



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**PRÁTICAS MUSICAIS NOS ESPAÇOS RELIGIOSOS:  
O PROTESTANTISMO HISTÓRICO EM CAMPINA GRANDE**

**Daniel Ely Silva Barbosa**

---

**CAMPINA GRANDE – PB  
AGOSTO DE 2009**

---

**DANIEL ELY SILVA BARBOSA**

**PRÁTICAS MUSICAIS NOS ESPAÇOS RELIGIOSOS:  
O PROTESTANTISMO HISTÓRICO EM CAMPINA GRANDE**

---

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História, Área de Concentração em História, Cultura e Sociedade Campina Grande, 2009.

**Orientador: Prof. Dr. José Otávio Aguiar**

**CAMPINA GRANDE – PB  
AGOSTO DE 2009**

**DIGITALIZAÇÃO:**

**SISTEMOTECA - UFCG**

**DANIEL ELY SILVA BARBOSA**

**PRÁTICAS MUSICAIS NOS ESPAÇOS RELIGIOSOS:  
O PROTESTANTISMO HISTÓRICO EM CAMPINA GRANDE**

Avaliado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_.

Conceito: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. José Otávio Aguiar – PPGH/UFCG**  
Orientador

---

**Prof. Dr. Eli Brandão da Silva – UEPB**  
Examinador Externo

---

**Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira – PPGH/UFCG**  
Examinador Interno

---

**Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra – UFCG**  
Suplente Externo

---

**Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha – PPGH/UFCG**  
Suplente Interno

“Eu sei, ó Senhor, que não cabe ao homem determinar o seu caminho,  
nem ao que caminha o dirigir os seus passos” (Jeremias 10:23)

Para minha mãe  
Eva Betania Silva Barbosa (*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

A DEUS que me concedeu o dom da vida, e por tudo que Ele fez, tem feito e fará pela minha vida, e pela oportunidade que me concedeu de produzir este trabalho, em suma pela sua fidelidade. Soli Deo gloria!!!

Aos meus pais, Eva Betania Silva Barbosa (*in memorian*) e Jailton dos Santos Barbosa por tudo que me proporcionaram ao longo de minha vida.

A toda a minha família, em especial a minha tia Maria da Paz Silva, tia Dáia, a minha irmã Patrícia e seu marido Filipe, ao meu avô Jeremias, a minha tia Zéza, ao meu tio Jeremias Filho e sua família, e ao meu primo Júnior, o agora pastor Abraão Barbosa da Silva Júnior, por todo o apoio no que se diz respeito às fontes bibliográficas, pois sem o seu auxílio parte da pesquisa não poderia ser realizada.

Ao meu orientador o Prof. Dr. José Otávio Aguiar, orientador exemplar, por toda a paciência e dedicação ao longo desta jornada, que contou, sobretudo com a sua erudição.

Ao Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, profissional genial, pela disposição em aceitar examinar este trabalho, que contou também com a sua colaboração desde a minha graduação.

Ao Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira, ser humano excepcional, por ter aceitado examinar este trabalho, e por todo o apoio, “há um amigo que é mais chegado que um irmão”.

Ao Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra por seu apoio desde o período de minha graduação e ao Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha por tudo que me proporcionou em termos de conhecimento, especialmente no plano da teoria da história.

Aos professores do mestrado Gervácio, Marinalva, Lucinete, Iranilson, José Otávio, Regina Coelli, Nilda, Clarindo por todos os ensinamentos que me modificaram enquanto profissional, e ao professor Fábio Gutemberg (*in memorian*) pelo seu apoio, mesmo que por um breve período de convivência, e aos seus esforços na concretização do mestrado.

Aos meus professores do período da graduação na UEPB Babi, Elisa, Auricélia, Márcio, Flávio e ao meu orientador da monografia Jefferson.

Aos meus colegas de turma pelo companheirismo e pela amizade. Não poderia deixar de destacar os nomes de Fernanda (simpatia), Sílvia (bom humor), Paula (companheirismo), Pávula (doçura e generosidade) e Helmara (amiga fiel, e que seu tornou uma irmã para mim), foi à presença de vocês que tornou este espaço acadêmico habitável.

A Luciano Peres, grande amigo, você é uma “benção”.

A Catarina por todo o apoio, grande amiga.

A Thiago, amigo desde o período de minha graduação.

A Saminha por seu contagiante bom humor.

A Eva Dízya por sempre acreditar em mim e me incentivar.

Aos funcionários do mestrado Maressa e Arnaldo por toda a disponibilidade.

A todos os entrevistados pela colaboração.

E a todos que contribuíram de maneira direta ou indireta para a conclusão deste trabalho. Serei sempre grato a todos!

## RESUMO

Até meados da década de 1980 as igrejas ligadas ao protestantismo histórico da cidade de Campina Grande (presbiteriana, congregacional, batista e metodista) só permitiam a presença de hinos ou cânticos que tivessem a mesma paisagem sonora em seus cultos. Foi nesse período em que os grupos instrumentais de louvor, compostos por guitarra, contrabaixo (ou baixo), teclado e bateria, passaram gradativamente a participar dos ditos “momentos de louvor” com cânticos que ficaram popularmente conhecidos como *corinhos*. Com base neste indício lançamos o seguinte problema: por que a introdução deste novo formato musical causou tanta inquietação nos participantes de tais comunidades eclesiais, especialmente por parte do público mais idoso? Dividimos a pesquisa em três capítulos, onde analisamos num primeiro momento a “música evangélica tradicional” e a “música evangélica contemporânea”, num segundo momento as letras de algumas canções e num terceiro momento um evento evangélico denominado “Cantinho da Paz” e a relação dos fiéis com a mídia. Discutimos a temática a partir do conceito de *artes de fazer* de CERTEAU (2003), da noção de *herança* de RICOEUR (1997) e do conceito de *autonomia* de CASTORIADIS (2007). Pela escassez de bibliografia específica a história oral foi um dos recursos metodológicos para estudar esta história local.

Palavras-chave: MÚSICA, HISTÓRIA e PROTESTANTISMO.



## ABSTRACT

Until the middle of 80's years, churches linked to historic protestantism in the city of Campina Grande (presbyterian, congregational, baptist and methodist), allowed in their services only hymns or songs that had the same sound's landscape. During this period of time, instrumental worship groups, using guitar, bass, keyboard and drums, gradually began to take part of those "worship moments" with songs that became popularly known as *corinhos*. Based on this evidence we release the following problem: why the introduction of this new music format has caused so much anxiety in the participants of such ecclesiastical communities, especially by the older audience? We divided the search into three chapters, where we look at the first place the "traditional gospel music" and "contemporary gospel music", in second place the lyrics of some songs and in third place an evangelical event called "Cantinho da Paz" and the relationship of faithful people with the media. We discussed the theme from the concept of *art to make* of CERTEAU (2003), the concept of *inheritance* of RICOEUR (1997) and the concept of *autonomy* of CASTORIADIS (2007). By the scarcity of specific literature, the oral history was a methodological resource for studying the local history.

Keywords: MUSIC, HISTORY and PROTESTANTISM.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução.....</b>  | <b>11</b>  |
| <b>I Capítulo – A emergência de uma sonoridade.....</b>                     | <b>20</b>  |
| 1.1. A música evangélica tradicional em Campina Grande.....                 | 21         |
| 1.2. A música evangélica contemporânea em Campina Grande.....               | 43         |
| <b>II Capítulo – Além do que os olhos podem ver: os cânticos.....</b>       | <b>68</b>  |
| 2.1. (Ser) afetado pelo passado: os hinos protestantes.....                 | 69         |
| 2.2. Renunciar a uma herança teológica? Os corinhos.....                    | 83         |
| 2.3. Uma expressão de louvor: as “músicas de mensagem”.....                 | 99         |
| <b>III Capítulo – Por uma geografia das práticas musicais.....</b>          | <b>110</b> |
| 3.1. Conexões urbanas: o “Cantinho da Paz”.....                             | 111        |
| 3.2. Entre pastagens em múltiplos simulacros: os evangélicos e a mídia..... | 122        |
| <b>Considerações Finais.....</b>  | <b>136</b> |
| <b>Fontes e Bibliografia.....</b>   | <b>141</b> |

## INTRODUÇÃO

Por percursos múltiplos a multidão se enuncia, trilhas de encontro com o sagrado, rumor de uma língua que produz sonoridades. Práticas comuns, “maneiras de fazer”, modos ou esquemas de ação que remetem a uma lógica operatória. Constantes resignificações de signos que vão ao seu encontro, no entanto, de performances operacionais relativas a saberes antigos, que remontam a tempos recuados, imemoriais inteligências, táticas que apresentam rupturas e continuidades. Paisagem que se insinua como um quebra-cabeças o qual não temos acesso a todas as peças, mas, que nos chega através das (*super*)ações do caminhar de passos regulares ou ziguezagueantes de uma “gesta ambulatória” que se auto-apresenta e que nos interroga por intermédio da força de seus procedimentos. Vozes e cantos de um lugar inexpugnável, um *não-lugar*, só conhecível através de seus “contextos de uso”, de seus atos de praticar, de seus modos de emprego, de seus usos cotidianos. Linguagem popular cujo sentido se pronuncia a voz baixa, uma vez que a experiência pertence ao outro, mas, cujos movimentos podem ser interpretados através de suas “formalidades práticas”, de suas maneiras de proceder, “árvores de gestos”. Modalidades de ação que jogam com os espaços, onde ao se inserirem e se apropriarem do sistema urbano, da geografia deste *próprio*, conferem novos significados a estes, tornando-os habitáveis e respiráveis. Poesias ignoradas de pedestres que circulam em sistemas cada vez mais amplos, e que fazem da “aldeia global” e dos simulacros produzidos pela mídia um espaço para a leitura e consumo. Viajantes que vão caçar em terras alheias, em textos que não escreveram. Lugares de fala com os quais não se conformam, antes “produzem com”, “tecem lugares”, “fazem com”, onde no processo de constituição de suas identidades e de sua paisagem sonora se relacionam com o mundo e com o sagrado, com este *Verbum*, com este Texto que não se cansam de re-ler.

A partir da década de 1980 as igrejas ligadas ao protestantismo histórico da cidade de Campina Grande (presbiteriana, congregacional, batista e metodista) permitiram que os grupos instrumentais de louvor, compostos por guitarra, contrabaixo (ou baixo), teclado e bateria, participassem dos períodos de louvor e adoração com cânticos que ficaram popularmente conhecidos como *corinhos*. É a emergência nesta cidade, do que chamaremos de “*música evangélica contemporânea*”, expressão que também já foi utilizada por teólogos a exemplo de Joe Jordan (JORDAN, 2006).

Até então estas quatro denominações só permitiam a utilização do piano ou/e órgão para o acompanhamento dos hinos e cânticos que tivessem mais ou menos a mesma sonoridade. Formato musical este que denominaremos de “*música evangélica tradicional*”,

que é herdeiro das igrejas protestantes dos EUA e Europa, que iniciaram o processo de evangelização no Brasil ao longo do século XIX. Modificação esta que ocorreu mais ou menos no mesmo período em outras igrejas evangélicas do Brasil. Partindo deste indício, formulamos o seguinte problema: por que a introdução deste novo formato musical causou tanta inquietação em tais comunidades eclesíásticas, especialmente por parte das pessoas que tinham mais de cinquenta anos de idade?

Para o desenvolvimento da temática teremos como recorte temporal a periodicidade: do início da década de 1980 à década de 2000. O que suscita uma discussão sobre a história do tempo presente.

A preocupação com os problemas contemporâneos fazia parte de muitos dos títulos dos pais fundadores da escola dos Annales. Febvre já convidava o historiador a pensar os problemas do passado partindo de inquietações do tempo presente, no qual o intelectual vive e produz (DOSSE, 2003).

Marc Bloch não considerava a história enquanto um saber que tratasse unicamente do passado e afirmava que o historiador partia do presente para construir sua narrativa sobre o passado. Fazendo com que a comunidade de historiadores refletisse sobre o seu ofício (DOSSE, 2003). Bloch chegou a escrever que “*A incompreensão do passado nasce afinal da ignorância do tempo presente*” (CHAUVEAU e TETART, 1999, 10).

A terceira geração dos Annales abandonou o econômico e a longa duração braudeliana em favor do cultural, embora considerando ainda as estruturas duráveis. Em muitos casos tornaram-se especialistas num tempo imóvel. Ignoravam o tempo presente e trabalhavam o simbólico e cultural. Tudo isto por conta de uma história cultural ainda com o nome de mentalidades. Época em que a revista passa por uma grande mudança, uma vez que a sua direção é substituída. Dosse afirma que este tipo de história “*nada mais é do que uma história que tomou emprestada uma roupagem etnológica*” (DOSSE, 2003, 249).

No final dos anos 1970 muitos historiadores dos Annales se concentraram nos fenômenos culturais, no entanto, com uma ausência de estudos sobre o contemporâneo, uma vez que boa parte desses acadêmicos eram medievalistas e modernistas. Embora já houvessem rompido com a longa duração, ou seja, ainda não trabalhavam com o tempo presente, mas já haviam feito opção por uma micro-história. Jacques Le Goff afirmava que a história do tempo presente era muito mais frequentemente realizada por sociólogos, politólogos e alguns jornalistas (CHAUVEAU e TETART, 1999).

Cabe ressaltar que em meados da década de 1950 René Rémond realizava uma história política do presente. Mas foi a criação do Instituto Histórico do Tempo Presente, em

1978, que ajudou a comunidade acadêmica a perceber que não é apenas a temática do político que deve ser fruto de estudos do tempo presente (CHAUVEAU e TETART, 1999).

O impacto dos acontecimentos do Pós II Guerra e o aumento da quantidade de informações produzidas pela mídia levaram muitos historiadores a se concentrarem nos acontecimentos contemporâneos. Daí as coleções de bolso que surgem na década de 1980 na França: “1945 a nossos dias” (CHAUVEAU e TETART, 1999, p. 17).

Le Goff propõe alguns problemas para os historiadores que desejam analisar o tempo presente, e dentre alguns pontos destacamos: Primeiro, até que periodicidade é preciso retomar para compreender determinado acontecimento? Segundo, como manter um distanciamento de objetos que ainda estão em curso? Terceiro, de que maneira lidar com a imensidão de fontes produzidas pela mídia?

Quanto ao primeiro ponto tomaremos como exemplo a nossa pesquisa, que tem por finalidade analisar as práticas musicais do protestantismo histórico em Campina Grande - PB. Assim, para melhor nos aproximarmos das inquietações de alguns fiéis entendemos que deve ser levado em conta não só as particularidades do protestantismo na cidade, e no tempo presente, mas, a teologia e os códigos culturais das referidas denominações (Presbiteriana, Congregacional, Batista e Metodista) em temporalidades anteriores, nos EUA e na Europa, uma vez que são grupos religiosos que não surgem no Brasil e têm toda uma tradição, que foi e continua sendo resignificada ao longo dos anos, mas que também guardam permanências.

Para Ricoeur o ser é agente e testemunha de sua historicidade, portanto devemos estar atentos para o fato de que somos afetados e afetamos a história. Considerando que, apesar de reconhecermos a existência de modificações, a história não é feita apenas de rupturas, mas também de permanências, muitas delas especialmente por meio da linguagem, onde o passado nos chega como uma *herança*. Vozes vindas do passado, e que nos alcançam, questões que discutiremos ao longo de nossa escrita (RICOEUR, 1997).

Já quanto ao segundo ponto René Rémond acredita, por sua vez, que o objetivo da história é observar as mudanças que ocorrem na sociedade e realizar análises. Argumenta que ela também é afetada pelas modificações que ocorrem na sociedade, por isto: “*as gerações dos historiadores que se sucedem não se parecem*” (RÉMOND, 1996, 13).

Chauveau e Tétart afirmam que o profissional de história que se dedica a escrever sobre o contemporâneo é ao mesmo tempo: testemunha e historiador, e da mesma maneira que os profissionais que trabalham com outras temporalidades, também imprimem suas marcas em suas narrativas. Considerando que ele é historiador/cidadão, e, com isto, diante da sociedade, tem responsabilidades enquanto intelectual (CHAUVEAU e TETART, 1999).

Quanto ao terceiro ponto, lembremos que a imensidão de informações que a mídia produz, da mesma maneira que a questão ambiental são problemas que independentemente da ação ou indiferença da academia afetam a todos, de modo que todos estes códigos culturais têm por objetivo formar identidades.

Em nossa pesquisa, que trata de um tema do tempo presente, e analisa práticas musicais de grupos religiosos locais, a escassez de fontes é uma das maiores dificuldades. Atualmente o segmento evangélico tem produzido livros em larga escala, mas tal produção é, em sua maioria, de caráter teológico, as práticas destes sujeitos não aparecem nestas obras. Mesmo em âmbito nacional muitos dos livros que surgem fazem uma teologia da música, poucas obras se dedicam a evidenciar as ações destes fiéis. E uma maneira de lidar com tal dificuldade, para produzir uma história local, é a partir da metodologia da história oral.

Para a escola histórica Metódica, dita positivista, o documento escrito era entendido como prova histórica. Ao longo do século XX novas perspectivas teóricas desconstruem essa concepção, alegando a intencionalidade da produção de tal documento, que seria elaborado para legitimar uma história a ser preservada, a das elites (PINSKY, 2005). A Primeira Geração dos Annales já amplia a concepção que se tinha de documento:

“A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem” (...) (FEBVRE Apud LE GOFF, 2003, 530).

“Seria uma grande ilusão imaginar que cada problema histórico corresponde a um tipo único de documentos, especializado para este uso [...]. Que o historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as escolhas de hinos? Ele sabe bem sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos” (BLOCH Apud LE GOFF, 2003, 531).

Por história oral entende-se o procedimento metodológico que tem por finalidade a construção documental a partir de narrativas que tratem de determinada temática (ou temáticas). São entrevistas gravadas onde os entrevistados (ou o entrevistado), mediados(s) pelo entrevistador, tecem as suas versões sobre certas temporalidades (DELGADO, 2006).

Foi com o surgimento do gravador de fita em 1948 que desenvolveu-se a produção da história oral. Nos EUA, muitas das entrevistas eram feitas com pessoas que tinham grande inserção na vida política, econômica e social do país. Na década de 1960 surge uma história oral militante, que visava dar voz aos vencidos, para produzir uma história “vista de baixo”, que se opunha a história positivista do século XIX. Acreditavam que estavam produzindo uma “história dos vencidos”, a partir dos depoimentos destes (PINSKY, 2005).

O historiador Carlo Ginzburg afirma que a cultura das classes populares é predominantemente oral, e que as fontes escritas nos chegam através de filtros, pelo fato de estas fontes estarem abertamente ligadas à cultura dominante. Ginzburg, no entanto, atesta que estes “*filtros e intermediários deformadores*” não inutilizam a pesquisa pelo fato de esta não ser uma fonte direta (GINZBURG, 1987, 21).

A disseminação e consolidação da história oral propiciaram não só a possibilidade de se contemplar temáticas do tempo presente, mas também trabalhar com novos objetos. Sem contar a utilização de outros tipos de fontes, a exemplo de registros sonoros, fotografias, iconografias, filmes, etc., que estão cada vez mais sendo utilizadas (PINSKY, 2005).

A história oral trabalha com as memórias de um indivíduo ou de um grupo, onde entrevista, além de conter o encaminhamento temático proposto pelo entrevistador, se faz, das lembranças do entrevistado. Memórias trabalham com o vivido, em particular com as experiências que afetaram o cotidiano dos seus participantes (MONTENEGRO, 2003).

Um mesmo espaço pode ter significados distintos para cada grupo. Schama alega que na Alemanha “*a floresta primitiva era o lugar da auto-afirmação tribal contra o Império Romano*”, enquanto que na Inglaterra o bosque verde era o local onde o rei ostentava o seu poder em suas caçadas reais. Para Schama, em determinados grupos, algumas lembranças podem perdurar por séculos e moldar instituições com as quais convivemos (SCHAMA, 1996, 25). Enquanto isso, para Thompson, em sua obra *Senhores e Caçadores*, estes mesmos bosques ingleses tinham, para famílias pobres de caçadores, outros significados, uma vez que para eles era um espaço do qual retiravam o seu sustento (THOMPSON, 1997).

Também utilizaremos a noção de “Ponto de Saturação” de Daniel Bertaux, que alega que em certas pesquisas as narrativas dos entrevistados começam a mencionar pontos em comum, momento em que mais algumas entrevistas devem ser feitas para se ter uma visão ampla da temática (PINSKY, 2005). Questão que reconhece, em grande medida, que certos acontecimentos ultrapassam a memória individual, sendo compartilhados por um grupo.

No decorrer de cada entrevista múltiplas temporalidades são agenciadas, a saber, o recorte temporal da temática, que pode contemplar tanto os acontecimentos vivenciados pelo colaborador, quanto temporalidades de fatos que lhe foram contados. E também o tempo presente, no qual a entrevista é realizada (DELGADO, 2006).

Para alguns autores o predomínio da subjetividade do entrevistado, a aplicabilidade do método apenas para temáticas contemporâneas, e a influência do tempo imediato seriam alguns dos problemas que a história oral enfrentaria.

Há que se considerar que apesar da influência do tempo imediato, a história oral possibilita: novos campos e temas de pesquisa; por em evidência memórias locais, comunitárias, religiosas, etc.; registrar versões alternativas às de outras fontes; e associar acontecimentos da vida privada com a vida pública. Lembrando que cada entrevista deve ser confrontada com outras entrevistas, e, quando possível, outras fontes (DELGADO, 2006).

E aqui recordamos a legitimidade que Paul Ricoeur confere ao “Lembra-te” da tradição judaico-cristã, não no sentido de obrigação de lembrar, mas de “trabalho da memória” (DOSSE, 2004, 152).

Para Ricoeur, o nosso gosto por celebrar dirige-se geralmente para situações que consideramos reverenciosas, já o horror seria o lado negativo da admiração, de modo que há acontecimentos que é necessário nunca esquecer, numa ética última das vítimas. Menciona então o exemplo das vítimas de Auschwitz, onde o horror seria uma veneração invertida, de modo que há crimes que não devem ser esquecidos, e só a possibilidade de não esquecer pode possibilitar que estes não voltem. Portanto, um lembrar ético (RICOEUR, 1997).

As lembranças efetuadas pelas entrevistas são lembranças vivas que lutam contra o esquecimento. Depoimentos que passam a ser documentos/monumentos, fontes de imortalidade. Falas que deixam suas marcas (DELGADO, 2006).

No primeiro capítulo – *A emergência de uma sonoridade* – foi dividido em dois momentos, onde problematizamos, num primeiro momento, o que denominamos de “música evangélica tradicional”, e num segundo momento, a “música evangélica contemporânea”. Buscamos historicizar as práticas destes fiéis, de modo que, partimos do geral para o particular, para assim entendermos o local em sua interação com o global, considerando, neste segundo momento, especialmente as narrativas destes praticantes. Neste sentido, realizamos uma “história cultural” destas trajetórias.

No segundo capítulo – *Além do que os olhos podem ver: os cânticos* – optamos por interpretar alguns cânticos evangélicos que selecionamos. Subdividimos o capítulo em três momentos, onde avaliamos, respectivamente: hinos (presentes em hinários protestantes), cuja paisagem sonora chamaremos de “música evangélica tradicional”; corinhos (a dita “música evangélica contemporânea”) e o que denominamos de “músicas de mensagem”, de modo a tentar perceber as principais modificações ocorridas em tais cânticos evangélicos. Optamos por buscar analisar canções, argumentações de teólogos (e de autores de um modo geral) e relatos de alguns entrevistados, a fim de facilitarmos a compreensão de leitores que não tenham uma maior aproximação com a temática do protestantismo, e também interpretar os discursos que construíram um lugar.



No terceiro capítulo – *Por uma geografia das práticas musicais* – inicialmente buscamos compreender as diversas práticas que conferiram existência ao “Cantinho da Paz”, que é um evento evangélico realizado na cidade de Campina Grande, onde trabalhamos também algumas das particularidades do ponto de vista de estilos musicais. Num segundo momento buscamos avaliar o papel da mídia na construção do repertório das igrejas locais.

A nossa escrita tornou-se uma caça às diversas temporalidades e espacialidades relacionadas às práticas musicais do protestantismo histórico. Considerando os diversos significados elaborados pelos agenciadores desta história, os fiéis.

Para o desenvolvimento da temática nos utilizamos de livros, jornais, revistas, sites de internet, hinários, e depoimentos orais para compor nosso lugar de fala enquanto historiador. Para uma história da música em geral e da música evangélica trabalharemos estudos de HUSTAD (1986), LOTÁ (1993), MURADAS (2003), PAHLEN (1966), WANDERLEY (1977), HOBSBAWM (1996), NAPOLITANO (2002), ALBUQUERQUE Jr. (1999), KERR NETO (1995), ANDRADE (1944), FRIEDLANDER (2004), CUNHA (2007), NESTROVSKI (2007), dentre outros.

No que diz respeito a terminologias, optamos por utilizar, durante o texto, a expressão “protestantismo” para fazer referência às denominações históricas, ou seja, os presbiterianos, os congregacionais, os batistas e os metodistas; já o termo “evangélico” estará sendo utilizado no sentido de abranger todas as denominações do segmento evangélico, incluindo os pentecostais e neopentecostais.

Utilizaremos o conceito de “artes de fazer”, do autor Michel de Certeau. Pois entendemos que o povo, que esta *cultura ordinária*, se *apropria e reapropria* dos espaços, investindo *capital simbólico* na paisagem sonora que se lê. Num *fraseado* de *táticas* de rupturas e permanências. Considerando as *estratégias* institucionais (do *status quo*, das lideranças das igrejas) e as *astúcias* deste *outro* (os fiéis). Uma outra contribuição do autor seria a chamada “Questão Indiscreta”, tentando entender como as práticas cotidianas são operacionalizadas, em outras palavras “Como se Cria?”. E também o conceito de “contextos de uso”, para balizarmos as formalidades destas práticas (CERTEAU, 2003).

Para pensarmos tal questão faremos uma ponte com o conceito de “autonomia”, do filósofo Cornélius Castoriadis. Que alega que o sujeito, perpassado pelo mundo, se *auto-institui*, não pela eliminação do outro, mas pela *constituição ativa* do Eu. Para Castoriadis toda elaboração humana é *criação*, conforme sua lógica e suas normas, de modo que “*todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes...*”, pois, chegamos a um mundo já repleto de sonhos, de idéias (CASTORIADIS, 2007, 147).

Um outro conceito que utilizaremos do autor Castoriadis é o de “heteronomia”. Que seria quando uma pessoa ou comunidade considera determinadas regras, leis, significações, etc., absolutas e imutáveis (CASTORIADIS, 1988). Tomaremos como exemplo o protestantismo, que considera a Bíblia regra de fé para suas vidas e fundamento para suas crenças, de maneira que, baseados neste referencial, passam a conduzir seu cotidiano.

Mas apesar de reconhecermos o potencial criativo da humanidade, considerando os objetivos de nossa pesquisa, para citar Paul Ricoeur, ressaltamos: “*minha convicção, a saber, que o sujeito não é o centro de tudo, que ele não é o senhor de sentido*”. De maneira que a que se considerar tanto as ações do eu, quanto este Outro que lhe escapa, este Sagrado que “*nos precede e nos ultrapassa*” (RICOEUR Apud GAGNEBIN, 2006, 177).

Para discutirmos esta relação nos utilizaremos da noção de *herança* do autor Paul Ricoeur, pois, é preciso reconhecer que nunca somos totalmente inovadores, antes somos afetados pelo passado, e estamos também na condição de *herdeiros* (RICOEUR, 1997).

Além de mencionarmos os conceitos e contribuições dos teóricos supramencionados julgamos relevante enfatizar nossa concepção acerca da escrita da história.

Nas últimas três décadas alguns historiadores desejavam reduzir a historiografia à retórica, de modo que a história não diferiria de um romance. Apontavam para a impossibilidade das palavras representarem coisas. Argumentações que almejavam em muitos casos dicotomizar as produções deste campo de saber entre o realismo e o nominalismo. Neste sentido a história seria então pura tropologia? Uma variação da ficção? O real só existe pelo discurso? (GINZBURG, 2002; DOSSE, 2004).

Com suas *Historiai*, Heródoto desejava apresentar sua pesquisa para que o tempo não apagasse os trabalhos dos homens e que as proezas dos gregos e bárbaros não caíssem no esquecimento. Hoje a tarefa do historiador é transmitir tanto as textualidades do *status quo* – privilegiados em diversas narrativas – quanto outras memórias. Assim, pensamos a construção de nossa escrita sobre o passado a partir dos rastros deixados por ele. Tecendo falas desta presença ausente e da ausência da presença, onde partindo dos indícios o pesquisador constrói sua narrativa (GAGNEBIN, 2006).

Para uma análise da religião acreditamos ser produtivo avaliar tanto a exegese de textos teológicos quanto as práticas desta cultura ordinária. Numa história cultural destas práticas, em favor de uma abordagem interpretativa deste outro, onde a narrativa possa partir de mais de um ponto de vista, possibilitando interpretações possíveis. Na elaboração de uma retórica da alteridade. Utilização do *tropo* para representar coisas? (BURKE, 1992).

Em nossa análise não pretendemos reproduzir o passado, nem entendemos os atores sociais enquanto meras figuras retóricas. Mas, a partir de um distanciamento apontamos para certo “princípio de realidade”, pois apesar das várias opiniões, as fontes apontaram para pontos em comum. Assim buscamos compreender as *estratégias* institucionais (das lideranças das igrejas) e as *táticas* deste *outro*, que tornam-se conhecíveis a partir de suas *formalidades práticas*, de suas maneiras de proceder, de operar (GINZBURG, 2002; CERTEAU, 2007).

Pretendemos realizar um diálogo entre teoria e empiria para analisarmos a relação que os fiéis estabelecem entre *tradição* e *resignificação*, e a maneira como as tradições e os costumes são legitimados e agenciados pelas comunidades (CERTEAU, 2003).

E se, para Castoriadis, a *heteronomia* é instituída pela *autonomia* dos praticantes, entendemos que a experiência do ser é inominável, pois esta pertence ao *outro*, não cabendo ao acadêmico qualquer possibilidade de explicação no sentido de verificação de um dado comprovável. Mas, a partir da análise das textualidades deste *outro ausente de nós*, desejamos propor interpretações das *formalidades práticas*, desta *gesta ambulatória*, para que a partir de tais indícios contemplemos a fronteira entre o *dizer* e o *fazer*.

## Capítulo I

### A emergência de uma sonoridade

## 1.1. A música evangélica tradicional em Campina Grande

*Uma geração louvará as tuas obras à outra geração;  
e anunciará os teus atos poderosos (Salmo 145.4)*

Em suas primeiras décadas de existência a maior parte das igrejas evangélicas do Brasil adotava os chamados “hinos tradicionais”, que são, em grande medida, traduções de hinos estadunidenses e europeus. Esta característica foi quase hegemônica desde o final do século XIX até a década de 1950 (KERR NETO, 1995)<sup>1</sup>. Na cidade de Campina Grande o repertório musical das igrejas ligadas ao protestantismo histórico seguiu estes mesmos critérios estéticos até o início da década de 1980.

Tratava-se de um formato musical herdeiro do período da Reforma Protestante, que adota o cântico congregacional, ou seja, as músicas eram realizadas com a participação da congregação, cantadas em língua vernácula, entoadas em uníssono (todos em uma só voz), ou em quatro vozes: o estilo coral (WANDERLEY, 1977).

Convencionalmente os conjuntos corais podem ser agrupamentos de cantores amadores ou profissionais que cantem um repertório popular ou erudito, podendo ser entoados sem o acompanhamento instrumental (a capela) ou com acompanhamento de instrumentos musicais. Os coros podem ser masculinos, femininos, ou mistos (PAHLEN, 1966).

A forma mais usual que os corais adotavam era o “côro misto”, cujas vozes adotavam geralmente o seguinte padrão: soprano (vozes femininas de registros agudos), contralto (vozes femininas de registros graves), tenor (vozes masculinas de registros agudos) e baixo (vozes masculinas de registros graves).

Este sistema não é uma regra, o coral pode adotar outras subdivisões além desses quatro registros, ou mesmo cantar em uníssono (todos em uma só voz). O formato “coral” foi muito utilizado pelas igrejas protestantes (PAHLEN, 1966).

Cabe esclarecer que durante a Idade Média o canto é homofônico, todos entoam uma mesma linha sonora de “declamação musical”. Nas igrejas católicas a música era exercida por clérigos de forma profissionalizada, com certa mística e posteriormente complexa polifonia vocal, que é a execução de duas ou mais melodias cantadas. O clero tinha a responsabilidade

---

<sup>1</sup> No Brasil a partir da década de 1820 protestantes luteranos e em seguida anglicanos já residiam no país, é o denominado *protestantismo de imigração* (no qual os fiéis tinham por finalidade realizar suas práticas religiosas). A primeira denominação do *protestantismo de missão* (no qual o missionário vinha com o intuito de realizar efetivamente a obra evangelística) foram os congregacionais (1855), seguidos pelos presbiterianos (1859), pelos metodistas (1867) e pelos batistas (1882). Os metodistas começaram seu trabalho evangelístico em 1835 e pararam em 1841, só retomando em 1867 (CÉSAR, 2000).

de entoar os Salmos, cabendo à congregação o direito de entoar, durante a execução das músicas, os Améns e Aleluias (WANDERLEY, 1977).

Com a Reforma Protestante emergiu uma nova maneira teológica de se pensar a relação do *ser* com a transcendência, a partir da crença na Bíblia como única fonte para se conhecer a palavra de Deus (doutrina da *infallibilidade única da Bíblia*). A crença de que o justo viverá pela fé, que será a pedra angular do luteranismo (doutrina da *justificação pela fé*), e que todos os salvos em Cristo Jesus são santos, separados (doutrina do *sacerdócio universal*) (LUIZETTO, 1994). Entendimentos que passaram a ter uma influência significativa para o protestantismo, da mesma forma que a existência um novo formato musical, o cântico congregacional.

Não só a disponibilização da Bíblia, mas a elaboração de um hinário para o povo alemão em língua vernácula, foram preocupações e realizações de Lutero, que também era músico (HUSTAD, 1986). O reformador alemão era instrumentista e compositor, cuidava do canto congregacional e incentivava o trabalho dos compositores, que se preocupavam cada vez mais com o desenvolvimento das técnicas musicais nas igrejas (WANDERLEY, 1977).

O conhecimento musical de Lutero se tornou um marco na música protestante. As melodias sacras populares adotadas nas igrejas luteranas podiam ser cantadas por toda a comunidade, sendo o órgão o instrumento utilizado para o acompanhamento da igreja durante a realização das canções (CARPEAUX, 1964).

Observando estas práticas musicais luteranas o Bispo Myles Coverdale traduziu alguns hinos alemães para o inglês, utilizando-os juntamente com outros materiais litúrgicos. Posteriormente abandonaram este padrão musical e adotaram versões musicais para os Salmos Bíblicos (os Salmos Metrificados), o coro, em suas igrejas, era empregado para orientar a congregação e também para apresentar canções especiais (HUSTAD, 1986).

Para adotar uma postura contrária ao modelo católico de culto, quando Calvino começou a pregar e ensinar em Genebra, o culto era sem música. Um sistema que diferia dos demais segmentos protestantes da época (HUSTAD, 1986). Tal prerrogativa pode ser entendida também pela ênfase à Palavra de Deus enquanto elemento central do culto na tradição calvinista em seus primórdios (LEMBO, 2000).

Calvino queixava-se do “tom frio” dos cultos de Genebra, mas, ao visitar Estrasburgo, se impressionou com as versões alemãs para os Salmos (também conhecidas por salmodias), cantadas pelas congregações locais. Calvino, imediatamente, traduziu estes cânticos para o francês, e, ao retornar para sua congregação, os Salmos passaram a ser cantados pelos fiéis em uníssono (HUSTAD, 1986).

Na tradição calvinista, “*somente a palavra de Deus deveria ser cantada*”. Desejavam a simplicidade litúrgica do cristianismo primitivo (LEMBO 2000, 56). Com o passar do tempo o cântico coral, em quatro vozes, foi inserido nos cultos das igrejas calvinistas, mas a ênfase continua sendo o cântico congregacional, porém sem acompanhamento instrumental. Os calvinistas não desejavam ter em suas igrejas um coro de músicos profissionais executando obras complicadas (CARPEAUX, 1964).

As fontes das melodias destes primeiros hinos protestantes foram desde cantos gregorianos até canções populares da época (WANDERLEY, 1977). Muitos hinos luteranos utilizavam melodias folclóricas alemãs <sup>2</sup> (HUSTAD, 1986).

Apesar de toda uma tradição em torno dos Salmos, Calvino recorreu ao trabalho do compositor francês Loys Bourgeois, “*que adaptou as canções populares e antigos hinos latinos*” (COSTA, 2000, 59).

Muitas melodias de canções protestantes foram baseadas em determinados estilos musicais vigentes e de períodos anteriores. Não eram elementos desarticulados da cultura. Hustad entende que, para os fiéis, era a letra dos cânticos que marcava o diferencial entre o sacro e o profano (HUSTAD, 1986).

Rubem Alves entende que no âmbito da religião coisas e práticas são batizadas como sagradas, que é a humanidade que nomeia os símbolos, que se tornam sinais de uma teia invisível de significações. Assim coisas concretas são consideradas sagradas, a exemplo de um instrumento musical – que apesar de poder ser feito por encomenda – quando feito em série, em uma fábrica, não tem necessariamente um público restrito a alcançar, de maneira que terá o uso que o praticante estabelecer. Não existiria um piano sagrado ou um piano profano, é a ação do ser que confere sentido ao gesto de realizar algo, onde os objetos/símbolos satisfazem às necessidades a que forem evocadas (ALVES, 2000).

Alves alega que no mundo existem coisas que significam outras, as coisas/símbolo, que têm valor para uma pessoa ou um grupo, que podem ser passíveis de critérios de verdade ou falsidade para..., e coisas que não significam outras, que significam-se a si mesmas, que não podem ser pensadas sob critérios de verdade ou falsidade, no entanto podem ser transformadas em símbolos. Sendo as palavras coisas/símbolos por excelência. Uma obra de um artista é original e única, ela significa a si mesma, é simplesmente ser. Haveria então coisas que significam para..., e coisas que não significam para..., onde na esfera da religiosidade o universo estaria bipartido entre coisas sagradas (sacralizadas por seus

---

<sup>2</sup> Nos séculos XIV e XV desenvolve-se a canção popular secular alemã (ANDRADE, 1944).

participantes) e coisas profanas (no sentido de serem não sagradas ou consideradas impróprias por...). No plano secular coisas seriam balizadas por critérios de utilidade, já no plano religioso o ser se envolve por critérios que transcendem a lógica da utilidade, numa relação de reverência e respeito ao sagrado, que lhe é superior, e objeto de adoração (ALVES, 2000).

Para os participantes do protestantismo suas músicas estabeleciam uma ligação com um passado longínquo: a musicalidade do período do Novo Testamento. Período em que estes primeiros cristãos adotavam um modelo de adoração livre, espontâneo, no qual todos podiam participar durante as reuniões. Formato musical de adoração congregacional que é adotado pelas Igrejas Protestantes e que difere da Igreja Católica, na qual apenas determinados membros do clero podiam entoar os Salmos, cabendo à congregação o direito de entoar, os Améns e Aleluias (WANDERLEY, 1977).

Poucos indícios nos esclarecem sobre detalhes das características musicais dos cultos que eram realizados pelas denominações do protestantismo histórico em seus primeiros anos de existência. Sabe-se que numa Inglaterra acostumada a cantar os Salmos, Benjamim Keatch, um membro da denominação batista, inaugurou um novo estilo, que Hustad chama de “hino de composição humana”. Este novo estilo de composição incorporava a possibilidade de se compor canções para adoração a Deus com base na experiência pessoal que o compositor tem com o sagrado, não utilizando necessariamente os trechos bíblicos para expressar esse sentimento de adoração. Isaac Watts (1674-1748), ministro da denominação congregacional, vivenciou este período de transição e tornou-se o “pai da hinologia inglesa”. Este novo formato de cânticos passou a florescer nas chamadas igrejas livres (batistas, congregacionais, etc.), grupos estes que se contrapunham a formalidade do formato dos cultos dos anglicanos e luteranos (HUSTAD, 1986).

Ao longo do século XVIII alguns praticantes do protestantismo na Inglaterra desejavam o que muitos teólogos chamam de “avivamento espiritual”, uma religião mais emotiva, menos formal, o que fez com que os jovens John e Charles Wesley se tornassem os fundadores do Metodismo. Assim como Lutero, não desejavam criar uma nova religião, mas realizar um reavivamento espiritual na Inglaterra anglicana (CARROLL, 1960).

Nas Ilhas Britânicas, no século XVIII, os irmãos Wesley produziram “hinos evangelísticos” com base na teologia do arminianismo. Esta teologia baseava-se na crença da “graça irrestrita” da salvação, que estaria à disposição de todos, não apenas de um grupo de eleitos (predestinados) como entendia o calvinismo com a teologia da predestinação. Com a teologia arminiana os Wesley enfatizavam que os indivíduos optam por dizerem um sim ou um não a Deus, ressaltando o livre arbítrio em suas canções (HUSTAD, 1986).



Para uma melhor compreensão destas mudanças musicais ocorridas no protestantismo, cabe ressaltar que as transformações culturais européias no período de 1500 a 1800, no qual a “música popular” – aqui entendida no sentido de ser uma música não estabelecida pela aristocracia, mas elaborada e partilhada em meio ao povo – passa a se firmar como uma forte tradição na Europa. Se hoje falamos da existência de uma cultura letrada e de uma cultura do povo, foi a aristocracia européia que durante os séculos XVI à XVIII que construiu esta diferença. É o momento em que a cultura tradicional estava desaparecendo e o povo (*folk*) se tornou fonte de interesse para os intelectuais que passam a ir às casas de artesãos e camponeses para aprender canções e histórias partilhadas no seu cotidiano. Surgem então os alicerces para os *estudos do folclore*, ou seja, a nomeação da existência de certos artefatos culturais produzidos por uma determinada parcela da sociedade, neste sentido uma “cultura popular”, que se oporia a uma “cultura erudita” (BURKE, 1995).

Thompson alega que os membros da aristocracia inglesa afirmavam que não eram iguais ao povo, por haverem recebido uma educação diferenciada da *classe popular*. Na Inglaterra, na década de 1790, houve uma “*marcha do intelecto*”; que desvalorizava a “*cultura comum, do povo, baseada na experiência*”. Mas apesar das referidas afirmações o povo continuava sendo “a fonte” para os *estudos do folclore inglês* (THOMPSON, 1997, 31).

Na França, em fins do século XVIII, ocorreu uma valorização idealizada dos tempos mais antigos, de uma pretensa simplicidade e do campo em contraposição à “perigosa cidade” (SIC!), o que Certeau chamou de “*entusiasmo pelo popular*” (CERTEAU, 1995).

Mas, entre o período de 1500 a 1800 reformadores católicos e protestantes empreenderam um grande esforço em “reformatar a cultura popular”. Pois objetavam teologicamente contra muitos itens e muitas práticas da “cultura popular” e da “religião popular”, consideravam-nas reminiscências pagãs. Para os protestantes um ponto crucial era a separação entre o sagrado e o profano, desejavam eliminar costumes tradicionais e se relacionar com novos elementos, a exemplo da Bíblia, da doutrina (aprendida por intermédio do catecismo protestante) e da cultura dos sermões. Os sermões podiam durar horas, pois os pregadores (mesmo os leigos) eram muito hábeis em apresentações orais (BURKE, 1995).

Burke, por sua vez, entende que entre a cultura erudita e a cultura popular, havia um tráfego de mão dupla, e que um determinado tema ia e voltava entre ambas às tradições. Os folhetos estavam entre a cultura letrada e a cultura oral. Ajudavam a propagar e alimentar esta tradição popular, embora a maior parte da cultura popular fosse transmitida pela oralidade. Burke alega que pelo fato de as mulheres serem menos letradas que os homens do referido período, elas tornaram-se guardiãs da tradição oral mais antiga. Melodias de canções

viajavam pela Europa, mesmo que suas letras originais fossem muito modificadas. Todos estavam envolvidos na transmissão da cultura popular. “*Pastores faziam e tocavam suas próprias gaitas de fole*” (BURKE, 1995, 115).

Em meados do século XVIII várias canções galesas tinham melodias inglesas. Williams de Pantycelyn, “*grande líder metodista e criador da moderna hinologia galesa*” compunha a maior parte de suas melodias com base em sucessos populares ingleses da época. Surgem, a partir de então, prêmios e medalhas para composições musicais, ou seja, a promoção de músicas nacionais. Compositores passam a produzir músicas seculares, melodias para concertos, músicas para hinários religiosos, de forma que, no século XIX, já existiam vários livros de canções galesas. No século XIX o País de Gales passa a ser conhecido como a “Terra das Canções”, tornando-se posteriormente a terra dos corais. A invenção deste mito leva a construção de uma identidade nacional. O mais interessante é saber que a partir deste momento a tradição musical galesa é sempre lembrada como se fosse muito antiga, ou seja, é elaborado um mito de ancianidade (HOBSBAWM, 2002, 84).

No tocante ao protestantismo em suas várias ramificações, a construção de sua paisagem sonora foi operacionalizada no cotidiano desses fiéis. Uma rede de agenciamento e resignificação dos elementos culturais que estes vivenciaram, produziu assim um novo artefato cultural: a sua musicalidade.

Retomando a discussão acerca dos irmãos Wesley, destacamos o fato de eles terem sido considerados por alguns autores como os precursores dos hinos evangelísticos modernos. E, aqui, falamos da construção de um novo paradigma musical. Os Wesley se basearam nas “*novas músicas dos Salmos, melodias de óperas e canções folclóricas de origem germânica*” para compor as melodias de seus hinos (HUSTAD, 1986, 129).

Vemos, então, que a partir do período dos irmãos Wesley as melodias das canções protestantes, dos luteranos aos metodistas, passam a ter uma sonoridade que cada vez mais se identifica com as expressões da cultura musical européia vigente, e de períodos anteriores. Para estes fiéis o objetivo central da adoração protestante é então a letra e não a melodia, nas palavras de Hustad: “*uma letra digna santifica a melodia secular*” (HUSTAD, 1986, 130).

Melodias de cantigas folclóricas seculares ou mesmo músicas comerciais foram resignificadas ao receberem letras religiosas, tornando-se hinos, prática que Lutero denominou de “*método de contrafação*” (BURKE, 1995). Um deslocamento que atribui a estas melodias um novo significado simbólico, já que a letra destes hinos representa, para estes fiéis, uma linguagem musical sacra de adoração a Deus. Tais características musicais também foram adotadas pelos protestantes que vão habitar a América.

Os primeiros grupos protestantes a ocuparem o Novo Continente foram uns poucos huguenotes que se estabeleceram na região da atual Flórida, a partir de 1562. Estabeleceram-se por um período de curta duração. Os huguenotes utilizaram o Saltério Genebrino, um hinário com cânticos dos Salmos (HUSTAD, 1986).

Os protestantes que falavam inglês (anglicanos, presbiterianos, etc.) adotaram as mesmas características musicais de adoração que a Inglaterra. Utilizavam o Saltério de Sternhold e Hopkins que trouxeram consigo (uma versão antiga da Inglaterra) e o Saltério Ainsworth (produzido em Amsterdã em 1612). Pela falta de livros de uma maneira geral, em muitos casos esses Salmos eram passados pela tradição oral.

É só a partir do século XVIII que órgãos e coros tornam-se comuns na maior parte das igrejas protestantes norte-americanas. Quando surgem no país as “escolas de canto”. Muitas funcionavam à noite e os professores iam de cidade em cidade realizando este trabalho com as comunidades, construindo esta cultura musical.

Em 1735 imigrantes alemães morávios chegam à Geórgia, indo posteriormente para a Pensilvânia, em 1740. Tinham uma cultura musical muito sofisticada, que já fazia parte de sua vida cotidiana, em sua terra natal. Trouxeram consigo hinários, mas, também, fizeram composições e desenvolveram a música instrumental com modestas orquestras, onde a música fazia parte do trabalho, da recreação e dos momentos de adoração.

Em 1762, nas treze colônias, novos livros de canções eram publicados com músicas adicionais para os Salmos, músicas de melodias folclóricas de origem inglesa, hinos de Isaac Watts. William Billings compôs hinos baseados em melodias folclóricas elisabetanas, hoje conhecidas como “espirituais brancos” (HUSTAD, 1986).

No século XVIII um movimento espiritual marca a vida religiosa das treze colônias, o “*grande despertar*” (*great awakening*). Um movimento de renovação espiritual que emergiu em meio a esta população evangélica que desejava um avivamento em suas respectivas igrejas (KARNAL, 1990). O “*grande despertar*” foi vivenciado não só pelas lideranças religiosas das igrejas evangélicas, mas, especialmente, pelos fiéis, que passam a ter um novo olhar no que diz respeito a sua religiosidade (HOBSBAWM, 1990).

Este “reavivamento” tem início com igrejas Holandesas Reformadas, na década de 1720, em Nova Jersey. Pouco tempo depois um movimento semelhante ocorreu em meio aos Presbiterianos escoceses-irlandeses no estado da Pennsylvania, e com os congregacionais na Nova Inglaterra, em 1734 (HUSTAD, 1986).

Para alguns autores o “*grande despertar*” seria fruto dos sermões de ministros religiosos protestantes que provocaram na população um sentimento de renovação e de

mudança. Entendemos, no entanto que um povo só deseja modificar suas tradições se estas mudanças forem compatíveis com os seus anseios. Thompson afirma que os cristãos comuns “*só aceitam da Igreja o tanto de doutrina que possa ser assimilado à experiência dos pobres*” (THOMPSON apud BURKE, 1995, 87).

Em meados do século XVIII, figuravam nos cultos protestantes, Salmos metrificadas e também músicas dos irmãos John e Charles Wesley e George Whitefield, e os hinos de Isaac Watts. O pregador metodista George Whitefield, associado aos irmãos Wesley, foi um dos percussores a sair em viagens pregando nas colônias na costa marítima, sendo ouvido por multidões (HUSTAD, 1986).

A partir de 1800 inicia-se uma nova tradição, a dos acampamentos ao ar livre. Estes começam com os presbiterianos da Virgínia e se intensificam com os batistas e metodistas, que se unem em acampamentos nos anos de 1800 e 1801. Em Caine Ridge, Condado de Logan, Estado do Kentucky, canções simples, emocionais, com muita repetição eram características dos acampamentos que ocorriam. Muitas das canções eram improvisadas e continham poucos refrões.

No século XIX as escolas de música continuaram a ser populares, especialmente nas regiões fronteiriças do Sul e meio-oeste dos EUA. Os tradicionais livros retangulares de música tiveram várias edições. Lowell Mason (1792-1872) que estudou e viajou pela Europa “*desenvolveu o primeiro programa de educação musical nas escolas públicas da Nova Inglaterra*” (HUSTAD, 1986, 148).

O século XIX foi um período de integração cultural entre afro-americanos e anglo-americanos de classes populares na América do Norte. O principal elemento de integração entre estes grupos foi à música. Para os EUA os escravos africanos trouxeram consigo alguns elementos musicais, dentre eles a complexidade rítmica, alguns instrumentos percussivos, outros melódicos (tipo o banjo), e características de suas formas de cantar, a exemplo da técnica do canto e resposta. Culturalmente, a polifonia vocal e rítmica, e a improvisação constante são marcantes no seu estilo musical (HOBSBAWM, 1990).

Os elementos anglo-saxões que influenciaram a musicalidade afro-americana foram a língua inglesa, a religião e a música religiosa. Baladas de escoceses e irlandeses pobres do Sul também contribuíram para a musicalidade popular americana, sobretudo para a afro-americana no século XIX.

A tradição musical francesa também influenciou a cultura afro-americana em algumas áreas dos Estados Unidos com suas bandas militares, instrumentos de sopro, e seu repertório de marchas e valsas (HOBSBAWM, 1990).

Hustad afirma que nos cultos de reavivamentos protestantes negros e brancos adoravam juntos, e que ambas as culturas contribuíram para este formato dos cânticos espontâneos, os “*spirituals*” (HUSTAD, 1986). Por *spiritual* Hobsbawm entende: “*Música vocal coletiva, criada pelos americanos no século XIX, de fundo religioso, cuja secularização e individualização propiciaram o surgimento do blues*” (HOBSBAWM, 1990, 308).

É interessante perceber que é só após a Guerra de Independência que a música afro-americana começa a se desenvolver em paralelo a música anglo-americana. Momento em que afro-americanos adotam músicas mais emotivas, ao passo que os anglo-americanos diminuem seu interesse por este estilo, adotando, gradativamente formatos musicais mais parecidos com os cânticos do período do início da Igreja Reformada, em outras palavras, cânticos mais *formais* (HUSTAD, 1986).

Um dado interessante é que muitos estudos acadêmicos indicam que no período anterior a 1740, proporcionalmente poucos afro-americanos eram convertidos ao cristianismo na América do Norte. É a partir dos movimentos de avivamento que conversões afro-americanas aumentam especialmente em igrejas metodistas, batistas e denominações independentes (BACCHIOCCIII, 2000).

No século XIX ocorreu o denominado “Segundo Despertamento” na costa leste do país, sob a direção de Charles Grandson Finney, presbiteriano “arminiano”. Se nos séculos anteriores pregadores calvinistas (baseados na teologia da predestinação) realizavam trabalhos evangelísticos, a exemplo de Edwards e Whitefield; Finney tem sua ênfase wesleyana (arminiana) no “livre arbítrio” (HUSTAD, 1986).

A simplicidade da estrutura física dessas igrejas refletia o formato proposto por este avivamento espiritual. Contavam com um púlpito central que ficava de frente para o auditório, e bancos simples que eram instalados para os fiéis da comunidade. Durante o transcorrer do culto a pregação deveria ser a “*atividade central da adoração*” (HUSTAD, 1986, 150).

William B. Bradbury começa a compor hinos para Escola Dominical em 1840<sup>3</sup>. Os hinos de Bradbury tinham harmonias simples, um inevitável refrão, e ritmos e melodias cativantes para a sociedade americana da época. Destas músicas emergem os “hinos evangelísticos” ou as “canções evangelísticas” (HUSTAD, 1986).

Hobsbawm atesta que a primeira mescla entre música europeia e africana ocorre com o “Grande Despertar”, um movimento que não ocorre por uma imposição de cima, pelas

---

<sup>3</sup> As EBD's, Escolas Bíblicas Dominicais, são classes que ocorrem nas igrejas protestantes nos domingos de manhã com o propósito de se estudar a Bíblia. Seu início é na Inglaterra, em 1780, onde também foram ensinadas por muitas décadas moral e ética (DANIEL, 2007).

lideranças das Igrejas Protestantes nos EUA, mas a partir de conversões espontâneas, “vindas de baixo”; e que teve grande adesão, notadamente, de trabalhadores pobres negros e brancos dos Estados Unidos (HOBSBAWM, 1990).

Hobsbawm afirma que os *spirituals* se desenvolveram em paralelo ao jazz, e os *spirituals* e as canções de gospel é que foram uma fonte inesgotável para o jazz. De modo que gospel significaria: “*Literalmente, Evangelho. Na tradição musical norte-americana, a música de igreja das congregações negras, fruto da adaptação do hinário protestante à cultura musical afro-americana*” (HOBSBAWM, 1990, 307).

Os estudos de Kip Lornell indicam que a popularização do gospel nos Estados Unidos foi um processo acelerado, e que houve significativa sofisticação na música gospel negra desde os anos 1950. Considerando, sobretudo as estratégias de marketing empregadas. Diversos integrantes do “mundo gospel” acreditam que esta passou a ser não só uma “música religiosa”, mas também “*uma força da cultura negra estadunidense*”. Afirmações que desejam marcar um espaço identitário para suas práticas. Para muitos afro-americanos gospel seria música religiosa, mais especificamente “música religiosa negra” (modo o qual empregaremos o termo em nossa pesquisa). Phil Petrie por sua vez alega que ao longo do século XX o termo gospel passa a designar música religiosa moderna ou Música Contemporânea de Igreja (“Contemporary Church Music/CCM”), notadamente ligadas ao segmento evangélico <sup>4</sup> (CUNHA, 2007, 29).

Hobsbawm comenta que os membros das igrejas negras do interior e das cidades do Sul dos EUA ao passo que cantavam o gospel, não incluíam em seu repertório cotidiano as canções do blues secular. Apesar de o gospel ter influenciado o blues e jazz, e se hoje os amantes do jazz moderno incluem no seu repertório canções de trabalho e *spirituals*, muitos evangélicos que cantavam gospel não cantavam músicas seculares. Provavelmente por conta da letra (HOBSBAWM, 1996).

Retomando ao século XIX percebemos que não só a música congregacional, mas os coros com canções destinadas a comunicar determinados conteúdos, e em muitos casos com mensagens evangelísticas, passam a fazer parte da cultura evangélica mundial. Charles Alexander (1867-1920) se especializou em reger coros e congregações. Em reuniões no Royal Albert Hall, em Londres, os cultos realizavam-se das duas às seis horas da tarde. A mensagem

---

<sup>4</sup> Atualmente o prêmio Grammy possui a categoria gospel. Mais recentemente o prêmio já se subdivide em outras categorias, que são: gospel rock, gospel pop/contemporâneo, gospel sulista, country ou bluegrass, gospel soul tradicional, gospel soul contemporâneo e coral gospel (CUNHA, 2007).

era pregada por cerca de quarenta e cinco minutos e o resto do tempo era utilizado para cânticos, “*com o auditório pedindo um hino após o outro*” (HUSTAD, 1986, 135).

Alexander foi responsável pela utilização de mais uma inovação: o piano, ligado até então apenas à música secular. O piano era utilizado nesse contexto não apenas para produzir melodias, mas, como um instrumento de percussão, pois, suas teclas ajudavam a marcar o ritmo dos cânticos mais alegres.

Um outro padrão de avivamento foi realizado por D. L. Moody, e seu solista e dirigente de cânticos Ira D. Sankey, em 1873. Moody fez pregações teologicamente menos sofisticadas que Finney, mas tinha uma capacidade de improvisar, que se tornou uma de suas características marcantes. Os cultos eram iniciados com cânticos e Sankey incorporava solos e números de corais.

Nos EUA, no início do século XX em igrejas batistas, especialmente em zonas rurais, era comum a promoção de “festas de música sacra”. Assim percebemos que a música sempre desempenhou um importante papel em reuniões de grupos evangélicos.

A década de 1930 é considerada por alguns autores como o período de apogeu dos quartetos masculinos tradicionais nos Estados Unidos. Este estilo musical vocal, muitas vezes sem acompanhamento de instrumentos (a capela), se tornou popular principalmente em igrejas de regiões rurais do Sul dos Estados Unidos (HUSTAD, 1986).

Os chamados conjuntos vocais são geralmente grupos como duos, tercetos, quartetos, quintetos, etc., cujas vozes dos componentes podem ser de qualquer registro, e com ou sem acompanhamento instrumental. A composição dos quartetos masculinos geralmente se caracteriza pelas seguintes vozes: primeiro tenor (voz de registros agudos), segundo tenor (voz de registros médios agudos), barítono (voz de registros médios graves) e baixo (voz de registros graves). Podendo também adotar outras subdivisões (PAHLEN, 1966).

Observamos que atualmente, no meio evangélico, a designação “conjunto vocal” remete a grupos cuja principal característica é a utilização da voz. Embora um grupo possa ter acompanhamento de instrumentistas, e mesmo que estes instrumentistas sejam membros do grupo, ainda assim esse grupo é considerado um conjunto vocal.

Na década de 1940, nos EUA, eram realizadas nas noites de sábado reuniões da MPC (Mocidade Para Cristo). Ocasões que combinavam “*entretenimento, comunhão e desafio religioso*”. O formato dos cânticos destas reuniões era muito parecido com os corinhos evangelísticos, realizados nos acampamentos do século XIX. Muitos hinos deste período eram cantados, sendo a ênfase maior no refrão (HUSTAD, 1986, 138).

A partir da década de 1950 as cruzadas evangelísticas do pregador e evangelista Billy Graham passaram a ter notoriedade pela utilização da mídia. Talentos evangélicos que provinham do “show-business” a exemplo de Jonny Cash e Norma Zimmer atraíam também pessoas que não frequentam igrejas evangélicas (HUSTAD, 1986).

Diversos cantores e cantoras que se tornaram famosos mundialmente tiveram suas raízes em igrejas evangélicas. Muitos músicos começaram sua carreira musical em comunidades eclesásticas, cantando ou tocando música gospel, a exemplo de Paul Howard (HOBBSAWM, 1990). Alguns nunca abandonaram sua fé e continuaram participantes em suas comunidades, como foi o caso de Buddy Holly, que foi, durante a sua vida, engajado com as atividades da igreja em que participava (FRIEDLANDER, 2004).

A influência do gospel na música secular é um ponto muito comentado por diversos autores. Não só o elemento musical, mas o comportamento e a forma de se expressar de muitos músicos foram inspirados no gospel. Elvis Presley atribuía a sua performance no palco a vivência que teve com grupos religiosos de gospel negro: “*Os pastores estavam em todos os lugares, pulavam em cima do piano, movendo-se de um lado para o outro... acho que aprendi isso com eles*” (FRIEDLANDER, 2004, 71).

Hustad afirma que ao longo do século XX a sonoridade de algumas canções que são compostas no meio evangélico tem se tornado mais aceleradas. Alega também que a “música folclórica evangélica” e o “rock evangélico” tiveram os seus primeiros passos na Inglaterra, sendo logo transportados para os EUA, isso no início da década de 1960. Possivelmente, por “música folclórica evangélica” entende os diversos estilos musicais de origens populares surgidos ao longo dos séculos XIX e XX (HUSTAD, 1986).

Avaliando a influência que a igreja evangélica teve historicamente na música secular e a utilização de estilos de músicas seculares com letras e melodias compostas por grupos evangélicos, vemos que o ato de partilhar culturas musicais entre diversos grupos sociais nunca foi uma exceção.

Argumentamos até então que com a Reforma protestante uma nova sonoridade musical foi criada e agenciada pelos fiéis. Uma ruptura com a maneira como a música era exercida pelos católicos no referido período e uma elaboração de um novo conjunto de práticas musicais.

Algo essencial na criação é a constituição do novo, a emergência de novas instituições e novas maneiras de se viver, e de viver estas novas instituições. Constituição ativa de um signo o qual um grupo ou uma comunidade (o social-histórico) lhe imputam um significado, por um ato arbitrário (CASTORIADIS, 2007).



O mundo social é constituído/articulado em função de um conjunto de significações de maneira que estas, uma vez instituídas, formam um *imaginário efetivo*, que é criação incessante e indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens. Considerando o “ser” que interpreta discursos e que cria novas possibilidades. Assim, às constantes resignificações efetuadas, entendemos que *no ser* e *por-ser* emerge o social-histórico, que é ruptura do *ser* e aparição da alteridade, fluxo de perpétua auto-alteração, figura e logo espaçamento do que ele torna visível, um *ser-assim* (CASTORIADIS, 2007).

Mas é preciso estar atento para o fato que a existência efetiva do social é constituída *em si* pelo *fora de si*, ou seja, na relação com este *outro*, que já estava. Daí a sua relação com os signos que já lhe antecedem. Não necessariamente na eliminação do *outro* – a exemplo das mudanças acontecidas na música protestante – e sim na re-elaboração destes discursos, onde o *outro* está sempre presente como alteridade e ipseidade do sujeito.

A existência social e histórica de um grupo – coletivo e anônimo – engloba e insere cada sociedade e o seu *fazer*, a materialização de suas instituições de uma história feita e se fazendo. “*A existência humana é a existência de muitos*” (CASTORIADIS, 2007, 130).

No mundo social-histórico o que se nos apresenta está entrelaçado com o simbólico, mas não se esgota nele. As instituições não se reduzem a ele, mas funcionam a partir de uma rede simbólica, de maneira que a escolha de um símbolo não é aleatória. Num *co-pertencer* instrumentado pelos indivíduos, esquema de valor para..., havendo signos em diferentes níveis, funcionando mediante a sua combinação. Permissíveis conforme os seus usos possíveis e indefinidos enquanto possibilidades de uso.

O fazer/representar coletivo e anônimo da sociedade só é possível pela instituição do *legein* (distinguir-escolher-estabelecer-juntar-contar-dizer) e da lógica identitária-conjuntista. Por isto cada sociedade é um autômato diferente, onde cada significação é um feixe indefinido de remissões a outra coisa, que tomam de empréstimo um *fora de si*. O *legein* existe e faz existir fazendo valer. Pois, no social-histórico o entendimento é o “*poder de ligação segundo regras*” (Kant), de maneira que pensar segundo regras ou categorias é fazer ser..., a partir de..., apropriado a..., com vistas a... (CASTORIADIS, 2007, 292).

Todo este trajeto que realizamos até então nos servirá de suporte para melhor compreendermos a música evangélica no Brasil, que em suas primeiras décadas de existência era composta principalmente pelos chamados “hinos tradicionais”. Formato musical que foi quase que hegemônico até a década de 1950 na maior parte das igrejas do país, conforme já havíamos mencionado anteriormente.

O primeiro hinário em língua portuguesa a desembarcar no Brasil (porém impresso na Inglaterra) foi trazido em 10 de maio de 1855 pelo casal de evangelistas congregacionais: Robert e Sarah Kalley. Este Hinário é identificado por Cardoso como o “Salmos e Hinos Primitivo”, cuja autoria é de Sarah Kalley (CARDOSO, 2005).

O casal Robert e Sarah Kalley foram alguns dos que implantaram o protestantismo de missão em Portugal e no Brasil. Seu trabalho evangelístico se iniciou na Ilha da Madeira, Portugal, na cidade de Funchal em 12 de outubro de 1838. Robert Kalley realizou obras filantrópicas, a saber, a medicina e a alfabetização. Isto até 9 de agosto de 1846, quando por perseguição religiosa o casal precisa deixar Portugal, vindo então para o Brasil.

Três meses após a chegada do casal ao Brasil os hinos dos cultos matinais dominicais da denominação congregacional eram cantados em alemão e inglês. A classe de Estudos Bíblicos Dominicais, a EBD, foi inicialmente conduzida em três idiomas: português, alemão e inglês. O hinário Salmos e Hinos teve sua primeira edição publicada no Brasil em 1861, contendo 50 hinos (CARDOSO, 2005).

O autor Délcio Costa afirma que é da Tipografia Evangélica Batista, fundada em 1894, que surge o primeiro Cantor Cristão, que é o primeiro hinário elaborado pela denominação batista no Brasil, contendo trinta hinos de Salomão Ginsburg (COSTA, 1964). Bill Ichter assegura que por setenta e cinco anos o “Cantor Cristão” foi o “*único hinário dos batistas brasileiros*” (ICHTER, 1967, 74).

Cardoso afirma que em 1896 Sarah Kalley – esposa de Robert Kalley – autorizou aos presbiterianos residentes no Brasil a utilização do hinário *Salmos e Hinos* (CARDOSO, 2005). Os presbiterianos e metodistas também elaboraram seus próprios hinários, o Novo Cântico (hinário presbiteriano) e o Hinário Evangélico (hinário metodista), que foram muito utilizados pelas respectivas denominações.

Por serem em sua maioria traduções de hinos estadunidenses e europeus houve reciprocidade na utilização destas canções, que contavam em muitos casos com poucas variações nas letras <sup>5</sup>.

Outros hinários coexistiram no meio evangélico brasileiro em suas primeiras décadas. O hinário “Coros Sacros” cujo autor é Arthur Lakschevitz (nascido na Letônia) teve muitos dos seus hinos cantados por coros de diversas igrejas evangélicas brasileiras. O referido hinário possuiu, no entanto diversos colaboradores (ICHTER, 1967).

---

<sup>5</sup> A análise de hinos e canções evangélicas será realizada no 2º e 3º capítulos.

Apesar de as igrejas evangélicas brasileiras serem herdeiras do formato musical da chamada “liturgia livre” do período dos *avivamentos* nos EUA, o planejamento e a formalidade do culto foram elementos culturais que os primeiros missionários trouxeram consigo de seus países de origem (HUSTAD, 1986).

A espontaneidade não fazia parte da música dos primórdios do protestantismo no Brasil. Antes a seriedade, o formalismo, embora a alegria, a convicção e o fervor, estivessem presentes nas primeiras décadas. Kerr Neto entende que, para os primeiros evangélicos ficou a impressão de que “*a boa música cristã era a música estrangeira*” (KERR NETO, 1995, 41).

Na cidade de Campina Grande - PB, a partir da década de 1920, uma nova geografia do espaço é marcada pela instrumentalização de um novo lugar religioso de fé: a emergência das igrejas protestantes (CÂMARA, 1998).

Foram iniciados em 15 de novembro de 1920 os trabalhos da denominação congregacional, em março de 1922 da denominação batista (CÂMARA, 1998), em 03 de abril de 1938 da denominação presbiteriana e no ano de 1980 da denominação Metodista. As quatro denominações – dentre outras igrejas evangélicas – representarão para a cidade de Campina Grande uma nova possibilidade de vivência do cristianismo. Mas, no que se refere à nossa pesquisa nos interessarão as práticas religiosas do protestantismo histórico na Cidade, mais precisamente as práticas musicais destes fiéis.

O entrevistado Vandilson das Chagas de Moraes<sup>6</sup> afirma que até fins da década de 1970 e o início da década de 1980 os hinários eram amplamente utilizados nas igrejas protestantes campinenses. E que, no momento dos cânticos, pianos e/ou órgãos acompanhavam a congregação (MORAES, 2008).

Na Primeira Igreja Batista de Campina Grande a utilização de músicas do Cantor Cristão (hinário batista), acompanhadas pela regência do diretor de música da igreja, eram bem presentes no ano de 1956, conforme atesta senhor Abner Jorge de Andrade, membro da igreja: “... *naquela época só se usavam as músicas do Cantor Cristão, com raras exceções, mas depois houve uma mudança de hinário, mas parece que esta mudança nunca foi bem aceita...*”<sup>7</sup> (ANDRADE, 2006).

A Primeira Igreja Batista por sua vez possuiu um órgão de fole, movido a ar, que era gerado pela movimentação dos pedais, para assim sustentar as notas. Depois a igreja adquiriu

---

<sup>6</sup> O colaborador afirma que se converteu na igreja Assembléia de Deus, tendo ficado na mesma de 1978 até o ano de 1982. No ano de 1983 passou a frequentar a igreja Presbiteriana Centro, a qual participa até hoje, tendo atuado sempre na área da música cantando e tocando violão em grupos instrumentais.

<sup>7</sup> O entrevistado já foi professor de Escola Bíblica Dominical, membro do coral, mas nunca teve cargos de liderança na área da música. Quando menciona a mudança de hinário o entrevistado refere-se à entrada do HCC (Hinário para o Culto Cristão) na década de 1990, assunto que contemplaremos posteriormente.

um órgão eletrônico, também movido a ar, mas que possuía um motor, conforme atesta José Hilário da Costa Filho<sup>8</sup>. Já nos trabalhos evangelísticos realizados pela igreja nas décadas de 1950 e 1960 era utilizado o acordeom de 80 baixos. O colaborador segue nos informando:

“Na igreja eu trabalhei muito com evangelismo nos cultos nas casas, nos cultos de evangelização nas segundas-feiras, nas sextas-feiras. Com aquelas lâmpadas que a gente levava, com alto-falantes que funcionavam com baterias de carro, baterias que davam apenas para uma hora, uma hora e meia e acabava a bateria. Os bancos nas frentes das casas. Era uma verdadeira festa...” (COSTA FILHO, 2006).

Para a formação musical da igreja, além da presença e atuação dos missionários estadunidenses, o senhor José Hilário nos relata que esporadicamente eram convidados professores do Seminário de Recife (PE), para efetuar na igreja o que o colaborador denomina de: mini-clínica de música. Que geralmente tinham a duração de um fim de semana, no qual eram fornecidas à igreja aulas de teoria musical, regência, etc.<sup>9</sup>. Motivado pelas aulas de teoria musical e regência, o entrevistado pôde realizar mini-clínicas de música em outras igrejas batistas de Campina Grande e do Sertão paraibano.

Um fato curioso referente aos primeiros anos de existência da Primeira Igreja Batista é relatado pelo senhor Joabe Correa Costa<sup>10</sup>. Quando perguntado acerca dos instrumentos que foram utilizados para acompanhar os hinos nas primeiras décadas – mesmo não tendo presenciado tais acontecimentos – o entrevistado relata:

“Os instrumentos mudaram. Tem uma curiosidade que você pode registrar: O primeiro pastor da igreja foi avô de minha esposa, o Rev. Augusto Felipe Santiago. Ele tocava violino, mas foi proibido de tocar violino na igreja porque, à época, se considerava o violino um instrumento mundano. O próprio piano teve resistência de ser introduzido na igreja por ser considerado um instrumento igualmente profano, que se usava muito nos cabarés e nas noitadas. Hoje nós temos o prazer de tocar músicas acompanhadas por piano, violino, flauta, etc. e todos gostam muito. Essa fase foi superada. Os hinos tradicionais eram sempre acompanhados somente do órgão, e quando falo órgão não é o teclado de hoje não, é o órgão mesmo, com pedais e fole...” (COSTA, 2006).

---

<sup>8</sup> O entrevistado começou a participar da Primeira Igreja Batista no ano de 1952, quando chegou na cidade de Campina Grande, trabalhou em cargos de liderança e atuou também na área da música por um período de aproximadamente quinze anos nas décadas de 1950 e 1960.

<sup>9</sup> Diversas igrejas evangélicas realizaram as chamadas “mini-clínicas de música” (mesmo que outras terminologias possam ser utilizadas para esta mesma prática) para oferecer suporte técnico na área musical de suas igrejas. Nos últimos anos tem sido muito comuns palestras sobre “adoração” que, de acordo com os fiéis, teriam como objetivo central sugerir para os participantes quais as motivações ideais para os momentos – querem coletivos ou individuais – de louvor a Deus.

<sup>10</sup> O entrevistado é membro da Primeira Igreja Batista, e além de ter trabalhado em cargos de liderança da igreja, também trabalhou e ainda trabalha na área de música da igreja tocando piano, ou eventualmente regendo.

O relato do colaborador demonstra que mesmo instrumentos como o violino<sup>11</sup> e o piano, que tendem a não produzir sonoridades que sejam agressivas – se comparados a uma guitarra ou uma bateria – não eram permitidos por fiéis que os consideravam impróprios para os momentos de culto. Assim vemos que, em uma comunidade, apesar de alguns participantes aspirarem pelo “novo”, outros se recusam a alterar suas práticas, noutras palavras, se posicionam diante da manutenção ou modificação de uma tradição.

Apesar de muitas igrejas protestantes contarem com a presença de corais, estes não foram uma constante em todas as igrejas protestantes, conforme atesta a senhora Neide Soares do Nascimento Melo<sup>12</sup>, que assegura que, em décadas anteriores, o repertório musical das igrejas evangélicas do interior da Paraíba – que tinham um pequeno número de membros – foram basicamente os cânticos dos hinários, sendo geralmente o que a colaboradora denomina de um “louvor tradicional” (MELO, 2006).

Em se tratando das igrejas evangélicas brasileiras observamos que não existe uma relação direta entre o número de membros e a existência ou inexistência de corais. Nas igrejas protestantes campinenses, a presença de corais foi marcante ao longo de sua História. É o que afirma o entrevistado Vamberto Lima<sup>13</sup>:

“Antigamente a presença de corais nas igrejas era mais forte, era mais valorizada, eu diria assim. Hoje em dia é mais um mero componente no culto. Antigamente existia encontro de corais nas igrejas. Um coral ia visitar outro coral, no aniversário de um coral de uma igreja reuniam-se outros corais. No teatro, por exemplo, havia encontro de corais. Corais realizavam determinada programação, de natal por exemplo. Hoje em dia existem, mas não exercem influência” (LIMA, 2008).

Para o entrevistado, da mesma forma que os corais os cânticos dos hinários também têm perdido espaço nas igrejas protestantes:

“Não é mais como antigamente. As músicas dos hinários eram mais valorizadas, mais cantadas, dentro da programação do culto havia três ou quatro hinos. Hoje apenas um, pra não deixar de ter, mas em determinados eventos, em determinados cultos não se canta músicas do hinário. Salvo raríssimas exceções como algumas igrejas tradicionais que fazem questão de cantar músicas do hinário” (Ibidem).

---

<sup>11</sup> Até o século XVII o violino era um instrumento desprezado, utilizado por mendigos, embriagados de tavernas e camponeses. É a partir deste período que passa a ser considerado um instrumento nobre (CARPEAX, 1964).

<sup>12</sup> A entrevistada trabalhou muitos anos enquanto liderança da Sociedade Feminina Missionária na Igreja Batista de Bodocongó, e já participa da mesma a mais de vinte anos.

<sup>13</sup> O entrevistado começou a frequentar a Igreja Presbiteriana Centro no ano de 1987. Antes participava da igreja Congregacional do Calvário. Sempre atuou na área da música cantando e regendo, tendo colaborado inclusive com diversas igrejas evangélicas da cidade.

Esta tem sido de fato uma característica marcante nos depoimentos, pois todos os entrevistados afirmaram que ao passo que gradativamente a “música contemporânea evangélica” ganha espaço nas igrejas, a dita “música tradicional” tem sido menos presente<sup>14</sup>.

No que diz respeito aos hinários, identificamos que nas igrejas batistas de Campina Grande o novo Hinário para o Culto Cristão, o HCC, não foi tão bem aceito quanto o antigo hinário, o Cantor Cristão. O HCC é inserido na década de 1990, e é em certo sentido uma revisão lingüística do Cantor Cristão, com o acréscimo de alguns hinos.

Muitos membros de igrejas batistas na cidade de Campina Grande nutrem um sentimento muito especial pelo Cantor Cristão, conforme pudemos observar em diversos depoimentos. A senhora Maria do Socorro Alves Almeida<sup>15</sup> nos relata:

“... a gente usa muito o Hinário para o Culto Cristão. Eu sinto muita falta do Cantor Cristão, pois algumas frases são diferentes, e o hinário veio pra corrigir. Gosto muito do louvor da minha igreja, pois a gente ainda não deixou de ouvir as autênticas músicas do Cantor Cristão...” (ALMEIDA, 2006).

Se HCC não teve tanta aceitação em meio aos fiéis das igrejas batistas de Campina Grande, o apego aos hinos do Cantor Cristão foi algo que pudemos identificar na fala de muitos entrevistados. Quer seja pelo seu formato estético, pela sua história na denominação batista brasileira, ou pelo conteúdo de suas letras, o Cantor Cristão por sua vez parece inclusive não receber qualquer forma de rejeição enquanto uma parte integrante da liturgia dos cultos das igrejas da denominação batista.

O Prof. Eli Brandão da Silva<sup>16</sup> enuncia que para muitos participantes de igrejas batistas do Brasil o Cantor Cristão deixou de ser um hinário e passou a figurar enquanto uma Bíblia. Isto pelo fato de estes hinos terem sido praticamente por muito tempo o único formato musical adotado nestas igrejas. Para o entrevistado, a denominação batista brasileira deveria ter não apenas um hinário, mas diversos hinários – da mesma maneira que nos EUA – onde sempre novos hinários estão sendo lançados, de forma que a hinódia batista brasileira pudesse ser mais ampla (SILVA, 2006).

---

<sup>14</sup> Considerando os depoimentos orais e as visitas que pudemos realizar em várias igrejas evangélicas da cidade de Campina Grande - PB.

<sup>15</sup> A entrevistada é membro da igreja Batista Memorial, situada no bairro do Cruzeiro. Canta em conjuntos musicais e também trabalha no ministério de crianças da igreja, sendo inclusive diretora de música do conjunto musical Ágape, que é um conjunto coral que atua na igreja em que participa.

<sup>16</sup> O Prof. Dr. Eli Brandão da Silva foi pastor da Primeira Igreja Batista de Campina Grande no período de 1986 a 1997. Atualmente é professor titular do curso de Letras e da pós-graduação do mestrado em Letras e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. É também Pró-Reitor Adjunto do Planejamento na instituição, e não atua mais como pastor em igrejas evangélicas.

Apesar de o seu formato estético remeter ao modelo europeu tradicional protestante de musicalidade, o estilo coral também foi muito bem aceito ao longo da história das igrejas protestantes de Campina Grande. Embora algumas igrejas não possuam corais, quer seja pela falta de regentes, ou pela escassez de pessoas para participarem do mesmo, o estilo coral foi bem presente na cidade. Um depoimento que nos chamou atenção foi o do senhor Abner Jorge de Andrade ao relatar acerca do coral da Primeira Igreja Batista:

“Houve vários regentes, e eu participei sob a direção de vários. Eu acho que eles faziam o melhor que podiam, acontece que eles utilizam gente que não tem condição pra cantar, e pra cantar precisa ter o dom. Muitas vezes eles estão preocupados com a questão de números e utilizavam pessoas como eu, que nunca tiveram condições de cantar. Eram cantadas geralmente músicas do Cantor Cristão, agora havia mais união, participavam os jovens, adultos, pessoas idosas, todos os segmentos da igreja, isto há uns trinta anos atrás. Depois vieram as divisões, os velhos ficaram pra um canto e a mocidade ficou pra o outro, aí surgiu certo desentendimento, e hoje são grupos isolados. Os jovens não querem participar com os velhos, os velhos também não os aceitam e geralmente se acham donos da verdade...” (ANDRADE, 2006).

Para o entrevistado, a questão numérica dos participantes do coral era uma preocupação das lideranças, de modo que, a seu ver a aptidão para a música deveria ser uma prerrogativa para os participantes do coral. Quando o entrevistado menciona “as divisões” está fazendo referência à emergência de novos corais, com faixas etárias distintas que passam a existir a partir no referido período. Características que evidenciam que era do interesse das lideranças integrarem vários segmentos da igreja na área da música, mesmo que com grupos musicais com faixas etárias distintas. Lembrando que mencionamos anteriormente que a igreja sempre investiu no aprimoramento da técnica musical dos fiéis. É interessante notar a nova cartografia da Igreja descrita pelo depoente, seu senso de autocrítica e seu interesse em que haja “comunicação”, para se entender/compreender a juventude da igreja.

Para Muradas, os jovens, de uma maneira geral, tendem a não participar de coros por alguns motivos que podem ocorrer: “*repertório antigo, disciplina rígida, muita formalidade*”. Por estes e outros motivos sugere que as igrejas optem pela existência de corais com faixas etárias distintas (MURADAS, 2003, 63).

Partindo de preocupações teológicas, Muradas entende que muitas igrejas evangélicas seguem uma liturgia sem questioná-la e muitos hinos e corinhos são incorporados aleatoriamente no culto, sendo a espontaneidade quebrada em nome da liturgia aprendida no seminário. Alguns não abrem mão da partitura, do órgão e do piano, defendem os hinos e desprezam os corinhos. Segue afirmando que muitos regentes são formados com um

excessivo enfoque erudito e tendem a reger congregações com uma formalidade que às vezes excede a muitos concertistas seculares. Práticas que no seu entender dificultariam a manifestação da adoração a Deus por parte da congregação (MURADAS, 2003).

Os seminários evangélicos desempenharam um papel fundamental na música das igrejas do protestantismo histórico no Brasil, pois além da formação de pastores – já que muitos realizavam e realizam atribuições na área da música em suas igrejas – os seminários também formavam “Ministros de Música” coordenavam diversos trabalhos musicais nas igrejas, conforme nos afirma o Prof. Eli Brandão da Silva (SILVA, 2006).

O Prof. Lemuel Dourado Guerra, que já foi regente do coral da Primeira Igreja Batista de Campina Grande, em entrevista comenta um pouco sobre o Curso de Música Sacra do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, localizado em Recife – PE:

“Quando freqüentei o seminário, no final da década de 1980 e início da década de 1990 o curso de música do seminário tinha um nível de qualidade muito alta. Tinha-se uma preocupação em dar aos alunos uma formação geral, e ao mesmo tempo aprofundada, você tinha de estudar para ser: regente, cantor, compositor e instrumentista. Esta era a idéia que circulava naquele momento em que estudei música no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Agora não sei bem como estão às coisas, nunca mais fui ao seminário, e não estou acompanhando bem isto. A influência que tive de meus professores foi que, embora houvesse uma concentração na música sacra, na música para ser cantada nas igrejas evangélicas, e neste seminário houvesse a influência norte-americana e o direcionava para um tipo de música vinda dos Estados Unidos, você era convidado a desenvolver uma visão ampla e informada a respeito da cultura musical internacional. Este foi um momento de formação muito interessante, o que eu atravessei no seminário” (GUERRA, 2006)<sup>7</sup>.

Em entrevista o Prof. Eli Brandão da Silva nos fornece sua avaliação acerca do Curso de Música Sacra do seminário:

“O seminário na medida em que tem ministros nas igrejas sempre exerce sua influência na formação social das igrejas. A influência positiva é a questão da qualidade musical, no trato com os instrumentos, da percepção musical, da educação musical em si, o gosto musical, a sensibilidade musical. O ponto negativo é que o seminário representa também uma mentalidade também norte-americana, uma mentalidade presa ao piano. A formação do seminário era se tocar piano, e o piano já não é um instrumento popular dentro da igreja contemporânea, e isso dá um corte cultural, pois os hinos também são hinos norte-americanos, ingleses, que não fazem parte da cultura brasileira” (SILVA, 2006).

---

<sup>7</sup> O Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra cursou Música Sacra no STBNB de Recife – PE por um período de quatro anos. Sendo o período de duração do curso de cinco anos. Atualmente é professor Adjunto III da Universidade Federal de Campina Grande e é diretor do Centro de Humanidades da instituição.



Para o entrevistado a influência positiva do seminário seria a preocupação com o cultivo da técnica e da percepção musical, já no que se diz respeito ao formato musical proposto enuncia que o seminário estaria vinculado a uma concepção ligada ao piano.

Mas, se muitas igrejas brasileiras possuíam um Ministro de Música para coordenar a área musical de suas igrejas, outras contavam unicamente com a experiência de um membro da igreja que tivesse noções de música. Além dos corais e da tradição de se reger a congregação no momento dos cânticos, os quartetos, principalmente os masculinos, os conjuntos que cantam utilizando a divisão de vozes foram muito comuns nas igrejas protestantes paraibanas, conforme o colaborador Rui Fragoso da Silva<sup>17</sup> (SILVA, 2006).

O entrevistado Harlann Justo da Silva Vieira Santos<sup>18</sup> nos afirma que tanto os corais, quanto o estilo musical de se cantar utilizando a divisão de vozes são características das denominações ligadas ao “protestantismo histórico”, a exemplo das igrejas: batista, presbiteriana, metodista e congregacional. Para o colaborador, as denominações mais recentes, que não remontam a esta tradição musical, não vêem nenhum problema em adotar estilos musicais vigentes – a “música evangélica contemporânea” – enquanto práticas musicais de adoração em suas igrejas (SANTOS, 2006).

Podemos observar que a música protestante brasileira, em suas primeiras décadas de existência, não era uma expressão musical própria da musicalidade brasileira, antes uma herança musical. Sonoridade esta trazida pelos primeiros missionários e agenciada pelos fiéis das igrejas protestantes brasileiras, que se identificaram com esta e autorizaram-na enquanto práticas musicais litúrgicas. E aqui abrimos espaço para algumas reflexões do teórico Paul Ricoeur que serão centrais para nossa pesquisa.

Ricoeur sugere que pensemos a história e o tempo da história pela via da mediação aberta, inacabada, numa trama de perspectivas cruzadas entre a expectativa do futuro, recepção do passado e vivência do presente. De maneira que mesmo a idéia de tradição inclui uma tensão entre as perspectivas do passado e do presente, assim a distância temporal se abre e é atravessada (RICOEUR, 1997).

Lançando mão da noção de *horizonte de expectativa*, Ricoeur pensa o termo expectativa que em relação ao futuro está inscrita no presente, “*é o futuro-tornado-presente (vergegenwartigte Zukunft), voltado para o ainda não*” (RICOEUR, 1997, 361).

---

<sup>17</sup> O senhor Rui Fragoso da Silva começou a participar da Primeira Igreja Batista no ano 1997, na qual é membro, e já participou da igreja como regente do coral, regente congregacional, e coordenador do ministério de música.

<sup>18</sup> O entrevistado Harlann Justo da Silva Vieira Santos trabalhou na Primeira Igreja Batista no período de 1995 a 2000 na área da música, onde participava tocando guitarra e cantando.

Uma história a fazer, e que possa ser feita, quando um futuro novo é inaugurado pelos tempos novos, de maneira que possa ser dobrado aos nossos planos, conforme Kant: quando o profeta que faz e institui o que predisse de antemão. No entanto, fazemos a história com base em determinadas circunstâncias encontradas. Atentos para o fato de que somos afetados e afetamos a história. As multidões são assim vítimas, agentes e testemunhas de sua historicidade. Considerando a antinomia entre descontinuidade e continuidade, pois, apesar de reconhecermos existência de crises, de acontecimentos, de modificações, do “novo”, a história não é feita apenas de rupturas, mas também de permanências (RICOEUR, 1997).

Ao mencionarmos a noção de permanência em Ricoeur estamos fazendo referência às práticas de manutenção e transmissão da música evangélica tradicional (que nomeamos na página anterior de “tradição importada”) efetuada pelas igrejas do protestantismo histórico para as novas gerações, por isto escolhemos a epígrafe presente no início deste sub-capítulo: *“Uma geração louvará as tuas obras à outra geração; e anunciará os teus atos poderosos (Salmo 145.4)”*. Pois muitos fiéis consideram a transmissão desta tradição musical enquanto um legado a ser agenciado, transmitido e preservado.

Percebemos também, por intermédio dos múltiplos discursos, que, se muitas igrejas possuíam corais, quartetos, ou conjuntos vocais, outras, pela falta de pessoas preparadas para ensinar, ou, com tempo disponível para atuar na área da música, se adaptaram às suas realidades, produzindo suas sonoridades. Uma arte de aproveitar a ocasião.

Quando falamos de uma construção musical conforme um dado regime de historicidade das primeiras igrejas protestantes, na cidade de Campina Grande e no Brasil, não se trata de uma oposição radical à tradição musical trazida pelos primeiros missionários, mas de uma resignificação a partir de seus *usos*. Agenciamentos que permitiram a coexistência entre esta “paisagem sonora” e a “música evangélica contemporânea”.

## 1.2. A música evangélica contemporânea em Campina Grande

- 3 Louvai-o ao som de trombeta;  
louvai-o com saltério e com harpa!*
- 4 Louvai-o com adufes e com danças; louvai-o  
com instrumentos de cordas e com flauta!*
- 5 Louvai-o com símbalos sonoros;  
louvai-o com símbalos altissonantes!*
- 6 Tudo quanto tem fôlego louve ao Senhor.  
Louvai ao Senhor! (Salmo 150.3-6)*

Nas igrejas evangélicas da cidade de Campina Grande – ao longo das décadas de 1980 e 90 – os grupos instrumentais de louvor passam a proporcionar novas sonoridades, que foram incorporadas à paisagem musical que se modificava. Toda uma rede de significados foi agenciada pelos fiéis que teatralizaram a partir de então uma multiplicidade de sons e ritmos que pululam cotidianamente.

Mas, a presença de novos estilos musicais não está ligada apenas a contingências históricas da cidade. Elementos pertencentes a outras temporalidades e a outras espacialidades estão associados às transformações que ocorreram na cidade de Campina Grande, e aqui destacamos a música evangélica contemporânea no Brasil.

É só a partir das décadas de 1950 e 60 que cânticos que continham rítmicas mais aceleradas foram sendo lentamente introduzidos em igrejas pentecostais brasileiras. São os chamados “corinhos”, que continuavam sendo fiéis à teologia de tais grupos, porém com uma estrutura musical de melodias simples, versos curtos e ritmos acelerados (CUNHA, 2007).

Em âmbito nacional organizações evangélicas como O “Movimento de Jesus”, a missão “Vencedores Por Cristo”, “Organização Palavra da Vida”, “Mocidade Para Cristo”, e conjuntos de louvor a exemplo do Grupo Elo, tiveram um papel fundamental na produção e disseminação dos “corinhos”. Momento em que surgem novas bandas que passam a elaborar canções com letras mais extensas e melodias mais trabalhadas, além da utilização de instrumentos que eram considerados profanos como o violão e o teclado.

Muitas destas canções não eram destinadas para o momento dos cânticos, com a participação dos fiéis das congregações, são as denominadas “músicas de mensagem”, que eram mais destinadas para o evangelismo, ou para levar a igreja a refletir sobre tais letras, assunto que discutiremos mais detidamente em nosso segundo capítulo (CUNHA, 2007).

No ano de 1968 o pastor americano Jaime Kemp – recém formado em teologia – inicia no Brasil o **Projeto 7** que era um ministério que visava preparar jovens universitários e pré-universitários para falarem do amor de Deus utilizando seus testemunhos de vida, o ensino da Bíblia, a música e as artes em geral. O nome **Projeto 7** é logo substituído por Missão **VENCEDORES POR CRISTO**, e em 1978 o pastor Jaime Kemp passa a direção do trabalho, para tornar a Missão Vencedores Por Cristo um trabalho inteiramente brasileiro. O VPC é um trabalho interdenominacional, que não é sustentado por igrejas ou por organizações internacionais, mantém-se pela venda de seus materiais e ofertas. Sempre utilizaram da música para o evangelismo. Com letras de conteúdo bíblico, ritmos diversos e instrumentos musicais modernos tais práticas foram uma novidade para a época. O que provocou em muitos evangélicos uma mudança no entendimento que se tinha da música e da adoração <sup>19</sup>.

No Brasil, a partir das décadas de 1970 e 80 emergem novas denominações. Um novo formato de evangelho passa a ser anunciado, quebrando o estereótipo que se tinha acerca do “ser evangélico”. Em 1976 surge a Comunidade Evangélica de Goiânia onde a espontaneidade, a informalidade e novos formatos musicais trouxeram para o evangelho novos segmentos como a classe média, artistas e atletas. Ainda na década de 1980 surge a Comunidade Evangélica da Zona Sul, no Rio, que inicia o movimento denominado de “louvor e adoração”, que passa a se disseminar gradativamente em boa parte das demais igrejas evangélicas do Brasil (CESAR, 2006).

É a partir deste referido período que muitas igrejas evangélicas brasileiras passam a contar com os denominados “momentos de louvor”, conduzidos pelos “grupos de louvor”, que adotam inúmeros ritmos musicais e instrumentos a exemplo da guitarra, do contrabaixo, do teclado, da bateria, etc. Em tais grupos sempre foi muito freqüente a presença de um líder (ministro de louvor) que além de cantar realiza comentários (“ministração”) antes e durante as canções, e é, em geral, acompanhado na direção dos cânticos por dois ou três participantes, de maneira que todos os que “cantam” e “ministram” adotam o uso de microfones. Torna-se também muito comum, tanto por parte do grupo de louvor, quanto por parte dos fiéis das igrejas a prática da utilização de todo o corpo como uma forma de expressão da adoração, onde uma economia dos gestos é efetuada a partir de atos como bater palmas, levantar as mãos, movimentar o corpo, fechar os olhos, etc. (GUERRA, 2003) <sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ver: <http://www.vencedoresporcristo.com.br/>

<sup>20</sup> Cabendo ressaltar que quando falamos que se muitas igrejas, das mais variadas denominações, adotam os chamados “grupos de louvor”, nem todas aderem a tais mudanças, e algumas igrejas só irão ter em sua liturgia de culto, os “momentos de louvor”, nas décadas de 1990 e 2000.

Ao longo da década de 1980 a juventude de muitas igrejas evangélicas trocou o modelo de “conjuntos de louvor” pelas “bandas” que adotam então toda uma postura cênica com uma modificação do visual, do linguajar, do comportamento no formato que Dr. Magali do Nascimento Cunha denomina de “estilo espetáculo”, cuja *performance* se assemelharia em alguns aspectos a grupos e cantores seculares. Uma das *bandas* pioneiras, que inclusive marcou um estilo foi a banda de rock evangélico Rebanhão (CUNHA, 2007).

Em fins da década de 1980 e início da década de 1990 a igreja Renascer em Cristo passa a organizar os jovens em bandas, que participam de cultos, tocando diversos estilos musicais, porém com letras que manifestavam a teologia do segmento evangélico.

A popularização do termo gospel é realizada pela ação da Igreja Renascer em Cristo, quando a expressão passa a se tornar uma marca. Foi o momento em que a igreja, em alguns casos em parceria, realizou diversos empreendimentos como a gravadora Gospel Records, a rádio Imprensa Gospel, a revista Gospel, a Editora Gospel, a TV Gospel (UHF-53), dentre outros produtos ligados ao grupo.

Neste mesmo período apresentações em espaços abertos e em grandes casas de espetáculo eram realizadas por bandas a exemplo de Katsbarnéia, Oficina G3, Resgate, Catedral. Atualmente algumas destas bandas têm sua vendagem de CD's cujas cifras superam grandes bandas de rock secular do país. A maior parte das referidas *bandas* não são grupos que tem por objetivo conduzir a igreja nos momentos de louvor, são o que muitos evangélicos chamam de grupos que tocam “músicas de mensagem” (CUNHA, 2007).

Por mais de dois anos a igreja Renascer manteve, na extinta TV MANCHETE, um programa de televisão evangélico chamado ‘Clip Gospel’, onde eram exibidos *video clipes* de música gospel que iam desde baladas de rock, com batidas leves, até estilos mais pesados como o Rap e o Heavy Metal. Os apresentadores adotavam um visual e uma postura muito semelhante aos VJs da MTV, com um discurso cheio de chavões e gírias, e com “toques” de teologia através dos quais expressavam suas crenças confessionais (GUERRA, 2003).

Desde a década de 1960 vários cantores e grupos evangélicos já vendiam uma percentagem considerável de discos, mas é a partir da década de 1990 que se consolida o que chamaremos de “mercado gospel”. Não só a profissionalização de cantores e instrumentistas do segmento, a gradativa melhoria da qualidade das gravações dos CD's, mas também uma especializada divulgação e distribuição têm garantido uma oferta de produtos para um público cada vez mais amplo, onde o mercado secular também tem garantido a sua fatia, a exemplo de muitas lojas virtuais que já disponibilizam a categoria “gospel” em seus websites, tendo em vista este mercado potencial (CUNHA, 2007).

Com a expansão deste mercado surge uma nova categoria gospel: os artistas, cantores e bandas que passam a constituir para si um *lugar* – que é também autorizado por seu público – que os diferenciaria do mercado secular: são “instrumentos de Deus”. Cantores e cantoras a exemplo de Aline Barros, Kleber Lucas, Fernanda Brum, assim como as bandas Oficina G3, Resgate têm cada vez mais marcado o signo de artistas gospel. Além de outros que oriundos do segmento secular a exemplo de Mara Maravilha, Baby Consuelo, Rafael Ilha (Ex-Grupo Polegar), Rodolfo (Ex-Banda Raimundos, de Hard Rock), que se converteram à fé evangélica e já gravaram CD’s de música gospel (CUNHA, 2007).

Num caminho diferente dos “artistas” outra categoria tem se solidificado no mercado fonográfico evangélico são: os ministérios de louvor e adoração, que não se denominam músicos, mas adoradores. Sobressaem-se os grupos musicais: Ministério de Louvor Diante do Trono, o Ministério de Louvor da Igreja Renascer em Cristo, o Ministério Koinonia, e as Comunidades Evangélicas: da Vila da Penha, da Zona Sul, de Nilópolis. Também ganham destaque cantoras e cantores evangélicos a exemplo de Adhemar de Campos, Alda Célia, Asaph Borba, João Alexandre, Guilherme Kerr Neto, etc.

São cantores e grupos que cantam em igrejas e eventos evangélicos, que compõem, gravam e vendem CD’s, e têm suas músicas tocadas em rádios evangélicas e cantadas na liturgia dos cultos de igrejas. Não querem ser classificados como profissionais, mas adoradores, se apresentam como ministros e ministérios de louvor e adoração, e declaram que suas canções são “ungidas”, inspiradas espiritualmente. Certamente uma construção de um *lugar* de “autoridade espiritual”, de modo que, na década de 2000, na maior parte das igrejas evangélicas do Brasil saem de cena os conjuntos jovens de louvor (especificamente a terminologia) e entram os ministérios de louvor e adoração (CUNHA, 2007).

Uma igreja que tem chamado a atenção da mídia atualmente é a Bola de Neve, iniciada em 1999, que tem como uma de suas marcas a utilização de uma prancha de surfe como púlpito, que se tornou um símbolo. Mas o estereótipo criado, alegando-se que esta seria uma comunidade de surfistas, é desmistificado pelo pastor Rina, que afirma que na igreja menos de cinco por cento dos membros surfam, e que sua membresia é composta de skatistas, surfistas, esportistas, mas também por profissionais liberais, “mauricinhos”, “patricinhas”, artistas, estudantes, empresários, e pessoas de cabelo branco. Em suas reuniões, o estudo da bíblia e os momentos de louvor, com músicas gospel, têm atraído principalmente a juventude, e muitos cantores e artistas a exemplo de Monique Evans, Rodolfo Abrantes (ex-Raimundos), dentre outros. Alguns membros asseguram que a Igreja Bola de Neve não é liberal, e nos cultos se prega uma “conduta de vida pautada na Bíblia” (CESAR, 2006).

Todo este cenário musical torna-se uma paisagem sonora que não está restrita a um grupo específico, antes é um espaço de práticas em movimento no segmento evangélico no mundo ocidental. São comportamentos que fazem parte de uma geração, do mesmo modo que outras sonoridades foram muito marcantes em outros regimes de historicidade. E da mesma maneira que outras igrejas do Brasil as igrejas protestantes da cidade de Campina Grande também passam a adotar a “música evangélica contemporânea”.

O entrevistado Boanerges Rodrigues Batista<sup>21</sup> que participa da Igreja Congregacional Centro de Campina Grande afirma que no final da década de 1980 os primeiros cânticos eram mais lentos, mais parecidos com os hinos, são os chamados “corinhos”. Onde só ao longo da década de 90 são adotados estilos com rítmicas mais aceleradas (BATISTA, 2008).

Conforme pudemos identificar nos depoimentos estas mesmas modificações ocorreram nas demais igrejas protestantes campinenses neste mesmo período, e para não nos tornarmos enfadonhos optamos por não fazer citações quanto a este respeito. Pois as diferenças que identificamos foram quanto a repertório de canções e a ritmos.

Por não concordarem com a música evangélica contemporânea as lideranças de muitas igrejas não permitiram, inicialmente, que estas práticas musicais fossem expressas no *santuário* de suas igrejas. Tais práticas musicais precisavam ser realizadas no “Edifício de Educação Religiosa” ou em outras ocasiões, tipo acampamentos (HUSTAD, 1986).

As referidas restrições também ocorreram em igrejas evangélicas da cidade de Campina Grande, onde nos sábados eram realizados os Cultos da Mocidade, e a presença dos corinhos era quase que hegemônica. Para muitos entrevistados era uma oportunidade para tocarem tais estilos musicais, uma vez que a juventude em sua maioria, tanto os jovens, quanto os adolescentes tendem a aceitar a “música contemporânea evangélica”. Em algumas igrejas apenas o violão era utilizado para acompanhar os primeiros cânticos, tanto em tais cultos da juventude, quanto nos cultos que ocorriam no santuário da igreja.

Nestes cultos realizados nos sábados, esporadicamente, ocorria um evento que a juventude chamava de “louvorzão”. Este culto contava com uma presença maior de cânticos e uma menor proporção de tempo para os avisos e a mensagem. Para o jovem Ítalo Rui Britto Fragoso da Silva<sup>22</sup> o “louvorzão” era uma oportunidade para estimular o músico (SILVA,

---

<sup>21</sup> O entrevistado é membro da Igreja Evangélica Congregacional Centro, tendo se convertido segundo semestre do ano de 1988. Atuou no ministério de louvor, cantando, de 1989 até 1995/96, quando começou a participar do ministério do diaconato.

<sup>22</sup> O entrevistado participou da Primeira Igreja Batista de 1997 a 2001. Atuou na área da música, tocando teclado. Posteriormente passou a participar da Igreja Presbiteriana Centro.

2006). O jovem Weber Andrade Gonçalves<sup>23</sup> por sua vez afirma que o “louvorzão” era também um momento para o crescimento espiritual da juventude, pois para ele: “... *a palavra nunca deixou de ser dita*” (GONÇALVES, 2006). Cunha entende que os “Louvorzões” seriam uma versão local, da igreja, inspirados nos “shows gospel” realizados por grandes bandas profissionais evangélicas (CUNHA, 2007).

São diversos os motivos apontados para as mudanças musicais ocorridas nas igrejas. Entre os mais citados estão os acampamentos, o Cantinho da Paz e os cantores e conjuntos evangélicos brasileiros que estão na mídia. No presente capítulo discutiremos o papel desempenhado pelos acampamentos.

O senhor Rui Fragoso da Silva entende que, nos acampamentos, em especial nos “acampamentos da juventude”, o contato com outros estilos musicais teria proporcionado aos jovens uma nova perspectiva acerca do louvor e da adoração, e levado muitos a se entusiasmarem com os mesmos, e a desejarem levá-los para suas igrejas. O entrevistado segue afirmando que, a partir de então, estes jovens tendiam a considerar os hinários ultrapassados, de maneira que, deveriam ser substituídos pelos corinhos (SILVA, 2006).

Na Igreja Evangélica Congregacional Centro o primeiro grupo de louvor instrumental foi implantado em um acampamento. O senhor Afonso Joaquim Silva de Oliveira<sup>24</sup> afirma que o grupo já estava ensaiando e que teve início em um acampamento, no final da década de 1980, e que após a realização deste evento os jovens queriam que o grupo instrumental passasse a fazer parte da liturgia do culto da igreja. O entrevistado alega que atualmente os jovens afirmam que “... *muitas músicas que eles tocam nos acampamentos na igreja eles não tocariam... sabem que se forem tocar na igreja algumas músicas que tocaram nos acampamentos vão causar polêmica*” (OLIVEIRA, 2008).

Assim percebemos que nas igrejas ligadas ao protestantismo histórico o “Acampamento da Juventude” ou “Retiro Espiritual”, é um espaço de sociabilidade diferenciado do âmbito da igreja, pois, em geral, os cultos ocorridos em tais eventos têm menos formalidade, se comparados à solenidade litúrgica dos templos, e contam, em muitos casos, com momentos de lazer. Cabendo informar que há igrejas, a exemplo de algumas pentecostais e algumas ligadas ao protestantismo histórico, que realizam “Retiros Espirituais” que não contam com momentos de lazer.

---

<sup>23</sup> O entrevistado participou da Primeira Igreja Batista desde sua infância, até o ano de 2001. Atuou na área da música tocando contrabaixo. Posteriormente passou a participar da Igreja Presbiteriana Renascer.

<sup>24</sup> O entrevistado é membro da Igreja Evangélica Congregacional Centro desde meados da década de 1980. Atuou no ministério de louvor, cantando em um grupo instrumental, e atualmente participa de um conjunto vocal da igreja e do ministério do diaconato.



Uma prática muito presente em igrejas evangélicas é a utilização do que os fiéis chamam de *playback*. No segmento evangélico a expressão *playback* é o uso de um CD, ou nas décadas anteriores a década de 1990 uma fita, que contém apenas o acompanhamento instrumental para cantores ou grupos musicais<sup>25</sup>. Muito comuns quando conjuntos vocais apresentam músicas de mensagem (tanto no cotidiano da igreja, quanto em musicais em ocasiões tipo: Natal, Páscoa, etc.) e cantores solistas executam canções de outros cantores e também composições próprias.

Para o colaborador Boanerges Rodrigues Batista o *playback* sempre foi bem aceito pelos fiéis, pelo fato do som ser mais equalizado e do volume de som ser geralmente mais uniformizado (BATISTA, 2008). O entrevistado Afonso Joaquim Silva de Oliveira alega que muitos acreditam que todos os sons presentes no *playback* eram feitos no teclado, inclusive os sons de percussão (o que ocorre em alguns casos), não incluindo instrumentos tipo a bateria, a guitarra nas gravações (OLIVEIRA, 2008).

O colaborador Vamberto Lima entende que determinados fiéis tinham objeções não ao *playback*, mas ao estilo de música que era tocada (a exemplo de um samba), ou a presença de instrumentos percussivos. Alega ainda que o grupo Sintonize com Cristo, que participava da Igreja Presbiteriana Centro de Campina Grande, que se utilizava do *playback*, era considerado “mais espiritual”, e mais comportado por alguns fiéis do que o grupo instrumental Jeová Nissi, que tinha uma maior rejeição (LIMA, 2008).

A emergência da música evangélica contemporânea não é um assunto resolvido em muitas igrejas. A maior parte dos entrevistados afirma que os irmãos que tinham mais de 50 anos de idade na década de 1980 não aceitavam e atualmente alguns não aceitam a música evangélica contemporânea, conforme atesta o Prof. Lemuel Dourado Guerra:

“Nas igrejas sempre houve resistências a mudanças, mas a introdução deste tipo de música é o resultado de uma tensão entre o público jovem que quer estas bandas, que quer este tipo de modificação e a oposição de um público mais velho, que considera que este tipo de música não é apropriado para a igreja, que acha que não favorece a concentração, a meditação. Existe sempre esta oposição entre um grupo que se opõe, associado às pessoas de mais idade, e um grupo que pressiona para que as mudanças ocorram. Como os jovens são um segmento em relação ao qual as igrejas disputam, então os jovens terminam vencendo, com raras exceções...” (LEMUEL, 2006).

---

<sup>25</sup> Identificamos que, fora do âmbito evangélico, muitos apresentadores de televisão ou jornalistas utilizam o termo para fazer menção a quando uma banda se apresenta ao vivo e o CD do conjunto é executado com as vozes e o acompanhamento instrumental, de maneira que o grupo não toca os instrumentos, nem canta, só simulam que estão executando a canção.

O colaborador Afonso Joaquim Silva de Oliveira nos relatou que, no início da década de 1990, na Igreja Evangélica Congregacional Centro de Campina Grande alguns participantes da igreja desejavam que o grupo instrumental de louvor fosse cancelado, no entanto a liderança da igreja decidiu pela permanência do conjunto (OLIVEIRA, 2008). O entrevistado Joseilton da Silva Messias, pastor da Igreja Batista de Bodocongó, afirma que quando criança presenciou a entrada dos grupos instrumentais na igreja, e nos relatou que:

“A entrada dos corinhos na Igreja Batista de Bodocongó foi dramática. Isso mais ou menos em 1987. Quando já havia um grupo de jovens que tocava, que tinha colocado os instrumentos dentro da igreja: bateria, contrabaixo, etc. Eu lembro que se levou para a assembleia essa questão de muitos baterem palmas, esta questão dos instrumentos, dos corinhos, pois muitos adultos não aceitavam. Houve uma assembleia num domingo de manhã para decidir isso. No domingo à noite quando os jovens começaram a cantar os corinhos e a bater palmas, o pastor foi ao púlpito e disse que aquelas práticas tinham sido proibidas em assembleia, e que eles não poderiam continuar. Com isto 50% dos jovens deixaram a igreja” (MESSIAS, 2006).

O colaborador nos esclareceu que o pastor e os membros da igreja contrários aos novos instrumentos desejavam que os jovens que participavam do conjunto musical continuassem na igreja, mas que estas novas práticas musicais fossem abolidas. Atualmente a Igreja Batista de Bodocongó conta com grupos instrumentais.

Mas a entrada dos instrumentos não ocorreu da mesma maneira em todas as igrejas ligadas ao protestantismo histórico na cidade de Campina Grande. A Igreja Metodista iniciou os seus trabalhos numa pequena casa com dois professores de música, que realizavam “reuniões de louvor” com seus alunos. A igreja teve início efetivamente no ano de 1980, e a entrada dos grupos instrumentais ocorreu em meados da referida década, é o que afirma André de Araújo Lopes <sup>26</sup> que segue informando que a igreja foi receptiva, pois os grupos instrumentais sempre tocaram as canções de uma maneira leve, e também pelo “... *fato da igreja metodista sempre ter sido uma igreja que teve muitos jovens, a faixa etária da maioria dos membros da igreja sempre foi de quinze a quarenta anos de idade. E isto fez com que não houvesse problemas com a entrada dos novos estilos*” (LOPES, 2008).

Alguns entrevistados alegam que a maneira como a música é exercida influenciaria na recepção ou rejeição destas pelos fiéis. Vamberto Lima entende que pessoas despreparadas para cantar e tocar os instrumentos, a utilização de um volume de som muito alto (tanto pelos grupos instrumentais, quanto pelos cantores solistas), a despreocupação de muitas igrejas em

---

<sup>26</sup> O entrevistado participa da Igreja Metodista desde 1999, é o “ministro de louvor” do grupo instrumental que participa, e é também o ministro de música da igreja.

adquirirem um som de qualidade (embora algumas possuam excelentes equipamentos de som) favoreceria a rejeição de muitos fiéis (LIMA, 2008).

A preocupação com os novos rumos musicais das igrejas protestantes é perceptível em alguns depoimentos. Neide Soares do Nascimento Melo nos afirma: *“Acho que a tendência é das músicas tradicionais ficarem de fora, ficando esquecidas, ficarem no passado, acho que não só as músicas, mas outras coisas também”* (MELO, 2006). Abner Jorge de Andrade acredita que:

“Acho que o Cantor Cristão e o HCC estão prejudicados, porque a igreja batista se esqueceu do Cantor Cristão e o HCC nunca teve essa grande aceitação. A igreja passou a substituir estes dois hinários pela “música nova”, e o destino hinários parece que é desaparecer” (...) “Naquela época cada pessoa ia à igreja e levava a Bíblia e levava um Cantor Cristão, ultimamente deixaram de levar o hinário e a Bíblia pouca gente leva. (Risos)” (...) (ANDRADE, 2006).

Podemos observar nos depoimentos supramencionados que os colaboradores identificam não só uma paisagem sonora que sempre foi presente no protestantismo histórico, a música evangélica tradicional, mas também uma maior utilização da música evangélica contemporânea. A respeito dos novos estilos musicais a jovem Asenath do Nascimento Melo<sup>27</sup>, nos diz: *“é a música que agente gosta, é a música da nossa geração, é o rock, é o pop, que também fazem parte da nossa cultura”* (MELO, 2006).

Ao longo do século XX a utilização de novos estilos musicais em igrejas evangélicas passou a gerar inquietação entre alguns fiéis. A proliferação de estilos musicais seculares e a identificação de boa parte dos evangélicos com estas novas linguagens levaram muitos a pensarem as seguintes questões: podemos utilizar estilos musicais seculares com letras evangélicas? Tais estilos se tornam sacros com letras evangélicas? A igreja deve criar sua própria linguagem musical?

Denise C. S. Frederico advoga que atualmente muitos líderes de igrejas não se decidiram se adotam apenas a música dos hinários ou incluem também em sua liturgia de culto a música evangélica contemporânea (LOTÁ, 1993).

Muitos colunistas, inclusive teólogos, que contribuíam com matérias publicadas para **O Jornal Batista** constroem discursos que demonstram algumas das preocupações de parte das lideranças batistas no Brasil, no que se refere aos novos estilos musicais.

A apreensão com os novos ritmos, com os novos instrumentos, com o acompanhamento das palmas, e em especial a “proliferação” destas práticas em cada vez mais

---

<sup>27</sup> A entrevistada é membro da Primeira Igreja Batista, já trabalhou na igreja no ministério de educação infantil e participou enquanto vocalista de grupos instrumentais.

igrejas evangélicas, eram preocupações de Damy Ferreira (FERREIRA, 1989). Ferreira informa que algumas igrejas estariam inclusive deixando de utilizar o Cantor Cristão e a seu ver o “problema” (SIC!) estaria tomando proporções alarmantes:

“... assisti a uma grande reunião de jovens, em que se batiam palmas em todas as músicas. Começava um corinho, e o “animador” logo puxava as palmas. Eu estava numa segunda fila de cadeiras. A minha frente moças e rapazes batiam palmas e mexiam com os quadris. Alguns chegavam a girar 180 graus. O ambiente tornou-se assustador para mim: bateria, guitarra, palmas, gingado do corpo, o panorama era de carnaval. Esforcei-me para pensar em termos espirituais sobre aquela reunião, mas não deu. **O sintoma era de carnalidade mesmo**”<sup>28</sup> (FERREIRA, 1989, 4).

Ferreira, no entanto, não menciona quais os estilos musicais que estavam sendo tocados durante a reunião, e quando menciona “animador”, está se referindo a presença de um “ministro de louvor”, expressão que já explicamos no início deste sub-capítulo. Pela descrição nota-se a inquietação do teólogo diante da tendência a serem utilizados os movimentos do corpo como uma forma de adoração. Movimentos que expressariam de acordo com a lógica do mesmo não um sentimento de espiritualidade, mas de irreverência, e de sensualidade, nas suas palavras: de “carnalidade”.

Para Ferreira, a preocupação em evangelizar teria levado muitos evangélicos a fazerem um culto em que a liturgia das reuniões seria para agradar as pessoas e não a Deus. O mesmo enuncia que fica a impressão de que muitos visitantes iriam para tais cultos por conta dos novos estilos musicais (FERREIRA, 1989).

Em uma matéria escrita em **O Jornal Batista**, Jair Luna Alves Lima discutia também a questão das palmas durante o louvor. Lima afirma que as palmas podem estimular o movimento do corpo, podendo inclusive estimular à dança. Prejudicariam também a espiritualidade por provocarem o emocionalismo e barulho, de forma que: “... *Como as palmas causam um ruído estridente, os instrumentos são obrigados a aumentarem o volume de seus instrumentos. Quando chega a hora do pregador, os ouvidos estarão com zumbidos...*” (LIMA, 1991, 2).

Lima afirma que as palmas não teriam embasamento bíblico e historicamente estariam vinculadas a algumas igrejas pentecostais, o que parece ser um problema para o teólogo. Muitos outros autores batistas vêem nestas novas práticas musicais de adoração não só um convite à falta de espiritualidade, mas, o que parece mesmo incomodar estes pastores, é a modificação da sua tradição musical. Alguns inclusive se mostram terminantemente contra estas mudanças musicais (Ibidem).

---

<sup>28</sup> Grifo nosso.

A diversidade de estilos musicais tem marcado toda a cultura ocidental, onde tais paisagens sonoras estariam sendo apropriadas por muitas igrejas evangélicas, de acordo com Silas Vidal de Lemos, que por sua vez considera a bateria um instrumento que provocaria trejeitos, contorções e alucinações. Em seu artigo para **O Jornal Batista** diz que muitos pastores batistas cansados das pressões dos fiéis terminam aceitando tais práticas, enquanto outros gostam e incentivam. E relata:

“Em uma igreja próxima daqui, houve, há pouco tempo, uma das chamadas “noites de louvor”. Havia lá um repórter de jornal, não sei se a convite ou não. No dia seguinte saiu no jornal, em letras de forma, um artigo com o título: **“Rock na igreja protestante”**<sup>29</sup>. E o repórter tinha razão” (LEMOS, 1992, 10).

Fica a impressão que, para muitos teólogos mesmo que muitos grupos evangélicos desejem realizar suas práticas de adoração a Deus com novos ritmos, o que parece incomodar de fato é a nomeação de tal ritmo. Em outras palavras, é assumir a existência de um dance evangélico, um forró evangélico, etc. Lemos atesta:

“Até pouco tempo identificava-se um crente na rua, no trabalho ou na condução, assoviando ou cantarolando um hino. Hoje este prazer está acabando, pois ninguém sabe mais se o que a pessoa está assoviando é uma música evangélica ou uma música de Martinho da Vila” (Ibidem, 10).

Os evangélicos que se chocam com a identificação da música evangélica com um ritmo têm a idéia de que a música sacra protestante sempre esteve desvinculada culturalmente do mundo. Muitos fiéis, que elegeram os hinários enquanto norma litúrgica musical a ser utilizada única e exclusivamente como forma de adoração esquecem ou desconhecem que as melodias de muitas músicas evangélicas foram baseadas em estilos musicais vigentes em suas épocas, conforme já havíamos discutido no sub-capítulo 1.1.

Para alguns participantes do segmento evangélico a diminuição da utilização da chamada música tradicional dos hinários e a utilização de estilos musicais que floresceram no século XX era intolerável. Muitos músicos, a exemplo dos ministros de música de igrejas evangélicas, abandonaram inclusive sua profissão por conta da entrada da música contemporânea nas igrejas. Hustad posiciona-se afirmando que nas igrejas protestantes as novas gerações devem utilizar as formas de comunicação vigentes em nossa cultura, adotando tais padrões musicais como formas de expressão novas e criativas (HUSTAD, 1986).

Mas inquietações relativas ao tipo de música que estaria sendo executada nas igrejas se restringiriam apenas a música evangélica contemporânea? Controvérsias e discussões

---

<sup>29</sup> Grifo nosso. Lemos não menciona qual o jornal em que teria sido publicada a referida citação.

quanto ao estatuto de sacralidade ou não de determinados hinos perpassam até o século XXI. Em um artigo escrito para **O Jornal Batista** em 2003, Rolando de Nassau tece críticas a dirigentes musicais de igrejas evangélicas que continuam considerando sacras músicas que, a seu ver, são baseadas em “melodias profanas”. A lista é um tanto extensa e contempla hinos que seriam versões de canções eruditas e populares (NASSAU, 2003).

Entre as músicas eruditas listadas por Nassau estão composições de: Beethoven, Tchaikowsky, Bach, Wagner, Sibelius, e um cântico que seria baseado no hino nacional inglês. A famosa “Marcha Nupcial”, por sua vez teria sido inspirada em lendas e mitos pagãos. Também há hinos baseados em melodias rurais européias e melodias irlandesas. E, conforme Nassau, até hinos que seriam versões de músicas seculares, a exemplo do hino 564 do HCC: Pai Faz-nos Um, que seria uma versão de uma canção romântica de Elvis Presley: “Can’t help falling in love” (Ibidem).

Uma das argumentações dos fiéis protestantes que contestam a entrada de novos estilos musicais e defendem a permanência dos “hinários tradicionais” é que:

“Eles argumentam que há uma diferença qualitativa entre as canções folclóricas que Lutero tomou emprestadas no século XVI e a música dos Beatles no século XX e que, ao passo que o que Lutero fez foi bom, e o que os evangélicos contemporâneos fizeram é mau” (HUSTAD, 1986, 184).

Críticas tecidas ao componente rítmico têm gerado polêmicas em muitas igrejas protestantes, uma vez que a proliferação de canções com rítmicas mais aceleradas tem ocorrido no Mundo Ocidental, dentro e fora do segmento evangélico, de forma significativa nos dois últimos séculos (BACCHIOCCHI, 2000). Sendo o ritmo, inclusive, motivo de estudos acadêmicos, a exemplo de pesquisadores como E. Thayer Gaston:

“Em suma, portanto, o ritmo ou pulso é a força motriz, o estimulante físico, enquanto que a melodia é o fator mais sensitivo, mais integrante e, a longo prazo, mais satisfatório. Assista a execução de um tango ou rumba; primeiro, desenvolve-se aquele pulsar ou ritmo peculiar, crescente, que estimula e demanda ação. Depois, por cima dele, ouve-se a melodia atraente que age como contra-influência da intenção primitiva e física do ritmo” (Ibidem, 285).

Charles Brown em seu livro *The Art of Rock and Roll*, defende a idéia de que é a batida do Rock and Roll que o define. Gene Grier em sua obra *A Conceptual Approach to Rock Music* diz que no rock o elemento básico e mais importante é o ritmo. Em *Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock n' Roll*, o sociólogo Simon Frith afirma que: “Uma aproximação baseada em palavras não é útil para compreender o significado do

*rock... As palavras, se é que são notadas, são absorvidas depois que a música deixou a sua impressão*” (BACCHIOCCHI, 2000, 133).

Os neurocientistas Daniel e Bernadette Skubik enfatizam que a batida do rock afeta os músculos, a mente e os níveis hormonais. Tendo em vista a batida rítmica da música rock, a letra teria pouca importância, considerando-se os efeitos neurofisiológicos produzidos: “*O fato é que a alteração das letras não afeta o impacto físico-mental do rock sobre o funcionamento da mente, dos músculos e da produção de hormônios, porque a batida ainda está presente*” (Ibidem, 134).

Alguns autores entendem que o rock estimularia sexualmente as pessoas, e estaria também associado à agressividade, além de afetar efetivamente os processos mentais, de maneira que o resultado direto da combinação da audição do rock e a dança produziria a neurose. Os cientistas alemães G. Harrer e H. Harrer postulam que:

“... mesmo quando a atenção do ouvinte era desviada propositalmente da música, uma resposta forte, emocional, era registrada nos instrumentos que mediam as alterações nas taxas de pulsação e respiração, bem como no reflexo psicogalvânico (elétrico) da pele” (Ibidem, 139-140).

Em 1967 o pesquisador médico Charles Lebo alerta para os riscos que o som amplificado em quantidades excessivas. Ruídos oferecidos entre 100 e 119 decibéis produziram danos temporários ou permanentes. Testes realizados em 1992 pela Companhia de Radiodifusão Norueguesa, NRK, indicaram que:

“... 40%, 50% ou 70% dos músicos experimentaram perda da audição devido ao volume extremo nos ensaios e nas apresentações. Muitos acham difícil ouvir a conversação em geral, e outros são perturbados com um tom penetrante constante, gerado no ouvido (tinnitus)” (Ibidem, 251).

O psicólogo Jeffery Arnett assegura que jovens expostos ao rock heavy-metal:

“... relataram uma alta taxa de uma ampla gama de comportamentos irresponsáveis, incluindo comportamento ao volante, comportamento sexual e uso de drogas. Eles também estavam menos satisfeitos com seus relacionamentos familiares. Garotas que gostavam de música heavy-metal eram mais descontroladas nas áreas de furtos em lojas, comportamento sexual, uso de drogas e relataram uma auto-estima mais baixa” (Ibidem, 139-140).

Bob Larson entende que a música rock é para “*ser sentida e não ser ouvida*”, de modo que a música rock possibilitaria a entrada em transes hipnóticos, a perda do autocontrole, e teria impacto direto sob o corpo, “*passando por cima da mente*” (Ibidem, 141-143).

Vemos que todo um discurso médico, psicológico, psiquiátrico, teológico, et all é construído acerca da música pop, e especificamente do rock. E aqui precisamos levar em conta que também há profissionais das respectivas áreas que tem opiniões diferentes ou mesmo contrárias as que citamos anteriormente. Mas, o que desejamos destacar são as opiniões dos que estavam receosos com os desdobramentos do que tal cultura musical causou e no que ela poderia acarretar na sociedade, sobretudo na juventude. Mais que uma mera questão estética, o questionamento dos valores culturais e morais da sociedade ocidental vigente estavam em jogo para os construtores de tais discursos.

Não podemos generalizar ao falar de um determinado estilo musical, mas a principal imagem que foi disseminada pela mídia nas décadas de 1950 e 60 acerca do rock, é de um estilo que surge para se contrapor aos seus valores culturais, pregando uma nova sonoridade, novos costumes e novos valores.

O rock and roll não é fruto apenas de uma contracultura insatisfeita com o *American Way Life*, quer seja por não desejarem vivenciar tal modelo, ou pela impossibilidade dessa contracultura de poder adotar este padrão de vida. Diversos elementos, como a própria historicidade musical do mundo ocidental e suas respectivas raízes culturais também explicam a emergência do rock and roll.

As letras das músicas, a batida rítmica, e a postura no palco de cantores e grupos rock and roll levou muitos jovens a reavaliarem sua compreensão acerca da música e da idéia de diversão, em contraposição à conservadora sociedade norte-americana vigente. Não se trata de uma contraposição ideológica politicamente articulada pelo público do rock and roll como um todo, mas também de uma construção social de uma nova perspectiva, por parte desses jovens, para idéia de entretenimento (FRIEDLANDER, 2004).

A primeira geração do rock and roll, do período anterior ao ano de 1956 era muito ligada à cultura musical afro-americana. Não é de se estranhar o fato de diversos segmentos da WASP (em português: Branco, Anglo-Saxão e Protestante) estadunidense promoverem campanhas contra o que eles denominavam de “*animalístico bop negro*”, posicionamento que consideramos claramente preconceituoso, mesmo considerando o contexto de segregação racial em que vivia o país.

Para os formuladores de tais críticas estavam presentes no rock and roll não só elementos musicais, mas expressões culturais afro-americanas que são a partir de então assimiladas pelos jovens brancos. E aqui podemos abrir um parêntese para mencionar que vários estudos alegam que discursos e práticas de um indivíduo não estão relacionados às características de seu fenótipo, antes são assimilados culturalmente (FRIEDLANDER, 2004).



Mas ao passo que várias críticas são tecidas ao rock and roll cada vez mais jovens brancos passam a se identificar com este novo estilo. Em uma entrevista a ABC-TV Antonie Fats Dominó declarou: “*Rock and roll é somente rhythm and blues. É a mesma coisa que tenho tocado por 15 anos em Nova Orleans*” (FRIEDLANDER, 2004, 45).

Nos primeiros anos as principais gravadoras não se interessaram pelas bandas de rhythm and blues e rock and roll, deixando este mercado para as pequenas gravadoras. De 1953 a 1955 grandes gravadoras passam a tocar versões dessas canções, pagando conseqüentemente royalties, e também fazendo versões com letras mais amenas. Para se apropriar do mercado anglo-americano as grandes gravadoras só precisavam de um ícone que conciliasse este novo formato musical com os códigos da cultura anglo-saxã estadunidense. Uma frase que ficou famosa na indústria fonográfica foi a de Phillips, proprietário da Sun: “... *se eu conseguisse encontrar um branco que tivesse um som negro e o feeling negro, eu poderia ganhar um bilhão de dólares*” (FRIEDLANDER, 2004, 70).

Phillips consegue conhecer um jovem que tinha a seu ver tais características. Este jovem chamava-se Elvis Aaron Presley. Até hoje discussões sobre o suposto “*feeling negro*” de Elvis acirram ânimos. Nosso objetivo não é discutir tal questão, mas avaliar alguns aspectos do rock para o futuro da música ocidental.

É da fusão do blues com o country que surge o rockabilly, estilo propagado por Elvis, um estilo vocal rouco e emocionado de influencia do gospel e feeling instrumental do blues, combinado o dedilhado da guitarra do country. O rock tornar-se-á então um estilo que terá muita aceitação em meio à juventude branca norte-americana, até por conta da divulgação que era feita do estilo utilizando o cantor em filmes, shows, etc.

Nos anos 1950 um grupo de jovens ingleses causará impacto na cultura ocidental. Com letras de contestação, combinando elementos de fusão do rhythm and blues, gospel e falsetes na voz, aliados a melodias e filosofias orientais, os Beatles, um grupo de quatro garotos de Liverpool revolucionaram a indústria musical.

Uma das inovações dos Beatles é a inclusão de diversos instrumentos musicais em suas gravações tipo: o piano, a flauta, a cítara (um instrumento de cordas indiano), instrumentos de orquestra, etc. Acordes e tempos incomuns, além das técnicas de gravação distanciavam os Beatles de outros conjuntos do mesmo período. Muitos autores afirmam que a beatlemaia tomou também a América (FRIEDLANDER, 2004).

Não era apenas a musicalidade e a presença de palco dos Beatles que chamava atenção da sociedade. Canções com letras chocantes para a época, algumas inspiradas em melodias e filosofias orientais, envolvimento com drogas e declarações polêmicas causaram

burburinhos na vigente sociedade ocidental. A combinação: de sexo, drogas e rock and roll, crises depressivas e períodos de instabilidade emocional foram algumas das experiências passadas por alguns dos componentes dos Beatles (FRIEDLANDER, 2004).

Após uma das suas temporadas de meditação transcendental na Índia em meados de fevereiro de 1968 os Beatles se cansam desse retiro espiritual e retornam para a Inglaterra. George e John ficam desiludidos com seu guia espiritual por conta do “... *aparente interesse do Maharishi na sua autopromoção e seu suposto namoro com uma aeromoça sueca*”. Paul, por sua vez, afirmou: “... *nós achamos que ele fosse mais do que realmente ele era. Ele é humano*”. John Lennon cantava em uma de suas músicas: “*Sexie Sadie, o que você fez/você fez todo mundo de idiota*” (FRIEDLANDER, 2004, 138).

Um conjunto que também inquietou a sociedade britânica foram os Rolling Stones. Um grupo de rock and roll elaborado com base nas raízes da música rock negra. Com trajes extravagantes, performances de palco e letras provocativas, condutas envolvendo drogas, prisões e escândalos sexuais, muitos ocorridos na Inglaterra, nas palavras de Friedlander, estes jovens “*chocaram a nação*”.

Com letras que enfocavam preocupações políticas e sociais, arranjos musicais baseados no rock clássico os Stones tornaram-se populares. A exibição de toda uma agressividade e posturas provocantes era sinalizada pelos Stones, que também venderam o ideal de “bad boys do rock”.

Ficava a impressão de que a mídia desejava vender não apenas a estética musical dos grupos de rock era preciso exibir também a vida privada dos artistas e grupos e associá-la a uma postura que causasse polêmica (FRIEDLANDER, 2004).

Contestando os valores da sociedade ocidental e propagando novos valores os atores sociais da *cultura rock* teatralizaram, neste período, todo um imaginário que desejava associar o rock a sexo, drogas, escândalos, de maneira que muitos jovens passam a viver as *desesperanças deste admirável mundo novo*.

Muitos grupos evangélicos estadunidenses se preocuparam com o comportamento dos que aderiam à música pop de uma maneira geral. Apesar de a música protestante ter passado por mudanças desde o período da Reforma, recebendo influências musicais seculares, o rock não era visto com bons olhos por uma quantidade considerável de evangélicos, de maneira que alguns passam a construir todo um conjunto de discursos e práticas visando elidir tais comportamentos (HUSTAD, 1986).

Em seu artigo para a revista Bizz Ricardo Alexandre afirma que as vésperas de uma turnê pelos EUA, no ano de 1966, uma entrevista de John Lennon causou impacto em grupos

religiosos estadunidenses, uma vez que o Beatle teria declarado para uma revista londrina a seguinte frase: “Atualmente, somos mais populares do que Jesus Cristo...”. Afirmção que culminou em fogueiras que queimaram publicamente discos do grupo nos EUA. Alexandre atesta que, na época, ao passo que grupos de rock seculares expressavam posturas anticristãs, e inúmeros discursos associavam os Beatles ao comunismo, uma enxurrada de grupos de rock gospel psicodélicos brotavam no circuito evangélico (ALEXANDRE, 2006, 33).

Mas, ao passo que toda uma postura cênica é associada ao rock, é preciso ser considerado um forte elemento que inquietou muitas pessoas que não gostavam do rock, a sua paisagem sonora. Daí o surgimento de falas que criticavam o rock enquanto um projeto estético, a exemplo do violoncelista Pablo Casals: “O rock and roll é veneno posto no som” (FRIEDLANDER, 2004, 45). No entanto, apesar de todas as críticas, o rock não deixou de ser um forte elemento musical do cenário pop.

Friedlander considera a música pop “uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco”. Em nossa pesquisa trabalharemos a expressão “música pop” como todos os estilos a exemplo do country, folk, blues, rock, rock ballad, rock in roll, new metal, jazz, reggae, dance, entre outros estilos musicais que tiveram origem popular em nossa cultura ocidental (FRIEDLANDER, 2004, 12)<sup>30</sup>.

Avaliar o florescimento da “música pop” não remete apenas ao papel dos envolvidos com a disseminação do mesmo e do seu público em geral. Devemos considerar os interesses da indústria musical, tendo em vista a expansão do mercado, e do status quo, preocupado com a disseminação destas novas linguagens, mas, também tentar compreender o sentimento de pertença do *ser* para com este outro.

O universo simbólico que uma sociedade elabora acerca de um determinado artefato cultural é balizado também pela construção discursiva que este outro faz de si. O rock, por exemplo, surge como um estilo musical que se contrapõe aos valores culturais da sociedade vigente. Pois, além de ter suas raízes musicais na cultura afro-americana, sempre vendeu a idéia de um comportamento social e um formato estético musical agressivo e contestador, o que levou muitas pessoas a não concordarem com tais códigos culturais.

Trazendo tal discussão para o campo da “música evangélica contemporânea” desejamos chamar a atenção do leitor para o fato de que apesar de existirem discursos de psiquiatras, psicólogos e profissionais das ciências sócias de um modo geral contrários ao rock, precisa-se levar em conta que os evangélicos que não gostavam do estilo se apropriaram

---

<sup>30</sup> Considerando os objetivos de nossa pesquisa.

das “críticas” ao rock, por isto nossa escolha em destacar em nossa pesquisa as falas que eram contrárias ao mesmo. Assim não entendemos tal discussão como um sub-capítulo a parte, mas enquanto pontos que são centrais para compreender a “música evangélica contemporânea”.

O teólogo e escritor norte-americano Joe Jordan acredita que muito do que é vendido como música evangélica nada tem a ver com Cristo, e que os shows gospel teriam poucas diferenças de um show de rock secular. Jordan alega que “*muitos cristãos têm saturado suas mentes com extremos no que diz respeito ao rock evangélico*”. Segue afirmando que deveria haver uma clara distinção entre a música evangélica e a música secular, não apenas nas letras (pontos que discutiremos no segundo capítulo), mas também no que diz respeito à postura dos artistas e grupos evangélicos nos momentos dos “shows”, e quanto à sonoridade de tais canções (JORDAN, 2006, 12).

Em nossa pesquisa identificamos nos depoimentos orais que muitos ritmos usados nas igrejas a exemplo do reage, do pop, do dance, do forró, não eram muito bem aceitos por alguns fiéis, mas no momento de nomear um estilo que seria impróprio para ser utilizado na igreja o rock era sempre lembrado. Harlann Justo da Silva Vieira Santos nos afirma que alguns evangélicos teriam tal entendimento por:

“... não conhecer a história musical. Hoje em dia oitenta por cento do que se toca nas igrejas é pop, rock, influência de blues, do jazz americano, é influência da música americana contemporânea de uma maneira geral... O que acontece de uma maneira geral é uma questão meio preconceituosa. Daqui a vinte ou trinta anos vai acontecer a mesma coisa, os ritmos mais recentes vão ser contestados por membros mais antigos da igreja” (SANTOS, 2006).

Em seus depoimentos o entrevistado argumenta que muitos fiéis entendem ou não percebem que determinados estilos musicais não são tocados nas igrejas, e nos esclarece que o que acontece em muitos casos é que muitos desconhecem, ou não desejam assumir que as canções que estão presentes nas igrejas possuem um ritmo musical, e por isto um nome, quer seja um pop, um rock, etc. É possível que tais alegações detalhadas do colaborador sejam em função de o mesmo ter certa formação musical, pois toca vários instrumentos, já foi professor de música, lê partitura e era o arranjador musical do grupo de louvor em que participava na Primeira Igreja Batista.

Ainda sobre a questão das críticas feitas por evangélicos ao rock Weber Andrade Gonçalves relata:

“Eu acho que geralmente por alguns roqueiros andarem de preto, com tatuagem, cheios de brinco, aí as pessoas rotulam o rock. Mas as pessoas não param pra pensar que através do rock nós podemos ganhar as pessoas pra Jesus. Já aconteceu da nossa banda estar tocando na Praça da Bandeira com

a banda Refúgio e uma irmã que era evangélica nos dizer pra não subirmos no palco, porque o rock não era de Deus (...) A gente tem a experiência de conhecer muita gente que se converteu através da música da gente, e hoje tão firmes na palavra, o problema é essa rotulação” (GONÇALVES, 2006).

Pudemos observar que o colaborador tanto considera legítimas para o âmbito evangélico a utilização de canções no ritmo de rock e com letras que manifestem a natureza confessional doutrinária do protestantismo, quanto entende que tais canções são aptas para a realização de práticas evangelísticas. Faz também uma clara distinção entre as bandas de rock seculares (que a seu ver seriam responsáveis pelas rotulações feitas pelos fiéis) e o rock evangélico, que considera apropriado para o segmento evangélico. Ainda quanto a este respeito Carlos Renato Siqueira de Araújo<sup>31</sup> atesta que no início da década de 1990:

“Você via em cada grupo um estilo, um era pop, outro era mais pesado, um era mais ligado ao samba, parecia que eles se uniam em função do estilo musical. É interessante que naquela época isto existia mais que hoje. As pessoas pensavam e falavam mais abertamente que estilos musicais preferiam. Hoje existem grupos em que uma ou duas pessoas não se identificam com o estilo e participam do grupo. Antigamente havia um pouco mais de inocência, as pessoas se identificavam com o estilo musical e se juntavam pra formar o grupo” (ARAÚJO, 2008).

Assim percebemos que ao passo que alguns fiéis se sentem incomodados em aceitar que as canções que estão presentes nas igrejas possuem um ritmo, e por isto um nome, outros não vêem nenhum problema em aceitar e falar abertamente sobre o assunto, além de, nos termos do colaborador, formar grupos instrumentais com claras características musicais.

Mas nem todos os participantes dos conjuntos instrumentais tinham a mesma opinião acerca do som que faziam. Ítalo Rui Britto Fragoso da Silva – tecladista do conjunto instrumental Cenáculo<sup>32</sup> – alega que na Primeira Igreja Batista, de um modo geral, os grupos instrumentais “... *Nunca tiveram um som muito pesado, e mesmo quando tocavam um rock era um rock bem pop*” (SILVA, 2006). Já Rodrigo Leone Alves<sup>33</sup> – guitarrista do grupo – afirma que o conjunto tinha “*um estilo mais rock, mais pesado*” (ALVES, 2006), e segue informando:

---

<sup>31</sup> O entrevistado Carlos Renato Siqueira de Araújo é membro da Igreja Evangélica Congregacional Centro, onde participa de um grupo instrumental tocando violão e cantando. Também possui certa formação musical, toca vários instrumentos e lê partitura.

<sup>32</sup> O referido grupo tinha por finalidade realizar eventos evangelísticos e também louvor congregacional. Funcionou até o ano de 2002, tendo encerrado suas atividades, pois vários de seus componentes mudaram-se da cidade por questões de trabalho e estudo.

<sup>33</sup> Vindo da Igreja Batista de Lindinópolis, em Ilhéus, o entrevistado começa a participar da Primeira Igreja Batista de Campina Grande em 1998, onde permanece até 2002, atualmente o entrevistado não reside mais na cidade.

“O trabalho do grupo Cenáculo era pegar corinhos já cantados pela igreja e colocar uma roupagem nova, com arranjos de guitarra, de contrabaixo, de teclado e de bateria em estilo de blues, de rock/pop, de rock, pra ver se a turma cantava mais... Nós também fazíamos cover de Catedral, Resgate, Oficina G3, Metal Nobre, etc.” (ALVES, 2006).

Partindo dos depoimentos anteriores vemos que o colaborador encara com muita tranqüilidade o ato de se apropriarem de claras características musicais, e ainda alega que realizavam tais práticas com o intuito de que os demais fiéis se sentissem convidados a participarem dos momentos de louvor. O entrevistado também não sente nenhuma forma de constrangimento ao mencionar que faziam “cover” de bandas de rock evangélicas.

No início de nosso sub-capítulo mencionamos acerca das chamadas músicas de mensagem, ou seja, canções que eram mais destinadas para o evangelismo, ou para levar a igreja a refletir sobre tais letras. Estas também foram muito presentes na cidade de Campina Grande. Carlos Renato Siqueira de Araújo afirma que alguns grupos foram criados com a finalidade maior de participar de eventos evangélicos e cantar este tipo de canção, e numa menor proporção músicas destinadas para a participação da comunidade (quando participavam de cultos em igrejas). E que também houve alguns grupos de louvor congregacional que executavam eventualmente músicas para reflexão (ARAÚJO, 2008).

Algo que também pudemos identificar nas entrevistas diz respeito capacidade técnica dos participantes dos grupos instrumentais, dos corais, cantores solistas, de maneira que os entrevistados alegaram que as pessoas que participavam da área de música das igrejas oscilam desde pessoas sem formação musical, a pessoas que tinham uma grande formação teórica na área. Joabe Correia Costa afirma que alguns são semi-profissionais, só não são profissionais, pois não tem a música como profissão (COSTA, 2006).

É possível que vários elementos tenham contribuído para que alguns fiéis não se identificassem com os grupos instrumentais, Boanerges Rodrigues Batista, informa que:

“... a própria introdução das palmas no culto para alguns irmãos não eram bem vistas, aí fora isto você imagine todo um aparato instrumental. O volume de som, a altura dos instrumentos que gera certo desconforto. E para estes irmãos foi muito difícil aceitar este tipo de mudança na igreja. Você passa de um louvor que é feito com um órgão e uma pessoa cantando, dirigindo a igreja, para ter um conjunto instrumental com bateria, contrabaixo, guitarra, e com um volume muito maior. E o próprio visual da coisa... E isto gerou muitas críticas. E também a chegada de novos ritmos, com músicas mais ritmadas, pois algumas pessoas achavam que isto não se enquadraria aos tipos de cultos que esta igreja sempre teve” (BATISTA, 2008).

Além dos elementos que já havíamos mencionado ao longo do texto a exemplo das palmas, do volume do som, dos novos ritmos, novos instrumentos, Boanerges Rodrigues Batista elenca um novo componente que causaria desconforto nos fiéis, o visual. Com o depoimento fica-nos a impressão de que a presença física de instrumentos a exemplo da guitarra, da bateria, do contrabaixo, do teclado, etc., teriam contribuído para que alguns irmãos criticassem os conjuntos instrumentais. O colaborador alega que atualmente não vê grandes diferenças musicais entre as denominações evangélicas.

O Prof. Eli Brandão da Silva nos informa que além das questões citadas acima a prática de se cantar os corinhos de pé – inclusive muito incentivada pelos grupos de louvor – também incomodava parte do público mais adulto, e nos segue informando: *“Isto trazia problemas, pois era um comando de pose estática ficar de pé, e os outros ficavam sentados contestando a diferença, contestando a imposição de ter de ficar de pé”* (SILVA, 2006).

A maior parte dos entrevistados acredita que os hinários tenderão a ser menos utilizados, ou estarão presentes nos cultos de forma figurativa, de maneira a não se esquecer esta tradição musical. Harlann Justo da Silva Vieira Santos acredita que atualmente das centenas de hinos que existem nos hinários muitos jovens evangélicos tendem a só conhecer alguns dos hinos que são cantados nos domingos de manhã e a noite nas igrejas. Rui Fragoso da Silva nos afirma:

“Eu tenho esperança de que o Cantor Cristão e que o HCC sejam preservados... Acredito que vamos voltar a utilizar os hinários com mais interesse, vamos ter saudade do Cantor Cristão, vamos cantar com mais vibração estes hinos que a gente cantava antigamente. Eu acho que isto vai acontecer” (SILVA, 2006).

Para a maioria dos entrevistados o estilo coral, o estilo vocal, a divisão em vozes dos quartetos irão perdurar, pois, a seu ver, o estilo se adaptará as novas tendências que surgirão. E apesar de, atualmente, a maior parte da juventude se envolver muito mais com os grupos instrumentais do que com os corais, a maioria dos jovens não deseja eliminar a música evangélica tradicional da liturgia dos cultos. Weber Andrade Gonçalves nos afirma: *“... Eu mesmo acho alguns hinos muito bonitos”* (GONÇALVES, 2006). Rodrigo Leone Alves relata: *“Eu gostaria que todo culto tivesse uma música do Cantor Cristão, porque são músicas muito bonitas...”* (ALVES, 2006).

A coexistência da música evangélica tradicional com a música evangélica contemporânea tem sido efetivamente uma prática em muitas igrejas ligadas ao protestantismo histórico. Joabe Correia Costa alega que a música pop evangélica tem ganhado espaço possivelmente por falar *“a linguagem do jovem na letra, na melodia e no ritmo”*, ou

seja, se comunica com os padrões musicais vigentes de nossa sociedade. Já os hinos, apesar de ainda presentes, refletiriam uma realidade musical de outro período histórico (COSTA, 2006). O entrevistado segue informando:

“... nossa orientação sempre tem sido de não se desprezar o nosso passado histórico, nem violar uma cultura que se fez ao longo de tantos anos, nem de se abandonar o passado. De forma nenhuma. Tanto é que em todos os cultos de nossa igreja temos esse encontro feliz do passado com o presente. Não temos um único culto que não tenhamos hinos tradicionais, mas também músicas jovens, e isso é muito bom.” (COSTA, 2006)

Afirmações que demonstram em grande medida preocupações de muitas lideranças de igrejas evangélicas. Em sua obra *A Invenção do Cotidiano* vol. 1. Artes de fazer, Michel de Certeau discute acerca das práticas dos usuários. Para referir-se as suas trajetórias que supõem um movimento lança mão de dois conceitos: a *estratégia*, o próprio, o cálculo das relações de forças, um querer e um poder (localizável) e a *tática*, que é operacionalizada pelas ações da cultura ordinária, multidão anônima, que atuam no campo do próprio, a partir de pequenos sucessos, astúcias de caçadores (CERTEAU, 2003).

Trazendo tais conceitos para nossa pesquisa identificamos não só a figura do pastor, mas também os cargos de liderança das igrejas como o lugar da *estratégia*, e o campo da *tática* englobaria os participantes da comunidade. Considerando que na denominação batista e na denominação congregacional os temas são levados para serem discutidos pelos membros da igreja em Assembléia, no entanto, necessariamente nem todos os assuntos são debatidos, de modo que sempre existem pontos decididos por um grupo.

Quanto ao aspecto da área musical cabe destacar que sempre um regente, ou um grupo de pessoas, escolhiam tanto os hinos que seriam cantados pela comunidade nos cultos, quanto às canções que seriam executadas pelos corais, conforme nos afirma o senhor José Hilário da Costa Filho. Notamos também que além da escolha do repertório, o regente do coral também determinava como deveria ser executada a dinâmica das vozes no que diz respeito à melodia, o tempo, a postura, etc. (COSTA, 2006).

Diante dos pontos que enfocamos anteriormente lançamos a seguinte hipótese: seriam os regentes e os corais uma estratégia de controle do corpo da igreja? Uma vez que um pequeno grupo ou um líder decidia o que deveria ser cantado, ao passo que os grupos instrumentais contêm menos pessoas, em muitos casos de cinco a dez participantes, e algumas igrejas possuem vários conjuntos, que, por sua vez, decidem o seu repertório.

Para discutirmos tais questões dialogaremos com a noção da apropriação do autor Michel de Certeau que considera que apesar do campo da estratégia impor representações ou



leis é preciso levar em conta a seguinte questão: o que o consumidor cultural fabrica com estes lugares que lhe são disponibilizados? Uma vez que em muitos casos uma outra produção, uma poética, modifica o campo do próprio a partir de maneiras de empregar a ordem dominante. Assim, mesmo considerando o aparelho produtor da disciplina, é preciso entender que uma sociedade inteira não se reduz a ela, antes com procedimentos também minúsculos e cotidianos, operações quase microbianas, jogam com as lógicas das estruturas tecnocráticas senão para alterá-las (CERTEAU, 2003).

Para compreendermos as operações de consumo, os usos, é preciso reconhecer que as práticas de apropriação se insinuem por uma criatividade que pulula onde desaparece a linguagem do próprio, onde em situações sociais e relações de força engenhosidades do fraco são empreendidas para tirar partido do mais forte, deslocando-o. Não com ações homogêneas, pois, mesmo jogando com dispositivos semelhantes, e com relações de forças desiguais não geram efeitos idênticos.

Fraseados imprevisíveis e interesses outros são efetuados, de maneira que não podem ser localizados por enquetes estatísticas, que só balizam os elementos utilizados, só encontram o homogêneo, não o fraseado da atividade dos praticantes, inventividade artesanal, de cor indefinida, proliferação de histórias e operações heterogêneas.

Ações que jogam com os acontecimentos para transformá-los em ocasiões, um ato e uma maneira de aproveitar a situação com pequenos sucessos, mobilidade de caçadores, performances operacionais relativas a saberes antigos, que remontam a tempos recuados, imemoriais inteligências, táticas que apresentam continuidades e permanências, que assimilam um sistema vasto (CERTEAU, 2003).

Com as questões supramencionadas é possível se perceber uma aproximação entre os autores Michel de Certeau e Paul Ricoeur, que apesar de considerarem as modificações, as rupturas, o “novo”, reconhecem que a sociedade também guarda permanências. Onde na produção do conhecimento histórico, além de questões teóricas e metodológicas, é preciso considerar as particularidades do que está sendo analisado.

Já no primeiro capítulo de sua obra *A Escrita da História* Michel de Certeau afirma que o seu trabalho será uma análise localizada, que leva em conta um período (a história dita “moderna”), um objeto (a história religiosa) e um lugar (a situação francesa), que seriam os limites de um lugar a ser examinado (CERTEAU, 2007).

Certeau menciona que, para Roland Barthes, os *fatos* funcionam como *indícios*, são “*sintomas para uma época inteira*”. Para Certeau um fato religioso seria a relação entre o sentido vivido e fato observado, e que seria interessante analisar as práticas dos usuários

*“enquanto enunciadoras de sentido”*. A tarefa da história seria analisar as relações entre as formalidades práticas (ações efetivas dos usuários) e as representações, pois é através das práticas que um grupo religioso provoca a sua coesão (CERTEAU, 2007, 52, 154).

Com as apreciações anteriores estamos assumindo a nossa concepção acerca da produção do conhecimento histórico, em especial no estudo do campo da religião, onde apesar de entendermos os diversos discursos que nos chegam enquanto um *texto*, a ser interpretado, reconhecemos que as *ações* dos usuários tornam-se conhecíveis através de sua trajetória, de seu fraseado, de suas formalidades práticas.

Certeau afirma ainda que o costume é um fato, e um instrumento por meio do qual a sociedade se aperfeiçoa indefinidamente, um agir sobre si mesma, onde o ser se constitui no mundo na relação com o outro. Um espaço espiritual seria constituído pelo fora e apropriação do fiel, um movimento entre estes, e não apenas um ato arbitrário do praticante, uma vez que os leitores remetem o sentido ao sagrado, um Autor. De maneira que para uma avaliação das práticas recorrer-se-ia a linguagem dos gestos e dos utensílios, discursos tácitos de um agir, atentos também para o fato de que apesar de termos acesso a textos escritos por teólogos é preciso lembrar que a cultura popular é oral (CERTEAU, 2007).

Os entrevistados seriam museus vivos, relíquias verbais que compõem o relato, fragmentos de lugares semânticos diversos, e por tanto bricolagens, histórias justapostas de colagens que criam um conjunto simbólico (CERTEAU, 2003).

A *memória* não é o relicário ou lata do lixo do passado, vive a crer nos possíveis, de esperá-los, vigilante, a espreita, vem de alhures, se desloca. Pratica um jogo múltiplo de alteração, marcada por encontros externos, escrituras lembradas em novas circunstâncias, rememoradas por estas, assim como um piano que “produz” sons ao toque das mãos, é o sentido do outro.

A resposta por sua vez é singular, um gesto, feita de clarões e fragmentos particulares, detalhes que são lembranças, por vezes intensas. Sua mobilidade não são objetos, pois muitas coisas lhe escapam, nem fragmentos (pois também oferecem um conjunto) nem totalidade, nem estabilidade. Um não-lugar que se move e que não cessa de se restaurar. Memórias que retornam por vezes sub-reptícias, silenciosas, mas também como histórias tagarelas, cotidianas e astuciosas (CERTEAU, 2003).

Ao longo de nosso primeiro capítulo abordamos sobre a emergência do que denominamos de “música evangélica tradicional”, suas modificações ocorridas ao longo dos séculos, sua chegada no Brasil e na cidade de Campina Grande, e também alguns aspectos da “música evangélica contemporânea”.

1

Pudemos perceber também que na história do protestantismo no Brasil e no mundo sempre houve fiéis que não concordavam com a modificação de suas práticas musicais. Posicionando-se contra músicas que não consideram sacras; considerando inapropriados o piano e a flauta para acompanhar a música evangélica tradicional; e criticando certos estilos musicais, novos instrumentos (a exemplo da bateria e da guitarra), o visual dos grupos de louvor e as letras da “música evangélica contemporânea” alguns fiéis rejeitavam a mudança, ao passo que outros a almejavam.

Partindo de múltiplas fontes argumentamos que a constituição e a modificação da paisagem musical do protestantismo ocorreram em função dos agenciamentos efetuados pelos fiéis. Tal compreensão que temos acerca de nossa temática é fruto de um diálogo entre empiria e teoria, uma vez que considerando as falas presentes em livros, jornais, artigos de um modo geral, entrevistas, etc., percebemos que foram estes praticantes que se posicionaram favoravelmente ou contrariamente a modificação de suas tradições. No que diz respeito à constituição do novo, da música evangélica contemporânea, esta se tornou possível por conta de discursos e práticas de muitos que aspiravam por uma nova paisagem musical. Noutras palavras, foram práticas que demarcaram historicamente o que é e o que não é permitido.

Quando lançamos a hipótese de que a manutenção da música evangélica tradicional seria uma estratégia de controle, pois eram ministros de música ou lideranças da igreja que selecionavam os hinos a serem cantados pelos corais e na liturgia dos cultos, ao passo que os grupos instrumentais, e cantores solistas ou grupos que executavam músicas de mensagem escolhiam suas próprias canções desejávamos refletir acerca de tais preocupações para os fiéis. Onde além de questões melódicas e rítmicas é preciso se considerar outro elemento que também é muito importante para o segmento evangélico: a letra de suas canções.

## Capítulo II

Além do que os olhos podem ver: os cânticos

## 2.1. (Ser) Afetado pelo passado: os hinos protestantes

*3 coisas que temos ouvido e sabido,  
e que nossos pais nos têm contado.  
4 Não os encobriremos aos seus filhos,  
cantaremos as gerações vindouras os  
louvores do Senhor, assim como a sua força  
e as maravilhas que tem feito. (Salmo 78.3-4)*

Para uma melhor compreensão deste segundo capítulo consideramos oportuno iniciar a discussão com o conceito de “contextos de uso” do autor Michel de Certeau. Conceito que põe em questão a relação com a circunstância, uma prática da língua, uma possibilidade de uso, onde na relação de consumo os usuários (locatários) realizam sua produção com base em um *próprio* que não lhes pertence, que lhes é exterior, e ao qual se apropriam (CERTEAU, 2003). Aqui fazemos menção aos hinos protestantes elaborados pelos compositores que construíram sua linguagem de adoração a Deus com base em um símbolo, que lhes antecede, e que os fiéis consideram central para suas crenças: a Bíblia.

Desde a Reforma Protestante a Bíblia tornou-se um signo que é propagado pelas lideranças das igrejas e assimilado pelos fiéis. Em nosso primeiro capítulo abordamos que entre o período de 1500 a 1800 reformadores católicos e protestantes empreenderam um grande esforço em “reformatar a cultura popular”, pois objetavam teologicamente contra muitos itens e muitas práticas da “cultura popular” e da “religião popular”. Para os protestantes um ponto crucial era a separação entre o “sagrado e o profano”, desejavam eliminar costumes tradicionais e se relacionar com novos elementos, a exemplo da Bíblia, da doutrina e da cultura dos sermões. Tornar a Bíblia acessível fora um dos grandes acontecimentos da Reforma. Burke chega a considerá-la um acontecimento cultural, e alega que possivelmente o alto índice de alfabetização em países protestantes seria: causa e consequência da Reforma, onde em tais países além do texto escrito muitos a conheciam oralmente (BURKE, 1995).

Na Inglaterra dos Tudor o vernáculo da Bíblia torna-se uma instituição que servirá de base para a autonomia protestante. Período em que seu conhecimento passa a estar à disposição de eruditos e pessoas que tenham um mínimo grau de instrução. Quando surge uma nova cultura no país: a leitura privada. Hill entende que os ingleses do referido período acreditavam efetivamente no conteúdo da Bíblia. Sua leitura passa a ser uma expressão

cultural inclusive para leitores de nível médio: *“havia poetas capazes de arrancar os dentes para conseguir parafrasear os Salmos ou o Cântico dos Cânticos”* (HILL, 2003, 468).

O nacionalismo e a língua vernácula são fortalecidos pela Bíblia em países protestantes. Agora leigos, alfabetizados, pregadores e a sociedade como um todo a utilizam para compreender o mundo em que viviam. Momento em que esta Escritura desempenha um papel fundamental para a vida intelectual e moral inglesa, tornando-se inclusive um suporte para as artes, ciências e literatura. Talvez por este entendimento Hill, fale da Inglaterra no sentido de *“uma cultura bíblica”*.

Na Inglaterra a Bíblia de Genebra, que continha inúmeros comentários e sermões traduzidos – presentes em suas notas explicativas – floresceu entre 1560 e 1603, tendo uma média de noventa edições. Passando a ser contrabandeada a partir de 1616. Não é de admirar que a versão de Genebra permanecesse popular. Passagens em que personagens desobedeciam reis e obedeciam a Deus desagradavam às lideranças políticas inglesas, especialmente pelos comentários contidos em suas notas de rodapé. Hill comenta que apesar deste conteúdo político e social, presente em tais notas, era a mensagem teológica que prevalecia para os redatores e leitores (HILL, 2003).

Dunstan alega que apesar dos vários discursos das ciências naturais e sociais do século XIX muitos protestantes não desejavam realizar qualquer ajustamento a tais opiniões, uma vez que para estes fiéis a Bíblia é *“Palavra de Deus”*, e, portanto, o *“conhecimento verdadeiro”* (DUNSTAN, 1964).

No Brasil, desde suas primeiras décadas de existência, os participantes de igrejas evangélicas sempre entenderam a Bíblia enquanto o *“fundamento”* para compreender sua relação com o mundo e com o sagrado, sendo muito usual nos cultos dominicais matinais o *“estudo”* da Escritura, tradições herdadas dos EUA e de países protestantes da Europa (MAFRA, 2001). Ainda com relação ao papel da Escritura para a definição de suas práticas o colaborador Afonso Joaquim Silva de Oliveira atesta que na década de 1980, na Igreja Evangélica Congregacional Centro, na cidade de Campina Grande, *“... Os irmãos que eram contrários aos grupos instrumentais não se baseavam em nenhum texto da Palavra, na Bíblia, eles se baseavam nos costumes...”* (OLIVEIRA, 2008).

Assim percebemos que desde a emergência da Reforma Protestante a Bíblia sempre foi (e continua sendo) *“o referente”* (SIC!) para várias denominações do segmento evangélico, daí a importância desta Escritura no momento de analisarmos os hinos presentes nos hinários protestantes. Também chamamos a atenção do leitor para o fato de que trabalharemos com as canções e as argumentações de teólogos, de autores de um modo geral e entrevistados na

perspectiva de um *discurso*, que foi elaborado por este *outro* e que nós avaliamos, de maneira que quando estivermos fazendo menção a estes *textos* não temos por intenção construir um discurso teológico, antes interpretar estas *falas*. Outra prática que realizaremos será a citação de versículos da Bíblia que os fiéis constantemente associam as suas argumentações, tornando-se todos um só *texto*.

A primeira canção que escolhemos se chama “Crer e Observar”, trata-se do hino número 315 do Hinário Evangélico, que é o hinário da denominação metodista.

Em Jesus confiar, sua lei observar,  
Oh! que gozo, que bênção, que paz!  
Satisfeito guardar tudo quanto ordenar,  
Alegria perene nos traz.

*Crer e observar tudo quanto ordenar;  
O fiel obedece ao que Cristo mandar.*

Resolutos, Senhor, e com zelo e fervor,  
Os Teus passos queremos seguir;  
Teus preceitos guardar, o teu nome exaltar,  
Teu querer temos gosto em cumprir.  
(GINSBURG, HINÁRIO EVANGÉLICO, 1981, HINO 315)

O referido hino é uma adaptação em português feita por Salomão Luiz Ginsburg<sup>34</sup>. Propositamente optamos por selecionar apenas a primeira estrofe, o cântico e a quarta estrofe do hino para nossa análise. Nossa opção por suprimir a segunda e a terceira estrofes fora efetuada por dois motivos: o primeiro, destacar a prática de selecionar determinadas estrofes para serem cantadas, que é comum em algumas igrejas (embora também seja muito usual executarem hinos na íntegra) e o segundo motivo, avaliar a canção em função de eixos temáticos, uma vez que para construção de nosso segundo capítulo selecionamos determinados assuntos que são recorrentes em hinos, cânticos e discursos de um modo geral do segmento evangélico.

Partindo de tais pontos, podemos identificar já na primeira estrofe do hino, nas expressões “*Em Jesus confiar, sua lei observar*” e “*Satisfeito guardar tudo quanto ordenar*”, preocupações em observar/guardar a Escritura enquanto um fundamento. O pastor e jornalista Silas Daniel afirma que apesar de pequenas diferenças no que se diz respeito a usos e costumes, e algumas poucas questões doutrinárias, existem o que denomina de “doutrinas

---

<sup>34</sup> Nascido num lar judaico em Suwalki perto da Polônia, apesar de ter se convertido em Londres, onde estudou para ser missionário, Salomão Ginsburg quando menino, na Alemanha, já ouvia falar muito do Brasil. Sua chegada ao Brasil, no Rio de Janeiro, é no dia 10 de junho de 1890. Inicialmente Ginsburg participou da Igreja Evangélica Fluminense, mas deixou a denominação Congregacional e passa a fazer parte da denominação batista, sendo batizado pelo pastor Zachary C. Taylor em novembro de 1891 (ICHTHER, 1967).

bíblicas fundamentais” que seriam centrais para o segmento evangélico (DANIEL, 2007). O teólogo segue informando quais seriam estes pontos:

“1) A Bíblia como única regra de fé e prática, a inerrante, suficiente e infalível Palavra de Deus. Suas histórias são factuais e não mitológicas, e seus textos devem ser interpretados literalmente, exceto em passagens claramente conotativas. 2) Jesus Cristo é o filho de Deus, Deus feito homem, 100% Deus e 100 % homem, Seu nascimento foi virginal e Seus milagres realmente acontecerem, bem como Sua ressurreição, e Ele voltará para buscar a Sua Igreja e julgar a todos. 3) Deus é um só, subsistindo eternamente em três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo. Ele criou o universo. Seus atributos naturais e morais expressos na Bíblia não podem ser ignorados. 4) Não devemos aceitar o ecumenismo religioso (não confundir o diálogo entre denominações verdadeiramente cristãs evangélicas, o que é sadio e necessário). Coexistir com outras religiões sim, mas sem unir-se a elas ideologicamente ou condescender doutrinariamente. Não fazer isso seria vender a consciência cristã. 5) Salvação só em Cristo, conforme ensinado pela Palavra de Deus. 6) O inferno existe e é literal. É um lugar de tormento para os pecadores não-arrepentidos. 7) Devemos rejeitar como opções sadias todo tipo de pecado clarificado nas Sagradas Escrituras” (DANIEL, 2007, 233).

Para Silas Daniel os referidos pontos precisam ser defendidos e seriam inegociáveis para todo cristão evangélico. Partindo de tais falas nos questionamos: seria esta uma visão fundamentalista? Sim. E é por sinal o que afirma o teólogo em sua obra, alegando que no início do século XX o fundamentalismo foi uma resposta as críticas racionalistas oriundas da Europa – que defendiam o que hoje se chama de humanismo secular – de maneira que os cristãos norte-americanos se posicionaram em favor do que Daniel chama de “fundamentos bíblicos” (DANIEL, 2007).

O teólogo entende que atualmente, especialmente por cor conta da mídia, o termo fundamentalismo tornou-se sinônimo de alienação, de radicalismo, de intolerância, de preconceito, de anticientífico, de ódio, etc. Daniel afirma que existem cristãos intolerantes, que deveriam ser chamados de “fanáticos”, pelo fato de não conseguirem conviver com a diferença, mas, no seu entender, haveria uma distinção entre não aceitar a diferença e ter o direito de defender um determinado ponto de vista. Alega também que o fundamentalismo cristão deseja poder propagar as doutrinas cristãs e efetuar uma inserção do evangelho na cultura e na sociedade, onde o evangelho possa ser pregado, e não imposto, respeitando, sobretudo a liberdade de escolha de cada um (DANIEL, 2007).

Com as questões que enfocamos podemos localizar o discurso protestante de se observar/guardar a Escritura Bíblica. Na quarta estrofe do hino “Crer e Observar” identificamos nas frases: *“Resolutos, Senhor, e com zelo e fervor / Os teus passos queremos seguir / Teus preceitos guardar, o teu nome exaltar / Teu querer temos gosto em cumprir”* as



idéias de cumprir e preservar preceitos não como uma obrigação de fazer, mas pelo prazer de realizar: “*Teu querer temos gosto em cumprir*”. Um realizar com zelo, fervor e dedicação.

Em sua obra *A Escrita da História*, Michel de Certeau alega que na tradição da teologia reformada o texto é compreendido enquanto diretamente articulado com o Lugar de sua produção, a partir de uma Escrita fiel a Origem, um estar-lá, ligado a um começo que atravessa gerações e sociedades mortais. Um mundo inscrito pelo Poder de um Autor longínquo, uma ausência/presente (CERTEAU, 2007).

No coro do hino, com as expressões “*Crer e observar tudo quanto ordenar / O fiel obedece ao que Cristo mandar*” percebemos que apesar de serem mencionadas as noções de mandamentos e ordenanças o texto estabelece um contrato com aquele que *crê* e *observa* a Escritura não pela coação, uma vez que se afirma que “*o fiel obedece*”. Questionamos-nos: obedece por que *crê*?

Em sua obra *a Invenção do Cotidiano* Michel de Certeau inicia o seu décimo terceiro capítulo com a seguinte epígrafe: “*Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz ‘sei’ não sabe, mas crê*”. Ao longo do capítulo alega que vivemos uma atual queda na cotação das crenças, que existem muitos objetos para crer e escassa credibilidade, a exemplo da polícia, da escola, da saúde, que têm cada vez mais força e menos autoridade, onde a sofisticação da disciplina não conseguiu compensar o desengajamento das pessoas. Contudo, considera a crença não o objeto do crer (um dogma ou um programa), mas um investimento que uma pessoa faz numa proposição, o ato de enunciá-la, uma modalidade de afirmação, de considerá-la verdadeira <sup>35</sup> (CERTEAU, 2003, 277).

Assim ao considerar uma proposição como verdadeira, aquele que *crê* faz um investimento de credibilidade. “Sim eu creio” poderia ser uma sentença para fazer menção à efetividade do crer, um crer que pode significar uma continuidade. O protestantismo, por sua vez é um exemplo de um grupo que permaneceu fiel a prática da crença na Bíblia enquanto referente. E aqui não estamos desconsiderando o fato de os seus praticantes se comunicarem com novos elementos que surgem (a exemplo do cinema, da internet, etc.), ou a emergência de novas denominações evangélicas (ou de grupos que se distanciam significativamente do segmento, construindo uma maneira bem particular de exercer sua espiritualidade). Mas, falamos do fato de que os participantes do protestantismo histórico ao longo dos séculos poderiam ter desconsiderado a Bíblia ou o que alguns teólogos chamam de doutrinas bíblicas fundamentais, que expusemos anteriormente, mas não o fizeram.

---

<sup>35</sup> Interessante seria avaliar certas obras produzidas por escritores que militam em favor do ateísmo, pois alguns buscam converter seus leitores em crentes, que depositem fé em suas hipóteses.

Consideramos oportuno retomarmos a discussão do autor Paul Ricoeur que iniciamos em nosso primeiro capítulo acerca das permanências. Para tanto discutiremos as noções de tradicionalidade, tradição e tradições.

O termo *tradicionalidade* designaria encadeamento da sucessão histórica numa tensão entre a eficiência do passado, que padecemos, e recepção do passado, que nós realizamos. Numa fusão entre horizontes está à tensão entre o horizonte do passado e do presente, um passado que nos chega por um horizonte que é separado do horizonte do presente, e ao mesmo tempo reassumido por ele, sendo dele afastado, distinguido e incluído. Um ser-afetado-pelo-passado projeta a tensão do presente, a eficácia do passado, e seu correlato é o ser-afetado (RICOEUR, 1997).

A *tradição* seria uma operação, um intercâmbio entre o passado interpretado e presente interpretante, nos alertando para o fato de que nunca somos totalmente inovadores, antes estamos também na condição de *herdeiros*. A linguagem é uma forma de comunicação e transmissão de conteúdos que precede a cada um de nós, não apenas o sistema da língua, mas as coisas ditas, ouvidas e recebidas. Rastros que dependem de um passado, e de um estatuto documentário. A compreensão dos textos herdados do passado seria uma janela a passabilidade do passado enquanto tal.

As *tradições* seriam coisas ditas no passado e transmitidas até nós através de cadeias de interpretações e reinterpretações, onde o passado nos interroga e nos questiona antes que o façamos a ele, nos respondendo na medida em que lhe respondemos. As propostas de sentido seriam uma pretensão a verdade. Recebemos do passado crenças, persuasões, convicções, maneiras de ter-como-verdadeiro (*fur-wahr-halten*). As tradições não procedem de nós, como vozes vindas do passado, que se auto-apresentam, elas nos alcançam, o que se nos possibilita ouvi-las. Por elas nos situamos na ordem do sentido, e assim uma verdade possível.

A noção de tradição deve ser aproximada da noção de rastro, numa afinidade entre rastro deixado e percorrido e tradição transmitida e recebida. O rastro precede, e deixa pela materialidade da marca, a exterioridade do passado, e já constitui uma tradição, o documento, por sua vez, precisa ser colecionado e conservado. Em muitos casos a tradição ressalta um passado que não fizemos, mas que chega até nós, mas, para que um acontecimento fundador (no caso do protestantismo a Bíblia) afete o ser ele precisa estar vinculado a ele pela tradição-transmissão, dependendo assim de um passado que ultrapasse a memória individual, para assim atravessar a distância temporal (RICOEUR, 1997).

Com as referidas considerações de Ricoeur desejamos lançar a hipótese de que os participantes do protestantismo pensam a sua relação com o sagrado na perspectiva de

herdeiros de pressupostos teológicos revelados (SIC!) pela Bíblia, noutras palavras consideram-na “o referente” para estabelecerem sua relação com Deus e com o mundo, conforme já havíamos assinalado anteriormente.

Tais maneiras de compreender as noções de herança e de apropriação do ser no mundo podem ser estendidas para as demais canções que avaliaremos, em especial para os demais hinos que apresentam enfáticas posturas teológicas.

O segundo hino, “Manso e Suave”, adaptação em português de F. C. B. da Silva está presente no hinário congregacional, o Salmos e Hinos:

Manso e suave eis Jesus nos chamando.  
Chama por ti e por mim.  
Eis que Ele às portas espera velando.  
Vela por ti e por mim.

*Vem já! Vem já! Alma cansada, vem já!  
Manso e suave, Jesus, convidando,  
Chama: “Vem, pecador; vem!”*

Com paciência, Ele está esperando,  
Hoje por ti e por mim.  
Oh, não desprezes a quem, convidando,  
Chama por ti e por mim!

Correm os dias, as horas se passam,  
Passam por ti e por mim.  
Transes de morte, por fim, vão chegando,  
Tanto por ti e por mim!

Oh, quanto amor que Jesus nos tem dado!  
Tanto por ti e por mim!  
Seu sangue foi sobre a cruz derramado,  
Sim, foi por ti e por mim!  
(SILVA, SALMOS E HINOS, 2005, HINO 282)

Nas primeiras frases do hino podemos notar que apesar de o compositor utilizar as palavras manso e suave, o convite tem por continuidade o término do cântico com a expressão: “*Vem, pecador; vem!*”. Uma mensagem clara, enfática e muito corrente nos séculos XVII e XIX, no período dos avivamentos nos EUA, em especial nas campanhas de evangelização, tanto nos sermões, quanto nas canções, que tratavam das idéias de pecado, graça e redenção. Uma prática também muito comum fora a dos acampamentos com cultos de cunho emocionalista, Hustad chega a afirmar que pessoas literalmente caíam no chão, nas suas palavras, pela “*convicção do pecado*”. Ressaltando que o hino Manso e Suave é uma composição do século XIX (HUSTAD, 1986, 148).

O teólogo Bookman alega que o apóstolo Paulo no livro de Romanos demonstra que os homens estão condenados pelo pecado. Todos os seres racionais seriam confrontados com a verdade, pela criação, o universo físico, e pelo universo moral, pela consciência, e os que rejeitam detêm a verdade pela injustiça. Tornando-se necessário o “novo nascimento”, ou seja, ser transformado, abandonar as suas vontades, que significaria viver conforme a proposta das verdades bíblicas (BOOKMAN, 2004).

Perguntamo-nos: e por que esta preocupação como pecado? A resposta seria: por conta do discurso da Escritura bíblica de que o pecado significaria rebelião contra Deus, desobediência, e, portanto algo que causa preocupação para os fiéis, que crêem na mesma como um conjunto de livros escritos por homens que foram inspirados por Deus. Também entendem a Bíblia enquanto “revelação” de verdades para a humanidade, baseados em passagens a exemplo do seguinte trecho: *“Dizia, pois, Jesus aos judeus que nele creram: Se vós permanecerdes na minha palavra, verdadeiramente sois meus discípulos; e conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”* (João 8:31,32) (GITT, 2005).

A segunda e a terceira estrofes possuem discursos em comum, que dizem respeito à questão do tempo. No início da segunda estrofe o compositor alega que com paciência Jesus está esperando, e sugere que este convite não seja desprezado. Já na terceira estrofe é alegado que as horas se passam, e passam para a humanidade, que vivenciaria no período em que está na terra a oportunidade da aceitar a proposta do evangelho.

Na quarta estrofe é enfatizado o amor de Jesus pela humanidade, sendo feita menção ao acontecimento da crucificação, ou seja, o episódio “da morte e ressurreição de Cristo pelos pecados da humanidade”, que é inclusive considerada um marco para os participantes do cristianismo.

Selecionamos do hinário da denominação presbiteriana, o Novo Cântico, o hino 303: “O Pendão Real”, adaptação em português de Henry Maxwell Wright:

Um pendão real vos entregou o Rei,  
A vós soldados Seus!  
Corajosos, pois, em tudo O defendei,  
Marchando para os céus.

*Com valor! Sem temor!  
Por Cristo prontos a sofrer!  
Bem alto erguei o Seu pendão,  
Firmes sempre até morrer!*

Eis, formados, já terríveis batalhões  
Do grande usurpador!  
Revelai-vos hoje bravos campeões!  
Avante sem temor!

Quem receio sente no seu coração,  
E fraco se mostrar,  
Não receberá o eterno galardão  
Que Cristo tem pr'a dar!

Pois sejamos todos a Jesus fiéis  
E a Seu real pendão!  
Os que da vitória colhem seus lauréis,  
Com Ele reinarão.  
(WRIGHT, NOVO CÂNTICO, 1998, HINO 303)

Ao longo do hino podemos identificar que as palavras soldados, corajosos, defendei, marchando, batalhões, campeões, remetem à idéia de soldados enfrentando um combate, mas no contexto da música não necessariamente uma batalha física, mas uma batalha espiritual.

Em sua obra *Perguntas que Sempre São Feitas* Werner Gitt informa que o primeiro casal (Adão e Eva) sucumbiu ao pecado, e por conta deste ato de desobediência o “pecado entrou no mundo”, sendo necessário a partir de então “lutar” contra esta presença em meio à humanidade. Um versículo bíblico que é muito recorrente no segmento evangélico para se referir à batalha espiritual que os “salvos” – e aqui leia-se convertidos ao cristianismo – enfrentam é: *“Pois não é contra a carne e sangue que devemos lutar, mas sim contra os principados, contra as potestades, contra os príncipes do mundo das trevas, contra as hostes espirituais da iniquidade nas regiões celestes”* (Efésios 6.12). De maneira que, de acordo com esta lógica de compreensão, os fiéis precisariam abandonar pensamentos e atos que fossem contrários a Escritura Sagrada (GITT, 2005).

Avaliando alguns hinos de hinários protestantes, a exemplo dos hinos presentes no hinário Novo Cântico, podemos notar que alguns possuem não só a letra, mas também o seu formato estético em ritmo de marcha militar. Não apenas a dinâmica do piano, mas também a forma de se cantá-los expressa tal característica sonora. Cabendo lembrar que, não poucos hinos evangélicos são compostos nos Estados Unidos entre o período da guerra de independência e guerra civil norte-americana, acontecimentos históricos que podem ter influenciado a construção de tal musicalidade evangélica, no que se refere a letra, a melodia e o ritmo de tais canções.

A quarta canção “Conta as Bênçãos”, hino 329 do hinário da denominação batista, o Cantor Cristão, é uma adaptação em português de Johnson Oatman Jr.:

Se da vida as vagas procelosas são,  
Se com desalento julgas tudo vão,  
Conta as muitas bênçãos, dize-as de uma vez,  
Hás de ver surpreso, quanto Deus já fez.

*Conta as bênçãos, conta quantas são,  
Recebidas da divina mão;  
Uma a uma, dize-as de uma vez,  
Hás de ver, surpreso, quanto Deus já fez.*

Tens, acaso, mágoas, triste é teu lidar?  
É a cruz pesada que tens de levar?  
Conta as muitas bênçãos, não duvidarás,  
E em canção alegre os dias passarás.

Quando vires outros com seu ouro e bens,  
Lembra que tesouros prometidos tens;  
Nunca os bens da terra poderão comprar  
A mansão celeste que tu vais morar.

Seja teu conflito fraco ou forte, cá,  
Não te desanimes, Deus por cima está;  
Seu divino auxílio, minorando o mal,  
Te dará consôlo e paz celestial.  
(OATMAN Jr., CANTOR CRISTÃO, 1988, HINO 329)

Já no início do hino identificamos uma frase que nos chamou atenção: “*Se da vida as vagas procelosas são*”. Nos questionamos sobre o que esta frase significaria para os fiéis, e tivemos a oportunidade de conversar com alguns participantes de igrejas protestantes – de várias faixas etárias – que cantam o respectivo hino. Para nossa surpresa muitos não conseguiram explicar a frase, especialmente colaboradores mais jovens, no entanto lançaram suas interpretações acerca do hino. Já no novo hinário da denominação batista, Hinário para o Culto Cristão, o hino Conta as Bênçãos foi reformulado, de maneira a apresentar uma letra que comunique mais com os padrões vigentes de nossa língua, recebendo a seguinte versão:

Se da vida as ondas agitadas são;  
Se desanimado, julgas tudo vão,  
Conta as muitas bênçãos, conta a cada vez,  
E há de ver, surpreso, quanto Deus já fez.

*Conta as bênçãos, dize quantas são,  
Recebidas da divina mão.  
Uma a uma, conta a cada vez;  
Hás de ver, surpreso, quanto Deus já fez.*

Tens acaso mágoas, duro é teu lidar?  
É pesada a cruz que tens de suportar?  
Conta as muitas bênçãos, não duvidarás,  
E, cantando, alegre os dias passarás.

Quando vires outros com riquezas e bens,  
Lembra que tesouros prometidos tens.  
Nunca os bens da terra poderão comprar,  
A mansão celeste em que tu vais morar.

Seja teu conflito fraco ou forte aqui,  
Não te desanimes, Deus será por ti.  
Seu divino auxílio, derrotando o mal,  
Te dará consolo e paz celestial.  
(OATMAN Jr., HCC, 1991, HINO 444)

Mesmo com algumas modificações, a versão dos revisores do HCC não se distancia excessivamente da letra do Cantor Cristão, onde ao longo do texto é passada a idéia de que embora o fiel possa passar por dificuldades ao longo de sua vida, ele deve ter a confiança de que Deus está no controle, e que o está abençoando constantemente, e que precisa reconhecer que Ele lhe concedeu muitas “bênçãos”, ou seja, realizou muitas coisas quer seja no plano material ou espiritual em sua vida.

Apesar de os colaboradores com os quais pudemos conversar fornecerem suas apreciações sobre o que o compositor desejaria com o hino, nos perguntamos: e o que tal letra comunica para uma pessoa que não está acostumado com esta linguagem? Com tal questão pudemos observar que da mesma maneira que outras canções do segmento evangélico estas são fruto de um lugar teológico de fala, onde é só ao longo dos anos que os novos convertidos vão se acostumando com certas expressões, com determinados “jargões eclesiásticos”.

Além de realizar uma revisão na letra dos hinos presentes no Cantor Cristão, o HCC também incorporou algumas novas canções, a exemplo do hino “Eu Não Posso Fugir do Teu Espírito”, que é uma adaptação em português feita por Hiram Rollo Júnior:

Eu não posso fugir do Teu Espírito,  
Nem ficar distante do teu amor.  
Se eu subir até os céus, se ao abismo eu descer,  
Sei que ali Tu estás.  
Mesmo se eu tomar as asas da alvorada,  
Tua mão ainda assim me guiará.  
Mesmo vindo a noite escura, tua luz brilhará,  
E comigo estarás  
(ROLLO Jr., HCC, 1991, HINO 208)

Ao longo do hino podemos notar que o compositor elabora uma enunciação teontológica, ou seja, uma exposição de alguns dos atributos de Deus, a saber, no contexto da canção, da onipresença, da benignidade, da onisciência, da soberania. Sendo trabalhada a idéia de um Senhor sempre presente, e que está guiando a vida daqueles que O buscam.

Na penúltima frase da canção temos: “*Mesmo vindo a noite escura, tua luz brilhará*”, uma sentença que remete a idéia de que a presença de Deus, representada também por sua verdade, iluminará a obscura presença do pecado no mundo, certamente uma questão teológica, e que já abordamos anteriormente (BOOKMAN, 2004).

Esta relação entre a luz e as trevas já suscitou julgamentos precipitados de que o Texto, ou sua tradução, conteria uma visão de preconceito do branco para com o negro. Mas, acreditamos que estas são interpretações que desconsideram o lugar de fala dos textos que fazem menção as tais questões, pois, o que significaria a noite para sociedades que viviam no período da Idade Antiga? Possivelmente o momento em que as pessoas e os lugares não são facilmente reconhecidos, que só se poderia trabalhar com dificuldade, e, sobretudo, o desconhecido. Portanto, neste contexto faz sentido a alusão de que o Senhor trará a luz, esclarecerá, tornará conhecível.

Algo interessante a ser considerado é que mesmo sendo muito parecidas – tanto no aspecto das letras, quanto dos arranjos – do antigo hinário, o Cantor Cristão, as novas canções incluídas no HCC não são muito bem aceitas por alguns participantes de igrejas batistas, que preferem as antigas versões dos hinos, especialmente fiéis mais idosos, conforme já abordamos no primeiro capítulo.

Quando se refere às canções executadas pelos corais no passado, e aqui falamos das décadas de 1950 e 60, José Hilário da Costa Filho alega “*Sempre usamos o Cantor Cristão, aquela música séria, apropriada, sem muitos arroteios, uma música simples, aquela música tradicional, hinos inspirados. Deus inspirou aqueles homens do passado*”. Noutras palavras, canções que eram selecionadas para fazerem parte do repertório musical da igreja, pois, das centenas de hinos presentes nos hinários, dentre outras composições que poderiam estar presentes, eram certas escolhas, realizadas pelas lideranças que prevaleciam, conforme afirma o colaborador (COSTA, 2006).

Com os hinos que analisamos neste sub-capítulo pudemos demonstrar como certos discursos doutrinários e teológicos são enfatizados pelos teólogos, e, como eles também são autorizados pelos fiéis, uma vez que estes continuam cantando os mesmos, quer seja em âmbito particular, ou coletivamente em suas igrejas.

No décimo capítulo de sua obra *A Invenção do Cotidiano* Michel de Certeau afirma que até os séculos XVI-XVII a Bíblia é uma Escritura que fala, uma Voz que ensina, um *documentum*, um “querer-dizer” do Deus que espera um ouvinte/leitor um “querer-ouvir”, para assim se ter acesso à verdade (CERTEAU, 2003).

A partir do século XVIII alguns leitores acreditam que este Texto foi abalado por conta das escrituras científicas, eruditas ou políticas. Num esforço das sociedades “modernas” em se redefinirem sem esta Voz. Com a construção da idéia de não existir um Primeiro Locutor surge um problema na linguagem: quem falará? E a quem? E é neste espaço que surge o indivíduo falante, produtor de uma escritura, sendo agora essencial fazer uma



linguagem e não apenas mais lê-la. Construir uma ciência, forjar e impor uma língua nacional. Um afastamento do corpo vivido, pois o povo continua ligado à oralidade e o burguês (hoje tecnocrata) fabrica linguagens. Escrever é um espaço do próprio, gesto cartesiano de construção de um texto que se apropria do espaço exterior, um teatro que representa formalidades práticas (CERTEAU, 2003).

No segmento evangélico o exercício de se escrever acerca das práticas sociais efetivas dos seus fiéis é pouco realizada por seus participantes, conforme já mencionamos em nossa introdução. Tal lacuna só está sendo suprida atualmente por trabalhos acadêmicos que aos poucos contemplam tais temáticas. Além de deterem-se a preocupações teológicas, teólogos ou fiéis que escrevem livros costumeiramente fazem menção a personagens da literatura bíblica, a atores sociais da reforma protestante, e em alguns poucos casos a figuras que consideram que foram importantes para a propagação do evangelho. Tal maneira de compreender o processo de escrita se reflete inclusive nos títulos de algumas obras, a exemplo de *Colunas Batistas no Brasil* de Délcio Costa, *Vultos da Música Evangélica no Brasil* de Bill H. Ichther, etc. (COSTA, 1964; ICHTHER, 1967).

Possivelmente, por nossa maneira de compreendermos a escrita da história não pretendemos privilegiar vultos, grandes nomes do passado, daí o nosso maior interesse não por biografados, mas pela multidão anônima, temerosos, sobretudo com as supervalorizações de figuras humanas. Com estas afirmações não desconsideramos as potencialidades da História Biográfica, nem mesmo a importância que determinados atores sociais tiveram, mas ao invés de destacar certos nomes optamos por contemplar diversas ações dos vários tecelões da história. Por tal entendimento não enfatizamos a vida pessoal dos compositores, mas levamos em conta a produção em si, o texto.

Assim ao fazermos menção à escolha que realizamos de iniciarmos a discussão com o conceito de “contexto de usos” do autor Michel de Certeau desejávamos tratar do discurso do qual estamos nos referindo. Pois para um exame interno do *trabalhar* do compositor faz-se necessário precisar “os seus domínios de uso”, examinando suas formas e seus modos de emprego, para compreendermos este texto que reemprega um sistema que não lhes é próprio, mas que vem de longe, a Escritura, e ao mesmo tempo torna-se um elemento o qual outros realizam uma leitura, uma apropriação (CERTEAU, 2003).

É preciso salientar que muitas das composições dos hinos, e especialmente as versões em português, foram realizadas por pessoas que tinham certa formação acadêmica, teológica e musical, e, portanto tinham consciência de seu lugar de fala, sabiam do que estava tratando. Com este comentário desejamos aludir ao fato de que a composição, e aqui falamos dos

hinários, é o espaço do *próprio*, da mesma forma que o regente e o pianista ou organista, que são o lugar de estratégia, já a maneira como o fiel se relaciona com o hino é o espaço da astúcia, o não-lugar, inominável.

Avaliando as noções de tradicionalidade, tradição e tradições do autor Paul Ricoeur pudemos perceber o quanto estas podem ser empregadas no estudo do protestantismo, em especial a noção de *tradição*, uma vez que no processo de interpretação do passado o interpretante nunca é totalmente inovador, estando também na condição de herdeiro, e assim um ser-afetado-pelo-passado. Rastros de vozes que alcançam o presente, conteúdos que se auto-apresentam. Acontecimentos que ultrapassam a memória individual e atravessam a distância temporal.

Trazendo tais questões para nossa pesquisa podemos perceber o quanto o passado afeta o presente, pois ao freqüentar, ou participar de uma igreja ligada ao protestantismo histórico o ser entra em contato com uma herança musical, uma herança teológica, etc., onde independente de sua vontade ele é afetado por um *texto* que chega a ele, que passa a estar na condição de herdeiro de uma verdade que lhe alcança.

## 2.2. Renunciar a uma Herança Teológica? Os Corinhos

*Porque ninguém pode lançar outro fundamento, além do que já está posto, o qual é Jesus Cristo (1 Coríntios 3.11)*

No início do século XX a difusão da indústria fonográfica vai gradativamente ganhando espaço, pois, se até as últimas décadas do século anterior só era possível o registro escrito das canções, a invenção do gramofone possibilitou a gravação das mesmas em fonogramas. Afetando a vida de compositores, intérpretes e músicos em geral, onde uma nova maneira de se estabelecer uma relação com a música vai sendo realizada pela sociedade, pois agora as mais variadas culturas musicais têm a possibilidade de eternizar suas sonoridades por meio da gravação de discos (BOSCO Apud NESTROVSKI, 2007).

Peter Burke afirma que em fins do século XVIII quando eruditos e colecionadores metrificavam musicalmente “canções folclóricas” – elaboradas pelo povo – através de partituras realizavam um registro conforme um sistema musical que não foi elaborado para contemplar tal paisagem sonora. Assim, quando lemos uma partitura estamos tendo acesso a algo que realmente existiu, ou deveria ter existido, ou o que os compiladores acreditavam que deveria existir? E que leituras o intérprete faz do registro escrito? (BURKE, 1995).

Com as questões que iniciamos este sub-capítulo desejamos balizar, sumariamente, alguns pontos que consideramos fundamentais para pensar a mudança de paradigma musical ocorrida ao longo do século XX. Mudança que afetou também o segmento evangélico, pois, se antes regentes lançavam mão de hinários que continham partituras para conduzir as congregações e corais, e acrescente-se, a música precisava ser executada ao vivo, com os discos, as fitas cassetes, e posteriormente os CD's novas linguagens musicais são possibilitadas. Agora com o registro sonoro cantores solistas, musicais, dentre outros não dependem mais de orquestras ou músicos para acompanhá-los (CUNHA, 2007).

No primeiro capítulo, dentre outras questões abordamos acerca das inquietações de fiéis diante da emergência da “música evangélica contemporânea”, onde além das palmas, do volume do som, dos novos ritmos, dos novos instrumentos, do visual dos grupos de louvor, mencionamos que as letras de alguns cânticos também desagradaram a alguns fiéis acostumados com a “música evangélica tradicional”. Se antes os hinários e algumas poucas canções avulsas eram adotados pelas igrejas, agora com a entrada de produtos do segmento evangélico no mercado fonográfico outro repertório é disponibilizado.

Em função da diversidade de cantores(as) e grupos que estão na mídia uma das nossas primeiras inquietações fora fazer escolhas, e por isto selecionamos canções que foram bem presentes em várias igrejas evangélicas da cidade de Campina Grande, e também em todo o Brasil. O primeiro cântico que selecionamos, “Ele é Exaltado”, é de autoria de Adhemar de Campos <sup>36</sup>.

Ele é exaltado,  
O Rei é exaltado nos céus  
Eu O louvarei

Ele é exaltado,  
Pra sempre exaltado  
O seu nome louvarei

Ele é o Senhor  
Sua verdade vai sempre reinar  
Terra e céus glorificam seu santo nome  
Ele é exaltado, o Rei é exaltado nos céus

Ele é exaltado, o Rei é exaltado nos céus  
Ele é exaltado, o Rei é exaltado nos céus  
Ele é exaltado, o Rei é exaltado nos céus  
Ele é exaltado, o Rei é exaltado nos céus <sup>37</sup>

O compositor já inicia a canção com uma exaltação ao nome de Deus presente na segunda frase da primeira parte: “*O Rei é exaltado nos céus*”. Baseado em trechos da Bíblia Joe Jordan alega que o louvor, a exaltação ao Nome de Deus, se inicia no “céu”, pois, antes da terra ser criada a música tinha por propósito único: “glorificar a Deus”, e, na terra, ela deveria também ser exercida para proclamar a grandeza do Altíssimo. Assim o ato do ser “adorar ao Senhor”, “*Eu O louvarei*”, que encontramos no cântico, seria uma ação paralela a algo que já aconteceria num plano não terreno. Vemos então como afirmações simples, dispostas no corinho, refletem todo um conjunto de formulações teológicas (JORDAN, 2006).

Na segunda parte, com a frase “*Pra sempre exaltado*”, temos outra formulação de uma interpretação de que tudo teve um começo. Baseados em um conjunto de trechos bíblicos teólogos atestam que antes de tudo existir só existia Deus “*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus*” (João 1.1). E que pelo poder de sua palavra o universo veio a existir, os céus, a terra e tudo que há fariam parte da categoria do não-Deus,

<sup>36</sup> Ademar de Campos foi engajado com a causa do evangelismo desde 1974. Cursou teologia por três anos e é músico, compositor e pastor auxiliar na Igreja Comunidade da Graça do Brasil da cidade de São Paulo. É autor de várias canções que são conhecidas por todo o país, a exemplo de “Grande é o Senhor”. Realizou vinte trabalhos musicais desde 1985, e já escreveu três livros: “Adoração e Avivamento”, “O Poder da Música a Serviço da Adoração” e “Adoração um Estilo de Vida”. Ver: <http://www.adhemardecampos.com.br/>

<sup>37</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/adhemar-de-campos/205379/>

pois, seriam obra de um Arquiteto primeiro, que se distinguiria de sua criação. Silas Daniel afirma que tudo teve um começo e terá um fim, e que o Senhor também está além do tempo, que foi criado para dimensionar a existência da humanidade, de maneira que quando o ser morre fisicamente sua alma passa a estar inscrita na eternidade (DANIEL, 2001).

Na terceira parte do cântico encontramos mais uma reafirmação de trechos da Escritura que abordam a noção de fundamento eterno: *“Sua verdade vai sempre reinar”*. *“Passará o céu e a terra, mas as minhas palavras não passarão”* (Mateus 24.35). Numa associação entre texto revelado e promessas para uma realidade vindoura, alguns pesquisadores da Bíblia interpretam que os trechos da Escritura seriam uma enunciação da proposta do Senhor para orientar a humanidade *“Toda Escritura é divinamente inspirada e proveitosa para ensinar, para repreender, para corrigir, para instruir em justiça”* (II Timóteo 3.16). E também a materialização das verdades desta Voz, deste Verbo que desde o princípio estava (GITT, 2005).

Logo em seguida o cântico apresenta o seguinte trecho: *“Terra e céus glorificam seu santo nome”*, que no nosso entender seria uma retomada do discurso elaborado até então, abordando novamente a idéia de que no plano terreno (humanidade) e no plano celestial (neste inominável espaço espiritual) glórias são constantemente rendidas a este Nome. O compositor conclui a canção sugerindo que uma contínua exaltação é realizada ao “Rei”.

O filósofo Cornelius Castoriadis alega que Deus só pode ser referido pela humanidade a partir de símbolos, nem que seja o “Nome”, mas Ele também ultrapassa este “Nome”, é outra coisa, pois, está além de nossas definições (CASTORIADIS, 2007).

Apesar de utilizar uma linguagem mais coloquial para expressar sua relação com o sagrado podemos perceber que o compositor lança mão da mesma natureza confessional dos cânticos dos hinários, onde a diferença estaria na maneira de comunicar o seu sentimento.

A canção “Jesus em Tua Presença”, de autoria de Asaph Borba <sup>38</sup>, é outro exemplo de composição que não rompe com as propostas teológicas presentes em muitos hinos evangélicos.

Jesus em Tua presença, reunimo-nos aqui,  
Contemplamos Tua face, e rendemo-nos a Ti,  
Pois um dia Tua morte, trouxe vida a todos nós,  
E nos deu completo acesso, ao coração do Pai.  
O véu que separava já não separa mais,  
A luz que outrora apagada, agora brilha,  
E cada dia brilha mais.

<sup>38</sup> Asaph Borba é um cantor, músico e compositor evangélico que se converteu no ano de 1974, e em 1978 gravou o seu primeiro disco, “Celebremos com Júbilo”. Nas últimas décadas muitos dos seus trabalhos musicais têm tido notoriedade no segmento. Ver: [http://www.asaphborba.com.br/noticia\\_tour.asp?COD\\_MENU=102](http://www.asaphborba.com.br/noticia_tour.asp?COD_MENU=102)

Só pra Te adorar,  
E fazer Teu Nome grande,  
E te dar o louvor que é devido.

Estamos nós aqui.<sup>39</sup>

A composição de Borba é iniciada com a idéia de os fiéis reunirem-se enquanto comunidade para celebrar, prestar culto a Deus, estar na presença do Senhor, onde as expressões “*Tua presença*” e “*Tua face*” são colocadas de maneira figurada, uma vez que no protestantismo imagens, figuras concretas, ou representações visuais não são adotadas por seus praticantes. Para utilizarmos as expressões do escritor Rubem Alves podemos dizer que estes fiéis não lançam mão de tais “símbolos da ausência”, então este “ver” seria uma linguagem que se refere a coisas não-visíveis, além dos sentidos, um contemplar com os “olhos da fé”. E, no contexto do cântico, acrescente-se que, apesar de reunirem-se coletivamente, a experiência de cada um é individual, particular (ALVES, 2000).

Com os trechos: “*Pois um dia Tua morte, trouxe vida a todos nós,/ E nos deu completo acesso, ao coração do Pai/ O véu que separava já não separa mais*” é feita uma clara alusão ao discurso teológico de que a morte de Cristo possibilitou a chamada “Nova Aliança”. Pois, se antes o povo hebreu tinha acesso a Deus por intermédio dos sacerdotes, a “Antiga Aliança”, uma vez que no templo havia um véu que fazia a divisão entre o povo e o local chamado “santo dos santos”, já que só o sumo-sacerdote poderia ultrapassar este limite, a partir da crucificação todo aquele que se “converter” poderá se comunicar diretamente com o “Pai” por intermédio de Jesus (LARSEN Apud KREWSON, 2005).

O texto segue enfatizando que esta Luz “*cada dia brilha mais*”, remetendo a idéia de iluminação, revelação de uma verdade, conforme já trabalhamos neste capítulo. E já no final do cântico este ajuntamento, de que já tratamos, teria sido realizado em favor de se oferecer louvor, de se prestar culto ao Senhor.

Com os hinos, os corinhos e discursos que analisamos até então não desejamos fazer apenas uma mera exposição de tais textos, antes temos por intuito demonstrar as aproximações que existem no plano teológico entre tais cânticos. Pois, se para alguns fiéis a “música evangélica contemporânea” era inconciliável com a “música evangélica tradicional”, por conta de vários motivos que já expusemos no primeiro capítulo, outros avaliavam o repertório musical de suas igrejas em função das letras. Assim, para alguns participantes de igrejas evangélicas ligadas ao protestantismo histórico na cidade de Campina Grande o

<sup>39</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/asaph-borba/172299/>

conteúdo escrito era uma preocupação maior do que as harmonias e os ritmos das canções, conforme atesta o senhor Abner Jorge de Andrade:

“... Agora vieram novas músicas. Eu não sou contra as músicas não, agora eu sou contra o conteúdo que aparece em certas músicas. Eu não aceito determinadas mudanças. Outra coisa que ta prejudicando a igreja é que estas músicas novas, muitas vezes a letra é fraca e o auditório não tem condição de ouvir a letra, só ouve os instrumentos...” (ANDRADE, 2006).

Com este depoimento o colaborador enfoca dois pontos que no seu entender seriam desinteressantes: o conteúdo de determinadas letras e a relação do volume de som entre os instrumentos e as vozes, que dependendo da proporção prejudicaria a compreensão.

Apesar de podermos identificar um conjunto de temáticas nos cânticos que avaliamos, é perceptível que a sua construção seja realizada com base em sistemas de significados que se circunscrevem e operam sobre um corpus, no caso, a Escritura.

Para Certeau os procedimentos de fabricação são modalidades de ação que apesar de disporem de maneiras de operar – mil maneiras de fazer com – são procedimentos finitos, invenções como improvisações no piano ou na guitarra, que supõe aplicações de códigos a lógicas relativas a..., numa hábil utilização. Maneiras de “colocar bem”, atividade sutil, tenaz, com base no sistema do outro, onde ali vai caçar, cria surpresas, instauram uma pluralidade criativa, memorizando “repertórios de esquemas de ação” (CERTEAU, 2003).

O processo de instituição efetivar-se-ia numa relação de recepção/re-elaboração do que já está instituído. Uma palavra, por exemplo, só teria significação e poderia adquirir outros referindo-se a outras significações já existentes, do contrário não seria palavra. Falar é unir e reproduzir signos de..., segundo as regras do *co-pertencer*. Existindo assim um contexto lingüístico, de maneira que uma frase ou um termo devem ser compreendidos dentro do seu contexto particular. A linguagem seria um feixe de remissões que remete a significados figurados, de maneira que a constante emergência de novos significados atestam que a língua é viva e está associada a seus referentes (CASTORIADIS, 2007).

É interessante perceber que apesar de apresentarem um conteúdo teológico muito parecido com o dos hinos, considerando as diferenças na linguagem, as maneiras de se expressar em cada época, estes novos corinhos também receberam críticas de fiéis que não os consideravam apropriados para fazerem parte do repertório musical de suas igrejas, conforme atesta o entrevistado Boanerges Rodrigues Batista (BATISTA, 2008).

Os pontos que abordamos desde o início do capítulo até o presente momento além de tratarem de questões que convergem para o transcorrer de nossa escrita, também têm por

intuito possibilitar uma melhor compreensão para leitores que não tenham uma maior aproximação com o campo do protestantismo.

Nem todos os cânticos atuais seguiram os mesmos critérios teológicos que as duas canções que citamos neste sub-capítulo, de maneira que alguns apresentam interpretações bem particulares, a exemplo da canção Restitui do Ministério de Louvor Apascentar.

Os planos que foram embora,  
O sonho que se perdeu,  
O que era festa e agora,  
É luto do que já morreu,  
Não podes pensar que este é o teu fim,  
Não é o que Deus planejou,  
Levanta do chão!  
Erga um clamor!

*Restitui!*  
*Eu quero de volta o que é meu*  
*Sara-me!*  
*E põe teu azeite em minha dor*  
*Restitui!*  
*E leva-me às águas tranqüilas*  
*Lava-me!*  
*E refrigera minha alma*  
*Restitui!*

O tempo que roubado foi,  
Não poderá se comparar,  
A tudo aquilo que o Senhor,  
Tem preparado ao que clamar,  
Cria porque o poder de um clamor,  
Pode ressuscitar!<sup>40</sup>

Já no começo do corinho pode-se perceber que diferente de outras canções de seu período que enfatizam “a exaltação ao Nome de Deus”, “crucificação”, “o novo nascimento”, dentre outras temáticas recorrentes, a canção Restitui trata das angústias do ser diante dos desafios da vida com os trechos “*Os planos que foram embora,/ O sonho que se perdeu,/ O que era festa e agora,/ É luto do que já morreu*”. A canção segue afirmando que este não é o fim, e que não seriam estes os planos de Deus para esta pessoa que está passando por problemas, de maneira que ela precisaria buscar ao Senhor a partir de orações. No cântico tais questões têm continuidade, onde é sugerido que o ser peça a Senhor para que Ele cesse a sua dor, que o faça viver momentos de tranqüilidade, e que lhe conceda bênçãos.

Já no ano de 1986 em seu livro “JUBILATE! A música na igreja” Hustad alertava para o fato de que uma das preocupações que têm inquietado evangélicos é a apresentação de

<sup>40</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/toque-no-altar/185328/>



um evangelho que estaria restrito a um formato de mensagem em que a ênfase é a preocupação com os problemas dos seus espectadores (HUSTAD, 1986).

Com a canção “Restitui” vemos que até o término da primeira parte do corinho as expressões utilizadas não se distanciariam excessivamente de outras canções evangélicas de sua época, mas com o trecho “*Eu quero de volta o que é meu*” a composição toma um rumo que enfatiza o seu lugar teológico de fala, pois demonstra um entendimento que tem sido motivo de polêmica entre evangélicos, trata-se da chamada “Teologia da Prosperidade”.

A “Teologia da Prosperidade” é uma corrente doutrinária surgida nos EUA nas décadas de 1960 e 70 em meio ao movimento de renovação pentecostal que prometia saúde perfeita, prosperidade e triunfo. O teólogo e escritor Ricardo Gondim alega que em toda a história do cristianismo encontram-se relatos acerca da “cura divina”, mas, que a partir do século XIX, e especialmente a partir do século XX, passa-se a haver uma maior ênfase no “dom da cura divina” em alguns grupos do segmento evangélico (GONDIM, 1993).

Gondim informa que o principal nome na divulgação da “Teologia da Prosperidade” foi Keneth Erwin Hagin, nascido em 1917, que iniciou o seu ministério como pastor batista entre 1934-37 em uma pequena igreja na cidade de Roland, Texas. Sua ênfase em pregar acerca da cura divina o afastava da proposta doutrinária dos batistas. Em 1937 passou a ser pregador das igrejas da denominação da Assembléia de Deus, até 1949, quando inicia o seu próprio trabalho, alegando inclusive que seu ministério chegou a um nível superespiritual, e que, posteriormente, Jesus o teria “levado aos céus oito vezes” (SIC!) entre os anos de 1950 à 1959. Hagin escreveu livros e foi muito influente, inclusive no Brasil.

Além das idéias de saúde perfeita e sucesso profissional, financeiro, etc., alguns dos propagadores de tais entendimentos afirmam que os filhos de Deus, “salvos”, não podem adoecer, nem deixar de “prosperar”, uma vez que estas situações demonstrariam incredulidade, imaturidade espiritual ou pecado. Pedir para Deus curar e esperar que Ele faça a Sua vontade seria falta de fé, pois, crêem que têm direitos para com o Senhor, e que o “crente” deve ordenar/decretar que seu pedido seja realizado (GONDIM, 1993).

Gondim afirma que no que diz respeito a questão da cura “*Deus permite o sofrimento para que o socorro seja buscado, e o arrependimento venha*”, de maneira que toda teologia acerca da cura e dos milagres precisa considerar a possibilidade do Senhor não curar. E que as compreensões acerca da “Teologia da Prosperidade” são um perigo, pois, quando pessoas se acham muitos especiais e o que desejam não acontece elas ficam deprimidas. Informa-nos também que alguns dos propagadores de tais teologias foram hospitalizados escondidos. E que com estas ordens e sentenças do tipo “*Eu decreto, Ta amarrado...*” seus

praticantes se distanciam da fé que confia na misericórdia e graça do Deus “*que não nos dá o que merecemos, (morte, infelicidade, inferno)*”, mas que por Sua graça nos presenteia com o que não merecemos: Suas bênçãos sem medidas (GONDIM, 1993, 93, 104).

Diante das questões expostas por Gondim nos perguntamos: por que esta inquietação com estes discursos que se distanciam das compreensões teológicas dos protestantes históricos e pentecostais? Silas Daniel alega que vivemos uma atual crise onde novas teologias têm tentado relativizar os dogmas dos cristãos, desconstruindo os antigos sistemas de interpretações, pregando um cristianismo hedonista. E muitos têm divulgado estas idéias não só em algumas igrejas, mas também através da internet (DANIEL, 2007).

Uma das principais críticas que Daniel faz é a “Teologia Narrativa” que propõe que a Bíblia seja lida conforme as necessidades do leitor, que pode tirar as lições que desejar. E que os teólogos que defendem tais idéias sentem-se incomodados com os conceitos de “*autoridade, inerrância, infalibilidade, revelação objetiva, absoluta e literal*” relacionados à Escritura. Pois crêem que qualquer interpretação é possível, e seus textos seriam apenas inspirativos para boas obras e para se agir de maneira politicamente correta, uma vez que esta Palavra seria um documento datado e motivacional, onde o papel da religião se restringiria a tornar as pessoas melhores. Daniel entende a que tais maneiras de proceder refletiriam o temor que eles têm de serem impopulares em meio à sociedade (DANIEL, 2007, 78).

McMahon acredita que tais modificações na maneira de se pensar a relação com o sagrado de alguns seria fruto da influência da psicanálise e de determinadas filosofias na teologia. Pois, cada vez mais têm-se disseminado o discurso de que a natureza humana é boa, e que para se tratar problemas mentais, emocionais e comportamentais a Bíblia não seria suficiente, de maneira que nos EUA vários pastores incorporaram o curso de psicologia a seus currículos. O escritor alega que tais compreensões têm levado muitos cristãos a “divinizarem seu ego”, de modo a crerem que podem agir conforme quaisquer que forem suas vontades, nas suas palavras: agindo em rebelião contra Deus, desconsiderando as orientações bíblicas para o fiel negar-se a si mesmo e abraçar as verdades do evangelho, “*e os teus ouvidos ouvirão a palavra do que está por detrás de ti, dizendo: Este é o caminho, andai nele; quando vos desviardes para a direita ou para a esquerda*” (Isaías 30.21) (MCMAHON, 2007).

Na obra Aconselhamento: integrando a psicoterapia e a Bíblia? Bobgan e McMahon atentam para o fato de que com a associação entre a psicoterapia e a teologia os textos bíblicos são adaptados por intermédio das interpretações. Onde por influência da psicanálise alguns cristãos têm buscado resolver seus problemas pondo a culpa nos demais a sua volta, de maneira que se consideram sempre vítimas que precisam de cura, e nunca pecadores que

precisam do perdão e da ação de Deus. Num evangelho que quer libertar o que chamam de “maravilhoso eu”. Maneiras de pensar que, para os escritores, difeririam da proposta bíblica para a morte da velha natureza, tornando-se, o convertido, uma “nova criatura”, e referenciam: “*Enganoso é o coração, mais do que todas as coisas, e perverso; quem o poderá conter?*” (Jeremias 17.9). De modo que possam proceder, a partir deste momento, conforme “a Palavra de Deus”, “*Aquele que tem os meus mandamentos e os guarda, esse é o que me ama; e aquele que me ama será amado de meu Pai, e eu o amarei e me manifestarei a ele*” (João 14.21) (BOBGN e MCMAHON, 2005).

Citando o escritor francês André Malraux Daniel acredita que vivemos um momento único na história em que a sociedade se pergunta: “*A vida tem um sentido?*” e a resposta é “*não sei*”. Período onde a relativização e desconstrução das verdades e valores têm levado alguns a crerem na idéia de que não há referentes, não há absolutos a serem seguidos. Posicionamentos estes que também tem afetado a teologia (DANIEL, 2007, 22).

Mas, apesar de tal panorama há fiéis que não concordam com a relativização da Escritura. Baseando-se em vários trechos desta Werner Gitt afirma que a Bíblia é o único livro – ou conjunto de livros – revelados/autorizados por Deus, e não há revelações suplementares, e nem se pode acrescentar nem retirar nada. Sendo necessário permanecer nesta Palavra, que não se contradiz e é completa. Faz críticas aos que pregam outro evangelho “*Mas, ainda que nós mesmos ou um anjo do céu vos pregasse outro evangelho além do que já vos pregamos, seja anátema*” (Gálatas 1.8). Para Gitt qualquer pessoa pode selecionar trechos conforme sua vontade, por isto, é preciso avaliar, sobretudo o contexto, e não ultrapassar o que está escrito nesta “Revelação”, “*Examinais as Escrituras, porque julgais ter nelas a vida eterna; e são elas que dão testemunho de mim*” (João 5.39) (GITT, 2005).

Com a exposição dos discursos teológicos que realizamos ao longo deste capítulo desejamos traçar um breve panorama da atual situação do segmento evangélico, onde apesar de existirem múltiplos discursos, que defendem vários posicionamentos, os antigos sistemas de interpretação hermenêuticos que crêem na Escritura enquanto “revelação” de verdades desta “Voz”, e, portanto um conjunto de orientações para a humanidade ainda são adotados por muitos fiéis, especialmente nas igrejas vinculadas ao protestantismo histórico. Com esta alegação não estamos afirmando que os participantes têm uma mesma opinião, circunscrita pela visão da denominação e do pastor, mas, é preciso considerar as interpretações teológicas e doutrinárias que circulam em cada comunidade eclesial. Salientando que não tivemos nenhum constrangimento em mencionar tais falas, uma vez que elas estão presentes em nosso texto enquanto “discursos do grupo que pesquisamos”.

Um questionamento que o leitor pode estar fazendo é: qual a relevância de se avaliar canções que não são compostas por cantores ou grupos vinculados ao protestantismo histórico, considerando os objetivos da pesquisa? Questão que pode ser facilmente compreendida, pois, com a emergência da “música evangélica contemporânea” as igrejas evangélicas passaram a adotar cânticos de várias denominações, conforme nos informa o colaborador Afonso Joaquim Silva de Oliveira (OLIVEIRA, 2008).

Urgél Rusi Lotá enuncia que em se tratando da música nas igrejas evangélicas muitos “problemas” seriam causados pelas lideranças que permitem a entrada de uma quantidade excessiva dos corinhos em seu repertório musical, causando, no seu entender, uma perda de identidade doutrinária nas denominações. Afirma também que muitas vezes são escolhidos cânticos que não têm a ver com a unidade temática dos cultos (LOTÁ, 1993).

Referindo-se ao período em que pastoreou a Primeira Igreja Batista de Campina Grande o Prof. Eli Brandão da Silva nos informa:

“Em geral o repertório foi sempre escolhido pelo antigo diretor de música, ou o Ministro de Música, sendo que era sempre uma combinação com o culto, pois o culto era visto como uma unidade. As canções não podiam ser escolhidas aleatoriamente, elas faziam parte de um todo. As músicas que eram selecionadas no boletim eram de acordo com o tema central do culto. Sendo que quando um grupo ia cantar isso nem sempre era possível, pois às vezes nem o repertório deles contemplavam as temáticas que iam ser adotadas no conjunto, e isto escapava, pois não havia um controle disto. Às vezes o grupo cantava, e cantava um repertório completamente aleatório, e o culto acontecia de uma outra maneira, era como se fosse um culto dentro de um outro culto” (SILVA, 2006).

Com o depoimento anterior vemos que ao passo que até determinado momento era uma diretoria da igreja que selecionava o repertório musical, com a emergência dos grupos de louvor novas canções passam a fazer parte dos cultos. Embora a crítica, neste momento, não tenha sido dirigida ao conteúdo das letras, mas a presença de outros temas.

Mas, a entrada de certos cânticos é um assunto que tem causado preocupação em muitas lideranças conforme nos relata o pastor Joseilton da Silva Messias:

“... Muitas vezes vejo uma pessoa falando uma doutrina incorreta e pergunto por que ela está dizendo isto, já que ela não ouviu isto na igreja, e esta pessoa diz que aprendeu esta doutrina com as músicas...” (MESSIAS, 2006).

Quando o entrevistado refere-se a estas novas teologias presentes em alguns corinhos não generaliza, e faz questão de fazer tal ressalva durante a entrevista. Opinião que é em certo sentido compartilhada por diversos entrevistados, inclusive adultos de diversas igrejas

evangélicas campinenses, que afirmaram que as letras de muitos dos primeiros cânticos, e de alguns recentes, seriam balizados pela Bíblia.

Mas, a preocupação com o conteúdo doutrinário das letras – e com a circulação de determinados entendimentos – é uma preocupação para muitas lideranças de igrejas e fiéis, conforme relata o entrevistado Carlos Renato Siqueira de Araújo:

“... cada denominação, principalmente as mais tradicionais têm uma linha teológica muito forte, têm um pensamento teológico muito forte. E nada mais justo que o que você está cantando ande em conformidade com o que você crê. Embora existam irmãos de igrejas tradicionais que cantam verdadeiras aberrações teológicas. Que Deus sonha, e eu acho interessante que não há a preocupação da pessoa explicar que talvez o compositor não tenha a intenção de dizer que Deus deita em um travesseiro e dorme. Mas o ministro deve ter a preocupação de explicar a igreja” (ARAÚJO, 2008).

É interessante perceber o quanto o conteúdo das letras, e aqui entenda-se o conteúdo teológico, foi algo considerado importante pelos entrevistados. Apesar de afirmarem que nos últimos dez anos há composições que consideram “bem elaboradas”, muitos entrevistados tem a opinião de que as primeiras canções da chamada “música evangélica contemporânea” no Brasil, nas décadas de 1970 e 80, eram compostas com uma maior preocupação com as letras, conforme atesta o colaborador Vamberto Lima: “*E eu vejo que antigamente as músicas eram bem mais trabalhadas, as letras eram mais profundas, mais bonitas, tinham mais conteúdo, mais mensagem*”. Ao longo da entrevista informa algo que também lhe inquieta: “*Hoje os grupos de louvor das igrejas preferem não cantar músicas de 15 ou 20 anos atrás, preferem cantar as músicas mais contemporâneas*”. Comentário que sugere que se os corinhos recentes estão mais presentes, os cânticos das décadas anteriores, os quais elogia, são menos selecionados pelos conjuntos de louvor (LIMA, 2008).

Se alguns teólogos criticam a “propagação de outro evangelho”, conforme pudemos mencionar anteriormente, a presença de tais entendimentos em canções evangélicas desagrade a muitos fiéis que compartilham da tradição hermenêutica do protestantismo histórico, e denominações que se aproximam de tais teologias. Joe Jordan alega que hoje muito do que é chamado de música evangélica contemporânea “*não proclama a justiça de Deus*”, não fala em salvação, nem em pecado e não anunciam o Messias (Jesus Cristo). Em sua opinião, o “problema” hodierno “*é que muito do que é vendido sob o rótulo de música cristã ou evangélica não tem nada a ver com Cristo*”, de modo que em muitos “shows gospel” as pessoas não seriam expostas a verdade do evangelho (JORDAN, 2006, 9, 11).

Para Certeau no ato de praticar a linguagem os usuários a alteram, subvertendo-a a partir de dentro, metaforizam fazendo funcionar outro registro, no entanto, modificam-na sem

deixá-la. Usos que indicam um consumo em que “*conservam a diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante*”, pois criam um espaço diferente, onde reempregam um sistema que foi construído e propagado por outros. Redefinindo sistemas históricos com “*mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro*” (CERTEAU, 2003, 95, 79).

Trazendo tais questões para o processo de composição que analisamos é notória uma multiplicidade de discursos acerca do sagrado que pululam cotidianamente. E nas igrejas ligadas ao protestantismo histórico tanto canções que muito se aproximam da proposta teológica dos hinos, quanto cânticos que apresentam outros discursos passaram a fazer parte de seus cultos, levando-se em conta as seleções feitas por cada igreja. Uma vez que algo que pudemos perceber fora que apesar de alguns cânticos terem uma maior circulação entre o segmento, cada comunidade e cada grupo de louvor realizam suas escolhas.

Hustad entende que as letras das canções evangélicas que são compostas a partir de meados do século XX refletiriam algumas inquietações da época, onde o formato de anúncio do evangelho também seguiria a estes padrões, de modo que a maneira como as idéias de “pecado” e “salvação” eram comunicadas são, a partir de então, redefinidas, mas não abandonadas. Menciona que levando em conta o fato de que uma das “enfermidades” que cada vez mais aflige a sociedade moderna é a solidão, compositores evangélicos elaboram alguns cânticos que enfocam a comunhão entre a comunidade e também fazem referência a necessidade de serem tratadas às emoções fiéis (HUSTAD, 1986).

Não é de se admirar que no Brasil corinhos a exemplo de “Restitui” ganhem espaço, pois, com expressões como “*põe teu azeite em minha dor*”, “*leva-me as águas tranquilas*”, ou a idéia de que o tempo que foi roubado não se comparará com o que será restituído há um direcionamento para um discurso voltado para os problemas dos fiéis.

Apesar de concordarem com a idéia de se referir a Deus enquanto um “Pai” amoroso – atento as necessidades de seus “filhos” – muitos teólogos discordam da maneira como alguns pastores, grupos de louvor, ou fiéis trabalham sua relação com o sagrado. A principal crítica é dirigida aos discursos que buscam afirmar que o “crente” deve “decretar” que o seu pedido seja atendido, conforme já mencionamos anteriormente quando discutimos sumariamente a teologia da prosperidade. Ricardo Gondim em seu emblemático nono capítulo “*O fascínio de mandar em Deus*” refuta tais entendimentos. Assim a diferença não seria apenas uma questão de ênfase, pois, se uns acreditam que têm “direitos”, e que devem ser atendidos, outros compreendem que têm o direito de pedir ao Senhor e o dever de aceitar a Sua vontade, uma vez que Ele sabe o que é melhor para seus “filhos” (GONDIM, 1993).

O teólogo Urgél Rusi Lotá entende que um dos “problemas” (SIC!) que os evangélicos têm enfrentado seria o que denomina de “música para o consumo”, ou seja, unicamente para o entretenimento musical, onde as canções teriam servido em muitos casos como um acelerador das emoções, enquanto um fim em si mesmo, ou mesmo enquanto termômetro da qualidade do culto (LOTÁ, 1993).

Para Magali do Nascimento Cunha alguns dos discursos que tem se tornado comuns entre as lideranças de ministérios de louvor e adoração são: o da intimidade com o sagrado, o da “guerra espiritual”, e o de se conceder bênçãos. Alega que na tradição bíblica quem abençoa é Deus, e em seguida o pai de família, e no que chama de “nova concepção” alguns ministros de louvor passam a conceder para si o poder de abençoar, e também estimulam as pessoas a abençoarem umas as outras (CUNHA, 2007).

Um exemplo de canção que aborda a questão da intimidade com Deus é a composição “Apaixonado”<sup>41</sup>, que foi gravada pela cantora gospel Aline Barros<sup>42</sup>:

Você mudou meu jeito de pensar,  
Você mudou meu jeito de agir,  
Me deu sentido, Você está comigo,  
Vinte quatro horas, e ainda assim é muito pouco.

Você plantou em mim,  
A semente da eternidade pra Te adorar

Apaixonado  
Apaixonado  
Apaixonado  
Por Você Senhor estou.

Você morreu por mim naquele cruz,  
Sua vergonha foi em meu favor,  
E hoje vivo pro meu Senhor e Cristo  
Vinte quatro horas, e ainda assim é muito pouco.

Você plantou em mim,  
A semente da eternidade pra Te adorar

<sup>41</sup> O cântico é de autoria do compositor, músico e cantor Kleber Lucas. De origem humilde ingressa no segmento evangélico em 1997 através da Igreja da Nova Vida. Um ano depois passa a participar da Comunidade Evangélica de Goiania, onde estudou violão, guitarra e teologia. Tornou-se pastor e participou dos cinco primeiros discos da comunidade. Em 1994 lança-se em carreira solo, e em 1997 foi contratado pela gravadora evangélica MK Publicitá (CUNHA, 2007).

<sup>42</sup> Aline Barros é uma cantora gospel que se inicia no campo da música no Ministério de Louvor da Comunidade Evangélica da Vila da Penha. Aos 16 anos gravou uma faixa solo “Consagração”, que ficou nove meses em primeiro lugar em rádios evangélicas. O sucesso a levou ao CD solo “Sem Limites”, gravado em 1995, que chamou a atenção da mídia, de maneira que no ano de 1999 ganhou projeção em jornais e revistas seculares. Na TV participou dos programas Xuxa Park, Raul Gil, Eliana, Super Pop (Luciana Gimenez), Gilberto Barros, Hebe Camargo, entre outros. Tornou-se a primeira cantora brasileira de música gospel a produzir trabalhos para o mercado internacional (com gravações em espanhol). Recebeu, por duas vezes, o Prêmio Grammy Latino de Melhor Álbum de Música Cristã, em língua portuguesa, com os discos “Fruto do Amor” e “Aline Barros e Cia”. Também investiu em CD’s para o público infantil (CUNHA, 2007).

Apaixonado  
Apaixonado  
Apaixonado  
Por Você Senhor estou.

Você mudou o meu caminho, e hoje Te encontrei,  
E eu não vivo mais sozinho,  
Vinte quatro horas, e ainda assim é muito pouco.  
Você plantou em mim,  
A semente da eternidade pra Te adorar

Apaixonado  
Apaixonado  
Apaixonado  
Por Você Senhor estou.<sup>43</sup>

Com a primeira palavra do corinho já é possível perceber uma forma diferenciada de se referir ao Senhor. Com o termo “Você” o compositor procura enfatizar uma maior aproximação do ser com o sagrado, ressaltando que muitas canções elaboradas a partir do século XX já construíam a idéia de Jesus enquanto “o melhor amigo”. O cântico busca enfatizar uma relação de extrema intimidade, de maneira que o fiel passa a ter não só uma nova forma de vivenciar a sua existência com a sentença “*Me deu sentido*”, mas exprime tal sentimento com a expressão “*Apaixonado*”, que até então era socialmente associada a casais namorada-namorado, noiva-noivo, esposa-marido.

Uma maneira de se expressar que suscitou discordâncias dentro do segmento. Em visitas que realizamos a igrejas evangélicas na cidade de Campina Grande tivemos a oportunidade de ouvir depoimentos de participantes que enfatizaram veementemente que a “paixão” não seria um sentimento que poderia ser utilizado para expressar a relação do ser para com o sagrado, uma vez que esta seria eterna, e a palavra faria alusão a uma “emoção passageira”. Mas, o que pudemos identificar fora uma modificação na maneira de empregar o termo, uma vez que a palavra “paixão” passa a ser entendido por alguns enquanto “amor”, e assim ganha um novo significado.

Neste sentido é preciso se fazer uma diferenciação entre língua e fala, entre o código formal e as maneiras de praticar a linguagem, onde o ato da fala é um uso da língua, uma operação sobre ela, segundo ocasiões. Lances proporcionais a situações, “*táticas “populares” que desviam para fins próprios*”, frases imprevisíveis (CERTEAU, 2003, 88).

Além dos corinhos que foram compostos para os “momentos de louvor” nas igrejas, algumas canções de bandas que executam “músicas de mensagem” tornaram-se parte da

<sup>43</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/aline-barros/114451/>



liturgia musical de muitas igrejas a exemplo de “Chame a Deus” da banda Cathedral, “Eu vejo a Glória” da cantora gospel Fernanda Brum, dentre outras. O cântico que escolhemos para ilustrar esta particularidade fora “Um Chamado” de autoria da banda Quatro por Um <sup>44</sup>.

Eu não vou parar, a estrada é muito longa vou continuar,  
Mesmo em meio às lutas, eu não estou só e Te sinto aqui.

A vida é mesmo assim, tantas aflições eu tenho que enfrentar,  
Mas o Senhor está sempre a me proteger Te sinto aqui,  
Quando o vento sopra contra mim,  
E os problemas tentam me abater,  
Eu me lembro, o grande Eu Sou me enviou.

Eu tenho um chamado jamais vou me calar,  
Eu tenho um chamado o evangelho anunciar,  
Eu fui escolhido no ventre da minha mãe,  
Eu sei que Deus não abre mão de mim não.

Há muito pra fazer não há mais tempo pra olhar pra trás... <sup>45</sup>

Diferente de outros cânticos evangélicos do mesmo período que enfatizam uma busca por sucesso financeiro, que requisitam uma saúde perfeita, uma superespiritualidade (noutras palavras, que desejam alcançar ou se considerar num patamar mais elevado que outros), ou que os que estariam neste “nível superior” não podem passar por problemas, vemos que a canção “Um Chamado” toma outro caminho.

Já no primeiro momento da canção é destacado que apesar de esta extensa caminhada ao longo da vida, “a estrada é muito longa”, onde apesar das “lutas” que têm de enfrentar este ser reconhece uma Presença o faz não se *sentir* só. Logo em seguida alega que em meio às aflições, às dificuldades, acredita que o Senhor sempre estará a protegê-lo, de maneira que mesmo vindo os problemas, entende que tem um propósito a realizar.

Avaliando os dois primeiros momentos do cântico nos sentimos tentados a afirmar que o mesmo toma um caminho contrário à teologia da prosperidade, em especial a entendimentos extremados que propagam que a partir do momento de sua “conversão” o “crente” não irá mais enfrentar aflições. Considerando que a canção não descarta a possível

---

<sup>44</sup> No ano de 2003 os jovens Emerson Pinheiro (teclados e vocal), Marcus Salles (baixo e vocal), Valmir Bessa (bateria e percussão) e Duda Andrade (guitarra, violão e vocal) que já eram profissionais do segmento evangélico, tendo participado de gravações de trabalhos de vários cantores, gravam um CD que tem por título “QUATRO POR UM” e dão início a banda de pop-rock evangélica “Quatro Por Um”. Lançando mão de estilos musicais a exemplo do rock, do pop e do rock-balad (cuja melhor tradução em português para o ritmo seria balada romântica) e com letras que muito se aproximam da natureza confessional do protestantismo histórico o grupo vem realizando shows por todo o Brasil, já gravou quatro álbuns e tem atingido principalmente o público jovem evangélico. Ver: <http://www.quatroporum.com.br/home.php>

<sup>45</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/quatro-por-um/797426/>

presença de dificuldades que este ser vai enfrentar ao longo de sua vida, mas, propõe para o fiel “uma nova maneira de encarar os problemas”.

No coro da composição este ser alega que não vai se calar, pois tem um chamado, que teria propósitos a cumprir, a saber, a anunciação do evangelho. Uma referência a um entendimento teológico denominado de “a grande comissão”, que considera que a propagação do evangelho é uma tarefa que deve ser realizada por todo cristão. Nesse contexto o trecho bíblico: “*E disse-lhes: Ide por todo o mundo, e pregai o evangelho a toda criatura*” (Marcos 16.15) é sempre muito utilizado no protestantismo (CUNHA, 2007).

Em seguida, com a frase “*Eu fui escolhido no ventre da minha mãe*” é feita uma clara alusão a uma concepção, de inspiração calvinista, de que “*Deus elege os homens para a salvação*”. Gitt, por sua vez, informa que mesmo sendo predestinado, o ser seria o responsável por aceitá-la. Ressaltando que, no contexto da canção a expressão “*o chamado*” incluiria também o chamado para a anunciação do evangelho (GITT, 2005, 104).

As canções que selecionamos neste sub-capítulo foram bem presentes em muitas igrejas evangélicas da cidade, e do país, e uma característica que pudemos identificar nas entrevistas foi que apesar de uma multiplicidade de discursos circularem nas igrejas ligadas ao protestantismo histórico, percebemos que os corinhos que se distanciam da proposta doutrinária e teológica destas comunidades foram muito criticados por alguns fiéis, de modo que em grande medida não houve uma renúncia no que diz respeito as suas concepções hermenêuticas, conforme nos informa Carlos Renato Siqueira de Araújo (ARAÚJO, 2008).

No segmento evangélico este exercício de compreensão dos textos é uma das características do grupo, que é balizado pela literatura bíblica. Só para citarmos um exemplo podemos destacar o livro de Daniel, onde não só as informações históricas, mas, a busca pela interpretação das textualidades são bem presentes ao longo de todo o livro.

Certeau alega que estudar a religião é “*pensar o que os seus conteúdos se tornaram nas nossas sociedades*” (CERTEAU, 2007, 179). Assim, em concordância com os depoimentos do Prof. Eli Brandão da Silva, entendemos que se muitos fiéis se sentem incomodados com a presença de certos cânticos, esta inquietação ocorre, pois uma canção é também “veículo de um conteúdo teológico”.

### 2.3. Uma expressão de louvor: as “músicas de mensagem”

*Santifica-os na verdade; a tua palavra  
é a verdade (João 17.17)*

Neste terceiro momento de nosso segundo capítulo optamos por discutir algumas canções que classificamos conforme uma categoria que criamos para fazer referência a um conjunto de cânticos que são efetuados no segmento evangélico, por grupos musicais ou cantores solistas, não com a finalidade de a congregação participar conjuntamente com os mesmos – embora ela o possa fazer, e eventualmente o faz – mas, com o objetivo maior é comunicar um conteúdo, são as “músicas de mensagem”.

Historicamente podemos identificar este tipo de execução já com a emergência da Reforma Protestante, com os corais. Ao longo dos séculos esta prática foi se tornando muito usual, sobretudo no período dos movimentos dos “avivamentos” nos séculos XVIII e XIX. Mas, foi no século XX, especialmente com as “cruzadas evangelísticas” do pastor Billy Graham, que o que denominamos de “canções de mensagem” são resignificadas, pois, se antes conjuntos musicais só podiam comunicar para certo grupo de pessoas, numa determinada espacialidade, a utilização do rádio, da televisão, e também a consolidação da indústria fonográfica possibilitaram que cada vez mais cantores solistas, quartetos, grupos instrumentais e corais pudessem atingir um público mais amplo (HUSTAD, 1986).

A primeira canção que selecionamos “Expressão de Louvor” é de autoria de Paulo Cezar <sup>46</sup>, líder do grupo musical evangélico Logos.

Acordar bem cedo e ver o dia a nascer...  
E o mato molhado anunciando  
O cuidado.  
O cuidado.  
O cuidado.

Sobre o brilho intenso,  
Como o espelho a reluzir...  
Desvendando o mais profundo abismo:  
Minha alma.  
Tua alma.  
Nossa alma.

---

<sup>46</sup> Paulo Cezar é compositor e pastor formado pelo seminário “Palavra da Vida”, e desde o ano de 1972 esteve envolvido com a música e o evangelismo. Participou do conjunto Elo, que teve muita notoriedade no Brasil em fins da década de 1970. Mas, com o término das atividades do mesmo, em meados de 1981, dentre outras razões por conta do falecimento de Jayrinho, um dos principais compositores, tem início neste mesmo período a Missão Evangélica Logos (M.E.L.), que passou a contar com dois trabalhos: o Rancho Logos e o Grupo Logos. Ver: <http://www.logos.com.br/historia.htm>

Dentro do meu peito bate forte um coração.  
(bate um coração)  
De minha boca salta uma voz como expressão...  
(expressão de louvor)  
Dentro do meu peito bate forte um coração.  
(bate um coração)  
De minha boca salta uma voz,  
Como expressão de louvor  
A quem por mim morreu.

Enfrentar a lida, até chegar o fim,  
Que será apenas o começo  
De uma vida.  
Outra vida.  
E que vida!  
Nova vida!!

Dentro do meu peito bate forte um coração.  
(bate um coração)  
De minha boca salta uma voz como expressão...  
(expressão de louvor)  
Dentro do meu peito bate forte um coração.  
(bate um coração)  
De minha boca salta uma voz,  
Como expressão de louvor  
A quem por mim morreu.

Ele é Jesus, (o cuidado)  
A minha luz! (nova vida)  
Ele é Jesus,  
A minha luz! <sup>47</sup>

Muitas canções do conjunto são muito prestigiadas pelo segmento evangélico, sobretudo nas igrejas ligadas ao protestantismo histórico, o que não é de se admirar, considerando a teologia presente nas letras. Os estilos musicais adotados pelo conjunto são geralmente as rock balads numa dinâmica MPB e uma linha um pouco mais acelerada que oscilaria entre o jazz e o pop. Paulo Cezar, líder e principal vocalista, possui uma voz grave, suave, e nas apresentações do grupo também realiza pregações.

No início da canção o compositor destaca “*Acordar bem cedo e ver o dia a nascer...*”, e observe-se que não é “acordar cedo”, mas, “*Acordar bem cedo*”, de modo que o “*mato molhado*” anuncia que o dia ainda está nascendo. Em seguida com as frases “*Sobre o brilho intenso/ Como o espelho a reluzir*” estaria fazendo menção ao nascer do sol? E que “*brilho intenso*” seria este que é capaz de desvendar “*o mais profundo abismo*”?

---

<sup>47</sup> Ver: <http://letras.terra.com.br/grupo-logos/336333/>

O “*brilho intenso/ Como o espelho a reluzir*” seria o que permite tornar conhecível, que “*Desvenda o mais profundo abismo*”? E este seria a “*Nossa alma*” de que fala adiante? Uma situação em que da mesma maneira que um espelho que reluz, este brilho desvenda a “*Nossa alma*”? Significaria a percepção do *ser* que ao contemplar a natureza, este cenário, refletiria acerca dos seus mais profundos sentimentos, e que o levaria a entrar em contato com a iluminação desta Luz, que o faz perscrutar os recônditos da alma, questionando-se sobre a existência do *ser no mundo*?

No coro passa a idéia de que a reflexão que fez anteriormente teria feito brotar nele um sentimento “*Dentro do meu peito bate forte um coração*”, que o levou a produzir uma sonoridade “*De minha boca salta uma voz como expressão*”, não apenas um som, mas uma “*expressão de louvor*”, e aqui o compositor menciona a quem seria dirigida esta “*expressão*”: “*A quem por mim morreu*”.

Na última parte da canção o compositor segue informando quem seria esta Luz, este “*A quem por mim morreu*”: Jesus. Entendemos que por conta do modo como o texto está disposto à canção foi elaborada conforme uma lógica de associação, onde todas as palavras e frases foram colocadas numa “*conexão causal*”.

Um momento do texto em que as frases são dispostas em claras conexões é a estrofe em que afirma “*Enfrentar a lida, até chegar ao fim/ Que será apenas o começo*”. E quando fala de enfrentar as dificuldades da vida até encarar a morte física apesar de mencionar o “*fim*” este não é apresentado como o término da existência do *ser*, mas, enquanto o *começo* de uma nova vida. “*Uma nova vida*”, e não uma seqüência de novas vidas, nem o término da mesma. “*E, como aos homens está ordenado morrerem uma só vez, vindo depois disso o juízo*” (Hebreus 9.27). Uma enfática associação a teologia cristã da sucessão: novo nascimento (“*conversão*”), morte física, e saída do plano terreno para o plano celestial, do tempo para a eternidade, para um além-tempo (DANIEL, 2000).

Reconhecemos que as nossas interpretações são apenas possibilidades de se compreender a canção. Possivelmente os leitores poderiam destacar outros pontos, e quem sabe o compositor não tenha pensado em algumas das questões que mencionamos. Com estas afirmações desejamos ressaltar que não podemos falar em nome da experiência do outro, antes podemos avaliar momentos do texto que apresentem claras afirmações. Advertência que serve para as demais análises que realizamos.

A canção “*Expressão de Louvor*” é um exemplo de composição do segmento evangélico que além de reafirmar determinadas propostas teológicas, também se utiliza de uma linguagem poética para se expressar.

Mas nem todas “músicas de mensagem” apresentam uma “clara” postura teológica em suas letras. Um exemplo é a canção “Escrevi” de autoria de Lenilton <sup>48</sup>.

Escrevi esta canção pra dizer  
Tudo que sinto por você estrela da manhã  
Só você faz nascer um novo dia  
Por amor você me escolheu pra viver  
Uma vida onde a vida é mais que a emoção  
De sentir bater forte o coração

Por isso não posso olhar a vida e não te ver  
Não, eu não posso deixar você por um erro do coração  
Sem que volte pedindo perdão

...Só quero dizer que eu te amo  
E não posso mais olhar a vida e não te ver  
Não, eu não posso deixar você por um erro do coração  
Sem que volte pedindo perdão <sup>49</sup>

No texto o compositor alega que escreveu a canção “*pra dizer/ Tudo sinto por você estrela da manhã*”, e em seguida continua “*Só você faz nascer um novo dia*”, tendo vivido com este alguém “*Uma vida onde a vida é mais que a emoção*”.

No cântico alega que não conseguiria encarar a vida sem este outro, que não poderia deixá-lo por conta de um erro, de uma falha. No sentido de um acontecimento que venha destruir este elo maior, e cogita sempre possibilidades de arrependimento diante de situações que desapontem este outro. Após o término do cântico tem seqüência um solo de guitarra, característico das rock balads, e em seguida é cantada a expressão: “*Só quero dizer que eu te amo*”, e é repetido o cântico.

Algo que pudemos identificar foi que com exceção ao momento em que é mencionada a expressão “estrela da manhã”, que na tradição cristã é associada a Jesus, o compositor não faz quaisquer outras referências à literatura bíblica. Em nossa opinião não fica evidente se a canção está fazendo alusão a uma relação com o sagrado, ou com uma pessoa amada. E com este comentário não temos por intuito fazer juízo de valor, ou mesmo afirmar que o compositor não teve por interesse produzir uma linguagem de cunho “espiritual”, antes desejamos alegar que determinadas composições podem ser interpretadas por seus leitores/consumidores como uma “canção romântica”.

---

<sup>48</sup> A composição “Escrevi” é uma das faixas presentes no álbum “De Coração” da banda gospel Novo Som, que está completando 20 anos de existência e dentre outros estilos musicais adota o rock-pop, o soul, o funk e as rock balads. Alex Gonzaga, o cantor principal, é um exemplo de voz limpa, cristalina, e de agudos extremos, sempre executados com intensidade e suavidade. Ver: <http://www.bandanovosom.com.br/home.php>

<sup>49</sup> <http://letras.terra.com.br/novo-som/47750/>

Joe Jordan afirma que em 23 de abril de 1999 o Wall Street Journal produziu o seguinte artigo: “*Cantando Canções de Amor, Não de Deus*”, que tinha por subtítulo “*Isso é Música Cristã?*”, e tratava do que chama de “falta de clareza” na mensagem de muitas composições presentes em CD’s evangélicos. O teólogo informa que nos EUA muitas gravadoras seculares compraram gravadoras evangélicas, e isto teria afetado o conteúdo das letras de alguns cânticos, que são então elaborados visando um público mais amplo, e não apenas o segmento evangélico (JORDAN, 2006, 20).

É preciso informar que a banda Novo Som possui também canções que fazem claras alusões à tradição bíblica, especialmente nos álbuns mais recentes, e que muitos trabalhos seus possuem a presença de composições que fazem referência aos sentimentos do ser diante da pessoa amada. Práticas que também foram realizadas por outros conjuntos evangélicos.

Com a canção “Escrevi” não desejamos afirmar que o compositor não teve o desejo de fazer referências a escritura bíblica, ou que sua maneira subjetiva de comunicar impossibilite fiéis de terem experiências com o sagrado. O que desejamos elucidar é que este formato de letra pode suscitar a compreensão que o leitor desejar, e com esta afirmação não estamos desconsiderando a possibilidade de o consumidor ter esta percepção para com outras composições – embora seja preciso se considerar que um autor tem um objetivo ao construir um texto – mas, o nosso intuito é argumentar que há determinadas canções evangélicas que não enfatizam o que alguns teólogos denominam de “fundamentos bíblicos”.

Mas, se há bandas evangélicas que possuem letras com as características que mencionamos anteriormente, outras, por sua vez, fazem questão de destacar em suas composições o que alguns fiéis denominam de “postura bíblica”. Um exemplo é a canção “Infinitamente Mais” da banda Resgate <sup>50</sup>.

Se eu olho pra trás não vejo mais nada,  
O Teu amor cobriu a multidão dos meus erros,  
Se eu olho pra dentro eu vejo um rio,  
O Teu amor encheu um grande vazio.

Não há sombras do que um dia já foi,  
Só certezas do que ainda virá.

De tudo que um dia alguém sonhou,  
Infinitamente mais,  
De tudo que o homem já pensou,  
Infinitamente mais.

---

<sup>50</sup> A banda gospel Resgate é vinculada à “Igreja Apostólica Renascer em Cristo”. Começou suas atividades no início da década de 1990 e desde então já gravou alguns álbuns, e tem realizado shows por todo o Brasil. A maior parte de suas composições são em ritmo de rock tradicional e rock balads, de grande influência da paisagem sonora estadunidense das décadas de 1960 e 70. Ver: <http://www.bandaresgate.com.br/>

Se eu olho pro céu eu vejo uma casa,  
O Teu amor pagou um alto preço,  
Se eu olho pro chão eu vejo uma rocha,  
Pra colocar os pés a vida inteira.<sup>51</sup>

Na primeira estrofe com as frases “*Se eu olho pra trás não vejo mais nada/ O Teu amor cobriu a multidão dos meus erros*” é trabalhada a noção de perdão para ações que desagradariam ao Senhor. Em seguida com as expressões “*Se eu olho pra dentro eu vejo um rio/ O Teu amor encheu um grande vazio*” a composição nos passa a idéia de que este ser foi preenchido pela nova experiência que teve.

No momento seguinte nos passa a idéia de que de tudo que se passou anteriormente “*do que um dia já foi*”, atualmente “*Não há sombras*”. Lembranças? Só certezas do que ainda está por vir nesta nova caminhada. Convicção ou enunciação daquilo que a experiência representa para o compositor?

Na segunda estrofe com as frases “*Se eu olho pro céu eu vejo uma casa/ O Teu amor pagou um alto preço*” faz alusão à interpretação teológica de “morada celestial”, de “herança”, e ao acontecimento da crucificação, que seria o “alto preço” pago por Jesus Cristo, a saber, sua vinda para a terra, sua morte e ressurreição. Com as expressões “*Se eu olho pro chão eu vejo uma rocha/ Pra colocar os pés a vida inteira*” considera esta “rocha” um fundamento, e neste contexto um fundamento espiritual para ajudá-lo a conduzir a sua existência, “*Todo aquele, pois, que ouve estas minhas palavras e as põe em prática, será comparado a um homem prudente, que edificou a sua casa sobre a rocha*” (Mateus 7.24). E aqui, não apenas no plano terreno, mas também pós-morte física, conforme o jargão evangélico “na glória”, uma vez que muitos teólogos atestam que esta “nova vida” já se inicia a partir do momento da “conversão” do fiel (BOOKMAN, 2004).

No cântico é afirmado que “*De tudo que alguém sonhou*”, ou “pensou”, comparado ao novo momento que o ser vivenciará – conforme outros momentos da canção: a inscrição do ser na eternidade, no plano celestial – este será “*Infinitamente mais*”. Noutras palavras, que a experiência espiritual que este ser tem no plano terreno é apenas uma parte do que virá. E aqui cabe fazermos menção a um versículo muito mencionado por teólogos quando fazem referência a tal questão: “*Mas, como está escrito: As coisas que olhos não viram, nem ouvidos ouviram, nem penetraram no coração do homem, são as que Deus preparou para os que o amam*” (1 Coríntios 2.9) (GITT, 2005).

---

<sup>51</sup> <http://letras.terra.com.br/resgate/48450/>



Para discutir quando uma expressão faz menção a apenas parte do todo Certeau utiliza-se da noção de sinédoque, que seria quando uma palavra é empregada de maneira a fazer referência a apenas uma parte do sentido de um signo, trabalho retórico de criar ausências (CERTEAU, 2003).

Algo que precisa ser acrescentado é o fato de que a banda Resgate é formada por bispos que estão à frente de comunidades eclesiais da “Igreja Apostólica Renascer em Cristo”<sup>52</sup>. Possivelmente por tal razão encontramos letras suas baseadas em trechos da Bíblia, ou com pequenas modificações, sem mencionar a maneira teológica de comunicar, e composições com enfáticas mensagens a exemplo de: “*eu Te conhecia/Só de ouvir, mas agora eu Te vejo*” (Te vejo), “*Quem poderá se esconder do teu dia?/Sol do meio dia brilha em meio à noite todo dia*” (Sol do meio dia), “*Quero te entregar a minha vida inteira/Prá Te servir todos os dias enquanto é dia*” (7 dias), “*Eu vou contra todas as Evidências/Contra a voz dos fariseus/Como um sábio fazer minha habitação/Sobre a Rocha*” (Sobre a Rocha), que faz parte do álbum “On The Rock” de título homônimo a canção<sup>53</sup>.

Um conjunto gospel que apesar de apresentar muitas canções em ritmos ditos agressivos – considerando que alguns fiéis entendem que estes não são apropriadas para momentos de “espiritualidade” – e que possuem letras que enfatizam os chamados “fundamentos bíblicos” é a banda Oficina G3, que adota os estilos: rock progressivo, rock balads e nos últimos trabalhos o new metal.

A banda Oficina G3 – da mesma maneira que o grupo Resgate – possui composições que deixam claras as suas posturas teológicas e doutrinárias, a exemplo dos seguintes trechos: “*Além do que os olhos hoje podem ver/Na certeza de poder chegar junto a você*” (Além do que os olhos podem ver), “*Mas as histórias continuam as mesmas/Parece que não aprendemos a lição.../ Será que o sacrifício valeu/Só para termos emoções/Enquanto as lágrimas caírem/E não tocarem o coração* (A lição), “*Nada vai ficar/Nem estar oculto aos olhos d’Ele*” (O fim é só o começo), “*Quantas vezes os meus próprios meios/Me levaram a lugar nenhum.../Lutando pelas nossas próprias forças/Já entramos na batalha derrotados.../Eu ando pela força do Senhor*” (Meus próprios meios), “*De olhos fechados vejo o impossível acontecer.../De joelhos eu cruzo desertos.../A fé que me faz tocar o impossível.../A sombra da cruz descanso a minha alma*” (De joelhos)<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> <http://www.bandaresgate.com.br/>

<sup>53</sup> <http://letras.terra.com.br/resgate/>

<sup>54</sup> <http://letras.terra.com.br/oficina-g3/>

A canção que selecionamos da banda Oficina G3 <sup>55</sup> tem por título “Eu Sou”, e é de autoria de Juninho Afram, Jean Carillos e Duca Tambasco, participantes do grupo.

Muitos querem Me encontrar,  
Mas não sabem onde ir,  
Outros querem Me escutar,  
Mas não param pra Me ouvir.

Eu sou o princípio e o fim,  
Não há outro igual a Mim,  
Todo poder está em minhas mãos.

Muitos dizem me conhecer,  
Mas me conhecem só de ouvir,  
Outros tentam me explicar,  
Negar tudo que Eu fiz.

Eu sou o princípio e o fim,  
Não há outro igual a Mim,  
Todo poder está em minhas mãos.

Quem buscar Me encontrará,  
Quem pedir receberá,  
Quem invocar Eu vou ouvir,  
Eu Sou o Eu sou.

Eu Sou, o Eu sou.  
Minha palavra não tem fim,  
Tudo está em minha mãos,  
Não há impossíveis pra Mim. <sup>56</sup>

A banda atingiu o sucesso em 1999 quando gravou “Oficina G3 Acústico Ao Vivo”, na casa de espetáculos paulistana Olympia, uma megaprodução que contou com um público de aproximadamente quatro mil pessoas. Um trabalho que possibilitou uma maior aceitação do segmento evangélico, uma vez que a apresentação de canções num formato acústico suavizou a performance do conjunto. Ao longo de sua carreira também realizou shows em alguns países da América Latina e nos EUA. Participou do Rock in Rio III, ocorrido em 2001, e teve o seu clipe “O Tempo” veiculado pela MTV, em 2002, e atualmente é uma das bandas de rock evangélicas mais conhecidas do segmento no país (CUNHA, 2007).

Além de alguns dos componentes do conjunto serem endorser <sup>57</sup>, o guitarrista Juninho Afram já foi capa da revista Guitar Class (que é direcionada, sobretudo a guitarristas)

---

<sup>55</sup> A banda Oficina G3 teve início em meados de 1988 participando dos períodos de louvor da Igreja Cristo Salva, que mais adiante ficou conhecida como “Igreja Apostólica Renascer em Cristo”. Ao longo das décadas de 1990 e 2000 passam a realizar shows por todo o Brasil e a gravar trabalhos musicais, e da mesma maneira que a banda Resgate tem atingido principalmente o público jovem. Ver: <http://www.oficinag3.art.br/home.php>

<sup>56</sup> <http://letras.terra.com.br/oficina-g3/1348002/>

<sup>57</sup> Fazerem propagandas, em diversas mídias, de equipamentos e instrumentos musicais.

juntamente com o guitarrista Kiko Loureiro (da banda de rock secular Angra), e atualmente é colunista da revista Cover Guitarra <sup>58</sup>.

Ao longo de toda canção “Eu Sou” são trabalhadas compreensões que fazem referências a algumas características de Deus. Na segunda estrofe, por exemplo, a composição alega que Ele é eterno, que é único, que tem o controle de todas as coisas. Na última parte da composição é mencionado que a sua palavra é imutável, e para utilizarmos um trecho bíblico muito mencionado por teólogos citamos: “*Porque em verdade vos digo que, até que céu e a terra passem, de modo nenhum passará da lei um só i ou um só til, até que tudo seja cumprido*” (Mateus 5.18) (BOOKMAN, 2004).

No côro, quando mencionam “Eu Sou” fazem alusão ao trecho bíblico “*Respondeu Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU me enviou a vós*” (Êxodo 3.14). Alguns teólogos acreditam que a expressão é utilizada, neste e em outros momentos na Bíblia, para afirmar que Deus é o que é, e sempre será independente de quaisquer coisas ou circunstâncias, remetendo ao entendimento de que Javé “EU SOU O QUE SOU” seria apenas uma representação textual para tentar fazer referência ao Senhor, que transcende ao conceito (GITT, 2005).

Ricoeur, por sua vez, afirma que a expressão hebraica “*éhyéh asher éhyéh*”, que em português hoje se lê “EU SOU O QUE SOU” por conta do processo de tradução – em especial por conta da helenização que ocultou certas valências – teria por correlato a noção de fidelidade, onde a eternidade de Javé é a fidelidade do Deus da Aliança acompanhando a historicidade do seu povo. E que livro de Gênesis é uma história articulada por atos de fala que instauram à ordem da criação, da mesma maneira que relatos dos patriarcas, começos que dizem a eternidade. Ao longo dos livros que compõe a Bíblia vários textos trabalham as noções de fidelidade e eternidade, que Deus vive “*para sempre*”, “*nos séculos dos séculos*”, e que apesar transcorrerem diversos regimes de historicidade “*a palavra do Senhor permanece para sempre*” (RICOEUR, 1997, 452).

Na terceira estrofe com as frases “*Muitos dizem me conhecer/Mas me conhecem só de ouvir*” é sugerido que este “conhecer” se distanciaria do ato de vivenciar a fé, ou praticá-la. E com as expressões “*Outros tentam me explicar/Negar tudo que Eu fiz*” questionam os que lançam teorias para se contrapor, ou desconsiderar a escritura bíblica. Silas Daniel alega que os textos presentes na Bíblia são “*verdades absolutas e claras*”, “*estes, porém, estão escritos para que creiais que Jesus é o Cristo, o Filho de Deus, e para que, crendo, tenhais*

---

<sup>58</sup> Ver: <http://www.oficinag3.art.br/home.php>

*vida em seu nome*” (João 20.31), conforme já discutimos neste capítulo. O teólogo acredita que para a compreensão desta Escritura não podem ser feitas leituras isoladas, mas avaliar o contexto, de modo a não confundir decodificação com adaptação, considerando todo o conjunto da Escritura, *“Tu, porém, permanece naquilo que aprendeste, e de que foste inteirado, sabendo de quem o tens aprendido”* (II Timóteo 3.14) (DANIEL, 2007).

Algo que pudemos identificar nos discursos teológicos do protestantismo fora uma aproximação com a noção de “verdade” da filosofia platônica, uma vez que ambas formas de compreender um signo refutam – cada uma a sua maneira – o relativismo e questionam: *“se tudo é verdadeiro, nada é verdadeiro”*, assim haveriam vários discursos, no entanto só há um logos verdadeiro e que pode ser alcançado (DANIEL, 2007; ROGUE, 2005, 34).

Na primeira estrofe da canção com as frases *“Muitos querem Me encontrar/ Mas não sabem onde ir/ Outros querem Me escutar/ Mas não para pra Me ouvir”* a composição põe em questão não apenas o Texto desta Voz que espera um querer-ouvir, mas o ato de praticar uma escuta. Para Ricoeur a prática da leitura é uma ação onde cabe ao agente, iniciador da ação, escolher entre as múltiplas propostas (por vezes discursos conflitantes), situação limite, em que o sujeito age (RICOEUR, 1997).

Eagleton alega que é possível compreender uma obra literária a partir do que já foi chamado de “posições do sujeito”, onde a maneira como um autor produz sua escrita oferece certas “posições” para serem interpretadas, sendo neste sentido uma linguagem “orientada”, não de modo a existir um leitor ou uma leitura ideal, mas, que é preciso ser considerada a “intenção da obra” (EAGLETON, 1997).

E aqui abrimos um parêntese para mencionarmos nossa inquietação diante das falas que procuram afirmar que os discursos são desinteressados, no sentido de não conterem posicionamentos, uma vez que, quer sejam filmes, canções, textos, falas, dentre outros, em grande medida, contém as maneiras do “ser” ler e se expressar sobre o mundo. E mesmo uma suposta neutralidade, ou mesmo a ausência, também são formas de se posicionar.

Cabendo acrescentar que, no período histórico em que vivemos, onde muitos militam em favor do “politicamente correto”, e de um “ecumenismo cultural”, certos discursos procuram anular a diferença, temendo pluralidade, a multiplicidade, as diversas maneiras de poder ser e se posicionar sobre o mundo. Assim, é preciso reconhecer a importância que tem a “liberdade de expressão”, da mesma forma que o direito que o ser tem de poder interagir ou não com os diversos elementos presentes no mundo. Com isto nos questionamos: a quem compete o direito de limitar tais liberdades de escolha? E com base em quais critérios?

Para Certeau o exercício da interpretação depende em grande medida do desejo de buscar compreender o texto *“Quem tem ouvidos para ouvir, que ouça! O ouvido apurado sabe discernir no dito aquilo que ali é marcado de diferente pelo ato de dizê-lo”*, uma arte de desenvolver uma escuta, de maneira que esta audição (este *fazer*) não se cansa de prestar atenção nas habilidades do *contador* (CERTEAU, 2003, 166).

Noemi Jaffe alega que uma canção possui uma dupla narratividade: uma história na letra e a melodia e o ritmo, uma história segunda. Afirma também: *“é maravilhoso perceber como a música é capaz de perceber coisas que a literatura só atinge com muita dificuldade”* (JAFFE Apud NESTROVSKI 2007, 22).

Com as colocações anteriores, e considerando os objetivos de nossa pesquisa, desejamos fazer referência ao fato de que uma canção possui pelo menos dois elementos que afetam o fiel: a letra e a música (ritmo e a melodia).

Apesar de reconhecer que não existem estilos musicais unicamente evangélicos Silas Daniel afirma que não haveria conciliação entre alguns estilos e o culto cristão, onde, em sua opinião uns podem ser utilizados e outros não (DANIEL, 2000). O colaborador Joseilton da Silva Messias, pastor da Igreja Batista de Bodocongó, comenta: *“Música na igreja é só uma questão de bom senso, não é um pecado bíblico, mas temos de usar o bom senso”* (MESSIAS, 2006). Assim, vemos que tanto no plano da literatura evangélica, quanto no plano das entrevistas, vão sendo agenciadas falas que buscam demarcar o que é e o que não é autorizado, enquanto espaço de práticas. E que a apropriação que os fiéis fazem das canções estão *“além do que os olhos podem ver”*, uma vez que a experiência pertence ao outro.

Ao longo de nosso segundo capítulo argumentamos acerca da importância que os fiéis atribuem ao conteúdo doutrinário e teológico dos cânticos presentes em suas celebrações religiosas, de modo que, se algumas canções são aceitas por se aproximarem de suas compreensões hermenêuticas acerca da escritura bíblica, outras são criticadas por terem entendimentos que se distanciam da proposta deste Texto.

Mas, apesar de determinadas composições possuírem a mesma natureza confessional dos hinos protestantes, estas foram criticadas por alguns de seus participantes por conta de seu estilo musical, conforme nos relata Boanerges Rodrigues Batista. O colaborador também nos informa que as chamadas *“músicas de mensagem”* foram e são muito executadas por grupos evangélicos da cidade de Campina Grande, especialmente em eventos organizados por estes que ocorreram em ambientes abertos a exemplo do *“Cantinho da Paz”* (BATISTA, 2008).

### Capítulo III

Por uma geografia das práticas musicais

### 3.1. Conexões Urbanas: o Cantinho da Paz

*Disse-lhes então o Senhor: tira as alparcas dos teus pés,  
porque o lugar em que estás é terra santa (Atos 7.33)*

Na segunda metade da década de 1980 tem início na cidade de Campina Grande um evento realizado pelo segmento evangélico que ficou conhecido como “Cantinho da Paz”. Inicialmente organizado por participantes da Igreja Presbiteriana Centro num espaço fechado no local onde hoje é a casa de shows Planet Hall. Contava com a participação de conjuntos de louvor, pregações, peças teatrais, e tinham o apoio de jovens das igrejas evangélicas do município – e no decorrer dos anos – também de outras localidades do estado e do país, conforme nos afirma o entrevistado Vandilson Chagas de Moraes (MORAES, 2008).

Sempre ocorrido no mês de junho, a partir do referido período, podemos considerá-lo um evento religioso paralelo a uma festa popular da cidade – que tem muita notoriedade, inclusive em âmbito nacional – conhecida como “O Maior São João do Mundo, que antecede ao “Cantinho da Paz” e acontece num local chamado “Parque do Povo”, que é um espaço aberto construído com o intuito de sediar manifestações culturais, artísticas, religiosas, etc., e foi concluído no ano de 1983, na gestão do então prefeito Ronaldo José da Cunha Lima<sup>59</sup>.

Ao longo dos anos o “Cantinho da Paz” ocorreu também em outros locais da cidade a exemplo da “Praça Clementino Procópio”, da “Praça da Bandeira”, mas foi no “Parque Evaldo Cruz”, mais conhecido como “Parque do Açude Novo”, que o evento teve a maior parte de suas edições. E que por sinal é muito próximo ao “Parque do Povo”.

Muitos entrevistados afirmaram que o “Cantinho da Paz” além de ser é um espaço que tem por intuito reunir os fiéis das diversas igrejas evangélicas da cidade, teria sido idealizado com a finalidade maior de realizar evangelismo. Vandilson Chagas de Moraes atesta que nas noites em que acontecia o evento além dos “momentos de louvor”, das pregações, das peças teatrais, dentre outros, a prática do “evangelismo pessoal” fora muito efetuada por seus participantes, em especial nos primeiros anos de existência do mesmo, de maneira que, durante o transcorrer da noite, alguns saíam para distribuir folhetos e conversar acerca da “Palavra de Deus” com pessoas que encontrassem nas proximidades do local e também dentro do “Parque do Povo”, onde ocorria simultaneamente a festa junina do “Maior São João do Mundo” (MORAES, 2008).

<sup>59</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Maior\\_S%C3%A3o\\_Jo%C3%A3o\\_do\\_Mundo\\_\(Campina\\_Grande\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Maior_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_do_Mundo_(Campina_Grande))

O “Cantinho da Paz” da mesma maneira que a “música evangélica contemporânea” é um assunto que divide opiniões no segmento evangélico. Alguns entrevistados consideram-no como uma forma de divertimento, um passeio. Outros, no entanto afirmam que o evento é uma oportunidade de encontro com o sagrado, ou para evangelização, ou um espaço para interagir com os fiéis de outras denominações evangélicas. O Prof. Lemuel Dourado Guerra nos fornece uma breve análise do mesmo:

“O Cantinho da Paz é uma maneira de oferecer ao público evangélico opções de lazer naquele momento em que está todo mundo festejando do outro lado do açude, do outro lado daquela rua que separa o Açude Novo do Parque do Povo. Considero isto o resultado de um determinado conservadorismo deste segmento evangélico, e também uma oportunidade na qual estes evangélicos podem trabalhar um pouco do fortalecimento da sua identidade. Identidade é um mecanismo simbólico que sempre se estabelece em momentos de encontro com o diverso, com o outro. É uma maneira de marcar uma diferença entre evangélicos e não-evangélicos, cultivando um determinado tipo de expressão musical, e simbólica, já que inclui outros elementos tipo pregações e outros, que se oporia ao que está ocorrendo do outro lado daquela rua que separa os dois espaços. É uma forma de vivenciar uma determinada prática religiosa” (GUERRA, 2006).

Para o entrevistado, o Cantinho da Paz seria um momento em que o segmento evangélico campinense reforçaria sua identidade enquanto grupo social, se utilizando do espaço para compartilhar interesses comuns a exemplo de músicas, pregações, etc.

No evento as práticas de se cantar, bater palmas, movimentar o corpo, ou seja, promover toda uma economia gestual são realizadas pela juventude (que é a maior parte do público que frequenta o evento). E, acrescentemos, também é um ambiente que seus participantes utilizam-no para fazerem amizades e vivenciá-lo enquanto um espaço de lazer, uma vez que ele é um núcleo de sociabilidade diferenciado da igreja (que é mais formal), pois, inclusive, a geografia do lugar (que é aberto) possibilita tais agenciamentos<sup>60</sup>.

O colaborador Boanerges Rodrigues Batista nos relata um pouco acerca das diferenças que caracterizariam os formatos dos cultos do Cantinho da Paz e das igrejas no que diz respeito a ritmos e letras das canções:

“O Cantinho da Paz é mais voltado pra jovens, são músicas mais ritmadas, sem ser limitada por padrões tradicionais de ritmo, e até de linguagem, enquanto que nas igrejas se têm certo vocabulário. Nas letras de músicas mais tradicionais não existem gírias nas músicas, não existe uma forma mais jovem de se comunicar nas igrejas, e no Cantinho da Paz não” (BATISTA, 2008).

---

<sup>60</sup> Conforme depoimentos de colaboradores e visitas que pudemos realizar ao evento.



Conforme as palavras do colaborador, no depoimento anterior, o Cantinho da Paz apresentaria uma proposta voltada para o público jovem, ou pessoas que se identifiquem com aquele formato de atividade. Não é de admirar que muitos jovens gostem e elogiem o evento conforme nos relata Rodrigo Leone Alves:

“Eu gosto muito do Cantinho da Paz, pois reúne muita gente, vão pessoas de todas as denominações, conversam, trazem pessoas de fora do meio evangélico, passam pessoas não evangélicas que vão chegando, observando, participando. É um evento que traz a união entre as igrejas, que é uma coisa importante...” (ALVES, 2006).

Com as palavras do entrevistado vemos que mais que uma opção para evangélicos e não-evangélicos o Cantinho da Paz também foi um espaço que possibilitou uma maior aproximação entre as igrejas evangélicas da cidade, uma vez que grupos musicais, cantores solistas, pregadores, grupos de teatro, dentre outras formas de participações foram efetuadas por fiéis das várias denominações que estiveram presentes no evento, de modo que a partir de então houve um maior diálogo entre as comunidades eclesiais da cidade.

Muitos colaboradores acreditam que o Cantinho da Paz afetou a paisagem sonora das igrejas evangélicas, em especial na cidade. Alegam que muitos jovens que participavam do evento passaram, a partir de então, a desejar implantar os grupos instrumentais de louvor em suas respectivas comunidades, lembrando que poucas tinham conjuntos com instrumentos a exemplo de guitarras, contrabaixos, baterias, etc., em fins da década de 1980.

Ítalo Rui Britto Fragoso da Silva afirma que uma particularidade que identificou no evento, e nas igrejas da cidade, diz respeito aos estilos musicais, uma vez que além de executarem canções em ritmo de rock, dance, pagode, reggae, etc., canções em ritmo de forró, xote e axé (samba-reggae) foram bem presentes, em especial na década de 1990. O colaborador acredita que tal característica seria em certo sentido reflexo de duas culturas musicais locais: do forró (quer seja os chamados “forró pé de serra” ou o “forró eletrônico”) e do xote presentes, em especial, na festa popular do “Maior São João do Mundo”, e o axé que é marcante em um “carnaval fora de época” conhecido como “Micarande”<sup>61</sup> (SILVA, 2006).

Quando perguntado se o conteúdo das letras que eram cantadas nos ritmos de forró, xote, reggae, pagode e axé diferiram de outras canções tocadas em outros ritmos Boanerges Rodrigues Batista nos esclarece:

---

<sup>61</sup> A “Micarande” é um “carnaval fora de época” que ocorre em Campina Grande, desde o ano de 1989, em que blocos puxados por trios elétricos percorrem as ruas da cidade até chegarem a seu destino final, o “Parque do Povo”, onde é montada toda uma estrutura com um palco, camarotes, etc. Suas primeiras edições foram no mês de abril, e atualmente está sendo realizado no mês de outubro. É inspirado no modelo da “Micareta”, criada na Bahia. Ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Micarande>

“A letra não, o que diferia mesmo era o ritmo. Nós tocávamos várias músicas da Banda Canal e a letra em si não era muito diferente das letras de outros estilos, já o grupo Desafio Jovem tinha uma letra muito voltada para o jovem. Eram usadas muitas gírias nas músicas, enquanto que em outros grupos você não vê isto. A Banda Canal mesmo era mais no estilo do axé. Tinham poucas bandas que tocavam forró, via-se mais o ritmo do forró no play-back dos irmãos, mas como conjunto eram muito poucos, como hoje temos Alice Maciel e outros. Mas na época era muito mais restrito” (BATISTA, 2008).

Avaliando as características musicais informadas pelos colaboradores vemos que apesar de as canções que eram executadas nos ritmos que mencionamos apresentarem letras que muito se aproximam de corinhos com outros estilos musicais, percebe-se que alguns conjuntos de louvor ou cantores evangélicos da cidade estabelecem um diálogo, do ponto de vista do ritmo, com as culturas musicais locais, com esta paisagem sonora.

Mas, algumas composições em ritmo de baião ou xote trilharam uma determinada linha temática ao fazer referência ao nordestino. Um exemplo é a canção “Baião”, de autoria de Janires Magalhães Manso, muito executada pela banda de rock evangélica Rebanhão <sup>62</sup>.

Minha vida que era muito louco (Louca),  
Só faltei correr atrás de avião (De avião),  
Mas Jesus entrou no meu deserto (No meu deserto),  
Inundou o meu coração.

Eu era magro que dava dó (Que dava dó),  
Meu paletó listrado era de uma listra só (De uma listra só),  
Mas Jesus entrou no meu deserto (No meu deserto),  
Inundou o meu coração.

Sem Jesus Cristo é impossível,  
Se viver neste mundão,  
Até parece que as pessoas estão morando no sertão,  
É faca com faca é bala com bala,  
Metralhadores e canhões,  
Até parece que a faculdade só tá formando Lampião.

E lampião e lamparina,  
Vela acesa e candeeiro,  
Nunca vai salvar ninguém,  
E ainda se vai gastar dinheiro,  
E o dinheiro anda mais curto,  
Do que perna de cobra,  
Filosofia de malandro,  
“No bolso ele bota e nunca sobra”

---

<sup>62</sup> Fundado em 1981 o grupo de rock gospel Rebanhão teve muita notoriedade no segmento evangélico no Brasil desde o início da década de 1980 até o final da década de 1990 (término de suas atividades). Apesar de o conjunto ter uma maior concentração numa linha mais pop, a canção “Baião”, cujo ritmo é o baião, foi muito divulgada em todo o país, uma vez que a composição estava presente em seu primeiro álbum “Mais doce que o Mel”. Conforme: <http://www.rebanhao.rg3.net/>

E o que tá fartando de amor,  
Tá sobrando iniquidade,  
Todo mundo se odiando,  
Pelas ruas, pelas ruas da cidade.

Se essas ruas, se essas ruas fossem minhas,  
Eu pregava cartaz,  
Eu comprava um spray,  
Escrevinhava nelas todas,  
Jesus is the only way.

Jesus é o único caminho,  
Pra quem quer morar no céu,  
Quem quiser atalhar vai pro beleléu!<sup>63</sup>

Na primeira estrofe, com as frases “*Mas Jesus entrou no meu deserto/Inundou o meu coração*” são feitas alusões a uma paisagem que ao longo dos séculos XX e XXI foram muito associadas ao Nordeste brasileiro, numa ligação que pode ser feita entre o semi-árido paraibano, este espaço geográfico que mencionamos, e o deserto em que viveu o povo hebreu, que podem ser entendidos enquanto momentos de dificuldades. Um deserto pessoal que foi então irrigado por uma “fonte de água viva”, um oásis, conforme o texto, Jesus.

Em seguida com a sentença “*Eu era magro que dava dó*” o compositor reforça a idéia de um indivíduo marcado fisicamente pelo espaço geográfico em que vive, que o sertão produziria pessoas com um determinado biótipo. Embora a frase também possa ser compreendida enquanto um período que antecede a uma irrigação espiritual deste deserto.

Na terceira estrofe fica a impressão de que o compositor se dirige agora não apenas ao nordestino, e com as expressões “*Até parece que as pessoas estão morando no sertão/ É faca com faca é bala com bala*” e “*Até parece que a faculdade só tá formando lampião*” é construída a idéia de que o sertão produziria sujeitos não apenas “valentes”, mas também violentos, dos quais os “cidadinos metropolitanos” precisariam diferir. Sendo mais uma vez este sertanejo marcado, pela linguagem, através da já desgastada e estereotipada figura de “Lampião”, tão propagada pela mídia do país.

Mas, o momento que mais nos chamou atenção foi à penúltima estrofe em que o compositor afirma que se as ruas lhe pertencessem pregaria cartazes e escreveria: “*Jesus is only way*”. Na estrofe seguinte fornece a tradução: “Jesus é o único caminho”. A frase em inglês se destaca, pois, se todo um discurso com os termos: deserto, sertão, faca, bala, Lampião, é articulado, a canção conclui a idéia em outro idioma.

---

<sup>63</sup> <http://letras.terra.com.br/rebanhao/48337/>

Boanerges Rodrigues Batista nos relata um pouco acerca da recepção da canção na Igreja Congregacional Centro, e na cidade de Campina Grande.

“A primeira banda que eu vi com letras falando sobre o nordestino não era nem uma banda do Nordeste, era a banda Rebanhão que tinha uma música muito antiga que se chamava Baião. E quando começaram os grupos de louvor na igreja esta música era proibida de se tocar por causa do ritmo e das gírias que tinham na música, e a partir daí este tipo de música era tocada muito no Cantinho da Paz. Não só esta música, mas outras músicas que falavam do nordestino, e com este ritmo também. Mas dentro das igrejas não tinha abertura pra este tipo de música. É tanto que alguns pastores proibiam de se tocar músicas do Rebanhão, viam como se fosse um grupo que não tinha letras capazes de trazer nenhuma mensagem, o ritmo também era fora dos padrões da igreja naquela época, então excluíam grupos como este que eu citei agora” (BATISTA, 2008).

Com o comentário anterior vemos que a maneira de se expressar de determinados cânticos não era bem vista por algumas lideranças de igrejas da cidade, de modo que muitos estiveram restritos a espaços a exemplo do “Cantinho da Paz”. Uma canção que também faz referência ao mesmo assunto é “Coração de Nordestino” de autoria de Marcos André Fernandes. Composição que é muito propagada pelo grupo evangélico “Ministério Sal da Terra”, que além de tocar os ditos ritmos nordestinos, opta por trabalhar tais temas.

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,  
da mulher rendeira lá do Ceará...  
Do homem boiadeiro que canta toada para não chorar...  
A seca castiga e o gado morre, e o rio é dos olhos teus  
Meu Nordeste carente, povo tão valente, Deus ama você.

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

Nordestino querido você que me escuta  
Pelo Sertão, pela cidade  
Jesus Cristo deseja encher tua vida de felicidade...  
Meu Jesus morreu também pelo Nordeste, pelo Sertão,  
Pelo agreste, pelo sanfoneiro  
Pelo homem sem escola, homem sem vitória  
Pelo violeiro...<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Conforme: <http://letras.terra.com.br/ministerio-sal-da-terra/968336/>

A canção “Coração de Nordeste” tem uma fala mais direcionada, de maneira que a evangelização do habitante desta região é o seu principal foco. O cântico é iniciado com o coro que é sempre repetido ao término de cada estrofe. Nele o compositor exprime o seu desejo de que a história deste nordestino seja mudada, de modo que a transformação maior seja de ordem espiritual “*Vem Jesus liberte o coração do nordestino*”, daquele residente em uma determinada espacialidade.

Na primeira e segunda estrofes quando menciona o “menino que brinca de baleadeira”, a “mulher rendeira do Ceará”, o “homem boiadeiro”, o “sanfoneiro”, o “homem sem escola”, o “violeiro”, o compositor vai “desenhando” os vários personagens deste “lugar”. Não uma mera referência a sujeitos presentes em uma localidade, mas uma construção textual que reforça uma determinada imagem do “povo nordestino”.

Ainda na primeira estrofe com a frase “*a seca castiga e o gado morre, e o rio é dos olhos teus*” vai marcando por intermédio da linguagem esta região enquanto espaço da seca. Com a expressão “*povo tão valente*” é feita novamente uma alusão ao fato de que o sertão “produziria” em seus habitantes um determinado comportamento. E só na última estrofe o compositor faz referência ao cidadão nordestino, de maneira que fica a impressão de que a espacialidade possui apenas a presença dos sujeitos que delinea ao longo do texto.

Um conjunto da cidade de Campina Grande que se propõe a realizar um trabalho que contempla não apenas os ditos “ritmos regionais”, mas também canções a exemplo de “Coração de Nordeste” é o grupo “Cordel do Milagreiro” fundado no ano de 2006. Carlos Renato Siqueira de Araújo nos relata:

“O cordel do milagreiro é um grupo que eu não sei a época em que foi fundado, acredito que mais de três anos, e toca músicas regionais. É composto de violões, zabumba, triângulo, pandeiro. E o objetivo do grupo é estar em ambientes tipo o São João, participando do evento. O grupo participou inclusive de ilhas de forró como uma banda informal, participou da pirâmide, num impacto evangelístico que houve, e se converteram 50 pessoas. Tocam estilo baião, estilo forró, hoje está mais um estilo forró universitário. E o objetivo deles é levar a palavra de Deus com estes estilos” (ARAÚJO, 2008).

Boanerges Rodrigues Batista nos fornece algumas apreciações suas acerca do conjunto “O Cordel do Milagreiro”:

“O projeto deles eu não tenho acompanhado muito bem, mas em termos de letra de música era o que se tocava muito em Cantinho da Paz, que era trazer coisas do cotidiano do nordestino e colocar na música, fazendo um paralelo entre aquilo ali e o que Jesus quer pra gente. Usando coisas do cotidiano do nordestino como a seca, o jumento, o chapéu de couro, essas coisas, como o próprio forró mesmo. Dando uma nova perspectiva a este estado de pobreza

que o nordestino vive, mostrando pra ele que existe outra opção de vida, que não esta pobreza que ele vive no sertão” (BATISTA, 2008).

Um outro núcleo que também elaborou canções com um conteúdo que se aproxima dos dois cânticos que mencionamos neste sub-capítulo foram alguns compositores ligados ao curso de Música Sacra do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, STBNB, localizado em Recife – PE <sup>65</sup>.

Ítalo Rui Britto Fragoso da Silva, que começou a participar da Primeira Igreja Batista no ano de 1997, e trabalhou na área da música tocando teclado, afirma que:

“O Seminário Batista é dividido em duas fases em questão de estilos. Até a década de 1970 era uma coisa, quando era dirigido por Fred Spann, numa linha mais tradicional, o que muitos costumam chamar de música sacra. E não tinha muita sofisticação técnica, era uma coisa mais simples, voltada pra aquele estilo de culto que existia na época. Já a partir da década de 1980 o Ralph Manuel trouxe uma linha mais contemporânea, uma música mais trabalhada, mais própria, seguindo mais ou menos a linha do Ralph Carmichael, o americano, com músicas no estilo “Nas Estrelas”. Esses corinhos que são mais trabalhados, mas que são simples, letras bem diretas, que não tem muitas estrofes. Uma linha mais Jazz, mais contemporânea, que veio a partir da década de 1980. E isso se refletiu na igreja, pois como tinha gente que vinha de lá, tivemos a influência que veio de lá. O Ralph Manuel tem influência da música brasileira, do grupo Vencedores Por Cristo, dos autores brasileiros, e do Hinário para o Culto Cristão, que tem muitos autores brasileiros. Uma vertente de música mais brasileira, que estão no HCC, e de ritmos regionais” (SILVA, 2006).

No entendimento do entrevistado o desejo de construção da música dita “regional”, tanto em termos de letra, quanto de estilos musicais passa a ser uma tendência musical do Seminário a partir da década de 1980. Para muitos colaboradores o STBNB teve muita influência na formação musical das igrejas batistas brasileiras, especialmente no Nordeste brasileiro, e conseqüente na cidade de Campina Grande.

Mediante as discussões que já contemplamos julgamos oportuno discutir a respeito do que denominaremos de “regionalização do STBNB”. Pois, a partir da década de 1950 cânticos que fogem do modelo da “música evangélica tradicional”, de influência dos primeiros missionários protestantes, são elaborados no Brasil (CUNHA, 2007).

O teólogo e escritor José Miguez Bonino relata que a maior parte dos evangelistas que iniciaram o protestantismo no Brasil foram missionários norte-americanos ou britânicos que, a seu ver, compartilhavam “um mesmo horizonte teológico” (SIC!), permeados pelos

---

<sup>65</sup> Organizado por Salomão Ginsburg, o STBNB foi inaugurado em 01 de abril de 1902, de maneira que inicialmente a educação teológica era realizada em casas de missionários. Mas, é só no ano de 1960 que se inicia no Seminário do Norte o Curso de Música Sacra, com a missionária Bennie May Oliver, sendo formada em 1963 a primeira turma. Conforme site oficial da denominação: [www.batistas.org.br/](http://www.batistas.org.br/)

“avivamentos” e “movimentos de santidade” ocorridos nos EUA e na Grã-Bretanha nos séculos XVIII e XIX. Com o fim da guerra civil norte-americana, em 1865, o país entra em clima de otimismo e passam a entender que são um modelo para o mundo, o que influencia também na sua teologia. Acreditam que são inspirados para propagar o “evangelho puro”, teoria do “destino manifesto”, com uma ênfase no estudo da Bíblia e das doutrinas como uma arma para “combater o erro”. Salientavam a “santificação”, a perfeição cristã, na luta contra o pecado, de modo a estarem “totalmente consagrados” (BONINO, 2003, 31).

Os puritanos norte-americanos entendiam que eram os “escolhidos” para realizar uma reforma moral e espiritual no Brasil. Tinham a opinião de que a sociedade brasileira encontrava-se num estágio inferior de desenvolvimento espiritual e econômico, e por isso pretendiam tirar os brasileiros da “ignorância e do subdesenvolvimento”. Desejavam propor um novo ponto de vista cultural e religioso. Os missionários trouxeram consigo, além da doutrina, seus valores culturais, de modo que a maneira como ilustravam os textos didáticos, as vestimentas, a postura do corpo, os instrumentos tipo o órgão e o piano, sua hinologia, sua paisagem sonora, foram particularidades dos primeiros missionários (CUNHA, 2007).

Possivelmente por conta da influência desses missionários alguns participantes de seminários evangélicos já na década de 1960 entendiam que a igreja brasileira era submissa a teologia e a música dos EUA e da Europa. Este grupo que se contrapõe a esta influência militará em favor da nacionalização e da regionalização da música e da teologia presente nas igrejas evangélicas do país (MENDONÇA, 2006).

Alguns cânticos passam a fazer parte do Hinário para o Culto Cristão a exemplo do hino 552: “Que Estou Fazendo Se Sou Cristão?”. Outras canções que abordam a responsabilidade social da igreja e os ditos ritmos regionais são compostos por participantes de seminários que desejam, a seu ver, produzir música evangélica “com a face do país”.

Acreditamos que a busca por estas sonoridades está ligada à historicidade musical brasileira do século XX, uma vez que na década de 1930 o governo Vargas desejava integrar os “Brasis” e criar uma identidade nacional. O rádio foi o veículo para o encurtamento das distâncias, e um dos principais meios para a propagação deste projeto, onde a música foi utilizada para a construção desta “brasilidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

Na década de 1940 o músico Luiz Gonzaga passa a assumir a identidade de representante do Nordeste, e o Baião é instituído enquanto música que fala e canta em nome desta região, e para isto o ritmo, as letras das músicas, sobretudo com expressões locais e o sotaque nordestino são utilizados pelo cantor. Estas e outras construções imagéticas e discursivas vão reforçando esta sonoridade que se destina principalmente aos nordestinos

radicados no Sudeste do país. Muitas das canções de Gonzaga buscam produzir um “sentir nordestino”, cantando um “timbre da dor”, de um sujeito marcado por sua região, sendo desenhado o estereótipo do “matuto”, do “jeca”, e um Nordeste que seria o oposto do Sudeste “civilizado” (SIC!) (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

No final da década de 1950 a juventude de classe média e os intelectuais militantes de esquerda do Brasil elegem a bossa-nova (com seus acordes dissonantes, rítmica de influência do *jazz cool* e linguagem coloquial) o novo estilo musical a ser adotado por esta “vanguarda intelectualizada” (NAPOLITANO, 2002).

Em fins da década de 1960 esta esquerda reacionária do país repudiava o uso da guitarra elétrica e inclusive vaiaram “*Caetano em sua apresentação de É proibido proibir no Festival do Tuca, em 1968*”<sup>66</sup>. É interessante perceber que ironicamente o xenofobismo desta “vanguarda militante” desconsiderava a letra da música que “*falava da rebelião da juventude de esquerda parisiense em maio daquele ano*” (ALVES, 1991, 108).

O professor e pesquisador Antônio Gouveia de Mendonça afirma que já nas décadas de 1950 e 60 a juventude burguesa intelectualizada protestante, que tinha acesso às universidades e em muitos casos participavam de centros acadêmicos estudantis, passou a propor um evangelho mais voltado para a ação social. E da mesma maneira que a esquerda intelectualizada reacionária, este segmento religioso se opôs entre outras coisas a paisagem sonora evangélica européia e estadunidense (MENDONÇA, 2006).

Para este segmento a igreja evangélica brasileira deveria abandonar a teologia e a “música evangélica tradicional” e produzir teologia e canções de acordo com a “realidade brasileira”, e no que se diz respeito ao STBNB do Recife – PE, especialmente a partir da década de 1980, era preciso produzir uma paisagem sonora regional.

A busca por esta *nordestinidade musical* desconsiderava os mecanismos de saber e poder que a partir de construções imagéticas e discursivas agenciadas pelo rádio, pela música, pelas artes em geral e pelo discurso sociológico, dentre outros, que reforçavam a idéia deste Nordeste enquanto espaço da saudade, do mando, do coronelismo, do messianismo, do patriarcalismo, do cangaço, da seca (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

---

<sup>66</sup> Em meados da década de 1960 os guitarristas de rock desenvolveram cada vez mais as técnicas de guitarra, de forma que o “solo de guitarra” passou a ocupar um lugar de destaque na música. Cabendo ressaltar que em décadas anteriores os guitarristas de jazz, country, blues e outros estilos já realizavam tal prática. Mas, é a partir da década de 1960 que o “guitarrista solo” desponta como figura de destaque nas bandas de rock, de modo que a partir de então os mesmos passam a ser admirados por seu público. Friedlander afirma: “*Pela primeira vez na evolução do rock, o público era atraído antes por um instrumentista que tocava uma série de solos improvisados do que por um grupo, cantor ou repertório de canções*” (FRIEDLANDER, 2004, 295).



Os fiéis que desejavam regionalizar a música evangélica brasileira queriam “resgatar” os estilos musicais ditos regionais de modo a compor canções balizadas por tal paisagem sonora. Uma busca por um referente que desconsidera que estes cânticos configuram-se em mais uma construção cultural, pois, antes de ser uma sonoridade a ser resgatada, esta é uma criação, uma produção que é agenciada pelos fiéis que num dado momento histórico compõem e vivenciam/articulam esta *música evangélica regional*.

Um ponto que desejamos retomar é uma questão observada pelo Prof. Lemuel Dourado Guerra quando menciona em seu depoimento que o “Cantinho da Paz” seria uma maneira de oportunizar ao público evangélico um espaço para as suas práticas num momento em que outros estão “*festejando do outro lado do açude, do outro lado daquela rua que separa o Açude Novo do Parque do Povo*” (GUERRA, 2006). Assim, podemos ver que há uma demarcação, por parte dos fiéis, de um espaço sagrado (o “Cantinho da Paz”), e, espaços não-sagrados, onde falas e práticas constroem esta diferença.

Uma noção teológica que pode, possivelmente, ter influenciado é a de que os cristãos, “salvos”, são um povo que está sendo preparado, no plano terreno, para a sua vida futura, no plano celestial, de modo que estes fiéis se compreendem enquanto forasteiros, “*Mas a vossa pátria está nos céus, donde também aguardamos um Salvador, o Senhor Jesus Cristo*” (Filipenses 3.20) (DANIEL, 2001).

Certeau alega que desde o século XVI, no mundo Ocidental, a cidade torna-se um conceito operatório, planejada, espaço do próprio, com o intuito de se controlar as resistências das tradições, a fim de se criar um sujeito universal e anônimo. Cidade-conceito que é maquinaria e herói da humanidade. No entanto, mais embaixo estão os praticantes desta cultura ordinária jogando com os espaços, entrecruzando caminhadas. Trajetórias que reinventam os espaços, práticas estranhas ao espaço geométrico das construções visuais, panópticas ou teóricas do *próprio* (CERTEAU, 2003).

Assim entendemos que o “Cantinho da Paz” é a efetivação, por parte de seus praticantes, de operações que remetem a uma outra espacialidade, uma mobilidade opaca, produção ilegítimada que tece lugares, motricidades de pedestres que não se localizam, mas se espacializam, o ato de passar. Idas e vindas que elaboram a sua identidade a partir da circulação no campo do outro, onde uma nova semântica é empregada sob a geografia do sentido literal, constituindo-se uma geografia segunda. Atos que tornam os espaços habitáveis e críveis, se afastando do sentido arquitetado pelo *próprio*, criando-se um não-lugar, cidade metafórica, cidade sacudida, “terra santa”, espaço do fiel, espaço da crença.

### 3.2. Entre Pastagens em Múltiplos Simulacros: os Evangélicos e a Mídia

*“E, chamando a si a multidão, disse-lhes:  
ouvi e entendei” (Mateus 15.10).*

A presença de evangélicos na mídia não é uma prática recente no Brasil. A primeira presença dos chamados “televangelistas” no país fora realizada em fins da década de 1970 por pregadores norte-americanos que compravam horários de emissoras brasileiras e retransmitiam com dublagens (CUNHA, 2007).

No rádio os que mais investiram em programas evangélicos foram os pentecostais comprando horários de grandes rádios AM do Brasil. Na TV, ainda em fins da década de 1970 emergem os primeiros “televangelistas” brasileiros. Assim vemos que a presença de programas evangélicos veiculados pelo rádio, pela TV, e mais atualmente por web sites tem disponibilizado um formato de evangelização que põe novas questões para os seus líderes: quem é o fiel/consumidor? E o que consomem?

Para se referir ao impacto da veiculação de programas religiosos de TV e rádio na América Latina o teólogo católico e escritor Hugo Assmann optou pela terminologia “igreja eletrônica” (CUNHA, 2007).

Hustad relata que alguns teólogos defendem o lado positivo da “igreja eletrônica”, que seria a possibilidade de se “levar à palavra de Deus” para pessoas impossibilitadas de irem a igrejas, outros, por sua vez, afirmam que muitas pessoas não vão mais aos templos, pois *“compõe um grande número dos adoradores via TV”* (HUSTAD, 1986, 291).

Um dos fatores que pode ter modificado o perfil do fiel seria a nova dinâmica da vida urbana, onde as longas jornadas de trabalho, ou a disposição de turnos que podem conflitar com os horários dos cultos da comunidade em que este membro participa, ou mesmo as longas distâncias dos grandes centros urbanos, possivelmente podem ter afetado as igrejas. Algumas têm se adaptado a tais realidades abrindo seus templos durante 15 horas por dia, ou mesmo 24 horas por dia (CUNHA, 2007).

A inserção do segmento evangélico brasileiro no mercado fonográfico, e a profissionalização dos instrumentistas e cantores que passaram a ter como preocupação também produzir trabalhos com o mesmo nível de qualidade que o meio secular – pontos que já discutimos no primeiro capítulo – possibilitou, a partir da década de 1990, e em especial na década de 2000, cada vez mais uma oferta de estilos musicais, letras, e interpretações teológicas variadas para os fiéis (Ibidem).

A presença de cantores e conjuntos de louvor evangélicos precisa ser entendida a partir de algumas práticas que possivelmente afetaram o segmento no que diz respeito à resignificação destes espaços musicais.

Primeiramente é preciso destacar que com a emergência da “música evangélica contemporânea”, e, conseqüentemente, com os novos estilos musicais, os novos instrumentos, letras que expressam uma linguagem diferenciada dos hinos, abre-se um campo para o debate para se pensar tais questões, de modo que não só localmente as comunidades promovem momentos para se discutir à “música na igreja”, mas, também são realizados em âmbito nacional encontros para contemplar tais temáticas. Salientando que nas décadas de 1990 e 2000 também são publicados livros abordando estes assuntos (CUNHA, 2007).

Além da discussão acerca da maneira como a música poderia ser exercida dentro da igreja (principais temas dos encontros e livros que mencionamos no parágrafo anterior), também é preciso informar que alguns dos chamados “Ministérios de Louvor” – diferentemente de alguns grupos musicais que possuem uma média entre quatro a dez participantes – contam com uma estrutura com vários instrumentistas, cantores, e toda uma produção para realizar eventos. Alguns exemplos são os ministérios: Adoração e Adoradores, o Vineyard Music Brasil, Diante do Trono, etc.

Com toda esta mudança de paradigma – uma vez que na maior parte das igrejas do Brasil até a década de 1950, e em alguns casos até a década de 1980 a chamada “música evangélica tradicional” era quase hegemônica – vê-se que, a partir de então, não só essa nova paisagem sonora é agenciada pelos participantes das igrejas, mas também os “Ministérios de Louvor”, as denominadas “Comunidades”, os conjuntos de louvor, e os cantores que estão na mídia são autorizados pelos fiéis que consideram-nos “ungidos”, separados e preparados para realizarem tal “obra”.

Um ponto que também merece destaque é o fato de que além dos cursos de música oferecidos por seminários do país, agora também há outros centros de formação para fiéis que tenham desejo de se profissionalizar para atuarem nos denominados “Ministérios de Louvor”. Um exemplo é o “Centro de Treinamento Ministerial Diante do Trono”, que funciona desde 2003, e que possui os cursos de “adoração e louvor” e “missões transculturais” (CUNHA, 2007), de modo que o seu curso de música disponibiliza uma formação mais ligada à música contemporânea, diferente do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, por exemplo, que apesar de oportunizar uma visão ampla quanto a este aspecto, tem uma concentração maior na denominada “música evangélica tradicional”.

Um fator que pode ter contribuído para uma maior aceitação da “música evangélica contemporânea” seriam os discursos de teólogos e músicos que passaram a enfatizar a importância dos “momentos de louvor”, em alguns casos citando referências a exemplo da seguinte fala do reverendo estadunidense Tommy Tenney: “*A adoração é mais importante que a pregação, porque a pregação é para o homem, mas a adoração é para Deus*” (CUNHA, 2007, 107). Outro exemplo seria o seguinte relato do cantor gospel mexicano Marcos Witt, ganhador do Prêmio Grammy Latino 2003, na categoria “Música Cristã”:

“Adorar a Deus não é apenas cantar hinos afirmando que Cristo precisa assumir o trono da nossa vida. É isso, sim, permitir que ele o faça na prática e na vida diária. Poderíamos dizer, como já o dissemos em várias ocasiões, que a adoração é um *modo de viver*” (WITT Apud CUNHA, 2007).

A alegação de que a adoração é um “modo de viver” é também sublinhada nos discursos de muitos “ministros de louvor” – que conduzem os cânticos realizando comentários entre e durante o transcorrer das canções – onde em muitos casos afirmam para o público que eles “não estão simplesmente cantando um hino, mas louvando a Deus”, de que não se trata de apenas cantar, mas “adorar”, de modo que “suas vidas precisam testificar acerca daquilo que cantam”. Noutras palavras, são falas que vão construindo um lugar, que também é operacionalizado pelos fiéis (CUNHA, 2007).

Ainda quanto à importância legada ao papel do louvor na liturgia do culto podemos citar falas de entrevistados a exemplo do seguinte trecho de Vamberto Lima que alega: “*Pois um louvor bem executado, bem ministrado é a base para ministração da palavra, é o cartão de visita da igreja, é o momento em que a igreja participa*”<sup>67</sup> (LIMA, 2008).

O colaborador utiliza a expressão “ministração da palavra” no sentido de pregação, que é inclusive um jargão eclesial muito utilizado no segmento evangélico. Com o comentário podemos perceber dois pontos: o primeiro, a importância que é conferida ao chamado “momento de louvor”, uma tendência das últimas décadas do século XX e início do século XXI, e o segundo, a afirmação de que a efetivação de tais práticas seria “o momento em que a igreja participa”, interage. Salientando que os fiéis também participam de outros instantes do culto, a exemplo das leituras bíblicas, que são muitas vezes realizadas pelo dirigente e a congregação.

O teólogo Joe Jordan acredita que o formato de algumas letras, a paisagem sonora (pontos que já discutimos no primeiro e no segundo capítulos), e as capas dos CD's de muitas

---

<sup>67</sup> Grifo nosso.

bandas gospel teriam hoje poucas diferenças das bandas seculares. Alega que tais práticas seriam estratégias de marketing empregadas pelas gravadoras (JORDAN, 2006).

Com as informações que mencionamos neste sub-capítulo desejamos chamar a atenção do leitor para o fato de que ao longo do século XX emerge um novo perfil de fiel/espectador que passa a consumir novos tipos de produtos religiosos que são disponibilizados através de programas de rádio, TV e sites da internet, onde numa combinação que envolve mídia, fé e mercado, é teatralizado um “espetáculo da fé”.

Muitos entrevistados relataram que a maior parte do repertório musical das igrejas evangélicas de Campina Grande não é de composições locais, mas oriundas do sudeste do Brasil, e de países a exemplo dos EUA e Austrália. Referindo-se ao papel desempenhado pela mídia, Carlos Renato Siqueira de Araújo afirma:

“... O que a mídia diz que é bom as igrejas estão tocando. E por incrível que pareça isto deveria ser filtrado por quem está na frente dos grupos, parece que eles querem algo pronto, não existe filtro. É algo que se compra pronto e serve pra todo mundo, ninguém quer ter trabalho.” (ARAÚJO, 2008).

Uma vasta literatura acadêmica tem se detido hoje no estudo da mídia. Cancline alega que o século XX vê emergir e se consolidar as indústrias: cinematográfica e fonográfica, e mais recentemente, os conteúdos disponibilizados por TV a cabo e pela internet. E que muitos acadêmicos têm feito críticas aos produtos oferecidos por tais veículos, onde tecnologias visuais e estratégias de marketing são empregadas para que estes sejam consumidos. Assim, podemos considerar a América Latina, por exemplo, como sendo um subúrbio de Hollywood? No sentido de submissão, desconsiderando as produções nacionais e locais – micromercados – de cada país? (CANCLINE, 1997).

Com as questões postas no parágrafo anterior não temos o intuito de representar textualmente os consumidores enquanto meros agentes passivos que consomem a arte. No entanto, reconhecemos que um conjunto de códigos culturais estão presentes nos produtos que são disponibilizados pela mídia. E, levando em conta os objetivos de nossa pesquisa, é preciso ser considerado o papel desempenhado por tais meios de comunicação.

Cunha afirma que desde a década de 1970 canções em ritmo de rock e rock balads foram trazidas por norte-americanos evangélicos, visando alcançar, sobretudo o público jovem. E muitos fiéis elaboraram bandas com base em tais conjuntos, tornando-se modelos alternativos aos tradicionais hinários (CUNHA, 2007).

Alguns colaboradores afirmaram que na cidade de Campina Grande, e também no Brasil, bandas, cantores e Ministérios de Louvor evangélicos a exemplo de Petra, Bride,

Stryper, Ron Kenoly, Marcos Witt, Vineyard foram alguns nomes que tiveram repercussão no país. Atualmente o cantor Michael W. Smith (EUA) e o Ministério de Louvor Hillsong (Austrália) têm influenciado significativamente a igreja brasileira, e, inclusive, cantores e conjuntos evangélicos de destaque do país têm gravado composições dos mesmos.

Boanerges Rodrigues Batista alega que nos últimos anos a divulgação, na mídia, de materiais a exemplos de CD's, DVD's, partituras, e produtos de um modo geral destinados ao segmento evangélico têm sido bastante ampla. E que até fins da década de 1980 era muito mais restrito o acesso a estes <sup>68</sup> (BATISTA, 2008).

Referindo-se as canções evangélicas que estão em destaque mídia Harlann Justo da Silva Vieira Santos comenta:

“... É como se fosse um **hinário virtual**, não é um hinário antigo, mas é como se fosse um hinário que tem músicas que anualmente entram e saem da moda... A igreja hoje, na sua área de louvor, vive de lançamentos. Quanto mais CD's forem lançados mais músicas você tem pra colocar nesse seu hinário temporário...” <sup>69</sup> (SANTOS, 2006).

Com o referido comentário o entrevistado chama atenção para o fato de que diferente dos hinários adotados pelas denominações do protestantismo histórico, neste “hinário virtual” algumas canções teriam certo período de aceitação pelos fiéis.

Vamberto Lima entende que com o acesso não só a sonoridade, mas também ao visual e a postura cênica de cantores e grupos evangélicos nacionais e internacionais alguns participantes de bandas locais têm procurado “copiar” tais performances, “reproduzindo” no momento dos cânticos falas, timbres da voz, arranjos instrumentais e maneiras de se comportar de conjuntos musicais e cantores evangélicos (LIMA, 2008).

Mas, se algumas bandas procuram copiar a dinâmica musical de conjuntos evangélicos, especialmente no que diz respeito aos arranjos instrumentais, alguns grupos procuram adaptar os mesmos. André de Araújo Lopes, coordenador do Ministério de Música da Igreja Metodista de Campina Grande, nos relata:

“Nossa igreja tem uma coisa que é muito característica, pois existem muitos que gostam de tirar igual ao CD, igual ao original, com todos os arranjos. Nós gostamos de adaptar as músicas a nossa maneira de tocar, pois não somos profissionais. A gente pega a base da música e criamos os nossos próprios arranjos, pois o mais importante pra gente não é a música em si, mas a mensagem que ela transmite” (LOPES, 2008).

<sup>68</sup> Alguns colaboradores nos informaram que na cidade de Campina Grande as principais maneiras de se ter acesso a novos materiais musicais era através de fiéis que compravam os mesmos no Sudeste do país, ou conseguiam LP's ou fitas emprestados com amigos, ou por meio de uma loja chamada Livraria Betel (que encerrou suas atividades no final da década de 1980) que vendia produtos evangélicos, e que funcionou por certo período no local onde antes era a Casa Publicadora Batista, na Rua Venâncio Neiva, Centro.

<sup>69</sup> Grifo nosso.

Apesar de reconhecerem o papel desempenhado pelos cantores e grupos que estão em evidência no segmento evangélico, muitos entrevistados alegaram que nem todos os trabalhos do segmento que estão em destaque deveriam ter aceitação, conforme nos informa Vandilson Chagas de Moraes:

“Na mídia tem muita gente que tem talento, que faz um trabalho bom, com boas letras e estão atingindo pessoas com tais cânticos congregacionais. E é bom que estes artistas tenham o apoio da mídia. Mas a mídia também lança certos cantores que não tem um bom trabalho. Muitas pessoas acham que eles são bons, mas na realidade estes cantores não são. Estes artistas não deviam ter o apoio da mídia” (MORAES, 2008).

Comentário que – da mesma forma que outros entrevistados – demonstra que os fiéis não tendem a aceitar passivamente quaisquer que sejam os trabalhos pelo fato de estes terem sido feitos por evangélicos, e por estarem em evidência, antes realizam seleções com base em critérios teológicos, estéticos, pessoais, etc.

Afonso Joaquim Silva de Oliveira acredita que mais que em outros períodos, atualmente cada cantor ou grupo tem o seu público que aprecia determinado projeto de letra, de sonoridade, etc. (OLIVEIRA, 2008).

Um ponto que merece atenção tem sido o fato de vários fiéis gravarem CD's com suas composições, e divulgarem os mesmos em espaços religiosos, uma prática que tem se tornado bastante recorrente, sobretudo na cidade de Campina Grande. Vamberto Lima nos fornece um breve relato sobre o assunto:

“Hoje em dia a gente percebe que qualquer pessoa pode gravar um CD, basta apenas abrir a boca e cantar, pois a própria tecnologia se encarrega de afinar o indivíduo. E antigamente não, era o vinil, que era muito difícil de você gravar, hoje em qualquer lugar você encontra um estúdio de gravação, um estúdio digital. As facilidades hoje são bem maiores... Hoje basta apenas fazer uma música que pegue fácil que grava tranquilo. E o interesse das gravadoras hoje é saber se o mercado vai absorver ou não, se determinado produto vai vender ou não, independentemente do que existe na letra, e de como a melodia foi elaborada. Eles apenas ouvem e dizem: isso daqui vende, isto daqui não vende” (LIMA, 2008).

Com os comentários do entrevistado é perceptível o seu senso crítico diante não só das novas tecnologias de gravação, uma vez que o mesmo já gravou trabalhos musicais, mas também a sua atenção para o fato de as gravadoras que trabalham com este segmento terem como preocupação a elaboração de produtos que tenham receptividade por parte do público. Ainda no que diz respeito às atuais técnicas de gravação Vandilson Chagas de Moraes nos relata: “Em 1993 gravamos um vinil. Numa época em que não era fácil gravar, pois hoje com um Home Studio em casa é possível gravar” (MORAES, 2008).

Em um artigo publicado na revista *Guitar Player* David Hepner <sup>70</sup>, na sessão “Toques e Truques”, já no ano de 2001, fazia referência à prática da gravação caseira realizada por conjuntos musicais seculares de renome nacional. Na matéria em questão abordou acerca do processo de gravação do álbum *Surf*, da banda pop Kid Abelha, mencionando, inclusive, alguns relatos do guitarrista do grupo Bruno Fortunato:

“Registramos o esqueleto das músicas em um estúdio no Rio de Janeiro e depois desenvolvi os detalhes em casa, onde me sinto mais à vontade. É bom ter tranquilidade para refazer as partes. Às vezes fico um pouco constrangido em estúdio, quando preciso ficar repetindo um trecho com uma pessoa apertando *rec*” (FORTUNATO Apud HEPNER, 2001).

No relato em questão o guitarrista fala do processo de gravação multi-pistas, que já é realizado há algumas décadas, mas que com o processo de gravação digital, e com as atuais técnicas de gravação, trariam a possibilidade de as bandas hoje comprarem certos equipamentos – “Home Studio” – para realizarem gravações ou parte das mesmas em casa. Prática que mais recentemente vem sendo efetuada por muitas bandas.

Um ponto que desejamos destacar diz respeito à preocupação da mídia em disponibilizar um conjunto de trabalhos musicais, dos mais variados estilos, para atender a um público mais amplo. Assim, apesar de vivermos um momento em que os cânticos da dita “música evangélica contemporânea” têm cada vez mais ganhado espaço, um trabalho diferente é realizado pelo cantor gospel André Valadão em seu álbum “Clássicos”, onde gravou hinos tradicionais com ritmos e arranjos musicais contemporâneos, numa linha pop <sup>71</sup>. Outros artistas evangélicos também realizaram trabalhos semelhantes, que podem ser entendidos enquanto uma paisagem sonora que é mais direcionada ao jovem, ao passo que as letras das canções, presentes em hinários evangélicos, atingiriam possivelmente um público com mais de quarenta anos de idade.

Muitos entrevistados alegaram que uma das características marcantes das igrejas da cidade seria uma utilização numa maior proporção de composições evangélicas oriundas do Sudeste do país e versões em português de cânticos dos EUA e Austrália, conforme já mencionamos anteriormente.

Atualmente inúmeras informações são propagadas pela mídia, numa teatralização de símbolos que visam atingir o público expectador. Cujo consumo não é o da passividade, mas, é preciso reconhecer que estes recebem diariamente todos estes códigos culturais, que tem por objetivo formar identidades (KELLNER, 2001).

<sup>70</sup> Revista *Guitar Player*, Agosto de 2001, edição 64, ano 6.

<sup>71</sup> Ver: <http://www.andrevaladao.com/>



Novas formas de entretenimento surgem cada vez mais rápido e por traz desta espetacularização simbólica toda uma economia de poderes anônimos e translocalizados articulam estas produções culturais, que em grande medida tendem a globalização, na espera que se formem públicos-mundo com gostos semelhantes (CANCLINI, 2003).

No que diz respeito aos espaços musicais do protestantismo, nosso objeto de estudo, apesar de considerarmos o papel da mídia na construção destes lugares, no sentido de teatralização de produtos musicais a serem consumidos, desejamos fazer referência a uma questão pontual que é assinalada pelo Prof. Eli Brandão da Silva, a composição:

“Isso é muito difícil nas igrejas, ter compositores de música, mesmo no seminário há muita carência de composição musical, uma coisa séria. O processo de composição musical tem duas vertentes que são muito sérias, a primeira é o talento musical, é ter a capacidade artística de fazer música, de compor a música que é uma linguagem própria, em segundo é o conteúdo veiculado por esta música, uma formação teológica. A música na igreja não é uma mera música, é uma condutora de um conteúdo teológico, e este conteúdo teológico exige uma certa capacidade de formulação teológica, se não é somente uma reprodução teológica de um esquema já dado” (SILVA, 2006).

Schoenberg postula que uma canção pode suscitar tanto associações musicais, quanto extramusicais, conforme a apropriação do consumidor. E que muitos compositores produziram sob influências emotivas, além do fato de elaborarem para objetivos específicos a exemplo de cenas infantis, hinos nacionais, marchas fúnebres, ou destinadas para o balé, o teatro, o cinema, ou mesmo receberam a incumbência de construírem composições que visassem estimular sentimentos específicos no público (SCHOENBERG, 1996).

Afonso Joaquim Silva de Oliveira alega que é possível que os fiéis possam se identificar com certos estilos musicais pelo fato de estes terem marcado as suas vidas de alguma maneira (OLIVEIRA, 2008).

Entendemos que a identificação com uma canção ou com um estilo musical é efetuada tanto em função da particularidade do consumidor, quanto por conta da relação de pertencimento que ele estabelece com um núcleo de sociabilidade, que também é uma escolha. Cunha nos informa que uma das características que podem ser percebidas nas últimas décadas é o surgimento de grupos como os “roqueiros de Cristo”, os “surfistas de Cristo”, os “atletas de Cristo” (que possuem até uma associação). “Tribos” que possuem, na maior parte dos casos, interpretações da Bíblia e linguagens bem particulares, a exemplo da seguinte frase que se refere a Jesus Cristo enquanto o “maior surfista que já existiu (...) [pois] em meio ao desespero dos discípulos, Jesus andou sobre as águas e ensinou Pedro a domar as altas ondas” (CUNHA, 2007, 168).

Quanto a esta questão da identificação dos fiéis com determinados estilos musicais Carlos Renato Siqueira de Araújo entende que na cidade de Campina Grande há uma tendência dos cantores solistas, geralmente acompanhados por playback, e que possuem letras simples, diretas e de cunho mais emocional serem mais valorizados pelos fiéis do que as “bandas evangélicas” que realizam trabalhos numa linha mais pop-rock (ARAÚJO, 2008).

Esta menor identificação dos fiéis com uma linguagem pop-rock pode ser compreendida não só em função do papel histórico desempenhado pela “música evangélica tradicional” em tais comunidades, das críticas construídas acerca do rock (pontos estes que já discutimos em nosso primeiro capítulo), mas, também por conta de uma maior valorização dos ritmos musicais ditos nacionais (ao longo do século XX no Brasil), e conseqüente falta de apoio às bandas de rock seculares de um modo geral no país neste mesmo período.

Dapieve nos informa que com exceção da juventude transviada “*pra lá de bem comportada*” da Jovem Guarda, da banda os Mutantes (que posteriormente se tornaria cult), do movimento punk na periferia de São Paulo, e de alguns poucos grupos, o rock não teve grande disseminação no Brasil até a década de 1980. Ao contrário da MPB que entra na referida década com o apoio das redes de TV (DAPIEVE, 2005).

Em janeiro de 1982, na praia do Arpoador, Rio de Janeiro - RJ, com o apoio da primeira dama do Estado, dona Zoé Chagas Freitas, é concebido o Circo Voador, um misto de centro cultural e comunitário aberto a manifestações artísticas e culturais. Espaço que concede oportunidade a astros da MPB como Chico Buarque e Caetano Veloso, e bandas de rock como a Blitz, Barão Vermelho, etc. Na mesma época entrava no ar a rádio Fluminense FM, que passa a receber fitas de grupos iniciantes a exemplo de Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquíni Cavado, entre outros. Momento em que, na visão de Dapieve, o “rock nacionaliza-se”, tornando-se BRock.

A exceção do cenário punk underground, inicialmente o BRock era música feita por jovens brancos e de classe média para seus pares. Com o tempo, mesmo sem deixarem de ser roqueiras, muitas bandas assimilaram elementos musicais de estilos brasileiros.

Até 1985 a censura imposta pela ditadura fora uma barreira para uma maior propagação do rock. Mas, com o fim do regime militar a situação vai mudando lentamente. Com o plano Cruzado, efetuado pelo presidente José Sarney em 1986, abrem-se as portas para o consumo, inclusive de discos, mesmo que por certo período. Quando Fernando Collor assume a presidência, em 1990, ao passo que o BRock urbano pró-Lula era combatido, as duplas sertanejas e grupos de pagode e axé ganhavam espaço nos veículos midiáticos. Dapieve acredita que a década de 1980 viu nascer e conteve o BRock (DAPIEVE, 2005).

Em entrevista a revista *Guitar Player*, de dezembro de 1997, Lee Ranaldo (vocalista e guitarrista estadunidense da banda de rock alternativo Sonic Youth) afirmava que o pop sintetizado, o hip hop e o techno eram as tendências mundiais daquele momento, e que não viviam uma época “dourada para a guitarra” (ROTONDI, 1997). Na mesma edição o guitarrista brasileiro André Abujamra alegava “... o rock nunca vai morrer. Existem tendências...” (MARSIGLIA, 1997, 38). Já o guitarrista Edgard Scandurra mencionava:

“De imediato, a tendência para a guitarra brasileira é sombria. Vai acontecer uma avalanche de música eletrônica. Vamos ouvir muitos críticos dizerem que a guitarra já era. O melhor para o guitarrista é... depois que esse modismo passar, colocar a cabeça para fora e falar: ‘Com licença porque agora é a minha vez’” (MARSIGLIA, 1997, 43).

Em um artigo para o domínio virtual Yahoo, o guitarrista da banda de rock Sepultura e colunista Andreas Kisser, em sua matéria “A guitarra brasileira”, alegava que apesar de o Brasil ter uma “excelente” tradição de violonistas, muitos guitarristas, apesar de serem “brilhantes”, são tímidos quando o assunto é “solos de guitarra” e distorção. Em seguida nos fornece um indício para melhor compreendermos tal questão quando nos menciona que o guitarrista Tony Belloto, da banda Titãs, lhe informou que certa vez precisou voltar ao estúdio de gravações para refazer os arranjos de guitarra de uma canção, e o motivo era que o timbre da guitarra estava muito agressivo, e por isso a música não seria tocada nas rádios, noutras palavras, a musicalidade não estava comercial <sup>72</sup>.

Com as informações que mencionamos anteriormente e com a discussão que realizamos no primeiro sub-capítulo do terceiro capítulo acerca da dita “música evangélica regional” desejamos destacar dois pontos: o primeiro, a elaboração discursiva que alguns fiéis efetuaram ao militarem em favor da utilização de ritmos musicais nacionais e regionais para a composição de cânticos evangélicos. E o segundo ponto, a inquietação que alguns brasileiros, evangélicos ou não, têm diante dos que se apropriam de estilos musicais de outros países.

Entendemos que os dois pontos podem convergir para uma única questão. Inicialmente cabe salientarmos que ao longo do século XX, especialmente a partir de meados do mesmo, um conjunto de discursos e práticas buscaram reforçar a idéia de uma suposta “identidade nacional”, de modo que o Brasil seria o país do carnaval, do futebol, do samba, e que estes seriam o resultado da fusão das culturas que constituíram esta imensa nação. Signos que eram mencionados enquanto “símbolos da brasilidade”, e no que diz respeito à música, o samba era reafirmado como o estilo musical que “representaria” este povo.

---

<sup>72</sup> <http://br.noticias.yahoo.com/s/08022009/48/entretenimento-guitarra-brasileira.html>

Com os comentários anteriores desejamos chamar atenção para o fato de que o carnaval, o futebol, e o samba antes de serem “símbolos da brasilidade”, são construções culturais agenciadas num determinado momento histórico, e reforçadas a partir de um conjunto de discursos e práticas, especialmente da mídia, que reafirmavam que tais símbolos representariam uma suposta “identidade nacional”. Falas que não se cansaram de mencionar que estas práticas deveriam ser exercidas pelos habitantes dessa imensa nação, onde o grande temor era a multiplicidade de elementos culturais existentes, de modo que temendo as fragmentações tais símbolos tinham por finalidade promover a coesão entre os “Brasis”.

No que diz respeito ao samba, apesar de concordarmos com a noção de que existem culturas musicais locais, é preciso reconhecer que um sujeito não é resultado da cultura de sua espacialidade, antes ele se comunica com ela. Assim, não existem sonoridades que refletem uma região, antes existem agenciamentos efetuados por seus praticantes, de modo que o ser se identifica com uma paisagem sonora.

Trazendo tais questões para os objetivos deste sub-capítulo é preciso se levar em conta que no processo de apropriação os símbolos são resignificados pelos seus usuários. O rock, por exemplo, que na década de 1960 era uma expressão de contra-cultura nos EUA e em alguns países da Europa, hoje é uma expressão musical popular.

No Brasil ao passo que o pagode, o samba-reggae e a música sertaneja ganhavam destaque na mídia, na década de 1990, e o samba que desde décadas anteriores era nomeado como “o som nacional”, conforme já mencionamos, na década de 2000 o rock e o pop passam a ter um maior espaço nos veículos midiáticos do país. Momento em que, assiste-se a uma maior presença de várias paisagens sonoras no cenário musical brasileiro, o que tornou, em certa medida, estes espaços mais democráticos.

Ao pensarmos em conceituar um estilo musical, ou uma canção, é preciso se considerar: este questionamento está sendo pensado do ponto de vista de uma banda, do crítico de música, ou do público?

No processo de elaboração de um álbum um conjunto musical pode optar por um trabalho ao vivo (que em geral manifesta uma postura mais agressiva, com mais atitude), ou feito totalmente em estúdio (mais minucioso, sendo todos os sons gravados faixa por faixa), ou um trabalho solo (um projeto pessoal de um dos componentes do grupo), ou um trabalho acústico (mais intimista). De modo que sempre há uma intenção em um álbum <sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Cabendo-se levar em conta a grande preocupação da indústria fonográfica de que a melodia de uma música “cantável”, e que venda (HOBSEAWM, 1996).

Mas, também é preciso se reconhecer que cada consumidor tem suas inquietações particulares quanto a este respeito. Uns levam em conta o ritmo, ou a melodia, ou a letra, ou o visual de uma banda ou cantor(a), ou a ideologia, ou vários destes elementos. Não é de se admirar que haja pessoas que gostem de ouvir canções em idiomas que desconhecem.

O Prof. Lemuel Dourado Guerra em sua obra “Mercado Religioso no Brasil – Competição, Demanda e Dinâmica da Esfera da Religião” nos fala da atual disponibilização de produtos religiosos, especialmente através dos veículos midiáticos, que vem sendo articulada tanto por evangélicos, quanto por católicos (GUERRA, 2003). Questão que suscita pensarmos a relação do ser com a mídia.

Alvin Toffler já nos anunciava o “*nascimento de uma “nova espécie” humana, gerada pelo consumo artístico de massa*”. Espécie em formação que vai caçar nas pradarias e florestas artificiais da mídia (CERTEAU, 2003, 259).

Certeau alega que no século XVIII a ideologia das luzes desejava que o livro pudesse reformar a sociedade, que o projeto educacional transformasse os hábitos e os costumes, que remodelasse cada nação. Hoje alguns ainda acreditam que o público é modelado pelo escrito (verbal ou icônico). Se antes este texto era a escola, agora é a própria sociedade, sob as formas: urbanística, industrial e televisiva. Que não consideram a criatividade dos consumidores (pensados enquanto passivos, marcados e sem papel histórico), e, portanto conforme uma ideologia do consumo-receptáculo.

Em sua opinião atualmente, na mídia, multiplicam-se notícias, informações, estatísticas e sondagens, fabricam-se relatos do-que-está-acontecendo, e atribuem crédito a tais lugares da fala. Relatos contados por um locutor que dita o que se deve crer e fazer. Simulacros que desejam produzir crentes e, portanto, praticantes. O ouvinte circula nestas florestas de narratividades, desta “sociedade do espetáculo”, que busca constituir o consumidor-leitor em *voyeur*.

Certeau nos põe uma questão: com as imagens distribuídas pela TV, o que o consumidor fabrica com estas, o que ele faz com isto? Faz uma analogia entre a criança que rabisca o livro escolar e a TV, de modo que no livro escolar (mesmo que castigada) a criança assina ali a sua existência enquanto autor, e na TV o consumidor não pode escrever nada, é excluído do produto, pois é espaço da estratégia. No entanto, este consumo metaforiza tais representações, subvertendo-as a partir de dentro, fazendo funcionar outro registro, é o espaço da astúcia, onde no processo de apropriação “*o expectador lê a paisagem da sua infância na reportagem de atualidades*”, realizando deste modo sua maneira particular de ler este texto, conferindo a este seu sotaque, seu uso (CERTEAU, 2003, 49).

Hoje além do rádio e da TV novos veículos de informação são disponibilizados a população, e um deles é a internet. Assim, o consumidor pode tanto se apropriar de tais *textos*, quanto deixar a sua marca neste espaço. Não é de se admirar o atual sucesso das redes sociais a exemplo do Orkut, do MySpace, do Twitter, do Facebook, do Sonico, e a propagação dos blogs. Sem contar os domínios virtuais tipo o youtube, só para citar um nome, nos quais o usuário pode ter uma conta para disponibilizar seus vídeos. E também domínios para se compartilhar conteúdos (vídeos, áudio, fotos, textos) tipo RapidShared, 4shared, Easy-Share, MEGAUPLOAD. E, diferente das décadas anteriores, hoje o usuário pode “apresentar ao mundo” seus vídeos caseiros e curtas-metragens, sobretudo por conta da atual facilidade de serem adquiridas câmeras filmadoras digitais por preços relativamente acessíveis.

Com estes comentários desejamos chamar a atenção para o fato de que vivemos em uma sociedade *voyeur* – para utilizarmos a expressão de Certeau – mas que, no entanto atravessa um momento em que se efetua o que chamaremos de “espetacularização do eu”. Expressão que cunhamos para fazermos referência a um comportamento que pudemos identificar, e aqui falamos especificamente deste exercício que o consumidor/usuário pratica com o ato de registrar/disponibilizar a sua marca, quer seja através de vídeos, fotos, textos, etc., em domínios virtuais. Agora, além de se apropriar dos conteúdos presentes nos vários sites presentes na rede, o consumidor assina a sua existência enquanto autor, gerando e disponibilizando conteúdo na internet.

Acreditamos que este conjunto de fontes possibilita positivities e desafios para o pesquisador. Um dos problemas seria o fato de que alguns conteúdos presentes na rede são eventualmente “deletados”. Outro desafio seria exatamente a imensidão de fontes a serem pesquisadas, deste modo, quais elementos estarão presentes em uma pesquisa? Mas, se antes o acadêmico tinha dificuldade de encontrar indícios sobre certas sensibilidades, agora muitos usuários da internet disponibilizam largamente textos, fotos, vídeos, etc. relativos ao seu cotidiano, que podem até ser entendidos enquanto excessivos registros na rede.

Trazendo tais questões para o âmbito musical é preciso se considerar que ao passo que nas décadas de 1980 e 1990 a MTV acelerou o processo de divulgação dos artistas (que não necessitavam mais de grandes turnês para dar notoriedade aos seus trabalhos), a partir da década de 2000 a internet cumpre em grande medida este papel, de modo que várias pequenas bandas têm também a oportunidade de se auto-divulgar neste ciberespaço.

Mas, apesar de existirem mais espaços para divulgação, hoje os artistas vendem cada vez menos CD's, especialmente por conta do mercado gratuito presente em redes virtuais, com músicas no formato Mp3 (ARAÚJO Apud NESTROVSKI, 2007).

Castoriadis nos alerta para o fato de que tudo concorre para que a sociedade não se reconheça como instituição dela própria, como auto-instituição, noutras palavras, concorre para que não se reconheça como responsável por seus atos (CASTORIADIS, 2007).

Hall acredita que vivemos um momento em que o sujeito é fragmentado, de modo que a identidade seria uma “celebração móvel”, incompleta, inacabada, rompendo com uma possível estabilidade. Uma vez que, cada vez mais diferentes áreas do globo passam a estar em interconexão. O sujeito se posicionaria de acordo com a forma como ele fosse interpelado, numa constante negociação (HALL, 1998).

Mas, apesar de considerarmos relevantes as colocações de Hall, uma vez que o “ser” vive em contínua mudança, algo que pudemos identificar no diálogo com as fontes foi que existem elementos que para os participantes de igrejas ligadas ao protestantismo histórico são inegociáveis, a exemplo da Bíblia, conforme já discutimos no segundo capítulo, pois, apesar de as interpretações não serem idênticas entre as comunidades, e ao longo da história, os fiéis não abandonaram este Texto. Daí a aplicação do conceito de heteronomia, que seria quando uma pessoa ou comunidade considera determinados símbolos, significações, etc., absolutos e imutáveis, lembrando que para Castoriadis a heteronomia também é autorizada pelo ser (CASTORIADIS, 1988). Fazendo referência a Aristóteles o filósofo nos afirma: “... *Quando ele diz: “O homem é um animal que deseja o saber”, é falso. O homem não é um animal que deseja o saber. O homem é um animal que deseja a crença, que deseja a certeza de uma crença...*” (CASTORIADIS, 2001, 45-46).

Na relação com o texto Ricoeur enuncia que o indivíduo ou uma comunidade constituem sua identidade ao receberem narrativas. Nos fornece o exemplo do Israel bíblico que foi um povo apaixonado pelas narrativas de si, onde numa relação circular a comunidade tira sua identidade dos textos que ela mesma produziu, uma tripla mimese onde a terceira relação mimética retorna a primeira por intermédio da segunda, de modo que a identidade narrativa seria a solução poética do “círculo hermenêutico” (RICOEUR, 1997).

Trazendo tal noção para a nossa pesquisa podemos aplicá-la aos cânticos e hinos que são elaboradas por igrejas ligadas ao protestantismo histórico, que são compostas, tendo em vista os textos da Bíblia, onde numa tripla mimese os compositores partem da Escritura para constituir sua identidade, e desta para elaborar suas canções, onde a terceira relação mimética (canções) retornam a primeira (Escritura) por intermédio da segunda (sua identidade), que também é balizada por este Texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa escrita discutimos acerca de alguns pontos que possivelmente não só influenciaram a “paisagem sonora” da música protestante na cidade de Campina Grande, mas, que também se tornaram parte integrante de sua historicidade. Uma vez que, se certos elementos lhe antecederam, outros provavelmente estão associados à mesma, considerando também as questões teóricas que estiveram presentes com o intuito de discutir a temática.

Na primeira parte do primeiro capítulo – *A música evangélica tradicional em Campina Grande* – abordamos, por intermédio de vários autores, a emergência da música protestante; a tradição dos corais; a preocupação com a música enquanto um importante elemento da liturgia do culto; o nomeado, por Lutero, “método de contrafação” (colocar letras de cunho religioso em melodias seculares); o dualismo entre o sagrado e o profano; os “hinos de composição humana” (balizados com base na experiência do compositor); os “avivamentos”; a construção, por parte da aristocracia européia, das noções de cultura erudita e cultura do povo; os esforços empreendidos por reformadores católicos e protestantes em “reformatar a cultura popular” (pois objetavam contra um conjunto de itens e práticas); o papel que passou a desempenhar a Bíblia, a doutrina (que foi pontual, sobretudo no início da Reforma Protestante) e a cultura dos sermões, e a prática dos “hinos evangelísticos”.

No Novo Continente, nas treze colônias, discutimos a transmissão dos hinos pela cultura oral; o “grande despertar” (movimento de renovação espiritual ocorrido em meio aos fiéis); os cultos evangelísticos e a tradição dos acampamentos ao ar livre (com canções simples, emocionais e com muita repetição); o papel desempenhado pelas escolas de música, especialmente a partir do século XIX, na elaboração desta paisagem sonora; os cultos de reavivamentos, a partir de meados do século XVIII, onde protestantes negros e brancos adoravam juntos, e contribuíram para o formato dos cânticos espontâneos, os “*spirituals*”; o gradativo distanciamento que ocorreu entre estas duas culturas ao longo do século XIX, de modo que ao passo que as igrejas anglo-americanas adotam formatos musicais mais parecidos com os cânticos do período do início da Igreja Reformada, mais formais, os afro-americanos se concentram em estilos mais emotivos, o que levou ao gospel (“música religiosa negra”); a utilização do piano (que passa a desempenhar também a função de marcar o ritmo dos cânticos mais alegres); os quartetos, especialmente os masculinos, ao longo do século XX; o uso da televisão e do rádio para a propagação do evangelho e as cruzadas evangelísticas realizadas pelo pregador Billy Graham, que além dos recursos dos veículos midiáticos, contava com canções de cunho mais intimistas que períodos anteriores.



No Brasil, discutimos em âmbito nacional e local a importância que teve o que denominamos de “música evangélica tradicional”, uma vez que esta foi uma paisagem sonora trazida pelos primeiros missionários e que foi praticamente o único formato musical das igrejas protestantes até a década de 1950. De modo que a presença de hinários (coletâneas de traduções de cânticos evangélicos dos EUA e Europa), os corais, os quartetos e grupos vocais de um modo geral, a utilização de órgãos para acompanhar a congregação, e a influência dos seminários na construção desta sonoridade no país levou muitos fiéis a entenderem que esta era uma *herança* musical a ser agenciada, transmitida e preservada.

Identificamos também, por intermédio de múltiplos discursos, que, na cidade de Campina Grande, se muitas igrejas possuíam corais, quartetos, ou conjuntos vocais, outras, pela falta de pessoas preparadas para ensinar, ou, com tempo disponível para atuar na área da música, se adaptaram às suas realidades.

Na segunda parte do primeiro capítulo – *A música evangélica contemporânea em Campina Grande* – discutimos a modificação da “música evangélica tradicional”, e a emergência dos “corinhos”, que também denominamos de “música pop evangélica”. De modo que a introdução de novos estilos musicais; a práticas das palmas, dos movimentos do corpo e toda uma economia gestual enquanto uma forma de adoração; de instrumentos a exemplo da guitarra, do contrabaixo, do teclado, da bateria, etc.; o uso de microfones, por parte dos que conduziam os ditos “momentos de louvor”; um volume de som maior; o visual destes “conjuntos”; e o ato de “cantar de pé” causou desconforto nos fiéis que entendiam que tais práticas não favoreciam a concentração em momentos de encontro com o sagrado.

As ditas “bandas” evangélicas, que executavam o que denominamos de “músicas de mensagem” (que não são destinadas aos momentos dos cânticos congregacionais, mas, para levar os participantes da comunidade eclesial à reflexão ou para o evangelismo em espaços externos) do mesmo modo que os “conjuntos instrumentais” que realizavam os “momentos de louvor” causaram incômodo em alguns fiéis, especialmente por conta do “estilo espetáculo” que adotavam, cuja *performance* se assemelhava em alguns aspectos a grupos e cantores seculares.

Com a profissionalização do que chamamos de “mercado gospel”, vimos que os artistas, os cantores e as bandas passaram a não se considerar profissionais, e constituíram para si um lugar: são “*instrumentos de Deus*”, pois entendiam que não realizavam um trabalho musical, antes estavam propagando a “Palavra de Deus”. Opinião que também é compartilhada por seu público.

Os entrevistados afirmaram também que na cidade de Campina Grande as lideranças das igrejas não permitiram que inicialmente os corinhos fossem executados no santuário, de modo que em algumas igrejas tais práticas foram efetuadas, neste período, em ocasiões tipo acampamentos, no Edifício de Educação Religiosa e nos cultos da mocidade.

Vimos que os “Louvorzões” e os “Acampamentos da Juventude” contribuíram não só para a entrada da “música evangélica contemporânea” nas comunidades eclesiais (pois muitos jovens visitavam tais eventos em outras igrejas), mas, também que estes espaços passaram a se constituir enquanto um núcleo de sociabilidade diferente dos templos, uma vez que são momentos com menos formalidade, e a maior parte da juventude concorda com a utilização dos corinhos nos cultos que ocorriam nos mesmos.

Abordamos também que ao passo que boa parte dos fiéis aceitaram bem à prática dos playbacks para o acompanhamento de conjuntos vocais, os “grupos instrumentais de louvor” sofreram rejeição, especialmente por parte do público mais idoso destas comunidades nas décadas de 1980 e 90, embora ainda haja participantes que atualmente não concordam com os conjuntos instrumentais na liturgia dos cultos.

Observamos também que um conjunto de críticas elaboradas pelo discurso médico, psicológico, psiquiátrico, teológico, et al foi construído acerca do rock. Onde apesar de haverem profissionais das respectivas áreas favoráveis ao mesmo, os evangélicos que não gostavam do estilo se apropriaram das “críticas” ao rock.

E no que diz respeito à maneira como a música poderia ser exercida nas igrejas pudemos identificar, através de múltiplas falas, que os fiéis se posicionaram favoravelmente ou contrariamente as diversas paisagens sonoras presentes em suas respectivas celebrações religiosas. Assim, pudemos perceber que, em geral, os participantes mais idosos desejavam a continuidade da dita “música evangélica tradicional”, ao passo que os jovens militaram em favor da “música evangélica contemporânea”, embora não fossem contrários a coexistência dos hinos e corinhos.

Na primeira parte do segundo capítulo – *(Ser) afetado pelo passado: os hinos protestantes* – analisamos alguns cânticos presentes em hinários protestantes. A partir do conceito de “contextos de uso” realizamos um exame interno do *trabalhar* do compositor, onde buscamos compreender os discursos teológicos destes hinos, que são o espaço do próprio. Assim, observamos que, e ao freqüentar, ou participar de uma igreja ligada ao protestantismo histórico o ser entra em contato com uma herança musical, uma herança teológica, etc., de modo que ele é afetado por estes *textos*, passando a estar então na condição de herdeiro de uma verdade que lhe alcança.

Na segunda parte do segundo capítulo – *Renunciar a uma herança teológica? Os corinhos* – avaliamos alguns cânticos que foram bem presentes no segmento evangélico. Por intermédio das opiniões de teólogos, expressas em suas obras, e de entrevistados identificamos que apesar de uma multiplicidade de discursos circular em nas igrejas ligadas ao protestantismo histórico percebemos que os corinhos que se distanciam da proposta doutrinária e teológicas destas comunidades foram muito criticados por alguns fiéis. Onde esta inquietação ocorre, pois uma canção é também “veículo de um conteúdo teológico”.

Na terceira parte do segundo capítulo – *Uma expressão de louvor: as “músicas de mensagem”* – analisamos algumas canções que denominamos de “músicas de mensagem”, os cânticos que são efetuados no segmento evangélico, por grupos musicais ou solistas, com a finalidade maior é comunicar um conteúdo. E algo notório nos discursos fora que da mesma maneira que os cânticos presentes nos “momentos de louvor”, apesar de determinadas composições possuírem a mesma natureza confessional dos hinos protestantes, estas foram criticadas por alguns de seus participantes por conta de seu estilo musical.

Na primeira parte do terceiro capítulo – *Conexões urbanas: o “Cantinho da Paz”* – avaliamos um evento realizado pelo segmento evangélico que ficou conhecido como “Cantinho da Paz”. Observamos que tal núcleo de sociabilidade possibilitou um fortalecimento de uma “identidade evangélica”, pautada no que alguns teólogos chamam de “doutrinas bíblicas fundamentais”, e conseqüente maior aproximação entre as várias denominações. Este espaço também foi entendido, pelos fiéis, enquanto um “espaço sagrado”, e, apesar da separação, inclusive física, entre a festa popular do “Maior São João do Mundo” (ocorrida no “Parque do Povo”) e o “Cantinho da Paz”, os participantes deste também se comunicaram com as culturas musicais regionais, a saber, o forró, o xote e o axé (samba-reggae).

No mesmo sub-capítulo outro ponto que pudemos identificar foram alguns cânticos que além da utilização dos ditos “ritmos regionais”, suas letras tinham uma característica comum, a construção de um lugar de fala que buscava “regionalizar” a música evangélica. Com expressões que reforçam o Nordeste enquanto um espaço da seca, do cangaço, do “matuto”, do “sanfoneiro”, do “homem sem escola”, etc., os compositores que se dedicaram a este projeto de escrita construíram o que chamamos de “música evangélica regional”.

Mas, algo que precisa ser acrescentado é que, apesar de algumas canções evangélicas e seculares reforçarem certos estereótipos acerca do Nordeste e do nordestino, torna-se necessário lembrar também que tais discursos também falam de uma pobreza efetiva que foi e ainda é vivenciada por parte deste povo, de modo a não desconsiderarmos tal historicidade padecida por muitos, portanto um lembrar ético.

Na segunda parte do terceiro capítulo – *Entre pastagens em múltiplos simulacros: os evangélicos e a mídia* – abordamos sobre a atual disponibilização de um conjunto de produtos religiosos evangélicos que atualmente se encontram presentes na mídia. Onde, cada vez mais, não apenas os discursos da comunidade eclesial e da denominação desempenham um papel na constituição da identidade do fiel.

Hoje a internet tem possibilitado, cada vez mais, a disponibilização/democratização da informação. E aqui cabe *re-lembrar* a importância que tem a “liberdade de expressão”, especialmente em favor das vozes da multiplicidade.

Outro ponto que pudemos observar fora que apesar de as comunidades que pesquisamos terem restrições do ponto de vista doutrinário e teológico quanto ao conteúdo de certas letras, de modo a demarcarem discursos autorizados ou desautorizados, a aceitação no que diz respeito a estilos musicais variou conforme cada conjunto musical, cada cantor, etc. E apesar da dita influência da mídia, muitos participantes não deixaram de se comunicar com as culturas musicais locais. Uma vez que o processo consumo/apropriação é uma relação bem particular para cada um. E aqui recordamos uma frase de Michel de Certeau “*é sempre bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas*” (CERTEAU, 2003, 273).

O nosso trabalho se tornou uma caça a diversas fontes, temporalidades, espacialidades, na busca por tentarmos compreender a nossa problemática. E da mesma forma que a alegoria do “caminho de pedras deixado por um personagem, para que possam posteriormente seguir tal trilha”, mencionada em alguns contos infantis, seguimos os *rastros* dos “regimes de historicidade” vivenciados por estes fiéis. E aqui fica a nossa admiração para com o que resiste, que vem ao nosso encontro, e que se tornou escrita. Trabalho que foi um contínuo diálogo com os docentes do programa do mestrado, com os colaboradores e com as várias fontes que analisamos. Assim, ao nos comunicarmos com vários lugares de fala, para elaborarmos a nossa escrita, somos como afluentes que seguem para um rio que ao invés de convergir para uma única interpretação dispersa-se de forma múltipla através da interlocução entre este texto e as re-leituras a serem efetuadas.

Além de manifestarmos nossa admiração para com estas “vozes vindas do passado”, práticas efetivas de sujeitos, que vêm ao nosso encontro, estendemos nossa admiração também para o não-dito, ausente de nossa escrita. E aqui falamos da experiência do fiel com o sagrado, experiência infável, pois pertence ao outro. Falamos de uma teimosa esperança que vive a crer no “vir-a-ser”, e amar a presença do Deus que acompanha a história do seu povo. Falamos de momentos de louvor que são por vezes de exultação, por vezes de introspecção, por vezes de gratidão, e por vezes de transformação do lamento em louvor.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. Fontes Orais

ALMEIDA, Maria do Socorro Alves. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 23 mar 2006.

ALVES, Rodrigo Leone. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 04 mai 2006.

ANDRADE, Abner Jorge de. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 02 de mai 2006.

ARAÚJO, Carlos Renato Siqueira de. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 19 de jul de 2008.

BATISTA, Boanerges Rodrigues. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 22 de jul de 2008.

COSTA, Joabe Correa. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 14 mai 2006.

COSTA FILHO, José Hilário da. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 22 ago 2006.

GONÇALVES, Weber Andrade. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 03 de mai 2006.

GUERRA, Lemuel Dourado. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 05 mai 2006.

LIMA, Vamberto. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 02 de mai de 2008.

LOPES, André de Araújo. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 30 de abr de 2008.

MELO, Asenath do Nascimento. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 22 ago 2006.

MELO, Neide Soares do Nascimento. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 17 mai 2006.

MESSIAS, Joseilton da Silva. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 04 mai 2006.

MORAES, Vandilson das Chagas de. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 05 de mai de 2008.

OLIVEIRA, Afonso Joaquim Silva de. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 23 de abr de 2008.

SANTOS, Harlann Justo da Silva Vieira. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 20 mai 2006.

SILVA, Eli Brandão da. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 23 ago 2006.

SILVA, Ítalo Rui Britto Fragoso da. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 21 abr 2006.

SILVA, Rui Fragoso da. **Entrevista concedida a Daniel Ely Silva Barbosa.** Campina Grande 21 de abr 2006.

## 2. Fontes Impressas

**BÍBLIA** Sagrada. Rio de Janeiro, editora, 1995.

**Cantor Cristão.** Hinário das Igrejas Batistas do Brasil. 55 ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1988.

**Hinário Evangélico.** Com antífonas e ritual. 3 ed. São Paulo: Imprensa Metodisa, 1981.

**Hinário para o Culto Cristão.** Rio de Janeiro: JUERP, 1991.

**NOVO CÂNTICO.** Hinário Presbiteriano. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 1991.

**Salmos e Hinos.** 5 Ed. Rio de Janeiro: UNIGEVAN Editora, 2005.

### 2.1. Revistas

**Guitar Player** de 1995 à 2003.

**Cover Guitarrra** de 2002 à 2003.

**Guitarra Class** de 2001.

### 2.2. Jornais

**O Jornal Batista** de 1989 à 2003.

### 3. Discografia

- CATEDRAL. **Aos Ouvidos dos Sensíveis de Coração**. Rio de Janeiro: SONOPRESS, 1989.
- CATEDRAL. **Catedral III**. Rio de Janeiro: Pioneira Evangélica, 1991.
- CATEDRAL. **Catedral ao vivo no Canecão**. Rio de Janeiro: Pioneira Evangélica, 1992.
- CATEDRAL. **Está Consumado**. Rio de Janeiro: Pioneira Evangélica, 1993.
- CATEDRAL. **Contra Todo Mal**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1994.
- CATEDRAL. **O Sentido**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1995.
- CATEDRAL. **Eterno**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1996.
- CATEDRAL. **Catedral 10 Anos ao Vivo**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1997.
- CATEDRAL. **A Revolução**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1998.
- CATEDRAL. **Para Todo Mundo**. Warner Music do Brasil, 1999.
- FRUTO SAGRADO. **Na Contramão do Sistema**. São Paulo: Gospel Records, 1993.
- FRUTO SAGRADO. **O Que A Gente Faz Fala Muito Mais Do Que Só Falar**. São Paulo: Gospel Records, 1995.
- FRUTO SAGRADO. **Acústico 10 Anos**. São Paulo: Gospel Records, 2000.
- KATSBARNEA. **10 Anos**. São Paulo: Gospel Records, 2000.
- METAL NOBRE. **Revelação**. São Paulo: Gospel Records, 1999.
- NOVO SOM. **De Coração**. Rio de Janeiro: Sony Music (Brasil), 1995.
- NOVO SOM. **Meu Universo**. Rio de Janeiro: Sony Music (Brasil), 1997.
- NOVO SOM. **15 Anos**. Rio de Janeiro: Sony Music (Brasil), 1998.
- NOVO SOM. **Não é o Fim**. Rio de Janeiro: NS Records, 1999.
- NOVO SOM. **Herói dos Heróis**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 2000.
- NOVO SOM. **Um Dia a Mais**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 2002.
- OFICINA G3. **Nada é Tão Novo, Nada é Tão Velho**. São Paulo: Gospel Records, 1993.
- OFICINA G3. **Indiferença**. São Paulo: Gospel Records, 1996.
- OFICINA G3. **Acústico**. São Paulo: Gospel Records, 1998.
- OFICINA G3. **O Tempo**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 2000.
- OFICINA G3. **Humanos**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 2003.
- OFICINA G3. **Além do que os Olhos Podem Ver**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 2005.
- RAÍZES. **Diga Não**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1991.
- RAÍZES. **Só Não Bastão Palavras**. São Paulo: Gospel Records, 1994.
- RAÍZES. **Há Luz**. Rio de Janeiro: MK Publicitá, 1996.
- RESGATE. **Novos Rumos**. São Paulo: Gospel Records, 1993.

RESGATE. **On The Rock**. São Paulo: Gospel Records, 1995.  
RESGATE. **Resgate**. São Paulo: Gospel Records, 1997.  
RESGATE. **Praise**. Rio de Janeiro: Sony Music (Brasil), 2000.  
RESGATE. **Acústico**. São Paulo: Gospel Records, 2001.  
RESGATE. **Eu Continuo de Pé**. São Paulo: Gospel Records, 2002.  
TROAD. **Sinceridade Pra Mudar**. São Paulo: Gospel Records, 1995.

#### 4. Bibliografia

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.  
ALVES, Júlia Falivene. **A Invasão Cultural Norte-Americana**. 8 ed. São Paulo: MODERNA, 1991.  
ALVES, Rubem. **O que é Religião?** 2 ed. São Paulo: Loyola, 2000.  
ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins Editora S.A., 1944.  
ARANHA, Gervácio Batista. A nova história cultural e a antropologia: perspectivas e convergências. In: DANTAS, Eugênia e Buriti, Iranilson (Orgs.) **Metodologia do Ensino e da Pesquisa: Caminhos da Investigação**. Campina Grande/João Pessoa: EDUFCEG/IDÉIA, 2008.  
BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 15 ed. São Paulo: Cultrix.  
BOBGAN, Martin. **Aconselhamento: integrando a psicoterapia e a bíblia?** Porto Alegre: Actual Edições, 2008.  
\_\_\_\_\_. **Manipulando os cristãos através das dinâmicas de grupo**. Porto Alegre: Actual Edições, 2005.  
BONINO, José Miguez. **Rostos do Protestantismo Latino-Americano**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2002.  
BOOKMAN, Douglas. **Maravilhosa graça: estudo do livro de romanos**. Porto Alegre: Actual Edições, 2004.  
BROWNING, Elizabeth Barret. **Barroco** In: Nova Enciclopédia Barsa. São Paulo, 2000.  
BURKE, Peter. **A Escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992.  
\_\_\_\_\_. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto alegre: Ed, Universidade/UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A História Cultural. Entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: EDITORA BERTRAND BRASIL, S.A., 1990.
- CÂMARA, Epaminondas. **Datas Campinenses**. Campina Grande: Caravela, 1998.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **A Globalização Imaginada**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Consumidores e Cidadãos**. 3 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CARDOSO, Douglas Nassif. **Convertendo através da música**. São Bernardo do Campo: Editora do Autor, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- CARROLL, J. M. **O Rastro de Sangue**. 1960.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- \_\_\_\_\_. **As encruzilhadas do labirinto: os domínios do homem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Post-scriptum sobre a insignificância: entrevista a Daniel Mermet**. São Paulo: Veras Editora, 2001.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas – SP: Papyrus, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Escrita da História**. 2 Ed. 3ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A Invenção do Cotidiano**. 1. Artes de fazer. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CÉSAR, Elben M. Lenz. **História da Evangelização do Brasil**. Dos Jesuítas aos Neopentecostais. Viçosa – MG: Ultimato, 2000.
- CHAUVEAU, Agnes e TETARD, Philippe (orgs). **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.
- CORETH, Emerich. **Questões Fundamentais de Hermenêutica**. São Paulo: Epu, 1973.
- COSTA, Délcio. **Colunas Batistas no Brasil**. Casa Publicadora Batista: Rio de Janeiro, 1964.
- 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.
- DANIEL, Silas. **A sedução das novas teologias**. Rio de Janeiro: CPAD, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a Alma e o Tempo**. Rio de Janeiro: CPAD, 2001.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock**. O rock brasileiro dos anos 80. 3 ed. Rio de Janeiro, 34 Ed. 2005.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral – memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DOSSE, François. **A História à Prova do Tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **A História em migalhas**. Edição Revisada. Bauru, SP EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_. **História e Ciências Sociais**. Edição Revisada. Bauru, SP EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Império do Sentido**. A humanização das Ciências Humanas. Bauru, SP EDUSC, 2003.

DUNSTAN, J. Leslie. **Protestantismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Fenômeno Jazz**. In: *Matéria de Música*. 2 ed. Brasília: Editora de Brasília – EBRASA, 1972 (p. 79-85).

FRIEDLANDER, Paul. **ROCK and ROLL**. Uma história social. 3 ed. São Paulo: Record, 2004.

KERR NETO, Guilherme. **Música e Adoração: princípios para afinar o seu Louvor** In: HORRELL, J. Scott. **Ultrapassando Barreiras**. São Paulo: Vida Nova, 1995 (p. 29-46).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GITT, Werner. **Perguntas que sempre são feitas**. 2 ed. Porto Alegre: Actual Edições, 2005.

GONDIM, Ricardo. **O evangelho da nova era**. 2 ed. São Paulo: Abba Press Editora, 1993.

GUERRA, Lemuel Dourado. **Mercado Religioso no Brasil**. Competição, demanda e a Dinâmica da Esfera da Religião. João Pessoa – PB: Idéia: 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

HILL, Christopher. **A Bíblia Inglesa e as Revoluções do Século XVII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Mundo de Ponta-cabeça**. Idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- HOBBSAWM, Eric J. e RANGER, Terence (orgs.) **A Invenção das Tradições**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.
- HUSTAD, Donald P. **JUBILATE!** A música na igreja. São Paulo: Vida Nova, 1986.
- ICHTHER, Bill H. **Vultos da Música Evangélica no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1967.
- JORDAN, Joe. **Isso é música cristã?** Porto Alegre: Actual Edições, 2006.
- KARNAL, Leandro. **Estados Unidos**. da Colônia a Independência. São Paulo: Contexto, 1990.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KREWSON, Willian L. **Alianças bíblicas: entendendo a ação divina na história**. Porto Alegre: Actual Edições, 2005.
- LE GOF, Jacques. **História e Memória**. 5 ed. Campinas: EDUNICAMP, 2005.
- LEMBO, Cláudio. **O pensamento de João Calvino**. In: COSTA, Hermisten Maia P. da. **A Reforma Protestante**. São Paulo: Mackenzie, 2000.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LUIZETTO, Flávio. **Reformas Religiosas**. São Paulo: Contexto, 1994.
- MAFRA, Clara. **Os Evangélicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- McMAHON, T. A. **Psicologia na igreja: a religião anticristã do egocentrismo**. Porto Alegre: Actual Edições, 2007.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória**. A cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 2003.
- MURADAS, Atilano. **A Música dentro e fora da igreja**. São Paulo: Vida Nova, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur. **Lendo Música**. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2007.
- PAHLEN, Kurt. **Introdução a Música: Síntese do Saber Musical**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966.
- PINSKY, Carla Bassanezi. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru – SP: EDUSC, 1999.
- RÉMOND, René. Org. **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. 2 ed. São Paulo: Loyola, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa – Tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- SANTAELA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- THOMPSON, Edward P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Schwarcz, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Os Românticos**. A Inglaterra na Era Revolucionária. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Senhores e Caçadores: a origem da lei negra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WANDERLEY, Ruy. **História da Música Sacra**. São Paulo: Imprensa Metodista, 1977.
- WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- WEEDWOOD, Barbara. **História concisa da Lingüística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

## 5. Artigos

- CESAR, Claiton e STEFANO, Marcos. Na onda de Deus. **Revista Eclésia**. São Paulo, n. 114, 2006 p. 44-52.
- DIAS, Damásio. A fé que faz a diferença. **Correio da Paraíba**. (Painel – Papo-cabeça), 17 de outubro de 2004, p. 1-2.
- DUTRA, Marcelo. Do LP ao CD. **Revista Graça**, ano 7, nº 84, 2006.
- LÓTA, Urgél Rusi. **A Música na Igreja**. In: FERREIRA, Ebenézer Soares. **Revista Teológica**. Publicação do Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil. Rio de Janeiro. Ano VIII, nº12, Dezembro de 1993.

## 6. Internet

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. **O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas.**

<http://www.antoniomendonca.pro.br/> 12/10/2006

**A Nossa História no Brasil e no Mundo.**

<http://www.batistas.org.br/miolo.php?canal=12&sub=119&c=&d=1> 07/08/2006

BACCHIOCCHI, Samuele. **O Cristão e a Música Rock.** Copyright 2000.

<http://www.musicaeadoracao.com.br/livros/rock/index.htm> 26/08/2005.

DUTRA, Marcelo. **Fanny Crosby.**

[http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/fanny\\_crosby.htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/fanny_crosby.htm) 30/08/2006

FREDERICO, Denise C. S. **Tradição e contemporaneidade na Música Sacra Sob a Óptica de Duas Comunidades Cristãs de Porto Alegre, RS.**

[http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/meio/tradicao\\_contemp.htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/meio/tradicao_contemp.htm) 30/08/2006

NASSAU, Rolando de. **“Marketing” na Adoração!?**

[http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/adoracao/marketing\\_adoracao.htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/adoracao/marketing_adoracao.htm) 12/10/2006

PAEGLE, Eduardo Guilherme de Moura. **Uma breve análise historiográfica do**

**protestantismo brasileiro e suas tendências atuais.** [http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-](http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/textos/EDUARDO%20GUILHERME%20DE%20MOURA%20PAEGLE.pdf)

[simposio/anais/textos/EDUARDO%20GUILHERME%20DE%20MOURA%20PAEGLE.pdf](http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/textos/EDUARDO%20GUILHERME%20DE%20MOURA%20PAEGLE.pdf)

[#search=%22protestantismo%20de%20miss%C3%A3o%22](http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/textos/EDUARDO%20GUILHERME%20DE%20MOURA%20PAEGLE.pdf) 12/10/2006

**Pacto das Igrejas Batistas**

<http://www.batistas.org.br/miolo.php?canal=142&sub=626&c=&d=1> 07/08/2006

RIFFEL, Hugo de. **Hinos Cristãos.**

[http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/hinos\\_cristaos.htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/hinos_cristaos.htm) 30/08/2006

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Micarande>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Maior\\_S%C3%A3o\\_Jo%C3%A3o\\_do\\_Mundo\\_\(Campina\\_Grande\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Maior_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_do_Mundo_(Campina_Grande))

[www.batistas.org.br/](http://www.batistas.org.br/)

<http://www.adhemardecampos.com.br/>

[http://www.asaphborba.com.br/noticia\\_tour.asp?COD\\_MENU=102](http://www.asaphborba.com.br/noticia_tour.asp?COD_MENU=102)

<http://www.bandanovosom.com.br/home.php>

<http://www.bandaresgate.com.br/>

<http://www.logos.com.br/historia.htm>

<http://www.oficinag3.art.br/home.php>

<http://www.quatroporum.com.br/home.php>

<http://br.noticias.yahoo.com/s/08022009/48/entretenimento-guitarra-brasileira.html>

<http://letras.terra.com.br/oficina-g3/>

<http://www.rebanhao.rg3.net/>

<http://letras.terra.com.br/resgate/>

<http://letras.terra.com.br/novo-som/47750/>

<http://letras.terra.com.br/rebanhao/48337/>

<http://letras.terra.com.br/resgate/48450/>

<http://letras.terra.com.br/aline-barros/114451/>

<http://letras.terra.com.br/asaph-borba/172299/>

<http://letras.terra.com.br/toque-no-altar/185328/>

<http://letras.terra.com.br/adhemar-de-campos/205379/>

<http://letras.terra.com.br/grupo-logos/336333/>

<http://letras.terra.com.br/quatro-por-um/797426/>

<http://letras.terra.com.br/ministerio-sal-da-terra/968336/>

<http://letras.terra.com.br/oficina-g3/1348002/>