Portugal quanto em terras de Santa Cruz dominou com poderes absolutos o chamado Santo Ofício da Inquisição, que visava, particularmente, a extinção dos denominados hereges: judeus e protestantes. Apenas um ou outro viajante evangélico, clérigo ou leigo, aqui esteve rapidamente, sem ter podido exercer sua influência religiosa. (*Ibidem*, p. 67)

Fica claro, em resumo, que a tentativa de inserção protestante em solo brasileiro, no período em que este foi colônia de Portugal, não obteve sucesso.

Desde a sua invasão pelos portugueses, o Brasil Colônia foi vislumbrado como um potencial refúgio para os protestantes que fugiam da perseguição religiosa na Europa e também como uma terra onde poderia ser possível um “paraíso”. No entanto, as políticas protecionistas empreendidas pelos portugueses “para proteger os habitantes das colônias do contágio com idéias como o protestantismo” obtiveram sucesso e o sonho dos protestantes europeus não logrou muito êxito. O que registra a história do Brasil colônia são as sucessivas tentativas de estabelecimento protestante e o seu posterior sufocamento. (ALMEIDA, 2010, p.12)

Apenas a partir da segunda metade do século XIX voltaram a soar em solo pátrio os cânticos evangélicos. A bem da verdade, na primeira metade desse século, tais cânticos já se faziam ouvir em serviços religiosos regulares por anglicanos e luteranos (respectivamente em inglês e alemão) e em cerimônias ocasionais ou temporárias por missionários metodistas (em inglês e, esporadicamente, na língua local); na segunda metade, entretanto, a canção evangélica passaria a ser entoada permanentemente em português, por meio das várias denominações evangélicas que se foram radicando no país.

Dessa forma, o segundo período do século XIX distingue-se pelo estabelecimento de igrejas evangélicas em caráter permanente – Anglicana e Luterana – sendo realizados cultos em língua estrangeira, com o uso de salmos, antífonas (cantos que se alternam com respostas) e outros trechos da liturgia anglicana, em inglês, e de corais luteranos, em língua alemã.

A Igreja Anglicana foi a primeira a se estabelecer no Brasil. Para tanto, valeu-se de um tratado de comércio firmado entre Portugal e Inglaterra, em cujo artigo 12 o Príncipe Regente português garantia que os súditos de Sua Majestade Britânica residentes nos seus territórios e domínios não seriam perseguidos ou molestados por causa de sua religião, mas teriam liberdade de consciência e licença para celebrarem cultos ou assistir aos mesmos. O artigo 12 também concedia liberdade aos ingleses de construir capelas, com a ressalva de que fossem semelhantes a casas de habitação e que não usassem sinos. O tratado, de

19 de fevereiro de 1810, incentivou os anglicanos a iniciarem suas atividades no Brasil naquele mesmo ano.

Cabe aqui uma breve pausa a fim de se considerar duas expressões de grande importância nesta pesquisa: a primeira — *protestante* —, pouco usada no Brasil, com foco de significação bastante ligado à Reforma conduzida por Martinho Lutero, no século XVI; a segunda - *evangélica* -, que acabou sendo adotada de maneira bastante enfática no país. Ambas as expressões, grosso modo, fazem por remeter a uma mesma ideia, isto é, a do cristão não católico. A primeira, se analisada com certo rigor, ressuscita noções relacionadas às igrejas históricas, entre as quais se incluem as denominações batista, metodista, congregacional e presbiteriana. Já a segunda, de semântica mais abrangente, vem sendo pronunciada sempre que se quer referir a qualquer grupo cristão não católico que afirme a Bíblia como sua regra maior de conduta, fé e prática, tendo tais grupos origem em alguma denominação histórica, seja de orientação tradicional ou pentecostal. Ambas as palavras, todavia, constituem-se termos bastante próximos dentro do que se pretende desenvolver no texto, motivo pelo qual serão, tanto uma quanto outra, bastante frequentes ao longo desta pesquisa. Fica esclarecido, entretanto, que as considerações em torno do neopentecostalismo serão conduzidas mais adiante. Bem a propósito desta questão, explicam Mendonça e Velasques:

O que chamamos de “protestantismo brasileiro” na verdade são vários protestantismos. Esses protestantismos se inseriram no Brasil primeiramente como resultado do movimento migratório iniciado no começo do século XIX, depois em decorrência da grande expansão missionária ocorrida na mesma época. Esse quadro torna-se ainda mais complexo com a eclosão do pentecostalismo, tanto “clássico” quanto de cura divina, e com o estabelecimento no país de um grande número de organizações protestantes desvinculadas das Igrejas tradicionais. (MENDONÇA; VELASQUES, 1996, p. 26)

Percebe-se, ainda, na observação dos autores, que historicamente a inserção do protestantismo no Brasil ocorre a partir de dois grupos, sendo o primeiro considerado protestantismo de migração, e o segundo compreendido como protestantismo de missão.

Feitas estas considerações, tem-se que o século XIX é aquele em que, de fato, se deu início às atividades evangélicas no Brasil cujas consequências se fazem sentir até os dias de hoje. Sob o entendimento dessa abordagem, vale observar que, historicamente, tanto no continente europeu quanto nos Estados Unidos, responsáveis únicos pela presença evangélica no Brasil, desenvolvia-se um tipo de música sacra cuja origem pode ser marcada a partir da Reforma. Um breve levantamento dá conta de que esse tipo de composição, cuja

existência se faz notar mesmo antes dos reformadores, teria atravessado alguns estágios de evolução dignos de nota. Para tanto, faz-se necessário um breve retorno na linha do tempo.

Com o advento da polifonia, no século IX, generalizara-se o uso do canto em várias vozes, originando-se, no terreno sacro, as formas mais desenvolvidas do moteto (um tipo de execução coral de canto alternado e polifônico surgido no século XIII) e da missa polifônica. A polifonia refere-se à arte de se cantar com divisões vocais, explorando-se basicamente a formação dos acordes componentes da harmonia, e não apenas em uníssono. Portanto, o moteto e a missa polifônica caracterizaram-se como formas de evolução musical que acrescentariam às melodias das canções padrões estéticos até então não utilizados. A partir da Reforma, todavia, o segmento protestante desenvolvera em seu meio (século XVI) corais, motetos, missas, cantatas, paixões, oratórios, salmos, antífonas e hinos.

O coral, criado por Lutero, caracterizava-se pelo uso da língua vulgar, ao invés do latim obrigatório nos ofícios religiosos católico-romanos; pelo emprego de valores longos e lentamente escandidos decorrente da execução congregacional, geralmente por centenas de fiéis; pelo seccionamento fraseológico, verso por verso, formando cadência; pelo acompanhamento ao órgão; e, já no seu período de consolidação, por apresentar a melodia no soprano em lugar de situá-la no tenor, como fora até então, e pela execução silábica e articulação simultânea de todas as vozes, a fim de permitir uma nítida compreensão do texto cantado. (BRAGA, 1961, p. 22)

Dos vários estilos de música sacra, o canto coral tornar-se-ia o mais adotado pela igreja evangélica brasileira durante várias décadas a partir de sua implantação no país, sendo bastante presente ainda hoje em sua liturgia. Acerca dessa produção musical imigrada – ou transplantada -, é importante lembrar que, no século XIX, com os movimentos reavivalistas de Moody, Spurgeon, Torrey e outros, surgiria ainda um novo estilo musical de contextura simples, do ponto de vista de seu público original, os chamados hinos evangelísticos (*Gospel Hymns*). Tais canções, compostas especialmente por Philip Paul Bliss, James Mc Granaham, Ira David Sankey, George Stebbins e Fanny Crosby, eram destinadas às massas populares nos Estados Unidos. A origem desse gênero musical, considerado simples para os padrões protestantes da época e da cultura local americana, foi determinada pelo fim ao qual se destinava – pregações a grandes e heterogêneos auditórios em locais os mais variados, desde galpões e tendas a praças públicas. Tais hinos vieram a ser herdados pela cultura musical evangélica do Brasil, assunto a ser ainda tratado nesta pesquisa.

Como tem sido descrito até aqui, a maior parte das peças entoadas inicialmente nos serviços religiosos (tanto católicos quanto protestantes) pertencia ao repertório internacional. Tais peças seriam traduzidas para o português inicialmente pelo Dr. Robert Reid Kalley e a Sra. Sarah Poulton Kalley, missionários escoceses no Brasil entre os anos de 1855 e 1876, os quais plantaram os marcos iniciais da hinologia evangélica brasileira. Os passos desses primeiros tradutores seriam seguidos por Henrique Maxwell Wright, entre outros nomes. Todavia, a partir da segunda parte do século XIX, começaram a surgir as primeiras produções nacionais, com os autores Antônio José dos Santos Neves, Júlio Ribeiro, Dr. Luiz Vieira Ferreira, Dr. João Gomes da Rocha e os compositores Antônio Pedro de Cerqueira Leite e José Zacarias de Miranda. Foram estes sucedidos na produção sacromusical por poetas como Otoniel Mota, Jerônimo Gueiros, Antonio Almeida, Antonio de Campos Gonçalves e Manoel da Silveira Porto Filho e por músicos como Leo Schneider.

No entanto, uma vez definido que os pontos de partida das correntes divulgadoras do protestantismo na América do Sul datam do século XIX, há que se observar alguns aspectos históricos dessa implantação, a fim de se identificar o processo de formação da música evangélica em solo brasileiro.

## **2.2 A música evangélica a partir do século XIX**

Num primeiro momento, aportaram no litoral do Brasil os anglicanos ingleses e os luteranos alemães, vindos sob o incentivo da abertura dos portos às nações amigas, ação promovida em 1808 por D. João VI (protestantismo de migração). Posteriormente, ainda no século XIX, chegaram os missionários (protestantismo de missão) já instalados nos Estados Unidos: congregacionais, presbiterianos, metodistas, batistas e episcopais. Só mais tarde, no início do século XX, viriam os grupos pentecostais. Todavia, sobre os primeiros anos do século XIX é importante compreender-se que a questão da liberdade religiosa fora motivo de debates da Constituinte de 1823 - a primeira do Brasil independente de Portugal - como afirma Mendonça:

Havia numerosos parlamentares portadores de ideias liberais, que propugnavam abertura maior, provavelmente porque pressentiam a inevitabilidade de um contato cada vez mais intenso com nações protestantes. Houve cerrada oposição. Nem podia ser diferente, pois que, dos noventa constituintes, dezenove eram padres. Mas, por fim, embora continuasse mantendo a religião católica como a religião do Estado, *par excellence*, e a única a ser mantida por ele, a Constituição reconhecia o Brasil como nação cristã em todas as suas comunhões e estendia os direitos políticos a todas as profissões cristãs. Estabelecia também que, respeitada a religião oficial, ninguém seria perseguido por questões religiosas. (MENDONÇA, 2010, p. 43)

A indagação nesta altura da análise é: como seria o relacionamento missionário protestante - em fase de implantação - com a cultura e a matriz religiosa encontradas no Brasil? Cunha (2007) ensina que o catolicismo promovera a acomodação de sua doutrina à base da convivência com os sincretismos, considerando católicas todas as pessoas alcançadas por sua pregação e seus sacramentos, o que já não se pode afirmar em relação ao protestantismo. Em face disso, dir-se-ia que

Ao chegarem ao Brasil, as missões protestantes históricas [...] desqualificaram as expressões religiosas nativas bem como as diversas manifestações culturais regionais, ambas estreitamente vinculadas e interpretadas como atraso e paganismo. A pregação apresentava o protestantismo como única e verdadeira religião, e a postura de negação das manifestações culturais autóctones apresentava as práticas e costumes anglo-saxões como os verdadeiros valores culturais. O pentecostalismo, implantado no início do século XX, adotou a mesma postura. (CUNHA, 2007, p. 36)

Segundo a autora, porém, foi o encontro de elementos marcantes da pregação missionária evangélica com a religião mística popular que possibilitou a expansão do protestantismo brasileiro. Sob tal raciocínio, configura-se um paradoxo no qual os recém-convertidos à nova fé teriam adotado sua postura baseados nas crenças e valores que já lhes eram próprios. Paradoxo diferente teria ocorrido em relação aos pentecostais, que, ao mesmo tempo em que rejeitavam a matriz religiosa brasileira, acabavam por reforçá-la. Isto é, o sincretismo, verbalmente combatido, vinha sendo praticado sob nova roupagem. Para Cunha, a prática pentecostal se dava pelo reprocessamento da religiosidade matriarcal, adicionando-lhe valores; isto é, a matriz permanecia intacta, mas era realocada em novo esquema religioso, bíblicamente fundamentado. Em razão dessas duas formas de paradoxo, a autora registra:

Uma primeira conclusão, apresentada pelos estudos da religião, a propósito dessa análise é que o sucesso de uma proposta no cenário religioso brasileiro está vinculado à sua aproximação com a matriz religiosa e o fato de esta aproximação carregar uma linguagem e uma prática condizentes tanto com as aspirações religiosas das maiorias como com os fatores sociais que as permeiam [...]. O processo contrário – o distanciamento da matriz – pode significar a pouca adesão a uma proposta religiosa, ou mesmo a sua extinção. Esta seria uma forte causa da estagnação e decadência do protestantismo histórico de missão em terras brasileiras (*Ibidem*, p. 37)

A análise desse momento inaugural da pregação evangélica aponta para alguns fatores cuja observação se faz mister. Em primeiro lugar, o quadro encontrado pelos missionários norte-americanos ao chegarem ao Brasil era visivelmente diferente do que se verificava em seu país de origem. Enquanto nos Estados Unidos o protestantismo fora instituído como parte da própria construção nacional (some-se a isso o puritanismo trazido pelos missionários), no Brasil o catolicismo havia-se estabelecido e se percebia como culturalmente vinculado por quase quatro séculos.

Isso leva a uma segunda observação, qual seja, a de que os missionários, identificando o que a religião católica romana representava na constituição do povo brasileiro, definiriam sua pregação em termos de trazer aos brasileiros uma nova visão de mundo. Tal apelo implicaria, na prática, salvar as pessoas do ponto de vista religioso e cultural, caracterizando-se fundamentalmente sua temática pelo anticatolicismo. Nesse sentido, pode-se inferir que a base do *jeito de ser* evangélico no Brasil se estabeleceria pela negação das vertentes culturais populares e do catolicismo, a partir de uma visão que colocava a ambos num mesmo patamar, percepção essa oriunda de uma herança estadunidense que remonta a um legado mais antigo: o europeu.

Tais pressupostos permitem avaliar o não abasileiramento da pregação evangélica no século XIX, creditado este aos condicionamentos sociais do protestantismo norte-americano. Para Cunha, tais condicionamentos seriam

embutidos nas mensagens e práticas desenvolvidas no Brasil que revelavam a ideologia liberal predominante na sociedade de origem. A visão era de que a sociedade brasileira se encontrava em estágio inferior de desenvolvimento, devido, em grande parte, aos estreitos vínculos com o catolicismo. A evangelização era o destino manifesto da nação norte-americana com vistas à expansão do modelo liberal – sinal da bênção de Deus – e à libertação do povo brasileiro da ignorância e do subdesenvolvimento. (*Ibidem*, p. 39)

Percebe-se, portanto, que o protestantismo no Brasil do século XIX entrava em choque com as diferentes manifestações culturais nativas, particularmente a música e toda a sua influência de formação indígena, negra e euro-ibérica, construção essa que, no Brasil,

se transformava numa imensa variedade de estilos regionais. Logo - em virtude da percepção missionária em termos do envolvimento da cultura com o catolicismo - a adesão à fé evangélica, nesse período, significaria também a ruptura com os valores culturais autóctones.

Sob esse prisma sociocultural e religioso, desenvolveram-se as atividades musicais evangélicas do século XIX e de boa parte do século XX, atividades essas que teriam força até o final da década de 1960, mas cujo estilo ainda deixa rastros nos dias de hoje. Entretanto, pode-se afirmar que, até o final dos anos 60 do século XX, verifica-se com clareza o legado cultural no Brasil da reforma protestante, conduzido este, principalmente, pelas versões britânica e norte-americana, num processo que levaria a igreja evangélica brasileira a uma prática litúrgica e (particularmente) musical portadora de uma hinologia nórdica registrada nos diversos hinários das denominações evangélicas do país (DOLGHIE, 2002).

É dentro desse panorama musical que no Brasil alguns fatos, eventos, instituições e pessoas deixam registros a serem considerados num levantamento sobre a história da música evangélica feita no Brasil.

Como ponto inicial, registram-se os hinos vindos principalmente da América do Norte e traduzidos para a língua portuguesa. Tem início a formação (à base de músicas importadas e traduzidas) dos hinários das denominações, verificando-se que a chegada do protestantismo ao Brasil é também a chegada das denominações evangélicas, o tanto quanto se subdividem em seus países de origem. O início da canção evangélica em território brasileiro, portanto, nada tem de brasileiro. Dentro dessa tradição musical herdada, Holanda (1994) registra a presença, no protestantismo nacional, de elementos litúrgicos como a antífona (salmo cantado com um refrão a dois coros opostos) e a antema (tipo de peça coral não litúrgica do canto anglicano, equivalente ao moteto católico), tendo em seu texto uma tradução ou paráfrase da Bíblia. Assim, os hinários vieram fazer parte da liturgia da igreja evangélica brasileira. Sobre os hinos, Ichter (1984) registra o nascimento de vários deles a partir das histórias que lhes serviram de pano de fundo. O canto congregacional de boa parte das igrejas evangélicas brasileiras utiliza-se ainda hoje dos hinários, dos quais citam-se:

### 2.2.1 Salmos e Hinos

Coleção organizada pelos missionários escoceses Robert Kalley e Sarah Poulton Kalley, que fundaram a Igreja Evangélica Fluminense, em 1858, a primeira em língua portuguesa no Brasil. O hinário, em sua primeira edição, continha cinquenta hinos, tendo sido utilizado pela primeira vez em 1861, seis anos após a chegada dos missionários. Foi a primeira coletânea de hinos evangélicos em português e ainda hoje faz parte da tradição de muitas denominações evangélicas no país.

### 2.2.2 O Cantor Cristão

Adotado pelas igrejas de denominação Batista, foi o segundo hinário dos evangélicos brasileiros. Editado em sua primeira versão no ano de 1891, por Salomão Luis Ginsburg, continha, na época, apenas dezesseis hinos, sucedendo-se as edições, sempre acrescidas de novos cânticos. A 17ª edição, de 1921, já contava com 571 hinos, dos quais 102 eram de autoria ou tradução de Ginsburg. Em 1924 teve sua primeira publicação contendo não apenas as letras, mas também as partituras das composições. A última edição do *Cantor Cristão* foi a 54ª. Tendo a Juerp (Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira) lançado em 1991 o Hinário para o Culto Cristão, tornou-se este um hinário opcional da denominação batista.

É fundamental reconhecer o papel preponderante do Cantor Cristão no histórico dos protestantes no Brasil, porque foi, e é, sem dúvida, o hinário mais popular de seu tempo, justamente por conter hinos característicos de sua época. Esse valor, naturalmente, deve ser dado também ao "Salmos e Hymnos", "Hymnário Evangélico" e à "Lyra Christã", porque esses hinários foram as primeiras publicações protestantes na área de música e nortearam por muitos anos todo esse segmento. Hoje a JUERP não publica mais o Cantor Cristão, que tem sido republicado tanto na versão de letras quanto na de música pela Editora Geográfica. Pode-se dizer que o apreço evangélico por esse insigne hinário é proporcional ao significado deste, devido à notória estima por este livro, que é, sem questionamentos, um dos maiores marcos na história do protestantismo brasileiro e na hinódia evangélica em geral. (WIKIPÉDIA, 2010)



### **2.2.3 A Harpa Cristã**

Coletânea de hinos utilizada pelas Assembleias de Deus, publicada pela primeira vez em 1941. A edição de 1975 continha adaptações de letras de hinos tradicionais feitas principalmente por Paulo Leivas Macalão e Emílio Conde. A terceira edição com música, de 1992, chamada Harpa Cristã Nova, contendo 628 cânticos, aproveita letras e músicas de hinos contemporâneos, tendo sido preparada por uma comissão.

### **2.2.4 Hinário Episcopal**

Coletânea adotada pela Igreja Episcopal, que desde 1890 mantém atividades no Brasil. Preparado por uma comissão, foi lançado em 1962, contendo somente as letras dos hinos, com base na coletânea episcopal norte-americana.

### **2.2.5 Hinário Evangélico**

Publicado no Rio de Janeiro, em 1945, pela Confederação Evangélica do Brasil, contém 230 hinos. A edição de 1962 foi considerada a definitiva, com quinhentos hinos.

### **2.2.6 Hinário Evangélico com Músicas Sacras**

Organizado pela Confederação Evangélica do Brasil e distribuído pela Imprensa Metodista. Em 1952 foi publicada a edição provisória; em 1960, a definitiva; em 1978, porém, surgiu uma segunda edição. Destina-se a uso interdenominacional.

### **2.2.7 Hinário Evangélico com Ritual**

Publicado em primeira edição pela Imprensa Metodista, em São Paulo, no ano de 1977, e adotado pela Igreja Metodista do Brasil.

### 2.2.8 Hinário Luterano

Coletânea com 573 hinos e material litúrgico, publicada em 1986 pela editora Concórdia, em Porto Alegre. O hinário é adotado pela Igreja Evangélica Luterana, a qual, desde 1900, auxiliada pelos luteranos norte-americanos, mantém atividades no Brasil.

### 2.2.9 Hinário para o Culto Cristão

Adotado pelas igrejas batistas do Brasil, juntamente com o Cantor Cristão, o HCC, como é chamado, teve sua primeira edição em 1990. O hinário contém 441 partituras e 172 lições, com edição, impressão e distribuição pela Juerp.

Há que se atentar para a importância dos hinos na história da música evangélica no Brasil. Como exemplo, observa-se que vários são os discos produzidos no país nos quais é possível ouvi-los. Segundo Souza (2010), a primeira gravação musical evangélica se deu no ano de 1901, em São Paulo, quando José Celestino de Aguiar reuniu seus familiares e os do reverendo Bellarmino Ferraz, formando um coral a quatro vozes que gravou o hino *Se nos cega o sol ardente*, do hinário *Salmos e Hinos*. O autor informa, ainda, que “José D’Araujo Coutinho Junior, morador da cidade de São Paulo dos Agudos-SP, que possuía um fonógrafo, raspou a cera de um cilindro usado e gravou a música do coral. Não ficou um som perfeito, mas deu para ouvir” (SOUZA, 2010, p. 27). Já em 1912, o coro da Igreja Evangélica Fluminense gravou seis discos com canções do mesmo hinário, pelo selo *Favorite*, empresa alemã com escritório no Brasil. A coletânea *Salmos e Hinos* ainda seria o alvo de novas gravações: uma delas ocorrida por volta de 1916, com o coro da Igreja Presbiteriana do Rio, o qual lançou dois discos pela gravadora não evangélica Odeon (hoje EMI Music); outra, pelo mesmo coro, em 1929. Na primeira oportunidade, o conjunto coral publicou dois discos, num total de quatro hinos, com o harmônio tocado por Thereza Guimarães e a participação de músicos da banda *Odeon*. Na segunda gravação, o mesmo grupo contava com mais de quarenta integrantes e foi regido pelo reverendo Mattathias Gomes dos Santos, que utilizou também um harmônio.

No ano de 1959, em comemoração ao primeiro centenário do presbiterianismo no Brasil, o Coral Canuto Regis, da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, lançou o álbum *A Glória de Deus*, com dez faixas de hinos selecionados, entre os quais uma composição de Canuto Regis (*Cantarei ao Senhor*), hinos tradicionais como *Mais perto quero estar* e *Mestre, o mar se revolta*, além de peças de J. S. Bach e Julio de Oliveira. Sobre o disco, Vassão (apud CANUTO REGIS, 1959) caracteriza os hinos de louvor a Deus como peculiaridade do cristianismo, sendo a música sacra uma das mais belas partes do culto cristão, tanto para enlevar a alma quanto para predispor o coração crente para a comunhão com Deus.

Dentro do enfoque da importância dos hinos, foi também lançado, por volta da mesma época, o elepê *Os Mais Belos Hinos do Cantor Cristão*, coletânea de hinos orquestrados sob a regência de Waldemiro Lenke. É de se lamentar que, como ocorre a muitas das produções que marcaram a história evangélica nacional, não se encontra no álbum o registro do ano em que tenha sido publicado. Mas vale fazer constar o espírito que moveu seus realizadores, haja vista as seguintes palavras do diretor artístico da obra, A. M. Carvalho, impressas na contracapa:

Esta gravação foi realizada após cuidadosos estudos e pesquisas, em todas as denominações evangélicas, eis por que este microsulco é constituído tão somente de músicas sem canto ou coral, cujas melodias são encontradas na maioria dos hinários evangélicos e que difere somente nas letras das mesmas. Assim agindo, fomos ao encontro do gosto musical de todos os evangélicos do Brasil e quicá do mundo. Este disco em muito contribuirá para o trabalho de evangelização, pois encerra hinos suaves e marcantes, que receberam do jovem e talentoso Waldemiro Lenke os mais brilhantes arranjos musicais em momento inspirado e feliz, para que esta seleção pudesse agradar a todos: evangélicos ou não. (CARVALHO, s/d).

Os hinos selecionados, entre outros, foram: *Vencendo vem Jesus*, *A Última Hora*, *Conta as Bênçãos*, *Firme nas Promessas* e *Cegueira e Vista*.

Também sobre a importância dos hinos na formação da mentalidade musical evangélica brasileira, Falcão Sobrinho, em introdução à obra de Ichter (1984) assevera:

Muitos desses hinos imortais são uma criação artística e espiritual tão perfeita, que nos levam a indagar: foi o autor que compôs o hino ou o hino que compôs o autor? Quando, porém, ficamos conhecendo a história dessas páginas imorredouras, os nossos velhos e conhecidos hinos adquirem outra significação. Quando conhecemos o que de sofrimento, de anseios, de alegria profunda, de nobreza e fervor espiritual encerra a história de cada letra e de cada música que cantamos, por certo estamos mais aptos a fazer a oração de louvor, de súplica e de contrição que cada estrofe contém. (FALCÃO SOBRINHO apud ICHTER, 1984, p. 6)

## 2.3 As principais produções musicais evangélicas no Brasil

A fim de se conhecer um pouco mais de perto nomes que de alguma forma marcaram a trajetória da música evangélica no Brasil, com ênfase nas igrejas históricas, no período entre os anos de 1940 e 1990, vale consultar autores como Ichter (1967) e Hollanda (1994). Sousa (2010), por sua vez, é mais abrangente, ao focar a atuação de diversos cantores, produtores e grupos musicais evangélicos em período ainda maior. Há que se observar nesses anos a existência de uma produção nacional já em andamento desde a primeira gravação musical evangélica em 1901, conquanto, de modo geral, o protestantismo brasileiro ainda atuasse musicalmente sob forte influência europeia e norte-americana ou com ela convivesse na pessoa e nas ideias de alguns de seus representantes. Do ponto de vista técnico da produção material dos discos, Sousa comenta que

Desde sua invenção, o disco só permitia gravar uma música por unidade, ou seja, o outro lado do disco não permitia gravação. Só a partir de 1905 foi possível gravar uma música de cada lado. Os cilindros e discos, que variavam entre 60 e 120 rpm (rotações por minuto) foram convivendo no mercado juntos, mas com o tempo os discos foram tomando todo o espaço, pois seus custos de fabricação eram mais baratos, bem como permitia a duplicação em série. No Brasil estima-se que os cilindros tenham existido até meados dos anos 1920. [...] Os discos 78 rpm, mais conhecidos por discos de 78 rotações, tinham em média dez polegadas de diâmetro, porém eram feitos especialmente de goma-laca, matéria-prima que deixava os discos pesados e frágeis. Essas gravações eram acústicas e de forma elétrica, além de serem ao vivo e em um só canal de gravação. Ou seja, reuniam-se no estúdio, de uma vez só, todos os cantores e músicos e gravava-se o disco. (SOUSA, 2010, p. 27)

### 2.3.1 A chegada da radiodifusão ao Brasil

Além das produções citadas - com gravações da coletânea *Salmos e Hinos*, entre 1901 e 1929 -, é importante lembrar o advento do rádio, cuja primeira transmissão ocorreu no dia 07 de setembro de 1922, no Rio de Janeiro, então capital do país. O rádio alcançava sua popularização em 1927, tornando-se, a partir do ano seguinte, o grande meio de difusão da música popular brasileira. O primeiro programa radiofônico evangélico foi transmitido pela Rádio Club do Brasil, no Rio de Janeiro, na voz de Rodolfo Hasse, pastor da Igreja Luterana, que conseguiu trinta minutos semanais na emissora. A partir de 1931, entretanto, dar-se-ia um grande crescimento dos programas de rádio evangélicos, nos quais se ouviam

pregações e hinos, estes executados ao vivo ou tocados em discos de 78 rpm. Sousa complementa:

Até 1932 houve diversos discos gravados pelos evangélicos, de caráter particular, ou seja, eles iam a uma gravadora não evangélica e pagavam pela gravação e prensagem dos discos, que geralmente atingiam a casa das centenas de unidades. Essa situação começou a mudar com o interesse das grandes gravadoras pela música sacra, como era chamada a música cristã da época. O primeiro grupo a integrar o catálogo de uma grande gravadora foi o coro da Igreja Evangélica Fluminense, do Rio de Janeiro. A princípio lançou discos pela RCA Victor, mas depois lançou pela gravadora Odeon. (*Ibidem*, p. 28)

### 2.3.2 A música dos coros evangélicos brasileiros

A partir de 1940, a música coral no Brasil começa a experimentar uma nova fase, sob influência da missionária presbiteriana Evelina Harper, diretora das atividades musicais do instituto José Manuel da Conceição, em Jandira-SP. A Caravana Evangélica Musical, organizada por Harper com professores e alunos do Instituto, percorreu várias cidades do interior de São Paulo e de outros estados, executando peças de autores clássicos, bem como canções dos hinários Salmos e Hinos e Cantor Cristão. Para Mendonça e Velasques, (1990, p. 193) “foi grande a influência de Evelina Harper no desenvolvimento de um novo estilo de música coral no Brasil”. Dentro dessa influência, seriam formados discípulos como João Wilson Faustini, que daria continuidade à sua obra a partir de 1950. Faustini foi pastor presbiteriano, regente de coral, organista, cantor, compositor, tradutor e arranjador. Tido como o primeiro ministro de música ordenado pela igreja brasileira (HOLLANDA, 1994), é o editor da maior coleção de música evangélica religiosa em língua portuguesa. É também patrono da Sociedade Evangélica de Música Sacra – Soemus.

Entre 1942 e 1949, podem-se registrar algumas produções importantes, entre as quais citam-se gravações em discos do coro da Igreja Metodista Central de São Paulo-SP. No mesmo período, mais especificamente no ano de 1943, a cantora Maria da Glória de Souza gravava dois discos para uso no programa de rádio Quarto de Hora Batista, apresentado por seu esposo, que era pastor da Igreja Batista de São Januário. Já em 1945, a pedido da própria RCA Victor, o coral da Igreja Evangélica Fluminense gravou outros dois discos natalinos, tendo também produzido, no ano anterior, pela Odeon, duas canções de páscoa.

Em 1949 surgia o Coral Excelsior, mantido pela Sociedade Excelsior de Arte e Cultura, cujas atividades se estenderiam até o ano de 1989. O Coral Excelsior realizou 402 audições em várias cidades do Brasil, nos anos 1950 e 1960, promovendo, ainda, festivais de música sacra. Seu repertório básico incluía composições de Guilherme Loureiro, apresentando também peças de Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn e Rossini. Percebe-se aqui a proximidade do canto coral evangélico com a música erudita produzida no continente europeu, o que, em várias ocasiões, permitiria o encontro do universo musical evangélico com o secular. Ressalte-se, entretanto, que – numa visão generalizada – tal aproximação se daria mormente no espaço da música clássica. Uma nova abordagem no tocante a essa questão, trazendo ao ambiente evangélico a possibilidade de um tipo de “flerte” com a música secular e seus músicos, ocorreria apenas a partir da década de 1980.

Três anos após o surgimento do Coral Excelsior, era organizada a Associação Coral Evangélica (ACE), fundada no Rio de Janeiro pelos músicos Levino Ferreira de Alcântara, Heitor Argolo, João da Mata e Esaú Afonso de Carvalho. A partir de 1954, essa entidade passou a servir de modelo para organizações congêneres em São Paulo, Recife, Belo Horizonte, Governador Valadares, Salvador, João Pessoa, Natal, Fortaleza, Teresópolis, Valença, Magé, Nova Friburgo, Curitiba, Goiânia e Anápolis. Inicialmente a ACE mantinha o Coro Volante, o Pequeno Coro, o Grande Coro, a Orquestra e a Escola de Teoria Musical e Solfejo. Sua mais intensa atividade ocorreu nas décadas de 1950 e 1960. Anualmente realizava audições especiais por ocasião da semana de páscoa e do natal. Seu repertório abrangia composições de autores clássicos. Em 1960, a ACE gravou seu primeiro elepê contendo peças de Bach, Haendel, Gounod, Saint-Saenz Stainer e Francisco Martins.

O ano de 1948 marca o início da carreira de Feliciano Amaral como cantor evangélico, atividade que se estende em sua vida até o momento. Segundo a Wikipedia, o nome de Feliciano Amaral consta no *Guinness Book* como o cantor evangélico por mais tempo em atividade no mundo (WIKIPEDIA, 2010). Numa de suas gravações - o elepê *Dá-me Tua Mão, Pai*, sob o selo Favoritos Evangélicos -, a direção musical redigiu uma nota de contracapa na qual consta o seguinte pensamento:

Favoritos Evangélicos lança mais um LP com a mesma preocupação de sempre, oferecer ao público o que há de melhor em matéria de música evangélica. Feliciano Amaral, seu diretor artístico, figura que dispensa apresentação por ser o mais antigo cantor evangélico brasileiro, procura não mudar o gabarito de suas apresentações. (AMARAL, s/d)

Acrescentou a direção algo sobre a preferência de Amaral em cantar músicas cujas letras e melodias pudessem “ser usadas em qualquer santuário, sem quebra de espiritualidade e do respeito e reverência que devem ser ali observados” (*Ibidem*). O disco teve arranjos orquestrais de Jaziel Braga, que também atuou como organista e pianista, e reuniu um repertório de canções de diversos autores, algumas com letras traduzidas do inglês. Não consta a data da produção.

Da mesma época, um nome a ser lembrado por sua atuação no meio evangélico é o do cantor Carlos René Egg, que lançou vários discos de 78 rotações entre os anos 1940 e 1950.

É também no ano de 1948, no Rio de Janeiro, que surge a primeira gravadora evangélica brasileira, a Atlas (Departamento de Rádio e Gravações do Serviço Noticioso Atlas), que se tornou também a pioneira na área de prensagem, publicação e distribuição. O primeiro disco lançado pelo selo viria a ser justamente de Feliciano Amaral. Dois anos depois, em São Paulo-SP, surgiria o CAVE (Centro Áudio-Visual Evangélico), a segunda gravadora evangélica do Brasil, a qual se transferiu para Campinas, no mesmo estado. Entre os inúmeros nomes lançados pelo CAVE, citam-se Carlos René Egg, Martha Faustini, Tom Foley, Coral J. S. Bach e Quarteto Kayuá.

Bastante comum à época eram também os quartetos, dos quais, a título de exemplificação, cita-se aqui o grupo *Cantores de Sião*, cuja formação se deu em fins de 1952. Diz o histórico dos “Cantores de Sião” que alguns adolescentes, membros da União Intermediária de sua igreja batista, teriam se unido em razão do gosto que lhes era comum: o cântico de hinos em harmonia vocal. Assim idealizaram ter um grupo preparado a fim de cantar em qualquer ocasião, fosse em cultos, em atividades várias da igreja, ou em movimentos de intercâmbio com outras uniões de adolescentes. Em 1958, o quarteto, já conhecido, era convidado para apresentações em vários eventos tais como convenções denominacionais, aniversários de igrejas, campanhas evangelísticas e visitas a casas de detenção, além de programas radiofônicos e de tevê. Em março de 1962, os *Cantores de Sião*, convidados pelo CAVE, produziram seu primeiro compacto duplo, *Alegrai*, seguido, em pouco tempo, por outro compacto: *Natal*. Em face do êxito de suas primeiras publicações, os *Cantores de Sião* lançariam mais tarde o elepê *Minha Âncora*.

Uma influência muito forte na produção evangélica no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1980, foi de Henriqueta Rosa Fernandes Braga, professora, escritora, compositora, organista e regente. Braga lecionou na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), entre 1936 e 1978, tendo sido também professora no Conservatório Brasileiro de Música, na Escola de Música Villa-Lobos, no Colégio Metodista Bennet e no Instituto Batista de Educação Religiosa. Hollanda (1994) registra que tenha se interessado pelo folclore musical nacional e que tenha ministrado aulas de história da música através da emissora de rádio Roquete Pinto, do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1932 e 1948, foi organista e regente do Coro da Igreja Evangélica Fluminense, com o qual realizou concertos, atuou em programas radiofônicos e gravou discos. Em 1950, fundou e regeu o coro do Instituto de Cultura Religiosa do Rio de Janeiro. Entre suas composições, registram-se o Salmo 5, bem como os hinos *Sonhemos* e *Senhor, eu preciso de Ti*. Publicou *Cânticos de Natal* (1947), *Peculiaridades Rítmicas e Melódicas do Cancioneiro Infantil Brasileiro* (1950), *A Música como Fator Educativo* (1952), *Do Coral e Sua Projeção na História da Música* (1958), *Os Trovadores e a Canção Medieval* (1962), *Pontos de História da Música* (1956), *Música Sacra Evangélica no Brasil* (1961) e *Salmos e Hinos: Sua origem e desenvolvimento* (1983). Colaborou para as edições do *Hinário Evangélico* (1945) e da coletânea *Salmos e Hinos com Músicas Sacras* (1975), além de ter contribuído com as revistas *Unitas*, *Ultimato*, *Cultura Cristã* e *CBM*. Henriqueta Braga foi também membro titular da Academia Nacional de Música.

Contemporâneo de Braga foi Manuel da Silva Porto Filho, pastor, professor e hinógrafo. Porto Filho foi fundador do Instituto Bíblico da Pedra de Guaratiba, no Rio de Janeiro, e membro fundador da Academia Evangélica de Letras do Brasil, em 1962. Sua participação na música evangélica de seu tempo é assinalada pela contribuição para a coletânea *Cânticos de Natal* (1948), compilada por Henriqueta Braga. Participou também das comissões do *Hinário Evangélico* (edição de 1962) e de *Salmos e Hinos* (edição de 1975). Escreveu *História e Mensagem dos Hinos que Cantamos*.

No Rio de Janeiro, a década de 1950 contou também com a presença musical de Levino Alcântara, regente, arranjador e compositor. Alcântara lecionou canto orfeônico no Colégio Batista do Rio de Janeiro, organizou o coro da Igreja Batista do Catete e reorganizou o coro da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro. Em 1952, como já mencionado, participou da fundação da Associação Coral Evangélica (ACE) do Rio de Janeiro, tendo atuado nos anos subsequentes, na fundação das Associações Corais



Evangélicas em outras localidades do país. Produziu na Rádio Carajá, de Goiás, um programa diário denominado *Aprenda a Ouvir Música* e preparou um coro de trezentas vozes para participar de uma campanha evangelística de Oswald Smith em Curitiba.

A participação norte-americana até o final do século XX constitui um universo bastante amplo, quase um tema à parte. Segundo Hollanda (1994), apenas para mencionar os músicos, no ambiente dos batistas de linha tradicional, entre 1956 e 1981, foram enviados ao Brasil pela junta de missões estrangeiras da Convenção Batista do Sul dos Estados Unidos, para trabalhar em igrejas e instituições batistas, dezoito músicos americanos. Evidentemente, esse número aumentaria de forma expressiva, se contabilizados todos os missionários enviados ao Brasil pela convenção sulista dos EUA. Nesse amplo ambiente destacaram-se, dentre outros projetos desenvolvidos pela iniciativa estadunidense, os programas radiofônicos, sendo aqui selecionados a *Escola Bíblica do Ar*, *A Voz da Profecia* e *Ondas de Paz*, a serem esmiuçados nos parágrafos a seguir, além da atuação musical e missionária de Harry Bollback.

Em 1964, a *Escola Bíblica do Ar* lançou um elepê com catorze faixas, comemorando catorze anos de suas atividades. A *Escola* teve seu início no dia 03 de janeiro de 1950, com uma transmissão radiofônica de curtíssima duração: apenas cinco minutos (das 9h às 9h05). A emissora que veiculou o programa, o qual não tinha nome na ocasião, foi a Rádio Cruzeiro do Sul, do Rio de Janeiro. Mais tarde, as transmissões passariam para a Rádio Tamoio, em ondas curtas e médias. Sua proposta inicial era de ser um suprimento à escola bíblica dominical da Igreja Batista da Tijuca, no Rio de Janeiro. No ano da edição do disco comemorativo, a *Escola* já contava com alunos em vários estados do Brasil e também na Argentina e na Bolívia. Sendo também uma coletânea de hinos tradicionais, a produção reuniu diversos cantores, coros e também a Banda Batista do Rio de Janeiro. Entre os intérpretes selecionados, constam nomes como Romilda Moreira, James Musgrave, Nelson Nunes de Lima, Coro da I. B. do Cachambi, Olívia Magalhães e Coro Masculino da Igreja Batista da Tijuca. A *Ebar*, como é chamada por seus organizadores, experimentou crescimento e ainda atua nos dias de hoje.

A propósito dos programas radiofônicos, tendo em vista a forte influência sobre o público evangélico, não há como desconsiderar a atuação dos adventistas com *A Voz da Profecia*, cujas transmissões têm início no Brasil no ano de 1943. A iniciativa de produzir estudos bíblicos via rádio já acontecia nos Estados Unidos desde o ano de 1929, apesar das críticas sofridas por seus organizadores diante da argumentação de que usar o rádio para a

pregação seria um “engano de satanás”. Em 1937, a série de temas bíblicos já atingia vários estados americanos. Em 1943, o Pr. Roberto Mendes Rabelo era escolhido como orador oficial do programa em língua portuguesa. Na ocasião, foram gravados em Glendale, Califórnia, 52 programas, ao mesmo passo em que coleções de discos foram prensadas e enviadas ao Brasil, dando-se início à edição brasileira do programa, que atingia, já em suas primeiras transmissões, dezessete emissoras de rádio em diferentes cidades. Em 1962, foi formado o quarteto *Arautos do Rei*, grupo que daria o suporte musical para as transmissões radiofônicas. Conquanto tivesse uma formatação inspirada no modelo estadunidense (*The King's Heralds*), os *Arautos do Rei* tornar-se-iam referência na música evangélica no Brasil, como grupo vocal masculino, o que perdura até os dias de hoje, sendo suas equipes renovadas ao longo dos anos e alternada sua formação entre o quarteto e o quinteto.

O trio vocal *Os Emissários*, composto por americanos e cantando composições em português, fazia parte da equipe do programa radiofônico *Ondas de Paz*, veiculado a partir da cidade de Londrina-PR, entre os anos 60 e 70. O programa era uma iniciativa do Instituto e Seminário Bíblico de Londrina, uma escola interdenominacional. Tanto o disco como a radiodifusão divulgavam o seminário. O trabalho musical de *Os Emissários* ficou registrado no elepê *Música Jovem*, lançado sob a proposta de ser um álbum para a juventude da época. Na contracapa, advertia-se para o fato de terem sido gravadas canções com ritmos e instrumentos que chamariam à atenção, mas o importante era a mensagem de Jesus Cristo.

Harry Bollback, no Brasil desde 1952, foi inicialmente missionário entre índios. Mais tarde, percorreu o país de norte a sul com sua equipe, levando a cada cidade em que se apresentava a música inspirativa do *Palavra da Vida*, instituto do qual é fundador. Depois de aparecer como pianista e organista em gravações fonográficas ao lado de cantores, Bollback lançou seu primeiro elepê, no selo CAVE, com o título *Ternamente*, em dezembro de 1960. À semelhança da coletânea *Os Mais Belos Hinos do Cantor Cristão*, o instrumentista selecionou hinos tradicionais da liturgia evangélica tais como *Santo, Santo, Santo, Em Jesus amigo temos, Chuvas de Bênçãos* e *Bendita a Hora de Oração*.

Nos anos 60, o Instituto José Manoel da Conceição (Jandira-SP) publicava e distribuía o folheto *O Ministério da Música*. Segundo Hollanda, poderia ser essa a primeira publicação a respeito do uso da música nos cultos evangélicos por pessoas devidamente treinadas e remuneradas. O autor acredita ter sido o folheto elaborado pelo primeiro ministro de música ordenado por uma igreja evangélica brasileira, fato ocorrido sob a influência de Henriqueta Braga.

Nessa década, surgia o cantor e produtor fonográfico Luiz de Carvalho, que iniciava a gravação de seus discos em estúdio próprio. A Luiz de Carvalho atribuem-se alguns atos de pioneirismo em se tratando de música evangélica no Brasil, como o de gravar o primeiro elepê em 33 rotações por minuto (até então, gravavam-se apenas discos no formato 78 rpm) e o de usar o violão nos cultos, o que na década de 1950 seria inusitado, haja vista o instrumento ser considerado, à época, profano demais para a liturgia.

Na cidade de Paranaguá-PR, a banda de música *Acordes de Jerusalém*, da Assembleia de Deus, iniciava, em 1964, suas atividades musicais. A banda, regida por Jetro Batista de Oliveira, era composta por 46 músicos e tornou-se uma influência dentro da tradição assembleiana da música instrumental, principalmente executada por instrumentos de sopro, dos quais se percebe a predominância dos metais.

Observa-se que nos anos 1960 vários selos e gravadoras evangélicos já se encontravam em atividade: Atlas, Celeste e Favoritos Evangélicos, no Rio de Janeiro; Boas Novas, Cave, Som da Palavra, Som de Paz e Louvores do Coração, em São Paulo; e Estrela da Manhã, no Paraná. Registra-se ainda a atuação da Califórnia, a qual, não sendo evangélica, tornou-se uma gravadora secular que veio a produzir muitos discos evangélicos.

No que toca à atuação da mídia evangélica, Sousa atesta:

Com relação à mídia da época, vale ressaltar que havia dezenas de boletins, jornais, cadernos (revistas) e rádios que davam espaço à música evangélica e seus expoentes. Podemos citar, por exemplo, o jornal *O Cristão*, criado no século XIX, em plena atividade nesse período. Exemplares publicados nas décadas de 1940 e 1950 deram destaque à produção de discos evangélicos. Mas havia outros veículos de mídia escrita em atividade, tais como *O Jornal Batista*, *Mensageiro da Paz*, *O Estandarte*, etc, que deram espaço também à música evangélica. (SOUSA, 2010, p. 34 - grifos do autor)

Mais adiante, escrevendo sobre os anos 1960, o autor complementa:

Merece destaque outro periódico dedicado exclusivamente à música evangélica. Trata-se do jornal "Louvor Perene", de publicação trimestral da 4ª Região da Missão Presbiteriana no Brasil, em Belo Horizonte-MG [...]. Criado em 1959, só ganhou o nome "Louvor Perene" em 1960, a partir da terceira edição. Reuniu colunistas "de peso" [...] que escreveram os mais variados textos sobre história da música sacra e de cantores e compositores evangélicos brasileiros, além de disponibilizar aulas de canto, cifras de hinos, notas sobre lançamentos de discos, artigos de reflexão crítica, dicas práticas para os cultos, etc. (*Ibidem*, p. 40)

Outros nomes a serem revelados na cena musical evangélica dos anos 60 seriam: os cantores Antonio Bicudo, Aparecido Souza, Matheus Iensen e Washington Alves; as cantoras Josely Scarabelli, Loides dos Santos e Sara Araújo; as duplas Curió & Canarinho

(de estilo sertanejo), Otoniel & Oziel e Jair & Hosana; o *Trio Alexandre* e o *Conjunto Novo Alvorecer*. Vale lembrar que nessa década deu-se início à popularização da televisão, fato que se consolidaria no final da década, mais especificamente em 1970, em razão da Copa do Mundo de Futebol ocorrida no México. No entanto não se verificava atuação evangélica por meio da mídia televisiva; ao contrário, o protestantismo nacional guardava uma mentalidade, especialmente em algumas denominações, contrária ao uso da tevê, chegando-se, em alguns casos, à orientação pastoral de que os membros das igrejas não tivessem aparelhos de televisão em suas casas.

No tocante à poesia, anotam-se ainda as inserções, nos anos 60 e 70, de Myrtes Matias, Gíóia Junior e Mário Barreto França. Conquanto não fossem compositores ou músicos, muito contribuíram na formação de uma sensibilidade literária entre povo evangélico de seus dias, sendo ainda hoje lembrados por seus admiradores.

A atividade musical evangélica no Brasil jamais permitiria a perda de sua tradição que envolve o canto coral e a execução de peças clássicas. Nessa via, além dos já citados, é importante lembrar nomes como o do maestro Emílio César de Carvalho, de Brasília; do pastor e compositor nordestino Nabor Nunes Filho - especialmente pela valorização do estilo de sua terra na produção coral; da pianista, regente e escritora carioca Betty Antunes de Oliveira; e do pastor e compositor Marcílio de Oliveira Filho, que estendeu sua contribuição à arte evangélica, como um todo. Sobre Oliveira Filho, deve-se ressaltar, ainda, que foi fundador e presidente da Associação dos Músicos Batistas do Brasil (presidente entre 1982 e 1988), tendo liderado, em 1988, a campanha dos editores e músicos evangélicos em defesa dos direitos autorais. Foi também o idealizador do evento *Louvação*, realizado anualmente em Curitiba-PR, o qual reúne, mesmo após seu falecimento, em 2005, músicos e artistas cristãos de todo o Brasil.

Os anos 70 registrariam ainda a forte influência de duas cantatas de origem norte-americana: *O Rei dos Reis*, de John Peterson (1976), com tradução de Betty Antunes de Oliveira e Waldenir Carvalho, e *O Som Nosso de Cada Dia*, coletânea para coros de jovens, de Dom Wytzen (1977), também traduzida por Waldenir Carvalho.

Sobre Waldenir Carvalho, a década de 1970 marca seu ingresso no cenário evangélico como maestro e arranjador, atuando primordialmente com canções traduzidas, sendo um dos principais responsáveis pela execução em grande quantidade de cantatas e canções evangélicas de origem norte-americana. Carvalho tinha sua atuação vinculada à Associação Fluminense de Educação - AFE. Quanto à Associação, entre as várias de suas

produções, revela um pouco de sua história o álbum *Jubilai*, produzido em 1977. Nessa edição, a contracapa do elepê faz referência a três personagens de importância na organização: seu diretor executivo, o Pr. José de Souza Herdy, a Sra. Elizabeth Azevedo e o maestro Waldenir Carvalho, este último um dos grandes responsáveis por muitas das produções musicais da associação.

É também dos anos 70 o disco *Noite e Dia*, cuja grande característica foi a de reunir músicos considerados pelo público evangélico à época. Sob a direção artística de Lygia Stockler Schwantes, a gravação incluiu Luiz de Carvalho, *Quarteto Redenção*, *Quarteto Palestrina*, Edgar Martins e *Quarteto Vespéral*. Segundo a diretora artística, conforme consta na contracapa do álbum, houve, para a produção do disco a preocupação de reunir uma grande seleção musical juntamente com uma grande seleção de artistas evangélicos já consagrados e aplaudidos pelo grande público das igrejas evangélicas de todo o Brasil. A diretora referiu-se a todos os nomes que participaram da gravação como “veteranos na arte” que dispensariam apresentação. Isso parece constatar a intenção de se buscar na época algo que traduzisse a ideia de uma “alma evangélica brasileira” em termos musicais.

É também nos anos 70 que consta o início da carreira de Ozéias de Paula, o qual participara em 1969 do elepê *Oásis de Amor*, de seus irmãos Otoniel e Oziel. Ozéias ganhou notoriedade nacional já em seu primeiro disco, *Gozo da Salvação*, em 1970, sob a direção musical do maestro Jasiel Braga. Em 1973, lançou o elepê *Cem Ovelhas*, ocasião em que sofreu grave acidente do qual veio a se recuperar.

#### **2.4. Novos rumos - final da década de 1960**

A partir do ano de 1967, novos ventos começavam a soprar na música evangélica executada no Brasil, dando-se uma conjunção de fatores que contribuiriam para o surgimento de uma nova visão em termos de produção musical. Um desses vetores pode ser visto no fato de o compositor estadunidense Bob Oldenburg ter escrito a cantata *Boas Novas*, peça destinada ao público jovem. O musical viria a ser traduzido para o português pela professora Joan Sutton e gravado no Brasil pelo Coral Jovem de São Paulo, em 1972, sob a direção do maestro Roger Cole, também de nacionalidade americana, então diretor do departamento de música da Convenção Batista daquele estado. Na ocasião, vários grupos jovens executaram a cantata, o que, de certa forma, impulsionava uma nova proposta de

música evangélica nas cidades do Brasil, a despeito de sua origem nos Estados Unidos. É de se notar que o público mais moço clamava por uma sonoridade mais aproximada de seu jeito de ser. Como observa Almeida em relação aos chamados “corinhos”:

Até a década de 50 a música sacra era aquela que estava compilada nas publicações chamadas de hinários. Expressões musicais diferentes das contidas nestes hinários eram privilégio dos conjuntos corais, bandas jovens e alguns grupos vocais que se apresentavam em ocasiões festivas nas igrejas. Mas esse quadro começa a sofrer modificações. No final da década de 50, início de 60, o movimento pentecostal rompeu com a hinódia protestante. A juventude passou a utilizar e a desenvolver uma hinódia alternativa. Tratava-se de músicas de melodia simples e de poesia curta. (ALMEIDA, 2010, p. 35)

Na mesma linha de pensamento, em relação à América Latina, Palomino entende que

Os “corinhos” [...] logo entraram nas igrejas evangélicas atraindo principalmente a juventude das denominações. Paralelamente, compositores americanos como Ralph Carmichael, Adraé Crouch e os irmãos Gaither se tornariam nomes familiares, já que suas músicas [...] passaram a ser cantadas como corinhos. Essas músicas eram tocadas no violão, instrumento que algumas igrejas, principalmente pentecostais, tinham começado a usar, mesmo que em muitas congregações ainda fosse considerado um instrumento musical inapropriado para adoração. Os jovens preferiram o violão ao órgão porque servia para tocar músicas latinas e fazer os cultos de maneira mais informal. Além disso, era mais barato e mais fácil aprender a tocá-lo também. O culto, então, tinha duas partes: uma bem no começo, onde somente os corinhos eram cantados como fazendo tempo para esperar que os retardatários chegassem, e a segunda parte, que era desenvolvida no modelo tradicional. Logo tornou-se evidente que os crentes preferiam a primeira parte – mais informal, mais alegre e mais aberta para que eles expressassem seus louvores a Deus. (PALOMINO, 2004, p. 10)

Dentro desse prisma, o também norte-americano Jaime Kemp fundava, em 1968, na cidade de São Paulo, o grupo *Vencedores por Cristo*, cujas características, em seu início, ainda guardavam muito da configuração importada da América do Norte, tanto em termos de repertório (canções traduzidas) quanto em termos de apresentação, estilo e vestimenta. Contudo, os *Vencedores* seriam de enorme importância na elaboração de um trabalho musicalmente com “cara de Brasil”, especialmente na segunda metade dos anos 70. Enquanto isso, no mesmo ano de 1968, dois jovens (Jasiel Botelho e Josafá Vasconcelos) e alguns estudantes formavam um grupo que começava a visitar igrejas com cânticos, testemunhos e pregações. Na proposta seguia também um desafio aos jovens para uma vida comprometida com os valores bíblicos. Era o início dos *Jovens da Verdade*.

É interessante registrar que a transição entre o final dos anos 60 e início dos anos 70 assinala o limiar de um movimento interno na igreja brasileira, encabeçado principalmente nas capitais do país, cuja grande característica refletia o clamor das novas gerações por

uma liturgia mais ao seu alcance em termos de linguagem, o que desembocava essencialmente na condução musical dos cultos. O Brasil vivia a época da jovem guarda, ao mesmo tempo em que influências vindas principalmente dos Estados Unidos ressaltavam o modo de vida alternativo dos *hippies*. Politicamente, vivia-se o auge da ditadura militar. Era nesse contexto que a questão da juventude se tornava mais urgente, e surgia, inicialmente, de maneira um tanto tímida, uma resposta com os *Vencedores por Cristo*. Os *Jovens da Verdade*, por sua vez, começavam a trazer em suas produções fonográficas mensagens evangelísticas contundentes. Segundo os administradores do sítio *Arquivo Gospel* (Os JV tornam-se homens da verdade), o grupo “causava polêmica com sua música e seu jeito de viver a vida cristã”.

O aspecto polêmico se dava principalmente em razão de os JV, como são ainda denominados, apresentarem uma proposta diferente do modelo norte-americano muito presente nas igrejas, isto é, sem a rigidez produzida na forma de usos, costumes e formalidades nos cultos – enfim, toda uma linguagem. Era um tempo em que se discutia sobre a “santidade dos instrumentos musicais”, quando a representação mais conservadora das igrejas acreditava que apenas piano e órgão fossem instrumentos musicais adequados para o culto, pensamento que rechaçava a presença de guitarras, contrabaixos e baterias, estas principalmente. Na contramão da liturgia de então, o grupo *Jovens da Verdade* introduzia canções que, para a época, inauguravam um tempo novo, dentre as quais destacavam-se duas que atingiram uniões de jovens evangélicos em praticamente todos os estados do Brasil. A primeira delas, de Jasiel Botelho, apontava em linguagem simples enfoques pertinentes às questões do momento:

No mundo a gente chora de tristeza  
No mundo a gente ri pra não chorar  
O mundo não conhece o que é a amor  
O mundo não conhece o que é paz  
Há um lindo país onde existe amor  
Onde não há guerras e nem dor  
Vivo na esperança de ter um novo lar  
E junto com Jesus ali morar.  
(BOTELHO, 1971)

A segunda, escrita por Abdias Itamar de Oliveira, refletia sobre a mudança ocorrida na vida de um novo convertido, para tanto valendo-se em sua primeira estrofe de prevalência da função emotiva da linguagem:

Não vou ficar sozinho  
 Agora sou feliz  
 Com Cristo no meu coração  
 Ele é meu grande amigo  
 Não temo o perigo  
 Com Cristo no meu coração  
 Oh, eu sou feliz  
 Agora vou cantar  
 Pois contente estou  
 Com meu Salvador  
 Feliz agora então eu viverei.  
 (OLIVEIRA, A., 1971)

Ambas as letras, entre outros aspectos passíveis de análise, apresentavam em comum um elemento até então inédito: a informalidade. Após o lançamento dos álbuns *Jovens da Verdade 1* e *Jovens da Verdade 2*, JV lançava em 1972 o *long playing Drogas Matam*. O disco produziria um choque na ocasião, a partir da arte da capa, que apresentava a caricatura de uma pessoa em estado de desespero. A própria canção tema do disco vinha de encontro a tudo o que se produzia musicalmente, visto iniciar-se com um grito de pavor. A contracapa, por sua vez, trazia o testemunho de um jovem recém-convertido à fé evangélica, Osmar Ludovico, ex-usuário de drogas:

Eu não poderia nunca imaginar que minha vida iria passar por tanta transformação. Ainda no ano passado, eu saía da prisão, depois de ter cumprido uma sentença de um ano devido ao uso e tráfico de entorpecentes. Antes eu estivera na Europa durante seis anos, nas estradas, nas grandes cidades, nas fronteiras, com muitos amigos, envolvido na cultura hippie, aprendendo as filosofias místicas do oriente, usando alucinógenos para abrir a percepção e vivendo com a geração do amor livre. No entanto, em vários momentos, eu via tudo isso desmoronar-se em imagens disformes e sons estridentes [...]. Já havia pensado em Deus, em termos de uma relação mística com Ele. Mas de repente, descobri a verdade. Sim, eu havia pensado nEle, mas Ele havia primeiro pensado em mim. (SILVA apud JOVENS DA VERDADE, 1972).

A proposta era ousada e contextualizada, tendo em vista o fato de trazer respostas aos jovens não cristãos dentro de um ambiente sociocultural embalado pelas influências de *Woodstock* e da filosofia “sexo, drogas e *rock’n’roll*”. Acerca dessa questão, vale recorrer às palavras da própria missão *Jovens da Verdade*, em sua página *Nossa Música Brasileira*:

O que simbolizou o primeiro LP gravado pelos “Jovens da Verdade”? [...] Que nome dar a um elepê evangélico na virada da década de 60 para 70? Um elepê para marcar a comemoração de dezenas de jovens que se juntaram para cantar o evangelho de Jesus. Em um mundo onde as drogas estavam ganhando campo e até um ar de verdadeira liberdade para os jovens, o grupo JV não queria fazer algo desconexo da realidade. Queria dar uma resposta à sociedade. (NOSSA MÚSICA BRASILEIRA, 2010)



Ainda sobre o álbum *Drogas Matam*, o cientista da religião Gedeon Freire, também no espaço de *Nossa Música Brasileira*, deixa o seguinte comentário:

Duas coisas me chamam à atenção na capa desse elepê. Primeiro, a estética. Esse desenho estilizado é moderno até hoje. Imaginem, num mundo evangélico tão quadradinho, tão formatado, tão conservador e tradicional da época, esse desenho deve ter chamado muito à atenção e deve ter sido uma coisa bem fora da normalidade da época, do mundo da época. Uma segunda coisa é que o disco fala de drogas. O fundamental do disco é a questão da liberdade, e tem que lembrar que nós estamos em 1970. Então, nesse sentido, é um disco que é muito vanguarda, tanto em estética quanto no próprio discurso; porque liberdade nessa época é uma palavra completamente maldita. E eles estão falando já dessa questão da libertação das drogas, quando droga é ainda um grande monstro que vai aparecer nos próximos anos. Então eles se antecipam nas questões de estética e nas questões fundamentais da discussão da vida e da liberdade da droga. (*Ibidem*)

Sobre a mesma temática, surgiu quatro anos depois o cantor e compositor Luiz Artur Mira, com canção homônima à dos *Jovens da Verdade*. Sua letra apelava à sensibilidade de viciados em drogas para que atentassem aos perigos dos vícios e entregassem suas vidas a Jesus, conforme resume o seguinte trecho:

Jovem, eu já fui como você  
 Já andei pelos mesmos caminhos  
 Multidões também me aplaudiam  
 Mas eu não era feliz  
 Jovem, o mundo não pode lhe dar  
 Alegria em seu coração  
 São momentos que enganam a vida  
 São jardins sem zelador  
 Jovem, só existe um caminho  
 Jesus te ama, Ele quer teu coração  
 Vem contar  
 Vem contar para o mundo  
 Que drogas matam, vem cantar esta canção.  
 Drogas matam, aceite Jesus  
 Drogas matam, aceite Jesus  
 Só existe um caminho  
 Jesus te ama, Ele quer teu coração  
 Jovem, eu tentei levar minha vida  
 Mas em trevas ninguém pode andar  
 Quem liberta é somente Jesus  
 Drogas Matam, te fazendo infeliz.  
 (MIRA, 1976)

O surgimento de *Vencedores por Cristo* e *Jovens da Verdade* fez brotar no seio da juventude evangélica brasileira um movimento musical que faria repensar a liturgia nas igrejas, vez que pretendia conduzir os jovens a um interesse maior pela fé evangélica e a uma participação mais ativa nas atividades de suas igrejas locais. Evidentemente a entrada desses grupos no cenário da época não constitui fato isolado, mas parte de um quadro

maior no qual se deve levar em conta outras influências, como a do *Movimento de Jesus* e outras fontes, até mesmo de fora do protestantismo tradicional, como *Os Meninos de Deus* (BAGGIO, 2005). Tais movimentos não ocorreriam apenas no Brasil, conforme ensina Palomino (2004), mas também em outros países da América do Sul.

Certamente vários grupos musicais e propostas de trabalho tendo como foco os jovens surgiram em terras brasileiras nesse período, dentre os quais vale citar alguns como:

#### **2.4.1 – Comunidade S-8**

Criada em 1971, tendo como principal alvo atender usuários de drogas, ajudando-os a largarem os vícios, a *Comunidade* dá ao “S” o significado de “Salvação”, tendo no “8” o símbolo de dois “Ss”: um em posição normal e o outro de cabeça para baixo, dando a entender a ideia de “mudança de vida”. A música vem sendo um “gancho” de grande valia na existência de S-8, ainda em atividade nos dias de hoje. Seu primeiro álbum foi lançado em 1977 com o título *O Rio das Águas que Saram*. Nos dois anos seguintes, a *Comunidade* lançaria mais dois elepês na linha do *rock* progressivo: *Quem Deseja Ser Criança* (1978) e *O Que Virá* (1979).

#### **2.4.2 - Grupo Cristocêntrico**

Com sua formação a partir do *Movimento Jovens Livres*, de Goiânia (1968), o *Grupo Cristocêntrico* trabalhava na mesma temática dos *Jovens da Verdade* e da *Comunidade S-8*, isto é, de modo a atingir viciados em drogas. O álbum sem título lançado pelo grupo em 1979 trazia composições de MPB e *folk rock*, com letras bem elaboradas.

#### **2.4.3 - Grupo Elo**

Formado a partir da união de oito jovens escolhidos pelo maestro americano Dick Torrans, do Instituto Palavra da Vida, no início dos anos 70, o *Grupo Elo* teve seus primeiros momentos de atuação com apresentações em igrejas, praças, ginásios e outros lugares

públicos. Logo surgiu entre eles o interesse de cantar composições próprias, destacando-se as escritas por Jayro Trench Gonçalves, o *Jayrinho*, que acabou lançando em 1975 seu disco solo, *Um Dia*. Em 1976, com produção do Instituto Palavra da Vida, surgia a parceria com Paulo César da Silva, da qual resultaria o elepê *Calmo, Sereno e Tranquilo*. No final daquele mesmo ano, Jayrinho optou por sair da organização Palavra da Vida, a fim de ter mais liberdade de compor e acompanhar a evolução da música evangélica que se vinha produzindo no Brasil. Em parceria com seu pai (Dr. Jayro Gonçalves), Paulo César e Dick Torrans, fundaram a Editora Musical e Literária Elo, que passou a publicar a Revista Elo e integrar o grupo de mesmo nome, tornando-se este a principal alternativa evangélica da editora. Anos mais tarde, com o falecimento de Jayrinho, dar-se-ia a formação do *Grupo Logos*, sob a liderança de Paulo César.

#### **2.4.4 - Jovens Com Cristo**

Missão de formato semelhante ao dos *Jovens da Verdade*, com a finalidade de fortalecer igrejas. Seus integrantes promoviam acampamentos para jovens, campanhas evangélicas, atividades voltadas para crianças e projetos missionários. Musicalmente, trabalhavam com composições de ritmos suaves de louvor e adoração, dentre as quais se destacavam as de autoria do norte-americano Ralph Carmichael. Suas gravações foram um compacto (1971) e o elepê *Por Que Lutar* (1976).

#### **2.4.5 - Cantores de Cristo**

Montada em 1968, a banda carioca *Cantores de Cristo* era inicialmente um quarteto que se apresentava *a capella*, tendo mudado seu estilo, para a incorporação de instrumentos, a partir de 1972. Segundo Sousa, “esse conjunto se destacou, especialmente, por tocar um estilo *pop*, mas várias canções de *rock* se destacaram pela boa qualidade, com solos de guitarras e teclados, pouquíssimo vistos na música evangélica da época” (SOUSA, 2010, p. 77 – grifos do autor).

#### 2.4.6 - Sonoros

A banda carioca, que dava preferência ao trabalho instrumental, surgiu no final dos anos 60, tendo gravado pela primeira vez em 1970, em participação no *long playing* do cantor Heitor Rodrigues, intitulado *Enlevos da Alma*. Em 1971 e 1974, respectivamente, os *Sonoros* lançaram seus dois álbuns, os volumes 1 e 2 de *Sua Paz Espiritual*.

#### 2.4.7 - Os Ligados

Conjunto criado a partir de um movimento chamado *Juventude Vibrante*, do Instituto e Seminário Bíblico de Londrina, o qual se propunha a evangelizar por meio da música. Numa formação à base de catorze integrantes preenchendo as quatro vozes e um instrumental que quase formava uma orquestra, *Os Ligados* lançaram dois elepês: *Atual* e *Feliz*, ambos de 1973, distribuídos pelo selo Discos Impacto, de São Paulo.

É também na década de 1970 que se registra a atuação do cantor e compositor Wolô, cuja originalidade poderia ser traduzida como proposta acima do seu tempo, em termos de produção musical evangélica. De origem ucraniana, Wolodymir Boruszewski chegou a participar dos *Vencedores por Cristo*, não tendo permanecido por muito tempo, “em virtude de usar cabelo comprido, o que na época era mal visto pela maioria das igrejas” (SOUSA, 2010, p. 87). Na ocasião, o próprio líder do grupo VpC entendia a importância de Wolô permanecer com o cabelo comprido, pois, em sua opinião, isso serviria para atingir jovens não cristãos. Apesar de sua saída, uma de suas composições, *Algo Mais*, foi gravada por VpC no LP *Se eu fosse contar*. Na primeira metade da década de 1970, participou ativamente das atividades e eventos da Aliança Bíblica Universitária (ABU), e foi com o apoio da ABU que em 1975 lançou seu primeiro disco solo, intitulado *O que a lua não pode, nem poderá*, álbum que ainda é referência nos dias de hoje por sua qualidade de gravação e boa elaboração das letras e harmonias. Sousa (*ibidem*, p. 88) afirma que “foi um disco revolucionário e polêmico para a época, pois, além da linguagem jovem, com direito a gírias, ainda teve músicos profissionais não evangélicos na gravação”. Em 1978, o compositor lançou o LP *Cristal*.

Outro fato que não pode passar despercebido na reconstrução histórica dos anos 70 foi o lançamento do álbum *De Vento em Popa*, do grupo *Vencedores por Cristo*. Assim como no caso de outros grupos formados a partir do final dos anos 60, VpC vinha constituir uma proposta mais ampla que a simples elaboração musical. Sua estratégia era a seleção de jovens universitários de diversas denominações evangélicas, os quais recebiam treinamento específico visando à evangelização, sendo a música o principal meio de divulgação das mensagens da Bíblia. Seu primeiro trabalho em estúdio resultou num compacto lançado no mesmo ano de sua formação, 1968. Após cinco compactos gravados, o grupo lançou em 1971 seu primeiro elepê, com o título *Fale de Amor*. Entre 1972 e 1975, vários álbuns foram editados por VpC, todos eles antológicos na história da música evangélica brasileira. No entanto, o LP *De Vento em Popa*, de 1977, produziria um impacto cujas consequências ainda se fazem sentir nos dias de hoje, especialmente para os admiradores da MPB: em primeiro lugar, pelo ineditismo - o primeiro disco cem por cento nacional em termos de composições (WIKIPÉDIA, 2010), reunindo canções de Sérgio Pimenta, Aristeu Pires, Guilherme Kerr, Edy Chagas e Artur Mendes; em segundo lugar, por ter em todas as faixas não apenas letras em português, mas harmonias e ritmos tipicamente brasileiros como o samba-canção, a bossa nova e outros encadeamentos de estética reconhecidamente nacionais.

Sobre os anos 1970, cabe considerar que

Em razão da ausência de uma distribuição nacional acessível a todos os evangélicos, muitos discos se tornaram conhecidos somente no estado ou região em que o cantor ou grupo morava. A mídia evangélica era de pequeno alcance nacional, o que dificultou a divulgação da música de cantores e grupos espalhados pelo Brasil. Em razão dessas dificuldades, o desconhecimento sobre cantores e grupos de todo o Brasil era grande. Então, cantores e grupos nutriram a impressão de que eram pioneiros em algo, quando, na verdade, noutra cidade alguém já havia feito. Vale ressaltar que os anos 1970 podem ter sido até hoje a década mais diversificada da música evangélica brasileira. É um período em que aparentemente convivem harmoniosamente a música de evangelismo e a de louvor e adoração. As letras demonstram grande preocupação em cantar a Bíblia e a falar da salvação em Jesus para o pecador. A quantidade de ritmos explorados é grande: guarânia, chorinho, sertanejo, rock, blues, jazz, country, western, bolero, tango, valsa, marcha, etc. Há também muita música infantil e instrumental. (SOUSA, 2010, p. 89)

É certo afirmar que os anos 1970 trouxeram novos parâmetros para a música evangélica brasileira. Foi nessa década que se começou a pensar seriamente sobre a questão da brasilidade das letras, dos ritmos e das harmonias do canto evangélico nacional. Não apenas se passou a pensar sobre o tema, mas foi quando – pode-se dizer – começaram a surgir as primeiras produções em discos nas quais se podiam ouvir ritmos

nativos e respostas a questões levantadas no contexto histórico, social e cultural do país e do mundo. Tais iniciativas, entretanto, não viriam a público sem que houvesse, dentro do próprio universo evangélico, reações contrárias por parte de uma ala mais conservadora. Há testemunhos de que muitos elepês foram repelidos por determinadas lideranças de denominações, sendo alguns até mesmo destruídos em público. Entretanto, por ser bastante amplo e diversificado o ambiente evangélico, não se pode afirmar que tais fatos tenham caracterizado como um todo a postura do protestantismo brasileiro nos anos 1970.

## 2.5. Os anos 1980 e o movimento *gospel*

A nova década veio dar sequência às transformações que surgiam na música evangélica brasileira. Os anos 1980 viram nascer grupos como *Actos 2* (mais tarde denominado *Kadoshi*), *Altos Louvores*, *Banda e Voz*, *Novo Som*, *Semeador*, *Sinal de Alerta*, *Som Maior*, *Katsbarnea*, *Troad* e *Complexo J*, entre outros, todos eles atuando num estilo *pop* com fortes influências da música americana da época, em alguns casos, a música negra dos Estados Unidos. Era também o momento de surgirem instrumentistas, cantores e compositores de estilo um tanto inovador como Álvaro Tito, Adhemar de Campos, Rodrigo Bueno e Asaph Borba, tendo este último exercido forte influência na área de louvor e adoração. Vale citar também a dupla Edson e Telma, não tanto por um estilo inovador, mas pela importância que adquiriram junto a uma boa parcela do público evangélico. Concomitantemente, alguns compositores de escola harmônica e poética bastante elaborada<sup>1</sup> já atuavam na defesa de uma música com jeito brasileiro. Dentre esses, citam-se Aristeu Junior, Quico Fagundes, Carlos Sider, Guilherme Kerr, Sérgio Pimenta, Jorge Camargo e Nelson Bomilcar. Merecem também destaque as duplas Cintia & Sílvia, Edson & Tita e Wesley & Marlene, bem como os grupos *Água Viva* (Milad), *Quarteto Vida*, *Expresso*

---

<sup>1</sup> Assim como na música popular, o ambiente evangélico brasileiro também contou com a presença de compositores que buscavam excelência harmônica e poética em suas obras. Do ponto de vista musical, propunha-se trabalhar sequências melódicas e harmônicas de nível técnico com certo grau de sofisticação, o que se obtinha em acordes dissonantes e elaboração de arranjos mais estudados, que clamavam por execuções de instrumentistas mais preparados. No que toca à poesia, perseguiram-se textos de valor literário que fugisse ao rotineiro, em trabalhos que mostrassem originalidade e criatividade, além de observarem respeito às normas gramaticais.

*Luz, Semente e Servos*. Foi esse um período de efervescência e criatividade na música evangélica nacional, registrando-se em várias cidades do país eventos musicais ocupando novos espaços, como escolas, praças, *shoppings*, universidades e teatros. Vale lembrar o surgimento nessa época da Orquestra Cristã de Brasília, sob a regência do maestro Joel Barbosa, talvez o responsável principal pela organização de mostras de música cristã que reuniram apresentações de excelente nível técnico.

Evidentemente, muitos dos músicos, cantores e compositores, duplas e bandas de décadas anteriores davam continuidade aos seus trabalhos. Dentro dessa continuidade, os *Vencedores por Cristo* avançavam na direção de uma construção harmônica mais identificada com estilos nacionais, tais como o baião e o samba, encontrando-se ainda, em algumas composições, ritmos como o chorinho e valsas ao jeito brasileiro. Simultaneamente, verifica-se que a afinidade do grupo *Semente* com os *Vencedores por Cristo* era grande, tanto pela proposta quanto pelo ambiente musical que partilhavam. Um de seus mais expressivos integrantes, Sérgio Pimenta, deixou um farto legado de composições que, mesmo depois de seu falecimento, em 1987, ainda influenciam muitos músicos e apreciadores da música evangélica do país. No entanto, um dos maiores marcos nessa discussão tem sido o *Salmo Brasileiro*, gravado pelo grupo *Servos*, de Belo Horizonte, cuja letra diz:

Na América do Norte os norte-americanos  
 Usam seu "negro spiritual" para louvar  
 Em Angola, os nativos irmãos de lá  
 Usam seus atabaques para adorar  
 Por que será que aqui no Brasil  
 Nós não podemos louvar com a nossa cultura?  
 Se Deus criou todas as coisas  
 Criou a música e é pra gente louvar  
 Nas minhas veias corre sangue brasileiro  
 Sou muito mais a minha pátria mãe-gentil  
 Se eu nasci num país verde-amarelo-azul anil  
 Quero louvar a Deus com o samba do Brasil  
 Louvai a Deus ao som da cuíca  
 Louvai-o com o reco-reco  
 Com tamborim, chique-chique e o cavaco  
 Com a vossa ginga, vossa voz e vosso samba  
 Louvai a deus ao som da cuíca  
 Louvai-o com o reco-reco  
 Com agogô, com o surdo e o pandeiro  
 Louvai a Deus com o samba brasileiro  
 (TAVARES, 1987)

Outro músico que veio despontar já no final dos anos 80 foi João Alexandre, a partir do momento em que se desvinculou da banda *Água Viva*, uma das frentes do Milad – Ministério de Louvor e Adoração. A carreira solo de João Alexandre é, possivelmente até hoje, o maior expoente da música popular brasileira no segmento evangélico.

Os anos 80 viram também o surgimento de Janires Manso. Embora conste que tenha iniciado sua carreira como cantor e compositor em 1979, pode-se afirmar que a influência por ele deixada veio a se firmar na década de 1980. Segundo Silva (2010), em nota registrada no *Blog Fórum Gospel Mania*, o músico, que fundou os grupos *Rebanhão* e *Banda Azul*, não era pessoa comum. Não tinha preocupações como casar, constituir família, arrumar um bom emprego ou adquirir bens. Vivia do que produzia: música, artesanato, camisetas e impressos em *silk screen*. Recebia ofertas, mas acabava encontrando alguém que precisasse mais, a quem invariavelmente repassava o dinheiro. No sítio Wikipédia, o engenheiro Paulo Marotta, ex-integrante do *Rebanhão*, descreve de maneira bem clara a proposta da música de Janires Manso:

Ironizava os políticos corruptos, os comerciais da tevê, parodiava filmes e novelas, falava das realidades, de sonhos, fracassos e frustrações, do pecado e da miséria resultante, para apresentar, em fulgurante contraste, a estonteante luz, a estupenda graça e a infinita paz de Jesus Cristo. (MAROTTA, 2010)

Um dos pontos marcantes da música e da postura de Janires Manso era a simplicidade, o que se manifestava em suas letras, muito fáceis de entender, como neste trecho da composição *Baião*:

Sem Jesus Cristo é impossível  
Se viver nesse mundão  
Até parece que as pessoas  
Estão morando no sertão  
É faca com faca, é bala com bala  
Metralhadoras e canhões  
Até parece que as faculdades  
Estão formando lampiões  
E lampião e lamparina,  
Vela acesa e candieiro  
Nunca vai salvar ninguém  
E ainda se vai gastar dinheiro.  
(MANSO, 1981)



Ou neste trecho de *Mel*:

Dentro de você  
 Mora um coração  
 Pequeninho, frágil  
 Como bolha de sabão  
 Que está cansado  
 De tempestades e vulcões  
 Muitos invernos  
 E poucos verões  
 Que está cansado do gosto do fel  
 Que está cansado do gosto do fel  
 Jesus é mais doce que o mel  
 Jesus é mais doce que o mel.  
 (*Ibidem*)

Para Ferreira Netto (2010), organizador do sítio *Os Maiores Discos da Música Evangélica*, não há dúvida de que a banda criada por Janires Manso, o *Rebanhão*, é a “segunda revolução do *rock* evangélico” devido à sua sonoridade muito própria, um toque de MPB e um tempero nordestino especialmente encontrado na faixa *Baião*. Numa análise da história da música evangélica do Brasil, pode-se afirmar que Janires Manso constitui um capítulo à parte.

Corroboram com essa afirmação as considerações de Leonardo Silva (2010), registradas no *Fórum Gospel Mania*, tendo em vista o momento em que decorreu a passagem do compositor pelo cenário evangélico:

É importante falarmos do contexto cultural e musical da época, para que nos situemos no tempo e no espaço. Desde o início dos anos setenta, algumas coisas começaram a mudar também nos meios eclesiais. Até então, nas igrejas, cantavam-se hinos dos hinários tradicionais. O órgão e o piano eram os instrumentos permitidos. Guitarra, baixo, sintetizadores e qualquer instrumento de percussão eram inimagináveis por serem considerados “instrumentos mundanos e/ou impuros”, portanto proibidos na maioria das denominações. O violão acabava de conquistar sua posição nos meios jovens. Vencedores por Cristo, Semente, Elo, Logos, Jovens da Verdade e alguns outros grupos de expressão foram os embaixadores da nova música evangélica, introduzindo com sabedoria e maestria uma nova concepção musical. (SILVA, 2010).

Sobre Manso, Silva considera que

foi um dos mais importantes representantes da segunda fase dessa renovação musical (...). É óbvio que ele foi rejeitado, discriminado e – várias vezes – impedido de ministrar em algumas igrejas, pelo seu visual despojado (jeans surrados, camisetas, macacões, tênis vermelhos, barba por fazer e acessórios), que fugia, e muito, do que era considerado o “estereótipo ideal para o crente”. (*Ibidem*)

Quanto ao grupo *Rebanhão*, este continuou suas atividades no restante da década de 1980 e em boa parte dos anos 90, sendo que seu líder, Carlinhos Félix, ainda atua em carreira solo, mesmo após a extinção do grupo.

Em suas considerações finais sobre os anos 80, Sousa registra que foi uma “fase rica em ritmos nacionais, mas havia muitos ritmos estrangeiros também” (SOUSA, 2010, p. 136). Outro aspecto a ressaltar, segundo o autor, é que nesse período, especialmente até 1988, o *rock* era abordado por cantores e grupos de forma ainda bastante cautelosa, percebendo-se, todavia uma grande mudança a partir do final da década, isto é, em 1989, quando começaram a despontar diversas bandas de *rock* evangélicas, destacando-se as da cidade de São Paulo. Foi também um momento em que, eventualmente, algumas vertentes da música evangélica conquistaram espaço na mídia secular, caso do *Rebanhão*, cuja canção *Jesus é Amor*, uma versão do *hit* norte-americano *Jesus is Love* (Lionel Richie), por várias vezes ficou entre “as dez mais votadas” de emissoras seculares.

A segunda metade dos anos 1980 é também o momento em que se começa a usar a expressão *gospel* para a música evangélica brasileira, num empréstimo vocabular e cultural a um termo de origem estadunidense. Apesar de certo distanciamento semântico em relação ao que pretende significar em seu país de origem, o vocábulo *gospel*, referindo-se ao trabalho desenvolvido por determinadas bandas e cantores evangélicos brasileiros tem seu primeiro uso atribuído ao publicitário Antônio Carlos Abud e ao então empresário Estevan Hernandez, ambos “decididos a colocar a música evangélica em lugar de destaque na indústria fonográfica” (SOUSA, 2010, p. 139). O *gospel* brasileiro tem sua origem quando grupos e cantores de música evangélica começam a ganhar espaço fora das quatro paredes das igrejas, ocorrendo a assimilação de vários gêneros musicais populares, os quais, pouco a pouco passaram a ser agregados à música evangélica, até que se chegasse ao rótulo *gospel* nos anos 90 (PENA, 1999).

A década de 1990, por sua vez, registrou um enorme crescimento da música evangélica, segundo Sousa “só comparável aos anos 1970” (SOUSA, 2010, p. 139). Tal crescimento extraordinário vinculava-se a um aumento numérico da própria população evangélica, tido como fora do comum no período. Para o autor, “não seria exagerado afirmar que a música foi o principal meio utilizado pela maioria das igrejas brasileiras para atrair pecadores às suas campanhas evangelísticas” (*ibidem*).

Atribui-se tal crescimento principalmente ao Movimento *Gospel*, inicialmente alavancado por Abud e Hernandez com a criação da gravadora *Gospel Records*, em São

Paulo-SP, a qual passou a atrair músicos de escolas diversas, com ênfase nos estilos *pop* e *rock*. Do ponto de vista técnico, Sousa explica:

Foi nessa década, também, que a música evangélica brasileira começou a ser registrada em CD (Compact Disc ou Disco Compacto). Os primeiros 60 mil CDs não evangélicos chegaram às lojas brasileiras em 1987, entretanto somente no início dos anos 1990 é que surgiram os primeiros CDs evangélicos. A princípio, a maioria das gravadoras evangélicas lançava um disco em LP, K7 e CD, porém, a partir de 1995, o CD começou a dominar o meio. A aceitação no mercado foi tanta que os LPs sumiram ainda nessa década das prateleiras das lojas, deixando algumas gravadoras evangélicas da época com grande estoque de LPs, que posteriormente foram vendidos para serem derretidos e transformados em outros objetos de plástico. Vale destacar, também, que foi nesse período que cantores e grupos evangélicos começaram a registrar seus shows em fitas VHS, bem como a ter sites na internet. (*Ibidem*, p. 140).

Após a criação da *Gospel Records*, outros nomes foram lançados na mesma intenção mercadológica. Em 1986, havia sido criada a *MK Publicitá*, cujo crescimento veio a se verificar nos anos 90. Em 1992 foi criada a *Line Records*, empresa vinculada à Igreja Universal do Reino de Deus. No mesmo rumo, o selo Bom Pastor lançou vários títulos. Além destes, o grupo *Vencedores por Cristo* consolidou seu próprio selo, a VpC Produções e Distribuições Ltda, que passou a distribuir os discos da própria banda VpC e de outros cantores e grupos, relançando, ainda, em CDs, todos os álbuns dos *Vencedores por Cristo* produzidos anteriormente em material de vinil.

Essas cinco gravadoras dominaram o mercado, mesmo não sendo as únicas. Registram-se ainda – embora também não sejam os únicos - os nomes de Doce Harmonia, Pioneira Evangélica e Arca Musical, no Rio de Janeiro; Som & Louvores, LPC Produções e RDE, em São Paulo; e *Koinonya Music*, no Distrito Federal.

Nas palavras de Sousa:

Além dos cantores e grupos que já estavam em atividade desde as décadas anteriores, surgiram dezenas e mais dezenas de novos cantores e grupos que “abraçaram” o Movimento Gospel. Entretanto, vale ressaltar que vários artistas e grupos, surgidos especialmente nas décadas anteriores, não aderiram ou recusaram qualquer vínculo de sua música com o Movimento Gospel, mesmo quando sua música tinha reflexos claros desse Movimento, sendo inclusive beneficiária dele. Para estes, música gospel era só o que vinha da *Gospel Records*. O Movimento Gospel tentou abranger todos os ritmos musicais, entretanto o rock e o pop tiveram uma produção maior de cantores, grupos e, conseqüentemente, de discos. (*Ibidem*, p. 141).

Nessa fase de sua existência, que perdura até hoje, a música evangélica brasileira abarcou praticamente todos os estilos executados no ambiente secular, atingindo públicos

os mais diversos. Pode-se dizer que desde ritmos como *axé music* até a bossa nova, passando pelo forró, o *rap* e o *funk* carioca, todos os tipos de música encontram representantes em grupos e cantores evangélicos.

Do final dos anos 1980 até hoje, registra-se também o crescimento do segmento musical de louvor e adoração, área em que vêm se sobressaindo músicos e grupos como Asaph Borba (Ministério Life, Porto Alegre-RS), Adhemar de Campos (Comunidade da Graça, São Paulo-SP) e Diante do Trono (Igreja Batista da Lagoinha, Belo Horizonte-MG).

Finalmente, é válido lembrar que, a partir dos últimos anos da década de 1980, deu-se o nascimento de várias igrejas no ramo pentecostal, as quais vieram a ser denominadas neopentecostais. Agremiações religiosas como Renascer em Cristo e Igreja Universal do Reino de Deus são algumas das ramificações neopentecostais que mais têm despontado no território nacional, não sendo, evidentemente, as únicas. Conseqüentemente à chegada desses grupos, muito da teologia evangélica, em suas mais diversas versões, vem se tornando visível na produção musical, o que tem provocado, por conseguinte, um certo esfacelamento teológico e doutrinário do que se poderia chamar de representatividade evangélica no país. Ou seja, já não se percebe alguma unidade em termos de concepções teológicas e doutrinárias, tendo em vista a multiplicidade de teologias que se foram gerando ao longo dos últimos anos.

Possivelmente em razão desse esfacelamento e diante da responsabilidade quanto à produção de uma música cristã de qualidade<sup>2</sup>, a organização Mocidade para Cristo (MPC) reuniu, em abril de 2009, artistas de diferentes partes do Brasil, em torno de uma reflexão sobre a música cristã brasileira (ver Anexo A). O fruto desse encontro ficou registrado no *Livro do Som do Céu*, organizado por Carlinhos Veiga e definido por Gualberto (2009) como “resultado de uma angústia com o tempo presente somado ao desejo sincero da MPC em deixar uma contribuição significativa nessa área” (GUALBERTO apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 10).

Finalizando este levantamento, pode-se afirmar que a música evangélica feita no Brasil atualmente, tanto em razão de sua diversidade estilística quanto de suas concepções teológicas, não expressa necessariamente uma unidade de propósitos no que tange à

---

<sup>2</sup> Música passível de ser identificada como bem elaborada. Não tem fins mercadológicos e traz a clara intenção de agradar, especialmente pela criatividade nos arranjos, harmonias e letras, estas trazendo um recado, um tema poeticamente delineado; enfim, algo que mereça ser classificado como arte, não importando o estilo ou o ritmo em que tenha sido composta.

missão de proclamação da mensagem cristã, o que será abordado de forma mais específica no capítulo 4.

## CAPÍTULO 3

### CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMA

*“Para se cantar uma canção  
É preciso muito mais que voz  
Tem-se que ter à mão  
Algo que une todos nós.  
E pra se fazer uma canção  
É preciso estar um tanto a sós.  
Pra trazer de outro chão  
Algo do que somos nós.”  
(Wilson Duarte)*

Refletir sobre a música como ferramenta para o cumprimento da missão da igreja não é tarefa simples, haja vista a amplitude da questão que envolve o tema como um todo. Visto tratar-se de assunto por demais abrangente, há que se delimitar em alguns aspectos a questão a fim de que não se perca o foco da pesquisa. Nesse sentido vale apontar para algumas perspectivas diante das quais a igreja sempre se percebeu e continuará se percebendo, muito especialmente no tocante à sua tentativa de produção artística, seara que geralmente desemboca no que se refere à música. Segundo Morgenthaler (apud ENGLE; BASDEN, 2004), existiriam três dimensões de adoração na igreja, a saber, *altura, largura e profundidade*. Tendo em mente essa proposta, coloca-se aqui a possibilidade de serem analisados três enfoques do fator culto/adoração a partir de algum entendimento nesses termos. Adaptando a compreensão de Morgenthaler às observações necessárias a esta pesquisa, propõe-se compreender a tridimensionalidade da missão nos seguintes aspectos:

### **3.1 - No tocante à *altura***

A noção de *altura* vem aqui atribuída ao sentido maior da existência de uma comunidade de discípulos, qual seja, o da adoração. Tem-se aqui a igreja que se compreende como adoradora, cujas ações se voltam para o eterno, a transcendência, o conhecimento de Deus e o relacionamento com ele.

### **3.2 - No tocante à *largura***

Ou seja, a coexistência dos membros dentro de uma percepção interna, isto é, que a igreja tem de si mesma enquanto comunidade local, seus esforços e empreendimentos visando sua própria sobrevivência (atividades relacionadas a ensino, por exemplo), bem como a manutenção e, até mesmo, o crescimento de sua qualidade existencial.

### **3.3 - No tocante à *profundidade***

A saber, a capacidade da igreja de se relacionar com o universo fora de seus limites, sejam eles geográficos (tendo-se em vista o espaço físico de um prédio destinado aos cultos e as implicações desse fato), sejam de linguagem ou estratégias, para se fazer relevante em relação a todo um modo de vida social além de suas fronteiras. Fica aqui associada a ideia de *profundidade* de uma determinada comunidade eclesial ao seu alcance e relevância na sociedade que a absorve.

Toda discussão sobre música enquanto ferramenta para o cumprimento da missão da igreja deve considerar os três enfoques aqui delineados, visto estabelecerem estes uma espécie de tripé a caracterizar as principais demandas que constituem os desafios de uma comunidade cristã. Abandone-se uma delas e se trará à luz uma igreja deficiente, não consciente de seu papel bíblico e missionário.

A partir dessas considerações, justifica-se a proposta desta pesquisa de circular em torno dos três pressupostos, no que tange à importância da música: adoração, ensino (ou edificação) e evangelização. No entanto, sob a luz de que tais dimensões não constituem

fatos isolados no fluir da missão, a preferência para este capítulo tende para o não isolamento dos temas como se fossem diferentes tópicos. Vale lembrar, ainda, que esses três elementos tendem a ser modificados em razão das circunstâncias que envolvem a igreja. Como ensina Carriker,

Uma teologia bíblica jamais é definitiva, pois, enquanto o povo de Deus permanece com uma tarefa de testemunho no mundo, sempre e em todo lugar terá que repensar, atualizar e contextualizar a sua fé em novas situações e para novos desafios. Não é que a fé em si mude, mas a expressão adequada e efetiva dela. Os Escritos revelam vários bons princípios para a comunicação efetiva da fé. Sugerimos, por enquanto, três: *coerência, contextualização e diálogo*. (CARRIKER, 2005, p. 101 - Grifos do autor)

É certo que a análise mais profunda da adoração envolverá não apenas o que concerne à música, mas a atitude por detrás dos meros rituais de um culto. Para Shedd (2001), o ato de adorar deve, necessariamente, fornecer condições para que se ouça a voz do Senhor no íntimo, sendo indesculpável toda reunião eclesial em que se pronuncie uma torrente de palavras, mas na qual não se consiga ouvir a voz de Cristo. O autor reitera que “o principal desejo daqueles que se reúnem para cultuar a Deus deve ser o reconhecimento de que, de fato, Ele está em nosso meio”. (SHEDD, 2001, p. 38)

No mesmo sentido vem o entendimento de Adhemar de Campos (2005), para quem é necessário resgatar o senso de adoração, o qual se dilui perante as inúmeras possibilidades de institucionalização e tradicionalização da fé. Para tanto, antes que surja qualquer preocupação quanto ao fator liturgia, hão de ser considerados conceitos básicos de adoração, tecida esta como linguagem do céu, tanto no próprio céu quanto na terra. Todavia, o autor também tece considerações sobre a adoração em seu sentido ministerial, trazendo ainda o tema para um terreno mais próximo de sua realidade em termos de produção, visto comentar sobre a necessidade de aptidão espiritual e musical dos que desejam exercer esse ministério. Campos ensina também que a adoração deve ser percebida como um estilo de vida, o que diz respeito à conduta pessoal do adorador e seu nível de comprometimento numa relação com Deus.



É importante notar a influência divina com relação à composição. Compor é um dom de Deus. A inspiração pode variar conforme a fonte de procedência. Na medida em que nos dedicamos a conhecer o louvor que vem do alto, nos tornamos um canal aberto para receber uma música inspirada e sem contaminação. Percebemos sua influência na melodia, na harmonia e no ritmo. Nossos sentimentos e ideias vão sendo controlados pelo Espírito, e assim, as canções, depois de prontas, se tornam ungidas e abençoadas. Neste caso, o ritmo, responsável por muitas polêmicas, deixa de ser “problema”. Aliás, o problema não é o ritmo e sim o coração do músico sem uma real experiência de conversão, conforme está escrito em I Samuel 10.5. (CAMPOS, 2005, p. 24)

Amorese (2004) concorda com Shedd e Campos ao afirmar que o ato de adorar a Deus, muito antes de se manifestar por meio das artes, começa no quarto, na intimidade da criatura com o Criador. Tal atitude terá continuidade na vida prática de quem adora até se fazer valer no momento do culto. Assim o autor concebe a adoração como um ato que reúne celebração e integridade, de modo a abranger as esferas da expressão, oferta e transformação. Esses três desdobramentos devem ser conhecidos e reconhecidos por adoradores dirigidos e adoradores-ministros. “Em especial aos ministros de louvor, acresce a necessidade de propiciar à congregação tais experiências. É quando entra a arte, como expressão emocional do belo” (AMORESE, 2004, p. 106). O autor entende que o sublime se manifesta por intermédio da beleza. Sendo Deus belo, sua santidade também o será, bem como tudo o que dele provém. Percebendo-lhe a beleza, o adorador tenderá a expressá-la, de forma imitativa, em adoração, sendo esse o ponto de contato entre o racional e o emocional. Nesse espaço, o aspecto profético do culto se une ao poético favorecendo o momento do belo, propiciando ao povo canais seguros de expressão afetiva. Em razão disso, resume que

Nesse momento, é importante saber que a arte não deve ser concebida como pura, descomprometida, entendida como “arte pela arte”. A arte no culto é serva da liturgia. Ela serve a propósitos definidos. Daí entender-se a arte litúrgica como arte instrumental. Ela envolve grande dose de prazer, pois o belo produz prazer. Mas não deve se esgotar nele, pois deve expressar também o dever. Ela não é material de consumo próprio, pois remete de volta para o Criador do belo, de onde ela provém. (*Ibidem*)

Dentro dessa compreensão, a arte se torna elemento do louvor. Entretanto, previne Amorese, há que se ter o cuidado devido para que a arte, como ferramenta, não venha a se perder e se esgotar no consumo do belo.

Talvez seja o caso de explicar melhor. Ao cantarmos, por exemplo: “Quão formoso és, Rei do Universo; Tua glória enche a terra e enche os céus...”, é natural que nos entreguemos à beleza da melodia, da harmonia e das palavras. É assim que a arte funciona em nossas almas. Estamos expressando o belo, em adoração. No entanto, a beleza do cântico pode nos preparar uma cilada. Corremos o risco de *sentirmos* a “formosura da música”, e não do “Rei do Universo”. (*Ibidem*, p. 106 e 107 – grifo do autor)

A preocupação do autor se concentra na possibilidade de que o adorador venha a consumir *apenas* a beleza da música, ou seja, deixando-se impressionar pela forma em detrimento do conteúdo. A arte instrumental cumpre, portanto, o seu papel quando é capaz de conectar a beleza do cântico à beleza da santidade de Deus, permitindo que o culto racional feche seu ciclo, vez que corações e mentes desfrutam da beleza de Deus com linguagem apropriada, a saber, a linguagem da alma.

Faz sentido afirmar que, em consonância com os fatores apontados por Amorese, Zahl (apud ENGLE; BASDEN, 2004) defende a adoração litúrgica formal, avaliando que a mesma precisa basear-se na verdade (e não tanto nas emoções), sob pena de desmoronar-se. O autor traz à memória o princípio *lex credenti lex orandi*, isto é, aquilo em que acreditamos determina a forma como oramos, entendendo que essa ordem não deve ser em hipótese alguma invertida. A partir dessa base, pressupõe ser a música um componente essencial na liturgia: primeiro por se tratar de um recurso capaz de catalisar emoções; segundo, pela necessidade de sua utilização no campo do ensino. Para Zahl, a adoração litúrgica formal requer *música de qualidade* casada com palavras de substância, razão pela qual o autor expressa sua preferência pela música produzida no seio da civilização ocidental. Em sua compreensão, a música sacra inglesa e europeia desenvolveu-se paralelamente à igreja cristã durante praticamente todo o período de sua existência.

Best (apud ENGLE; BASDEN, 2004) questiona a assertiva de Zahl de que a música seria essencial em virtude de sua operacionalidade em termos de catalisar emoções. Para o autor, a razão primeira da adoração por meio da música reside no fato de a igreja ter recebido o mandamento de cantar e tocar, pura e simplesmente. Outras vozes contrárias às propostas de Zahl surgem em Hornes e Williams (2004). O primeiro compreende que proporcionar uma boa base teológica, em termos de adoração, constitui apenas metade da tarefa a ser realizada: “Para o adorador que está no banco, a adoração não pode se resumir à aceitação da verdade ou da teologia, por mais profundas que sejam. Adorar é dar. É a resposta que damos àquilo que recebemos” (HORNES apud ENGLE; BASDEN, 2004 p. 46). Já Williams coloca em dúvida a eficácia da adoração litúrgica, na medida em que esta se firma sob forte influência europeia: “E quanto ao terceiro mundo, onde o cristianismo está

explodindo? E quanto a toda uma geração do Ocidente que não mais se identifica com a cultura clássica?” (WILLIAMS apud ENGLE; BASDEN, 2004, p. 50).

Williams defende, ainda, que

A adoração contemporânea ou carismática pode ser tão centrada em Deus quanto a litúrgica, especialmente quando focada na presença de Deus, não apenas em seus dons manifestos. [...]. Ser culturalmente atual significa abandonar a liturgia e o cenário da Inglaterra elizabetana. Ser culturalmente atual significa dar as boas-vindas à diversidade multiétnica e multicultural. Estar aberto aos novos movimentos do Espírito, aos dons que recebemos do Espírito Santo e à participação no corpo de Cristo é abandonar a adoração controlada, centralizada no púlpito e no altar. Nossa unidade não é nossa uniformidade. Paulo não nos chama para criar unidade no corpo pela adoção de uma cultura ou de uma perspectiva de adoração, mas para manter a unidade do Espírito que já nos foi dada (Ef. 4.3). (*ibidem*, p. 51)

Morgenthaler concorda com Zahl no tocante à liturgia, porém considera a existência de uma tridimensionalidade da adoração cristã, como já abordado no início deste capítulo. No que tange à questão musical, a autora entende que

Se nossos cânticos de louvor são musicalmente inadequados (o que, admitamos, muitas vezes é o caso), precisamos melhorar nossa habilidade e deixar de lado as fórmulas pasteurizadas de composição da década de 1980. Se nossos cânticos são teologicamente inadequados (e muitos o são), temos a responsabilidade de escrever letras melhores e mais profundas. A resposta não é estereotipar a música popular como algo sem valor para o uso divino. A resposta é ficar mais refinado e mais consciencioso no uso das formas populares e não ocidentais. (MORGENTHALER apud ENGLE; BASDEN, 2004, p. 58)

Tenha-se em vista o fato de que a discussão envolvendo Zahl, Best, Hornes, Williams e Morgenthaler se processa em território estadunidense, onde as questões consideradas necessárias nem sempre coincidem com as que se verificam no campo da produção musical evangélica brasileira. Em contrapartida vale observar a existência de uma gama de enfoques em comum com o que poderia produzir uma discussão em solo brasileiro, motivo pelo qual as opiniões desses autores devem ser consideradas nesta pesquisa. Um desses enfoques é levantado por Best no que se refere a uma questão sempre recorrente, qual seja, a do tradicionalismo cultural em confronto com as correntes renovadoras, sempre presentes no cenário eclesiástico. O autor supõe que a primeira razão por detrás da adoração tradicional com hinos reside no fato de haver indivíduos vivendo por bastante tempo em uma tradição eclesiástica. Tais pessoas, enfatiza Best, se familiarizam com essa linguagem, à qual ele denomina “dialeto”. Por conseguinte, não sentem o desejo de mudanças radicais urgentes, ainda que possam apreciar estilos e dialetos diferentes

daqueles que compõem parte do conjunto cultural em que vivem e que adotaram na adoração. Nesse aspecto, o autor conclui que o tradicionalismo é uma função tanto de tempo quanto de associação.

Quanto mais tempo a pessoa desfruta de uma tradição, em especial se cresceu nela, mais reluta em relação às possíveis mudanças. Quanto mais a tradição parece ser única no contexto em que é praticada, mais ela se funde com o contexto. Podemos chamar de “tradicionalismo proveniente de dentro” essa combinação de tempo e de associação. (BEST apud ENGLE; BASDEN, 2004, p. 64)

Nesses termos, o autor aponta para o fato de que a própria adoração contemporânea, em vigor em seu país há cerca de trinta anos, já estabeleceu sua própria tradição. Segundo ele, “já há provas suficientes para sugerir que a ‘adoração contemporânea’ já se acomodou em uma previsibilidade identificável com apenas vinte ou trinta anos de existência no cenário estadunidense” (*Ibidem*). Assim, cabe inferir que tanto as formas tradicionais de culto quanto os novos estilos que surgem com o passar dos tempos têm pouco significado quando destituídos de compreensão teológica da própria adoração.

Sobre teor teológico, Eberle (apud EWALD, 2010) chama atenção para o fato de que a maior parte da música sacra atual, à qual estão atrelados os grupos de louvor e adoração, tem origem numa mistura de tendências teológicas diversas, vez que nem sempre é possível perceber, num primeiro momento, quais seriam as “teologias escondidas”. Na observação da autora, há uma certa predileção por temas apocalípticos, existindo também textos de caráter pessoal e individualista, além das tendências para a “teologia da prosperidade”, esta a afirmar que Deus *precisa* garantir bem-estar material aos que confiam nele, bem como destruir seus inimigos. Salienta-se, ainda, uma crescente dominação da “teologia da experiência”, sob cuja ótica tudo se justifica pela visão ou experiência pessoal que alguém recebe e sobre as quais baseia todo o seu trabalho. Ninguém ousaria questionar tal percepção, visto que a mesma teria sido transmitida diretamente pelo Espírito Santo, ainda que por vezes contradiga claramente preceitos teológicos e bíblicos. A autora anota também o advento de formas emergentes, como o chamado “louvor exuberante” ou “louvor violento”. Diante desses fatos, Eberle avalia que os grupos e pessoas que trabalham no campo da música na igreja jamais deveriam prescindir da análise e do diálogo teológicos dos textos, bem como da avaliação e pesquisa das fontes. Seu pensamento resume-se em que o trabalho se amplia, não se limitando à forma como um grupo de música ensaia, mas também às canções que ele ensaia e como se apresenta.

Parecer semelhante é apresentado por Illenser (apud EWALD, 2010), o qual, perante a interrogação “por que fazer música?” responde ser essa arte componente do bojo cultural da humanidade. Quanto à música na igreja, o autor apregoa tratar-se de um recurso funcional e coletivo, uma forma de expressar os conteúdos próprios das igrejas, isto é, o próprio evangelho.

A música é, portanto, uma ferramenta para o fazer maior da igreja, qual seja, pregar a palavra de Deus. O fazer musical, nesse contexto, deve levar em consideração uma profunda reflexão teológica das pessoas que coordenam o ministério musical nas comunidades cristãs e necessita ser democrático e plural, uma vez que a comunidade religiosa é, ao mesmo tempo, receptora e participante desse fazer. (ILLENSER apud EWALD, 2010, p. 29)

Kepler (2009), por sua vez, percebe a atividade musical como uma das veias principais na vida eclesial, tendo em vista a questão do louvor e da adoração nos cultos. O autor estabelece uma divisão básica entre o formato *tradicional* e o *avivado*, considerando, no meio do caminho, a existência de igrejas *modernas* de tendência mais tradicional em sua teologia, entretanto mais informais no culto. Avalia que, no formato tradicional, o louvor tende para a transmissão de mensagens, constituindo-se uma forma de expressar os mesmos conteúdos das pregações, o que se estende tanto às apresentações *de performance* quanto ao cântico congregacional. Com a música, pretende-se atender aos diferentes segmentos da comunidade, visto ser o todo composto de jovens e pessoas mais velhas. O perigo – aponta o autor - manifesta-se no fato de que, com o passar dos anos, o entusiasmo pelos cânticos diminui, em razão da mesmice.

Já no modelo *avivado*, segundo a mesma avaliação, identifica-se um extenso momento de louvor, contando em torno de uma hora, com uma finalidade diferente, qual seja, a de servir de desabafo de tensões, sob a ênfase da celebração. Portanto o ponto comum se torna o pouco espaço para a tristeza, a contrição e a reflexão. A *performance* normalmente ocorre por via de “um grupo grande, que, escorado na amplificação do som, faz com que a música e as canções ‘encham’ o ambiente”. (KEPLER, 2009, p. 26). Nesse caso, o autor entende que

com o passar do tempo, muitas pessoas vão percebendo que seus estados de espírito reais não são bem-vindos. E a decepção piora as coisas, porque, ao perceber essa menor mobilização da platéia, o dirigente do louvor lançará mão de recursos tais como: “levante-se, abrace seu irmão ao lado e diga: Deus te ama”. Naturalmente o dirigente tem a melhor das intenções, mas ele está manipulando a congregação e se deixando guiar pelos seus próprios sentimentos e limitações (no caso desse exemplo, provavelmente será a sua necessidade pessoal de ver seu trabalho fazendo todo o mundo feliz e se abraçando). (*Ibidem*).

Dessa forma, o autor aponta para a necessidade de amadurecimento no que diz respeito aos moldes como se pratica o louvor e a adoração em muitas igrejas brasileiras.

Para Frederico (2005), a comunidade religiosa é fundamental como critério para a seleção da música litúrgica. A autora considera outros fatores para a seleção musical a ser utilizada nos cultos, tais como a teologia, a tradição ou identidade comunitária, o ensino, a adequação das músicas aos momentos específicos da liturgia, a valorização dos cânticos que falem à alma e a própria beleza estética do culto. Neste último aspecto, a autora faz coro às ideias de Amorese ao afirmar a importância de se refletir a beleza de Deus, o que recai sobre a música na condição de elemento litúrgico. Frederico anota que muitas vezes a liturgia se torna *feia* em razão de verdadeiros descuidos, como textos com erros gramaticais, mal traduzidos ou ainda com letras que não se encaixam com a música. A autora ensina que “podemos estragar a beleza do culto, por exemplo, quando o som dos instrumentos eletrônicos está em volume tão alto que apaga o texto”. (FREDERICO, 2005, p.49)

Pires (apud VEIGA; SZUECKS, 2009) enfatiza ainda o aspecto mercadológico que se criou a partir dos anos 90 em torno da igreja evangélica, para a qual as estratégias de *marketing* foram as mesmas adotadas para o mercado secular, isto é, a partir da criação de produtos de fácil assimilação popularizados por uma presença maciça na mídia e do descarte de tudo o que não rende lucro aos investidores.

Pereira (apud VEIGA; SZUECKS, 2009), a propósito do fator levantado por Pires, ressalta que, mesmo sendo o Brasil um país de dimensões continentais, com uma imensa variedade de ritmos, apenas alguns estilos musicais são produzidos pela indústria cristã, sendo o país dominado por uma visão dogmática no que concerne ao papel do músico que professa a fé evangélica. Para o autor, não houve progresso na mentalidade evangélica brasileira com a chegada do movimento *gospel*, que apenas excluiu dos cultos o hinário europeu para se render a uma imitação da indústria de entretenimento dita cristã do chamado primeiro mundo.

O autor, entretanto, sugere uma ação pró-ativa por parte da igreja no sentido de que esta venha interagir como propagadora de cultura. Nesse sentido, a igreja abriria suas

portas para a comunidade, como espaço propagador da arte e do serviço às pessoas, opinião compartilhada tanto por Camargo quanto por Lima (apud VEIGA; SZUECKS, 2009). Propõe, ainda, que os artistas cristãos utilizem todos os meios possíveis para que sua arte seja mais criativa e interessante. Pereira entende que o sucesso em vendas de alguns cantores e grupos musicais não significa necessariamente um “sinal de santidade, bênção ou aprovação divina” (PEREIRA apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 131) e compreende também que os músicos cristãos deveriam aprender com a diversidade musical do Brasil expressa por seus artistas não cristãos.

Segundo Cabral (apud VEIGA; SZUECKS, 2009), as posições adotadas pela igreja ao longo dos séculos foram inúmeras e contraditórias, ora negando totalmente a cultura e a sociedade ao redor, ora tentando exercer influência positiva sobre o mundo – nesse caso, atuando principalmente em áreas estratégicas como educação, saúde, música, filosofia e até literatura. Todavia registram-se também momentos em que a atuação da igreja teria sido promíscua e condescendente com o “presente século”<sup>1</sup> ou de tendência a refugiar-se em guetos e espaços marginais. Sob esse ponto de vista, o autor atesta haver de tudo um pouco no quadro atual das ideias que circulam na igreja cristã contemporânea, o que reúne posicionamentos desde os que propõem a negação completa da cultura e a adoção de uma subcultura “*gospel*” até os que conclamem o povo de Deus para uma tomada de posição diante dos desafios do mundo atual.

Diante de todas as tendências, Cabral compreende que, embora a Igreja tenha um projeto claramente voltado para a eternidade e para a transcendência, tudo o que ela faz em termos de prática social ou litúrgica acontece em determinado contexto histórico e cultural mediatizado pela linguagem. Dessa forma, não há como fazer missão, evangelismo e louvor sem pensar em mensagem, discurso, tradução, diálogo e contextualização.

Veiga (2009) apresenta suas convicções ao encontro das propostas de Cabral, na medida em que analisa, a partir de dados históricos, a trajetória do escasso envolvimento da igreja com a cultura. Entende que a conversão não pode desculturalizar o novo convertido. Ensina não ser possível entender ou comunicar o evangelho sem referência à cultura, vez que, agindo assim, reduz-se a Palavra a uma mensagem tendenciosa e de alcance apenas

---

<sup>1</sup> Expressão bíblica utilizada de maneira particular pelo apóstolo Paulo, especialmente no trecho de sua segunda carta a Timóteo (4.10), em referência ao seu ex-colaborador Demas, que, “amando mais o presente século”, o teria deixado, partindo para Tessalônica. Provavelmente, em conexão com esse entendimento sejam usados, no meio protestante, termos como “secular” e “secularismo”.

espiritual, de ação estreita, sem relevância para o ser humano, a quem o evangelho propõe resgate em todas as dimensões.

Sob a perspectiva pastoral, Monteiro (2007) leva as propostas de Veiga às vias da prática quando trata da importância da linguagem musical como peça a ser considerada no estabelecimento de pontes de comunicação entre os integrantes/formadores de uma cultura específica e a pregação cristã. Por isso estabelece em relação à cultura nordestina do Brasil:

Dentro desse prisma, não podemos fazer teologia somente com uma Bíblia na mão e um jornal na outra, porque isso não tem a cara do Nordeste; também não se parece com a nossa propalada pós-modernidade. Nesta, outras dimensões do humano, além da razão, também encontram espaço, como, por exemplo, a emoção trazida pela canção e pela dança. No Nordeste e nesses novos tempos, em que a razão não é tudo, precisamos como Igreja, fazer teologia com a Bíblia e o jornal nas mãos, e ainda com uma canção no pensamento. Nesse Nordeste cantante e cantado, a nossa teologia deve ser igualmente assim: sentida, pensada, cantada e dançada. (MONTEIRO, 2007, p. 96)

Em ressonância a alguns aspectos levantados por Monteiro, Bomilcar (2009) concorda com Turner (2006) no sentido de que os cristãos têm de olhar toda a arte ou música a partir da Teologia da Criação, podendo-se, ainda, contar com o próprio evangelho, que veio redimir o homem e a sua expressão cultural naquilo que se distorceu. Bomilcar lamenta haver muita ignorância teológica sobre o uso das artes, chegando a parecer que essa dimensão esteja excluída de uma vida cristã saudável. “Entende-se que o músico ou o artista em geral vive num planeta à parte, muito mais sujeito às tentações e lutas do que os outros profissionais” (BOMILCAR apud VEIGA; SZUECKS, p. 24). Dessa forma, afirma a importância de tanto os músicos quanto o público evangélico não fecharem as portas para o que seja arte secular.

A visão da dicotomia da vida reflete uma teologia que ganhou espaço no protestantismo, isto é, de que existiam duas vidas para vivermos, uma santa e outra secular, uma carnal ou espiritual. A vida está integrada com o Criador e temos somente uma para viver para a Sua glória em todas as suas possibilidades. Afinal somos seres humanos integrais (mente, coração e corpo). (*Ibidem*, p. 22)

Paulo César da Silva (2009) converge seu ponto de vista em defesa da maturidade, sob a ótica de que essa deve ser a tônica no trato da questão da música na igreja. Sua avaliação parte do entendimento de que



O conhecimento real de que a música na igreja não é somente minha, mas do corpo, onde todos têm papéis diferentes, mas direitos iguais. Onde não podemos pensar em agradar a uns poucos, e fazer mal a outros. Quando a música na igreja é contextualizada de modo arbitrário ou tendencioso, algo está errado. [...] A música que agrada ao Senhor não é necessariamente a que eu escolho, mas é aquela que é repleta da sabedoria de Deus; e que essa sabedoria é a Palavra de Cristo enchendo essa música a ponto de ela influenciar vidas, ensinando-as, chamando-lhes a atenção para o caminho melhor e tornando-as cheias de gratidão ao Senhor. (SILVA apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 72 e 73)

Silva concorda que a música na igreja brasileira tem subido de posição, ganhando espaços nunca antes conquistados. Todavia ressalva que essa mesma música tem-se enfraquecido em seus objetivos e propósitos. Daí a necessidade de se repensar o que ele chama de *voz da música*.

Essa *nova posição* da música evangélica brasileira é vista por Lemos (apud VEIGA; SZUECKS, 2009) como um fato que trouxe seus benefícios, mas carrega também uma carga não muito positiva. Lemos explica que nas décadas de 60 e 70, quando a música não ocupava um lugar de tanto destaque nas igrejas, havia uma ênfase maior no estudo da Palavra. Consequentemente, não se ouviam tantas doutrinas estranhas como hoje, que, quando analisadas à luz da Bíblia, não conseguem sustentar-se. Com a ênfase que se tem dado à música, começou-se a dar uma atenção muito maior aos sentimentos, o que, em si, já caracteriza um grande perigo. Segundo o autor, de uma forma generalizada, o movimento *gospel* tem contribuído para aumentar o problema, uma vez que as poucas vozes que cantam a verdade acabam por ser sufocadas pelo sistema que se instaurou, tendo pouquíssimo espaço na mídia em comparação com os artistas a quem denomina de *cantores do evangelho fácil e utilitário*, os quais têm preferência nas emissoras de rádio ditas cristãs.

Dentro do aspecto levantado quanto à posição da música evangélica no Brasil em relação à mídia e à produção musical como um todo, surgem os questionamentos de Lash e Mônaco (2002), para quem a enorme agenda de trabalho de muitos músicos cristãos da atualidade pode oferecer perigo quando esses músicos enfatizam apenas o serviço em si e deixam de manter um compromisso legítimo com Deus. Segundo os autores, “não adianta ter compromisso com a obra e responsabilidade somente com Deus; é preciso ter compromisso com Deus e responsabilidade com a obra” (LIASH; MÔNACO, 2002, p. 47). Os autores apontam a ausência do caráter ético no ambiente da música cristã contemporânea. Segundo eles, em decorrência dessa realidade, muito do que se fala sobre música evangélica nos dias atuais não representa necessariamente a verdade, visto que muitos cantores e grupos desse ramo têm construído sua estrutura antes da base. Os

autores enfatizam que a prática musical não pode ser mais importante que a prática da obediência a Deus e à sua Palavra.

A consciência de alguns pastores, produtores e pensadores do movimento da música cristã contemporânea está cauterizada e, assim, não conseguem agir conforme os princípios que professam. Para começar, é preciso rever a música cristã como um todo. Nenhum movimento é o todo de uma ação. Por exemplo: apesar de representar um dos mais importantes movimentos dentro da história da música do Brasil em todos os tempos, criou-se a falsa impressão de que o chamado “movimento Gospel” é o todo do movimento da música cristã contemporânea. Nada mais enganoso. Alguns líderes e pastores acreditam piamente nesse conceito. Nós temos que acordar para os fatos que geram e sustentam todos os movimentos em nosso meio. (*Ibidem*, p. 47 e 48)

Com relação aos músicos, Silva retoma a questão defendendo que estes tenham vida de experiência com Deus, posição também sustentada por Válder Melo Júnior, Rubem Amorese, e Adhemar de Campos. Silva argumenta que existe muita confusão entre ser músico e ser adorador. Devido a esse fato, muitas lideranças de igrejas encontram dificuldades em tratar com seus liderados porque os escolheu em razão de suas habilidades e talentos de músico, e não pelo seu caráter de adorador. Sendo assim, é preciso desconstruir o conceito que se tem instaurado na visão evangélica de que os músicos são os *suprassumos* da adoração. A propósito dessa questão, o autor manifesta-se contrariamente a uma posição que se tem solidificado em alguns setores evangélicos os quais denominam como ministério levítico a atividade musical na igreja.

Witt (2000), assim como Silva, Amorese, Melo Júnior e Campos, atenta ainda para a importância da existência de bons músicos. Entre as várias características que aponta como desejáveis para pessoas que ministram louvor, o autor ressalta a de que executem bem o seu trabalho. Em sua concepção, o fato de que Deus olha para o coração, bastante citado no meio evangélico e que configura uma verdade, não pode diminuir a importância daquilo que se traz ao Senhor. Em outras palavras, o executar música “para a honra e glória do Senhor” não serve como desculpa para não se fazer bem as coisas; ao contrário, a música deve ser de qualidade, assim como os músicos, exatamente por serem ofertados a Deus.

Concluindo este levantamento, diante de tantas variantes a envolverem as perspectivas relacionadas à produção musical evangélica no Brasil, de tudo o que fica claro, ressalta-se a diversidade do tema, assim como a grande proporção de todas as variáveis que dizem respeito ao assunto. Sobre tais variáveis pretende-se trabalhar mais acuradamente nas próximas páginas. O fato, entretanto, não é de se estranhar tendo em vista a variedade que envolve a cultura musical brasileira, fruto de uma cultura maior do

Brasil, desde as suas manifestações mais nativas até aquelas que vieram a aportar e ser adotadas pelo imaginário coletivo nacional por força de influências estrangeiras. Assim sendo, cresce o desafio desta pesquisa, tanto no sentido da análise quanto em relação às propostas que porventura venham dela decorrer.

## CAPÍTULO 4

### MÚSICA E MISSÃO

*“Quem tem a poesia tem força na voz  
E diz o que sente e o que não sente por nós.  
Cada acorde de um violão  
Se une à poesia e a essa voz no mundo.  
Profundo mistério da arte,  
Sinal de esperança  
pra quem ouvir.”  
(Zazo)*

Antes de iniciar este capítulo, deve-se esclarecer de forma mais detalhada o porquê da preferência nesta pesquisa pelo termo *missão* - em detrimento de *missões* –, numa linha de aproximação com a ideia de *missão da igreja* como um todo. Essa observação surge no foco da distância que o protestantismo brasileiro estabeleceu ao longo de muitas décadas quanto ao entendimento atribuído corriqueiramente às palavras *missão* e *missões*, como se os dois termos tivessem significados distintos; ou, ainda, como se *missões* fizesse referência a uma área específica, de domínio exclusivo de missionários, estes percebidos como pessoas separadas para viverem em tempo integral um projeto de pregação evangelística a povos distantes, numa realidade que nada tenha a ver com a vida de uma igreja urbana, por exemplo. As palavras *leigo* e *missionário* tornaram-se, ao longo dos tempos, alvos de uma compreensão limitada no tocante à missão da igreja, na medida em que vêm “nocautear e colocar fora de combate a maioria dos cristãos” (BARBOSA apud AMORESE, 2008, p. 9). Para Barbosa, enquanto o termo *leigo* coloca a maioria dos cristãos numa categoria de simples coadjuvantes no fazer missionário da igreja, a expressão *missionário* vem qualificar uma minoria, tratando-a como exclusivos agentes sob os quais recai a responsabilidade dessa tarefa.

Neste estudo, a ideia de *missão* será utilizada sob o entendimento proposto por Amorese (2008) de *tarefa única*, que não se desmembra ou se esgota num departamento exclusivo da ação da igreja.

Esta breve fundamentação no que diz respeito ao “conflito” *missões x missão* deve ficar clara a fim que se possa prosseguir na reflexão sobre o tema abordado, tarefa que se propõe adiante.

#### **4.1 Compreendendo o ser *músico-social***

Na mesma medida em que a igreja precisa se tornar relevante para a sociedade na qual está inserida, por extensão, aplica-se o mesmo princípio quanto à música que ela produz. Isso se depreende a partir da constatação da função social da música, da relevância desta para um ente social e para a comunidade que o representa. Assim como se define o ser como social, faz sentido defini-lo também como musical. Tendo em vista a função social da música, tanto sobre o sujeito quanto em relação à comunidade que o acolhe, procede, para este contexto a caracterização do ser como ente *músico-social*. Em relação ao indivíduo, Candé afirma que “a alma é o objeto que se deve retratar, que a música tem por função essencial expressar” (CANDÉ, 2001, p. 12). Todavia Castoriadis (1991) alerta no sentido de que não se pode pensar na coletividade dos indivíduos sem a produção ou a criação de um imaginário coletivo. Em decorrência dessa afirmativa, Tella (apud ANDRADE, 1999) defende ser papel das referências imaginárias proporcionar respostas que nem a realidade nem a racionalidade seriam capazes de oferecer. Nessas referências encontram-se a definição da identidade do indivíduo, suas relações com o mundo e com o seu próprio ser, suas necessidades e desejos, bem como os fatores capazes de proporcionar a unidade, a identidade e a coesão dos segmentos sociais.

Sob tal observação, o homem pode ser visto sob a ótica da música, numa constatação de que esta, desde os primórdios da história, sempre fez parte de suas atividades sociais, fossem elas de lazer, religião, trabalho, etc. Tais induções se justificam ainda em razão de uma aspiração interna tanto do indivíduo quanto de uma coletividade para o que seja estético, mesmo que a definição desse termo tenha suas variações no que tange a pessoas e grupos. Numa proposição simples, pode-se deduzir que: sendo o homem um ente musical, e dado que as circunstâncias sejam companheiras do homem, logo a música desse indivíduo está ligada às circunstâncias de sua vida.

Para Mc Gavran (2001), toda sociedade, em determinada circunstância física, econômica e política, desenvolve uma cultura característica e uma autoimagem que as

tornam diferentes de qualquer outra sociedade. No contexto missionário, tal afirmação assume importância fundamental em razão de um fato que o mesmo autor denomina “consciência de ser um povo”, descrito como “um aspecto da estrutura social que influencia grandemente no momento, na forma e na extensão que o evangelho atingirá aquele segmento da ordem social” (MC GAVRAN, 2001, p. 225).

Exemplo dessa constatação segue no comentário de “orelha” escrito pela Companhia das Letras ao livro *A Onda Que se Ergueu no Mar*, de Ruy Castro (2001), em cujo início se leem as seguintes palavras: “no dia em que se reescrever a Constituição, um dos novos artigos dirá: ‘todo brasileiro tem direito a um cantinho e um violão. Tem direito também a cidades saudáveis, matas verdes, céu azul, mar limpo e seis meses de verão’”. Aqui vai uma alusão clara ao jeito brasileiro de ser como indivíduo músico-social; sob a ótica dos admiradores da bossa nova – admita-se -, mas com fortes indicativos a permitir a análise de uma realidade mais ampla.

É senso comum admitir que a música, sua instrumentalidade e execução não sejam aspectos isolados da existência humana, assim como não se percebe qualquer atividade ligada à vivência, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo, como algo desligado de uma premissa maior. Ao contrário, a música se vê encadeada; é causa e consequência, simultaneamente, na elaboração vivencial de um povo, sem deixar de sê-lo em relação a um único indivíduo.

Assim, onde houver alguma noção de coletividade, é muito provável que a música se insira de forma natural no contexto como elemento marcante, simultaneamente determinante e determinado na expressão cultural dessa comunidade. Como resultado de tal constatação, cabe ao estudioso que busca compreender um povo considerar o fazer musical dessa coletividade, o que, na maior parte das vezes, fica atrelado de alguma forma ao fazer literário e poético. Essa produção literária, por sua vez, vem mesclada da produção filosófica e se une a percepções coletivas, contribuições adquiridas do saber popular que acabam identificando e diferenciando aquele grupo de pessoas em relação aos demais, o que explica sua cosmovisão, seu senso de coletividade.

Para exemplificar, seguem versos de canções capazes de identificar, em circunstâncias as mais diversas, um nativo do Brasil com seus valores, crenças, pressupostos e sentido de pertencimento, entre outros fatores. Entre tais canções, bons exemplos podem ser encontrados nas marchas militares, vez que, em muitas das vezes são elas utilizadas em situações adversas nas quais pode ser fundamental que se gere no

soldado um senso de pertencimento e amor à pátria. Para observação mais aproximada, segue um trecho da *Canção do Expedicionário*, composta em 1939, por Guilherme Almeida e Spartaco Rossi como elemento motivador para os soldados da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial.

Você sabe de onde eu venho? Venho do morro do engenho,  
 Das selvas, dos cafezais, da boa terra do coco,  
 Da choupana onde um é pouco, dois é bom, três é demais.  
 Venho das praias sedosas, das montanhas alterosas  
 Dos pampas, do seringal, das margens crespas dos rios,  
 Dos verdes mares bravios da minha terra natal!  
 Por mais terras que eu percorra,  
 Não permita Deus que eu morra sem que volte para lá,  
 Sem que eu leve por divisa esse “V” que simboliza a vitória que virá.  
 Nossa vitória final na mira do meu fuzil,  
 Na ração do meu bernal, na água do meu cantil.  
 Nas asas do meu ideal, a glória do meu Brasil.  
 (INCAER, 2010)

Dentro da poética nordestina e sertaneja do Brasil, um bom exemplo é o “Último Pau de Arara”:

A vida aqui só é ruim  
 Quando não chove no chão,  
 Pois, se chover, dá de tudo:  
 Fartura tem, de montão.  
 Tomara que chova logo,  
 Tomara, meu Deus, tomara!  
 Só deixo meu cariri no último pau de arara.  
 (ALBUQUERQUE; ESPÍRITO SANTO, 1956)

Outro exemplo oportuno, agora contemplando o pensamento urbano, mais especificamente centrado na capital fluminense, veja-se um trecho da conhecida canção intitulada *País Tropical*:

Moro num país tropical  
 Abençoado por Deus  
 E bonito por natureza.  
 Em fevereiro tem carnaval.  
 Tenho um fusca e um violão.  
 Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa.  
 (MENEZES; CASTRO, 1969)

Embora aqui tenham sido apresentadas três diferentes canções destinadas a públicos distintos em contextos não menos diversos, há algo que as une: todas apresentam, de uma

forma de outra, algum nível de apelo a um sentimento de civismo, de brasilidade, de pertencimento a um lugar.

Segundo John Stott (1997), o ser humano decaído não perdeu todas as características originais da criação. Entre tais peculiaridades, podem ser citadas a sensibilidade emocional, a capacidade de expressar amor recíproco, a busca de proteção àqueles que lhe são caros, a admiração pela natureza, as tentativas de preservar o ambiente, a sensibilidade poética e musical. Em Gênesis 4.21, encontra-se que Jubal foi “o pai de todos os que tocam harpa e flauta”. Em outras palavras, ele aparece como o primeiro músico mencionado nas Escrituras Sagradas. É de se supor que sua música seria a expressão do senso estético de seus contemporâneos. Ademais, pelo simples fato de ter sua menção nos registros sagrados, já se pode inferir o lugar da música no imaginário coletivo da antiguidade.

Moreira e Massarani (2010) ensinam que a música tem uma base física importante: são os sons afinados pela cultura que a constituem. Em seu estudo sobre a importância da música na cultura brasileira, anota-se, ainda, que

As canções foram sempre um referencial importante sobre a cultura de sua época e as visões, representações e atitudes do homem diante do mundo, da vida e da sociedade. A ciência e as visões sobre ela e seus impactos permeiam a cultura popular e encontram expressão através da pena de poetas e compositores. (MOREIRA; MASSARANI, 2010, p. 19)

A julgar pela história recente dos povos, percebe-se a arte da composição e execução de instrumentos sendo usada para os mais diversos fins. Sabe-se que a música pode, além de entreter a alma, gerar um ambiente por vezes necessário a uma sociedade. É o que se diz, por exemplo, dos anos do então Presidente da República Juscelino Kubitschek com relação ao estilo musical da bossa nova, que trazia no bojo do violão e nas teclas do piano (principalmente) cantigas de ânimo. Falava-se, nesse período marcado a partir do final dos anos 50, de um Brasil bem-humorado, dotado de autoimagem progressista, de uma geração que chegava para fazer o país dar certo. O estilo bossa nova caíria *como luva* sobre o mote da campanha do Juscelino: “cinquenta anos em cinco”. Lyra e Menescal (2005), atestam que a música antecessora da bossa nova teria um quê de tristeza e derrota, sendo, portanto, de grande importância que se criasse no Brasil um tipo de poesia e canção que veiculasse o belo, aprazível, atraente, moderno. Aqui vai um exemplo, na letra de uma canção da época, por meio da qual se percebe, no simples trato com uma questão sentimental, o viés da mensagem positiva:



Pra quê chorar  
 Se o dia vai raiar  
 Se o sol já vai amanhecer?  
 Pra quê sofrer  
 Se a lua vai nascer?  
 É só o sol se pôr!  
 Pra quê chorar se existe amor?  
 A questão é só de dar  
 A questão é só de dor.  
 Quem não chorou  
 Quem não se lastimou  
 Não pode nunca mais dizer:  
 Pra quê chorar, pra que sofrer,  
 Se há sempre um novo amor  
 Cada novo amanhecer?  
 (POWELL; MORAES, 1963)

Essa intenção de criar um “clima” de otimismo não aparece na história da música como exclusividade do movimento bossa nova (o qual, por questões de honestidade, não deve ser caracterizado apenas por esse particular). Voltando aos hinos e canções militares, vale lembrar a importância que também tiveram na prestação desse serviço, pois, além de identificarem o soldado guerreiro com o seu lar, levam-no a valorizar suas origens, sua forma de vida, seu trabalho e sua bravura como homem. Vejamos se não é o caso do *Hino do Aviador*, composto em 1935 pelo Capitão Armando Serra de Menezes e Tenente João Nascimento:

Vamos, filhos, altivos dos ares,  
 Nosso voo ousado alçar.  
 Sobre campos, cidades e mares,  
 Vamos nuvens e céus enfrentar.  
 D'Astro-Rei desafiamos nos cimos,  
 Bandeirantes audazes do azul.  
 Às estrelas, de noite, subimos,  
 Para orar ao Cruzeiro do Sul.  
 Contacto, companheiros!  
 Ao vento, sombranceiros,  
 Lancemos o roncar  
 Da hélice a girar.  
 Mas se explode o corisco no espaço  
 Ou a metralha, na guerra, rugir,  
 Cavaleiros do século do aço,  
 Não nos faz o perigo fugir.  
 Não importa a tocaia da morte,  
 Pois que à Pátria, dos céus no altar,  
 Sempre erguemos de ânimo forte  
 O holocausto da vida, a voar!  
 Contacto, companheiros [...].  
 (INCAER, 2010)

Vale anotar, ainda, o entendimento do fazer musical como influenciador e influenciado, vez que – como já foi demonstrado - arte nenhuma surge do nada, sem que se tenha um senso de observação a partir de elementos a ela preexistentes. Considere-se também a associação quase que necessária e inevitável da música com a poesia, o que resulta na composição de uma mensagem completa.

É assim, portanto, que se explica com relativa facilidade o fato de, no mundo ocidental, a música exercer funções tão específicas nas atividades humanas, tais como ninar crianças, dançar, contar histórias, agregar pessoas, comemorar eventos, vender produtos, entreter, curar, consolar, expressar devoção, anunciar eventos, motivar sentimentos nacionalistas ou militaristas, entre várias outras.

A partir dessa ótica, compreende-se existir um grau de incumbência de uma música para determinada sociedade. “Uma música resulta relevante em um contexto se dá lugar a efeitos contextuais” (PEREZ, 1995, p. 4), fato que remete à compreensão de que o significado - ou, melhor ainda, *significação* - seja o primeiro fator a ocupar a mente quando o assunto é relevância social. Em outras palavras, a maneira como determinada música é percebida por um grupo humano implicará alguns usos. Devido a esse fator, a relevância social que aqui se pretende compreender não depende da própria música, e sim de sua contextualização em determinado ambiente. Segue-se que essa legitimação quanto ao papel social da música será conferido pelo ambiente, isto é, por aqueles que o compõem. Em razão disso, Perez observa que o grau de importância em termos sociais de uma música pode ter amplitude maior ou menor, fator que varia na dependência de ser tal música pertencente a diferentes estratos sociais ou ser específica para um grupo da população, observadas as variáveis de idade, sexo, procedência étnica, estrato social, etc.

Percebe-se que um fato, qualquer que seja, adquire significado quando associado a algo mais além de si mesmo, numa interação entre os valores intrínseco e extrínseco a ele atribuídos. Dessa forma, ao se mencionar a ideia da *significação de uma música*<sup>1</sup>, traz-se à consciência o estabelecimento de um nexos de identidade entre ela e uma categoria de ordem social. Assim, a significação que determinada música venha a possuir para uma sociedade refere-se às associações que lhe são atribuídas socialmente. Tella faz referência a esse tema ao tratar do *rap* no contexto brasileiro:

---

<sup>1</sup> A opção pelo uso do termo *significação*, em vez de *significado*, tem em mente que o primeiro se torna mais expressivo, visto transmitir a ideia do significado que algum fato adquire, como num processo dinâmico, andamento, ação. Vale lembrar que esse é também o termo preferido por Perez em seu texto originalmente escrito em espanhol.

O rap transforma-se num veículo de construção de identidades, trazendo a formação da consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história do Brasil – consciência da discriminação racial e social. O rap tem a função de estimular o rompimento com os padrões – embranquecimento, conformismo, cordialidade – que habitam o imaginário de nossa sociedade. (TELLA apud ANDRADE, 1999, p. 61)

Um exemplo acerca de tal ligação entre música e identidade pode ser citado a propósito de uma experiência vivenciada por um grupo que realizava uma atividade missionária de impacto numa cidade do interior nordestino situada na região do Cariri, estado do Ceará. O fato se deu no mês de janeiro do ano de 2002, em projeto organizado pela Juvep (Juventude Evangélica da Paraíba), missão sediada na cidade de João Pessoa. Acostumada às suas tradições, a população recebeu inicialmente os visitantes com certo olhar de desconfiança, atitude que se repetia a cada culto noturno realizado na praça principal da cidade. Essa postura, no entanto, começou a se desconstruir pouco a pouco, em razão de algumas causas. Uma delas, tida como a principal, surgiu do fato de que, numa das noites, dois músicos participantes do impacto missionário executaram a canção *Asa Branca*, de Luís Gonzaga, em praça pública, a céu aberto, minutos antes de iniciarem o culto evangélico. Essa iniciativa dos instrumentistas foi o marco inicial responsável por quebrar algumas resistências, o que se verificou a cada janela que se abria, a cada luz que se acendia, a cada porta por onde saíam moradores em direção à praça. Infere-se que os habitantes daquela pequena cidade tenham-se sentido, de alguma forma, honrados por aquele grupo de visitantes vindos de partes longínquas do país, os quais reconheciam o valor de sua cultura, sua identidade e seu jeito de ser, tudo isso expresso na melodia e na harmonia de *Asa Branca*, executadas apenas por um violão e um violino.

O incidente narrado serve de exemplo para que se façam algumas associações. Assim como o Xote e o Baião podem remeter a mente de quem conhece a cultura brasileira ao povo nordestino, a ópera pode ser conectada a uma elite social; enquanto o *rap* tem sua imagem ligada a jovens da periferia, em sua maioria negros, o *rock'n'roll* remete à juventude, de forma um tanto generalizada. É evidente que tais conceitos devem ser vistos como associações grosso modo, visto não poderem ser determinados como fixos ou estáveis. O que deve ficar claro é que existe uma significação dominante, ainda que esta não corresponda à proposta inicial quando da criação da música.

## 4.2 A música, a cultura e o mundo evangélico brasileiro

A compreensão do poder da música como linguagem se mostra fundamental quando o assunto analisado se refere à questão da inculturação no projeto missionário da igreja. O termo é definido pelo Dicionário Aulete (Universo *on Line*) como “adaptação da prática da fé cristã ao contexto cultural em que se quer difundi-la”. Shorter (1994), por sua vez, explica *inculturação* como expressão a ser usada no ambiente teológico, tendo em vista sua relação com a pregação do evangelho. Em suas palavras, o termo faz referência ao “diálogo em andamento entre fé e cultura ou culturas” (SHORTER, 1994, p. 11).

E é justamente no aspecto da tentativa de aproximação cultural que se tem afirmado ao longo desta pesquisa sobre a importância da linguagem como fator preponderante na comunicação do evangelho às diversas culturas brasileiras, o que, no caso da música tem sido tema de muitas discussões. Nestas considerações, pretende-se entrar na questão das formas de expressão musical como fator de identificação de um povo.

A observação dos dados históricos (Capítulo II) permite inferir que a conexão entre as ações dos primeiros missionários no Brasil e a cultura local então vigente foi pequena, para não dizer nula. Certo é que alguns fatores contribuíram para que assim se sucedesse. Entre esses, um fator de grande peso teria sido o forte envolvimento da igreja católica com as manifestações culturais populares do Brasil, envolvimento tal que se transmutava para o sincretismo. Esse afastamento, inicialmente resultado de uma proposta legítima de manter intactas as doutrinas formuladas a partir da Reforma do século XVI, acabou por produzir uma mentalidade bastante avessa a tudo o que dissesse respeito à cultura secular - algo que ainda armazena sequelas até os dias de hoje. Se, nos dias atuais, não se pode afirmar com certeza que o aspecto contextualização seja ponto pacífico para todo o universo missionário (BURNS, 2007), que dirá se esse tema for levado para o pensamento das missões do século XIX?

A história da música popular no Brasil, por sua vez, convida a uma reflexão que resultaria, em princípio, na descoberta de uma síntese da cosmovisão brasileira como um todo. Apesar das várias culturas e subculturas as quais se fazem notar em contextos e territórios diversos (PROENÇA apud MÚZIO, 2008), pode-se assumir como possível a ideia de uma cultura popular brasileira, num processo em andamento no século XIX, período da chegada dos missionários protestantes ao país.

Note-se também, a propósito das mudanças envolvendo os últimos anos daquele século, que a própria música secular se repensava. A geração de Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado, por exemplo, começava a introduzir novas propostas, na pretensão de um estilo essencialmente nacional, a saber, o chorinho. Vale lembrar que, nos primórdios de sua história, esse gênero, tão aplaudido e considerado culto nos dias de hoje, era associado, em geral, a pessoas à margem de uma sociedade aristocrata. Nas palavras de Perpetuo:

Claro que uma sociedade desigual como a da *belle époque* brasileira, em que as cicatrizes de um sistema escravocrata recém-abolido ainda se faziam muito visíveis, as relações entre esses mundos estavam longe de ser pacíficas. Afinal de contas, a cultura geral e a música em particular eram também traços de distinção social. (PERPETUO, 2010, p. 9).

Não se pretende aqui fazer qualquer juízo de valor sobre o envolvimento (ou não) da primeira geração de pregadores evangélicos com a cultura brasileira, principalmente em face do grande número de variáveis que se somaram no momento histórico que os abrangeu. No entanto, a leitura da história evangélica no Brasil (sob o pano de fundo da história cultural brasileira) se faz necessária, a fim de que se estudem rumos a serem tomados no campo da contribuição musical, tendo em vista as próximas iniciativas em termos de missão da igreja. Evidentemente, não se deseja neste estudo esgotar o assunto; menos ainda desconsiderar os passos que têm sido dados, porém analisar a situação que ora se verifica no tocante à questão.

Justamente nessa leitura do fio condutor histórico até o momento presente, não se pode negar a existência hoje de basicamente dois segmentos evangélicos, do ponto de vista da visão que nutrem em relação à música e à cultura nacional.

O primeiro desses segmentos, de forma consciente ou inconsciente, tende a abominar a cultura popular do país, desvalorizando-a e/ou percebendo-a como nociva. Esse primeiro ramo do universo evangélico brasileiro em geral adota a visão de que toda – ou quase toda – manifestação cultural secular seja demoníaca, verificando-se alguma intolerância mais acirrada quando tal manifestação carrega algum acento brasileiro, seja por conta dos ritmos, seja pela linguagem. Esse raciocínio vem da alegação de que existiria um formato musical exclusivamente cristão, “santificado”, representado a partir dos “clássicos” em geral traduzidos da hinologia importada; e não apenas esta, mas também vários hinos e canções oriundos principalmente dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Para os representantes dessa linha de pensamento, a “boa música”, à semelhança do que propunha a aristocracia

dos tempos de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, não pode ser produzida em solo brasileiro, mas vem da Europa ou da América do Norte.

Via de regra, essa postura se estabelece em convivência com a ignorância no que se refere à história da música herdada dos anglo-saxônicos, seu caráter popular, em muitos casos, e as intenções originalmente propostas de muitas de suas composições no momento em que foram pela primeira vez concebidas. Soma-se a isso a percepção de que a formação musical brasileira, principalmente em sua vertente originária da África, seria, por si só, pecaminosa, sensual, envolvida em rituais de feitiçaria ou associada a festas mundanas e aos excessos cometidos por seus participantes.

Nesse universo, o da intolerância à cultura nacional, as composições escritas por brasileiros, ainda que tenham suas poesias registradas em língua local, carecem de brasilidade, de algo que as identifique como música nacional, tanto no estilo das elaborações frasais, em termos poéticos, quanto no tocante às construções harmônicas. Em geral, reproduzem a linha estética das canções traduzidas, ressaltando-se que, com grande frequência, as traduções deixam a desejar, diante da mera limitação de reproduzirem o exato sentimento expresso no texto quando de sua elaboração na língua original.

É a partir dessa posição de isolamento em relação ao “mundo” que se criou uma subcultura evangélica, entre cujas vertentes se destaca a da linguagem conhecida informalmente como o “crentês” ou “evangeliquês”, uma espécie de dialeto quase indecifrável às pessoas não frequentadoras do ambiente ora analisado. Nesse sentido, cabe trazer os questionamentos de Lima: “A Igreja Brasileira canta música brasileira ou vê isso como pecado? Temos expressões de nossas raízes culturais no louvor ou a cultura dos outros nos parece mais aceitável ou celestial?” (LIMA apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 31).

Por outro lado, a música produzida no ambiente protestante, desde o seu nascedouro, ocupou o lugar de trabalho artístico *de segunda categoria*, apreciado quase que unicamente dentro do próprio ciclo protestante. Observa-se que, ainda nos dias de hoje, se percebe forte preconceito contra artistas evangélicos (ver Anexo B), mesmo em relação aos que trabalham com os estilos considerados mais refinados ou elaborados de composição (PEREIRA; LOBO, 2010).

Essa realidade conduziu o rumo da história para que se estabelecessem, na outra ponta da linha, grupos que entraram “de cabeça” numa pretendida aproximação cultural com a modernidade (não necessariamente com a cultura musical brasileira), na qual se abrangem todos os ritmos, dando-se, em alguns casos, ênfase àqueles que apelam aos

sentidos, à euforia e à dança, numa tentativa de atingir especialmente o público jovem, além de gerar uma imagem supostamente atualizada da pregação evangélica. Sobre esse enfoque, Márcia Pinheiro, abordando aspectos relacionados ao proselitismo evangélico, analisa que

Com os shows de artistas evangélicos e também o investimento de algumas igrejas na musicalidade é possível observar a existência de um outro tipo de proselitismo. No circuito de apresentação os jovens cantam e dançam [...]. Tentam converter outros jovens utilizando o lazer, o esporte, a música e a dança, compondo uma linguagem que consideram eficaz. Interessados em atrair os jovens e outros grupos etários através de atividades que convençam pela alegria, pela solidariedade e pelo companheirismo. A musicalidade, então, possibilita reunir tudo isso e congregando certamente as pessoas. Vários ritmos musicais fazem parte desse repertório evangelizador.” (PINHEIRO apud PENA 1999, p. 29).

A propósito do fenômeno *gospel* no Brasil, Pena (1999) observa terem sido claras as modificações ocorridas nas produções musicais de cunho evangélico. Analisa que o movimento, iniciado nas igrejas, acabou por se expandir com o passar do tempo até ganhar espaço na mídia secular e atribui a esse fator o crescimento das igrejas neopentecostais em território nacional.

É notória a ligação entre o crescimento e expansão de tal movimento e o crescimento das igrejas pentecostais e neo-pentecostais brasileiras, principalmente a partir da década de 90. Também se faz perceber a partir daí, o apelo mercadológico que ganhou o movimento *gospel* brasileiro, uma vez que se tem verificado um leque de abrangência, ligando não só expressões musicais voltadas para temas religiosos (cristãos), mas que veio a se estender numa rotulação a objetos, artigos, atitude comportamental. Assim, passou-se a identificar nas pessoas um “jeito de ser *gospel*”, um “pensar *gospel*”, um “vestir *gospel*”, que interagem com “espaços *gospel*”, “livrarias *gospel*”, “restaurante *gospel*” com “menu *gospel*”, “tv *gospel*”, “igrejas *gospel*” com seus “líderes *gospel*”, etc. (PENA, 1999, p. 9 - Grifos do autor)

Assim, no que se pode interpretar, dir-se-ia que a música cristã nacional – e, conseqüentemente o protestantismo - ganhou espaço em termos de mídia e divulgação. Ser evangélico, no final do século XX e nos primeiros anos do século XXI, tornou-se comum; em alguns momentos até sofisticado. A presença marcante dos evangélicos na mídia nacional, considerando-se especialmente os tele-evangelistas brasileiros da atualidade, de maioria neopentecostal, deu espaço a todo um esquema de *marketing*. Na avaliação de Palomino (2004), as conseqüências dessa conquista de espaço, entretanto, não revelariam uma melhora no que se refere ao cumprimento da missão. Ganhou-se na divulgação; perdeu-se

na essência. Para o autor, no momento em que a adoração se compara a uma celebração, então esta parte essencial da intimidade com Deus no culto se perde.

O grande perigo que correm os grupos representados por essa outra *ponta da linha* relaciona-se a um gradual afastamento de parâmetros teológicos de natureza imprescindível. Embora seja verdade que o movimento *gospel* (que tem trazido à luz esse tipo de estratégia de igreja) produziu uma espécie de “ascensão” do *status* da música evangélica, antes considerada cultura de gueto, tornando-a cultura de massa (ALMEIDA, 2010), também é verdadeiro o surgimento de decorrências não desejáveis à missão. Ora, *cultura de massa*, na visão empresarial, significa, ao mesmo tempo, *cultura de consumo* e todas as consequências do que isso possa indicar. O resultado é que, nesse particular, a música dita cristã vem a ser produzida exclusivamente de modo a atingir metas e suprir demandas mercadológicas.

Na época em que o show business, o *hit parade* e a mídia determinam artificialmente o comportamento coletivo, a sociedade não pode mais assumir sua responsabilidade na evolução do pensamento musical. Não tendo mais função social determinada, a música tornou-se um produto comercial [...]. A quase totalidade da música produzida e consumida no mundo ocidental (ou ocidentalizado) é obrigada a corresponder a um critério de rentabilidade, que se baseia num fator extremamente variável: o “gosto” do público. [...] O gosto é manipulado sobretudo pelos poderosos meios de promoção de que a indústria musical dispõe. (CANDÉ, 2001, p. 399)

A visão empresarial, portanto, chegou ao segmento evangélico, que passou a ser percebido como mais um filão do mercado, gerando demandas em escala jamais observada anteriormente à chegada do movimento *gospel*. Este se vê, em parte, impulsionado pelo uso sistemático dos meios de comunicação de massa pelas lideranças denominacionais protestantes (DE PAULA, 2007). Tais mídias, por sua vez, fortemente vinculadas a grandes gravadoras, geram a criação de dependência entre algumas lideranças evangélicas, gravadoras e mídia, favorecendo apenas aqueles que integram essa rede de relações.

É a partir dessas questões, por exemplo, que se criam *celebridades* evangélicas as quais poderão ser substituídas por outras num curto espaço de tempo, sem que delas se guarde qualquer memória; ou ainda se gravam canções cujo único fim seja a venda a um grande público e cujas letras muitas vezes não resistem a um confronto bíblico e teológico, mesmo dos menos aprofundados. Entre os resultados colhidos desse segmento, há que se lamentar grandes perdas, como analisa Bomilcar:



O que poderia ser motivo de unidade, hoje nos afasta. O que poderia ser um caminho de aliança, hoje faz romper. O que poderia ser motivo de edificação, faz ruir. O que poderia ser caminho de testemunho impede incrédulos de enxergarem e conhecerem o cerne do Evangelho! O que poderia exaltar a pessoa de Jesus exalta pessoas, ministérios e “pequenos reinos”. A adoração confusa marca nossa época presente, refletindo a falta de ensino bíblico e gerando interpretações estranhas das Escrituras! (BOMILCAR, 2008).

Com esse segundo segmento, aqui brevemente descrito, tem-se a percepção do outro extremo, ao se tratar dos pensamentos considerados básicos em vigência no mundo evangélico brasileiro da atualidade. Leve-se em conta, evidentemente, a existência de propostas mais “moderadas”, tanto de um lado quanto de outro. Considere-se, ainda, que posturas as mais diversas têm sido adotadas, assim como variados são os segmentos ditos evangélicos da atualidade (VILAÇA apud OLIVEIRA E., 2004), tendo em vista a teologia que praticam e que, conseqüentemente, dão vazão ao seu fazer musical, por assim dizer. É importante frisar que, no campo das mentalidades, não existem exclusivamente duas únicas faces do cenário evangélico brasileiro, visto que, entre esses polos há muitas formas de existência que se interpenetram de uma maneira ou de outra, gerando uma espécie de multiculturalidade evangélica.

Vale anotar, entretanto, que, neste momento da história, as expressões *evangélico* ou *protestante* tendem a falecer de significado ou cair em condição suspeita ante o imaginário de muitos, observados os vários rumos que a dimensão evangélica brasileira tomou, o que – por questões de delimitação do tema – fica abordado apenas de maneira tangencial neste estudo. Porém, é necessário retratar que, diante de um quadro muito mais complexo do que o descrito na primeira parte do capítulo I (construção da história da música evangélica), em que expressões como “protestante” e “evangélico” foram definidas para efeitos deste estudo, cabe repensar algumas definições surgidas em razão do crescimento do ramo neopentecostal no Brasil. Sobre esse particular, Mendonça considera pentecostais as igrejas Assembleias de Deus, a Congregação Cristã no Brasil, o Brasil para Cristo e o Evangelho Quadrangular. Já com relação ao neopentecostalismo, o autor interpreta que essa subvertente “mal resiste à análise mais rigorosa quanto à sua identidade cristã” (MENDONÇA, 1992, p. 51).

Também é importante trazer à baila que, neste momento da história, o fim da primeira década do século XXI, já se faz notar, com alguma expressividade, um número de indivíduos que se declaram arredios à igreja evangélica em seu molde institucional, dando origem a um grupo descrito por Zágari (2010), possivelmente pela primeira vez, com expressão os *desigrejados*.

A Igreja Evangélica brasileira está cansada. E é um cansaço que vem provocando mudanças fortes de paradigmas com relação aos modelos eclesiais tradicionais. Ele afeta milhões de pessoas que se cansaram de promessas que não se cumprem, práticas bizarras impostas de cima para baixo, estruturas hierárquicas que julgam imperfeitas ou do mau exemplo e do desamor de líderes ou outros membros de suas congregações. Dessa exaustão brotou um movimento que a cada dia se torna maior e mais visível: o de cristãos que abandonam o convívio das igrejas locais e decidem exercer sua religiosidade em modelos alternativos – ou, então, simplesmente rejeitam qualquer estrutura congregacional e passam a viver um relacionamento solitário com Deus. O termo ainda não existe no vernáculo, mas eles bem que poderiam ser chamados de *desigrejados*. (ZÁGARI, 2010 – grifo do autor)

Para o autor, os *sem-igreja* constituem uma realidade digna de nota, vez que seus formadores, conquanto confessem sua fé cristã e uma identidade com a teologia protestante, preferem manter-se distantes dos templos e da forma de vida evangélica como é hoje conhecida. Zágari relaciona esse fenômeno à decepção de tais pessoas no tocante às estruturas eclesiais:

No cerne desse fenômeno está um sentimento-chave: decepção. Em geral, aqueles que abandonam os formatos tradicionais ou que se exilam da convivência eclesial tomam tal decisão movidos por um sentimento de decepção com algo ou alguém. Muitos se protegem atrás da segurança dos computadores, em relacionamentos virtuais com sacerdotes, conselheiros ou simples irmãos na fé que se tornam companheiros de jornada. Há ainda os que se decepcionam com o modelo institucional e o abandonam não por razões pessoais, mas ideológicas. Outros fogem de estruturas hierárquicas que promovam a submissão a autoridades e buscam relações descentralizadas, realizando cultos em casa ou em espaços alternativos. (*Ibidem*)

Sobre a mesma questão, Alexandre acrescenta:

Essa espécie de “nova reforma protestante” não é um movimento coordenado ou orquestrado por alguma liderança central. Ela é resultado de manifestações espontâneas, que mantêm a diversidade entre as várias diferenças teológicas, culturais e denominacionais de seus ideólogos, mas alguns pontos são comuns. O maior deles é a busca pelo papel reservado à religião no mundo atual. Um desafio não muito diferente do que se impõe a bancos, escolas, sistemas políticos e todas as instituições que vieram da modernidade com a credibilidade arranhada. (ALEXANDRE, 2010, p. 88)

Uma vez compreendida a temática que envolve as denominações evangélicas e a situação em que se encontra o protestantismo brasileiro, resta refletir e buscar entender em que sentido a música pode ser vista como grande aliada ao cumprimento da missão da igreja. Resta também ressaltar o fato de que a Igreja do Senhor Jesus sempre existirá, sempre terá seu remanescente fiel, independentemente de estruturas (ou da ausência delas). É sob essa perspectiva que esta pesquisa segue em frente, vez que a verdadeira igreja permanece, assim como a missão que tem a cumprir.

### 4.3 Missão e adoração

E qual seria essa missão? Numa visão bem abrangente e resumida, Russel Shedd ensina que

A Igreja é o agente de Deus no mundo para cumprir a Sua vontade. Essa vontade se resume em sua missão. Quando se fala de Igreja, trata-se de todos os salvos que pertencem ao Corpo vivo de Cristo, os que pelo poder do Espírito Santo foram regenerados e incorporados nesse único Corpo de Cristo na terra (1 Co 12.12,13). Falar da natureza missionária da Igreja significa falar da responsabilidade que Deus passou para Seus escolhidos. Ficará evidente a natureza missionária desse povo sempre que ela fica orientada pela Palavra inspirada por Deus. (SHEDD, 2007)

A Igreja é do Senhor Jesus e carrega consigo uma missão primordial: ser agência do reino de Deus no mundo. Nessa missão, convive com três dimensões, sobre as quais seria importante reafirmar, isto é, três perspectivas referentes à adoração, ao relacionamento/crescimento e à relevância para o mundo. Parei aqui

Apreende-se, portanto, que o cumprimento da missão da igreja não prescinde da noção que essa igreja venha a ter de si mesma. Antes, tem início com sua autoavaliação, o que implica constante revisão de propósitos. É a igreja que se dá o trabalho de observar, no correr dos tempos, se houve em sua história algum desvio de rota; que está atenta à voz do Espírito, quando este diz: “Tenho porém contra ti...”<sup>2</sup>. Mas é também a igreja que se reconhece resgatada pelo sangue do Cordeiro, em razão do qual expressa sua adoração, esta vinda da alma, do reconhecimento de quem é o Senhor.

Há quem considere que a principal missão da igreja seja de adorar (FREDERICO, 2007), em contraponto às escolas teológicas onde se tem ensinado que a tarefa primeira da igreja seja a da evangelização. Sem entrar no mérito da questão, aqui se pretende chamar o tema para a perspectiva da adoração.

A igreja começa por diferenciar-se do que não é igreja pelo fato de ser adoradora. E esse conceito se estende pelo entendimento de que sua adoração é voltada exclusivamente para o Senhor. Fica estabelecido, portanto, um diferencial dessa comunidade em relação ao mundo, ou mesmo em relação a outras comunidades, ainda que religiosas, que clamem

---

<sup>2</sup> Expressão usada no conjunto das cartas escritas às sete igrejas da Ásia do primeiro século. Cf. Apocalipse 2.4, 2.14, 2.20.

para si a condição de igreja: o fato de não fazer parte daqueles que “mudaram a verdade de Deus em mentira, e honraram e serviram mais a criatura do que o criador”<sup>3</sup>.

Adoração, assim sendo, precede qualquer arte, pois antes de ser ato é atitude. Tem a ver com o coração que ama e reconhece o Senhor como tal. Por conseguinte, deseja adorá-lo, amá-lo, servi-lo. Esse princípio fica bem esclarecido no episódio em que Jesus conversa com uma mulher samaritana.<sup>4</sup> Indagado sobre o local certo para o culto a Deus, Jesus segue outro rumo ao afirmar que nem no monte Gerezim, citado pela mulher nem em Jerusalém se daria a adoração. Fica claro o ensinamento de que, muito mais que adoração, Deus quer o adorador.

A herança judaica do Antigo Testamento, em seus preceitos, rituais e observações, tanto da lei quanto dos profetas, chega ao cristianismo na forma resumida por Jesus em apenas dois mandamentos. E o primeiro conclama o povo de Deus a amá-lo com intensidade total de coração, alma e entendimento.<sup>5</sup> Trata-se, então, de atitude, o que precede a ação e que a motiva. O reino de Deus, a bem da verdade, subsiste a partir de uma disposição voluntária do ser humano de oferecer-se ao Senhor e submeter-se à sua vontade. Tal valor é de natureza imaterial.

Shedd (2001), entretanto, observa que os seres humanos fazem contato com o mundo concreto por meio dos sentidos. E acrescenta que a vida humana não é capaz de manter-se exclusivamente no nível espiritual ou imaterial, mas se envolve com o mundo. Nesses termos, adorar a Deus em espírito não significa, necessariamente, que o culto ficará desvinculado de toda a matéria, pois os sentidos estarão presentes.

Amorese, por sua vez, explica que Deus abençoou o homem com o dom da estética, isto é, uma capacidade de perceber e expressar o belo.

No lidar com o belo, normalmente o homem sente a necessidade de se expressar adequadamente, ou seja, com uma *linguagem apropriada* ao seu modo de perceber essa dimensão do jardim de Deus. Se o que ele sabe apreciar e expressar (isso equivale aos seus dons perceptivos e expressivos) tem a ver com os sons, ele faz música ou ritmo, ele canta, ele toca, ele dança. Se sua expressão tem a ver com a luz (imagens), ele pinta um quadro, constrói vitrais, faz a iluminação de uma peça teatral. Se tem a ver com sólidos, ele faz uma escultura ou planeja uma ambientação arquitetônica. (AMORESE, 2004, p. 32 – grifos do autor)

---

<sup>3</sup> Cf. Romanos 1.25

<sup>4</sup> Cf. João 4.

<sup>5</sup> Cf. Mateus 22.34-40

No que diz respeito à produção artística como presente divino, vale ainda colocar que:

Com efeito, toda a arte humana é, ao mesmo tempo, *percepção* e *expressão* emocional, por meio de linguagem apropriada, ambas dons de Deus às suas criaturas; ambas marcas indeléveis do Criador. Capacitação, por um lado, para gozar as múltiplas manifestações do seu amor. Habilitação, por outro, para retribuir em forma de afetuosa ação de graças. Devoção. Adoração. Nem o mais empedernido dos idólatras presenteia a divindade de sua devoção com o que considera feio. (*Ibidem*, p. 33 – grifos do autor)

O papel da música na adoração relaciona-se, portanto, ao senso de belo e faz por evocar a realização estética por meio da qual o ser humano, de forma individual ou coletiva, deseja expressar sua devoção. Pois há que se considerar que, além das habilidades de percepção e expressão da beleza, aprouve ao Criador que o ser humano fosse também agraciado com a capacidade de *desfrutar* do resultado final dessas duas percepções.

Conquanto a adoração tenha sua existência vinculada à atitude interior, é nela que se verifica a expressão humana no serviço a Deus, sendo também nela que se incorporam valores culturais em que figuram as artes. Fica evidente que adoração não é exclusivamente música; todavia pode ser levada a efeito por meio dessa manifestação. Como ensinam as Escrituras, “Louvai ao Senhor com harpa, cantai a ele com o saltério e um instrumento de dez cordas. Tocai bem e com júbilo”.<sup>6</sup>

Então, tem-se que a adoração é o cerne do culto. E sob a perspectiva da origem comunitária, pode-se afirmar que este tenha duas fontes: a sinagoga judaica, que remonta os tempos do Antigo Testamento, e a primitiva comunidade cristã, quando se deu início às reuniões dos primeiros convertidos para ouvirem a Palavra de Deus, adorá-lo e cultivarem senso de coletividade. Cabe aqui abrir um parêntese com o único objetivo de recuperar informações julgadas imprescindíveis sobre a liturgia hebraica. Em seguida, será também estudado o envolvimento da música no Novo Testamento.

#### 4.3.1 A música na tradição judaica

Frederico (2007, p 46) mostra que há “duas tendências em relação ao que se pode chamar de música sacra no AT”. Essas possibilidades envolvem a tradição profética e a

---

<sup>6</sup> Cf. Salmo 33.2-3.

tradição levítica. A primeira, como o próprio nome sugere, está relacionada aos profetas e caracteriza-se pelo êxtase e pela espontaneidade. Quando Saul foi ungido rei, o Espírito de Deus tomou conta dele, e o novo monarca associou-se a um grupo de profetas que vinham profetizando com seus instrumentos musicais, num episódio que ficou conhecido pela interrogação “está Saul também entre os profetas?”.<sup>7</sup> A segunda tradição, à qual será dedicada maior atenção nesta pesquisa, tem a ver com algo mais organizado e litúrgico, isto é, a dos levitas que se preparavam para lidar com o culto.

Os Salmos – o hinário do povo judeu – trazem versos que remetem diretamente ao tema “louvor e adoração” e que refletem, portanto, o melhor da composição levítica, embora não composta necessariamente por descendentes biológicos de Levi. Escritos em sua maioria por Davi, os Salmos também têm entre seus autores Asafe, Moisés, os filhos de Coré e até Salomão, podendo ser encontrados em outras passagens do Antigo Testamento, como Êxodo 15, I Samuel 2, Isaías 38 e Jeremias 2. O período de sua escrita varia, segundo os estudiosos, entre os anos de 1440 e 450 a.C. Sua aplicabilidade decorre do fato de ser comum ao povo judeu manifestar-se em ocasiões especiais de grande gozo com poemas cantados em adoração ao Senhor.

Foi no reinado de Davi que os serviços litúrgicos em Israel ganharam forma, tendo o rei composto vários salmos de caráter íntimo, quase sempre retratando algum acontecimento de sua vida, e outros para o louvor público. De acordo com Gagliardi Junior (1995), ele foi o primeiro a providenciar um hinário para ser usado nos cultos. Nesse período, quatro mil cantores entoavam salmos sob a orientação dos diretores de música Asafe, Hemã e Jedutum.<sup>8</sup> Vale lembrar que alguns salmos foram compostos também no cativeiro e no período pós-exílico, já na construção do segundo templo – vez que o primeiro, construído por Salomão, fora destruído por Nabucodonosor. Acredita-se que Esdras tenha sido o colecionador e organizador final do Saltério com os 150 salmos hoje conhecidos. Assim, considerando-se cronologicamente o primeiro salmo por autoria de Moisés, tem-se um período aproximado de mil anos de escrita do livro.

---

<sup>7</sup> Cf. I Samuel 10.12.

<sup>8</sup> Cf. I Crônicas 23.5; 25.1

Acerca dos Salmos, Frederico (2007, p. 49) demonstra, ainda, que o livro

é dividido em cinco partes, para torná-lo semelhante à Lei Mosaica, ou Torá, que também tem cinco livros. As quatro primeiras partes terminam com a expressão doxológica “Bendito seja o nome do Senhor”. A quinta parte encerra-se com “Tudo o que tem fôlego [ou: tem vida] louve ao Senhor. Louvai ao Senhor [ou: Aleluia]”

Ceresko (1996) ensina que a poesia hebraica constitui-se de orações que se desenvolvem numa linguagem rítmica e estruturada de modo a formar um texto de característica e estilo bastante peculiares e de grande beleza estética.

O que se tem nos Salmos refere-se, segundo Carriker (2005), à resposta de Israel diante da iniciativa de *lahweh*, que intervém na sua história. Diferentemente das outras formas literárias do Antigo Testamento, que colocam o leitor na posição de *objeto*, pode-se dizer que nas composições israelitas para o culto no templo, esse mesmo leitor passa à posição de *sujeito*, na medida em que se identifica com o que lê na forma de uma resposta também sua.

Os Salmos são em geral expressões de acontecimentos vividos por seus próprios autores. Tratando-se, portanto, de resposta pessoal, tais composições envolvem manifestações da alma. Nos escritos percebe-se a maneira como Israel se via diante de Deus e do mundo ao seu redor.

De acordo com Ceresko, quase um terço dos Salmos pertence à categoria das “lamentações individuais” ou “hinos de súplica”, compostos por alguém que, em algum momento de aflição, pede libertação a Deus. A confiança, a esperança e o amor a Deus expressos por esses hinos são também ponto de contato com as emoções e sentimentos que inspiraram e sustentaram aquele povo, fornecendo-lhe a necessária motivação na luta pela construção de uma sociedade segundo a visão por ela herdada. Ao mesmo tempo, esses elementos revelam a ideia israelita da natureza e do caráter de *lahweh*.

Quanto à sua categoria, os Salmos podem ser divididos nos tipos a seguir.

#### **4.3.1.1 - Hino ou cântico de louvor**

Categoria de composição que contém quase sempre três elementos: convite, corpo e conclusão. Ex.: Salmo 149. 1-2. O convite conclama o povo à adoração, ao reconhecimento da grandeza de Deus. O corpo do hino é o núcleo do cântico, algo como as obras

prodigiosas da história de Israel ou o poder de Deus na natureza e na criação. A conclusão inclui um breve convite para bendizer ao Senhor.

#### **4.3.1.2 - Lamentação individual ou cântico de súplica**

Vem a ser a categoria mais comum entre os Salmos. Corresponde à tendência humana de apelar para o auxílio e o socorro de Deus em momentos de tensão, aflição ou mesmo tristeza. No lamento, o salmista descreve sua angústia em termos fortes, como acontece no Salmo 22.2-3. Na súplica, vem o pedido de socorro. Usualmente, a lamentação inclui o fato de que o salmista confia no Senhor e espera receber dele a resposta à sua oração. Em geral, no fim do salmo ocorre uma mudança de tonalidade, a proclamação da confiança ou louvor e ação de graças. A oração foi atendida ou, certamente, será.

Sendo vários os salmos desse segundo tipo, veja-se, apenas a título de exemplificação o de número 22, na versão 2009 *da Bíblia Online*. Se o poema for dividido em três partes, muito provavelmente será fácil identificar as características em que se baseiam vários salmos do tipo lamentação individual.

No caso do Salmo 22, diz a primeira parte o seguinte:

Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? Por que se acham longe de minha salvação as palavras de meu bramido? Deus meu, clamo de dia, e não me respondes; também de noite, porém não tenho sossego. Contudo, tu és santo, entronizado entre os louvores de Israel. Nossos pais confiaram em ti; confiaram, e os livraste. A ti clamaram e se livraram; confiaram em ti e não foram confundidos. Mas eu sou verme e não homem; opróbrio dos homens e desprezado do povo. Todos os que me veem zombam de mim; afrouxam os lábios e meneiam a cabeça: Confiou no Senhor! Livre-o ele; salve-o, pois nele tem prazer. (Salmo 22. 1-8)

Entrando na segunda parte da composição, tem-se, nos versos 9 e 10, uma confissão de fé: “Contudo, tu és quem me fez nascer; e me preservaste, estando eu ainda ao seio de minha mãe. A ti me entreguei desde o meu nascimento; desde o ventre de minha mãe, tu és meu Deus”.



Segue-se a súplica:

Não te distancies de mim, porque a tribulação está próxima, e não há quem me acuda. Muitos touros me cercam, fortes touros de Basã me rodeiam. Contra mim abrem a boca, como faz o leão que despedaça e ruge. Derramei-me como água, e todos os meus ossos se desconjuntaram; meu coração fez-se como cera, derreteu-se dentro de mim. Secou-se o meu vigor, como um caco de barro, e a língua se me apegou ao céu da boca; assim, me deitas no pó da morte. Cães me cercam; uma súcia de malfeitores me rodeia; traspassaram-me as mãos e os pés. Posso contar todos os meus ossos; eles me estão olhando e encarando em mim. Repartem entre si as minhas vestes e sobre a minha túnica deitam sortes. Tu, porém, Senhor, não te afastes de mim; força minha, apressa-te em socorrer-me. Livra a minha alma da espada, e, das presas do cão, a minha vida. Salva-me das presas do leão e dos chifres dos búfalos; sim, tu me respondes. (Salmo 22. 9-21)

Observa-se que o último verso (21), embora ainda faça parte da súplica, apresenta, no final, o primeiro sinal de certeza da resposta que virá: “Salva-me das presas do leão e dos chifres dos búfalos; *sim, tu me respondes*” (ênfase nossa). A partir desse ponto, o salmista passa a expressar louvor e ação de graças.

A meus irmãos declararei o teu nome; cantar-te-ei louvores no meio da congregação. Vós que temeis o Senhor, louvai-o; glorificai-o, vós todos, descendência de Jacó; reverenciái-o, vós todos, posteridade de Israel. Pois não desprezou, nem abominou a dor do aflito, nem ocultou dele o rosto, mas o ouviu, quando lhe gritou por socorro. De ti vem o meu louvor na grande congregação; cumprirei os meus votos na presença dos que o temem. Os sofredores não de comer e fartar-se; louvarão o Senhor os que o buscam. Viva para sempre o vosso coração. Lembrar-se-ão do Senhor e a ele se converterão os confins da terra; perante ele se prostrarão todas as famílias das nações. Pois do Senhor é o reino, é ele quem governa as nações. Todos os opulentos da terra não de comer e adorar, e todos os que descem ao pó se prostrarão perante ele, até aquele que não pode preservar a própria vida. A posteridade o servirá; falar-se-á do Senhor à geração vindoura. Não de vir anunciar a justiça dele; ao povo que há de nascer, contarão que foi ele quem o fez.

A fim de que possa perceber, na vida do cidadão comum, como poderia se dar a experiência narrada nesses poemas, cabe trazer à memória a situação de Ana, esposa de Elcana e mãe de Samuel.<sup>9</sup> A história, envolvendo um componente de humilhação e sofrimento vivenciados pela protagonista, de alguma forma remete à construção de um salmo desse tipo.

---

<sup>9</sup> Cf. I Samuel 1.

#### **4.3.1.3 - Cântico de ação de graças individual**

Nesses, a pessoa dá louvores e graças a Deus por um favor obtido. Pode também alegrar-se pela libertação de alguma situação difícil ou perigosa. Embora não seja direcionamento deste estudo fazer a análise esquemática de todos os tipos aqui abordados, é importante, para fins de registro, deixar que o Salmo 138 seja um bom exemplo de ação de graças individual. O corpo do cântico mostra as razões específicas para a gratidão. A conclusão remete ao início, retornando a expressão de louvor.

#### **4.3.1.4 - Lamentação coletiva**

Frequentemente encontrada, a lamentação coletiva tem sua estrutura aproximada da que vemos na lamentação individual ou cântico de súplica, tornando-se uma categoria à parte pelo simples fato de ser composta para a expressão pública congregacional, e não restrita a apenas um indivíduo. Geralmente terá um grito de socorro, a descrição da angústia e a declaração de certeza do atendimento da oração. Exemplos desse tipo de composição encontram-se nos dois primeiros capítulos de Joel, quando se conclama o povo à humilhação. Outros exemplos de lamentação coletiva podem ser encontrados nos Salmos 12, 44, 60 e 74.

#### **4.3.1.5 – Cânticos de romagem**

Eram salmos cantados pelas várias tribos de Israel quando se dirigiam a Jerusalém para as festas religiosas. Também conhecidos como cânticos de peregrinos, referem-se aos livramentos de Deus, que poderiam ser traduzidos em termos individuais ou coletivos, entre outros temas de louvor e agradecimento. Sua temática pode ser resumida em termos de confiança em Deus.

#### **4.3.1.6 - Salmos régios**

Não se trata exatamente de um gênero, mas reúne poemas associados (de certa forma) diretamente ao rei. Assim, inclui lamentações individuais (Sl. 144. 1-11) e cânticos de ações de graças individuais (Sl. 18) destinados a serem recitados pelo rei ou para ele. Há também textos do cerimonial litúrgico para o rei, como parece ser o caso do Salmo 20, que se relaciona à ideia de uma oração do monarca antes de ir para a guerra. Já o salmo 45 mostra um cântico nupcial para um casamento de reis. Outros salmos régios associam-se com a coroação do rei e/ou com a celebração anual do aniversário da sua ascensão ao trono. Exemplos desse tipo de composição podem ser encontrados nos Salmos 21, 72 e 110.

#### **4.3.1.7 - Categorias menores**

Finalmente, o Saltério também inclui salmos de categorias menores e tipos mistos, isto é, que combinam elementos de duas ou mais formas comuns. Uma categoria menor e bem popular é a dos salmos de confiança. Trata-se de uma categoria menor porque abrange um menor número de salmos. Também porque deriva de outra categoria, julgada de maior predominância e relevância, a das lamentações individuais.

Graças às mais recentes descobertas dos arqueólogos, o estudo sobre poesia bíblica evoluiu muito nos últimos anos. Tais descobertas incluem numerosos textos contendo exemplos de profecia da Mesopotâmia, do Egito e, especialmente, da antiga Canaã. Uma característica da poesia hebraica, entretanto, foi explicitamente reconhecida e estudada por mais de duzentos anos: o paralelismo. Em 1753, o bispo anglicano Robert Lowth foi o primeiro a mostrar e definir o caráter paralelo da poesia hebraica. Lowth observou que os hebreus geralmente dividiam as linhas dos poemas em dois, ou às vezes, três segmentos. Em cerca da metade dessas linhas, o segundo segmento vinha ecoar ou repetir o pensamento do primeiro, motivo pelo qual o bispo chamou o recurso de “paralelismo sinonímico”. A expressão mais tarde veio a ser reconhecida apenas como “paralelismo”, em razão de não necessariamente trabalhar na linha da sinonímia semântica, mas – como

ocorre frequentemente – na ampliação, particularização ou até exagero do que se disse anteriormente, como no exemplo: “Tem misericórdia de mim, Senhor, porque sou fraco; sara-me, Senhor, porque os meus ossos estão perturbados”.<sup>10</sup> Ou ainda: “Mil cairão ao teu lado; *dez mil* à tua direita; mas tu não serás atingido” (ênfase nossa).<sup>11</sup>

O paralelismo, na percepção de Ceresko, vem constituir apenas um exemplo da complexidade e da sutileza da poesia feita em Israel, porém é o mais rapidamente identificado e expresso na tradução. Trata-se, portanto de uma forma de expressão não primitiva, e sim sofisticada e frequentemente elegante, parte de uma tradição e de uma cultura artística, a saber, a tradição da antiga Canaã, proposta em meados e em inícios do segundo milênio a.C.

Ceresko também ensina que há um pano de fundo histórico dentro dos limites de Israel o qual muito contribui para a composição de certos tipos de salmos, notadamente aqueles que invocam a proteção de Deus ou a solução de situações de crise ou ainda de profunda aflição na vida de alguns salmistas. Ou seja, compreendendo que toda (ou quase toda) expressão de arte subsiste a partir de um pano de fundo histórico e social, a pergunta que se faz diz respeito aos fatores que teriam contribuído para que a terça parte dos salmos fosse a expressão da súplica individual, como se pode verificar.

O ataque sistemático contra a ordem socioeconômica do Israel tribal - por parte da monarquia e em cooperação com a classe dos comerciantes em processo de enriquecimento - trouxe como resultado o empobrecimento da maior parte de Israel. Essa realidade de opressão, surgida após a instituição dos governos monárquicos, trouxe à nação um cenário até então inexistente e tornou-se um dos principais alvos da crítica contundente dos profetas.

Observe-se que nos tempos da conquista do território (Canaã), o espírito igualitário da ordem socioeconômica tribal favoreceu o ideal de acesso *democrático* (em termos de hoje) aos recursos e meios de produção para todos os membros da comunidade da aliança. Assim, o que se pode perceber no período que antecede ao reino é que, em geral, a vasta maioria das famílias israelitas poderia desfrutar a posse de um pedaço de terra e uma moradia, bem como o controle sobre o excedente da sua produção. Tratava-se de direitos institucionalmente protegidos “pelas provisões da aliança de Israel numa série de medidas para a ajuda mútua, pelas quais uma família ou clã em dificuldade seria ajudado a superar a

---

<sup>10</sup> Cf. Salmo 6.2

<sup>11</sup> Cf. Salmo 91.7

crise mediante donativos ou empréstimos sem juros ou com juros baixos” (*Ibidem*, p. 282). As leis de Israel, instituídas pelo próprio Deus, previam justiça social em todo o tempo. No entanto, com a chegada da monarquia, esse quadro vai mudar, visto que sob essa forma de governo, a população sofrerá a tarifação de impostos e a instituição de trabalhos forçados, introduzidos pela burocracia monárquica, cada vez mais poderosa e centralizadora. Tais medidas vêm destruir a independência das pequenas unidades familiares associadas, muitas das quais perdem seus bens e suas propriedades, seja por confisco, seja por hipoteca vencida. Os comerciantes e donos de terras, apoiados pelos reis, tornam-se cada vez mais ricos e poderosos, e a injustiça social da qual os profetas falarão frequentemente, torna-se o palco da composição de muitos dos salmos de súplica por livramento. O próprio Salmo 73, escrito por Asafe, sob a argumentação da prosperidade dos ímpios, revela um desabafo do mestre de canto acerca da injustiça social em Israel no período monárquico.

O conhecimento desse detalhe na produção literária e musical dos salmos certamente acrescenta muito à nossa ideia sobre a questão. A partir dessa observação, pode-se entender melhor a importância desse tipo de poesia não apenas quanto às influências que sofreu, mas também quanto às que provoca até o dia de hoje.

Para Carriker, a produção musical e literária hebraica também sofreu influência das nações ao redor. Na visão do autor, os salmos israelitas, se comparados aos testemunhos literários da poesia sumério-arcádica, egípcia e cananeia, confirmam grande semelhança de estilos, a julgar pelas regras que obedeciam, voltadas para as “rimas de pensamento”. Sob esse entendimento, teria ocorrido forte intercâmbio cultural a partir do qual Israel, sob influência fenícia, alcançou níveis de excelência musical. As semelhanças encontradas pelos estudiosos sugerem que cânticos de origem cananeia foram adaptados para o uso do povo de Israel. Assim, tais canções seriam de fácil assimilação também para os povos vizinhos.

No entanto, é importante notar que os princípios de santidade ao Senhor não estavam na pauta, pois o mesmo Carriker alerta que apesar de os poetas hebraicos usarem livremente a linguagem cananita, faziam-no com critérios. Os conceitos empregados nos salmos tinham de ser teologicamente aceitáveis.

Nessa linha de investigação, é reveladora a comparação proposta do Salmo 104 em relação a um poema egípcio, o Hino ao Sol, comparação essa em que o hino pagão é apresentado por Carriker, em todas as suas linhas, em base de comparação ao salmo. Analisando apenas as primeiras frases de ambos, tem-se o seguinte:

Diz o Hino ao Sol:

Belo é teu esplendor, na extremidade do céu, tu, Aton, vivente que antes já vivias...  
Quando tu ultrapassas a extremidade do céu, eis que o mundo jaz na escuridão,  
como se estivesse morto.

Enquanto isso, o Salmo 104 afirma:

lahweh, Deus meu, mui grande sois, de majestade e magnificência revestido, sois  
vós que distendeis a luz como um manto!... Sois aquele que para marcar os tempos  
fez a lua, e o Sol indicou o seu ocaso!

A propósito observe-se que muitos dos salmos de Israel convidam as nações à adoração do Deus supremo, criador da terra.

É neste ponto – da universalidade dos salmos - que se percebe um encontro de grande importância para a tarefa do povo de Deus entre as nações, uma vez que se estabelece um relacionamento triangular envolvendo Deus, Israel e o mundo. A eficácia do cumprimento da tarefa do povo de Deus se dá na medida em que sua resposta na relação com esse Deus surge na adoração sincera. O livro de Salmos, assim como o de Provérbios, ajuda a entender a maneira como Israel tratou seus vizinhos e como essa nação se entendeu de modo prático e cotidiano no seu contexto maior e de mundo. E mais: pode também servir de base para identificar em que aspectos se percebe a inclusão do mundo no plano de Deus, a partir de uma análise que contempla a produção artístico-cultural e, notadamente, musical do povo de Deus e suas aplicações para os dias atuais.

#### **4.3.2 A música na narração neotestamentária**

O Novo Testamento, por sua vez, revela um número pequeno de composições musicais, sendo também sucinto no tocante ao tema da música ou produção musical. Esse tratamento restrito é um reflexo do contexto no qual se desenrola a narrativa neotestamentária. Nos primeiros séculos da era cristã, vários grupos judaicos de ordem religiosa haviam abraçado posturas restritivas quanto à execução musical julgada exuberante, o que se estendia tanto à esfera litúrgica quanto secular.

Nas primeiras décadas da Nossa Era, o Templo de Jerusalém, com seu rico ritual e liturgia (no qual era comum uma execução musical opulenta pelo coro levítico e vários instrumentos musicais), foi dominado por uma classe dominante de saduceus muito corrupta. As comunidades judaicas da época também tinham que enfrentar a pressão e a influência das religiões pagãs com suas práticas orgiásticas sempre presentes em banquetes particulares, festas populares, feriados públicos, e nos shows dos circos e teatros romanos. Tudo isso levou muitos judeus da época a adotar uma abordagem bastante estrita com relação à música e seu uso, particularmente no contexto religioso. Nas sinagogas, o homem religioso judeu comum começava a enfatizar a música vocal sobre a instrumental em sua liturgia e uma prática musical religiosa mais austera. Esta tendência consolidou-se depois da destruição do Templo de Jerusalém no ano 70 da Nossa Era pelos romanos, e o banimento rabínico do uso de instrumentos na sinagoga, como uma expressão de lamentação pela destruição do templo. (SIQUEIRA, 2010)

De fato, fazendo-se uma comparação entre o Antigo Testamento e o Novo, não são tantas as referências deste em relação à música, sendo ainda em menor número as citações que incluem instrumentos musicais. No nascimento de Jesus, três cânticos são registrados, sendo eles entoados por Maria (Lucas 1), Simeão e os anjos (Lucas 2), em diferentes momentos. Zacarias também é encontrado cantando ao Senhor por ocasião do nascimento de João Batista, de acordo com Lucas, capítulo 1. Outras passagens nos evangelhos descrevem o lamento pela filha de Jairo, chefe de uma sinagoga, nesse caso apresentando a utilização tradicional de flautistas e cantores nos funerais da época (Mateus 9.23; Marcos 5.38). Música e dança eram elementos comuns nas festas (Lucas 15.25). Alguns trechos testificam de uma variedade de instrumentos musicais encontrados no contexto judaico daquele tempo, tais como a flauta (Mateus 11.23 e 9.17), os címbalos (I Coríntios 13.1), o *shofar* (Apocalipse 8.2, 6-12; 9.1-13) e a harpa (Apocalipse 14.2-3).

Mateus 26.30 e Marcos 14.26 anotam que Jesus e os discípulos “cantaram um hino” ao término de sua ceia da Páscoa. De acordo com Siqueira, o cântico, como adoração e oração, na forma como aparece em I Coríntios 14.15, 26, Efésios 5.19 e Colossenses 3.16, constituem a prática litúrgica mais comum na adoração judaica. Para o autor, vale ressaltar que, tanto em Efésios quanto em Colossenses, a ideia de cantar está relacionada a outros termos que pertencem especialmente ao contexto da adoração judaica.

A sequência “salmos, hinos e cânticos”, que aparece em ambas as passagens, também é encontrada nos escritos de Flávio Josefo (*The Antiquities of the Jews* 7.12.3; 12.7.7), um escritor judaico contemporâneo de Paulo. Em Efésios, a exortação a cantar “salmos, hinos e cânticos” é seguida pelas palavras “dando graças constantemente a Deus Pai por todas as coisas” (verso 20). *Berakhot* (“ação de graças”) é uma das práticas mais comuns na adoração judaica. Em Colossenses, este mesma conexão aparece (3.16-17), mas aqui Paulo acrescenta outro conceito fundamental judaico (verso 5), o de “Paz” (*Shalom*). Em I Coríntios 14.15-16, a “ação de graças” (em hebraico, *levarekh*) está relacionada ao termo fundamental da adoração judaica “Amém”. Tiago faz a mesma conexão entre a oração e o cântico dos Salmos (Tiago 5:13), refletindo desta maneira, o entendimento judaico comum de que a prática destes caracteriza a vida do homem piedoso (*Ibidem*).

Apenas o livro de Apocalipse mostrará um quadro musical de exuberância, tendo como foco as visões apocalípticas de João sobre o céu e o futuro estabelecimento do reinado eterno de Deus. Nesse contexto, João relata aspectos da adoração a Deus pelos seres celestiais e pelo coro de anjos (Apocalipse 5:8-14), ocorrendo a adoração no santuário celestial, no qual Jesus é apresentado como Messias e Sumo Sacerdote. As harpas servem de acompanhamento a um cântico envolvendo toda a criação. Em Apocalipse 7.9-12; 14.1-3; e 15.2-4, descreve-se a adoração dos que foram redimidos, num cântico que resulta em som de vozes e harpas.

#### 4.3.3 Um salto na história

A visão panorâmica da música nas Escrituras, na percepção do paralelo entre Antigo Testamento e Novo Testamento, permite inferir que a liturgia, tal como é concebida nos dias atuais passou por uma rota traçada sob um fio histórico diante do qual sofreu alterações em razão de contextos diversos. A compreensão desse caminho demonstra ser de importância vital para que se preserve uma boa base teológica, ao mesmo tempo em que se eliminam excessos de interpretação, no que se refere ao uso do canto e dos instrumentos musicais no culto. A fim de que se conclua essa ideia com a maior propriedade possível, vale ainda investigar, mesmo que de forma bem resumida, alguns dados relacionados ao envolvimento da música com a liturgia em momentos marcantes da história.

Na Idade Média, período anterior à Reforma Protestante, a música era executada por meio do canto dos monges. A liturgia não incluiria muitos elementos além desses cânticos somados às entradas solenes dos bispos, abades e arcebispos no templo. Tão inexpressiva era a participação dos fiéis, que acabaram sendo criadas novas formas de culto com os dramas litúrgicos, algo como um teatro popular destinado a apresentações fora do templo.



Nesses dramas, representavam-se temas bíblicos, sendo utilizadas músicas sacras e populares. Isso ocorreu com frequência nos séculos XII e XIV. Pelo fato de os monges encontrarem-se bastante distanciados do povo, o culto tornava-se um evento “profissional”, executado pelos padres e apenas presenciados por uma passiva plateia de fiéis. Além de a hierarquia clerical excluir a participação de leigos na liturgia, contava ainda o fato de que as missas eram rezadas em latim, razão pela qual poucas pessoas seriam capazes de compreender o que se passava nelas.

Já no século XVI, sob a compreensão de ser a igreja a “comunhão dos santos”, reunião dos que têm em comum a fé em Cristo, Martinho Lutero, que havia rompido com a Igreja Católica, aboliu as missas particulares e alguns sacramentos. Entre suas pressuposições constava a de que todo cristão é sacerdote, visto ter acesso direto a Deus, por meio do sacrifício de Cristo. Dessa forma, os fiéis não teriam mais participação passiva nos cultos, e estes poderiam ser proferidos em alemão, para que toda a gente entendesse.

Lutero havia estudado música na Universidade de Erfurt e sabia tocar alaúde. Como instrumentista, compreendia que sua arte poderia ser um excelente recurso para a evangelização e propagação das doutrinas da Reforma. Assim, fez bastante uso da música. Utilizou-se do canto para combater propostas teológicas diferentes das suas. “Diziam os Jesuítas que Martinho Lutero fez mais danos à Igreja Católica com seus hinos do que com sua teologia” (FREDERICO, 2007, p. 157). De forma estratégica, lançou mão de melodias conhecidas e também dos Salmos. Sua intenção com relação à música era tornar, por meio dela, os textos bíblicos compreensíveis. Martinho Lutero foi “o mentor daquilo que, mais tarde, viria a ser conhecido como ‘coral protestante’” (*Ibidem*, p. 30). Ele deixou registrados 36 hinos, entre composições suas e adaptações, sempre sob o entendimento de que a música deveria estar a serviço da fé e ter base na Palavra de Deus.

Também no decorrer do século XVI encontra-se a participação de João Calvino, que não seguiu à risca a teologia de Lutero, mas preservou os princípios basilares da Reforma Protestante. No tocante à música para o culto, foi mais rígido que Lutero, rejeitando o que considerava “abominações papistas”. Dessa forma

Retirou dos templos não apenas altares, pinturas, candelabros, mas até o órgão, pois entendia que a Igreja precisava purificar seus ritos. Para ele, somente os Salmos poderiam ser cantados. Baseava-se nos Pais da Igreja (principalmente em Agostinho) para dizer que a música deveria ser “sóbria e majestosa”. Rejeitou a música “de fora” da Igreja, pois achava que a verdadeira música sacra deveria ser somente aquela pensada e composta para o louvor a Deus. Os cantos tinham de brotar com sinceridade de dentro do coração, e nada podia atrapalhar ou distrair o fiel durante a execução musical. Por essa razão, tudo teria de ser executado e cantado de cor. (*Ibidem*, p. 31)

Calvino optou pela simplicidade nas melodias, bem como canções de andamentos lentos. Como Lutero, preferiu usar sua língua nativa, no caso o francês, de modo a atingir as pessoas mais simples. Consta que, além dos Salmos, tenha usado o Decálogo, o Credo e a tradução do cântico de Simeão, registrado no segundo capítulo de Lucas.

No mesmo século, o teólogo suíço Ulrico Zuínglio aderiu de maneira cautelosa à Reforma Protestante e escreveu 36 artigos, reconhecidos como o primeiro documento dogmático protestante em alemão. Embora tenha estudado música, sua relação com a arte foi marcada pelo não uso do canto congregacional, e sim do canto em antífona entre homens e mulheres – isto é, os homens cantando uma frase; as mulheres, outra. Zuínglio acabou retirando toda a música da liturgia, por julgá-la uma arte muito complexa e de difícil aprendizagem por parte do povo, a ponto de prejudicar a verdadeira adoração. Para ele, a música não era apropriada para o culto, por ser também um elemento *secular* próprio para a diversão particular, não havendo base bíblica que justificasse sua utilização na liturgia.

A concepção de Zuínglio chegou a ser, de certa forma, difundida pela Europa, alcançando a Inglaterra (país que já havia aderido à Reforma Protestante, por motivos políticos), quando então John Smith, desligando-se da Igreja Anglicana, foi ser pastor independente, batista, na Holanda. Smith aderiu ao culto de participações mais espontâneas, com ausência total de qualquer livro para leituras ou cantos. Tudo deveria ficar na memória. Só quase cem anos depois é que os hinos seriam introduzidos num culto batista por Benjamin Keach, fato que desagradou a alguns membros, os quais acabaram saindo de sua igreja.

No século XVIII, os irmãos John e Charles Wesley – o primeiro, pastor; o segundo, músico – foram fortes referências do avivamento ocorrido na Inglaterra. De denominação anglicana, ambos iniciaram em 1739 um ministério de pregações ao ar livre nas quais se cantavam hinos compostos por Charles. “Consta que Charles escreveu perto de 6.000 hinos, que serviram muito bem ao tipo de evangelização que ambos empreendiam por toda

a Inglaterra” (*Ibidem*, p. 34). Suas melodias eram simples e, em muitos casos, eram retiradas de canções seculares e clássicas.

John Wesley não aprovava músicas apresentadas apenas com instrumentos, visto não conterem palavras. Para ele, os hinos deveriam ser simples, a fim de que servissem tão-somente como canais da mensagem de Deus.

O século XIX iria revelar na Inglaterra uma verdadeira explosão no tocante à composição de hinos considerados sentimentais, surgindo inúmeros escritores, inclusive do sexo feminino. O estilo desses hinos tornou-se conhecido como *Vitoriano*, por reproduzir determinados conceitos românticos da época em que a rainha Vitória era soberana no Reino Unido. Ocorreu, ainda nesse século, um movimento denominado *mania de cantar*, em que foram formadas várias sociedades corais, o que resultou num surto de novas composições, além de uma grande facilidade no sentido de torná-las públicas.

A importância de voltar a esses dados justifica-se diante da base que veio formar o protestantismo nos Estados Unidos, nação colonizada em grande parte pelos puritanos<sup>12</sup>. Leve-se em conta que os evangelistas naquele contexto eram pessoas que cruzavam o país de leste a oeste. A forma com que se estruturaram os moldes litúrgicos na experiência norte-americana viria a ser herdada pela maioria das igrejas protestantes brasileiras, uma vez que o Brasil foi evangelizado principalmente por missionários de origem estadunidense.

#### 4.3.4 Em busca de uma liturgia brasileira

Melo (2001, p. 13) observa: “Mais de noventa por cento do que se realiza nos nossos cultos acontece em forma de som. Tanto é que eu, na condição de cego, posso participar em um culto, entendendo a quase totalidade de seu conteúdo”.

A ligação estreita da música com o aspecto litúrgico do culto é indiscutível. Cabe observar que, a partir de algumas mudanças de paradigma no que concerne ao culto protestante desde os anos 70, determinados grupos passariam a ter por tendência rechaçar o termo *liturgia*, associando-o à ideia de formalidade. Essa confusão deve ser desfeita, pois, a bem da verdade, o ser humano, independentemente de crença, será litúrgico *por natureza*, ainda que sob novas roupagens. Pelos aspectos já analisados, resta parecer que a música

---

<sup>12</sup> Segmento apoiado por João Calvino que se originou da reforma protestante e que se desenvolveu especialmente na Inglaterra, caracterizado por uma concepção de fé conservadora, tida como radical.

será sempre integrante da liturgia da igreja, independentemente do formato que este ou aquele grupo venha a assumir.

Faz-se então necessário clarificar o seguinte: não se confunda culto com liturgia. O culto é o encontro de Deus com a comunidade (FREDERICO, 2007). A base bíblica para sua realização encontra-se em Mateus 18.20: “Pois onde se reunirem dois ou três em meu nome, ali eu estou no meio deles”. Sendo o convite feito da parte do próprio Deus, fica claro que o culto pode e deve ser feito.

Daí também se depreende algo de suma importância: quem *assiste* ao culto não é a congregação. Em outras palavras, o culto não é para as pessoas. Não são elas a plateia, e sim Deus, por ser ele o centro de toda a reunião. Nesse ponto, propositadamente, no lugar do verbo *assiste*, entenda-se *recebe*. Em suma, Deus deve ser aquele a quem o culto é dirigido.

Para James White, assim como são variadas as pessoas, também será variado o culto protestante.

O culto como “encontro de Deus com a comunidade cristã” é lugar onde as pessoas participam, falam, olham, cantam, sentem, pensam, se movimentam. É um constante interagir de pessoas. E a comunicação que há pode ser verbal ou não-verbal. Embora à primeira vista pareça que a comunicação verbal é a mais importante, não se pode deixar de considerar o valor da comunicação não verbal. Ela se dá por meio de formas de expressão ligadas à fala (como volume, timbre, suavidade, agressividade etc.) e mediante formas ligadas ao corpo (folhear a Bíblia, palmas, gritos, pigarros etc.). Pode ainda ser manifestada por meio de elementos da acústica (música, instrumentos musicais, cantores, reverberação etc.) e de objetos de representação (arquitetura, enfeites, disposição dos elementos da Ceia, vestimentas etc.). (WHITE, 1989, p. 16 apud FREDERICO, 2007, p. 21)

Já a liturgia refere-se aos preparativos para esse encontro; portanto, relaciona-se à sua organização. O termo *liturgia* tem origem no grego, na expressão que servia para designar um serviço feito ao povo (*leitourgia*), especialmente por parte das autoridades constituídas. O sentido literal originário do grego pode ter sido, em muitos aspectos, perdido; todavia, ainda preserva alguma conexão com a ideia de serviço.

A canção litúrgica, assim sendo, terá sempre um objetivo: o de contribuir com o culto, tanto em termos de louvor a Deus como de ensinamento à congregação. Embora Deus seja o alvo único da adoração, isso não impede que a música litúrgica tenha relação direta com o perfil e com os rumos da igreja do seu tempo. Exemplos disso podem ser colhidos na Reforma Protestante ou nas canções dos negros norte-americanos durante a escravidão. Em outras palavras, o compositor da música litúrgica precisa ter em mãos os “ingredientes”

musicais de sua geração. Deve percebê-los, de modo a contextualizar as demandas de sua gente, conectando-as a uma forma que expresse, em sua própria cultura, o louvor, as petições e as ações de graças. Deverá ser sensível para escrever canções possíveis de serem cantadas em grupo, sendo esse grupo muitas vezes formado por pessoas que necessariamente não terão a mesma educação musical que ele. Ou seja, a canção deverá permitir que o público em geral tome parte dela - seja pela facilidade de acesso, seja pela aceitação - por refletir padrões ao alcance do ouvido comum.

Ao afirmar isso, não se pretende induzir que a música seja simplória, mas que reúna os elementos de simplicidade necessários ao louvor congregacional. Nas palavras de Frederico:

O fazer liturgia é uma resposta que o ser humano dá ao convite de Deus para o culto. Quando se copia uma forma de fazer culto de outros povos e apenas se transplanta essa forma, não se está permitindo uma autêntica expressão do povo. Por outro lado, pode-se deixar tudo ao sabor da hora, de maneira improvisada. Com o tempo, essa forma improvisada acaba se tornando repetitiva e sem graça. Nenhuma das duas maneiras de fazer liturgia é boa: nem o engessamento de um molde destoante da realidade brasileira nem a improvisação. (FREDERICO, 2007, p. 18)

No caso do Brasil, este tem sido um tema recorrente, como já descrito neste estudo. Tal fato ocorre principalmente por força de uma forma de culto herdada da América do Norte, em especial, trazendo à baila o constante desafio à igreja brasileira de sair da abordagem alienante de temas muito distanciados da sua realidade nacional e partir para uma liturgia que de alguma forma se relacione com o seu cotidiano.

Paralelamente, a influência cultural estrangeira, notadamente dos países de língua inglesa, não se restringe, no caso brasileiro, à igreja evangélica, mas atinge todo o modo de vida do país. Tal percepção, embora óbvia para alguns, certamente não o é para todos os brasileiros; aliás, como um todo, dir-se-ia que o país se encontra longe de perceber a total dimensão do que significa a influência estadunidense em sua forma de vida. Alves afirma que

É difícil enxergar com clareza as coisas que estão muito próximas de nós, sobretudo quando elas já se encontravam ali desde que nascemos, fazendo parte de nossa rotina e compondo o cenário do nosso cotidiano. Pelo fato de conviver com elas o tempo todo, nós as encaramos como se fossem naturais, raramente questionando suas origens, razões de ser, funções reais, a quem estão beneficiando e como poderia ser nossa vida sem elas. (ALVES, 2002, p.7)

Para a autora, a penetração norte-americana na forma brasileira de ser é um fenômeno cujo início se teria dado sobretudo na década de 1930, vindo a intensificar-se nos anos 1960. Tal processo, tratado pela autora como “invasão cultural” manifestou-se (e manifesta-se ainda) nas mais diversas formas, mormente por intermédio dos meios de comunicação, sendo sua percepção praticamente impossível aos jovens de hoje. Como resultado, o povo brasileiro vai perdendo, em termos culturais, suas raízes, sua identidade e a riqueza das suas diversidades regionais, bem como a individualidade, a visão de mundo e dos interesses de classe. Tornou-se, portanto, o povo brasileiro despersonalizado, mais facilmente transformado em consumidor e trabalhador “bem-comportado”, em benefício da alta burguesia e das multinacionais.

Essa condição de colônia cultural dos Estados Unidos vem constituir uma variável digna de nota na presente pesquisa, visto que trará consequências determinantes na maneira de se enxergar do povo brasileiro, o que, a seu tempo, resvalará inevitavelmente na construção de qualquer projeto de igreja evangélica no Brasil. Desnecessário, nestas alturas, será dizer que toda essa armazenagem de informações chega ao porto da composição musical, que esbarrará necessariamente no teor de consciência de povo cultivada em nossa comunidade. O exemplo mais próximo desse fator talvez se encontre na própria nomenclatura *gospel*, a qual surgiu para substituir o termo *evangélico*. Isto é, na proposta de transformar o *evangélico* em *gospel*, segue a insinuação de uma roupagem que melhore o *status* do primeiro. O termo em inglês pode soar bem a muitos ouvidos, além de sugerir algum tipo de sofisticação ou elegância.

Em outros níveis, a autonegação cultural que se percebe no binômio Brasil/Estados Unidos virá a ser observada também em instâncias menores, com relação às comunidades brasileiras possuidoras de “menor autoestima” em relação àquelas mais influentes. Assim, existiria a tendência das comunidades que se percebem como de menor importância na construção cultural de querer copiar ou importar hábitos, usos e costumes daquelas consideradas a seus olhos como mais elegantes ou “superiores”. Certo é que a construção desses valores passa necessariamente pelo olhar do sistema econômico, sob a mira do qual a concentração de dinheiro e riqueza se dá em determinadas partes do país, coincidentemente, as mesmas que abrigam as camadas populacionais influenciadoras do restante. Esse fator pode ser facilmente observado a partir das telenovelas que exportam imagens exuberantes do Sudeste brasileiro ao povo carente dos interiores nordestinos, por

exemplo. Estas constroem seu padrão de beleza e cultura baseado em influências importadas principalmente dos Estados Unidos.

Em termos evangélicos não se dá fenômeno diferente, observando-se que, mesmo em pequenas vilas de interior do país, a riqueza cultural ali produzida (principalmente musical) tende a ser rejeitada, em razão de influências do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte, cujos valores, realidades e modo de vida pouco, para não dizer nada, têm a ver com essas pequenas comunidades.

Ainda com relação à escolha das canções a serem usadas na liturgia, Muradas (2003) defende a utilização da música brasileira no culto, lembrando que as iniciativas que se têm feito nesse sentido são recentes e ainda encontram certa resistência em determinadas congregações. Segundo ele, o maior obstáculo à música brasileira na liturgia se deve ao preconceito, seja em relação ao ritmo, aos instrumentos e suas origens, seja em relação ao que se associa desses elementos no tocante ao “mundo”, entendido este como a cultura de fora da igreja. O autor lembra ser conhecida a origem pagã de grande parte dos hinos hoje considerados sacros, bem como o envolvimento de instrumentos tidos como sagrados na igreja em ambientes *não tão sagrados assim*, ao longo de sua história. Nesse sentido, lamenta que o enfoque da música na igreja brasileira ainda esteja sobre a composição erudita e a música de louvor mais americanizada. Em que pese o inegável legado da música erudita, deve haver, na sua concepção, alguma reflexão maior sobre o tema.

Os ministros de louvor, em geral, são formados em seminários com excessivo enfoque erudito. A formalidade de alguns no culto excede à de muitos concertistas seculares. Regem corinhos de criança como se estivessem regendo uma sinfônica e hinos com excessiva marcialidade, dificultando às vezes a manifestação de louvor. Não abrem mão da partitura. Alguns, ainda, sequer aceitam outros instrumentos que não o piano e o órgão. Defendem os hinos e desprezam os cânticos, opondo-se aos momentos de louvor congregacional, como se não fosse possível uma boa parceria. (MURADAS, 2003, p. 42)

Por outro lado, admite haver, entre os próprios músicos brasileiros, muitos que tendem a imitar o estilo norte-americano, o que anula sua autenticidade, tornando-os meros imitadores. Muradas lamenta o fato de muitos músicos encontrarem-se presos ao que a mídia dita como padrão de música evangélica. Avalia que “nem sempre o que faz sucesso é bom”, visto que “grande parte do que está no mercado é produto da mídia” (*Ibidem*), isto é, resultado de interferência direta do poder econômico.

Na avaliação de João Alexandre Silveira e Luciano Garruti Filho (2007), a recorrência exacerbada às canções de origem anglo-saxônica pela igreja brasileira é resultado de uma

transculturização de usos e costumes. Para os autores, no ambiente evangélico nacional, o critério que define o “certo” e o “errado”, no que concerne a determinados assuntos, não tem qualquer base bíblica, mas sim cultural.

Quando os missionários estrangeiros nos trouxeram o Evangelho, trouxeram também, inserido em meio às Boas Novas, uma série de usos e costumes próprios de suas culturas, os quais têm sido, já por muito tempo, considerados tão “santos” quanto o próprio Evangelho que acompanham, embora nunca o fossem de fato. Só porque o Evangelho nos foi trazido por determinado povo ou nação, não significa que sua cultura seja melhor, ou mais “santa”, do que a nossa ou a de qualquer outro lugar. (SILVEIRA; GARRUTI FILHO, 2007, p.14)

Incidem sob o mesmo raciocínio as palavras de Lidório (Apud BURNS, 2007) para quem um dos mais evidentes perigos à missão vem a ser o político, cuja origem se percebe na tendência humana de impor a outros povos sua forma adquirida de pensar e interpretar, tendência por meio da qual atuaram, e ainda atuam, forças missionárias que compreenderam o significado do evangelho somente dentro de sua própria cosmovisão, cultura e língua.

A partir dessas considerações, Lima (Apud VEIGA; SZUECKS, 2010) interroga sobre qual deveria ser o perfil do músico nas igrejas. Pergunta ainda se haveria uma coerência por parte dos ministros no tocante à forma como conduzem a adoração; se a busca do ápice, da música certa que leve à “emoção à flor da pele” seria uma realidade vergonhosa no ambiente evangélico brasileiro. O autor indaga, ainda, se haveria espaço nesse ambiente para expressões de raízes culturais nativas em termos de louvor ou se ocorreria o caso de a cultura dos outros parecer mais aceitável ou mesmo celestial.

A forte influência cultural europeia (especialmente britânica) em detrimento da musicalidade tipicamente nacional é lamentada também por Fernandes (2009), para quem existe uma lógica no meio evangélico que se fecha radicalmente a tudo o que é próprio da cultura do Brasil, como se a graça comum fosse incapaz de alcançar o país e como se Deus fosse apenas Deus para os eruditos. Por outro lado, o autor atesta que o movimento em sentido contrário trouxe também prejuízos, visto ter dado margem ao surgimento de muitas práticas não apoiadas pelas Escrituras, à base de um pano de fundo tão-somente cultural brasileiro (ver Anexo C).



Porém, como todo movimento reacionário incita uma manifestação contrária, esta “clausura cultural cristã” parece ter suscitado, principalmente, entre os neopentecostais, uma nova comunidade disposta a quebrar paradigmas, a romper de vez com o tradicionalismo, que lhe impôs limitações à produção cultural. Porém esse contramovimento veio com tanto ímpeto que, em muitos casos, ultrapassou as raias do bom senso, caindo no outro extremo, fato que não é difícil se verificar. (FERNANDES apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 102)

Não se pode negar, entretanto, que hoje a busca por uma liturgia brasileira está na pauta de discussão. Em razão disso, Zimmerman (2010) afirma que passa pela música a missão que a igreja tem de testemunhar o evangelho, inclusive para os que estão fora dela. Para ele, isso ocorre pela simples razão de ser a arte musical um meio já conhecido por quem está para ser alcançado pelo convite da comunidade. Segundo Zimmerman, a missão tem início no convite.

A música torna-se um instrumento da missão. Por isso, a maneira que ela é usada na missão é assunto que ocupa tanto os músicos, que são os que fazem essa música acontecer, quanto os teólogos, que refletem sobre a ação da igreja e traçam perspectivas de atuação da missão da igreja no mundo. A música auxilia a teologia a atualizar a linguagem do evangelho fora dos muros da comunidade. (ZIMMERMAN apud EWALD, 2010, p. 91)

Muradas (2001) admite, todavia, que a música brasileira já seja utilizada no culto. No entanto, percebe essa realidade como fenômeno recente que ainda encontra alguma resistência em determinadas congregações. Por outro lado, o autor ressentido-se também do fato de muitos músicos preferirem imitar o estilo de louvor e adoração importado.

Essa reflexão fica ainda mais ampla quando se pretende sair da cultura das capitais e metrópoles do país e se parte em busca das populações simples dos lugarejos e sertões da imensidão brasileira, nos quais se faz necessário “tirar o paletó e a gravata”, como ensina Monteiro (2007). Esse tema será tratado mais adiante.

A canção litúrgica deve considerar, ainda, a proposta de temas em discussão na sociedade como um todo, a fim de que a igreja não se torne um gueto de alienação. As grandes questões que têm sido levantadas clamam por respostas cristãs e uma igreja sintonizada com sua realidade local e cultural. Nesse sentido, surge também a música de ensinamento. Toma-se aqui a liberdade de citar uma composição de Jorge Camargo sobre o tema “integridade”, questão necessária para os dias de hoje, a qual se pode definir como peça útil à comunidade cristã na área do ensino.

Palavras que dão sentido ao que eu faço  
 Com atos que autenticam o que eu digo  
 A marca que deve sempre andar comigo  
 A essência do que a Deus eu ofereço.  
 Um maior compromisso com a verdade  
 Em passos que não desviam do seu caminho  
 Mesmo se for preciso andar sozinho  
 O anseio de viver com integridade  
 É fruto de um coração que deixa-se amolecer  
 Banhado por contrição, disposto a obedecer  
 Dá-me um coração assim  
 Ó Senhor, segundo o Teu  
 Dá-me um coração assim  
 Ó Senhor, segundo o Teu!  
 Que é fruto de um coração ...  
 (CAMARGO, 2000)

Considerando o valor do ensinamento, cabe observar a importância de um ensino de qualidade nas canções. Em outras palavras, necessita-se de composições que traduzam uma boa compreensão bíblica acerca dos mais diversos temas. Lamentavelmente, muito do que tem sido veiculado (e consumido sem questionamento) pela mídia evangélica ultimamente carece de análise bíblica e teológica. Há canções cujo foco central é *reivindicar* de Deus alguma coisa, em geral prosperidade financeira (“Restitui, eu quero de volta o que é meu...”). Outras afirmam frases do tipo “o melhor de Deus ainda está por vir”, dando margem a questionamentos: será que o melhor de Deus não foi enviar Jesus e desfazer o escrito de dívida que atingia a todo ser humano? O que seria, então esse “melhor de Deus” que ainda não veio? Embora não seja interesse desta pesquisa deter-se nesta questão, vale registrar a preocupação que tem crescido em vários segmentos do protestantismo nacional acerca do tema<sup>13</sup>.

Portanto, o desafio que a igreja brasileira tem diante de si nos dias de hoje, no que passa pelo âmbito da música feita para a adoração e edificação, relaciona-se ao encontro de si mesma com sua realidade local, regional e, por fim, nacional. Esse desafio clama por textos que não fiquem a dever em termos de correção teológica, além de originalidade em músicas que expressem a alma brasileira. Simultaneamente chama para o entendimento do *ser músico-social* que existe em cada comunidade cristã, assim como apela à missão de atrair para o seio de sua convivência os que porventura não pertençam a ela. Para que a música aconteça são necessários aqueles que a façam acontecer.

<sup>13</sup> É o caso de algumas iniciativas musicais, como os CDs *É Proibido Pensar*, de João Alexandre Silveira (2007) e *Diário de Bordo*, de Carlos Sider (2006), como propostas musicais abordando questões a envolver o louvor contemporâneo geralmente fabricado pelo rótulo *gospel*.

Por isso, aqui se reconhece a demanda atual por pessoas que queiram qualificar-se, tanto no conhecimento técnico que a música envolve quanto na formação em busca da sã doutrina, dos verdadeiros princípios da Palavra que se juntam às composições e ministrações de louvor e adoração, de modo que glorifiquem a Deus. Uma vida de adoração sadia em uma comunidade cristã necessita, entre outros elementos, de uma música à altura desse alvo. Dentro desse enfoque, constituiria estudo à parte a questão que envolve a música para o público infantil, cuja elaboração é assunto seriíssimo, visto referir-se à responsabilidade do ensino das primeiras noções da fé a um grupo etário tão especial – afinal, o que se aprende na infância deixa marcas profundas por toda a vida.

Isso pode requerer até mesmo a criação de uma agenda a reunir músicos que queiram mudanças, o que, em algumas instâncias já começa a ocorrer. O tema fascina, mas não encontra respostas em algumas folhas de papel. Requer trabalho, vontade, disposição e, acima de qualquer outra coisa, humildade e dependência do Senhor da obra.

#### **4.4 Missão e proclamação**

Quando se pensa na totalidade das composições musicais que são produzidas no ambiente evangélico, há que se atentar para um grupo em especial: o das músicas feitas para quem não é cristão. Isso se compreende antes de tudo pelo imenso volume de tais composições. Considera-se também – e aqui não se pretende estabelecer uma ordem de prioridade - a importância que essas canções adquirem quando se reflete sobre a missão da igreja. Com esse tipo de trabalho, imagina-se que o compositor cristão tenha por objetivo que sua música chegue aos ouvidos e, conseqüentemente, aos corações de quem ainda não crê no evangelho. Nada mais óbvio. Todavia, as formas como essa intenção primeira se desdobra em termos práticos pode variar.

Essas variações podem ser determinadas por vários motivos, entre os quais se incluem os diferentes estilos musicais e os diversos contextos históricos, culturais, geográficos e até sociais, fatores esses determinantes à composição musical.

Em geral, entende-se que a “música de evangelismo” seja aquela que explique de maneira simples o plano de salvação, ao mesmo tempo em que convide o ouvinte a deixar que Cristo entre em sua vida. São composições feitas para a conversão de quem as ouve. Para tanto, quando são escritas, imaginam-se diversas circunstâncias em que alguém as

ouça e se deixe tocar pela mensagem trazida por elas, desde um motorista que por acaso sintonize o rádio de seu carro numa emissora que as esteja executando até o cidadão que, por algum motivo, se encontre no espaço e tempo do culto em que se faça o tradicional apelo evangelístico. Esse é, em princípio, o senso comum acerca da canção de suporte à proclamação do evangelho.

A exemplo dessa questão, a página virtual *Yahoo* publica, em um de seus acessos destinados a perguntas e respostas, o seguinte pedido formulado por uma usuária:

Quais as músicas gospel ideais para evangelismo? Teremos um culto em uma praça pública, mas não tenho um repertório definido. Gostaria de opções que mexem com o coração das pessoas carentes de Deus. Pode ser uma música que aproximou você dele. Obrigada. (YAHOO RESPOSTAS, 2011)

Por mais que pareça uma questão simples, há muita discussão em torno do tema. O ponto nevrálgico situa-se em qual seria a melhor forma para que pessoas não alcançadas pelo evangelho ouçam a mensagem bíblica, lembrando que nem sempre essas pessoas compartilham do mesmo gosto musical de quem leva a mensagem. Como atesta Melo:

Eu posso achar o canto coral maravilhoso. No entanto, se a apresentação for acontecer em uma favela no alto de um morro carioca, provavelmente, lá o pessoal aprecie mais o samba. Isso não quer dizer que o canto coral não irá alcançar pessoas ali, mas apenas que um grupo de pagode seria mais eficiente no alcance do que o coral. Você pode gostar muito de rock, mas se a apresentação for acontecer no campo, provavelmente, lá uma dupla sertaneja chamaria mais a atenção. Não queremos dizer que o mais importante é chamar a atenção do povo, mas sim que isso tem a sua relevância. O melhor é podermos utilizar um estilo musical que o público alvo goste e se identifique com ele, pois, do contrário, não teremos tantas pessoas para ouvir a mensagem (MELO, 2001, p. 39)

Para Melo, defensor de que não se cante apenas o conteúdo bíblico, mas que isso seja feito de forma acessível às pessoas, é fundamental que se reconheça a importância da diversidade cultural e sua influência. Baggio (2005) concorda com Melo, identificando que a música a ser usada na proclamação da mensagem cristã deve responder basicamente a duas indagações: qual o propósito do culto e que tipo de público se pretende alcançar. Segundo ele, o músico cristão precisará fazer a escolha correta, evitando prender-se às fórmulas que funcionaram no passado, às que manifestem suas próprias preferências musicais ou àquilo que pareça apropriado ao seu estilo. “Caso contrário, estará obrigando sua audiência a moldar-se ao seu gosto pessoal e cultural, o que certamente não é uma boa maneira de alcançar as pessoas ou ministrar a elas.” (BAGGIO, 2005, p. 123).

Falar sobre música utilizada na pregação envolve considerar um fator que se desmembra em dois focos, pois a comunicação do evangelho pode acontecer dentro ou fora do ambiente cristão.

Uma apresentação musical dentro do “território” da igreja pode ser diferente de um evento com o mesmo fim em locais “neutros”, como teatros, escolas e praças públicas. A igreja, pelo simples fato de realizar o evento dentro de seus limites geográficos, tenderá a sentir-se mais à vontade para “impor seu estilo”, o que se traduz numa linguagem própria, a ser detectada numa série de detalhes. O perigo acontece quando essa linguagem se torna distante das pessoas que não estão acostumadas a ela. Além do já citado “evangeliquês”, há muitas outras peculiaridades da comunicação, inclusive não verbalizadas, que passam quase imperceptivelmente para a membresia, mas que se mostram gritantes para os que são de fora desse grupo.

Assim, uma iniciativa musical evangelística no auditório da igreja deverá levar em conta esses fatores antes mesmo que se considerem as músicas a serem executadas no ambiente. Todavia o risco decorrente dessa percepção é de que a igreja venha a descaracterizar seu estilo, para, de maneira forçada, aparentar um formato que não é seu. Isso deve ser discutido e trabalhado para que o culto apresente um produto final capaz de “transmitir graça aos que ouvem”.<sup>14</sup>

Por outro lado, a apresentação evangelística em espaços seculares também revela suas demandas. Para Araujo, embora os objetivos e o material humano sejam os mesmos no evangelismo e na liturgia do culto, o tempo e a situação se apresentam bem diferentes. “Seria, portanto, tão ridículo pensar que a música no evangelismo devesse ser a mesma usada na igreja quanto quereremos limpar e preparar um peixe com a rede ou o anzol que o pescou” (ARAUJO, 2011). Parece ponto pacífico que a música venha assumir funções diferenciadas em alguns aspectos, apesar de sempre contribuir com o sentido da pregação. Essa observação, quando se trata de programas em espaços seculares, fica ainda mais óbvia. Isso se observa especialmente quando o tema diz respeito à forma como se deve atingir as pessoas. Nas palavras de Lidório:

Há um provérbio Gonja, tribo no oeste africano, o qual diz que “os cachorros de ontem não conseguem caçar os coelhos de hoje” mostrando que novos problemas demandam novas abordagens e concluindo simplesmente que os coelhos de hoje são mais espertos do que os de ontem. (LIDÓRIO, 2011).

---

<sup>14</sup> Cf. Efésios 4.9

A reação do público em geral, na pós-modernidade, pelo menos nos grandes centros urbanos, tem dado sinais de saturação quanto às muitas formas de aproximação (ou tentativas de aproximação) por parte da igreja, formas essas experimentadas até um passado recente, e muitas ainda hoje utilizadas. Tendo em mente que “novos problemas demandam novas abordagens”, o que seria considerado estratégico há algum tempo, hoje não parece mais ser tão seguro quando o assunto é comunicar a mensagem de Jesus para o povo. Tudo leva a crer que, se havia necessidade de contextualização nas músicas (para ficar apenas nas músicas), isso se faz notar muito mais agora.

Um dos desafios que se tem pela frente refere-se ao trabalho dos compositores. Baggio (2005) afirma que uma das críticas mais recorrentes em relação à música evangélica por parte dos músicos não cristãos diz respeito às letras pouco criativas. “A maioria delas se resume em repetir chavões do tipo ‘eu vivia perdido, mas Jesus me encontrou’, ou ‘Jesus te ama, ele quer te salvar’” (BAGGIO, 2005, p. 71). Evidentemente, nada há de errado com essas mensagens. O autor enfatiza, no entanto, haver muitos outros aspectos da existência humana que devem ser vistos a partir de uma perspectiva cristã.

Sob esse parecer, há que se observar, ainda, que a proclamação do evangelho clama por lugares além do culto no espaço físico da igreja e a pregação em praças públicas, escolas ou teatros. Conquanto o conteúdo da pregação continue o mesmo, a demanda que surge a partir da pós-modernidade faz por exigir da igreja, como um todo, uma nova postura, fruto de uma autoanálise seguida de uma percepção lúcida acerca do contexto em que se encontra.

Monteiro (2007) explica que, diante das transformações psicológicas, sociológicas, tecnológicas e culturais que têm ocorrido nas grandes cidades, a igreja precisa encontrar seu lugar em meio à complexidade do século em que vive. Falar de música ou de qualquer iniciativa “para fora” requer esse tipo de autoanálise. Para o autor, é preciso “tirar o paletó e a gravata”, vestes que denotam uma série de identificações e uma alienação teológica. Monteiro compreende que

Ao vestir o paletó [...], o pastor está adotando um estilo de roupa estrangeira, que o identifica com uma cultura estranha. Trata-se também de uma roupa cara, o que o identifica com a classe dominante, e uma roupa distintiva, o que o identifica com uma teologia clerical. Esse costume é tão arraigado em nossas igrejas que muitas são duramente criticadas por seus pastores deixarem de usar paletó e gravata. Porém a quebra desse símbolo constitui uma verdadeira libertação para muitos pastores, principalmente nas cidades quentes do Nordeste. O ato de tirar o paletó e a gravata é uma tarefa que conduz a uma progressiva identificação da igreja com a cidade e com seu povo, especialmente com os mais pobres. (MONTEIRO, 2007, p. 21 e 22)

Assim, o autor também alerta quanto ao perigo de a liturgia perder sua condição de “celebração da vida da igreja” para tornar-se uma forma cristalizada e vazia de conteúdo. Em sua compreensão, a presença de símbolos nos cultos estimula a um encontro restaurador com Deus e com a família da fé. Todavia, se tal encontro ocorre apenas nos momentos litúrgicos, distanciando-se os símbolos da realidade, o culto torna-se um ritual destituído de significado, portanto inútil. “Quando ‘Deus’, ‘comunhão’, ‘missão’ e ‘amor’ perdem seu verdadeiro sentido e se tornam meras palavras, símbolos ou canções, o culto deixa de existir de fato e se transforma numa peça teatral, de boa ou má qualidade” (*Ibidem*, p. 22).

As indicações de Monteiro desafiam, na medida em que induzem ao pensamento de que a música, muito embora traga consigo um alto poder de persuasão ao íntimo do ser humano, perde sentido quando atua a serviço de uma estrutura falida, esgotada de significado e sem alma. Logo, o que está em discussão não é apenas a estratégia, mas o que está por detrás dela. O fator linguagem envolve a questão social; esta, por sua vez, traz de volta a pergunta de Melo: “que tipo de gente se deseja atingir?”

A fim de encontrar caminhos em torno dessa questão, vale estudar o caso específico do Ministério Sal da Terra, um exemplo de utilização da linguagem a serviço da obra missionária.

#### **4.5 Contextualização - A experiência do Ministério Sal da Terra**

O Ministério Sal da Terra tem sede na cidade de Garanhuns-PE. Foi fundado por Marcos André Fernandes, servidor público da Secretaria de Saúde municipal que estudou veterinária, é músico, cantor e compositor. Antes de sua conversão ao evangelho, Fernandes era envolvido em festas e bailes regados a bebidas alcoólicas. A mudança se deu após sofrer um acidente automobilístico que o deixou imobilizado num hospital por 89 dias. Nesse período, ao mesmo tempo em que recebia visitas de cristãos, leu todo o Novo Testamento e muitos livros sobre a fé em Jesus, o que produziu em seu coração não apenas o desejo de segui-lo como também de proclamar sua mensagem.

Mais tarde, já ministro de louvor em sua igreja local, Marcos André pensou em formar um grupo musical que expressasse a marca cultural de sua região. Queria usar a música, tanto na liturgia quanto na aproximação com os descrentes, de uma forma que refletisse a

alma de seu povo. Tinha como referência duas canções: *Baião*, de Janires Manso, e *Raiou*, de Josué Rodrigues. Foi assim que concebeu a ideia de uma banda a qual reunisse instrumentos como triângulo, sanfona e zabumba, além do violão, que ele próprio executa. As letras das canções teriam o acento nordestino por meio de expressões, harmonias e melodias características do agreste, conforme expressa a composição a seguir:

*Num arrepare* se eu louvo de um modo diferente,  
Pois além de nordestino, em nosso *Sinhô* sou crente.  
Quando Cristo me salvou, me libertou da iniquidade,  
Mas minha cantoria da terra não é imoralidade.

Meu chapéu de couro eu acho elegante  
A peneira e o gibão. Já o paletó eu acho apertado,  
Não me sinto bem nele não.

E eu não quero *arremedá* o sotaque americano  
Eu nasci foi no Nordeste, sou cristão pernambucano.

Quando a Cristo eu abracei, dei de mão para o pecado.  
Vida velha eu deixei; por Jesus fui transformado.  
Só não deixei minha terra (pé de serra), minha *caqueira de fulô*,  
Meu carro de boi, a roça, o arado, eu deixei não *sinhô*.

[...]

Hoje eu sou missionário, pregador do evangelho de Jesus  
Sigo meu povo mostrando a verdade, o caminho, o amor e a luz.  
Sempre ao lado de meu mestre, vou cantar o meu baião  
Bendizando seu santo Nome com amor e devoção.  
(FERNANDES, 1998)

O compositor explica que, embora hoje seja muito mais comum – até por algum modismo - encontrar música nordestina evangélica, não era assim no início, quando da formação da banda, em 1996, época em que a composição própria do agreste era muito estigmatizada dentro da igreja. Segundo ele, a canção de sua região era frequentemente descrita como “coisa de paraíba”, numa alusão preconceituosa e discriminatória que transmitia, mesmo nos estados do Nordeste, uma ideia de atraso. As mesmas dificuldades de discriminação social e étnica enfrentadas por Luiz Gonzaga, no início de sua carreira na música popular – ele observa – não encontravam atenuantes nos púlpitos e na comunhão protestante; ao contrário, eram sentidas pelos músicos do *Sal da Terra*, mais de trinta anos depois, no próprio meio evangélico brasileiro. A alternativa de formar um grupo musical que tocasse ritmos como baião ou xote e usasse triângulo e zabumba soava estranha, até mesmo bizarra. Em entrevista a João Inácio Neto (2006), Marcos André Fernandes explica:



Já nos primeiros trabalhos que nós fizemos com o Sal da Terra, vimos que havia algo de Deus, que era um trabalho especial, embora no princípio muitas pessoas estranhassem. Algumas até zombavam, achando muito engraçado [...] o jeito de nos apresentarmos, com chapéu de couro, cantando baião, usando uma zabumba... então as pessoas achavam aquilo muito diferente, muito estranho, e algumas até gozavam de nós. Mas o que acontecia era que, sempre, nas programações que nós íamos, apesar das limitações enormes, como músico, como cantor, como compositor, Deus nos agradava com programas que envolviam muito o público, e as pessoas gostavam da mensagem. (INÁCIO NETO, 2006)

Portal Leste foi a primeira localidade fora de Garanhuns que viu o *Sal da Terra* tocar. Tudo começou numa ocasião em que Marcos André atuava como profissional de saúde num projeto do qual o Exército fazia parte. Como a cidade não tinha luz elétrica e os militares haviam instalado um gerador na praça, Fernandes viu ali a oportunidade de fazer um culto evangelístico à noite, quando a banda tocou pela primeira vez.

Pode-se afirmar que, como em muitas outras ocasiões, a música seria, naquela oportunidade, a primeira ferramenta de aproximação. No entanto, o trabalho do *Sal da Terra* não se limitaria à atuação musical, mas teria nesta uma expressiva ferramenta para a pregação e várias ações em benefício das populações carentes da região. No caso de Portal Leste, uma comunidade muito carente do ponto de vista material e relegada ao descaso das autoridades governamentais, Marcos André e seus companheiros conseguiram alocar recursos para a construção de uma igreja. A ação, porém, não ficou restrita à construção do local de adoração, mas também para se cavar um poço artesiano, o qual passou a disponibilizar água para a comunidade, que não dispunha de saneamento básico nem de água encanada.

Aos poucos, o trabalho começou a tomar uma dimensão ministerial; pois, mais do que ser um grupo de música, o *Sal da Terra* tinha o desejo de proclamar a mensagem cristã e assim recebia o voluntariado de pessoas dotadas de outros talentos que não o musical. Dessa forma, a estratégia adotada para a comunicação com o povo tornou-se o impacto evangelístico acompanhado de ação social. Esses impactos podem ser realizados em apenas um fim de semana ou em períodos maiores, nesse último caso, durante as férias escolares. Os “Projetos de Evangelização no Sertão” (PES), como são conhecidos, contam com a participação voluntária de pastores, evangelistas, profissionais de saúde, cabeleiros, cozinheiros, músicos, pessoas que trabalham com teatro e crianças, entre outros tipos de voluntariado em que todos são aproveitados.

A fim de participar do PES, voluntários inscrevem-se (com recursos próprios ou são custeados pelo próprio *Sal da Terra*) e juntam-se ao grupo que irá para a localidade escolhida. Alojaram-se geralmente em escolas e participam de uma extensa programação.

Esta começa por envolver, durante o dia, atividades de ação social com a atuação de médicos, dentistas, enfermeiros, assistentes sociais, cabeleireiros e pessoas que prestam serviços à comunidade, de uma forma geral. É a hora também do evangelismo de crianças, o que requer linguagem apropriada, como apresentações de palhaços e organizações de brincadeiras. Paralelamente acontecem visitas de casa em casa. À noite, realiza-se pregação em praça pública, o que inclui coreografia, teatro, música e evangelismo pessoal, além da palavra dirigida diretamente ao público. Encerrado esse momento, algumas famílias - previamente percebidas pelos obreiros como as mais carentes de recursos - são agraciadas com a “serencesta”, uma visita que mistura serenata com entrega de cesta básica.

Como elemento de motivação e estímulo aos voluntários nos projetos missionários desenvolvidos na Região Nordeste, ouve-se com frequência o baião “De Sandália ou Alpercata”, do grupo *Sal da Terra*. Um trecho da canção diz:

De sandália ou alpercata, comendo poeira e chão,  
De jumento ou bicicleta ou em cima de um caminhão,  
Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são.  
Não importa o transporte, não importa a condução.  
O importante é chegar junto e fazer a pregação.  
Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são.  
(FERNANDES, 1996)

O relacionamento com outras missões tem sido também uma experiência positiva na trajetória do grupo. A proposta é dividir o espaço com as demais iniciativas missionárias em atividade no campo e apoiá-las com oração, mas também participar em eventos por elas organizados. *Sal da Terra* frequentemente oferece apoio à Jocum (Jovens com uma Missão) e já esteve em parceria com a *Tenda da Esperança*, da Junta de Missões Nacionais da Convenção Batista Brasileira. Mas foi da Juvep (Juventude Evangélica da Paraíba) que o ministério adquiriu experiência na realização de projetos de impacto. O mesmo interesse de apoiar se estende às igrejas tanto históricas quanto de orientação pentecostal, fora a ajuda a missionários em pequenas localidades.

Além de pregar o evangelho nas cidades e lugarejos do sertão nordestino, os avanços missionários promovidos pelo *Sal da Terra* também investem no crescimento espiritual dos próprios integrantes do PES. Durante os projetos, realizam-se reuniões internas, apenas com os “projetistas”, nas quais, além de um período devocional com intercessão, adoração e palestras de crescimento, são ensinadas formas de aproximação com o povo; detalhes como o que dizer ou não às pessoas simples do sertão, tendo em vista sua cultura.

Fernandes explica que nessas ocasiões também acontece a palestra *Gente que Faz*, quando um missionário do campo compartilha sobre as necessidades de sua região, proporcionando um momento de conscientização missionária aos projetistas.

No final de toda a programação de avanço missionário, organiza-se o “protesto contra o pecado”, quando todos os participantes promovem uma marcha pelas principais ruas da cidade. Nessa ocasião, distribuem-se folhetos, abraçam-se moradores, ora-se em favor do local. É o momento em que a igreja “mostra sua cara”, como definem os organizadores do evento.

Uma das ações do Ministério Sal da Terra concentra-se na cidade de Juazeiro-CE. Surgiu após o ministério ter apoiado a Tenda da Esperança, então sediada naquela localidade. Sobre a cidade, Fernandes explica a João Inácio Neto:

Juazeiro é impactante. É impossível você ir evangelizar no Juazeiro, na época de romaria. Porque Juazeiro, quando está sem romaria, é uma cidade como outra qualquer, e o evangelho é até bem aceito. O problema é que na época da romaria, e essa romaria que a gente participa (Juazeiro tem seis grandes romarias durante o ano) é a maior delas, que é a do dia de finados. Tem ano em que, durante uma semana, chegam a passar 600 mil pessoas na cidade. A cidade tem 250 mil habitantes. Então fica aquele negócio de louco. (FERNANDES apud INÁCIO NETO, 2006)

O trecho destacado a seguir - retirado de material produzido por João Inácio Neto (2006) -, reproduz a fala de uma romeira, na cidade de Juazeiro do Norte e tipifica a cosmovisão sertaneja do nordeste quanto à questão religiosa, exemplificando a declaração de Fernandes no contexto ora trabalhado.

*Nós temos a nossa padroeira, senhora Sant’Ana, a avó de Jesus Cristo, que também é nossa intercessora, que nos protege sempre. Nós acreditamos na Igreja Católica, de um modo geral. Antes, Maria já foi gerada também no ventre de Ana, que é a senhora Sant’Ana. Mas o Senhor já a concebeu, ela já sendo também virgem e continuou virgem para gerar o nosso Salvador, Jesus Cristo.*

Fernandes acrescenta que, em Juazeiro, o que era para ser apenas político acaba sendo seguido como religião. Para ele a religião oficial do país se aproveita da boa vontade das pessoas simples, contribuindo para que creiam no inconcebível, levando toda uma população a permanecer pobre. Em Juazeiro verifica-se, por exemplo, que vários mendigos

se juntam aos pés da estátua do Padre Cícero, uma das três maiores do mundo; e todos, dos mais simples aos comerciantes tradicionais, devem pagar para a igreja católica se quiserem exercer seus negócios. Assim, os romeiros são vistos por uma ótica comercial. O diálogo destacado a seguir aponta respostas colhidas no material produzido por João Inácio Neto (*ibidem*), em entrevista a uma representante do comércio ambulante em Juazeiro, por ocasião de uma romaria.

**Entrevistador: A senhora tem um ponto fixo ou sai com aqueles tabuleiros, vendendo no meio dos romeiros?**

*Comerciante: Saio vendendo. Eu não tenho ponto fixo. Que pra ter o ponto fixo tem que pagar vinte reais. E com aquelas tabuletas a gente só paga sete reais, cada pessoa.*

**Entrevistador: Mas... são vinte reais por mês?**

*Comerciante: Não. É pela romaria. Agora, a gente tem que pagar por mês. Sete reais. Agora, os barraqueiros têm que pagar só durante a romaria.*

**Entrevistador: E como é que é feita essa fiscalização? A igreja tem fiscais que ficam arrecadando essas taxas? Como que é feito isso?**

*Comerciante: O padre. O padre bota e, se a gente não pagar, a gente não tem o direito de vender, porque durante o período da festa ele bota os guarda... os segurança... e quem não tiver o crachá, concordando que pagou, não vende. Eles toma a mercadoria e surpreende (sic).*

Obs.: onde se lê o verbo "surpreender" (última linha), entenda-se "apreender".

Percebe-se com facilidade, no contexto de Juazeiro, que os comerciantes vivem principalmente em torno do mito do Padre Cícero. Em decorrência disso, eles reagem ao desejo da igreja católica local de cobrar *royalties* sobre o uso do nome do padre. Fernandes observa, entretanto, que tudo ali é permitido durante as romarias, exceto a pregação evangelística, tendo já sido acionada a polícia para coibi-la.

A contextualização também confronta. A exemplo do que ocorreu com Paulo, o apóstolo, na cidade de Atenas<sup>15</sup>, onde pregou uma mensagem contextualizada porém confrontadora, o ministério Sal da Terra se depara com a cultura religiosa nordestina. Dentro dessa realidade, uma de suas canções propõe o seguinte:

---

<sup>15</sup> Cf. Atos 17.

Enquanto em Salvador  
 Alguns louvam ao Senhor do Bonfim  
 E aqui, bem *pertim*,  
 Em Capoeiras, louvam ao Frei Damião;  
 E no Juazeiro do Norte louvam ao padre, o *padim*,  
 Porque o meu Deus não é de pedra,  
 Não é de gesso, não é de pau,  
 Não é obra de arte ou de escultura  
 Que não fala, não ouve, não vê.

Só o meu Deus é vivo, ressurreto  
 E sobre a morte e o inferno triunfou,  
 Só sua destra é forte e poderosa  
 Para libertar o homem com poder!  
 (FERNANDES, 1996)

Com relação à forma como tratar os que se convertem durante os avanços missionários dessa natureza, Fernandes atesta:

Nós estabelecemos como prioridade ir a lugares onde haja obreiros, e obreiros que a gente já conhece, que têm referência. Então, antes de a gente ir, o obreiro vem aqui, a gente vai lá, passamos um tempos juntos, oramos... vamos conhecer o campo, as expectativas do obreiro com relação ao campo e as dificuldades; e a gente procura trabalhar em cima das necessidades do campo. (INÁCIO NETO, 2006)

Nas atividades de evangelismo, são preenchidas fichas com os dados daqueles que se convertem. Por meio desse levantamento, é possível conhecer as pessoas que desejam receber visitas, pensam em continuar na fé e/ou aceitam fazer estudos bíblicos.

A música é considerada o *carro chefe* do *Sal da Terra* como ministério. Para Fernandes, é a principal ferramenta quando o assunto é aproximação da igreja em relação à população, especialmente quando se refere a um primeiro momento entre a pregação e as comunidades locais. Sobre esse enfoque, o Pr. Heraldo Xavier conta a João Inácio Neto o seguinte testemunho: “Eu estava numa zona rural onde nós temos no nordeste, hoje, mais de 15 milhões de pessoas morando, e eu não sabia como lidar com esse povo. Foi exatamente com o ministério Sal da Terra que nós aprendemos a resgatar a nossa cultura”. (*Ibidem*)

Trata-se, evidentemente, de contextualização, visto que, de maneira especial nas comunidades de gente simples do sertão, as manifestações culturais falam forte ao coração das pessoas. Fernandes entende que ninguém foi mais contextual do que Jesus: “Quando ele estava com pescadores, falava sobre pescaria; quando estava com agricultores, falava sobre agricultura; Quando estava com doutores da lei, ele ia para a Palavra” (*Ibidem*). Assim, nos cultos em praças públicas, podem-se ouvir, além de muita música nordestina, os

“causos” contados por Robério, um dos integrantes do ministério, dirigidos às pessoas simples da região:

Escutem só essa história,  
A história do meu Redentor.  
Jesus foi pra uma cidadezinha  
Chamada Cafarnaum,  
lá pras bandas do Oriente.  
Quando descobriram que o *homi* tava por lá,  
Ói, pense num *mói* de gente.  
Era gente pra tudo que é tipo,  
Gente pra tudo que é lado,  
Ainda apareceram quatro homens  
Que vinham trazendo um aleijado.  
Tentaram entrar pela porta da frente... “*tubufe!*”  
Tentaram entrar pela porta de trás... “*tubufe!*”  
E aí que eu me pergunto, meu povo,  
Do que o amor é capaz?  
(*Ibidem*)

De forma semelhante, a canção *Viver sem Jesus*, de Fernandes, explica ao povo sertanejo, por meio de comparações e exemplificações extraídas diretamente do dia a dia, como é triste a vida longe do Salvador:

*Eta*, viver sem Jesus é tão ruim! É dor que remói e dói sim.  
Qual furada de mandacaru é um coração que não tem Jesus Cristo.  
Cheio de dor, cheio de reimosia, é tão ruim viver sem Jesus!  
Qual noite fria sem um cobertor é uma família que não tem amor,  
É tristeza que só angustia, é tão ruim viver sem Jesus!

É como ir pra feira com pouco dinheiro, ver menino chorando de fome,  
Mesmo trabalhando noite e dia; é tão ruim viver sem Jesus!  
É viajar em pau de arara, fazer romaria em busca do nada,  
Ser enganado por quem só *tapia*; é tão ruim viver sem Jesus!

Vela acesa pra vida apagada, um rosário pra quem não ouve nada,  
Atitudes que não têm valia, é tão ruim viver sem Jesus!  
Confessar pra quem não perdoa; ir pra igreja e não entender nada,  
Tradição que não dá garantia; é tão ruim viver sem Jesus!  
(FERNANDES, 1996)

A canção supracitada parece confirmar a influência mencionada por Marcos André Fernandes em relação à composição “Raiou”, canção bem brasileira do amazonense Josué Rodrigues. Ao longo da leitura, percebem-se alguns elementos comuns de linguagem, especialmente quando Fernandes lança mão de termos comparativos do que seria viver sem Jesus, colocando-os ao lado de noções corriqueiras do cotidiano das pessoas simples. Cabe lembrar que, para quem ouve as canções, pode-se verificar que ambas, em termos rítmicos e harmônicos, traduzem expressões bastante comuns popularmente no seio das

comunidades do norte e do nordeste. Para conferir, segue a poesia de *Raiou*, de Josué Rodrigues:

Já raiou, raiou, raiou luz divina em mim raiou!

Meu caminho era escuro, sem a luz da retidão,  
A minh'alma angustiada, eu sem fé no coração.  
Como é triste andar em trevas, é pior que sentir dor,  
Pois a vida só é linda nos caminhos do Senhor.

Mas um dia, ó que dia, Deus mandou-me a sua luz.  
Me enxerguei caminho em claro, sim, eu vi o meu Jesus.  
Logo dentro do meu peito uma luta se travou.  
Era a força do pecado resistindo ao seu amor.

Já raiou, raiou, raiou luz divina em mim raiou!

Meu Jesus maravilhoso nada por fazer deixou.  
Tudo, tudo consumado, minha sorte restaurou.  
Deu-me paz e novo alento, o caminho revelou.  
Tenho agora a luz de vida, esperança em seu amor.

Já raiou, raiou, raiou luz divina em mim raiou!

O seu plano foi perfeito, tudo em mim considerou.  
O inimigo foi desfeito pela força do amor.  
Luz que antes eu não via, luz que sobre em mim brilhou,  
Luz bendita, luz divina, em Jesus meu Salvador.

Já raiou, raiou, raiou luz divina em mim raiou!  
(RODRIGUES, 1990)

Dentro dessa temática, a opinião de Fernandes fica evidente em sua obra não publicada, *Sertão Nordestino – A Segunda Opção*, segundo a qual opor-se à cultura, em vez de opor-se ao pecado, é algo corrente nos campos missionários. Para Fernandes tal atitude tira das pessoas a possibilidade de serem cristãs dentro de seu contexto cultural. O autor questiona: “Como justificar, à luz da Bíblia, que o paletó e a gravata deverão ser a indumentária do sertanejo a partir da sua conversão?” (FERNANDES, 2011, p. 18). Numa alusão específica à questão musical, o autor dá o seguinte testemunho.

Conhecemos em uma atividade evangelística um novo convertido que estava desalentado, pois para ele deixar a cachaça foi algo absolutamente simples, visto que é o Espírito Santo que convence o homem do juízo e do pecado, e ele estava absolutamente convencido disso. Entretanto, ele não compreendia, nem se convencia, de que, no pacote da nova vida que ele estava desfrutando, teria de abandonar sua zabumba e o triângulo. Porque Deus não o permitia tocar seus instrumentos para louvá-lo? Mesmo sendo neófito, sem nunca ter estudado teologia, ele não compreendia qual pecado havia em tocar seus instrumentos no louvor. Seu questionamento era: “O que Deus tem contra a música nordestina?” Que alegria esse homem teve quando descobriu que, de fato, não havia pecado em tocar seus instrumentos para glorificar o nome do Senhor! Como ele ficou feliz ao constatar que o pecado não está no instrumento, e sim no coração de quem o executa! Hoje ele é realizado em seu ministério, tocando zabumba num grupo de louvor nordestino, pregando o evangelho aos seus conterrâneos do “*jeitim*” que ele sabe e naturalmente gosta de fazer, uma vez que ser músico, independentemente da regionalidade, é dom de Deus. (*Ibidem*, p. 19 – grifo do autor)

A partir dessa reflexão, Fernandes questiona:

Fica então a pergunta: Quantas pessoas, cristãs autênticas, cheias de talentos maravilhosos, têm de enterrar esses talentos por não conseguirem se adaptar às culturas importadas? Como tocar um piano se Deus me criou para adorá-lo como zabumbeiro? Dessa forma, queremos que o sertanejo creia no Deus da sabedoria multiforme ou que ele se enquadre aos rudimentos humanos que castra a liberdade de expressão de louvor de um povo? (*Ibidem*)

O próprio autor apresenta uma composição de sua autoria, *A História de Pedro Peixeira*, um “causo”<sup>16</sup> em que o personagem principal tem seu nome pronunciado como *Pedo*. (Ver Anexo D).

Marcos Fernandes ressalta que a mensagem, quando proferida numa linguagem mais interessante e acessível aos ouvintes, estes compreendem a simplicidade do evangelho com mais facilidade, como exemplifica em entrevista a João Inácio Neto:

E a gente tem que ter cuidado, inclusive, com o nosso “evangeliquês”. Eu me lembro de quando evangelizava um rapaz, e aí eu disse: “olha, Evandro, Deus quer operar no teu coração”. Usei uma linguagem que é comum dentro da igreja. Mas ele, um rapaz da roça, um rapaz matuto disse: “Ói aqui (fazendo sinal negativo com o dedo): eu morro de medo de cirurgia. Esse negócio de ‘*hestegia*’, de ir pro médico, ói: num quero negócio de operação de jeito nenhum”. Aí eu precisei explicar contextualmente o que era Deus operar no coração dele. Não era abrir o peito e fazer uma cirurgia (risos). E aí a gente procura falar de uma maneira bem nordestina aos nordestinos. (INÁCIO NETO, 2006).

---

<sup>16</sup> Corruptela da palavra caso, de uso bastante comum nos interiores do Brasil e que, como expressão, influencia no uso corriqueiro também nas grandes cidades do país.



Outro depoimento interessante colhido por Inácio Neto é o de Damião, tocador de zabumba:

Antes de conhecer a Jesus, eu tinha um sonho em minha vida, e havia uma dificuldade da minha parte de servir a Deus porque eu sempre fui apaixonado por zabumba. E aí o pastor chegou pra mim e disse: “onde é que você estava?” Eu disse: “pastor, eu estava em minha casa”. Ele disse: “o Sal da Terra está aí e está exatamente precisando de um zabumbeiro”. E Marcos, que é o vocalista do Sal da Terra, chegou a me chamar, e eu fui. E aquilo foi muito emocionante. E quando eu peguei a zabumba, eu diria que já estava “batizado” pelo Sal da Terra. (*Ibidem*)

Na experiência do *Sal da Terra*, a música vem a ser também a principal ferramenta de evangelismo e de apelo à conversão. Mas o trabalho na produção dos discos constitui também o principal meio para captação de recursos. Assim acontece tendo em conta que o ministério é sustentado pela venda dos álbuns gravados pelo grupo musical. A discografia da banda é constituída, atualmente de dez CDs temáticos. *Dá Licença* (1996), *Coração Nordestino* (1997), *Quem me Valerá?* (1998), *Bendito* (2002), *Papa Capim* (2004), *O Oleiro* (2006), *Sertão Nordestino: A segunda opção* (2007), *Candiero*<sup>17</sup> (2008), *Causos e Canções* (2009) e *Boas Novas* (2010).

Os CDs *Papa Capim* e *Sertão Nordestino: A segunda opção* correspondem a projetos de maior amplitude. O primeiro refere-se a um serviço de ação social para viabilizar geração de renda e oportunidades para pessoas de baixa renda, sendo ministrados cursos como pintura, cerâmica, bijuteria e iniciação à informática. *O Sertão Nordestino: A segunda opção* é também título de obra ainda não publicada na qual Fernandes desafia a igreja brasileira a um compromisso maior com a evangelização do semiárido brasileiro.

Entre as canções, todas elas de forte apelo aos que nasceram ou vivem no Nordeste, destaca-se a composição “Coração Nordestino”, tema do segundo álbum da banda:

---

<sup>17</sup> Marcos Fernandes, líder do grupo, explica que a grafia *candiero*, em vez de “candeeiro”, é proposital, tendo em vista a pronúncia corrente no sertão nordestino.

Vem, Jesus, liberte o coração do nordestino,  
Do homem, do menino que nasceu aqui.  
Vem, Jesus, transforme, mude sua história,  
Faz ele feliz.

Do menino que brinca de baleadeira,  
À mulher rendeira lá do Ceará,  
Do homem boiadeiro que toca a toada  
Para não chorar.  
A seca castiga e o gado morre,  
E o rio que corre é dos olhos meus.  
Meu Nordeste carente, povo tão valente,  
Deus ama você.

Ceará, Alagoas, Paraíba, Sergipe,  
Pernambuco, Bahia,  
Rio Grande do Norte, Piauí, Maranhão,  
Eta, terra linda!  
Meu Jesus morreu também pelo Nordeste,  
Pelo sertão, pelo agreste, pelo sanfoneiro,  
Pelo homem sem escola, homem sem vitória,  
Pelo violeiro.

Meu Nordeste carente, todos que me escutam,  
do sertão à cidade,  
Jesus Cristo deseja encher sua vida  
de Felicidade  
Meu Jesus morreu também pelo Nordeste,  
Pelo sertão, pelo agreste, pelo sanfoneiro,  
Pelo homem sem escola, homem sem vitória,  
Pelo violeiro.  
(NASCIMENTO, 1997).

Percebe-se, portanto, que a experiência missionária do Ministério Sal da Terra tem uma forte conexão com uma música voltada para a linguagem e a cultura do povo de sua região. Isso traz de volta a observação de Monteiro (2007) no sentido de que uma ação pastoral para o nordeste deve tirar o paletó e a gravata, ao mesmo tempo em que leva uma Bíblia na mão e uma canção na outra. No caso de *Sal da Terra*, essa canção é plenamente identificada com a cultura, de forma a apelar profundamente ao coração do sertanejo do agreste. Ao que se percebe, a iniciativa tem produzido bons frutos.

Indica-se o surgimento de novos músicos com propostas musicais semelhantes à do grupo *Sal da Terra*. É o caso da banda *Xote Santo* e dos cantores/compositores nordestinos Roberto Diamanso e Rubens Lima, o *Rubão*, este com seu álbum *Uma História e um Violão*, muito identificado com a cultura nordestina. Vale a pena citar aqui a *Canção da Seca*, desse autor, cuja letra sugere uma identificação do músico/poeta/pregador cristão com os retirantes do semiárido. A começar pela introdução declamada:

E por chorar...  
 Chorei rios de aflição.  
 Mas que contraste: chorar rios no sertão...!  
 Esta é a sina deste povo destinado  
 A amar a todos sem jamais ter sido amado.  
 É no sertão que o cabra sente o que é penar,  
 Mas tira forças lá do fundo pra sorrir.  
 Ninguém me disse. Ninguém foi contar pra mim.  
 Minha escola foi a vida. Foi assim.

Segue então a composição em forma de cantiga, em ritmo de toada

Eu tenho orgulho desse povo, dessa terra  
 Sou sertanejo verdadeiro, meu irmão!  
 Pois sertanejo é quem nasce no sertão,  
 Não dois compadres cantando solidão.  
 Se tem poeira, ficou rastro pelo chão.  
 Se tem carcaça, teve boi nesse mourão.  
 Pra que chocalho e porteira no curral?  
 Pra que vaqueire se mugido não tem lá?  
 Na minha frente muitos foram pros brasis.  
 Outros não foram, mas se foram por aqui.  
 Que Deus os tenha é o que o povo diz.  
 Na vida dura sou apenas aprendiz.  
 Se tem história, tem cantiga pra cantar  
 Aqui se canta nossa vida, nosso chão.  
 Entre a saudade a dor vamos em frente,  
 Pior seria se não fosse só a gente.  
 Minha esperança tá em Deus, nosso Senhor;  
 Não em promessas comoventes de doutor.  
 Quem crê em Deus não se rende; morre em pé.  
 Ninguém me toma, ninguém rouba minha fé.  
 (LIMA, 2005)

A geração do ministério Sal da Terra marca também o surgimento de músicos cristãos com uma proposta para o mundo, tema a ser abordado a seguir.

#### **4.6 A contribuição cristã à arte secular**

Por fim, no trato da temática da música como ferramenta na missão da igreja, cabe analisar a missão dentro do conceito da expansão do reino de Deus. E o reino se expande na medida em que se faz perceber e produz influência nas áreas da representatividade humana. A pergunta é abrangente e dá margem a reflexões em níveis variados: que contribuição os cristãos têm a dar nas diversas esferas da existência?

Por tradição, a herança protestante brasileira tem-se baseado numa visão que rejeita o envolvimento de seu povo em causas ou atividades de cunho secular. Até os anos 70, por exemplo, dentro dos porões evangélicos não se admitia que membros de igrejas fossem

jogadores de futebol profissionais. Um dos argumentos usados para essa orientação tinha a ver com o fato de que muitos dos jogos da liga profissional seriam realizados aos domingos, precisamente em horários coincidentes com os dos cultos. Dir-se-ia também que “o ambiente era pesado”. Raciocínio semelhante tem sido desenhado quando o assunto é arte e - de uma forma bem particular - música.

Turner (2006) avalia que a postura mais tradicionalmente conhecida do evangelicalismo não tem preparado as pessoas para exercerem um papel dinâmico na cultura secular. Implicitamente sempre ficou claro que os cristãos não deveriam escolher profissões ligadas às artes, motivo pelo qual, via de regra, também não consomem muita arte. Em razão de terem uma visão dicotomizada da vida, os cristãos, grosso modo, adotaram ao longo de muitas décadas um tipo de alienação sob a qual toda manifestação artística em seu meio estaria debaixo de um foco interno de consumo – com objetivos específicos de evangelização ou reprodução de temas bíblicos, por exemplo. Também em razão de sua visão quanto às artes, os cristãos sentir-se-iam, de certa forma, “ameaçados” pela arte secular, o que faria que a maior parte deles jamais ousasse transpor a barreira que dela os separa. O autor defende que nem todo artista cristão deva, necessariamente, criar uma arte que seja um “sermão parafraseado”. Assim, assume que, se a arte é um registro a refletir as questões e ansiedades de determinada época, os cristãos deveriam contribuir com esse registro a partir de uma produção artística que reflita sua compreensão de tal época e que essa contribuição não se restringisse ao ambiente subcultural evangélico. Para tanto, um artista cristão não deve criar exclusivamente arte cristã; ou a arte cristã não deveria ser exclusivamente religiosa.

Dentro do atual contexto, em geral, quando surgem referências a músicos que sejam cristãos, a concepção evangélica normalmente gravita em torno daqueles que manuseiam a arte musical dentro da igreja e/ou com fins evangelísticos. Normalmente, os evangélicos compreendem que os talentos desenvolvidos por um indivíduo que pertença às suas fileiras deve ser aproveitado exclusivamente na igreja. Nesse entendimento tem-se, portanto, a figura do *músico cristão*. Isto é, o imaginário coletivo protestante, no caso brasileiro, não elaborou a possibilidade do *cristão músico*, a saber, um cristão que exerça a profissão da música tanto quanto seus irmãos de fé o fazem nas áreas de advocacia, medicina, engenharia, magistério e tantas outras.

Trabalhando sobre uma noção de como, onde e quando esse comportamento tenha tido seu início, Rookmaker (2010) observa que as correntes de pensamento do mundo

européu começaram a se descristianizar a partir do século XVIII, momento em que “a orientação interna do mundo enveredou pelos trilhos humanistas, em que os homens são os mestres e o prazer (por meio do dinheiro) e o poder são os valores máximos” (ROOKMAKER, 2010, p. 23). No foco desse período, o autor então interroga onde estariam os cristãos do século XVIII. Ele próprio verifica que áreas como a filosofia, a ciência, as artes, a economia e a política teriam sido “entregues ao mundo”, uma vez que os cristãos da época estavam focados em atividades piedosas.

Se o sistema do mundo era secularizado, destituído de verdadeira espiritualidade, o comportamento dos cristãos também deixou a desejar. E por causa do desinteresse para com o mundo criado, tal comportamento não era fundamentado na realidade. Parecia, às vezes, uma espiritualidade fantasmagórica, sem corpo. De fato, os cristãos têm sido ativos. Porém, de forma otimista, eles com frequência acreditam que é suficiente pregar o evangelho e fazer caridades. Ao concentrarem-se em salvar almas, eles se esquecem de que Deus é o Deus da vida e que a Bíblia ensina como as pessoas devem viver e como devem lidar com o mundo, a criação de Deus. O resultado é que, apesar de muitas pessoas terem se tornado cristãs, o mundo se tornou totalmente secularizado – um lugar em que a influência cristã é praticamente nula. (*Ibidem*, p. 24)

Quer parecer, a partir das conclusões de Rookmaker, que o cristianismo, baseando-se nessa postura, foi desenvolvendo desde o século XVIII uma espécie de alienação quanto aos temas de interesse geral da sociedade, ao mesmo tempo em que criava uma subcultura que se faz notar de forma bem marcada na sua arte e, de maneira bem evidente, na música, visto ser esta uma das expressões artísticas mais visíveis.

Assim, os temas abordados pelos músicos cristãos têm-se limitado às questões religiosas. Verdade é que não há nada de errado no fato em si. Ao longo deste estudo verificou-se a importância das músicas escritas para adoração a Deus, edificação da igreja ou mesmo canções que, de alguma forma, tragam um convite à conversão. Todavia, quando apenas esses são os temas produzidos pelos músicos que defendem a fé em Jesus, a presença cristã no mundo musical torna-se uma lacuna a ser preenchida. Nesse sentido, Turner (2006, p. 29) afirma:

Uma vez que a arte é um registro e reflete as questões e ansiedades da época, gostaria de ver contribuições que reflitam uma compreensão cristã daquela época. Também gostaria de vê-las nas artes em voga, e não na subcultura cristã. Não estou dizendo isto por razões evangelísticas. Não espero que a arte converta pessoas, embora perceba que ela desempenha um papel importante na formação de nossa compreensão do mundo. Digo isto porque debates estão acontecendo no cinema, na pintura, na dança, na ficção, na poesia e no teatro, sobre questões em que os cristãos têm algo a oferecer, e, não obstante, eles nem mesmo estão sendo ouvidos.

Pereira (2009) se insurge contra a forma como a igreja tem-se conduzido sobre esse aspecto. Para ele, soa como paradoxo o Brasil ter um contingente aproximado de 35 milhões de pessoas que confessam a fé evangélica, num ambiente de pluralidade de denominações em um país com um número infinito de ritmos e, nesse mesmo contexto, apenas alguns estilos musicais sendo produzidos por uma indústria “cristã”. O autor lamenta ainda a visão dogmática acerca do músico evangélico, fator que, a seu ver, emperra o desenvolvimento de uma igreja “que poderia esbanjar música e arte de qualidade e influenciar positivamente a sociedade brasileira nesse aspecto” (PEREIRA apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 127).

No entendimento de Bomilcar:

A ideia em nosso meio é a seguinte: o músico ou artista que se converte precisa “abandonar” o mundo e a “velha” vida, diferenciando-se de outros profissionais (médico, dentista, professor, bancário, etc.) que passam pela mesma experiência de conversão, como se estas profissões fossem “santas”, e a dele não. O fazer tudo para a glória de Deus (1 Coríntios 10.31) continua valendo para todos, e todos os profissionais cristãos terão áreas de tensão com sua fé e ética, que exigirão posicionamentos e decisões por causa do cristianismo, considerando a ética e a moral cristã, além dos valores do reino de dignidade e justiça ensinados por Jesus em sua vida, testemunho e no sermão do monte (BOMILCAR apud VEIGA; SZUECKS, 2009, p. 26)

Para Bomilcar, a presença cristã no mundo das artes é fundamental para o trabalho de implantação do reino de Deus e seus valores e para o testemunho do evangelho. Dessa forma, o artista cristão, categoria na qual se inclui o músico, deve dar testemunho de Jesus em seu ambiente, sendo sal e luz no mundo, bem como ser responsável no meio em que trabalha. Assim como qualquer outro profissional, o músico está envolvido na missão de ser cristão, além de poder usar a música para seu sustento digno. Bomilcar compreende que o músico precisa: desenvolver seus talentos com integridade e excelência; ser apoiado espiritualmente pela comunidade da fé; ter espaço e oportunidade; ser preparado; exercer sua atividade profissional para seu sustento.

Turner argumenta que o cristão artista (e não exatamente o *artista cristão*) será muitas vezes aquele que irrita, que surge para inquietar a visão antropocêntrica do mundo, isto é, a tendência natural da natureza caída. Na mesma medida em que o pensamento secularizado trata Deus como um fator a ser desconsiderado, o cristão, de algum modo, coloca-o de novo em pauta - daí o fato de ser “irritante” aos que influenciam a cosmovisão atual. Turner lamenta que uma compreensão cristã ainda esteja bastante ausente na arte comercial, expandindo esse conceito para o terreno dos filmes de ficção, das apresentações teatrais e

das grandes produções de shows como os da *Broadway*. Rookmaker, por sua vez, concorda com Turner ao afirmar que “o mundo não se tornou ateu porque os ateus pregaram arduamente, mas porque trabalharam arduamente” (ROOKMAKER, 2010, p. 35), significando que os cristãos deixaram de ocupar espaços importantes na formação do pensamento nas sociedades.

Essa compreensão é desafiadora na medida em que desconstrói alguns alicerces sobre os quais se fundamentam certos postulados de setores do protestantismo nacional ainda nos dias de hoje. Isso ocorre tendo em vista o fato de lidar com um aspecto ainda considerado tabu em vários segmentos evangélicos atuantes no Brasil, qual seja, a convivência com a música não cristã. Silveira e Garrutti Filho (2007) tratam da questão de forma aberta ao trazerem uma das perguntas mais frequentes em debates e fóruns cristãos: “Tocar para a glória de Deus significa tocar só música evangélica?” Os autores respondem que

É bom que se lembre que Deus não é evangélico. Deus é Deus. Há uma tendência de achar que a nossa música, ou a música executada pelos evangélicos, seja a música correta. [...] Existem músicas que nem evangélicas são, e que falam sobre verdades muito bonitas, sobre valores intrínsecos, os quais estão de acordo com os valores bíblicos. Tudo o que está contido na Verdade bíblica é passível de ser cantado, sem qualquer constrangimento. Aliás, depois da conversão já não deveria mais haver distinção entre aquelas atividades que são consideradas como carnavais e aquelas consideradas como espirituais. O que queremos dizer com isso é que, depois da conversão, tudo o que fazemos deve ser espiritual. Lavar o carro deve ser tão espiritual quanto cantar um “corinho”, por exemplo. (SILVEIRA; GARRUTI FILHO, 2007, p. 31)

Trazendo a resposta desses autores para a temática aqui abordada percebe-se, ainda, que vários temas propostos por não cristãos poderiam (e deveriam) estar na pauta dos que professam a fé em Cristo. Certa ocasião, o cantor, pianista e compositor Ivan Lins referiu-se à canção *Coração Vagabundo*, de Caetano Veloso, como uma música que ele, Ivan Lins, gostaria de ter escrito. Na mesma linha de raciocínio, verifica-se haver melodias do cancionário popular nacional que, pelas ideias que traduzem, poderiam ter sido escritas por cristãos. Na diversidade temática da canção brasileira, há espaço para temas que: falam de um amor que sobreviveu à passagem da juventude; clamam por justiça social; enaltecem a beleza de um pôr do sol ou de um luar no sertão; valorizam a amizade; defendem princípios de retidão - isso para citar rapidamente apenas alguns argumentos trazidos à baila em canções da música popular do país.

É evidente que muito do material produzido secularmente não tem nada a ver com os valores cristãos. Por outra via, há que se reconhecer que muito do que apregoa a canção

popular deve ser enfatizado pela comunidade da fé, visto trazer reflexões que a Palavra de Deus ensina. Há também o caso de várias canções que, embora não apresentem um cunho da adoração ou da proclamação evangelística, tratam de sentimentos comuns aos seres humanos e que os cristãos também experimentam. Em outras palavras, uma verdade aplicável à vida não será menos verdade pelo simples fato de ter sido proferida por um não cristão.

Possivelmente em razão dessa lógica, alguns músicos protestantes estejam enveredando por essa área. Nos Estados Unidos, sem que se entre em muitos exemplos, sabe-se que grupos como *Sixpence None The Richer*, *Jars of Clay*, *Lifhouse*, *Sweetfoot* e *Paramore* têm assumido a posição de levar sua arte para fora do espaço evangélico, o que tem requerido deles uma linha de composição que verifique temas além da proposta religiosa. No Brasil, podem ser citados nomes como *Banda de Boca* e *Crombie* além de músicos como Vanessa Pinheiro, Hélio Delmiro, Wanda Sá e Danni Distler. A experiência do músico/pastor Carlinhos Veiga é também uma boa fonte de estudo nessa área. Trata-se de artistas que, de uma forma ou de outra, têm-se apresentado em espaços seculares, com letras não exatamente religiosas, ou, numa definição mais apropriada, não pregadora, mas, ainda assim, bem cristãs. O cuidado que se requer para o caso desse tipo de músico é de que não se torne mais músico do que cristão - isto é, que não perca o foco da missão que todo profissional cristão deve ter.

Ao contrário do que muitos tradicionalmente pensariam, a opção desses artistas de trabalhar em tais frentes de atuação aponta para uma forma diferente – em relação ao que se pensa hoje – de glorificar o nome de Deus, tendo em vista serem cristãos raros num ambiente artístico profissional. E como qualquer profissional envolvido em espaços frequentados por maioria não cristã, precisam da ajuda de suas comunidades da fé.

Pereira (2010) alerta para o fato de ser necessária uma mudança tanto na pauta da igreja evangélica no tocante a essa abordagem quanto na postura dos que gerenciam as vias de divulgação e veiculação da música. Seu alerta se relaciona a um aspecto curioso vivenciado por alguns músicos que são discriminados no meio cristão por fazerem um estilo mais aproximado do “secular” ao mesmo tempo em que têm seus acessos dificultados no meio dito “secular” por fazerem música de conteúdo cristão. Em recente depoimento anotado em seu *blog*, falando como músico, o autor, em parceria com Marivone Lobo, registra:



Reparamos que alguns evangélicos têm dificuldades com o nosso trabalho por considerá-lo “secular demais” (já devolveram CD dizendo isso). Por outro lado, já nos impediram de tocar em programação de rádio FM (não cristã) pelo fato de termos música com letra religiosa; e assim vamos apanhando de todo lado. (PEREIRA; LOBO, 2010)

Ainda assim, mudanças têm ocorrido. Mesmo de forma um tanto tímida, pode-se anotar o surgimento recente no Brasil de algumas contribuições de músicos evangélicos a temas de interesse nacional, cultural ou humanitário. Algumas com inserções diretas sobre os valores do Reino; outras contendo os mesmos valores nas entrelinhas. A fim de representar esse universo, duas composições em especial poderiam ser aqui lembradas. A primeira, de Gladir Cabral, intitulada *Navio Negreiro*.

Cruzando o tempo, daqui se vê muito negreiro, vendendo o quê?  
Traz escondido em seu mau querer áfricos, tráfico, vida e ser.  
Vagando as ondas, escuto a dor feito um lamento, ai meu Senhor!  
Onde a razão trata do furor. Canta vingança da clara cor.  
Por todo mar, liberdade! Há muito tom, liberdade!  
Cada lugar no oceano faz onda como desejar  
Todo escravo é desejo afim, de espaço aberto, de além de si.  
Vive na espera de ser feliz na volta à terra de seu país.  
Toda corrente é quimera só de quem pretende guardar a nó  
A força viva de um ser menor; a força, a vida de um ser melhor.  
Por todo mar, liberdade! Há muito tom, liberdade!  
Cada lugar no oceano faz onda como desejar.  
Todo negreiro é navio mercê de muitas ondas, de outro querer.  
Quem prende alguém a qualquer dever torna-se escravo até sem saber.  
Quem é mais livre: corrente ou pé? Mordaça ou voz, sombra ou luz, até.  
E eis o silêncio, a resposta é: livre é quem vive de fé em fé  
(CABRAL, 1991)

Outra canção que pode servir de exemplo à visão aqui colocada é *Deixa Que Eu Deixo*, de João Alexandre Silveira.

Onde o tesouro, ali o teu coração  
Onde o teu ouro, por certo toda a paixão  
Poucos trocados corrompem muita razão  
Vende-se o voto, contrariando a intenção  
Corre o ditado e é tão comum se dizer:  
"Cada pessoa seu preço certo há de ter"  
E a nota verde corrompe o teu bem querer  
"Made in Brazil", Brasília e todo poder  
O que vai sobrar, se fica assim como está?  
Alguém já gastou, por certo alguém vai pagar  
Deixa que eu deixo e todos deixam pra lá!  
Geme essa gente sem vez nem voz pra falar  
(SILVEIRA, 2002)

E o compositor conclui numa invocação às palavras de Luiz Gonzaga, em sua tradicional *Asa Branca*, porém usando harmonia em tom menor, sugerindo tristeza e lamento:

Quando olhei a terra ardendo,  
Qual fogueira de São João, eu perguntei, ah...  
(GONZAGA, apud SILVEIRA, 2002)

Esse é um ponto sobre o qual ainda não existe muito consenso no mundo evangélico brasileiro. Em geral se crê que o músico cristão deveria escrever apenas “músicas para a glória de Deus”. Entretanto a definição do que seja “para a glória de Deus” poderá ser mais bem definida quando se pensa nos valores de seu reino a se tornarem públicos fora da subcultura protestante. O compositor Johan Sebastian Bach produziu muitas partituras “para a glória de Deus”, conforme ele próprio costumava anotar em cada uma delas. No entanto, a execução de sua música jamais se limitou aos templos. A bem da verdade, produzir profissionalmente para a glória de Deus não deveria ser exclusividade dos músicos, e sim uma marca de todo cristão.

Compreende-se então que tornar pública a glória de Deus invocará também questões como linguagens e abordagens conectadas à sociedade em que se vive. É a igreja, por meio de sua música, tornando-se relevante a uma sociedade que clama por respostas – mesmo quando essa mesma sociedade não percebe o quanto necessita de tais respostas, mas, ainda assim, precisa ter contato com o posicionamento cristão sobre as diversas questões que a atingem na atualidade.

Um segundo bom motivo para que os cristãos ocupem o mercado secular existe pelo simples fato de muitos desejarem uma arte *limpa*, feita para a família. Há segmentos da sociedade — e isso não se restringe aos religiosos — que anseiam ao menos por uma trégua em relação à decadência moral tão presente nas manifestações artísticas modernas e na indústria do entretenimento.

Para Egito (2011), ocorre uma forte ligação entre a música e as transformações da sociedade, sendo válido questionar até que ponto isso acontece tendo a música como causa ou efeito. O autor entende que, embora as duas possibilidades caminhem juntas, há indicações históricas de que a degradação de um grupo social se faz sentir primeiramente na música. Em suas palavras:

Quando predomina a música sublime e bela a civilização floresce tanto quanto o verdadeiro progresso espiritual do povo. Toda vez que a música principal de uma civilização é de natureza mais grosseira e depravada, a própria civilização principia a entrar em declínio, acabando por deixar de existir como civilização. A própria história revela que o declínio da civilização clássica da China e da Índia coincidiu com um declínio da qualidade musical, e o mesmo pode-se dizer de outros povos. (EGITO, 2011)

O autor entende existir uma música “destrutiva” a qual tem o poder de atingir grande popularidade no seio das massas, avultando-se sobre a sociedade em geral e produzindo “uma mudança rápida e negativa na filosofia, na política, na moral, nos valores pessoais e, conseqüentemente, nos estilos de vida” (*Ibidem*).

O sítio [www.eticanatv.org.br](http://www.eticanatv.org.br) tipifica um dos espaços destinados à fatia da opinião pública que deseja uma diversão mais saudável, isenta de apelativos de imoralidade. Seu lema resume-se na frase “quem financia a baixaria é contra a cidadania”. A iniciativa surgiu a partir da VII Conferência Nacional dos Direitos Humanos, realizada no ano de 2002. Evidentemente, há outros fóruns em atividade tendo como foco essa discussão. É também comum que algum cidadão se manifeste por meio da internet contra a degradação moral de muitas músicas da atualidade.

No entanto, sem que seja necessário empreender uma pesquisa específica sobre essa demanda, os organizadores da página em defesa da ética na televisão apontam um total de 217 denúncias fundamentadas a cinco programas televisivos no período entre 06 de maio e 15 de dezembro de 2010. Entre os principais motivos alegados pelos denunciantes encontram-se: 1º) Exposição de pessoas ao ridículo, excesso de nudez, humor grotesco e palavras de baixo calão; 2º) Declarações preconceituosas contra ateus; 3º) Incitação à violência, desrespeito à pessoa humana e sensacionalismo; 4º) Apelo sexual, palavras de baixo calão e excesso de nudez; 5º) Desrespeito à pessoa humana, incitação à violência e sensacionalismo.

Assim como ocorre em relação à televisão, pode-se afirmar que a música também seja objeto do interesse de boa parcela da opinião pública que anseia por composições capazes de expressar um lado mais nobre e digno da cultura. Enfim, seja na música, seja nas artes, num sentido mais generalizado, não se pode negar o papel imprescindível dos cristãos nessa construção sociocultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi abordado nesta pesquisa, fica claro o enorme desafio que se propõe a todos os que fazem música ou dela se utilizam na perspectiva de terem em mãos uma ferramenta a serviço da missão da igreja, já definida ao longo do estudo. A contribuição musical é imensa, tendo em vista o que ela representa em qualquer cultura. Dessa forma, analisar até que ponto a música desenvolvida pelos evangélicos brasileiros teria relação com o sucesso da pregação evangélica em solo nacional constitui tarefa que envolveria, primeiramente, uma conceituação de sucesso. Este deve basear-se não em termos numéricos, financeiros ou de visibilidade para este ou aquele grupo denominacional, mas sim em termos bíblicos, compreendendo a conversão de indivíduos numa comunidade, o fazer (de tais indivíduos) discípulos e o estabelecimento do Reino nessas instâncias. Com isso, a música evangélica tem muito a contribuir na proporção em que se engaje nos trâmites culturais das comunidades nas quais se insere, falando a linguagem desses grupos, apontando sempre para os valores eternos da Palavra, ao mesmo tempo em que se torne relevante para o ambiente cultural no qual se localiza.

No entanto, há que se ter cautela, pois é necessário que cada músico representante do reino de Deus lembre que sua composição, por mais que se permita a toda a diversidade de que a própria música dispõe, ainda assim representa esse Reino, fato que, por si só, faz crescer a responsabilidade sobre o que se escreve musicalmente. O fato de falar a *língua do povo* não significa estar conivente com os pecados desse povo, conforme bem ensina o livro de Atos dos Apóstolos.<sup>1</sup> Em outras palavras, entre a forma e o conteúdo, que se varie a forma, o quanto for necessário; o conteúdo, porém, jamais.

A história da música popular brasileira permite perceber a importância das diversas realidades sociais que se distribuem ao longo de épocas e lugares, formando uma cosmovisão nacional que, em algum ponto, encontra denominadores comuns, fato que chama a igreja a uma percepção missionária sensível acerca da forma como o brasileiro encara determinados aspectos da vida.

Por outro lado, no que tange a uma análise *interna* da situação da igreja brasileira, em vários aspectos, especialmente sob a mira de determinados pormenores que envolvem a

---

<sup>1</sup> Como exemplos de ação contextualizada e fiel aos princípios da pregação da Palavra de Deus, ver os capítulos 14 e 17 de Atos, referentes às situações ocorridas com Paulo em Listra e Atenas, respectivamente.

imensa problemática da música cristã nacional, o que se percebe é que a música, tanto quanto a igreja evangélica de hoje, como um todo, perdeu-se no caminho. Assim, a radiografia do momento atual, no tocante à questão *igreja e música evangélica* não leva a conclusões animadoras, num sentido amplo. Por exemplo, o objetivo com que se faz música evangélica nos dias atuais, via de regra, são mercadológicos. Musicalmente, o protestantismo brasileiro construiu esquemas de consumo, à semelhança do que já existe no ambiente secular (também analisado como um todo). Além disso, percebe-se a *olho nu* que boa parte, para não dizer a maioria dos que produzem música atualmente, começando pelos próprios músicos, têm-se portado como alheios a uma consciência quanto à importância de seu papel missionário. Toda essa realidade precisa mudar. Para que tais transformações ocorram, fica a esperança de que algumas práticas propostas ao longo desta pesquisa se tornem parte da agenda dos que pensam sobre a missão da igreja, isto é, a responsabilidade de fazer discípulos.

Pormenorizando tal agenda, dir-se-ia que, em nível de prioridade, necessita-se de composições corretas do ponto de vista bíblico. Em razão de serem hoje bastante diversificadas as tendências teológicas propagadas no universo de músicas disponíveis, bem como a facilidade com que muitas dessas músicas se tornam públicas por meio da mídia, há que se considerar seriamente sobre as mensagens veiculadas nas canções. Como propõem alguns, em poucas palavras, necessita-se de um retorno às Escrituras. Os textos devem passar pelo crivo da análise teológica, para que não se incorra em erros doutrinários ou se pronunciem afirmações acerca das quais não haja respaldo da Palavra de Deus.

A propósito, fica aqui a sugestão de que se investigue de maneira mais acurada acerca das composições produzidas para o público infantil, o que chega a constituir um tema à parte, merecedor de toda atenção. A preocupação com o público infantil se deve ao fato de ser a elaboração musical para crianças tarefa de imensa responsabilidade no que toca ao ensino das primeiras noções da fé a uma faixa de idade especialíssima; e aqui vale repetir o que já foi abordado (ver capítulo 4) e lembrar que experiências adquiridas na infância deixam marcas profundas por toda a vida.

Fóruns sobre a música que tenham repercussão e consequências na vida prática da igreja brasileira devem acontecer o tanto quanto possível, a exemplo da iniciativa levada a efeito pela missão Mocidade para Cristo, em 2009. Ao mesmo tempo, percebe-se a importância de as lideranças locais se debruçarem sobre a questão musical com mais

intensidade e interesse. Não se nega que isso possa acontecer em algumas igrejas isoladamente, mas o que se pretende afirmar aqui relaciona-se à urgência de tal prática se tornar mais presente no ambiente evangélico como um todo.

As igrejas podem, sim, ser promotoras de cultura, a exemplo do que sugere Pereira (apud VEIGA; SZUECKS, 2009), na proposta de que esta venha abrir suas portas para a comunidade, tornando-se um espaço para se discutir sobre as artes num sentido geral. Esse seria um bom canal para que a comunidade da fé venha a inserir-se de forma pró-ativa na cultura local, de modo a tornar-se participativa na sociedade que a cerca, permitindo abrir um leque para outras formas de atuação da igreja em relação ao seu contexto social. As igrejas que já possuem alguma prática quanto a essa visão poderiam incentivar a auxiliar outras a fazerem o mesmo, por ser uma iniciativa saudável e sempre benéfica no sentido missional como um todo.

Não se ignora que o evangelho, por si só, propõe contracultura. Sua pregação desafia pessoas de todo o mundo a abrirem mão de conceitos e valores, ainda que arraigados ao longo de gerações. Em decorrência disso, pode ser maior o desafio feito à Igreja, na medida em que enfrenta a evangelização do mundo, apresentar Cristo de tal forma que os não convertidos possam verdadeiramente segui-lo sem trair sua consciência de povo.

Por outro lado, também é válido que novos tempos determinam novas atitudes, numa dinâmica de mudanças que jamais termina. Conquanto o evangelho, em sua essência, seja o mesmo há mais de dois mil anos, a forma de propagá-lo deve ajustar-se aos tempos e contextualizar-se às dimensões temporais, geográficas, culturais e condizentes ao perfil do público a que se destina. Porém, o cuidado que se deve tomar é de que a busca por aproximação não chegue ao ponto de *conformar* o evangelho à mentalidade não cristã, chegando a sufocá-lo ou descaracterizá-lo. Nesse sentido, a responsabilidade dos compositores é imensa.

A música cristã deve ser criativa, atraente, relevante; “tem de ir onde o povo está” (NASCIMENTO; BRANT, 1981), ser resposta para as diversas questões que a sociedade tem levantado. Por fim, a participação cristã nas instâncias seculares da música deve ser analisada de maneira responsável e séria, com os olhos de quem deseja a propagação do reino de Deus onde ele não se faz representar. Por isso, aqui fica a defesa de que seja exercida a atividade de músico profissional por parte de cristãos em ambientes seculares; todavia, fica também a recomendação de que tal exercício profissional jamais venha a desconsiderar os parâmetros inegociáveis da fé cristã – o que, aliás, também se aplica aos

profissionais de todas as áreas, de uma forma ou de outra, talvez em maior ou menor intensidade.

Nestas considerações finais, fica registrado o desejo de que a música seja uma ferramenta a serviço do Reino. Não uma ferramenta qualquer, da qual se pode fazer uso ou não, mas uma ferramenta de excelência, na medida em que se tornem excelentes os que a produzem ou dela façam o melhor uso possível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB – A História de Um Século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- ALBUQUERQUE, Marcos Cavalcanti; ESPÍRITO SANTO, Manoel José. *Último Pau de Arara*. Disco 78 RPM. Rio de Janeiro: Odeon, 1956.
- ALEXANDRE, Ricardo. Nova Reforma Protestante. *Revista Época* nº 638, 9 de agosto de 2010. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- ALVES, Júlia Falivene. *A Invasão Cultural Norte-Americana*. São Paulo: Moderna, 2002.
- ALMEIDA, Francisco Thiago. *A História da Música Protestante Brasileira do Século XX: de cultura de “gueto” a cultura de massa*. São Paulo: Umesp, 2010.
- AMARAL, F. *Dá-me Tua Mão, Pai*. Rio de Janeiro: Favoritos Evangélicos. LP. s/d.
- AMORESE, Rubem Martins. *Louvor, Adoração e Liturgia*. Viçosa: Ultimato, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fábrica de Missionários*. Viçosa: Ultimato, 2008.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e Educação*. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.
- ARAÚJO, Dario Pires. *Música no Evangelismo e na Igreja*. *Revista Música Sacra e Adoração*. Disponível em: <<http://www.musicaeadoracao.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2011.
- BAGGIO, Sandro. *Música Cristã Contemporânea*. São Paulo: Editora Vida, 2005.
- BOMILCAR, Nelson. *Confusão na Adoração*. *Jornal Virtual Voice*, 2008. Disponível em: <<http://www.vide.org.br>>. Acesso em: 24 jan. 2011.
- BOTELHO, Jasiel Fausto. *No Mundo a Gente Chora*. In: JOVENS DA VERDADE. *Jovens da Verdade, vol. 1*. São Paulo: JV, 1971. LP. Lado B, faixa 03.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música Sacra no Brasil: Contribuição a sua história*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.
- BURNS, Barbara (Org). *Contextualização: A fiel comunicação do Evangelho*. Anápolis: Transcultural, 2007.
- CABRAL, Gladir. *Navio Negreiro*. In: QUARTETO VIDA. *À Capela*. Belo Horizonte: MPC/VPC, 1991. LP. Lado B, faixa 02.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CAMARGO, Jorge. *Integridade*. In: *O Chamado*. São Paulo: VPC, 2000, CD. Faixa 02.



- CAMPOS, Adhemar de. *Adoração, Um Estilo de Vida*. São Paulo: Fôlego, 2005.
- CANDÉ, Roland de. *A História Universal da Música, Volume 2*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANUTO REGIS, Coral. *A Glória de Deus*. Direção Artística: Amantino Adorno Vassão. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1959.
- CARRIKER, Timoteo. *O Caminho Missionário de Deus*. Brasília: Palavra, 2005
- CARVALHO, A. M. *Os Mais Belos Hinos do Cantor Cristão*. Direção artística: Carvalho, A.M. LP, s/d.
- CASTRO, Ruy. *A Onda que se Ergueu no Mar*. São Paulo: Schwartz, Cia das Letras, 2001.
- CERESKO, Anthony R. *Introdução ao Antigo Testamento numa Perspectiva Libertadora*. São Paulo: Paulus, 1996.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *A Explosão Gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X; Instituto Mysterium, 2007.
- DE PAULA, Robson. *Os Cantores do Senhor: Três trajetórias em processo de industrialização da música evangélica no Brasil*. Revista Religião e Sociedade, Volume 27, nº 02, Rio de Janeiro: UERJ/REDE SIRIUS/PROTAT, 2007.
- DOLGHIE, Jacqueline Zioldo. *Um Estudo sobre a Formação da Hinódia Protestante Brasileira*. Âncora - Revista Acadêmica de Estudos em Religião, 2006. Disponível em: <<http://www.revistaancora.com.br/>> Acesso em: 23 out. 2010.
- EGITO, José Laércio. *Transformações pela Música*. Disponível em: <<http://www.joselaerciodoegito.com.br/>>. Acesso em: 01 mar. 2011.
- ENGLE, Paul; BASDEN, Paul (Org). *Adoração ou Show?* São Paulo: Vida, 2004.
- EWALD, Werner (Org). *Música e Igreja: Reflexões contemporâneas para uma prática milenar*. São Leopoldo: Sinodal, 2010.
- FAOUR, Roberto. *História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FERNANDES, Marcos André. *De Sandália ou de Alpercata*. In: *Dá Licença*. Garanhuns, 1996. CD. Faixa 03.
- \_\_\_\_\_. *Rapo Dedo na Viola*. . In: *Dá Licença*. Garanhuns, 1996. CD. Faixa 08.
- \_\_\_\_\_. *Viver sem Jesus*. In: *Dá Licença*. Garanhuns, 1996. CD. Faixa 06.
- \_\_\_\_\_. *A História de Pedro Peixeira*. In: *Bendito*. Garanhuns, 2002. CD. Faixa 10.
- \_\_\_\_\_. *Papa Capim*. In: *Papa Capim*, CD. Garanhuns: 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sertão Nordestino: A segunda opção*. Garanhuns, 2011.

FERREIRA NETTO, João Dias. *Os Maiores Discos da Música Evangélica*. Disponível em: <<http://maioresgospel.blogspot.com>>. Acesso em: 01 out. 2010.

FREDERICO, Denise C. S. *O que é Liturgia?*. Rio de Janeiro: MK, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Música na Igreja Evangélica Brasileira*. Rio de Janeiro: MK, 2007.

GAGLIARDI, Ângelo Jr. *Panorama do Velho Testamento*. Niterói: Vinde, 1995.

GODINHO, Ruy. *Então Foi Assim? – A origem de 80 sucessos da música brasileira, Vol. I*. Brasília: Abravídeo, 2007.

*História da MPB*. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/mpb/>> Acesso em: 03 jun. 2010.

HOLLANDA, Roberto Torres. *Nassáu Dicionário de Música Evangélica*. Brasília, 1994.

ICHTER, Bill. *Vultos da Música Evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Juerp, 1967.

\_\_\_\_\_. *Se os Hinos Falassem, volumes I, II, III e IV*. Rio de Janeiro: Juerp, 1984.

INÁCIO NETO, João. *Sal da Terra: Projeto de evangelização do sertão*. DVD, Garanhuns/Juazeiro, 2006.

INSTITUTO HISTÓRICO E CULTURAL DA AERONÁUTICA. *Canção do Expedicionário*. Disponível em: <[http://www.incaer.aer.mil.br/Hino\\_expedicionario.htm](http://www.incaer.aer.mil.br/Hino_expedicionario.htm)>. Acesso em: 16 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. *Hino dos Aviadores Brasileiros*. Disponível em: <[http://www.incaer.aer.mil.br/Hino\\_aviadores\\_brasileiros.htm](http://www.incaer.aer.mil.br/Hino_aviadores_brasileiros.htm)>. Acesso em: 16 jan. 2011.

JOVENS DA VERDADE. *Drogas Matam*. São Paulo: JV, 1972. LP. Texto de contracapa.

KALZ et Al. *Brasil, Rito e Ritmo: Um século de música popular e clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2004.

KEPLER, Karl. *Neuroses Eclesiásticas e o Evangelho para Crentes*. São Paulo: Arte Editorial, 2009.

LIASH, Jônatas; MÔNACO, Marcos. *Ética e Direitos na Música*. São Paulo: W4 Editora, 2002.

LIDÓRIO, Ronaldo. *Os Filhos de Issacar e Nosso Novo Milênio*. Disponível em: <<http://www.bibliapage.com/issacar.html>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

LIMA, Rubem Rodrigues. *Canção da Seca*. In: *Uma História e um Violão*. Anápolis, 2005. . CD. Faixa 05.

LYRA, Carlos; MENESCAL, Roberto. *Coisa Mais Linda: Histórias e casos da bossa nova*. Direção artística: Paulo T. Alencar Antunes. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2005. DVD.

MANSO, Janires M. *Baião*. In: REBANHÃO. *Mais Doce que o Mel*. Rio de Janeiro: 1981. LP. Lado B. Faixa 01.

\_\_\_\_\_. *Mel*. In: REBANHÃO. *Mais Doce que o Mel*. Rio de Janeiro: 1981. LP. Lado A. Faixa 03.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed., 2000.

MAROTTA, Paulo. *Janires Magalhães Manso*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Janires\\_Magalh%C3%AAs\\_Manso](http://pt.wikipedia.org/wiki/Janires_Magalh%C3%AAs_Manso)>. Acesso em: 23 set. 2010.

MC GAVRAN, Donald. *Compreendendo o Crescimento da Igreja*. São Paulo: Sepal, 2001.

MELO JÚNIOR, Valter. *A música no Dia a Dia da Igreja: Identificando problemas e propondo soluções*. Brasília: Itamarati, 2001. São Paulo: W4ENDOnet Comunicação, 2000.

MENDONCA, Antonio Gouvêa; VELASQUES, Prócoro Filho. *Introdução ao Protestantismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1990. p. 26.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. *O Celeste Porvir: A inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MENEZES, Armando Serra; NASCIMENTO, João. *Hino do Aviador*. Disponível: <[http://www.suacara.com/hino\\_do\\_aviador.htm](http://www.suacara.com/hino_do_aviador.htm)>. Acesso em 06 Fev 2011.

MENEZES, Jorge Duílio Lima; CASTRO, Wilson Simonal. *País Tropical*. In: *Jorge Bem*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. LP. Lado A, faixa 05.

MIRA, Luiz Artur. *Drogas Matam*. In: *Drogas Matam*. São Paulo: Califórnia, 1976, Compacto Simples, lado A.

MONTEIRO, Marcos. *Um Jumentinho na Avenida: A missão da igreja e as cidades*. Viçosa: Ultimato, 2007.

MOREIRA, Ildeu de Castro; MASSARANI, Luisa. *Encanto Científico: Temas de ciência em letras da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

MURADAS, Atilano. *A Música Dentro e Fora da Igreja*. São Paulo: Vida, 2003.

MÚZIO, Rubens R. (Org). *Revolução Silenciosa III: Conhecendo e transformando a sua cidade com a força do evangelho do Reino*. Brasília: Palavra, 2008.

NASCIMENTO, Bartolomeu. *Coração Nordestino*. In: SAL DA TERRA. *Coração Nordestino*. Garanhuns, 1997. CD. Faixa 01.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Caçador de Mim*. In: *Caçador de Mim*. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. LP, Lado B, faixa 01.

NOSSA MÚSICA BRASILEIRA. *História da Música Evangélica – JV – Drogas Matam*. Disponível em: <<http://nossamusicabrasileira.blogspot.com/2008/08/histria-da-msica-evangelica-jv-drogas.html>>. Acesso em: 02 set. 2010.

OLIVEIRA, Abdias Itamar de. *Não Vou Ficar Sozinho*. In: JOVENS DA VERDADE. *Jovens da Verdade, Vol. 1*. São Paulo: JV, 1971. LP. Faixa 01, lado B.

OLIVEIRA, Estevam Fernandes. *Conversão ou Adesão: Uma reflexão sobre o neopentecostalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Proclama, 2004.

PALOMINO, Miguel Angel. *Mudança de Paradigma no Culto Evangélico?*. Disponível em <[HTTP://louvorbrasil.pbworks.com/Teologia](http://louvorbrasil.pbworks.com/Teologia), 2004>. Acesso em: 30 nov. 2010.

PENA, Eduardo A. Brandão. *Gospel Brasileiro: Características fundamentais e sua relação com o gospel norte-americano*. Governador Valadares: Univale, 1999.

PEREIRA, Sérgio; LOBO, Marivone. *Carta Aberta ao Blog “Um que Tenha” e à Mídia Brasileira*. Disponível em: <<http://www.prosaecanto.org>>. Acesso em 29 Set 2010.

PEREZ, Josep Marti. *La Idea de “Relevancia Social” Aplicada al Estúdio del Fenómeno Musical*. Revista Transcultural de Música, ISSN: 1697-0101, 1995. Disponível em: <<http://www.sibertrans.com/trans/trans1/marti.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

PERPETUO, Irineu Franco. *Ernesto Nazareth. Coleção Folha da Música Popular Brasileira, Vol. 20*. São Paulo: Media Fashion, 2010.

POWELL, Baden; MORAES, Vinícius. *Pra quê chorar?* Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>>. Acesso em: 06 fev. 2011.

RODRIGUES, Josué. *Raiou*. In: CADA CORAÇÃO. Brasília: Salmus Produções, 1990. LP. Lado B. Faixa 01.

ROOKMAKER, Hendrik Roelof. *A Arte Não Precisa de Justificativa*. Viçosa: Ultimato, 2010.

SHEDD, Russel P. *Adoração Bíblica*. São Paulo: Vida Nova, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Natureza Missionária da Igreja*. “Estudos Bíblicos”, 18/12/2007. Disponível em: <[http://www.webservos.com.br/gospel/estudos/estudos\\_show.asp?id=3380](http://www.webservos.com.br/gospel/estudos/estudos_show.asp?id=3380)> Acesso em: 19 Jan 2011.

SHORTER, Aylward. *Toward a Theology of Inculturation*. New York: Orbis Books, 1994.

SCHAEFFER, Francis. *A Arte e a Bíblia*. Viçosa: Ultimato, 2010.

SILVA, Leonardo S. *Janires: O poeta está vivo*. – Fórum Gospel Mania - Disponível em: <<http://newfgm.forumeiros.com/t320-janires-o-poeta-esta-vivo?highlight=janires>>. Acesso em: 03 set. 2010.

SILVEIRA, João Alexandre. *Deixa Que Eu Deixo*. In: *Voz, Violão e Algo Mais*. Campinas, 2002, faixa 02.

SILVEIRA, João Alexandre; GARRUTI, Luciano Filho. *Músico: Profissão ou Ministério?*. Campinas, 2007.

SIQUEIRA, Reinaldo. *Música no Novo Testamento*. Disponível em: <<http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/meio/musica>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

SOUSA, Salvador de. *História da Música Evangélica no Brasil: De 1554 a 2009*. Obra não publicada. Brasília, 2010

\_\_\_\_\_. *Os JV tornam-se homens da verdade*. Disponível em: <[http://www.arquivogospel.com.br/entrev\\_v.asp?cod\\_entr=8](http://www.arquivogospel.com.br/entrev_v.asp?cod_entr=8)>. Acesso em: 18 ago. 2010.

STOTT, John. *Ouçã o Espírito, Ouçã o Mundo: Como ser um cristão contemporâneo*. São Paulo: ABU, 1997.

TAVARES, Alberto Soares. *Salmo Brasileiro*. In: SERVOS PORÉM LIVRES. Belo Horizonte, 1987. LP. Faixa 03, Lado B.

TURNER, Steve. *Cristianismo Criativo?*. São Paulo: W4 Editora, 2006.

UNIVERSO ON LINE / EDUCAÇÃO. *Maestro e Compositor Brasileiro Heitor Villa-Lobos*. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias>>. Acesso em: 27 abr. 2010.

\_\_\_\_\_/ BIBLIOTECA. *Dicionário Aulete*. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 24 jan. 2011.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

VEIGA, Carlos; SZUECKS, Rick (Org). *O Livro do Som do Céu: 16 artistas, de diferentes partes do país, reunidos em uma grande reflexão sobre a música cristã brasileira*. Brasília: Palavra, 2009.

WITT, Marcos. *O Que Fazemos com Estes Músicos?*. São Paulo: W4ENDOnet Comunicação, 2000.

WIKIPEDIA, A Enciclopédia Livre. *Música Gospel*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAAsica\\_gospel](http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAAsica_gospel)> Acesso em: 08 fev. 2010.

Wikipédia, a Enciclopédia Livre. *Heitor Villa-Lobos*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor\\_Villa-Lobos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos)>. Acesso em: 06 jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Música Popular Brasileira*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAAsica\\_popular\\_brasileira](http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAAsica_popular_brasileira)>. Acesso em: 27 abr. 2010.

\_\_\_\_\_. *Vencedores por Cristo*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vencedores\\_por\\_Cristo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vencedores_por_Cristo)>. Acesso em: 09 set. 2010.

\_\_\_\_\_. *Cantor Cristão*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cantor\\_Cristao](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cantor_Cristao)>. Acesso em: 15 set. 2010.

\_\_\_\_\_. *Feliciano Amaral*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Feliciano\\_Amaral](http://pt.wikipedia.org/wiki/Feliciano_Amaral)>. Acesso em: 14 jul. 2010.

YAHOO RESPOSTAS. *Quais as Músicas Gospel Ideais para Evangelismo?*. Disponível em: <<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090622074401AAyqmYz>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

ZÁGARI, Maurício. Decepcionados com Igreja. Revista *Cristianismo Hoje*. Disponível em: <<http://www.cristianismohoje.com.br.>> Acesso em: 24 jan. 2011.

## **ANEXO A**

### **CARTA DO SOM DO CÉU**

#### **A MÚSICA E OS MÚSICOS NA IGREJA**

Nós, músicos, artistas e líderes eclesiais, cristãos, vindos de várias regiões brasileiras, estivemos reunidos entre os dias 6 e 12 de abril de 2009, no Acampamento da Mocidade Para Cristo do Brasil, dias de comemoração dos 25 anos do Som do Céu, para discutir dois temas principais: “A música e os músicos na igreja” e “A igreja como promotora de cultura”. Agradecemos a Deus pelos dias de comunhão fraterna entre nós e pelo privilégio de ouvi-lo entre as vozes pastorais e proféticas que ecoaram em nosso meio. Reconhecemos que a música cristã tem ocupado um espaço significativo em nossos dias, tanto na igreja como na sociedade em geral. No entanto, observamos que nem sempre essa participação tem sido coerente com a Palavra de Deus -- nosso referencial maior -- nem rendido glórias ao Senhor da Igreja. Desejamos, portanto, apresentar à Igreja brasileira a Carta do Som do Céu, sintetizada em 25 pontos, que resume nossas inquietações e propõe ações práticas à Igreja de Cristo Jesus, neste início de século 21.

1. O artista cristão deve desenvolver o seu dom criativo e submetê-lo exclusivamente aos valores da Palavra de Deus;
2. Cremos que a arte, na perspectiva da graça comum, é um presente dos céus a toda a humanidade e não está restrita aos cristãos;
3. Desejamos que haja coerência entre a vida, o ministério e a profissão do artista cristão, cujo discurso deve estar aliado à sua prática;
4. Esperamos que o artista cristão busque servir a Deus e à sociedade com excelência e integridade, dedicando-se ao desenvolvimento dos talentos e dos dons recebidos do alto;

5. A igreja precisa estar atenta ao artista cristão como parte do rebanho de Deus e dar a ele a atenção devida, despida de preconceitos, e oferecer-lhe pastoreio e discipulado, objetivando a sua formação espiritual e ética;

6. Esperamos que o artista cristão esteja envolvido em uma igreja local, servindo-a e amando-a como Corpo de Cristo. Deve ser rejeitada a tentativa de desenvolvimento de uma fé individualista e distante da comunidade;

7. Reafirmamos que a elaboração de textos e letras deve ter embasamento nos valores da Palavra de Deus;

8. Comprometemo-nos a dedicar atenção e reflexão às canções que são introduzidas no culto de adoração e nas demais atividades da igreja, buscando um repertório equilibrado e consciente e evitando, de todas as formas, que heresias e desvios teológicos adentrem sutilmente em nossas comunidades;

9. As igrejas, as instituições de ensino teológico e os artistas cristãos devem combater o ensinamento equivocado e amplamente difundido de que louvor e adoração restringem-se à música, ensinando, por demonstração e exemplo, que se trata de um estilo de vida que envolve todas as áreas da nossa existência e que a música, assim como outras formas de arte, é expressão legítima de louvor e adoração;

10. A igreja deve agir como facilitadora na adoração e abrir espaço para que todos expressem seu louvor a Deus;

11. Esperamos que o músico cristão busque e desenvolva a santidade, vivendo uma vida piedosa, tanto no serviço prestado a Deus na igreja, quanto fora dela, em sua atividade profissional;



12. Rejeitamos a dicotomia que faz separação entre o sagrado e o secular e cria espaços estanques na vida do cristão. O Senhor Jesus é soberano e governa todas as instâncias da vida, e, por isso, devemos somente a ele a nossa fidelidade, agradando-o em tudo e rejeitando tão-somente o que ofende a sua glória;

13. A Igreja não se pode esquivar de sua responsabilidade diante da cultura na qual está inserida; deve mentorear a reflexão e a prática de uma teologia de arte e cultura;

14. Incentivamos as igrejas a abrir suas dependências para a realização de eventos culturais, como exposições, mostras, cursos, saraus e outras atividades visando à educação, à divulgação e à aproximação da sociedade;

15. Mesmo entendendo que todo trabalho na igreja é voluntário, podemos honrar com sustento ou remuneração aqueles que se dedicam ao ministério musical, se a comunidade disponibiliza de recursos para tal;

16. Entendemos que nossa arte deve encarnar uma voz profética e manifestar em seu conteúdo os valores do reino;

17. Recomendamos que as igrejas promovam encontros de reflexão sobre a utilização das artes no reino de Deus, capacitando os artistas para a realização de seu trabalho;

18. Incentivamos os músicos a expressar em sua arte a beleza de Deus por meio de uma contextualização e diversidade musical;

19. Reconhecemos o caráter essencialmente transformador e questionador da nossa arte e não cremos que ela deva estar a serviço do mercado;

20. Embora os artistas cristãos não se devam render aos senhores da mídia, tornando-se reféns desta, podem utilizar de maneira ética os meios de comunicação como canal para a divulgação de sua arte, proclamando, assim, o reino de Deus;

21. No que se refere ao relacionamento entre os músicos e a liderança eclesiástica, encorajamos o diálogo, o respeito e o reconhecimento mútuo de seus ministérios como algo dado por Deus;

22. Incentivamos que os artistas cristãos busquem perante o Estado e a iniciativa privada recursos para a promoção de sua arte por meio de leis de incentivo à cultura, editais para financiamento de projetos culturais etc.

23. Encorajamos as igrejas a investir na educação e na formação de artistas;

24. Propomos que as igrejas e as instituições de ensino teológico incentivem as diversas manifestações artísticas e não somente a área musical;

25. Compreendemos que o ofício de artista é legítimo como tantos outros, podendo ser exercido pelo artista cristão no mercado de trabalho e devendo ser apoiado e incentivado pelas comunidades cristãs.

São Sebastião das Águas Claras, 9 de abril de 2009.

Aristeu Pires, Carlinhos Veiga, Denise Bahiense, Erlon Lemos, Gladir Cabral, João Alexandre, Jorge Camargo, Jorge Redher, Marcos André, Marlene Vasques, Nelson Bomilcar, Paulo César, Romero Fonseca, Rubão, Sérgio Pereira e Wesley Vasques.

Carta publicada no *Livro do Som* do Céu. Brasília: Editora Palavra, 2009.

## **ANEXO B**

### **CARTA ABERTA DOS MÚSICOS SÉRGIO PEREIRA E MARIVONE LOBO AO ORGANIZADOR DO BLOG “UM QUE TENHA” (E À MÍDIA BRASILEIRA)**

#### **Introdução**

Em janeiro deste ano resolvemos colocar em prática o que alguns músicos e bandas têm feito: disponibilizar gratuitamente o álbum na internet para divulgação. Estamos surpresos com o resultado. Enquanto finalizamos esse texto de introdução, demos uma olhada no contador do 4shared onde está hospedado o CD e temos mais de 1.800 downloads em 60 dias! Apoiados em vários blogs, sites e amigos, tentamos o formato e estamos satisfeitos.

Reparamos que alguns evangélicos têm dificuldade com nosso trabalho por considerá-lo “secular” demais (já devolveram CD dizendo isso...); por outro lado já nos impediram de tocar em programações de rádio FM (não cristã) pelo fato de termos músicas com letra religiosa; e assim vamos apanhando de todo lado.

Ao tentar colocar o CD no blog “Um que Tenha”, onde estão disponibilizados milhares de trabalhos da música brasileira, tomamos um sonoro “talvez” (que depois se tornou silenciosamente “não”)! Por quê? Devido à “conotação religiosa” do CD, segundo explicou “Fulano Sicrano” (como se autodenomina), o administrador do blog.

Gostaríamos de saber se também seríamos impedidos em rádios, blogs, TV e no restante da mídia por cantar músicas sobre deuses de outras religiões... Ademais, será que alguém teria a coragem de boicotar alguma musica hoje por ter “conotação sexual”? Ora, a prescrição jurídica do preconceito sexual e étnico está na mesma lei do preconceito religioso. Então é legal o preconceito religioso, mas não o sexual ou até étnico?

Resolvemos escrever uma carta, primeiramente “privada”, mas, como não obtivemos resposta (ela foi enviada há quase dois meses e o Fulano disse que não sabe quando vai responder), disponibilizamos aqui não como forma de pressão para que nosso CD seja incluso na coletânea (não esperamos mais isso), mesmo porque o espaço de um blog é

privado, mas como voz de muitos outros que sofrem o mesmo tipo de preconceito contra sua arte, independente da qualidade que possa ter.

Antes de tornar pública a carta, várias pessoas nos incentivaram a fazê-lo, dentre elas, músicos, teólogos, sociólogos e editores de expressão no cenário protestante brasileiro. Portanto, a carta deixou de ser dirigida simplesmente ao Fulano e seu blog e sim à mídia, pois entendemos que a discussão é maior...

Ribeirão Preto, 29 de janeiro de 2010.

### **Carta ao Fulano Sicrano (blog “Um que Tenha”):**

Não sei se você já ouviu nosso trabalho Baixo e Voz. Será uma honra para nós tal escuta, vindo de uma pessoa que tem contribuído tanto para a discografia brasileira na forma digital, resgatando valores esquecidos por uma maioria e mostrando novos talentos abandonados pela grande mídia.

Escrevemos devido a uma frase sua, quando solicitamos a colocação de nosso CD “Viagens de Fé” no blog “Um que Tenha”: ‘Se não tiver conotação religiosa, coloco com certeza!’. Confessamos: ficamos “cabreros”...

Por que entendemos que é importante termos nosso trabalho em um blog como o “Um que Tenha”? Porque não gostaríamos que, como músicos que trabalham desde 1995 produzindo música elogiada por Telo Borges, Ian Guest, André Mehmari, Rodolfo Stroeter, Rique Pantoja, Arthur Maia, Nico Assumpção, Wanda Sá, Edu Martins, Adriano Giffoni, Johnny Alf, Jorge Pescara, Nilton Wood, Marcelo Mariano, Fernando Merlino, Vânia Bastos, Fernando Nunes, Léa Freire entre tantos outros músicos de renome, deixemos de ser lembrados nos meios de divulgação como parte da cultura musical deste país simplesmente por cantarmos letras que condizem com nossa opção religiosa.

Milhares de pessoas compraram nossos trabalhos (temos quatro CDs gravados), nos ouviram e assistiram (ao vivo) e sabemos que hoje fazemos parte, de alguma maneira, da história de vida delas. Sim, fazemos parte da cultura brasileira!

Ora Fulano, você sabe que nosso Brasil é feito de varias etnias e diversas religiões. Dentro do protestantismo que professamos, por exemplo, existem diversos “protestantismos”. Religiões são tão intrínsecas ao próprio homem, que não há como

separar nosso “eu religioso” de nosso “eu material”. É uma coisa só, do contrário, soaria paradoxal e falso.

Apesar de uma fé católica tupiniquim arraigada, temos milhões de evangélicos hoje no país, além de diversas outras crenças e cultos com seus milhares de adeptos, como o candomblé, umbanda, budismo, islamismo, judaísmo entre outras, que a todo momento são cantados nas letras de nossos artistas. Alguns exemplos:

- “Romaria” – Renato Teixeira em uma das músicas mais cantadas à Senhora Aparecida.
- “Nossa Senhora”, “Jesus Cristo” – na voz de Roberto Carlos.
- “Afro sambas” – Vínicius de Moraes e Baden Powell são os autores dessas obras de arte carregadas de religião, gravadas por muitos, como por exemplo, Mônica Salmaso.
- “Afoxé é”, “Filhos de Gandhi”, “Iansã”, “Iemanjá”, “São João, Xangô menino”, “Se eu quiser falar com Deus”, “Opachorô” – para citar algumas do Gilberto Gil que contém religião no seu conteúdo.
- “Oração de mãe menininha”, “Caminhos do mar” – Dorival Caymmi.
- “Mantra” – Nando Reis – abertamente relacionada à religião Hare Krishna.
- E o que dizer de alguns estrangeiros como U2 e Take 6 (boa parte da discografia), Bob Dylan (CD So You Wanna Go Back to Egypt), John Coltrane (CD A Love Supreme), Sting (CD If on a winter’s night...) e tantos outros? Afinal, seu critério de escolha para colocação de CDs no blog é “religioso” ou “musical”?

Fulano Sicrano, hoje há um movimento dentro do cenário da música com letras cristãs chamado por muitos como “MPB cristã”, com gente fazendo boas músicas e poesias. Só para citar alguns: Expresso Luz, Gladir Cabral, Arlindo Lima, Tiago Vianna, João Alexandre, Carlinhos Veiga (citado no seu blog, porém em um CD sem “conotação religiosa!”), Glauber Praça, Diego Venâncio, Cíntia e Silvia, Quarteto Vida, Grupo Logos, Elly Aguiar, Rogério Pinheiro, Marco Neves, Aristeu Pires, Carlos Sider, Daniel Maia, Stênio Marcus, Silvestre Kuhlmann, Edson e Tita Lobo, Shirley Espíndola, Maurício Caruso, Roberto Diamanso, Crombie, Jorge Camargo, Sal da Terra, Adhemar de Campos, Jorge Ervolini, Nelson Bomilcar, Gerson Borges, Bruno Albuquerque entre diversos outros. Gente escondida do grande público por trabalhar parte de seu repertório (alguns, o repertório todo – mas, artista tem que ter essa liberdade: cantar o que quiser sobre qualquer tema!) com letras relacionadas às histórias bíblicas ou à sua fé.

Concordamos que o que chega de informação ao grande público como música com letras cristãs – denominada como “gospel” pela mídia -, não tem qualidade em boa parte de sua produção (e que fique claro que não estamos generalizando): músicas carregadas de frases-chavão, arranjos pobres e falta de originalidade...

Mas esse grupo citado acima (nos incluímos nele) não faz música com essa intenção. O objetivo é cantar sobre o que nos aflige, nos dá alegria, sobre ecologia, política, cotidiano, arte e também, fé, assim como Gil e Caymmi já cantaram!

Escutamos música que nos prende atenção, nos emociona, nos ensina, e até nos entretém. Posso dizer tranquilamente que o grupo citado ouve (ou já ouviu com admiração) Lenine, todo o Clube da Esquina, João Gilberto, Tom Jobim, Boca Livre, Renato Teixeira, Villa-Lobos, Tião Carreiro e Pardinho, Almir Sáter, Mônica Salmaso, Pau-Brasil, Cama de Gato, Gilberto Gil, Caetano Veloso, todos os Caymmi, Chico Pinheiro, Rosa Passos, Ivan Lins, Chico Buarque, Legião Urbana, Cazuza e vários do rock brazuca, entre tantos e tantos inclusos na sua preciosa coletânea.

Fulano, todas essas palavras aí em cima são para pedir licença: não nos inclua no ramo “gospel” porque não fazemos parte dele (e nem queremos!), mas, também não nos coloque no “limbo musical”, onde não somos NADA. Nossas músicas continuarão tendo “conotação religiosa” quando isso trazer à tona nossos sentimentos e inspiração artística, mas não gostaríamos de sermos taxados de artistas de “um tema só”, porque não somos (no último CD, cantamos sobre o amor em uma metáfora relacionada às quatro estações climáticas e em outra, sobre a arte do grafite paulista, por exemplo).

Nosso trabalho novo está à disposição do seu blog. Provavelmente disponibilizaremos os outros três álbuns também... Não gravamos as músicas apenas para vender, mas, principalmente para sermos ouvidos! Esperamos que quando os internautas nos procurarem no seu blog ou no restante da mídia, sejamos “Um que Tenha”... AMÉM!

*Sobre os autores: Sérgio Pereira e Marivone Lobo formam a dupla “Baixo e Voz”.*

## ANEXO C

### DAMIÃO, A ZABUMBA E A IGREJA

(POR MARCOS ANDRÉ FERNANDES)

Em Pernambuco, no Quarto Distrito Rural de Caruaru, numa feliz investida evangelística, Damião, matuto morador daquelas bandas foi alcançado pelo amor de Deus. Um homem envolvido com os movimentos culturais de base, lá no Sítio Serrote dos Bois, zabumbeiro “marrudo”, “triangueiro” de marca maior, entregou sua vida a Jesus... Largou a bebida, o cigarro, a jogatina, a prostituição, “deu de mão para o pecado”, “passou pra lei de crente”, pela graça de Deus se tornou uma nova criatura. Mas, ainda na alegria do primeiro amor, teve uma notícia que o deixou sem jeito. Um religioso, “cheio de boas intenções”, o advertiu:

*- Damião, esqueça a zabumba e o triângulo. Daqui pra frente você é um servo de Deus e Deus não gosta dessas coisas!*

Damião engoliu seco. A notícia bateu no seu coração como uma paulada. De forma que a situação entristeceu aquele “cabra” recém-convertido. Porém, como todo bom matuto, o sujeito ficou desconfiado com a história...

*- “Oxente!” Onde é que tem isso na Bíblia?*

Perguntou Damião a si mesmo. Então, começou uma busca bereana, de Gênesis a Apocalipse, procurava diligente onde era que tinha na Bíblia que tocar zabumba era pecado. Procurou, procurou e nada... Não havia nenhuma referência, no Livro Santo, do repúdio de Deus aos seus queridos instrumentos musicais. Damião, convertido, se convenceu:

*- O irmão “tá” errado!*

Concluiu categórico. E a partir daí começou a tentar convencer seus líderes a deixá-lo fluir na condição de músico regional. Tentou daqui, tentou dali até que conseguiu dobrá-los. Resultado: hoje ele toca sua zabumba num grupo que ele mesmo fundou chamado Banda Sertão Cristão Nordestino, junto com outros forrozeiros convertidos. Evangelizando seus vizinhos no Quarto Distrito Rural de Caruaru e tantos outros conterrâneos da imensa região brasileira chamada sertão nordestino.

De fato, Damião está com razão, têm fundamento as suas convicções, não há pecado em ser cristão contextual, mas onde começou toda esta história de que tocar zabumba e triângulo na igreja é pecado? Esta celeuma vem lá da origem da igreja no Brasil. Muito embora seja inegável a importância que a igreja tem, ao longo de sua existência, como promotora de cultura, onde grandes pensadores, artistas, educadores, teólogos e tantos outros cristãos, têm contribuído com a cultura na qual estão ou estiveram inseridos. Particularmente, desde os nossos primeiros missionários, constatamos uma patente preocupação e zelo destes pioneiros evangelistas na instituição de estabelecimentos de ensino, que contribuíram, de forma profícua, com o enriquecimento cultural de várias gerações (veja, por exemplo, a criação dos colégios batistas e da escola Mackenzie). Por outro lado, boa parte destes mesmos pioneiros religiosos rejeitaram as manifestações culturais populares brasileiras, expressas por uma gama extraordinária de ritmos, folguedos, figurinos e tantos outros costumes e elementos que nos são peculiares (entre eles, por exemplo, o forró de Damião e sua zabumba). Como se estes homens, vindos de terras tão distantes, com tanta abnegação e obediência ao Pai, tivessem trazido na bagagem, além da Bíblia, a sua cultura. Sendo que a Bíblia eles pregaram com amor e a cultura eles impuseram com rigor.

Ainda hoje, em muitas comunidades cristãs, notamos o mesmo empenho e esforço na promoção da formação acadêmica da sociedade na qual estão inseridas, fato que é louvável, mas infelizmente, ao mesmo tempo, inapropriadamente, estas mesmas instituições criam barreiras enormes, verdadeiras cortinas de ferro nas suas portas, deixando do lado de fora toda a riqueza da cultura popular brasileira, e não só isso, tentam desestimular a Eclésia a fomentar qualquer tipo de produção cultural que aponte no sentido do que é nosso.

Talvez por zelo inadequado ou preconceito, a mensagem do Evangelho, que rende tantos frutos, muitas vezes vem aliada, de maneira anacrônica, à exclusão de um culto contextual, moldado à nossa belíssima cultura. Somem-se este fato os esforços que são envidados em ensinamentos de falsos conceitos sobre o uso destes mesmos elementos fora do ambiente eclesial. Desaconselhando a igreja a não se envolver com “coisas” como a zabumba e o triângulo de Damião. De forma que as mesmas pessoas que têm enriquecido a tantos com o ensino da graça redentora de Cristo e na formação acadêmica dos seus seguidores atuam empobrecendo o meio em que vivem, pelo afastamento das nossas expressões culturais de raiz. Sucede que a mesma igreja que constrói grandes



estabelecimentos de ensino e belas catedrais, ao mesmo tempo moldou estas belas instituições à cultura estrangeira. (Leia-se: principalmente americana e europeia).

[...]

Porém, como todo movimento reacionário incita uma manifestação contrária, esta “clausura cultural cristã” parece ter suscitado, principalmente entre os neopentecostais, uma nova comunidade disposta a quebrar paradigmas, a romper de vez com o tradicionalismo, que impôs limitações à produção cultural. Porém, esse contramovimento veio com tanto ímpeto que, em muitos casos, ultrapassou as raias do bom senso, caindo no outro extremo, fato que não é difícil se verificar. Veja quantas expressões culturais que conflitam contra a Palavra de Deus têm sido corrente em nosso meio. Muitos dos “nossos” cultos, por exemplo, estão impregnados da cultura afro-religiosa, extrapolando todos os limites do sincretismo. É só ligar a televisão e o que se vê, na maioria das vezes, é um pastor vestido de pai de santo promovendo sessões de descarrego, ou culto da rosa ungida, entre outros e outros descaminhos.

O uso inconsequente da cultura popular tem dado uma contribuição significativa ao enfraquecimento do evangelho vivido atualmente na igreja brasileira. É onde a zabumba de Damião pode se tornar nociva. Quando ela é tocada para fazer a moçada dançar forró. Quando de ferramenta a serviço do Reino, passa a ser um instrumento a serviço da indústria (riquíssima) do entretenimento gospel. A qualidade do que se canta, do que se dança e das peças teatrais, muitas vezes, tem se tornado questionável, pois a base bíblica das letras e dos textos empregados tem dado lugar, desnecessariamente ao popularesco inócuo. Neste caso, a igreja faz um desserviço à cultura e principalmente ao Evangelho.

Fazendo uma leitura rápida do Evangelho, de como Jesus se comportava diante da cultura que ele vivia, é notória a sua naturalidade a esse respeito. Ele era um cidadão comum, nem fugia dela, nem tampouco a exaltava. Ele simplesmente vivia dentro do contexto cultural da época. Quando falava aos pescadores, sua narrativa era dentro desse contexto cultural. Aos agricultores, suas parábolas eram sobre agricultura. Quando se dirigia aos religiosos, ele usava as Escrituras Sagradas com habilidade e conhecimento. Em meio aos doutores, era um erudito que encantava desde a adolescência. Jesus cantava as músicas que todos cantavam, usava vestes iguais às que todos vestiam, comia o que todos comiam, ia a festas como todo o mundo ia... um homem inserido no meio do povo, de tal forma que, para os que vieram prendê-lo pudessem o reconhecer, foi combinado um sinal, um beijo.

Que nós aprendamos com o Mestre, que não tenhamos medo da cultura a ponto de castrá-la, nem tampouco a utilizemos a serviço do besteirol ou do mercado, fatos tão comuns atualmente. Há uma mensagem maravilhosa a ser pregada. Milhões e milhões de pessoas precisam saber das boas novas. Damião, com sua zabumba, tem usado este veio maravilhoso, tantos outros discípulos de Jesus têm trilhado nesta mesma direção e produzido com sucesso. Que a igreja possa utilizar com racionalidade toda a riqueza cultural de que dispomos, para glorificar a Deus e fazê-lo conhecido entre as nações.

*Sobre o autor: Marcos André, o “Marcos Sal da Terra”, começou em 1993 a acompanhar missionários que plantavam igrejas no agreste pernambucano. Depois, com outros músicos, fundou a banda Sal da Terra, hoje Ministério Sal da Terra. A banda já gravou vários CDs e atua apoiando na plantação e fortalecimento de igrejas em pequenas localidades do sertão nordestino. Com o projeto Papa-Capim, eles levam ao sertão uma escola de arte. Marcos é natural de Garanhuns e reside atualmente na zona rural de Brejão, ambas cidades situadas entre a mata e o sertão pernambucano.*

A íntegra do texto pode ser encontrada no *Livro do Som do Céu* (Brasília: Editora Palavra, 2009), páginas 99 a 104.

## ANEXO D

### A HISTÓRIA DE PEDRO PEIXEIRA – UM “CAUSO” (POR MARCOS ANDRÉ FERNANDES – GRUPO SAL DA TERRA)

A história que agora conto  
É sincera e verdadeira  
E fala da vida de um *homi*  
Por nome Pedro Peixeira.  
*Seu minino*, quando esse *homi* tomava a primeira, *óia*,  
Saia de perto: bofete, palavrão, *peixeirada*  
Todo o mundo tinha por certo.  
Pense num cabra *mardoso*,  
Ligeiro e sem piedade  
Pra ele não importava se era *homi*, *muié*  
Ou qual era a idade.  
Certa vez chegou no forró  
Cheio de *cana* encardido  
*Cum uns ói vermei qui só*,  
Do *cão inté* parece que tava *pessuído*.  
O sanfoneiro botô pra desafinar,  
Pois quando viu que era Pedro  
*Suas mão* começaram a suar.  
*Cum* o peito inchado, orgulhoso,  
Queria que *arguém* ao menos lhe tocasse.  
Bastava um encontrão casual  
Pra que a briga ali começasse.  
Se em todo forró o *cão* atenta, *ói*,  
Naquela noite ocorreu:  
Mané *Zaroio*, um coitado,  
A mão de Pedro conheceu.  
*Cum* o copo cheio de *celveja*,  
Mané num buraco do chão *trupicô*  
Imagine, meu querido ouvinte,  
Em quem Mané esbarrou!  
Dos olhos saiu fogo  
Fumaça saiu do nariz,  
*Êita*, tabefe medonho  
Levou aquele pobre infeliz.  
O *homi* foi ficando cada vez mais furioso,  
*Inté* no vento bateu.  
Na porta da rua estreita,  
O povo ali se espremeu.  
Mas *num* é que naquele momento  
Passava um dos *polícia*

O Cabo Biu e seus *homi*:  
 Chico Inspetor e Zé de Patrícia.  
 Ao ver o que acontecia,  
 O cabo, *magriiiiiinho*, gelou.  
 O sangue lhe sumiu dos *beíço*,  
 As *suas feição discorô*.  
 O povo, ao ver o Cabo, gritou:  
 “Acoooooode, Biu, pois Pedo  
 A uns três já desmantelou”.  
 O Cabo tratou de fazer as contas:  
 Ele e seus *homi*... era três.  
 Viu que era chegado o momento  
 De a Pedo enfrentar de uma vez.  
 E ali, com toda a *artoridade*, chamou:  
 “*Chiiiiico! Zé!*”  
 E esses *num arrespondia*.  
 Foi quando Biu deu fé que Chico e Zé, *ói*,  
 Do meio da estrada pra frente já ia.  
 O povo ainda insistia:  
 “Vai lá, Biu!!!”  
 Biu nem sequer se mexia.  
 Se lá fora silêncio foi que veio,  
 Lá de dentro, sabe quem *arrespondeu?*  
 “Tô aqui, seu polícia molenga!!!”  
 Biu a voz de Pedo reconheceu.  
*Inté* que, finalmente, Biu desengasgou  
 E meio sem graça a Pedo cumprimentou.  
 “Boa noite, Seu Pedo, como vai o *sinhô?*  
 Veio dançar um pouquinho?  
 Ué, por que o forró já parou?”  
 Antes que Pedo tomasse pé,  
 Biu foi logo se despedindo:  
 “*Té mais*, Seu Pedo, vou logo indo.  
 Vou continuar meu trabalho,  
 Fique aí se divertindo”.  
 Depois da segunda passada,  
 Que carreira danada Biu deu.  
*Inté* levantou poeira na estrada  
 E que era o tal Pedo se convenceu.  
 Que era o tal do local Pedo já sabia,  
 Mas ele queria mais:  
 Ele queria reconhecimento *regionar*.  
 Até que um dia, depois de tomar *umas branquinha*,  
 Pôs sua faca na cintura,  
 Partiu pra outra cidade  
 Querendo cumprir sua vaidade.  
 Enquanto caminhava, pensava:  
 “O primeiro que eu encontrar afronto,  
 E se o *cabra umeno* piscar  
 Eu meto-lhe a faca e pronto!”

Quando chegava ao destino,  
Lá vinha Bastião de Dodô...  
Um servo de Deus, *homi* ungido,  
Que há muito temia ao Senhor.  
“É hoje o meu dia de sorte!  
É esse de Bíblia na mão!  
Num tem quem lhe empate a morte,  
Pra esse aí não tem jeito não!”  
Se ao mundo Pedo odiava,  
Imagine a um crente, então.  
“Um *povim* metido a santo,  
Só fala de salvação....”  
“Crente é tudo safado,  
Pastor é tudo ladrão!”  
Foi logo desaforando  
Querendo criar uma questão.  
Mas Bastião, sem medo,  
Olhou nos *ói* de Pedo e falou:  
“Moço, eu *num* sei o que lhe aflige,  
Mas uma coisa eu sei:  
Jesus Cristo ama o *sinhô*.  
Ah...! Aquela palavra doce e sincera  
O coração de Pedo rasgou.  
E sem que ele *umeno* percebesse  
Num pranto desabou.  
“O que é que tá acontecendo comigo?”  
Pensava Pedo consigo só.  
Sem perceber que, naquele momento,  
Do valentão Deus fez pó.  
Bastião disparou feito metralhadora  
Palavras por Deus enviadas  
Que falam da ação salvadora.  
Até que Pedo finalmente despenca  
Ao perceber que sem Deus nada era  
E sentir que o sangue de Cristo  
Foi a prova de amor mais sincera.  
Daquele dia pra cá,  
Pedo tá muito mudado.  
Mansiiiiimmm que nem um cordeiro,  
Pois já são águas passadas  
A vida do ex-desordeiro.  
É congregado numa igreja  
Junto com tanta gente que ele evangelizou.  
*Mané Zaroi*, o Cabo Biu e seus *homi*  
Estes e tantos outros nomes  
Que para Cristo ganhou.  
Nasceu um novo *homi*,  
Em Cristo, nova criatura em Pedo se fez.  
E essa era a história, amigos,  
Que eu tinha pra contar pra vocês.