

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

CLARA JANSSON BARROS

REVISTA LOUVOR E CANÇÃO ENGAJADA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS
PRÁTICAS MUSICAIS DE PROTESTANTES BRASILEIROS NA DÉCADA DE 1970

CURITIBA

2021

CLARA JANSSON BARROS

REVISTA LOUVOR E CANÇÃO ENGAJADA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS
PRÁTICAS MUSICAIS DE PROTESTANTES BRASILEIROS NA DÉCADA DE 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de
Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2021

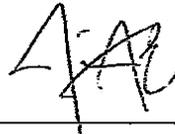
TERMO DE APROVAÇÃO

CLARA JANSON BARROS

REVISTA LOUVOR E CANÇÃO ENGAJADA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS PRÁTICAS MUSICAIS DE PROTESTANTES BRASILEIROS NA DÉCADA DE 1970

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

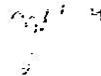
Orientador:



Prof. Dr. André Acastro Egg
PPGMUS-UNESPAR



Prof. Dr. Dorothea Machado Kerr
Instituto de Artes - UNESP



Prof. Dr. Joêzer de Souza Mendonça
PPGMUS-UNESPAR

Curitiba, 15 de julho de 2021

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B277r Barros, Clara Jansson.

Revista Louvor e a canção engajada: tradição e modernidade nas práticas musicais de protestantes brasileiros na década de 1970 / Clara Jansson Barros - Curitiba, 2021.
85 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Música protestante. 2. Revista Louvor. 3. Nova Canção. 4. Protestantismo brasileiro. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Egg, André Acastro. III. Título.

CDD: 782.27

CDU: 783.65

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, André Egg, por acreditar no meu trabalho desde o início e pela confiança que sempre me transmitiu.

Ao PPGMUS da UNESPAR e todos os professores: é uma honra fazer parte da primeira turma!

Aos professores Joêzer Mendonça e Dorotea Kerr, por estarem presentes em minha banca e me presentear com seus maravilhosos apontamentos e contribuições.

À Simei Monteiro, uma das personagens principais desta pesquisa, a qual tive a oportunidade de entrevistar.

Aos funcionários da biblioteca da Faculdade Batista do Paraná, sempre muito atenciosos.

Aos meus pais, Jacira e Mauro, por todo o apoio nesses anos e pelos recursos que me possibilitaram a permanência em Curitiba.

À minha irmã Maura e minhas tias Evelyn e Jandira, que estiveram presentes nesses últimos meses de escrita da dissertação, proporcionando momentos descontraídos – principalmente em meio aos deliciosos cafés da tarde em Itararé.

Aos meus amigos de Itararé e Curitiba por todo o apoio e incentivo: eu amo cada um de vocês.

À Larissa, que sonhou com o mestrado junto comigo e que sempre me deu toda a força do mundo; foi, com certeza, meu maior suporte nesse tempo.

Sou especialmente grata pela saúde de todos que acabei de citar. Chegaremos ao final de 2021 vacinados! Por isso, um grande viva à Ciência e ao SUS, especialmente.

RESUMO

Este trabalho compreende a década de 1970 como um período de mudanças significativas nas práticas musicais dos protestantes no Brasil; houve, efetivamente, aproximação entre protestantismo e música popular brasileira – uma postura oposta daquela adotada nas primeiras décadas da religião no país. A partir do referencial teórico, os protestantes setentistas brasileiros podem ser entendidos em dois polos: *conservadores*, pelo alinhamento com os ideais do Regime Militar, e politicamente *engajados*, por estarem ligados aos movimentos progressistas do protestantismo brasileiro. Nesse sentido, analisei fontes documentais que evidenciam as implicações do contexto sociopolítico e musical do Brasil da época nas práticas musicais desses protestantes: inicialmente, os três primeiros números do periódico *Revista Louvor*, lançado pela Igreja Batista em 1978; em seguida, duas coletâneas ecumênicas que reúnem canções compostas durante a década de 1970, *Nova Canção* e *A canção do Senhor na terra brasileira*. Para isso, adotei como caminho metodológico a pesquisa documental, bem como as orientações de Tânia Regina De Luca ao pesquisador de fontes impressas. Sendo a *Revista Louvor* um periódico oficial da Igreja Batista, que manteve afinidades com o Regime, a considerei como pertencente ao grupo dos protestantes *conservadores*. Já devido a temática de responsabilidade social presente nas letras das canções que compõem as duas coletâneas, e pela influência dos compositores e compositoras nos movimentos progressistas do protestantismo brasileiro, as considerei *engajadas*. Contudo, nos dois polos ocorre a convergência de elementos de tradição e modernidade: ao mesmo tempo em que se modernizam, incorporando elementos da música popular brasileira, conservam a tradição no cerne de suas práticas musicais. Como objetivo principal, portanto, investiguei a convergência de elementos de tradição e modernidade nas práticas musicais dos protestantes brasileiros da década de 1970, através da análise das fontes documentais supracitadas. Os resultados mostram que, na *Revista Louvor*, o processo de sacralização dos gêneros e instrumentos musicais amparou a tradição protestante; já entre *engajados*, a escolha por gêneros já consagrados e tradicionais da MPB reforça a ideia de tradição, bem como o formato das coletâneas que continua seguindo os moldes dos hinários protestantes tradicionais.

Palavras-chave: Música protestante; Revista Louvor; Nova Canção; A canção do Senhor na terra brasileira; protestantismo brasileiro.

ABSTRACT

The present work considers the 1970s as a period of significant changes in the protestants' musical practices in Brazil; there was, in fact, an approximation between Protestantism and Brazilian Popular Music (MPB) – an opposite stance from that adopted in the first decades of that religion in the country. Based on the theoretical review, Brazilian Protestants in the 1970s can be understood from two poles: conservative, aligned with the ideals of the Military Regime, and politically engaged, linked to the progressive movements of Brazilian Protestantism. Thus, I analyzed documentary sources that show the implications of the sociopolitical and musical context of Brazil at the 1970s in the musical practices of these Protestants: initially, the first three issues of *Revista Louvor*, launched by the Baptist Church in 1978; then, two ecumenical songs' collections, composed during the 1970s: *Nova Canção* and *A canção do Senhor na terra brasileira*. In doing so, I adopted the documentary research as a methodological path, as well as Tânia Regina De Luca's guidelines for the researcher of printed sources. As *Revista Louvor* is an official magazine of the Baptist Church, which maintained close proximity to the Military Regime, I considered it as belonging to the group of conservative Protestants. On the other hand, due to the theme of social responsibility present in the two collections' songs, and the influence of composers in the progressive movements of Brazilian Protestantism, I considered them as politically engaged. However, a convergence of elements of tradition and modernity occurs on both sides: while they modernize themselves, incorporating elements of Brazilian Popular Music, they keep tradition at the core of their musical practices. As a main objective, therefore, the convergence of elements of tradition and modernity in the Brazilian Protestants' musical practices in the 1970s was investigated, through the analysis of the documental sources. The results show that in *Revista Louvor* the process of sacralization of musical genres and instruments supported the Protestant tradition; among those engaged, the choice for MPB's traditional musical genres reinforces the idea of tradition, as well as the collections' format that continues to follow the molds of traditional Protestant hymnals.

Keywords: Protestant music; *Revista Louvor*; *Nova Canção*; *A canção do Senhor na terra brasileira*; Brazilian Protestantism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa da <i>Revista Louvor</i> n.º 1	25
FIGURA 2 – Capa da <i>Revista Louvor</i> n.º 2	31
FIGURA 3 – Capa da <i>Revista Louvor</i> n.º 3	35
FIGURA 4 – Capa da coletânea <i>Nova Canção</i> (em preto e branco).....	55
FIGURA 5 – Capa da coletânea <i>Nova Canção</i> (colorida)	55
FIGURA 6 - Capa da coletânea <i>A canção do Senhor na terra brasileira</i>	67

LISTA DE SIGLAS

ASTE	–	Associação dos Seminários Teológicos Evangélicos
CBB	–	Convenção Batista Brasileira
FABAPAR	–	Faculdade Batista do Paraná
JUERP	–	Junta de Educação Religiosas e Publicações
MPB	–	Música Popular Brasileira
TL	–	Teologia da Libertação
VPC	–	Vencedores Por Cristo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ESCREVENDO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA: A REVISTA LOUVOR.....	21
1.1 Revista Louvor n.º 1 (1978)	25
1.2 Revista Louvor n.º 2 (1979)	31
1.3 Revista Louvor n.º 3 (1979)	35
1.4 Análise das categorias.....	39
2 CRIANDO MÚSICA BRASILEIRA: PROTESTANTES CONSERVADORES E ENGAJADOS	46
2.1 Renovação musical entre conservadores	46
2.2 Composições engajadas: a coletânea Nova Canção	53
2.2.1 Análise das composições.....	58
2.3 Composições engajadas: A canção do Senhor na terra brasileira	65
2.3.1 Análise das composições.....	69
2.4 Modernidade e tradição entre conservadores e engajados	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	80
APÊNDICE	83

INTRODUÇÃO

Renovações têm ocorrido nas práticas musicais dos protestantes brasileiros desde, pelo menos, a primeira metade do século XX. No entanto, um consenso entre os estudos que tomam como objeto a música desse grupo religioso é o fato de que a década de 1970 foi bastante significativa nesse sentido; houve, efetivamente, uma “revolução musical” no período (CUNHA, 2007, p. 76). Surgiram simpósios, coletâneas, periódicos, canções e discos que estabeleceram um diálogo entre música protestante e cultura popular brasileira – o que pode ser visto de maneira curiosa, já que por muito tempo o protestantismo manteve uma postura sectária em relação aos elementos da cultura popular nacional.

Por certo, os protestantes não estiveram apartados do que estava acontecendo no contexto sociopolítico do Brasil na década 1970, como a vigência de projetos de modernização e de reformulação da identidade cultural, nem mesmo dos movimentos musicais urbanos que agitavam o Brasil desde, pelo menos, a década de 1960. Mesmo nos dias de hoje, as religiões no Brasil se tornaram um quadro essencial para o entendimento das transformações políticas e culturais do país, principalmente ao observar a efervescência dos *evangélicos* nas mídias, no mercado e na política brasileira.

Primeiramente, considero importante esclarecer as terminologias utilizadas neste trabalho. Tenho consciência de que o termo *evangélico* é o mais utilizado para se referir a esse grupo religioso, sendo também a maneira com que os próprios adeptos têm se identificado ao longo da história da religião no país (CUNHA, 2007, p. 13). Porém, a partir dos anos 2000, um fenômeno musical e mercadológico passou a dar nome às práticas musicais dos evangélicos brasileiros: a música *gospel*, diretamente ligada aos evangélicos pentecostais¹ e neopentecostais². No entanto, trabalho a partir da Igreja Batista e de alguns personagens ligados às igrejas Metodista, Anglicana e Luterana, bem como a movimentos ecumênicos que surgiam dessas denominações. São igrejas representadas pelo Protestantismo Histórico de Migração (luteranos, anglicanos e reformados) e o Protestantismo Histórico de Missão (batistas, metodistas, presbiterianos e episcopais), segundo a síntese formulada por Cunha (2007, p. 14).

¹ “Pentecostalismo Histórico, assim chamado por suas raízes nas confissões históricas da Reforma, veio para o Brasil no início do século XX com objetivo missionário. É caracterizado pela doutrina do Espírito Santo, ou seja, pela condição que os adeptos devem assumir de um segundo batismo, o batismo do Espírito Santo, caracterizado pela glossolalia (o falar em línguas estranhas)” (CUNHA, 2007, p. 14).

² “Pentecostalismo Independente (também denominado Neopentecostalismo) que, sem raízes históricas na Reforma do século XVI, surgiu [...] a partir da segunda metade do século XX. Tem como especificidades sua composição em torno de uma 'liderança carismática', a pregação da Teologia da Prosperidade e da Guerra Espiritual, a prática constante de exorcismos e curas milagrosas” (CUNHA, 2007, p. 14). Existem ainda as igrejas neopentecostais que têm como público-alvo a juventude e a classe média.

Nesse sentido, acredito que o uso de *evangélico* acaba remetendo à música *gospel* e aos adeptos das igrejas provenientes do pentecostalismo e do neopentecostalismo; utilizo, portanto, os termos *protestante* e *música protestante*. Segundo Magali Cunha (2007, p. 13), o uso de *protestante* é comum entre historiadores e estudiosos da teologia e da religião, o que também justifica a escolha dessa terminologia em meu trabalho.

Destaco, ainda, outra diferença entre o fenômeno *gospel* e o objeto deste trabalho, embora as semelhanças sejam maiores e me permitam utilizar como um dos principais referenciais teóricos o livro “A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil” (2007), de Magali Cunha. Segundo a autora, “toda a transformação, tudo o que se apresenta como novo entre os evangélicos que experimentam este modo de vida [*gospel*] é uma expressão do mercado” (CUNHA, 2007, p. 198). A novidade proporcionada pelo *gospel* está relacionada diretamente ao mercado, ao consumo, ao passo que a prática musical dos protestantes setentistas analisados neste trabalho não alcançou o mercado de maneira significativa. As novidades proporcionadas por eles, no entanto, são as razões para a realização de minha pesquisa e serão desenvolvidas no decorrer dos capítulos.

A meu ver, uma das principais contribuições deste trabalho está nas fontes documentais utilizadas. A fim de investigar as implicações dos contextos social, político e musical do Brasil na música protestante da década de 1970, selecionei uma fonte impressa publicada pela editora da Igreja Batista, especificamente os números lançados em 1978 e 1979: *A Revista Louvor*. Até a finalização da escrita deste trabalho não encontrei nenhum estudo realizado a partir do periódico. Na dissertação “O ensino teológico-musical entre os batistas: um estudo de caso” (2004), Eliane Hilario da Silva Martinoff analisa o documento “Fundamentos da música sacra para as igrejas batistas do Brasil”, publicado anexo ao sétimo volume da *Revista Louvor*, em 1986. Foi o único trabalho encontrado que investiga o periódico, ainda que indiretamente. Martinoff (2004) disponibiliza na íntegra o documento por considerar que as revistas são de difícil acesso.

O que tornou viável a realização deste trabalho foram as oportunidades de visitar o acervo da biblioteca da Faculdade Batista do Paraná (FABAPAR), durante os anos de 2018 e 2019, onde estive à procura de fontes documentais sobre a atuação musical dos protestantes na década de 1970 – ali, tive conhecimento da *Revista Louvor*. Existia uma lacuna no acervo da biblioteca da FABAPAR: depois dos três primeiros números, de 1978 e 1979, a coleção salta para o ano de 1987, o que acabou coincidindo com o recorte temporal da pesquisa, a década de 1970 – as demais fontes, coletâneas e canções, também datam desse período. Ainda que eu tenha analisado apenas os três primeiros números do periódico, a pesquisa serve como ponto

de partida para aqueles que tenham a oportunidade de analisar de maneira mais profunda a série *Revista Louvor*.

Portanto, o primeiro capítulo deste trabalho se destina a descrever e analisar os três primeiros números da revista. Apesar da *Revista Louvor* tratar sobre temas como o ensino de teoria musical, regência, musicalização infantil etc., escolhi trabalhar apenas com os textos que contribuem ao objeto da pesquisa e que são categorizados no final deste capítulo. Nesse sentido, após apresentar os textos selecionados, analiso as categorias recorrentes nos discursos dos autores de acordo com a problemática. O procedimento adotado é o da pesquisa documental, que segundo Gil “vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa” (2008, p. 51). O material, no caso, é uma fonte impressa, o que me permite articular o procedimento de análise documental com algumas sugestões de Tânia Regina De Luca ao pesquisador de fontes impressas. O procedimento metodológico é descrito no início do primeiro capítulo.

Por ser um periódico oficial da Igreja Batista, a investigação é feita a partir da história dessa denominação no Brasil e de sua atuação durante a década de 1970. Proponho partir de um plano mais amplo do contexto batista para entender algumas tensões e embates que, de certa forma, vão ser refletidos na música – como veremos no decorrer deste trabalho. Leonardo Gonçalves de Alvarenga, nos artigos “Igrejas batistas no Brasil: construção de tipologias” (2019) e “O ‘demônico’ na religião: o caso recente de uma igreja batista excluída da Convenção Batista Brasileira” (2016) parte da história da Igreja Batista para apresentar “as tensões que marcam esse segmento do protestantismo histórico de origem anglo-americana no Brasil” (ALVARENGA, 2016, p. 26).

Interessante notar que, ainda na Inglaterra do século XVII, os grupos batistas defendiam “que o indivíduo não deveria ter sua consciência submetida a nenhuma **instância religiosa ou secular**”, somente às Sagradas Escrituras. Nenhuma instituição ou organização deveria priva-los desse direito” (ALVARENGA, 2016, p. 28, grifo meu). Os batistas seguiam, portanto, um princípio de que “a religião tem de ser voluntária, não imposta, e que não há poder civil ou religioso que com justos direitos possa compelir os homens a adotarem um credo ou forma de culto” (ALVARENGA, 2016, p. 29). Nesse sentido, ainda segundo Alvarenga (2016), a liberdade era um princípio fundamental dos batistas – pelo menos durante o século XVII.

³ “A substituição da religião pela ciência, na busca da interpretação do real, emancipou o ser humano e provocou um processo de secularização do pensamento e da sociedade, referido nas análises sócio-históricas como ‘o desencantamento do mundo’” (CUNHA, 2007, p. 173). A expressão “desencantamento do mundo” foi utilizada pelo sociólogo Max Weber.

Já nos Estados Unidos⁴ do século XIX, à beira da Guerra de Secessão, tensões entre os batistas do Sul e do Norte do país abalam, de certa maneira, o pressuposto princípio de liberdade. Batistas do Norte se recusavam a manter relações com batistas do Sul, que ainda eram donos de escravos e que enxergavam a abolição “abrupta” como uma ameaça à sua economia (ALVARENGA, 2016, p. 37). A partir disso, é criada em 1845 a Convenção Batista do Sul dos Estados Unidos, com o objetivo de organizar e ajustar as *denominações* que se identificavam com os ideais sulistas, escravagistas. Segundo Alvarenga (2016, p. 36), o denominacionalismo – um dos sinais de institucionalização de uma religião – compromete o princípio da liberdade a partir do momento em que um grupo “se fecha em si mesmo pela doutrina que a maioria crê”; ou seja, o indivíduo que pensa diferente do grupo em que está inserido é privado da liberdade de permanecer ali. Ainda segundo o autor, “o denominacionalismo, embora mantenha o discurso, na prática não passa de uma ruptura com o princípio de liberdade” (ALVARENGA, 2016, p. 36).

Ocorreram ainda outros conflitos originários da separação entre batistas do Norte e do Sul dos Estados Unidos. Segundo Almeida (2011), os batistas norte-americanos se dividiam também entre progressistas (batistas do Norte) e conservadores (batistas do Sul). Durante os anos de 1966 a 1970, batistas espalhados pelos países das Américas realizaram campanhas de conversão de novos adeptos chamadas de *Campanha das Américas*. Nos Estados Unidos, no entanto, as discordâncias ideológicas e doutrinárias abalaram os objetivos da campanha: “um representante dos batistas do Norte dos Estados Unidos manifestou-se inteiramente contrário ao que a maioria entendia por evangelismo. Para ele, evangelismo era ação social, e não pregação do evangelho”, segundo José Reis Pereira⁵ (citado por ALMEIDA, 2011, p. 53). Enquanto progressistas buscavam incluir ações sociais nas estratégias de conversão, os conservadores defendiam que o evangelismo é feito tão somente a partir da pregação do evangelho cristão.

Em resumo, as tensões entre os batistas estadunidenses foram apresentadas para demonstrar a influência desses conflitos nas igrejas batistas brasileiras, e posteriormente, a influência dessas tensões nos discursos sobre música na *Revista Louvor*. No Brasil, a chegada de batistas do Sul dos Estados Unidos foi o que deu início à Igreja Batista brasileira, em 1871. O crescimento dos batistas brasileiros foi veloz, a ponto de em 1907 ser criada uma Convenção

⁴ “Depois de difundido pela Europa a partir do século XVI, o protestantismo estabeleceu-se nos Estados Unidos por intermédio dos colonos ingleses no século XVII”. (CUNHA, 2007, p. 14)

⁵ Na época, diretor do Jornal Batista (ALMEIDA, 2011, p. 58).

Batista Brasileira (CBB) para centralizar as denominações que surgiam pelo Brasil. Alvarenga (2019, p. 314) apresenta os números desse crescimento entre os anos de 1910 e 1966:

Em 1910, a imprensa batista da Convenção Batista Brasileira (CBB), através de um dos seus principais jornais em nível nacional, estimava em torno de 7 a 8.000 batistas no Brasil (JB, 16 de janeiro de 1910). Em 1920, esse número já era de 20.135. A média de crescimento de 1920 a 1960 foi de 73,9%. De acordo com a Aliança Batista Mundial, em 1923 havia no Brasil 22.087 batistas; em 1964 passaram a 212.520 (JB, 1965, dezembro, ed. 49, p.3). Em 1966, segundo Read e Ineson (apud MENDONÇA, 2002, p. 44): “a Igreja batista contava 264.137 fiéis, 0,3% da população brasileira com 4.305 Igrejas e congregações satélites, com a taxa de crescimento de 5,8%”.

Vale observar que esse crescimento não ocorreu de forma homogênea. A existência da CBB não evitou o surgimento de denominações plurais e divergentes, e conseqüentemente não evitou o surgimento de outras convenções e associações de igrejas batistas pelo Brasil. A partir do avanço e dos desdobramentos do pentecostalismo, por exemplo, surgiu a Convenção Batista Nacional, reunindo denominações que saíam da CBB ou que nunca haviam feito parte dela. Segundo Alvarenga (2016, p.38), no fim do ano de 1965, cinquenta e duas igrejas já tinham sido excluídas da CBB. Alvarenga (2019, p. 322) apresenta uma tipologia própria das diversas vertentes batistas surgidas durante a primeira metade do século XX: batistas fundamentalistas, pentecostais, étnicos, empreendedores e heterodoxos. Além disso, o autor afirma que:

A proposta de construir tipologias para os batistas no Brasil está longe de ser um conceito fechado sobre os batistas. Trata-se, em certo sentido, de trazer à luz as diversas correntes de pensamento e práticas que oscilam entre conservadorismos, fundamentalismos, progressismos, etnocentrismos e inovações que colocam contra a parede um tipo de mito sobre a identidade religiosa que se pretende inalterável (ALVARENGA, 2019, p. 329)

Seria um equívoco, portanto, dizer que as igrejas batistas brasileiras na década de 1970 – recorte temporal deste trabalho – faziam parte de um todo homogêneo. Em vista disso, importa esclarecer qual é o grupo batista descrito no primeiro capítulo deste trabalho, através da *Revista Louvor*. Segundo Alvarenga (2016, p. 39), a posição da Convenção Batista Brasileira “é típica do fundamentalismo”; as primeiras igrejas, os seminários teológicos, a editora Casa Publicadora Batista e o Jornal Batista são todos resultados dos feitos dos batistas fundamentalistas⁶ (ALVARENGA, 2019, p. 323). Portanto, sendo a *Revista Louvor* um

⁶ As primeiras formulações do termo “foram feitas pelo protestantismo no final do século XIX, em oposição ao que se considerava como modernismo teológico e desvio das verdades bíblicas da fé reformada [...] A origem do termo, segundo Küng e Moltmann ‘designava determinada corrente do protestantismo americano que se opunha a qualquer adaptação moderna e liberal da Igreja invocando os fundamentos bíblicos da fé cristã’” (ALMEIDA, 2011, p. 153).

periódico oficial da CBB, entendo que os ideais sobre música propagados pela revista seguem princípios fundamentalistas. Porém, não somente entre os batistas, mas em todo o protestantismo brasileiro havia uma identificação com tais princípios, conforme aponta Almeida: “entre os protestantes brasileiros o fundamentalismo ganhou muitos adeptos, em especial, no período do Regime Militar” (ALMEIDA, 2011, p. 153). Ainda assim, escolho utilizar o termo *conservador* ao invés de fundamentalista, seguindo classificações presentes no referencial teórico deste trabalho, como será apresentado a seguir.

Primeiramente, na dissertação “O comunismo é o ópio do povo’: representações dos batistas sobre o comunismo, o ecumenismo e o governo militar na Bahia (1963 – 1975)”, Luciane de Almeida (2011) investiga a ação dos batistas baianos durante o Regime Militar no Brasil, identificando a existência de setores conservadores, que seguiam a postura da Convenção Batista Brasileira de apoio ao governo, e de setores progressistas contrários à CBB e aos ideais do Regime Militar. Da mesma forma, outros autores do meu referencial teórico consideram a existência de uma *polarização* em todo o protestantismo brasileiro da época, que seria refletida diretamente nas práticas musicais desse grupo religioso. Para Magali Cunha (2007), as lideranças protestantes estavam, em sua maioria, alinhadas com os ideais do Regime Militar, o que desencadeou uma “desarticulação”, principalmente nos movimentos musicais da juventude contrários ao Regime, gerando a dicotomia entre conservadores e engajados.

Seguindo a mesma lógica, Joêzer Mendonça, no artigo “Caminhando, cantando e pregando: o curioso caso das canções protestantes politicamente engajadas” (2016, p. 209), identifica a polarização como um reflexo da dicotomia dos movimentos musicais da época, como o embate ideológico entre os artistas da Jovem Guarda, rotulados de “alienados” por suas canções de amor inspiradas na cultura norte-americana, e os artistas dos festivais da canção considerados “engajados” pela valorização da cultura popular brasileira e pelo teor político de suas canções contrárias ao Regime Militar. Logo, os movimentos musicais protestantes seguiram a polarização ocorrida no cenário musical brasileiro, comprovando que o conservadorismo não era uma característica homogênea nas igrejas protestantes; existiram também grupos progressistas contrários aos ideais do governo, segundo o autor.

Consoante a isso, as práticas musicais dos protestantes setentistas analisadas neste trabalho também seguem uma polarização. Sem dúvidas, devido ao pluralismo do protestantismo brasileiro, seria um equívoco presumir que existem apenas dois polos, conservadores e engajados; certamente, as tipologias e classificações são infinitas, assim como as denominações protestantes que se desdobraram do protestantismo tradicional e que

continuam se desdobrando ainda nos dias de hoje. Porém, considero que a polarização identificada no referencial teórico responde aos anseios deste trabalho.

Sendo assim, no primeiro capítulo, por entender que a Convenção Batista Brasileira esteve alinhada aos ideais do Regime Militar, e sabendo que a *Revista Louvor* foi publicada pela editora oficial da CBB, identifiquei a publicação como pertencente ao grupo dos protestantes setentistas *conservadores*. Já no segundo capítulo, investigo a renovação musical de protestantes setentistas identificados como *engajados*, devido aos componentes de “engajamento político-religioso” nas letras de suas canções (MENDONÇA, 2016, p. 210) – a investigação ocorre a partir de duas coletâneas emblemáticas do período. Enquanto a *Revista Louvor* é uma fonte documental idealizada, organizada e publicada exclusivamente por apenas uma denominação protestante, as coletâneas trabalhadas no segundo capítulo são realizações de diversas denominações, porém, todas oriundas do Protestantismo Histórico⁷.

Isso posto, proponho uma breve contextualização dos movimentos ocorridos em setores progressistas do protestantismo brasileiro, para compreender os movimentos musicais de renovação que serão analisados no segundo capítulo. A saber, na década de 1970 ocorreram simpósios e reuniões ecumênicas que discutiam o tema “Música evangélica, realidade e cultura brasileira” (CUNHA, 2007, p. 76), que, sobretudo, levantavam questões sobre a responsabilidade social das igrejas em pleno Regime Militar, e que acabaram resultando na elaboração das coletâneas trabalhadas no segundo capítulo. A influência desses simpósios vinha de movimentos iniciados desde as décadas de 1950 e 1960, que buscavam superar o sectarismo e o individualismo do protestantismo norte-americano estabelecido no Brasil, a partir de estratégias de inserção de um “novo relacionamento entre o protestantismo e a sociedade brasileira” (BARRETO JUNIOR, 2010, p. 274).

Segundo Barreto Junior, os movimentos das décadas de 1950 e 1960 não foram os primeiros nas tentativas de aproximar o protestantismo e as causas sociais brasileiras, porém, foi nesse período que, “pela primeira vez um grupo de protestantes no Brasil mergulhou mais profundamente na realidade social brasileira e buscou estabelecer um diálogo real entre a igreja protestante e a sociedade” (BARRETO JUNIOR, 2010, p. 289).

O início deste movimento protestante de orientação mais progressista data da criação do Setor de Responsabilidade Social da Igreja (SRSI), em 1955, e do desenvolvimento do Movimento Estudantil Cristão no Brasil, nos anos 1940. Alguns jovens líderes cristãos começam a exercer uma militância ativa nos movimentos sociais e políticos de esquerda e, juntamente com parceiros católicos, criaram o ethos a partir do qual a

⁷ “Igreja Presbiteriana Independente, Igreja Presbiteriana Unida, Igreja Metodista e Igreja Anglicana”, basicamente, conforme aponta Fatareli (2007, p. 11)

Teologia da Libertação viria a nascer no final dos anos 1960. O engajamento social e político começou a avançar em alguns setores protestantes como um inescapável dever cristão.

A saber, a Teologia da Libertação (TL) foi um movimento desenvolvido e formado a partir de vertentes progressistas da Igreja Católica na América Latina, e sistematizado enquanto teologia pelo teólogo católico peruano Gustavo Gutiérrez, segundo Fatareli (2008, p. 130). Igrejas do Protestantismo Histórico brasileiro, como as igrejas Anglicana e Metodista, e outras oriundas dessa vertente histórica, como a Igreja Presbiteriana Independente e Presbiteriana Unida, foram particularmente³ influenciadas pelos ideais pregados pela TL. Tanto no âmbito católico como no âmbito protestante, a TL proporcionou a criação de literatura e música com temática “libertacionista”, ou seja, que abordava a libertação do homem das mazelas sociais, como desigualdade, injustiça, fome e pobreza, mas também a libertação da visão individualista – no caso do protestantismo, uma característica do fundamentalismo dos missionários norte-americanos do século XIX. Para Mendonça (2016, p. 210), “a Teologia da Libertação caracterizou-se como um movimento teológico-político que integrava os ensinamentos de Jesus Cristo em favor dos oprimidos e excluídos sociais”.

Segundo Fatareli (2008, p. 144), é possível apontar semelhanças entre as práticas musicais católicas e protestantes influenciadas pela TL: ambas incorporaram diversos elementos intrínsecos da cultura popular latino-americana e existiram sob a repressão de regimes totalitários que governaram na América Latina durante as décadas de 1960 e 1980. Segundo o autor, o governo nesse período se caracterizava por ameaçar e condenar “qualquer tipo de expressão, literária ou artística, individual ou coletiva, que contrariasse a ideologia de seus respectivos regimes totalitários” (FATARELI, 2008, p. 144). De fato, segundo Mendonça (2016, p. 210), o movimento musical surgido nas igrejas protestantes brasileiras influenciado pela TL era de “crítica e ação contra a injustiça social e a repressão política”.

O envolvimento de teólogos e músicos protestantes com a Teologia da Libertação e com o ativismo político universitário nas décadas de 1960 e 1970 trouxe para a igreja o debate sobre **identidade cultural nacional e sobre a participação política dos evangélicos** numa sociedade empobrecida e ainda sob um governo militar autoritário. (MENDONÇA, 2016, p. 229, grifo meu)

Porém, como citado anteriormente, a produção dos protestantes brasileiros da década de 1970 não alcançou o mercado fonográfico de maneira significativa, o que acabou contribuindo para que suas canções escapassem da censura ferrenha do Regime Militar (FATARELI, 2008, p. 144) – já que estavam restritas a alguns poucos discos gravados na época

e a coletâneas de canções, como as duas analisadas no segundo capítulo deste trabalho. Apesar disso, as canções “serviam para fortalecer as ações de mudança social encampadas pelos cristãos e também para conscientizar politicamente” (MENDONÇA, 2016, p. 229). Nesse sentido, as coletâneas e os compositores protestantes ligados aos movimentos progressistas são identificados como *engajados*.

Inicialmente, o capítulo dois aborda a os primeiros movimentos em favor de renovação musical nas igrejas, ocorridos ainda na década de 1950, através de compositores e grupos musicais que, apesar de se aproximarem de elementos da cultura popular em suas canções, ainda mantinham a mensagem tradicional do protestantismo nas letras – tais canções seguem características do conservadorismo protestante. É a partir da realização da coletânea *Nova Canção*, em 1972, que o *engajamento político-religioso* começaria a alcançar de maneira significativa as práticas musicais protestantes. Segundo Cunha (2007, p. 80), *Nova Canção* é considerada “o primeiro esforço de criação de uma coletânea de hinos brasileira e ecumênica” – nesse momento, efetivamente, há renovação musical nas letras das canções.

Anos depois, já na década de 1980, dois compositores que tiveram suas canções publicadas em *Nova Canção*, Jaci Maraschin e Simei Monteiro, organizam e publicam uma nova coletânea chamada *A canção do Senhor na terra brasileira*. Apesar de ter sido publicada já no ano de 1982, conta com uma maioria de canções compostas na década de 1970, das quais algumas serão fonte de análise no segundo capítulo.

Sobre a viabilidade da pesquisa a partir desses impressos: tive acesso a segunda edição de *Nova Canção*, do ano de 1987, digitalizada e disponibilizada para *download* no *site* da Igreja Metodista de Vila Isabel⁸, o que facilitou o acesso e me possibilitou trabalhar a partir dessa coletânea; e o livro *A canção do Senhor na terra brasileira* foi adquirido através de uma loja *online* de livros usados. Felizmente, a maioria das canções analisadas a partir das duas coletâneas possuem gravações disponíveis na plataforma *online* de vídeos *YouTube*, e, outras, no “Portal Luteranos” – inclui notas de rodapé com o endereço de cada música e seus respectivos *sites*; inclusive, para este trabalho, foi criada uma lista de reprodução (*playlist*) no *site YouTube*, com a finalidade de reunir as canções que se encontram disponíveis na plataforma⁹.

⁸ Disponível em: < <http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/musica2.asp>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁹ Disponível em: < <https://youtube.com/playlist?list=PLWKnZae-UQ5B9UaQAKdDdqSJB6FVwwK0e>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

Além disso, pude consultar publicações do site “Hinologia Cristã”, que possui um vasto acervo de materiais sobre compositores, músicos e musicistas protestantes brasileiros – o que tornou possível saber mais a respeito dos personagens presentes na pesquisa. Ainda, pude contar com alguns apontamentos feitos por Simei Monteiro, em entrevista concedida a mim por videoconferência, no dia 16 de abril de 2021; a compositora pôde compartilhar experiências a respeito da criação das coletâneas, bem como informações sobre suas composições e também sua relação com o movimento dos compositores protestantes engajados, do qual fez parte. Por isso, incluo também, ao longo do texto, alguns comentários feitos por Simei Monteiro durante a entrevista – todos autorizados pela autora.

Nesse ponto, é necessário também esclarecer o uso do termo *práticas musicais*. Neste trabalho, são analisadas fontes documentais que contêm escrita musical (arranjos e poesias) e escrita sobre música (textos de periódicos e livros). Algumas gravações musicais são comentadas a fim de complementar a análise das fontes impressas, porém, por prática musical, especificamente, me refiro a toda atividade que, protestantes engajados e conservadores, executavam na época e que foram documentadas nas fontes referidas. Na *Revista Louvor*, especificamente, destacam-se as práticas de canto coral, canto solista, prática de instrumentos musicais, e, principalmente, o *canto congregacional*. Da mesma forma, nas coletâneas, a partir de relatos dos próprios compositores e organizadores, a composição/criação musical é considerada um veículo de renovação do *canto congregacional*, como será evidenciado no decorrer dos capítulos. A saber, canto congregacional corresponde ao canto coletivo, no qual toda a igreja participa, ao contrário do canto coral no qual apenas alguns coristas executam a atividade.

Por certo, sobre os compositores engajados existem muitos trabalhos; sobre as coletâneas, especificamente, são poucos. Considerarei trabalhar a partir das coletâneas por reconhecer a importância da fonte impressa na história do protestantismo brasileiro: assim como a imprensa batista funcionou como propagadora de ideais da denominação – como será mostrado a partir da *Revista Louvor* no primeiro capítulo –, as coletâneas são impressos que evidenciam as ações dos movimentos ecumênicos nas igrejas protestantes da época e seu posicionamento político. Isso posto, entendo que minha pesquisa pode beneficiar outros pesquisadores de música protestante brasileira, por fazer um trabalho descritivo dessas fontes documentais, e no caso da *Revista Louvor*, de difícil acesso – na seção de apêndice deste trabalho incluo o título de todos os textos das revistas e seus autores. Em suma, foi a partir das fontes documentais que pude analisar as renovações nas práticas musicais dos protestantes conservadores e engajados no Brasil de 1970.

Como citado anteriormente, algumas semelhanças entre a renovação musical de protestantes setentistas e a renovação proporcionada pelo *gospel* podem ser apontadas neste trabalho. A saber, um dos elementos-chave da renovação ocorrida através do *gospel* é a mudança no relacionamento sectário entre igreja e sociedade. Segundo Cunha (2007, p. 194), o protestantismo brasileiro foi formado “sobre as bases de uma negação das manifestações culturais autóctones e a supervalorização do *american way of life* e da cultura religiosa anglo-saxã”. No contexto do século XIX, os missionários recém-chegados dos Estados Unidos rejeitavam a cultura popular brasileira, em geral, por considerarem o país atrasado. Nesse cenário, festas populares como o carnaval eram associadas à profanação, e, então, combatidas, assim como os gêneros musicais populares. De maneira mais enfática, o catolicismo e as religiões de matriz afro-brasileiras foram considerados pagãs e, até mesmo, “demoníacas”. Sendo assim, o protestantismo brasileiro do século XIX pregou “uma visão de mundo dual em que o sagrado e o profano são antagônicos, concretizados no dualismo igreja-mundo, alicerces de um sectarismo” (CUNHA, 2007, p. 194).

Então, se num determinado momento o relacionamento entre igreja protestante e cultura popular brasileira foi marcado por negação e rejeição, a partir do *gospel*, no entanto, ocorre aproximação e aceitação (CUNHA, 2007, p. 198): enquanto a aproximação se dá por meio do mercado e do consumo, a aceitação, por sua vez, ocorre a partir do momento em que “determinados aspectos culturais populares brasileiros como gêneros e instrumentos musicais” – antes considerados profanos e pagãos – passam a ser incluídos na prática musical das igrejas (CUNHA, 2007, p. 198).

Segundo Cunha, tirando a novidade do mercado proporcionada pelo *gospel*, o restante nada mais é do que o tradicional coberto por um invólucro de modernidade: ocorre “a adesão à modernidade e suas tendências sem comprometimento da expressão cultural já conhecida e aprovada no coração da igreja” (CUNHA, 2007, p. 193); ou seja, a tradição protestante foi resguardada em meio a modernizações. A lógica de aceitação da cultura popular brasileira, descrita por Cunha, ocorre semelhantemente nas práticas musicais de protestantes setentistas. Tanto nos discursos da *Revista Louvor* como nas letras das canções engajadas presentes nas coletâneas, a cultura popular brasileira, antes rejeitada, passa a ser valorizada. Enquanto o *gospel* se aproxima da sociedade brasileira através do mercado e do consumo, os protestantes setentistas, conservadores e engajados, se aproximam da sociedade brasileira por meio de afinidades com o contexto político, social e musical do Brasil da década de 1970. Porém, assim como o *gospel* que, segundo Cunha, possui apenas um “invólucro de modernidade”, os

protestantes setentistas também mantêm elementos da tradição protestante no cerne de suas práticas musicais enquanto se modernizam.

Estabeleço, portanto, como plano geral deste trabalho, a convergência de elementos de tradição e modernidade na prática musical dos protestantes brasileiros da década de 1970. Essa convergência não surgiu do nada; é fruto de muitos conflitos e tensões, mostrados no decorrer deste trabalho. Sendo assim, o objetivo principal desta pesquisa é investigar a convergência de elementos de tradição e modernidade nas práticas musicais dos protestantes brasileiros da década de 1970, a partir da análise de periódicos, canções e coletâneas da época. Por fim, os desdobramentos dessa questão central me permitem evidenciar quais foram as implicações do contexto sociopolítico e musical do Brasil da década de 1970 nas práticas musicais desses protestantes, conforme evidenciado a seguir a partir dos dois capítulos deste trabalho.

1 ESCREVENDO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA: A *REVISTA LOUVOR*

Com a finalidade de estabelecer e expandir a nova doutrina em solo brasileiro, o Protestantismo Histórico de Missão apostou e investiu firmemente na imprensa como agente propagador de seus ideais (CRUZ, 2014; VASCONCELLOS, 2010). Materiais religiosos como folhetos, livros, hinários e periódicos eram vendidos de porta em porta no Brasil do século XIX, e inclusive foi uma prática incentivada pelo Império por promover “ideais de civilidade e progresso” (CRUZ, 2014, p. 20). Os envolvidos nessa imprensa protestante eram missionários estrangeiros, entre eles pastores, professores e intelectuais, que estavam diretamente ligados aos projetos de construção de igrejas e escolas, bem como da propagação dos impressos como estratégias de conversão de novos adeptos. Segundo Cruz (2014, p. 20), a palavra impressa “torna-se, então, a principal aliada do Protestantismo, favorecendo-o em pelo menos três aspectos: a difusão da propaganda evangélica; a circulação de informações sobre as atividades missionárias das denominações históricas e a instrução doutrinária por meio da leitura”.

Dessa maneira, é possível afirmar que a imprensa foi essencial na constituição do protestantismo brasileiro, e que por meio dela os ideais da religião foram amplamente difundidos (VASCONCELLOS, 2010, p. 7). No entanto, o auge da imprensa protestante aconteceu no século XX com o surgimento das grandes editoras protestantes nacionais, entre elas a Casa Publicadora Batista (CRUZ, 2014, p. 214). Nesse período, as estratégias de conversão por meio da imprensa seguiam intensamente em todos os setores das igrejas protestantes, principalmente no setor musical por meio dos hinários – compilações de canções protestantes estrangeiras traduzidas para o português, escritas para órgão ou piano e com arranjo para quarteto vocal, na maioria das vezes, que desde os primórdios do protestantismo no Brasil foram consolidados, praticamente, como um segundo livro sagrado. Segundo Câmara (2012, p. 104), sobre a trajetória dos hinários oficiais da Igreja Batista, aponta que:

numa possível estratégia de marketing, tais hinários foram juntados à Bíblia num único conjunto. Embora a ideia difundida fosse a de possibilitar que, num único volume, estivessem presentes, para fácil acesso, o texto sagrado e a música de culto, na mente de muitos fiéis, por este (o hinário) estar agregado à Bíblia, assume um valor sagrado, se não semelhante, muito próximo ao atribuído à própria Bíblia.

Ainda sobre os hinários, Vasconcellos (2010, p. 54) evidencia que “são dignas de nota as publicações referentes à música, uma vez que estas eram – e ainda são – parte importante dos cultos protestantes, seja qual for a denominação”. A autora também enfatiza que “a hinologia acompanhou o desenvolvimento do protestantismo”.

De forma menos abrangente que os hinários, alguns periódicos e coletâneas sobre música foram publicados por algumas das denominações protestantes brasileiras e por organizações ecumênicas no século XX. A Igreja Batista, por exemplo, publicou no ano de 1978 o primeiro número do periódico sobre música *Revista Louvor*, que defino como uma das principais fontes documentais deste trabalho e a principal deste capítulo, que pretende apresentar e discutir o que foi escrito e publicado a respeito de música pela Igreja Batista na década de 1970. Portanto, por escolher trabalhar com um periódico como fonte documental, adoto as dicas e recomendações de Tânia Regina De Luca no texto “Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos”, que faz parte do livro “Fontes Históricas” (2008), no qual a autora contextualiza a história da imprensa brasileira e da pesquisa com fontes impressas. Ao final, a autora oferece uma série de sugestões ao pesquisador de fontes impressas, que tomei como um caminho metodológico neste primeiro capítulo do trabalho.

Primeiramente, é necessário encontrar a fonte, situá-la no local de consulta e sondar as condições de pesquisa do local. Estive na biblioteca da Faculdade Batista do Paraná, localizada em Curitiba, justamente para procurar periódicos ou jornais publicados na década de 1970 por igrejas protestantes brasileiras. Com a ajuda dos bibliotecários, muito atenciosos em todas as minhas visitas, pude encontrar um acervo de periódicos e jornais disponíveis para consulta local. Encontrei o acervo de uma revista publicada pela primeira vez em 1978 que tratava exclusivamente sobre música protestante: a *Revista Louvor*. Como o período escolhido é a década de 1970, escolhi trabalhar com o primeiro número publicado em 1978 e com os outros dois publicados em 1979¹⁰.

Localizar a revista na história da imprensa, identificando-a como parte de uma série, é um passo importante para que o pesquisador não acabe analisando o periódico como algo isolado (DE LUCA, 2008). Sendo assim, a história da imprensa batista pode ser contada a partir da fundação do Jornal Batista em 1901, pela Convenção Batista Brasileira. O lançamento do jornal proporcionou a criação de uma publicação oficial das igrejas batistas que circulasse nacionalmente com o objetivo de unificar e “incentivar a construção da idéia de pertencimento à Denominação Batista” (ALMEIDA, 2011, p. 57). Para organizar a nova publicação foi fundada a Casa Publicadora Batista, editora oficial da Convenção Batista Brasileira e que posteriormente passou a ser chamada de Junta de Educação Religiosa e Publicações, a JUERP:

¹⁰ Na catalogação da biblioteca o primeiro número é datado em 1979, apesar de nenhuma das revistas informar a data de publicação. Foi através da carta editorial da segunda revista que descobri o ano de 1978 como ano inaugural da publicação: “‘Louvor’ foi publicada pela primeira vez em 1978, sendo impresso apenas um número. Este é o segundo, ou seja, o primeiro de 1979, pois pretendemos imprimi-la semestralmente”. Horace Victor Davis, “Apresentação” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 01, 1979.

“Essa editora tem importância capital para a re-produção de sentidos e valores da ideologia da denominação batista” (YAMABUCHI, 2009, p. 99).

Segundo Cunha (2007), a Igreja Batista possui grande tradição na mídia impressa, ao lado das igrejas Metodista e Assembleia de Deus. A autora afirma que essas igrejas investiram fortemente na imprensa, e a Igreja Batista, especificamente, possuía publicações diversificadas que visavam o alcance de diferentes públicos, por meio de jornais, revistas e livros (ALMEIDA, 2011; CUNHA, 2007). A pesquisadora Luciane Almeida (2011) conta que a partir da década de 1960, por assumir sua afinidade com o governo militar, a Igreja Batista publicava, inclusive, material anticomunista. O interesse em publicar diversos assuntos proporcionou em 1978 a criação da *Revista Louvor*, visando o aperfeiçoamento musical e a unificação das práticas musicais nas igrejas batistas brasileiras. A *Revista Louvor* serviu como um manual para o ensino e a prática de música nas igrejas. O periódico teve ainda o papel de unificar o serviço musical das igrejas assim como o Jornal Batista unificou os ideais de pertencimento à denominação; os batistas precisavam formar uma rede de identidade, segundo Almeida (2011), e isso nos ajuda a entender as orientações musicais dadas pelos autores como uma tentativa de unificar a prática musical das igrejas batistas pelo Brasil através da *Revista Louvor*.

Na sequência, De Luca (2008) aponta que as pessoas responsáveis pela publicação e seus colaboradores são figuras que precisam ser observadas e identificadas pelo pesquisador de fontes impressas. A direção e superintendência das revistas é do norte-americano Horace Victor Davis. Segundo o site da Primeira Igreja Batista da Fundação, no Rio de Janeiro, Davis foi pastor nessa igreja no período de 1959 a 1965, sendo substituído posteriormente pelo também norte-americano Jerry Stanley Key. Davis escreveu uma tese de doutorado sobre a relação estabelecida entre missionários batistas do sul dos Estados Unidos com os batistas brasileiros no início da década de 1950¹¹. A edição da revista é de Raphael Zambrotti, que foi pastor na Primeira Igreja Batista de Campos, no Rio de Janeiro, e diretor executivo, durante os anos de 1953 e 1954¹², da organização Missões Mundiais – que capacita equipes para atuar em outros países em prol da expansão do cristianismo protestante.

Ademais, os autores de todos os textos da *Revista Louvor* são identificados, mas apenas na terceira revista é que temos um pequeno currículo de cada um, informando que os autores possuem as seguintes formações: bacharéis, mestres ou doutores em música sacra,

¹¹ “*The missionary relationships of Southern Baptists with Brazilian Baptists: with special emphasis upon the period beginning in 1950*”, segundo informações disponíveis em <https://www.worldcat.org/title/missionary-relationships-of-southern-baptists-with-brazilian-baptists-with-special-emphasis-upon-the-period-beginning-in-1950/oclc/13552982&referer=brief_results>. Acesso em 10 de junho de 2021.

¹² Disponível em <<https://missoesmundiais.com.br/quem-somos>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

teologia ou educação musical. Os leitores podem ser apontados como colaboradores, já que a partir da segunda revista existe um convite para que participem ativamente enviando canções autorais, e/ou novas traduções de hinos para serem analisadas e publicadas no futuro. A saber, um dos públicos ao qual a revista é direcionada são as pessoas ligadas aos setores de música das igrejas protestantes; outro público-alvo que pode ser apontado é a família – instituída pela igreja como homem, mulher e filhos – como explicarei a seguir.

De acordo com as sugestões da autora, o pesquisador precisa caracterizar “o material iconográfico presente, atentando para as opções estéticas e funções cumpridas por ele na publicação” (DE LUCA, 2008, p. 142). A iconografia é utilizada poucas vezes nos textos, aparecendo mais nas capas e nas publicidades que estampam as contracapas. Por exemplo, a capa da terceira revista traz a ilustração de uma mulher tocando piano e lendo a partitura enquanto é observada por um homem e duas crianças sorridentes. Em diversos textos, os autores citam o “lar cristão” como um dos lugares onde a música sacra deve ser cultivada e a “família” como a instituição que deve manter essa tradição. O desenho subentende o modelo familiar cristão-protestante, e nesse sentido, a iconografia cumpre uma função bastante específica.

Internamente, a revista é organizada em duas seções que podem ser destacadas uma da outra, formando uma seção de artigos sobre música de um lado e um livreto de partituras do outro. A saber, a *Revista Louvor* é um caderno de brochura, com capa colorida e interior em preto e branco e/ou azul e branco. Nas contracapas das três revistas foram apresentadas algumas publicidades da própria JUERP, como coletâneas de hinos litúrgicos tradicionais. Segundo De Luca (2008), as publicidades e a receita do periódico devem receber atenção do pesquisador.

No caso da *Revista Louvor*, a receita recolhida pela revista vinha do valor cobrado sobre ela: nos dois primeiros números, a revista vendida separadamente custava quatorze cruzeiros; se o leitor preferisse assinar a revista anualmente, pagaria vinte e oito cruzeiros. Já no terceiro número, o valor passou para dezoito cruzeiros pela revista avulsa e trinta e cinco pela assinatura anual. De acordo com as autoras Abreu e Baptista (2010) “os valores de comercialização apresentados nas capas das revistas ajudam a localizar os possíveis leitores e o grupo sócio-econômico e cultural aos quais pertencem” (ABREU; BAPTISTA, 2010, p. 21). Comparando com revistas da época¹³, a *Revista Louvor* não tinha um custo exorbitante. Por

¹³ A *Revista Manchete*, n.º 1.393 de dezembro de 1978, custava Cr\$ 35. Em dezembro de 1979, passou a custar Cr\$ 50. Outro periódico da época, a revista *O Cruzeiro* custou Cr\$ 30 em dezembro de 1978 e também em dezembro de 1979. A revista em quadrinhos *Turma da Mônica* era comercializado por Cr\$ 8,00, em agosto de 1978. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em 10 de junho de 2021; <[https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/M%C3%B4nica_n%C2%BA_100_\(Editora_Abril\)](https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/M%C3%B4nica_n%C2%BA_100_(Editora_Abril))>. Acesso em 10 de junho de 2021.

possuir uma assinatura anual, provavelmente a revista era entregue pelos correios, e, provavelmente, vendida nas lojas da JUERP e da Casa Publicadora Batista.

Certamente, através das revistas é possível mapear aquilo que foi selecionado e ordenado como “digno de chegar até o público” e como tudo isso foi estruturado e narrado pela imprensa periódica (DE LUCA, 2008). A partir disso, apresentarei o conteúdo dos três números da *Revista Louvor*, bem como as categorias que foram identificadas e que considero centrais para a minha pesquisa, a partir de dois importantes pontos de vista:

Olhar o impresso por dentro, buscando no texto as mensagens expressas, indícios das maneiras como eram transmitidas, considerando a materialidade dos títulos e os conteúdos veiculados, reflete o entendimento acerca dos impressos como elementos de difusão de saberes e práticas [...]. Olhar o impresso por fora, buscando características materiais, exige atenção quanto ao título, autor, editor, quantidade de páginas, local de publicação, presença ou ausência de ilustração, características gerais das capas e frontispícios, disposição gráfica da primeira página entre outros aspectos (ALMEIDA, 2010, p. 19, citada por CRUZ, 2014, p. 26).

1.1 *Revista Louvor* n.º 1 (1978)

FIGURA 1 – Capa da *Revista Louvor* n.º 1



Fonte: Biblioteca Batista do Paraná

A figura apresenta a capa da revista impressa em vermelho, com uma grande lira cor-de-rosa centralizada.

A *Revista Louvor* estreou no ano de 1978. O logo, a palavra “louvor”, foi escrita sobre cinco linhas simulando uma pauta musical. Na contracapa, uma publicidade da própria JUERP: “Pela primeira vez, em português, a obra completa do oratório MESSIAS, de HANDEL [...] à venda nas lojas da CASA PUBLICADORA BATISTA ou pelo reembolso postal”. O verso da capa apresenta o sumário, com o título de cada artigo e seu autor, e a informações editoriais da revista. Na primeira página o superintendente e diretor geral Horace Victor Davis faz uma carta de apresentação ao leitor, informando que a revista terá periodicidade semestral e que foi projetada pelo Departamento de Música da JUERP, com o objetivo de orientar os setores de música das igrejas batistas. Davis cita os nomes de Bill Ichter como idealizador da revista e Silvino Carlos Figueira Netto como o responsável por levar adiante a ideia de publicá-la.

O norte-americano Bill Ichter, além de idealizador, foi colunista na *Revista Louvor* e publicou nos três números escolhidos para esse trabalho. No segundo capítulo desenvolvo a reflexão sobre o pastor Bill Ichter, que também foi compositor e adotou diversos pseudônimos¹⁴ para suas canções em português. Peça importante no Departamento de Música da JUERP e realizador de trabalhos missionários e musicais de grande relevância na Igreja Batista, Ichter também teve uma coluna fixa no jornal oficial da igreja – com o mesmo título de sua coluna na *Revista Louvor*: “História de um hino”. Textos escritos por Ichter para o Jornal Batista foram então parar nas páginas da *Revista Louvor* e na coletânea chamada “Se os hinos falassem”, também publicadas pela JUERP. Seu texto publicado na revista n.º 1 conta a história da canção *Castelo Forte*, de Martinho Lutero, considerada por Ichter um exemplo de “música sacra por excelência”:

É uma melodia que, nas palavras do hinologista metodista Robert McCutcheon, <<é excelente em todos os sentidos. É empolgante e tem dignidade, unidade e autoridade raramente inigualadas.>> Basta dizer que são muitos os compositores que têm usado trechos desta melodia em suas obras. Entre eles, podemos citar Bach, Wagner, Mendelssohn e Meyerbeer.”¹⁵

Castelo forte (Ein feste Burg ist unser Gott) é uma canção alemã do século XVI que foi traduzida e incorporada nos hinários das igrejas protestantes brasileiras, e a maneira com que Ichter se refere a ela mostra a importância da tradição dos hinos litúrgicos para os protestantes; e a menção aos compositores que formam o cânone da música de concerto não acontece apenas na fala de Ichter, mas também em outros textos publicados nas revistas, o que

¹⁴ Segundo informações do site “Hinologia Cristã”. Disponível em: <<http://www.hinologia.org/bill-ichter/>>. Acesso em 12 de junho de 2021.

¹⁵ Bill Ichter, “História de um hino” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 19, 1978.

reforça ainda mais a valorização da tradição. Ainda assim, na carta de apresentação do diretor Horace Davis, os leitores são incentivados a enviar canções autorais e/ou novas traduções e adaptações de hinos estrangeiros para serem publicadas nos próximos números, o que configura um indício de que a revista possa ser favorável ao surgimento de canções para além dos hinários tradicionais.

Consoante a isso, a seção de partituras da revista n.º 1 apresenta três canções compostas por brasileiros. A primeira é *Canção da Manjedoura* de Nabor Nunes¹⁶, com arranjo para órgão e quarteto vocal. A segunda é a canção *Louvor pela salvação*, escrita por DorBen – um dos pseudônimos de Cleide Dorta Benjamin¹⁷ – e arranjada para duas vozes. A terceira canção, *Sede, pois, imitadores de Deus*, foi composta por Antonio Coutinho, compositor que participou da quarta edição do hinário batista “Cantor Cristão” no ano de 1971, sob supervisão de Bill Ichter que na época era diretor do Departamento de Música da JUERP. Considero notável o fato de Bill Ichter ter escrito sobre DorBen no *Jornal Batista* no ano de 1974 e sobre Nabor Nunes em 1978, na coluna “Canto Musical” com o título “Onde estão os Compositores Batistas Brasileiros?”¹⁸.

Ainda sobre a tradição dos hinários e a inserção de canções autorais, a revista traz dois textos escritos por João Barbosa Batista: “Cantar... Dever ou privilégio?” e o texto “A música na igreja – traduções”. No primeiro texto o autor destaca a importância dos hinos tradicionais, bem como o dever do cristão-protestante em manter a tradição:

Às vezes temos que parar e sentar e pensar... quantas vezes ouvimos nossos irmãos cantando os últimos sucessos populares do momento... os últimos <<jingles>> da televisão e do rádio. E os hinos de louvor são esquecidos. [...] É necessário que os dirigentes de música das igrejas tomem consciência de seu dever de esclarecer os crentes do privilégio que têm de cantar os hinos que através do tempo chegaram até nós. Creio que a igreja cantaria melhor se soubesse ou se conhecesse melhor o seu hinário.¹⁹

Os hinos são considerados como cânone da música protestante – e isso será mais evidente nas próximas revistas – mas, segundo alguns discursos, percebo também certo esforço por manter a tradição viva, um sinal de que os hinos estavam de alguma forma perdendo o

¹⁶ No capítulo três apresento uma entrevista realizada com Nabor Nunes, sobre as transformações musicais na época.

¹⁷ A revista não fornece essa informação; foi possível ter conhecimento do nome completo da autora a partir do site “Hinologia Cristã”. Disponível em: <<http://www.hinologia.org/cleide-van-dorth/>>. Acesso em 12 de junho de 2021.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.hinologia.org/cleide-van-dorth/>> ; <<http://www.hinologia.org/nabor-nunes-filho/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁹ João Barbosa Batista, “Cantar... Dever ou privilégio?” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 07, 1978.

protagonismo nas igrejas e na vida cotidiana dos fiéis. No segundo texto, porém, Batista mostra-se favorável ao surgimento de composições autorais:

Alguns há que são contra as traduções, e alegam, além das razões expostas acima, que elas inibem o espírito criador dos crentes brasileiros. Seria isso verdade? <<Já que temos tudo traduzido, por que produzir?>> dirá alguém. Nem tudo o que temos é bom e nem tudo o que se produz na outra América e na Europa serve para o Brasil. Damos razão, até certo ponto, àqueles que alegam o motivo apontado acima. Veja-se como exemplo do resultado do uso só de músicas estrangeiras nas igrejas batistas a repulsa que a maioria dos crentes tem por músicas em ritmo e linguagem musical brasileiras. Os <<Vencedores por Cristo>> lançaram um LP no qual constam várias canções legitimamente brasileiras de nível sacro e musical excelente. Mas vejam o testemunho de um membro de igreja e estudante de Teologia: <<Mas que porcaria! Parece imitação de Tom Jobim ou Chico Buarque!>> Pelo menos esse irmão sabe que existem tais compositores e que, em que pesem os contras, representam caracteristicamente a música brasileira atual. E se o problema for o de tratar-se de música popular, devemos da outra olhada na fonte de onde Lutero e seus ajudantes tiraram a maior parte de suas melodias que nos soam hoje tão sérias e tradicionais, até mesmo aristocráticas: da música popular de seus dias!²⁰

O texto de Batista foi publicado em 1978, um ano após a estreia do disco “De vento em popa”, do grupo musical e missionário Vencedores Por Cristo (VPC). Até os dias de hoje, este trabalho de VPC é lembrado por ter sido o primeiro álbum do grupo composto exclusivamente por canções feitas por brasileiros, e principalmente, pelo uso de gêneros musicais brasileiros e instrumentos musicais rejeitados por muito tempo pelo protestantismo no país (CABRAL & PEREIRA, 2012, p. 125, 127). Houve polêmicas dentro das igrejas por parte dos mais tradicionais, como é possível notar pela fala de Batista., que atribui as polêmicas e a repulsa de alguns adeptos pelos gêneros musicais brasileiros e seus elementos ao uso exclusivo de música estrangeira na liturgia protestante, e chega a considerar “De Vento em Popa” um disco portador de “várias canções legitimamente brasileiras de nível sacro e musical excelente”.

Por outro lado, quando o autor diz “em que pesem os contras”, ao citar Chico Buarque e Tom Jobim – que de fato faziam parte das influências musicais dos integrantes de VPC ao comporem o disco (CABRAL & PEREIRA, 2012, p. 125) – acaba por reforçar as distinções entre música religiosa protestante (música sacra) e a música não-religiosa protestante (música secular). O antagonismo é reforçado, mas ao mesmo tempo existe o enaltecimento da cultura popular brasileira e do surgimento de compositores protestantes nacionais: alguns nomes são citados pelo autor, como Nabor Nunes e Cleide Dorta Benjamin, citados acima, entre outros compositores que ainda aparecerão adiante, como Joana Sutton e Simeí Monteiro. Para finalizar, o autor diz que os batistas estão atrasados em relação aos presbiterianos e metodistas,

²⁰ João Barbosa Batista, “A música na igreja – traduções...” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 17, 1978.

pois estes já têm reconhecido seus compositores brasileiros: “O que falta então? Incentivo? Apoio? Reconhecimento? Divulgação? Sobre tudo esta última. Fica aqui o nosso apelo à denominação por apoio, incentivo e divulgação para os músicos batistas brasileiros”.²¹

Certamente, a renovação da música protestante através de músicas autorais é um dos assuntos centrais em minha pesquisa, assim como a questão do sacro e secular na visão protestante da época. Alguns textos me forneceram pistas para um dos principais fatores que distinguem a música secular e a música sacra, no ponto de vista dos autores, como é o caso do texto “O trabalho coral na igreja”, de Carlos Alberto Decotelli da Silva²². Ao falar sobre canto coral, ele menciona as músicas sacra e secular; enquanto uma é um instrumento de consagração e submissão a Deus, a outra serve apenas aos interesses humanos, como autopromoção e esnobismo, segundo o autor. Além disso, o autor afirma que a principal diferença entre elas é a função e a finalidade que exercem:

O trabalho coral na igreja tem como suporte e finalidade precípua reunir crentes em Jesus Cristo sensíveis à arte musical e dispostos a trabalhar com seus dons na tarefa de disseminar a mensagem do evangelho através de todas as formas possíveis, com vistas a alcançar a criatura humana ainda sob o domínio do pecado [...] Temos ouvido com frequência afirmações inadequadas e superficiais de pastores e outros líderes de que o trabalho coral é a porta de mais fácil acesso para a entrada do maligno na vida da igreja. Estas afirmações descabidas e desestimuladoras estão muitas vezes ligadas à deterioração das finalidades básicas nos serviços da causa de Deus. [...] O momento é oportuno para enfatizar a distinção inconfundível entre as *finalidades* da música sacra e da música profana. Os interesses da música profana prendem-se a auto-exaltação, ao esnobismo, à autopromoção, enfim a todas as <<realizações pessoais>> da perspectiva humana, sem o conhecimento de Deus, enquanto a música sacra é a forma pela qual o homem, em atitude de consagração e submissão, responde a Deus pelas revelações de sua graça manifestas em sua vida.²³

Da mesma forma, Isidoro Lessa de Paula²⁴ escreve sobre a função da música na igreja no texto “Como começar um ministério de música”²⁵. O autor estabelece que somente quando o programa musical da igreja é bem executado, possui princípios reguladores e segue determinadas recomendações, é que a música litúrgica realmente cumpre a sua função: servir a Deus, ao próximo e à igreja. O autor também alerta ao uso dos instrumentos musicais

²¹ João Barbosa Batista, “A música na igreja – traduções...”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 17 e 18, 1978.

²² Além de professor, foi Ministro da Educação no Brasil em junho de 2020. Segundo a plataforma Lattes, no ano de 1969, participou de extensão universitária em Sociologia Cristã, pela Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro.

²³ Carlos Alberto Decotelli da Silva, “O trabalho coral na igreja”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 05, 1978.

²⁴ O site da Faculdade Batista do Rio de Janeiro aponta Isidoro Lessa de Paula como um dos professores e músicos pioneiros do Seminário do Sul, durante os anos de 1986 e 1987.

Disponível em: < <https://seminariosul.com.br/dia-internacional-da-musica/>>. Acesso em de junho de 2021.

²⁵ Isidoro Lessa de Paula, “Como começar um ministério de música”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 02, 1978.

adequados ao culto, o órgão e o piano. Joana Sutton²⁶, autora do texto “Evangelização através da música”, faz a mesma recomendação sobre instrumentos *adequados e ideais* para serem utilizados nas ruas no momento de evangelização, quando os adeptos saem para as ruas para alcançar possíveis novos convertidos. A difusão da mensagem bíblica é uma das principais funções da música sacra, segundo a autora. Os instrumentos ideais, segundo Sutton, são o violão e o acordeon, mas a escolha das músicas também deve ser adequada, do contrário, a música religiosa pode ser confundida com uma música secular:

Há vários instrumentos que são especialmente úteis para o trabalho evangelístico ao ar livre, destacando-se o acordeão e o violão. É necessário escolher cuidadosamente as músicas a serem usadas com estes instrumentos, para que a nossa música evangelística não seja uma canção popular e secular com letra religiosa. A música deve seguir os moldes que determinam ser ela sacra e digna de ser usada como parte do culto. A letra deve apresentar verdades bíblicas puras e inalteradas; ela não deverá popularizar os elementos de nossas doutrinas; ela não será sensual ou excessivamente sentimental.²⁷

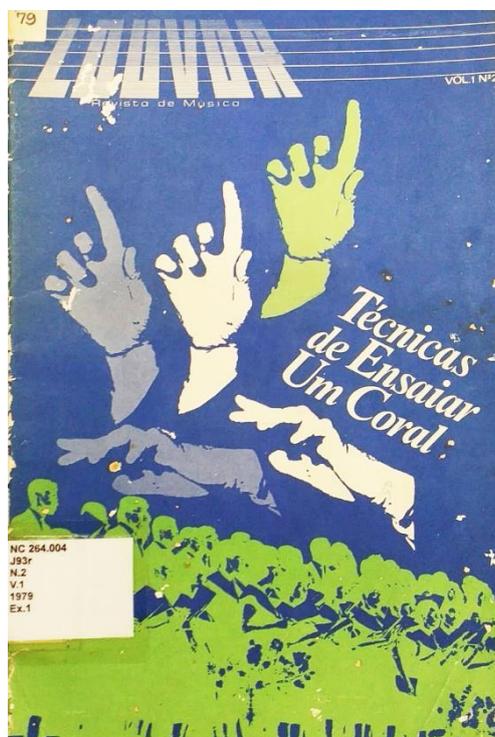
Até aqui, destaco três tipos de música valorizada pelos batistas: os hinos tradicionais, a música de concerto europeia, e em menor grau, o incentivo à música composta pelos batistas brasileiros com características da música popular brasileira. As divergências entre sacro e secular – na visão protestante, segundo as falas dos autores – são explicadas a partir de suas funções e finalidades particulares. O discurso sobre o uso adequado da música sacra e dos instrumentos nas práticas musicais, e o caráter de sublimidade atribuído ao órgão, serão ainda mais evidentes nos textos das próximas revistas, assim como todas as categorias destacadas acima. A seguir, analiso a segunda revista e os desdobramentos dos discursos que já apareceram até aqui.

²⁶ Compositora, tradutora, professora de violino, órgão, harmonia, entre outras disciplinas do Curso de Música Sacra, do Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil – curso iniciado por ela e seu marido em 1963. Passou a ser chamada de Joana Sutton nas igrejas brasileiras. Disponível em: < <http://www.hinologia.org/joan-sutton/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

²⁷ Joana Sutton, “Evangelização através da música”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 11, 1978.

1.2 Revista Louvor n.º 2 (1979)

FIGURA 2 – Capa da Revista Louvor n.º 2



Fonte: Faculdade Batista do Paraná

A figura apresenta a capa da revista impressa em azul e verde. Cinco mãos em posição de regência são ilustradas no centro da capa. Embaixo, se encontram ilustradas as silhuetas de diversas pessoas que formam um grande coral.

Dessa vez, a *Revista Louvor* traz estampado na capa o tema central da publicação: o canto coral. Na contracapa, uma publicidade da JUERP anuncia um lançamento: “Que diferença faz”, uma compilação de partituras, disco e fita cassete, além da versão em *playback*, produzidos pelo conjunto musical “Som Maior”. A prática do canto coral é um assunto relevante na primeira revista, algo que decidi não desenvolver neste trabalho, mas que é importante mencionar o quanto o canto coral e os coros foram significativos na prática musical dos batistas naquele período.

Retomando as categorias identificadas na primeira publicação, os temas finalidade da música sacra e tradição dos hinos litúrgicos aparecem novamente nas palavras de Joana Sutton, no texto: “Dize-me o que cantas”. A autora enfatiza a importância dos hinos tradicionais não somente na igreja, mas também nos lares, por meio do culto doméstico e do momento de oração antes das refeições. Sutton defende que o uso doméstico da música religiosa contribui para o cultivo da *boa música*, que na visão da autora são os hinos tradicionais protestantes e a música

de concerto; o oposto disso seria um tipo de música que *degrada e desagrada*. Os veículos de mídia tradicionais, rádio e televisão, são possíveis canais pelos quais a família pode ouvir e cultivar a *boa música*, além dos discos. Às famílias que não possuem toca-discos Sutton sugere que procurem e consumam eventos culturais da cidade, como concertos musicais gratuitos. Segue um trecho do texto de Sutton para a *Revista Louvor* n.º 2:

O lar deve ser um ambiente convidativo à arte musical. Se os pais dão um exemplo digno em seu amor à boa música, o primeiro passo já foi dado [...] Temos um campo tão vasto para escolhas que não há desculpa para cantarmos o que desagrade ou degrade. Como na literatura, na música há de tudo e é nosso dever e privilégio escolher o melhor que podemos [...] Ouçamos o que é bom pelo rádio, pela televisão, ou por discos. Procuremos os programas de música clássica, os programas instrutivos e inspirativos, dando o nosso exemplo cristão e cultural no uso desses meios de comunicação. A família que possui um toca-discos tem o grande privilégio de escolher exatamente o que quer, em músicas gravadas; demos às nossas famílias uma boa dieta musical, em discos.²⁸

Sem dúvida, a ideia de música adequada transparece na fala de Sutton assim como nos dois próximos textos do autor Joel de Oliveira²⁹, dessa vez sobre os instrumentos musicais que, se usados com cuidado e de maneira adequada, contribuem ao culto religioso: “Hoje, temos instrumentos modernos que poderiam ser aproveitados nos cultos. [...] Devemos, sim, ter o cuidado de aproveitá-los”³⁰. Por instrumentos modernos, o autor refere-se ao violão, guitarras, instrumentos de sopro e demais instrumentos de corda, ótimos aliados nos movimentos de “evangelização do nosso povo”. Em outro texto³¹, o autor destaca a prática do canto como um dom divino dado aos homens com a finalidade de espalhar a mensagem bíblica.

Por outro lado, o autor Clint Kimbrough³² ressalta que apesar da adoção de instrumentos modernos nas igrejas ter se tornado uma tendência, é preciso estar atento ao que dizem os textos bíblicos sobre o uso *adequado* de instrumentos musicais:

São mencionados no Velho Testamento os instrumentos de cordas, de sopro, e de percussão. É uma prova de que os judeus tinham, de fato, muita variedade em seu programa musical. Note bem! Eram cuidadosos em não incluir certos instrumentos nos cultos divinos realizados no Templo devido ao fato de não serem apropriados ou não induzirem a adoração. Usavam somente os instrumentos que podiam contribuir para acrescentar dignidade de beleza aos cultos. Os outros instrumentos eram

²⁸ Joana Sutton, “Dize-me o que cantas”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 05 e 06, 1979.

²⁹ Não encontrei informações sobre Joel de Oliveira.

³⁰ Joel de Oliveira, “A necessidade de um ministério de música na igreja”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 02, 1979

³¹ Joel de Oliveira, “Louvor: privilégio para todos”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 20, 1979

³² O site “Hinologia Cristã” reproduz o verbete escrito por Bill Ichter, para o Jornal Batista em 1970, sobre Clint Kimbrough: “missionário norte-americano, que dirigiu o Departamento de Música da Junta Coordenadora [sic] da Convenção Batista Fluminense [...] Só em 1970, ele dirigiu, 'na surdina', 20 'institutos' de música nas associações do Estado do Rio”. Disponível em: <hinologia.org/clint-kimbrough/>. Acesso em 10 de junho de 2021.

reservados para as ocasiões festivas e seculares. Muito depende da escolha do repertório e a maneira em que a música está executada³³

Kimbrough ainda conclui: “nos cultos de nossas igrejas os instrumentos mais aproveitados são o harmônio e/ou o piano. Notando a importância destes, estão incluídas nesta revista um número para piano e outro para harmônio”³⁴.

Considero importante destacar que as músicas citadas pelo autor são *Castelo Forte*, de Martinho Lutero, e *Ave Verum*, de Mozart, músicas já mencionadas anteriormente na *Revista Louvor* n.º 1 como exemplos de música adequada, e que fazem parte da seção de partituras da revista n.º 2. Das sete canções incluídas na seção de partituras, duas são canções compostas por brasileiros: *A nova canção*, de Simei Monteiro – compositora brasileira que será objeto de análise no terceiro capítulo – e *Obrigado, Pai (Ciranda da Gratidão)*, de Albeta Correia³⁵. A autora da ciranda também contribuiu com um texto que conta a história de sua composição, escrita em 1977 enquanto lecionava no Colégio Batista Brasileiro:

Naquele momento, [...] começou a tomar forma a minha gratidão através desta música. A estrutura musical é de Ciranda; a cirandinha dos brinquedos de criança, o mesmo movimento de <<vai e volta>> da brincadeira de roda. Também é o movimento contínuo da Ciranda Praieira do Nordeste motivo de grande entusiasmo desta turma; quando estudamos a música folclórica do Nordeste, este grupo, empolgado com a pureza dos movimentos e riqueza de interpretação da Ciranda, fez uma belíssima apresentação pública deste ritmo.³⁶

A menção ao *folclorismo* do nordeste, na fala de Albeta Correia, fornece uma pista de quais elementos da cultura popular brasileira aparecem nas composições protestantes da década de 1970, e da ideia de brasilidade que o protestantismo passa a defender nesse período. Inclusive, elementos musicais ligados à cultura nordestina também são identificados na música de Simei Monteiro, a outra canção brasileira publicada na revista. A alusão ao folclore é feita também por Fred Spann³⁷, no texto “Técnicas de ensaiar um conjunto coral”: “alguns regentes dão um período para descansar através de uma mudança completa no estilo da música que está sendo ensaiada. Pode ser folclore”³⁸.

³³ Clint Kimbrough, “Instrumentos nos cultos, aproveitem”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 21, 1979.

³⁴ Clint Kimbrough, “Instrumentos nos cultos, aproveitem”, vol. 1, n. 2, p. 21, 1979.

³⁵ Não encontrei maiores informações sobre a autora.

³⁶ Albeta Correia, “Obrigado, Pai”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 13, 1979.

³⁷ Missionário norte-americano enviado ao Brasil pela mesma junta missionária que enviou Bill Ichter. Foi “diretor e professor do curso de música sacra do Seminário Batista, no Recife”. Disponível em: <hinologia.org/fred-spann/>. Acesso em 10 de junho de 2021.

³⁸ Fred Spann, “Técnicas de ensaiar um conjunto coral”, vol. 1, n. 2, p. 14, 1979.

Em seguida, apresento a entrevista realizada com a professora de música mato-grossense Gláucia Vasconcelos Keidann³⁹, no texto “Música na minha vida”. Os entrevistadores foram Geraldo Jorge Caputo e Carlos Alberto Decotelli da Silva – autores identificados na primeira *Revista Louvor*. Em resumo, a entrevista aborda o tema vocação musical, apresentando um pouco da trajetória profissional de Keidann como professora de órgão. Entretanto, grande parte da conversa aborda o uso de elementos da música popular brasileira nas igrejas através de canções autorais. O entrevistador pede a opinião de Keidann a respeito da hegemonia estrangeira nos hinários e a nova busca por elementos da cultura popular brasileira nas igrejas protestantes. Ela responde:

Isso aí é sério, complexo, e eu não tenho uma resposta assim pronta. Veja, eu me lembro de um filme que assisti, em que a história central girava em torno de um casal de missionários que sofreu muito e fez muita gente sofrer. Aquele casal estava completamente confuso, porque misturavam cristianismo com cultura e tradição. É uma coisa meio estranha, mas isso tem acontecido. É provável que inocentemente digamos assim, porque quando você vai trabalhar com cultura diferente, você vai necessariamente levar o seu material, você não tem outra música para lhes dar. Eu vou trabalhar entre os portugueses, e não vou ter música portuguesa para cantar para eles. E também não vou saber compor essa música. O que vou usar? Há um perigo nisso aí. Eu acho que você pode incorrer em dois extremos: você pode tentar optar pelo completo nacionalismo. Isso é perigoso. O outro extremo seria de eu tentar impor a eles toda a cultura musical que vou levando do Brasil, não dando chance para que eles possam manifestar-se musicalmente também. No Brasil tem ocorrido, provavelmente um dos extremos. Noventa por cento de toda a nossa música é influência musical, mais especificadamente, do sul dos Estados Unidos. Nosso modo de vida é mais americano-cristão do que cristão-brasileiro. E nós estamos sentindo que nos tornarmos independentes dessa situação está sendo bem difícil⁴⁰

Sobre a hegemonia musical norte-americana e europeia nas igrejas protestantes brasileiras, o entrevistador ainda pergunta quais são as possibilidades das igrejas brasileiras saírem dessa situação e começarem a produzir cada vez mais. Keidann afirma mais uma vez que a situação é difícil, mas que novos compositores de “música sacra brasileira” têm surgido, apesar de muitos ainda não explorarem a pluralidade da música brasileira. Por fim, acho importante destacar a visão da entrevistada a respeito dos instrumentos musicais e da música de concerto:

Carlos – O que a senhora acha da participação no culto, em nossas igrejas, de instrumentos atuais; guitarras, baterias e outros? Gláucia – [...] Para mim, o órgão é o instrumento litúrgico por excelência, desde cedo associado ao sentimento religioso. [...] Houve um tempo em que pandeiro, guitarra, etc., no santuário, me causavam

³⁹ Participou como organizadora e colaboradora da publicação da JUERP, anunciada na primeira *Revista Louvor*, para o oratório *O Messias*, de Handel. Disponível em: <<http://www.hinologia.org/autobiografia-ou-lembrancas-de-bill-ichter/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

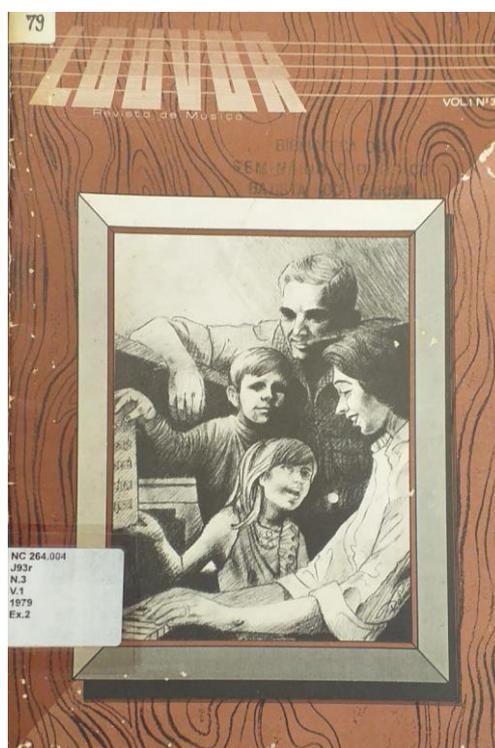
⁴⁰ Gláucia Vasconcelos Keidann, “Música na minha vida”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 10, 1979.

“espécie”. Hoje louvo ao Senhor com todo o prazer com aquela coisa toda lá tocando e tudo bem. Dentro de certos critérios, “faça-se tudo com decência e ordem”. Uma música tocada por um conjunto desses Pop, fazendo uma escolha consciente de repertório e de execução, pode ter tanto valor quando a “Ave Verum”, de Mozart, que, para mim, é o supra-sumo da pureza religiosa em música.”⁴¹

A meu ver, na revista n.º 2 os discursos e as opiniões são ainda mais enfáticos. Aparecem termos como *boa música*, fazendo referência aos hinos tradicionais protestantes e à música de concerto europeia. Mais do que isso, *Ave Verum* é citada como o suprassumo da *pureza religiosa em música*, e o órgão, instrumento tradicional da prática musical protestante, é citado como *instrumento litúrgico por excelência*. Nos momentos em que gêneros musicais brasileiros são citados, os autores utilizam os termos *folclore* e *folclorismo*, e reforçam que o uso desses gêneros, bem como dos instrumentos *modernos*, deve ser extremamente cuidadoso para não misturar elementos sacros com seculares. A revista n.º 3, que será a última analisada – por ser a última lançada na década de 1970 – dá continuidade aos discursos levantados até aqui.

1.3 Revista Louvor n.º 3 (1979)

FIGURA 3 – Capa da Revista Louvor n.º 3



Fonte: Faculdade Batista do Paraná

⁴¹ Gláucia Vasconcelos Keidann, “Música na minha vida”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 2, p. 11, 1979.

A figura apresenta o desenho de uma mulher tocando piano ao lado de um homem e duas crianças. As crianças observam a mulher, enquanto o homem acompanha a partitura que está sobre o piano. A capa ainda possui uma moldura com desenhos que imitam a textura de madeira. A capa é impressa nas cores marrom e cinza.

A terceira *Revista Louvor* foi lançada no segundo semestre de 1979. Dentro da revista, na página onde estão as informações editoriais e o sumário, notamos que a única informação que sofreu alteração foi o valor da revista: trinta e cinco cruzeiros pela assinatura anual e dezoito cruzeiros pela revista avulsa. Na contracapa, seguindo o costume, uma publicidade da JUERP é apresentada ao leitor. Dessa vez, oito cadernos de partituras com canções de Natal são apresentados. Cada caderno é direcionado a um público específico: crianças, jovens, pastores, coros e membros da igreja. Os valores vão de cinco cruzeiros, por partitura avulsa, à cinquenta e nove cruzeiros pelo caderno completo. O terceiro número da revista é o primeiro a trazer no final a biografia de todos que escreveram na edição.

Primeiramente, destaco que dois temas são centrais nessa revista: o canto coral, novamente, e o trabalho musical com crianças. Escolhi dar atenção aos textos que refletem as temáticas levantadas nas duas primeiras revistas, deixando de lado temas que não dão continuidade e não contribuem ao objeto desta pesquisa. Portanto, dando atenção aos textos que seguem a temática, começo pelo texto de Ivanir Paixão⁴², no qual uma das principais funções da música é destacada mais uma vez: “a música tem papel de muita relevância na divulgação do evangelho”⁴³. A autora também faz uma adaptação do artigo em inglês *Church Musician*, com o título “Evite esses erros para ser um bom pianista”⁴⁴. Doze erros cometidos por pianistas são listados de forma irônica: “não use novas músicas para dar interesse ou criar uma atmosfera de adoração. As pessoas gostam dos velhos hinos, tão familiares, domingo após domingo”⁴⁵. Nesse sentido, a renovação dos hinários é vista de forma positiva.

Dando continuidade, a finalidade da música sacra aparece mais uma vez no texto que traz uma programação completa do “Programa de ordenação para ministro de música”⁴⁶. O culto – ocorrido às vinte horas do dia sete de abril do ano de 1979, na Igreja Batista de Ponte Paraguaí, São Gonçalo-RJ – foi feito especialmente para a ordenação de Geasi dos Reis e Marly Ferreira Cezário, ambos bacharéis em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil, turma de 1978, segundo a revista. Os dois firmaram o seguinte compromisso como

⁴² Bacharel em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil. “Mestre em Educação Religiosa pelo Southwestern Theological Seminary, em Fort Worth, Texas, EUA. Secretária Editorial do Depto. de Música da JUERP” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 24, 1979.

⁴³ Ivanir Paixão, “Por que o devocional no coro?”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 06, 1979.

⁴⁴ Ivanir Paixão, “Evite esses erros para ser um bom pianista”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 23, 1979.

⁴⁵ Ivanir Paixão, “Evite esses erros para ser um bom pianista”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 23, 1979.

⁴⁶ “Programa de ordenação para ministro de música”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 7, 1979.

ministros de música: oferecer sua vida e seu dom musical para Deus, para a igreja, para a expansão do cristianismo, para auxiliar o pastor e líderes da igreja e para “despertar, treinar e mobilizar” musicalmente outras pessoas. As pessoas escolhidas para essa função devem também estar disponíveis para este serviço em tempo integral e receber remuneração por isso, conforme as especificações da Igreja Batista.

Citada anteriormente como compositora de uma das canções da revista n.º2, Simei Monteiro aparece na revista n.º 3 como autora do texto intitulado “A canção do Senhor na terra brasileira”. O título do texto vem da canção homônima de Jaci Maraschin, compositor que ao lado de Simei será personagem importante para o próximo capítulo deste trabalho. Em entrevista concedida a mim no dia 16 de abril de 2021, Simei comentou que o texto foi originalmente escrito para um boletim da ASTE (Associação dos Seminários Teológicos Evangélicos) e que foi muito bem recebido pelos leitores. Além disso, a própria autora reconhece que o texto foi escrito num momento de grande inspiração. Por esse motivo, quando foi contatada e convidada a escrever um texto para a *Revista Louvor*, Simei acabou enviando o mesmo artigo para ser difundido também por outro veículo. Segue, então, um trecho da reflexão de Simei Monteiro sobre música popular brasileira no contexto das igrejas protestantes do país:

Falar em música brasileira torna-se, portanto, pensar em uma manifestação cultural específica de nosso povo [...] Como detectar suas características? Como conhecer e perceber seus caminhos e formas? Como descobrir suas mistificações? Como identificar-se com ela? [...] Ao povo evangélico em geral tem sido difícil uma identificação em moldes formais, a nível de música ‘sacra’, ou seja, ‘música para o Senhor’, e música brasileira. O crente acostumou-se a receber o evangelho e o viver evangelístico, através de modelos culturais trazidos de fora. Isso o levou à rejeição de seus próprios modelos culturais, porque ele pensava estarem os tais vinculados ao ‘velho homem’. A tradição cultural de nossa sociedade brasileira está, por outro lado, fortemente vinculada à elite e também impregnada de padrões dos colonizadores europeus. Os preconceitos a respeito dos ritmos indígenas, ou afro-brasileiros, é evidente nesse caso, e decorrente dessa situação. Então, de que modo poder-se-ia criar uma música brasileira para o Senhor? Uma música digna, não por herança cultural, mas por si mesma? [...] O que temos de fazer é colocar a nossa cultura nas mãos do Senhor, consagrar-lhe tudo o que somos e o que temos, e não temer o que é nosso, o que é brasileiro. Deus nos deu o poder de criar música ⁴⁷

Simei é a primeira a falar de questões como colonização e elitismo musical. Menciona os ritmos indígenas e afro-brasileiros, principais formadores da música popular brasileira que até então não haviam sido mencionados nas revistas. A autora utiliza também os termos *rejeição* e *preconceito* para explicar os motivos da resistência que alguns ainda tinham por outra música que não fosse a sacra.

⁴⁷ Simei Monteiro, “A canção do Senhor na terra brasileira”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 05, 1979.

Por fim, o último texto que escolhi trabalhar é “Música e Adoração”, de Joaquim de Paula Rosa⁴⁸, assinado pelo autor na data de 14 de março de 1979. O texto inicia na página nove, é interrompido pela seção de partituras, e retomado na página vinte e um da revista. Pela primeira vez um texto apresenta toda a referência bibliográfica utilizada pelo autor: livros e revistas de música sacra e referências como a “Enciclopédia Delta Larousse” e o “Novo dicionário brasileiro”. São apresentadas definições de harmonia, melodia e ritmo, bem como de questões intrínsecas a teoria musical ocidental, que introduzem a discussão sobre as finalidades da música sacra. Considero este texto como um dos mais significativos para a minha pesquisa pelas seguintes afirmações feitas pelo autor, ao definirem as principais diferenças entre música sacra e música secular (profana, na linguagem do autor):

Vamos, para efeito de nosso trabalho, considerar a Música, sob duas grandes divisões: Profana e Sacra. 1. Entenda-se por música profana toda aquela que não está relacionada com o culto que devemos prestar a Deus. 2. Música Sacra, entenda-se toda aquela que é composta com o objetivo precípua de cultuar e adorar a Deus, tornando-o, de alguma maneira, mais real ao adorador. [...] 1. O primeiro e principal objetivo da música sacra é o de glorificar a Deus. 2. O segundo objetivo da música sacra é o de preparar o ambiente para o culto [...] 3. Considera ainda <<que a música executada em nossas igrejas constitui poderoso elemento de atração às almas perdidas⁴⁹.

Joaquim Rosa ainda reforça a afirmação publicada por João Barbosa Batista, na revista n.º1 de 1978, de que apesar de todas as religiões cantarem, apenas o cristianismo canta em *tom maior*. Sobre música secular/profana, o autor afirma que: “a música é o melhor veículo de Satanás para destruir a mente dos nossos jovens de hoje. Devido à existência e variação de gosto nos tipos de músicas atuais, Satanás tem levado alguns líderes cristãos a evitarem esse assunto”⁵⁰. Segundo o autor, os jovens sempre acabam voltando a ouvir *música profana* porque não toleram o silêncio.

Em seguida, o autor relaciona melodia, harmonia e ritmo com espírito, alma e corpo, respectivamente. A melodia carrega a mensagem da música, ou seja, a mensagem protestante das letras das canções. O espírito é o responsável pela sensibilidade, verdade e consciência. A alma está relacionada à harmonia pois ambas têm o poder de estimular emoções. Por último, o ritmo é relacionado ao corpo, conforme o autor explica na seguinte citação:

⁴⁸ "Bacharel em Teologia Batista do Brasil, Rio de Janeiro; Secretário Executivo da Junta Coordenadora Fluminense; Pr. da Igreja Batista Ponte Paraguai, São Gonçalo; 2º Secretário da Convenção Batista Brasileira; 1º Secretário da II Campanha Nacional de Evangelização" in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 24, 1979.

⁴⁹ Joaquim de Paula Rosa, “Música e adoração”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 10, 1979.

⁵⁰ Joaquim de Paula Rosa, “Música e adoração”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 21, 1979.

O ritmo deveria ser um complemento, mas não no sentido de atrair a atenção para os movimentos. Pode ser usado para motivar emoções cristãs corretas, isto é, **patriotismo**, alegria, esperança, respeito, etc... (Sal. 150). O ritmo produz efeitos físicos e emocionais. 8. <<A ordem de Deus quanto a Música Sacra é: melodia-espírito, harmonia-alma, ritmo-corpo. 9. Satanás quer inverter essa ordem e colocá-la assim: ritmo-corpo, harmonia-alma, melodia-espírito. <<O ritmo usando o corpo, para os apelos sensuais. A harmonia explorando os arranjos de acordes dissonantes, para criar uma atmosfera sensual para a alma. A melodia, o Diabo a usa para veicular a sua filosofia. Muitas vezes a pessoa nem presta atenção àquilo que está cantando>> [...] Cuidemos para que a música profana não ocupe o lugar, que deve ser exclusividade da música sacra, em nossos corações de crentes em nosso Senhor Jesus Cristo! ⁵¹

Três funções da música sacra são reforçadas pelo autor: ela deve cumprir o papel de cultuar a Deus, servir à igreja e expandir a mensagem do evangelho aos não-convertidos. Por fim, o autor faz um apelo: “Despertemos e incentivemos os nossos compositores evangélicos a produzir música atual, que possa servir em nossos atos de adoração, e ser legada às gerações pósteras.”⁵²

1.4 Análise das categorias

Ao todo, somando as três revistas trabalhadas, dezessete textos foram apresentados e o assunto mais recorrente entre eles corresponde à *finalidade da música*, presente em treze textos. A disseminação do evangelho, nas palavras dos autores, é a principal finalidade da música sacra, seguida pela finalidade de promover a conexão entre o fiel e Deus. Todos os debates feitos pelos autores são internos, restritos à igreja, e, de forma mais restrita ainda, aos departamentos de música – os textos sempre são direcionados aos regentes, músicos e musicistas, líderes dos departamentos etc. Ainda que a conversão seja a principal finalidade da música sacra, a meu ver, a conversão não é o principal objetivo da *Revista Louvor*. Entendo a revista, portanto, como um instrumento indireto para a busca de novos adeptos: ela informa, orienta e capacita os departamentos de música das igrejas para que esses alcancem novos adeptos através de suas habilidades musicais; o que me faz concluir que a *Revista Louvor* é um projeto voltado para dentro.

Dando continuidade aos assuntos mais recorrentes nas revistas, o segundo tema mais comentado e que aparece em dez textos corresponde aos elementos da cultura popular brasileira na liturgia. Seja incentivando o aparecimento de novos compositores, seja exaltando a cultura popular e principalmente clamando por renovação da música protestante. Um dos autores fala sobre *patriotismo*, como uma “emoção cristã correta” que deve ser cultivada e que faz parte das

⁵¹ Joaquim de Paula Rosa, “Música e adoração”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 21-22, 1979, grifo meu.

⁵² Joaquim de Paula Rosa, “Música e adoração”, in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 3, p. 22, 1979.

características da música sacra. A exaltação da cultura popular brasileira, portanto, é um dos assuntos mais comentados nas revistas.

Outro consenso é de que a principal diferença entre a música sacra e a música secular se dá pela finalidade que cada uma desempenha. A importância dos hinos tradicionais está presente em sete textos, e alguns desses ainda mencionam a relevância da música de concerto (se levarmos em consideração as partituras e as publicidades, a música de concerto está em evidência no contexto geral da *Revista Louvor*). Por fim, cinco textos alertam o leitor sobre práticas musicais *adequadas*.

Partindo dessas categorias, recorrentes nos textos das revistas, considero importante apresentar as ideias publicadas no livro do professor norte-americano, e crítico de música sacra, Donald Hustad. Identifiquei confluências entre os discursos dos autores das revistas e as falas de Hustad em seu livro “Jubilate! A música na igreja” (1986), apesar de ter sido publicado sete anos após o último número da *Revista Louvor*. Temas como a *finalidade* da música sacra; a *valorização* da cultura popular autóctone nas igrejas; a relação entre os *hinos litúrgicos* e a *música de concerto*, bem como especificações que devem ser seguidas para que o serviço musical da igreja seja *adequado*, são levantados pelo autor. A saber, alguns textos publicados nas revistas foram adaptados de livros, periódicos e/ou folhetos evangelísticos originalmente publicados em inglês, o que, para mim, representa o quanto o protestantismo norte-americano ainda influenciava a liturgia batista brasileira. Da mesma forma, as coincidências de discursos entre a revista e o livro de Hustad mostram que muitas noções dos batistas brasileiros sobre música na igreja ainda estavam ligadas ao país de origem da denominação.

Primeiramente, é necessário compreender algumas particularidades do entendimento de Hustad sobre música sacra, música popular e música de concerto. Por algum tempo, o autor acreditou que a música sacra protestante deveria seguir, em todos os aspectos, o modelo da música de concerto, chamada por Hustad de música “séria”, “artística” e “grandiosa”; em sua visão, há contrastes bastante evidentes entre esses dois universos musicais (1986, p. 10). Hustad acreditava que a música sacra de seu país estava esteticamente aquém da música de concerto, por ser esteticamente “simples”. Tal “abismo” entre os dois universos musicais o motivou a estudar mais a fundo a música das igrejas protestantes: “foi na universidade que tomei consciência pela primeira vez da disparidade existente entre a música grandiosa e a música simples tocada e cantada na igreja” (HUSTAD, 1986, p.10).

Porém, ao longo do livro, Hustad discorre sobre como suas viagens missionárias por vários países e o contato com culturas populares do mundo todo abriram sua visão a respeito

da música popular e das diversas possibilidades de uso da música sacra na igreja. A partir disso, ele passa a enxergar o valor da música sacra na *finalidade* cumprida por ela:

Acabei me convencendo de que a música sacra deve ser encarada como arte *funcional* e julgada pela maneira como ela cumpre ou não a sua melhor função. [...] Significa simplesmente que a música na igreja não é uma arte livre, um fim em si mesma. É arte levada até a cruz, arte que é dedicada ao serviço de Deus e à edificação da igreja (HUSTAD, 1986, p. 13).

Hustad (1986, p. 32;41) passa a identificar a música sacra como “arte funcional, criada e usada por seres humanos para servir aos propósitos de Deus e da igreja”. Nesse sentido, as ideias de Donald Hustad sobre a funcionalidade da música sacra se assemelham aos discursos sobre *finalidade* presentes na *Revista Louvor*.

Sobre a aproximação de gêneros musicais populares, pertencentes ao contexto sociocultural dos países em que as igrejas estão inseridas, Hustad se mostra favorável: “as nossas expressões precisam ser novas e criativas” (HUSTAD, 1986, p. 284). Para ele, cada cultura “tem as suas expressões musicais características, a sua linguagem musical própria” e a igreja não só pode, como deve valorizar a cultura do país onde está inserida (HUSTAD, 1986, p.13). Mas, então, o que diferencia a música sacra da música secular? O raciocínio é o mesmo seguido pelos autores de *Revista Louvor*; a música sacra, mesmo aquela composta a partir de elementos da cultura popular, deve seguir suas finalidades precípuas, e como apontou Joana Sutton, não deve ser excessivamente sentimental: “O perigo de prazer ilegítimo na música sacra pode se fazer presente de maneira mais sensível quando a execução de música sacra típica está divorciada de uma experiência claramente definida de adoração, comunhão ou evangelização” (HUSTAD, 1986, p. 35).

Os maiores conflitos ocorridos no âmbito musical das igrejas, segundo o autor, se deram a partir da entrada de novos instrumentos musicais. O autor comenta sobre a confusão que se deu na década de 1960 com a entrada do violão nas igrejas, um instrumento musical que na época, segundo Hustad, era frequentemente associado ao uso de maconha e a prática de “sexo ilícito”. Para Hustad, a reação dos protestantes à época foi “explosiva” e “ridícula”. Ele, particularmente, se coloca favorável a entrada de todos os instrumentos musicais, exceto de um – sobre o qual não explica os motivos de sua aparente apatia: “Eu me considero como ‘aberto’ a todos os instrumentos para o uso na igreja – isto é, exceto saxofones” (HUSTAD, 1986, p. 243). Uma das hipóteses levantadas por ele para o estranhamento que muitos têm sobre instrumentos novos, é de que “As palavras são mais facilmente reconhecidas como espirituais

ou demoníacas. Os sons dos instrumentos são suspeitos, visto que não podem ser identificados positivamente” (HUSTAD, 1986, p. 243).

Por fim, o autor levanta a questão dos hinos tradicionais, com pesar, por considerar que os próprios adeptos desvalorizam essa tradição, mas ainda assim, com o reconhecimento da inevitabilidade de renovação dos hinários protestantes:

Os evangélicos são conhecidos como o ‘povo do Livro’. Na verdade somos um povo de *dois* livros: a Bíblia e o hinário [...] Em nossos dias, o hinário parece ser um dos nossos bens menos valorizados [...] A maior tragédia é que não damos valor ao que o hinário contém, realmente não o usamos bem. Sim, pois a música central – e apenas indispensável – do cristianismo evangélico é o cântico congregacional [...]. A ‘música evangélica’ deve ser ‘renovada’ em cada geração; agora que quase todo mundo está cantando os novos cânticos, podemos esperar que grande parte do material mais antigo comece a desaparecer de nossos hinários. Uns poucos ‘clássicos’ permanecerão, sem dúvida, e provavelmente devam ser entesourados como recordações da nossa herança (HUSTAD, 1986, p. 223;240).

As semelhanças do discurso de Hustad e o de determinados autores que aparecem nos textos das revistas são evidentes. Como dito anteriormente, a Igreja Batista mantinha o alinhamento com os ideais propagados pelo protestantismo estadunidense – um indício é a presença dos missionários norte-americanos na organização da *Revista Louvor*. Ainda assim, algumas mudanças ocorridas no cenário musical batista foram influenciadas exclusivamente pelo cenário musical e político do Brasil da década de 1970.

Em conformidade com o texto de Tânia Regina de Luca, sigo a última sugestão da autora ao pesquisador de fontes impressas: analiso “todo o material de acordo com a problemática escolhida” (DE LUCA, 2008, p. 142). Entendo que, uma fonte documental tão específica quanto a *Revista Louvor*, que possui narrativas a partir da perspectiva de quem estava efetivamente vivendo o cenário social, político e musical da época, me fornece ferramentas genuínas para problematizar “a narração do acontecimento e o próprio acontecimento” (DE LUCA, 2008, p. 139). Os textos que fazem parte do referencial teórico deste trabalho me fornecem a narrativa do acontecimento, enquanto a *Revista Louvor* me fornece o registro do próprio acontecimento, por meio das palavras de quem estava vivendo, de fato, aquele contexto. Entendo que os discursos dos autores se complementam e que não podem ser dissociados do que a revista toda, enquanto empreendimento, representa:

De fato, jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideais, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita. Por isso Sirinelli os caracteriza como um ‘ponto de encontro de itinerários individuais unidos em torno de um credo comum’. (DE LUCA, 2008, p. 140)

Por esse motivo, as categorias identificadas nos discursos são indícios das crenças, ideais e valores que a denominação batista pretendia difundir através do periódico. Sendo assim, os ideais presentes na *Revista Louvor* não estão isolados do panorama geral do protestantismo brasileiro, tampouco dos ideais trazidos e inseridos no Brasil pelo protestantismo norte-americano. De modo ainda mais abrangente, os discursos presentes na revista não podem ser isolados do contexto social e político do Brasil da época, marcado por importantes mudanças no cenário musical nacional e pelo Regime Militar.

Logo após o golpe de 1964, o governo militar contou com o apoio de grupos religiosos, principalmente de católicos e protestantes de todo o território nacional. Portanto, a Igreja Batista tinha afinidade assumida com os ideais do Regime, assim como muitas denominações protestantes da época:

A postura oficial das igrejas protestantes diante do golpe militar de 1964, por meio de suas lideranças, pode ser classificada, de modo geral, como de apoio, sendo este imediato, da parte de presbiterianos e batistas, ou cauteloso, da parte de metodistas, episcopais e luteranos. A oposição com resistência existiu entre protestantes, mas não de forma oficial; foi assumida por lideranças clérigas e leigas, indivíduos e grupos vinculados ao movimento ecumênico (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 177).

Interessante notar que mesmo com o então presidente do Brasil, Ernesto Geisel (1974-1979), mantendo uma relação de tensões com os Estados Unidos, a presença de missionários estadunidenses na Igreja Batista foi bastante notável no período. Na *Revista Louvor* eles estavam envolvidos diretamente na idealização e na direção da revista, além de colaborarem regularmente com os textos publicados. Segundo Mendonça & Miyamoto (2011, p. 24), antes da eleição do presidente estadunidense Jimmy Carter, as divergências entre os dois países “não significavam rupturas, com o Brasil mantendo-se afinado com as posturas norte-americanas em termos ideológicos, em itens como o anti-comunismo”. Pode ser esse um dos indícios da forte presença de missionários norte-americanos nas igrejas batistas, pois segundo Almeida (2011), o anticomunismo também fazia parte dos ideais batistas no período.

Ainda segundo Mendonça & Miyamoto (2011, p. 24):

A eleição de Jimmy Carter, por sua vez, contribuiu para deteriorar o relacionamento entre os dois países. Carter assumiu o governo com a missão declarada de retomar os valores da sociedade norte-americana [...]. Estes valores eram de vital importância a ponto de invadir a política externa, elencando dois pontos sensíveis ao governo brasileiro como prioridade de atuação internacional: armas nucleares e direitos humanos. [...] Na questão dos Direitos Humanos, os governos militares

eram alvo de constante críticas por abusos e, por isso, Geisel foi alvo de pressão por parte do governo norte-americano (MENDONÇA & MIYAMOTO, 2011, p. 24-23).

Nesse ponto, a presença dos missionários norte-americanos talvez apresentasse problemas ao governo militar, mas, até onde cheguei com a pesquisa, não houve conflito entre os missionários que escreveram na *Revista Louvor* e o governo brasileiro. Por outro lado, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014, p. 190-193) apresenta o depoimento de um missionário metodista vindo dos Estados Unidos ao Brasil em 1968 que acabou sendo torturado e expulso do país no ano de 1974, através de um documento assinado pelo próprio Ernesto Geisel, “que expulsava o missionário do país como ‘uma pessoa nociva aos interesses nacionais’” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 193) – o missionário Frederick Morris se envolveu com causas comunistas e apoiou movimentos clandestinos no período. Portanto, a presença considerável de missionários batistas estadunidenses no Brasil, num contexto em que o governo brasileiro mantinha distanciamentos com os Estados Unidos, pode ser explicada pelo forte alinhamento com o Regime Militar e pelo discurso anticomunista.

A meu ver, as inquietações acerca da hegemonia estrangeira nos hinários protestantes, recorrente nos discursos das revistas, tiveram relação não somente com o desalinhamento entre governo brasileiro e americano, mas também com as mudanças musicais que ocorriam no Brasil. Segundo Ghezzi (2008, p. 7-8), “as manifestações artísticas, sobretudo as populares, mantêm um estreito vínculo com o contexto histórico-social em que são produzidas” e “os principais temas que articulam estes dois universos, o da política e o da música popular, seriam o da modernização e o da reformulação da identidade cultural” (GHEZZI, 2008, p. 7-8). Nesse sentido, as mudanças musicais vivenciadas pelos protestantes na década de 1970 seguem esses dois fluxos: a reformulação da identidade nacional, por encorajar o surgimento de composições brasileiras a partir de gêneros e instrumentos musicais ligados à cultura popular nacional, e a modernização, por criticar a tradição dos hinos litúrgicos estrangeiros e promover a renovação da prática musical das igrejas.

Uma evidência do influxo do contexto musical brasileiro sobre a igreja protestante é a incorporação de instrumentos musicais como o violão na organologia nativa – caracterizada pela divisão de instrumentos sacros e profanos, e na qual por muito tempo o órgão teve primazia. O violão, antes considerado profano por estar ligado às manifestações artísticas populares, passou por um processo de sacralização (CUNHA, 2007, p. 71, 78), a ponto de ser sugerido como instrumento adequado para o trabalho evangelístico nas ruas e considerado *instrumento moderno* pelos autores da revista. Segundo Napolitano, nessa época houve uma “febre de violão que tomou conta de setores da juventude após o advento da Bossa Nova [...]”.

O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, e seria utilizado como logotipo dos lendários Festivais da Record” (NAPOLITANO, 2010, p. 44).

Apesar de ocorrerem transformações significativas na igreja o embate entre o sacro e o secular permanece, como um sinal de que as mudanças não excluem a tradição; a modernização não elimina os elementos tradicionais de uma cultura (GHEZZI, 2008, p. 12). Ghezzi utiliza o exemplo da bossa nova, que apontou como um movimento inovador no cenário musical brasileiro, mesmo carregando elementos tradicionais ressignificados do samba – gênero musical consolidado décadas antes e símbolo de tradição e “autenticidade” na cultura popular brasileira – para explicar o conceito de *modernização conservadora* e como ele ocorreu nos cenários político e musical do país:

Sabe-se que a transição para a ordem social capitalista no Brasil ocorreu por meio de uma dinâmica de “mudar conservando” (típica dos processos de transição efetivados nos moldes da modernização conservadora), em que a modernidade capitalista conduzida pelo Estado se colocou gradual e artificialmente sobre o atraso sócio-econômico brasileiro, mas mantendo alguns elementos tradicionais da sociedade. Acredito que a consolidação e a modernização da música popular urbana, através da ressignificação da tradição do samba [por meio da Bossa Nova], tenham guardado algumas semelhanças com tal processo, sobretudo na maneira como as mudanças se processaram [...]. Isso nos permite enxergar a dinâmica das mudanças em questão, tanto na sociedade como no universo musical popular, sob o prisma da modernização conservadora (GHEZZI, 2008, p. 6-7).

Efetivamente, a Igreja Batista seguiu a mesma lógica de modernização conservadora, partindo das temáticas recorrentes na revista. O processo de sacralização dos novos gêneros musicais e dos instrumentos “modernos” amparou a tradição protestante; resguardou as tradicionais práticas musicais desse grupo religioso. Sobre as letras das canções, especificamente, “o núcleo da mensagem tradicional do protestantismo brasileiro estava preservado e o alinhamento com os ideais do Estado militar promovido” (CUNHA, 2007, p. 78). Estando os instrumentos e os gêneros musicais sacralizados e as letras em conformidade com a Bíblia, a tradição protestante seguia intocável e a prática musical seguia adequada para ser usada nos cultos. Isso posto, a minha pesquisa propõe o entendimento da *Revista Louvor* como uma fonte privilegiada na compreensão do embate entre tradição e modernidade na música protestante evangélica.

2 CRIANDO MÚSICA BRASILEIRA: PROTESTANTES CONSERVADORES E ENGAJADOS

No primeiro capítulo importou mostrar o que foi escrito sobre música na Igreja Batista a partir da *Revista Louvor*. Os textos foram descritos e analisados de acordo com as temáticas recorrentes nos discursos dos autores. Foi possível constatar a convergência de elementos tradicionais do protestantismo brasileiro e de elementos de modernidade, seguindo o contexto sociopolítico brasileiro da década de 1970. Neste capítulo, num primeiro momento, serão abordados os compositores protestantes pertencentes a diversas igrejas oriundas do Protestantismo Histórico e um movimento musical, em particular, nascido no Pentecostalismo, mas com implicações nas igrejas protestantes. Suas práticas musicais, assim como os discursos da *Revista Louvor*, são identificadas como *conservadoras*, por determinadas características que serão analisadas no final deste capítulo.

Logo após, duas coletâneas emblemáticas da renovação musical da década de 1970 serão apresentadas para investigar elementos de engajamento político na letra das canções, através de determinados compositores protestantes pertencentes a diversas denominações. A polarização, descrita na introdução desta pesquisa, será ainda mais evidente no decorrer do texto; o primeiro grupo de compositores é identificado como conservador e o segundo, engajado.

2.1 Renovação musical entre *conservadores*

Como visto até aqui, a participação de quinze norte-americanos, somados nos três números da *Revista Louvor* – entre autores dos textos, compositores e o próprio diretor-superintendente – comprova a forte presença de missionários estadunidenses nas lideranças das igrejas batistas pelo Brasil e a força da base norte-americana sobre a qual o protestantismo brasileiro foi formado. Muitos desses missionários enviados ao Brasil durante o século XX acabaram atuando em favor da renovação musical das igrejas, se posicionando favoráveis ao surgimento de compositores protestantes e ao uso de elementos da cultura popular brasileira, como é o caso do idealizador da *Revista Louvor*: o missionário norte-americano William Harold Ichter (1925-2019), comumente chamado de Bill Ichter. Foi enviado ao Brasil no ano de 1956 como missionário da “Junta de Richmond”, um programa de missões para países estrangeiros

organizado pela Convenção Batista do Sul dos Estados Unidos, na Virginia (YAMABUCHI, 2009) – que enviou ao Brasil vinte e oito “missionários-músicos”, entre 1956 e 1987⁵³.

Ichter possuía formação em música e música sacra; foi regente, compositor, arranjador, escritor, entre outras funções como colunista semanal do Jornal Batista, a convite do próprio diretor do jornal, José dos Reis da Silva Pereira. Sua coluna “Canto Musical”, que reunia crônicas sobre os hinos tradicionais compostos desde o século XVI ao início do século XX, num determinado momento foi a mais lida e apreciada pelos leitores⁵⁴. Posteriormente, além de publicadas na *Revista Louvor*, as crônicas foram reunidas numa coletânea de quatro volumes, chamada “Se os hinos falassem” – primeira edição lançada em 1984⁵⁵. Nas crônicas, o autor narra a história por trás de cada canção, incluindo experiências de figuras conhecidas, e, até mesmo, de suas próprias experiências com essas canções. A maioria das canções correspondem a hinos tradicionais, o que demonstra o cultivo e a importância dada a eles pelo autor. Por exemplo, a crônica que acompanha o hino *Castelo Forte*, de Martinho Lutero, também publicada na *Revista Louvor*, leva o título: “O Maior Hino, do Maior Homem, do Maior Período da História da Alemanha”.

Dentre as canções publicadas na coletânea, apenas uma foi composta originalmente em português: a canção *A única esperança*, com letra de Mário Barreto França⁵⁶ e música de Bill Ichter. A canção se tornou o hino oficial da Campanha Nacional de Evangelização, realizada pela Igreja Batista no ano de 1965, e posteriormente incluída no hinário batista “Cantor Cristão”⁵⁷. A saber, a realização de campanhas de evangelização foi bastante popular entre os batistas nas décadas de 1960 e 1970: “para os batistas, o grande mote destas Campanhas era a possibilidade de ‘salvar almas’, ou seja, converter o maior número possível de indivíduos ao Evangelho” (ALMEIDA, 2011, p. 51). Na crônica sobre o hino, publicada na coletânea “Se

⁵³ Disponível em <<http://www.hinologia.org/o-significado-da-missao-de-bill-h-ichter-roberto-torres-hollanda/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁵⁴ Segundo o texto publicado no site “Hinologia Cristã” e o documentário feito com o próprio Bill Ichter, disponibilizado no mesmo site. Disponível em <<http://www.hinologia.org/o-significado-da-missao-de-bill-h-ichter-roberto-torres-hollanda/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁵⁵ Disponível em: <https://issuu.com/hinologiacrista/docs/se_os_hinos_falassem_-_bill_h_icht>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁵⁶ Militar e poeta, Mário Barreto França foi um adepto da Igreja Batista que transpôs os muros da igreja, sendo nacionalmente reconhecido por suas poesias. O Jornal Batista publicou um artigo sobre o poeta no dia 30 de outubro de 1983, segundo o site “Hinologia Cristã”: “Sargento, defendeu a Constituição, participando de 'mais ou menos' três batalhas, tudo por espírito de disciplina. Numa dessas batalhas se converteu verdadeiramente, como diz: 'Houve então a Revolução de 30, e eu escrevia versos líricos na frente da batalha’”. Seu primeiro poema foi escrito numa de suas batalhas e seu primeiro livro editado pela Casa Publicadora Batista em 1934. Disponível em: <<http://www.hinologia.org/mario-barreto-franca/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁵⁷ Disponível em: <<https://cantorcristaobatista.com.br/CantorCristao/hino/show/581>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

os hinos falassem”, Ichter conta como musicou, de última hora, a letra do General Mário Barreto França:

Um dos convidados [para compor o hino oficial da Campanha] foi o grande poeta batista, General Mário Barreto França. Ele ouviu o apelo da Comissão e se comprometeu a fazer todo o possível para entregar uma poesia que preenchesse as qualidades dum bom hino oficial. Chegaram algumas contribuições boas, mas se destacou entre estas a poesia escrita pelo General Mário Barreto França. Houve algumas músicas boas também, porém nenhuma para acompanhar a métrica dos versos de Mário Barreto. [...] Durante a noite que antecedeu a reunião, um dos membros da Comissão, aparentemente estava preocupado com o problema, pois às 4:30 hs. Da madrugada, levantou-se e dirigiu-se ao piano pensando como era triste que a letra do General não tivesse uma música para acompanhá-la, pois sem uma música seria natural que a apresentação da poesia fosse prejudicada. Naquela hora da madrugada, ouviu-se pela primeira vez a melodia que mais tarde associou-se com a letra de Mário Barreto França, e foi cantada por milhares de brasileiros em toda a parte do país. Em menos de 15 minutos, a melodia estava escrita exatamente como foi cantada durante a Campanha.⁵⁸

O autor fala de si mesmo na terceira pessoa por ter assinado a canção com um de seus pseudônimos, Nelson Mariante, uma prática comum para Ichter, que foi autor de diversos hinos oficiais de campanhas de evangelização – todos assinados por seus pseudônimos⁵⁹. Sobre isso, Ichter conta:

Tendo uma convicção sincera de que o hino oficial deveria ser escrito por um brasileiro, [...] resolveu submeter a música assinada por um *pseudônimo*. Naquela tarde, já com o acompanhamento provisório, foram apresentadas pela primeira vez, juntas a letra de Mário Barreto França e a Música de “Nelson Mariante”. A letra e a música casaram-se bem, e o hino oficial foi escolhido⁶⁰

O uso do pseudônimo se deu para evitar que as canções fossem consideradas obras norte-americanas: “A letra era fácil de decorar, e fazia referência a várias regiões do Brasil. Era uma letra que tocava nos brios patrióticos dos brasileiros. O brasileiro gosta de cantar algo que fale de sua própria pátria e do seu povo”⁶¹. Musicalmente, a canção não apresenta elementos característicos de gêneros e ritmos populares brasileiros; corresponde a uma marcha militar composta a partir de frases musicais simples, repetitivas e de pouca extensão melódica – uma estratégia de Ichter para facilitar o aprendizado do novo hino. A letra da canção, por sua vez, é o elemento que acaba evocando sentimentos “patrióticos”, como apontado por Ichter. Ao que

⁵⁸ Páginas 65 e 66. Disponível em: < https://issuu.com/hinologiacrista/docs/se_os_hinos_falassem_-_bill_h_icht>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.hinologia.org/bill-ichter/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶⁰ Página 66. Disponível em: < https://issuu.com/hinologiacrista/docs/se_os_hinos_falassem_-_bill_h_icht>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶¹ Página 66. Disponível em: < https://issuu.com/hinologiacrista/docs/se_os_hinos_falassem_-_bill_h_icht>. Acesso em 10 de junho de 2021.

tudo indica, o uso da marcha militar e da letra nacionalista tem a ver com a atuação de ambos no exército de seus países:

Durante a II Guerra Mundial serviu ele [Nelson Mariante/Bill Ichter] o exército norte-americano, na Europa, como cabo da “rainha das armas”, a infantaria. E foi assim que 20 anos depois daquela guerra, “um general e um cabo colaboraram para dar aos batistas brasileiros, um dos hinos que provavelmente foi cantado por mais pessoas num relativo curto período de tempo, do que qualquer outro hino da história”⁶²

Segue abaixo um trecho do hino *A única esperança*:

*Do Amapá ao Rio Grande, do Recife a Cuiabá
Grita a angústia que se expande: a verdade onde estará?
Em São Paulo, no Acre ou Minas, em Brasília ou Salvador
Proclamemos as divinas boas novas do Senhor*

*Cristo é a única esperança neste mundo tão hostil
Para a santa liderança do Evangelho no Brasil*

*Nossa Pátria amada e imensa, nosso povo humilde e bom
Tem por meta a recompensa do celeste e eterno dom*

Percebo, portanto, as movimentações de Bill Ichter em prol da prática de composição, numa tentativa de renovar a música protestante brasileira, majoritariamente composta por hinos tradicionais trazidos por missionários ingleses e norte-americanos – ainda que ele mesmo fosse norte-americano. Porém, assim como na *Revista Louvor*, o patriotismo e a exaltação da cultura popular são evidentes, ainda mais se levarmos em consideração a presença do General Mário Barreto França na composição de um dos hinos oficiais de um evento oficial da Igreja Batista – denominação que apoiava o Regime Militar na época. A letra do hino também mantinha a mensagem protestante nas letras, sem grandes inovações. Bill Ichter, portanto, é considerado um dos compositores conservadores neste trabalho.

Considero relevante destacar que o episódio narrado por Ichter ocorreu no ano de 1965, porém, as primeiras movimentações em face da renovação da música protestante brasileira não datam desse período. Desde as décadas de 1930 e 1940, segundo Reily (2005, p. 24), ocorria a mediação de melodias pertencentes à música brasileira de tradição oral, através de compositores metodistas que adicionavam novas letras a essas melodias para que pudessem ser cantadas nas

⁶² Página 68. Disponível em: < https://issuu.com/hinologiacrista/docs/se_os_hinos_falassem_-_bill_h_icht>. Acesso em 10 de junho de 2021.

igrejas. Já na década de 1950, outros setores das denominações protestantes no Brasil se articulavam também em prol de renovação musical, como é o caso das missões paraeclesiais: organizações autônomas, sem vínculos com alguma igreja específica, “fundadas, administradas e financiadas por pessoas ou grupos de cristãos independentes do pertencimento deles a igrejas ou outras organizações eclesiais” (CUNHA, 2007, p. 218). O movimento teve origem nos Estados Unidos, chegando ao Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Inicialmente, as paraeclesiais brasileiras continuaram a tradição musical de traduzir canções estrangeiras, porém inovando em utilizar instrumentos como violão e teclado. Entretanto, sua maior contribuição em termos musicais foi a introdução dos *corinhos*, gênero musical bastante popularizado a partir da década de 1950. Magali Cunha (2007, p. 69-70) considera o surgimento dos corinhos “a primeira mudança significativa em termos musicais no campo protestante no Brasil desde a inserção da hinologia pelos missionários no século XIX”. A autora conta que as canções eram ritmicamente animadas, com versos curtos e melodias fáceis de serem decoradas. Sobre os corinhos, Cunha ainda acrescenta:

Inspirados nas composições populares, de melodia e letra simples e forte tom emocionalista, criadas nas reuniões avivalistas nos EUA a partir do século XIX, eles foram introduzidos no Brasil nos anos 50 por grupos pentecostais e instituições paraeclesiais cujo alvo para propagação da fé cristã eram jovens e adolescentes. Os pentecostais desenvolviam composições populares mais ligadas às raízes nacionais (a música sertaneja) e as paraeclesiais produziam versões em português de cânticos populares estadunidenses (marchas e baladas românticas) [...] **O conteúdo era fiel à tradição teológica da hinologia clássica protestante** – a alteração dava-se na simplicidade das letras, [...] de autoria desconhecida e domínio popular” (CUNHA, 2007, p. 70, grifo meu).

Apesar de bastante popular entre os pentecostais, os corinhos não tiveram muita aceitação nas igrejas protestantes tradicionais num primeiro momento, devido ao uso dos novos instrumentos e, provavelmente, à aproximação de gêneros populares brasileiros, como a música sertaneja. No entanto, entre os jovens dessas igrejas protestantes o novo gênero musical encontrou aceitação, assim como as próximas mudanças ocorridas na música por meio das missões paraeclesiais: ao longo dos anos, o rock e a balada romântica, gêneros que já tinham encontrado espaço nas igrejas protestantes norte-americanas, passaram a fazer parte das práticas musicais de pentecostais e da juventude protestante do Brasil – assim como o uso de instrumentos como a bateria e a guitarra (CUNHA, 2007, p. 73; MENDONÇA, 2016, p. 227-228). Segundo Cunha:

Nesse contexto surgiram os grupos musicais jovens brasileiros, que produziram canções mais elaboradas que os corinhos [...]. Os grupos ou conjuntos jovens de

organizações paraeclesiais assumiram a missão de compor e apresentar as canções de conteúdo religioso para serem mensagens inseridas nos movimentos de culto. [...] Foram vários os grupos que nasceram nesse período, e entre os mais populares estão Vencedores por Cristo, Palavra da Vida, Grupo Elo, Comunidade S-8. A gravação de discos por meio de produção independente contribuiu com a popularização desses conjuntos jovens, ainda que a distribuição fosse restrita às poucas livrarias e lojas evangélicas. A força da divulgação concentrava-se nas apresentações em programações das igrejas locais e em campanhas evangelísticas, quando os discos eram vendidos. (CUNHA, 2007, p. 74)

Nesse sentido, a missão e grupo musical “Vencedores Por Cristo” (VPC), nascida em 1968, teve um papel muito importante nas mudanças ocorridas na música protestante brasileira. Inclusive, o grupo VPC, no início de seus trabalhos, acabou utilizando canções populares em suas missões evangelísticas para chamar a atenção das pessoas⁶³ – por exemplo, a canção *Uirapuru* (1934), de Waldemar Henrique. Desde 1968, ano de lançamento do primeiro compacto duplo, as canções do grupo eram, basicamente, baladas norte-americanas. A partir do ano de 1972, os discos lançados pelo grupo incluíam também canções compostas exclusivamente por brasileiros e gêneros como marcha-rancho e samba.

Entretanto, foi no ano de 1977 que VPC lançou o emblemático LP chamado “De Vento em Popa” – citado no capítulo anterior, a partir da fala de João Barbosa Batista na *Revista Louvor*, como “um LP no qual constam várias canções legitimamente brasileiras de nível sacro e musical excelente”⁶⁴. A primeira faixa, homônima ao disco, inicia ao som de ondas e de gaiotas, ambientando o mar descrito na canção. Logo, o arranjo bossanovista tem início e as harmonizações vocais que remetem aos grupos de música popular brasileira, como o grupo MPB-4, formado em 1965. Nesse disco, a poesia passou a ser um pouco mais rebuscada, buscando um estilo de escrita não utilizado até então, porém mantendo a mensagem tradicional protestante:

essas canções traziam uma linguagem nova, do cotidiano, com expressões como “de vento em popa”, “voz tão rouca já desafina”, “canções do cais”, “outro pileque”, “pobre rapaz”, [...] E essa linguagem nova não era um exercício formal interessado apenas em experimentações estéticas. A linguagem da bossa nova, do samba, da poesia e do cotidiano nasciam do desejo de comunicar o evangelho à sociedade brasileira (CABRAL, 2011, sem página, citado por CABRAL & PEREIRA, 2012, p. 127)

Segue um trecho da canção *De vento em popa*:

⁶³ Disponível em: <<https://vpc.com.br/wp/depoimento-jaimo-kemp-2/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶⁴ João Barbosa Batista, “A música na igreja – traduções...” in *Revista Louvor*, vol. 1, n. 1, p. 17, 1978.

*De vento em popa, o sol por cima, embaixo o mar
A voz tão rouca já desafina se vai cantar
E os dois no barco rasgando as ondas
Vagando ao som das canções do cais
Ou de outro pileque achando até que encontrou a paz*

*Mas veja lá no fim da história o que fica,
Veja o que restou do pobre rapaz,
Vendo que por baixo o mar já se agita
E por cima o sol calor já não traz.
Pense, talvez seja esta sua vida.
Lute, até encontrar o mundo melhor,
Onde a dor, no peito não tem guarida,
Onde brilhe sempre o sol*

*Jesus batendo a tua porta deseja entrar,
Não lhe importa tua vida torta, quer te salvar
De um mundo torpe, de uma vida morta,
De um sul sem norte, da morte enfim,
E um novo riso te por nos lábios,
Uma nova vida que não tem fim!*

[...]

*Canta ao mundo inteiro uma vida tão linda,
Conta o que é ter perdão pelo amor
Quantas bênçãos há na graça infinda
Vive pra Jesus o Senhor!*

Segundo a entrevista feita por Cabral & Pereira (2012, p. 125-126) aos integrantes do grupo na época, “Aristeu Pires Júnior, Artur Mendes, Carlos Ferreira, Ederly P. Chagas, Guilherme Kerr Neto, Nelson Bomilcar, Sérgio Leoto e Sérgio Pimenta”, a referência vocal foi exatamente o grupo MPB-4, e outros artistas brasileiros já consagrados no período como João Gilberto, Tom Jobim, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Roberto Carlos, Tim Maia e os grupos Clube da Esquina e Mutantes. As referências internacionais citadas são The Beatles, James Taylor, Bob Dylan, Elton John, Emerson, Lake and Palmer, entre outros. Um dos integrantes do grupo também cita os compositores Bach e Beethoven como referência (CABRAL & PEREIRA, 2012, p. 125-126).

Além de inspiradas em gêneros musicais brasileiros, as canções tiveram influência do jazz norte-americano e os arranjos contaram com os seguintes instrumentos: violão de nylon e de doze cordas, “flauta transversal, harmônica (gaita de boca), bateria, chocalho, bongô (instrumento de percussão que remetia o ouvinte à música não cristã e às músicas dos cultos afro-brasileiros) e outras percussões” (CAMARGO & PEREIRA, 2012, p. 126), além de guitarras, teclados sintetizadores e contrabaixo elétrico. Acredito que o fato da entrevista ter

sido realizada no ano de 2012 contribuiu, e muito, para que os autores se sentissem a vontade em explanar quais foram as suas influências e referências, visto que na época o disco “De vento em popa” foi polêmico em algumas igrejas – e o conhecimento dessas referências não ajudaria muito na aceitação do disco na época.

Apesar das evidentes inovações musicais, segundo Cabral & Pereira (2012, p. 130), no álbum “De vento em popa” não há “nenhuma forma de contextualização dos problemas de ordem política, econômica ou social que afligiam o brasileiro em pleno regime militar”. Para os autores, o disco de fato promoveu o diálogo com a cultura popular brasileira, mas apenas na questão estética, “não havia um movimento mais contundente no nível do ideológico ou programático, como havia em outros segmentos protestantes da época, como as canções escritas por João Dias de Araújo, Simei Monteiro, Décio Lauretti e Jaci Maraschin, por exemplo (CABRAL & PEREIRA, 2012, p. 130) – compositores trabalhados neste capítulo e identificados como engajados.

Logo, as composições das paraeclesiásticas e o emblemático álbum do grupo VPC, apesar de evidentes renovações musicais, podem ser apontados como conservadores. É nesse sentido que a década de 1970 é considerada significativa e revolucionária para a música protestante brasileira, pois foi durante esse período que compositores inovaram também no conteúdo das canções, abordando questões sobre a responsabilidade social da igreja num período de governo militar. Neste capítulo, serão apresentadas duas coletâneas que reúnem composições de homens e mulheres protestantes diretamente influenciados pelo contexto social e político do Brasil da década de 1970. Ao contrário das renovações vistas até aqui – na *Revista Louvor*, nos corinhos das paraeclesiásticas, no álbum de VPC e na composição de Bill Ichter – os compositores protestantes que aparecem nas coletâneas deixaram claro seu posicionamento político também nas letras das canções. Foi a partir desses compositores que houve, efetivamente, “criação de letra e música brasileiras [...] socialmente conscientizadas”, segundo Reily (2005, p. 23). O autor refere-se especificamente às letras incluídas na coletânea *Nova Canção*.

2.2 Composições engajadas: a coletânea *Nova Canção*

O momento político e social do Brasil, durante o Regime Militar, levantou debates nas denominações protestantes em forma de simpósios e reuniões com temáticas como “Música evangélica, realidade e cultura brasileira”, como aconteceu em São Paulo no ano de 1972 (CUNHA, 2007) – este simpósio foi uma realização da Associação de Seminários Teológicos

Evangélicos (ASTE), fundada em 1961 por seminários teológicos e faculdades pertencentes às igrejas Metodista, Presbiteriana, Batista, Luterana e Episcopal ⁶⁵. Compositores, teólogos e professores de música foram os responsáveis pelas comunicações nos simpósios, e como forma de registrar e de pôr em prática os assuntos discutidos, algumas coletâneas foram publicadas. Segundo Mendonça (2016), os simpósios da ASTE "derivaram em composições cristãs que introduziam temáticas de conscientização política e humanitária, e inseriram a musicalidade considerada autenticamente nacional pelos músicos cristãos" (MENDONÇA, 2016, p. 217).

Como fruto de um dos simpósios, surgiu a coletânea *Nova Canção*, lançada pela Imprensa Metodista em 1975, idealizada e organizada pela missionária estadunidense Norah Buyers – compositora, arranjadora e professora no Instituto Metodista de Ensino Superior, na época. *Nova Canção* é um marco na música protestante brasileira e a primeira coletânea a reunir canções protestantes brasileiras de diversas denominações (CUNHA, 2007, p. 80; REILY, 2005, p. 25) – um dos motivos pelos quais escolhi desenvolver a análise de nove canções presentes nesta coletânea. Tive acesso às canções digitalizadas e disponibilizadas para *download* no site da Igreja Metodista de Vila Isabel. No entanto, a publicação disponível no site é a segunda edição, publicada no ano de 1987 ⁶⁶. Importante destacar que a coletânea fornecia em anexo uma fita cassete com o *playback* de todas as músicas – gravada pelo estúdio *Barthmann's Studio*, em Campinas⁶⁷. Infelizmente não encontrei registros dessas gravações, também não posso afirmar se as fitas acompanharam todas as edições do livro.

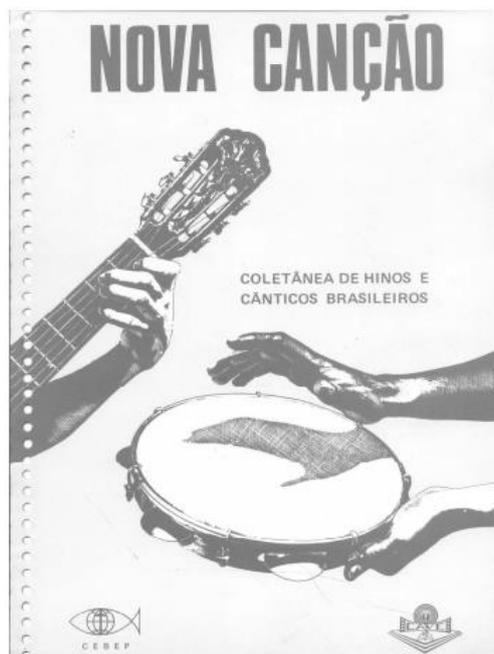
As capas, mostradas a seguir, fazem parte da digitalização disponível no *site*:

⁶⁵ Disponível em: <<https://aste.org.br/quem-somos/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/musica2.asp>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>.

FIGURA 4 – Capa da coletânea *Nova Canção* (em preto e branco)



Fonte: Site da Igreja Metodista de Vila Isabel

A figura apresenta a capa da coletânea impressa em preto e branco; o desenho de uma mão formando um acorde sobre o braço do violão, e outras duas mãos tocando um pandeiro

FIGURA 5 – Capa da coletânea *Nova Canção* (colorida)



Fonte: Site da Igreja Metodista de Vila Isabel

A figura apresenta a capa da coletânea impressa em verde e amarelo e o desenho de uma mão formando um acorde sobre o braço do violão, e outras duas mãos tocando um pandeiro

A escolha das cores somada às ilustrações confere um selo de “brasilidade” à coletânea, fazendo referência às cores da bandeira do Brasil e à música popular brasileira, ao escolher instrumentos como o pandeiro e o violão - a autoria da capa é creditada a Phyllis Reily e Joelson Lima da Silva⁶⁸.

⁶⁸ Segundo informações publicadas na coletânea. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

A coletânea segue afirmando sua “brasilidade” no emblemático prefácio escrito por Jaci Maraschin⁶⁹ para a primeira edição de 1975 e, em seguida, no texto poético de João Longuini Neto, coordenador geral do Centro Evangélico Brasileiro de Estudos Pastorais (CEBEP). Maraschin foi um dos membros fundadores da ASTE, além de secretário executivo, e atuou como compositor de doze canções publicadas na coletânea *Nova Canção*. Segue um trecho do prefácio com alguns grifos meus que destacam conceitos importantes na fala de Maraschin:

A **música do povo das igrejas** é, antes de qualquer coisa, **música do povo**. É a música dos que compõem, escrevem poesia e cantam. E é, também, resultado das experiências dos que vivem com esse povo, dos que têm a mesma sensibilidade e buscam **expressar a fé nos ritmos, formas, atmosfera e cultura locais**. A associação de Seminários Teológicos Evangélicos levantou a questão do **relacionamento do culto que se realiza nas igrejas evangélicas de nosso país com a cultura brasileira**, num simpósio reunido em fins de 1972. Nessa ocasião, um grupo de compositores apresentou uma seleção de **hinos nascidos em nossa terra e destinados ao canto congregacional**. A experiência animou a outros e aparece agora na forma deste modesto hinário que nada tem de definitivo [grifo meu].⁷⁰

Maraschin evoca termos como *povo*, *nossa terra* e *cultura brasileira* a fim de afirmar ainda mais o desejo desses compositores e da ASTE em desassociar o culto protestante brasileiro das liturgias e tradições estrangeiras. Existe a intenção, segundo a fala do autor, de introduzir as novas canções no *canto congregacional*, ou seja, no canto coletivo das igrejas; não foram canções idealizadas e compostas para serem apenas fruídas, mas, sim, para cumprirem uma função no culto religioso. O momento era de dar visibilidade aos compositores brasileiros, mas principalmente de renovar a liturgia protestante brasileira. Simei Monteiro, em entrevista concedida para este trabalho, afirmou que esses compositores sempre tiveram, desde o início, a intenção de renovar o *canto congregacional*, de renovar as temáticas das canções dos cultos. Destaque para o termo *movimento* utilizado por Maraschin quando se refere ao grupo de compositores da coletânea:

O grupo responsável por este hinário, que é mais um **movimento** do que um livro, faz desta primeira coleção um convite muito aberto e esperançoso aos demais

⁶⁹ Na época, Maraschin era secretário executivo e um dos fundadores da ASTE, além de dar aulas no Instituto Metodista de Ensino Superior, segundo a pequena biografia descrita no fim do prefácio. O “Portal Luteranos” também oferece uma biografia de Maraschin, onde foi possível descobrir que além de músico e compositor, foi professor doutor em Ciências da Religião e mestre em Teologia, ambos os títulos foram recebidos nos Estados Unidos, nos anos de 1956 e 1966, respectivamente. Integrante da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, Maraschin atuou intensamente na causa ecumênica, prezando pelas relações e diálogos entre as diversas denominações protestantes e inclusive com a Igreja Católica, participando de fóruns a níveis nacional e internacional. Disponível em: <<https://www.luteranos.com.br/textos/jaci-correa-maraschin-1930-2009>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

compositores e **poetas de nossa terra** para que ofereçam também o resultado de sua inspiração às diversas igrejas do Brasil. Esperamos continuar publicando com certa regularidade composições que se mostrem **adequadas ao canto congregacional e que, tanto na música como no texto, expressem, em formas contemporâneas, o ritmo, a alma e a cultura do povo brasileiro** [grifo meu].⁷¹

O mesmo convite é feito na carta de apresentação da *Revista Louvor* n.º 1, discutida no primeiro capítulo deste trabalho. Compositores e poetas das igrejas protestantes do Brasil são convocados a compor música brasileira “adequada” aos cultos em suas igrejas.

Em seguida, após o prefácio, Luiz Longuini Neto apresenta diversas metáforas para corroborar com a fala de Jaci Maraschin e com o objetivo da coletânea em renovar a música protestante nas igrejas brasileiras:

Na corda da fé a **viola** foi teimosia... No toque da corda a lembrança do **passado**. E na lembrança o sorriso maroto de um tempo que já não será mais. Encantados pelo som da viola teimaram no sonho de uma **nova liturgia**. Visionários, peregrinos, poetas, retirantes que teimaram em poetar e cantar o amanhã. Homens e mulheres amarrados por uma mesma fé, servindo com a mão na viola o mesmo Senhor. [...] E no juntar das violas surgiu a **cantoria**. E nas vozes dos cantores um coral profético. Não bastava sonhar sozinho. Seria só um sonho. Ousamos sonhar juntos, então nasceu o amor. E a **canção nova** que estava dentro de nós... brotou... como um renovo. [...] **liturgia justa** [...] Nasceu na nova cantoria um **movimento** que não tem dono [...] O novo é do povo e canção sem povo não tem nada de novo [...] Esperança de um louvor brasileiro, ao som de flautas e pandeiro. Esperança que conquista espaço-lugar para que o sagrado seja também o da nossa terra e nossa gente [grifo meu].⁷²

O *passado*, ao qual o autor se refere, diz respeito à predominância da hinologia estrangeira no protestantismo brasileiro. A *viola*, simbolizando o primeiro contato marcante com a música popular brasileira através do uso de instrumentos musicais característicos da cultura nacional, e a *cantoria* simbolizando a mudança também nas letras das canções. Quando o autor utiliza o termo *liturgia justa*, acaba afirmando o rompimento com a tradição estrangeira da hinologia protestante, pois, aparentemente, não havia identificação do povo protestante brasileiro com a velha liturgia. A abertura ao novo começou pela *viola*, que ao encontrar a poesia, resultou em uma *nova canção* e em um novo *movimento*.

Antes de iniciar a análise das canções, é preciso destacar a presença de Norah Buyers como idealizadora e organizadora da coletânea *Nova Canção*. Como apresentado no primeiro capítulo, a presença de missionários estadunidenses nos setores musicais das igrejas protestantes brasileiras foi muito forte nesse período, e muitos deles, inclusive, foram os

⁷¹ Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷² Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

principais agentes das transformações ocorridas na música das igrejas. É o caso da missionária, compositora e arranjadora norte-americana Norah Buyers, que, além de idealizadora, assinou mais de trinta canções da coletânea a partir de seu pseudônimo Luiza Cruz. Ao todo, trinta e cinco letristas e vinte compositores/arranjadores fazem parte da coletânea *Nova Canção*. Norah Buyers/Luiza Cruz aparece diversas vezes como letrista, compositora e arranjadora. Em entrevista, Simeí Monteiro conta que Buyers promoveu um verdadeiro movimento entre os músicos protestantes brasileiros na década de 1970:

Tenho que dar créditos à dona Norah Buyers que levava todo mundo para a casa dela, vários músicos, porque ela queria fazer a coletânea Nova Canção; a gente ficava uns três dias lá, comendo 'baru', o lanche Bauru, como ela dizia. Ela merece um estudo e uma consideração muito grande porque [naquele momento] quis fazer música brasileira. Ela tinha um pseudônimo, Luiza Cruz.

Segundo Monteiro, Buyers convidou muitos compositores das igrejas protestantes para publicarem na coletânea, porém, muitos dos que aceitaram não sabiam escrever a partitura de suas músicas, então, a compositora norte-americana se dispôs a escrever todas: “quando eles viram Norah escrevendo suas músicas, ficaram maravilhados: ‘ah, a minha música existe!’. Ela foi muito importante”. Durante a entrevista, Simeí Monteiro relembrou algumas resistências de Norah Buyers frente a certas melodias e harmonias com características da música popular brasileira, porque “fugiam” muito de sua vivência e formação musical. Simeí conta que, muitas vezes, era preciso justificar as escolhas harmônicas e melódicas de suas composições a partir de exemplos da música popular brasileira *secular*. Dessa forma, Norah compreendia, e aos poucos, ia se familiarizando com as particularidades da música popular brasileira.

2.2.1 Análise das composições

Como apresentado na capa, não se trata de um compilado de canções com características exclusivamente brasileiras, nem mesmo compostas e arranjadas exclusivamente por artistas nacionais; trata-se de uma “coletânea de *hinos e cânticos brasileiros*”. O motivo de tal distinção se dá pela presença de traduções e/ou arranjos de composições originalmente estrangeiras; outras canções têm temáticas muito específicas, como Natal, Páscoa e *Santa Ceia*. Ao todo, a coletânea apresenta oitenta e duas canções e algumas delas ainda possuem dois ou três arranjos diferentes, o que justifica a existência de seis índices: lista dos autores, lista dos compositores, índice para uso litúrgico, índice das primeiras linhas e um sumário geral. Neste

trabalho, sigo uma categorização própria a partir de canções com elementos característicos da música popular brasileira e com temática de responsabilidade social nas letras das canções.

Inicialmente, é preciso destacar o quanto a ideia de *novidade* permeia a coletânea. O título *Nova Canção* não é apenas um empréstimo da composição homônima de Simeí Monteiro, mas, sim, a afirmação de um novo movimento articulado por um grupo de compositores que buscava inaugurar uma *nova liturgia*, uma *canção nova*. Na folha de rosto da coletânea se encontra o seguinte versículo bíblico: “Entoai-lhe um **novo** cântico, tocai com arte e com júbilo”⁷³ (grifo meu). A composição de Simeí Monteiro, *A nova canção* (1973)⁷⁴, diz o seguinte: “Canto o **novo** canto da terra [...] Falo na **nova** língua do povo”⁷⁵ (grifo meu). A meu ver, a expressão *nova língua do povo* se refere ao ato de compor em português para a igreja brasileira, já que por tanto tempo no protestantismo brasileiro se manteve a tradição musical estrangeira. Da mesma forma, a expressão *novo canto da terra*, a meu ver, corresponde à *nova canção*, mas também à terra brasileira, especificamente.

Segundo Mendonça (2016), que também analisa a composição de Simeí Monteiro, a escolha pela rítmica característica do baião⁷⁶ somada ao uso da escala de Ré mixolídio (Ré maior com o sétimo grau bemol) tem o propósito de remeter à “musicalidade nordestina”. Gêneros como baião, xote e frevo são apontados por Mendonça como alguns dos gêneros utilizados pelos compositores protestantes setentistas, que desejavam incluir características brasileiras em suas canções, e o uso do mixolídio faz referência a características musicais nordestinas – essa discussão é melhor desenvolvida no final do capítulo.

Seguindo o mesmo raciocínio, a menção ao *novo* aparece em *Eu quero cantar* (1968)⁷⁷, de Umberto Cantoni: “Eu quero cantar, eu quero cantar | Um canto **novo** eu quero cantar | Um canto que fale de amor [...] Viver vida **nova** eu quero, Senhor | Viver pra servir quem precisa de mim | Que sofre sem teto, sem pão | Sabendo que eu sou seu irmão”⁷⁸ (grifo meu). Existe

⁷³ Livro de salmos, capítulo 33, versículo 3. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷⁴ O *Grande Coral Evangélico*, regido por Dorotéia Kerr, gravou a canção no álbum *Hinos da Nossa História II*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8E44kp4ANC8>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷⁵ Página 124. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o6.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷⁶ A coletânea identifica a canção como um xaxado; Simeí Monteiro, em entrevista, também afirma tratar-se de um xaxado. Neste trabalho analiso a canção como um baião – assim como Mendonça (2016) – por entender que o xaxado está mais ligado a um tipo de dança: “o xaxado era uma dança de guerra e entretenimento criada pelo bando de Lampião nos anos vinte do século XX [...] Dançava-se então em fila indiana, o chefe do grupo ou o poeta cantava os versos e os demais respondiam em coro - mais tarde foram acrescentados alguns instrumentos musicais como o pifano, a sanfona “pé de bode”, a zabumba, o triângulo e a harmônica de boca (gaita)” (SILVA, 2012, p.1).

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLMfD_HbJc>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁷⁸ Página 118. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o6.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021

um anseio do compositor em *fazer algo novo*; agir em relação ao mundo fora da igreja, às pessoas que “sofrem sem teto e sem pão”. Da mesma forma, Simeí Monteiro destaca a necessidade de olhar para *o outro* e agir em seu favor: “Vivo a vida que é diferente | Que quer ver a minha gente, Senhor [...] Quero mudar a face do mundo”⁷⁹. Nesse momento, percebo escolhas composicionais conscientemente progressistas, que têm a intenção de chamar a igreja à responsabilidade social. Duas canções de Jaci Maraschin, ambas compostas em 1971, repetem o mesmo discurso: *Lavapés* e *Natal de esperança*.

Em *Lavapés*, Maraschin cita o exemplo dado por Jesus ao lavar os pés dos discípulos e adverte que a igreja deveria fazer o mesmo, não entre os próprios adeptos, mas ao *outro* que se encontra fora dos muros da igreja: “e que ao invés de nos fecharmos em teu santo templo | saíssemos lavando’inda outros pés”⁸⁰. Importante destacar que várias canções da coletânea ganharam dois arranjos diferentes, como é o caso de *Lavapés*. Curiosamente, os dois arranjos possuem melodias completamente distintas; as semelhanças estão, basicamente, no nome da canção e nas figuras rítmicas utilizadas. O primeiro arranjo é identificado como cantochão, em Mi menor (Em), com progressão harmônica tradicional e datada em 1971. Já o segundo, é uma marcha-rancho em Ré menor (Dm), que lança mão de acordes invertidos e notas de tensão; esse, apesar de ser uma marcha-rancho, não apresenta nenhuma síncope ou figura que caracterize esse gênero musical. Mendonça (2016) aponta as semelhanças da melodia de *Lavapés* com as melodias do gênero modinha-canção, e a escolha do compositor pelo modo menor com a intenção de remeter aos gêneros musicais brasileiros, como as modinhas, toadas e serestas.

Em entrevista concedida para este trabalho, a compositora Simeí Monteiro aponta algumas hipóteses sobre a existência de dois arranjos tão diferentes para *Lavapés*: por conta da formação anglicana de Jaci Maraschin, o compositor possuía diversas composições definidas por ele como cantochão – uma característica das práticas musicais presentes na Igreja Anglicana, segundo Monteiro. Provavelmente, segundo Monteiro, as pessoas das demais igrejas protestantes passaram a cantar e a gravar *Lavapés*⁸¹ em ritmo de marcha-rancho, o que

⁷⁹ Página 124. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o6.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021

⁸⁰ Página 34. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/descricaomusica.asp?n=3>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁸¹ A canção foi gravada em 1982 pelo Coral do Morro, no LP *Arrozais Florescerão*, em ritmo de marcha-rancho e com melodia coincidente com o segundo arranjo publicado na coletânea, assim como outras gravações posteriores encontradas na plataforma de vídeos *YouTube*. Disponível em: <<https://www.luteranos.com.br/textos/arrozais-florescerao-coral-do-morro-sao-leopoldo-rs>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

pode ter motivado Jaci a escrever um novo arranjo e publicá-la assim, inclusive, em outros materiais do próprio compositor.

Do mesmo compositor, a canção *Natal de Esperança*⁸² também exprime os anseios de Maraschin pela ação social dos protestantes brasileiros. O autor questiona-se a respeito de onde estaria o “menino Jesus”, tão procurado nas festas de fim de ano, e responde partindo do ponto de vista do eu-lírico (Jesus): “eu estou entre os sedentos de justiça e caridade | Entre os pobres e os detentos e os que sofrem de orfandade | Entre os muitos perseguidos pelas forças da opressão | Entre os tristes e perdidos, sem amor, sem lar, sem pão”⁸³. As treze primeiras canções da coletânea são de temática natalina e apresentam em suas letras elementos tradicionais do Natal, como a estrela de Belém e os reis magos, além de expressões como “é Natal” e “Jesus nasceu”. Termos como “pobres”, “detentos” e “perseguidos pela opressão” são incomuns nas demais canções natalinas da coletânea. A meu ver, Maraschin escolhe falar sobre o Natal de forma mais “realista”, menos romântica⁸⁴. A escolha pela tonalidade de Mi menor (Em) também torna a canção *Natal de Esperança* uma exceção entre as canções natalinas da coletânea, que são compostas majoritariamente em tonalidades maiores.

Do mesmo modo, para Simeí Monteiro, na canção *Emaús*⁸⁵, o cristão protestante só encontrará Jesus quando der atenção aos pobres e aos necessitados que lhe estendem as mãos: “Eu caminhava, tão só vivia, comigo estavas, e eu não sabia | eras a mão que se estendia, mas apertá-la, eu não queria | eras o pobre, a criancinha, os desgraçados que eu não servia”⁸⁶. A falta de moradia e de alimento para muitas pessoas é um tema recorrente nas canções: na letra de *Deserto*, composta por Wolô em 1973, o autor diz: “No deserto deste chão descobertos e sem pão, homens secos pelos becos morrerão | [...] Rega o chão e espalha amor, não só pão ou cobertor”⁸⁷. A mesma temática é apresentada nas duas canções compostas em parceria por João Dias de Araújo (letra, 1967) e Décio Lauretti (música, 1974). A primeira delas, *Que estou fazendo se sou cristão*, é citada por Mendonça (2016) como uma “peça fundamental” da canção protestante politicamente engajada: “Que estou fazendo se sou cristão, se Cristo deu-me o seu

⁸² Não foram encontrados registros de gravação.

⁸³ Página 17. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁸⁴ Vale mencionar uma canção popular muito conhecida que acaba descrevendo o Natal por uma perspectiva diferente, “realista”: a marchinha de Assis Valente, *Boas Festas*, de 1932.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.luteranos.com.br/textos/arrozais-florescerao-coral-do-morro-sao-leopoldo-rs>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁸⁶ Página 48. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/descricao musica.asp?n=4>>.

⁸⁷ Página 142. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/descricao musica.asp?n=8>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

perdão? | Há muitos pobres sem lar, sem pão, muitas vidas sem salvação | Meu Cristo veio pra nos remir, o homem todo, sem dividir | Não só a alma do mal salvar, também o corpo ressuscitar”⁸⁸. Para o autor, a salvação da alma não deveria ser a única preocupação do protestante ao buscar novos adeptos, mas também a salvação do corpo dos que padecem sem teto e sem alimento. Segue abaixo mais um trecho da canção:

*Há muita fome no meu país, há tanta gente que é infeliz
Há criancinhas que vão morrer, há tantos velhos a padecer
Milhões não sabem como escrever, milhões de olhos não sabem ler
Vivendo em trevas sem perceber que são escravos de outro ser*

*Aos poderosos eu vou pregar, aos homens ricos vou proclamar
Que a injustiça é contra Deus, e a vil miséria insulta os céus*⁸⁹

Como visto, o autor denuncia a desigualdade social, as deficiências do sistema de saúde e educacional no Brasil. A partir da frase “vivendo em trevas sem perceber que são escravos de outro ser”, levanto duas hipóteses: o autor refere-se ao sistema social ou à uma ação do mal, “demoníaca”, que poderia de repente ser responsável por esses problemas. Outra parceria de João Dias de Araújo e Décio Lauretti, a canção *Megalópolis* (1967;1974), mostra que a salvação da alma é uma máxima protestante que continua presente no discurso religioso, mas agora aliada à responsabilidade social: “Nesta grande cidade vivemos, onde muitos estão a lutar | Entre insônia e o trabalho constante para o pão cotidiano ganhar | Grande, ruidosa cidade, há milhares sedentos de luz | Multidões sem ouvir a mensagem do poder salvador de Jesus”⁹⁰.

Ao serem levantadas questões referentes à cidade, ao trabalho, aos pobres, à fome, entre outras questões recorrentes nas canções, os compositores evidenciam suas tentativas de aproximação da linguagem popular cotidiana e da vida social fora dos muros da igreja. A canção *Boiadeiro*, parceria entre Luiz Pierre e Luiza Cruz (pseudônimo de Norah Buyers), lança mão de termos como “sertão”, “peão” e “boiadeiro”: “Galopando pelas campinas, sentindo na brisa o perfume dos campos | Olha longe as colinas, nosso boiadeiro cheio de encantos [...] No sertão isto não é só história, mas é verdade ao peão e aos seus [...] Boiadeiro manifesta, então, ao seu

⁸⁸ Página 113. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o5.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁸⁹ Página 113. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o5.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁹⁰ Página 136. Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o6.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

Deus gratidão e amor”⁹¹. Mendonça (2016) aponta que o uso desses termos tem a função de legitimar certa “brasilidade” na composição:

É possível identificar alguns mitos historiográficos que derivaram da ideia do que viria a ser a música popular brasileira "autêntica". Dentre esses mitos, estão a noção de que a música popular "seria tanto mais autêntica e legítima quando mais próxima do lugar sociogeográfico das classes populares", como o "morro" e o "sertão". (MENDONÇA, 2016, p. 220)

Outra estratégia dos compositores para legitimar as canções publicadas na coletânea como “autenticamente brasileiras” pode ser apontada a partir de suas escolhas estéticas, harmônicas e rítmicas. Identifico a intenção dos compositores em diferenciar suas canções dos corinhos e dos hinos tradicionais, que segundo Mendonça (2016), eram mais "simples" harmonicamente, e compostos, em sua maioria, a partir de tonalidades maiores. As canções selecionadas a partir da coletânea *Nova Canção* movimentam-se entre características do sistema tonal, mas principalmente do sistema modal⁹², uma característica bastante explorada na música popular brasileira “secular”, principalmente a partir da segunda metade do século XX (RIBEIRO, 2014, p. 28). Segundo Schmidt (2020, p. 140):

Em um sistema tonal, a narrativa da canção é normalmente construída a partir de estruturas harmônicas que trazem uma sequência usual de acontecimentos: introdução-desenvolvimento-clímax-desfecho (ou, ainda, início-movimento-tensão-resolução). Em composições modais, essa estrutura narrativa não é o foco; pelo contrário, é possível construir peças inteiras sobre um único acorde, por exemplo. Nesse caso, o sentido narrativo não vem de uma sequência de acordes de função subdominante, dominante ou tônica, mas da exploração das possibilidades rítmicas e melódicas que essa (sensação de) estaticidade permite.

No entanto, os responsáveis pela grafia musical da coletânea deixaram passar algumas especificidades das composições, optando, provavelmente, por uma escrita mais simplificada – mais próxima do modelo de escrita dos hinos tradicionais e dos corinhos – ocasionando em erros de grafia que comprometem o entendimento da canção e a análise harmônica e melódica. No prefácio do livro, Maraschin afirma que “os colaboradores são conscientes de que a obra até agora realizada é de caráter experimental [...] [e] oferecem o seu trabalho para ser testado

⁹¹ Página 74. Disponível em:

<<http://www.metodistavilaisabel.org.br/artigosepublicacoes/descricaomusica.asp?n=5>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁹² Segundo Ribeiro (2014, p. 42) “a despeito de algumas diferenças pontuais, há algum consenso sobre os termos modal e modalismo, sempre relacionados à ideia de um sistema de organização de alturas que se distingue da tonalidade clássica por meio do emprego de modos distintos do sistema maior-menor”.

pelo próprio povo”⁹³ – de fato, ao “testar” as canções, e analisá-las harmônica e melodicamente, acabei identificando alguns equívocos.

Parto da hipótese de que os erros de escrita musical ocorreram também pelo fato de que a cifra alfanumérica não possui sistematização única. No Brasil, por exemplo, existem vários tratados de harmonia que sugerem tipos diferentes de escrita de cifra – assim como em outras partes do mundo não há uma unidade:

constata-se que, no Brasil – como também em outras partes do mundo –, a cifra não recebe um tratamento sistematizado por parte daqueles que a utilizam. No mercado profissional dos músicos brasileiros a única unanimidade é o emprego, propriamente, da cifra. [...] Existem casos onde verificamos a mesma estrutura de acordes cifrada de duas ou mais formas diferentes por diferentes autores, e também o contrário acontece – diferentes acordes cifrados da mesma forma. Esse tipo de desconformidade entre os usuários da cifra abre margem para interpretações ambíguas, além de refletir conhecimentos equívocos e/ou com pouca ou nenhuma fundamentação teórica (MERLINO, 2008, p. 31).

Importante notar que dois norte-americanos foram apontados como os responsáveis pela escrita musical, o que permite a formulação da hipótese de que suas referências de cifra somadas as referências dos compositores brasileiros resultaram em divergências na cifra da coletânea *Nova Canção*. São eles Roan Hanson, responsável pela grafia musical segundo informações presentes na coletânea, e Norah Buyers, segundo as informações concedidas por Simei Monteiro em entrevista.

Das nove canções selecionadas para este trabalho, todas apresentam compasso binário (2/4) ou ternário (3/4) e apenas três sinalizam o gênero musical proposto: *Boiadeiro*, marcha-rancho, *A nova canção*, xaxado, e, por último, *Lavapés*, que apresenta duas versões, uma caracterizada como cantochão e outra, marcha-rancho. As preferências dos compositores por determinados gêneros musicais, bem como por certas tonalidades, são apontadas por Mendonça (2016) como características recorrentes música protestante engajada da década de 1970, que buscava suas influências na música popular brasileira:

No aspecto musical, as composições protestantes nacionais também contrastavam com a simplicidade harmônica dos corinhos estrangeiros. A progressão harmônica destes corinhos percorria, preferencialmente, os graus I, IV e V (tônica, subdominante e dominante) da tonalidade. Em geral, davam primazia a tonalidades maiores (Dó Maior, Lá Maior, Sol Maior). [...] Por outro lado, a estrutura melódica e harmônica dos cânticos protestantes compostos por brasileiros engajados em ideologias e projetos de conscientização social, possuía características ligadas à musicalidade popular nacional. Há maior desenvoltura harmônica, como o uso de tonalidades menores (Ré menor, Mi menor, Lá menor) e do círculo das quintas, o percurso

⁹³ Disponível em: <<http://www.metodistavilaisabel.org.br/docs/Nova-Can%E7%E3o1.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

melódico é mais sinuoso, com ocorrência de acidentes (notas que não pertencem à escala tonal da canção), e há uso de síncopes oriundas de estilos como a marcha-rancho, a bossa nova e o baião. (MENDONÇA, 2016, p. 214-215)

A próxima canção, *Megalópolis*, é um ótimo exemplo para apontar algumas questões de grafia musical, além de apresentar claramente a escolha do compositor pelo modalismo. Curiosamente, a letra de João Dias de Araújo (1967) foi musicada duas vezes: a primeira em 1967 por João Wilson Faustini e a segunda em 1974 por Décio Lauretti, proporcionando a existência de duas versões para a mesma música. A composição de Faustini tornou-se a mais publicada e gravada, por fazer parte da publicação oficial da Igreja Batista, o “Hinário para o Culto Cristão”⁹⁴. Porém, o título da canção musicada por Lauretti, e presente nos hinários e gravações, corresponde a *Nesta grande cidade vivemos*. Faustini optou pela tonalidade de Fá sustenido menor e pelo compasso binário⁹⁵.

A versão de Décio Lauretti⁹⁶, publicada na coletânea *Nova Canção*, foi escrita em compasso ternário e a melodia é outra, em comparação a melodia de Faustini. Na partitura presente na coletânea, notei um equívoco na grafia musical: ainda que a melodia e a armadura de clave sugiram a tonalidade de Fá sustenido menor (F#m), todos os acordes cifrados são maiores, sem nenhuma sinalização nas cifras que caracterize a terça menor, que por outro lado, está sempre presente na partitura. Ao trocar o Fá sustenido maior (F#) por Fá sustenido menor (F#m), pude perceber a presença do modo eólio, exceto em momentos que aparecem acordes emprestados de outros modos. A maneira como a canção foi cifrada no arranjo da coletânea acaba descaracterizando a escolha do compositor pelo modalismo.

Todas as canções foram escritas para voz e piano. Nas canções selecionadas, com exceção de *Emaús*, a mão direita do piano sempre dobra a melodia, com algumas aberturas de vozes, e a mão esquerda marca o ritmo em todas as canções. *Boiadeiro* é a única canção que possui a melodia principal escrita em terças – um elemento característico da música sertaneja – enquanto as outras canções são escritas a partir de uma única linha melódica.

2.3 Composições engajadas: *A canção do Senhor na terra brasileira*

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.hinologia.org/hinario-para-o-culto-cristao-hcc/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.superpartituras.com.br/hinario-do-culto-cristao/nesta-grande-cidade-vivemos---553-hcc>> . Acesso em 10 de junho de 2021.

⁹⁶ Não encontrei registros de gravação da versão publicada na coletânea, musicada por Décio Lauretti.

Nesta seção, será analisado o livro *A canção do Senhor na terra brasileira*, organizado por Simeí Monteiro e Jaci Maraschin a partir de suas composições feitas durante os anos de 1962 a 1982. O livro foi publicado pela Associação de Seminários Teológicos Evangélicos (ASTE) a partir de um simpósio com o tema: “Evangelificação e Educação Teológica no Brasil” (CUNHA, 2007, p. 80). Ao todo, o livro conta com trinta e uma canções; dessas, dezenove foram compostas na década de 1970, período em que os compositores protestantes “reagem contra a ‘alienação social das letras dos cânticos importados’”, segundo Mendonça (2016, p. 212).

Como discutido anteriormente, os simpósios realizados pela ASTE foram verdadeiros celeiros de coletâneas de músicas cristãs, compostas por mulheres e homens que buscavam uma renovação dos hinários das igrejas protestantes. Segundo Mendonça (2016, p. 212), os debates “enfocavam a temática da presença dos gêneros musicais nacionais na liturgia e legaram uma conscientização quanto ao posicionamento da igreja em relação às questões nacionais mais urgentes”. A renovação não era apenas em termos musicais, mas também em questões sociais e políticas. A ASTE esteve, ainda, “intimamente ligada ao movimento progressista ecumênico, sendo transmissora e difusora, através de publicações e projetos, da TdL [Teologia da Libertação] entre os evangélicos” (SANTOS JÚNIOR, 2013, p. 79).

Neste capítulo, apresento a produção de Simeí Monteiro e, principalmente, de Jaci Maraschin, porém, todos os compositores analisados na seção sobre a coletânea *Nova Canção* pertencem ao grupo de protestantes engajados deste trabalho – já que estavam sendo influenciados também por movimentos que pregavam a responsabilidade social das igrejas. Jaci Maraschin, um dos fundadores da ASTE e, portanto, participante ativo nos simpósios que articulavam a música protestante brasileira com temática de responsabilidade social, aponta a canção supracitada *Que estou fazendo se sou cristão*, de João Dias de Araújo e Décio Lauretti, como um marco das canções influenciadas pela TL (CUNHA, 2007, p. 79). Suas próprias canções, no entanto, também são amplamente citadas como as mais emblemáticas desse processo revolucionário da prática musical protestante setentista. Foram selecionadas algumas canções do livro *A canção do Senhor na terra brasileira* para serem analisadas juntamente com canções de Simeí Monteiro, organizadora do livro e compositora emblemática desse período ao lado de Maraschin.

Mais uma vez, a capa cumpre a função de afirmar a identidade cultural brasileira através da imagem do violão, como um instrumento característico da música popular brasileira, e do uso da cor verde, fazendo referência à bandeira do Brasil. A autoria da capa é creditada a Jorge Salim.

FIGURA 6 - Capa da coletânea *A canção do Senhor na terra brasileira*



Fonte: Acervo pessoal

A figura apresenta a imagem centralizada do braço de um violão; as cores utilizadas são verde e cinza

Acrescento em seguida alguns comentários sobre o prefácio do livro, escrito por Umberto Cantoni – compositor da canção analisada na última seção: *Eu quero cantar*. Cantoni assina o texto do prefácio como Diretor do setor de música da Universidade Metodista de Piracicaba. O texto inicia da seguinte maneira: “Foi na década de 1970 que tivemos os primeiros contatos com alguns compositores de música brasileira para a igreja. Suas composições envolvem um **novo** contexto cultural e teológico” (grifo meu) – o autor deixa claro nesse momento o que a capa do livro apenas sugeriu ao destacar que são *canções brasileiras* para as igrejas. A palavra *novo/nova* aparece ainda algumas vezes na fala do autor, o que corrobora com a ideia de *novidade* presente desde a coletânea *Nova Canção*: “estamos diante de uma **nova** proposta de música para a igreja, e, o **novo** sempre preocupa”⁹⁷ (grifo meu).

Nesse momento, Cantoni está se referindo à ala mais conservadora das igrejas, que segundo ele, não tem recebido essa nova proposta musical com facilidade – enquanto os mais

⁹⁷ Umberto Cantoni, “Prefácio”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, 1982.

liberais aplaudem, os mais conservadores protestas, segundo ele. De fato, segundo Mendonça (2016, p. 228), as canções protestantes ligadas aos ideais da Teologia da Libertação “apresentavam um alto teor de denúncia social e politização, o que assustava as mentes politicamente mais conservadoras”. É possível identificar diversas características da TL nas palavras de Umberto Cantoni: “os textos [das canções] falam também da vida do **nosso povo**, suas angústias, sofrimentos e alegrias, à luz do evangelho. O homem é tratado como um ser global sem dividi-lo em corpo e alma” (grifo meu) – a TL se caracteriza pela responsabilidade social e a quebra com o individualismo protestante; a preocupação com o social, com outros âmbitos da vida humana e não somente com questões relacionadas a alma.

Sobre a identificação com a cultura popular brasileira, Cantoni destaca que as canções do livro possuem características “bem populares”. Por certo, Maraschin e Monteiro escolheram trabalhar a partir de células rítmicas características de gêneros musicais populares brasileiros, como a marcha-rancho, o baião e a ciranda, por exemplo. Segundo Mendonça (2016), as canções “a estrutura melódica e harmônica dos cânticos protestantes compostos por brasileiros engajados em ideologias e projetos de conscientização social, possuía características ligadas à musicalidade popular nacional” (MENDONÇA, 2016, p. 215). Cantoni finaliza o prefácio da seguinte maneira:

Esta coleção de Hinos tem caráter experimental. Nada nela é definitivo. Ela é um documento para estudo. Não nos parece ser o momento adequado para radicalismos assumindo a postura de juízes no julgamento desta coleção. [...] Esperamos que esta coleção seja um referencial histórico e musical importante para os estudiosos do assunto. Deus inspire outros jovens compositores de nossas igrejas a usarem seu talento como expressão de louvor e fé na terra brasileira⁹⁸.

Aponto algumas semelhanças com o prefácio de *Nova Canção*, que alertava sobre o “caráter experimental” da coletânea, passível de equívocos e aberta à novas edições. Também existe semelhanças com a carta de apresentação da primeira *Revista Louvor* que incentivava o surgimento de novos compositores das igrejas protestantes brasileiras.

Na contracapa do livro, pequenas biografias sobre Jaci Maraschin e Simei Monteiro apontam que Maraschin, na época, era pastor da Igreja Episcopal, e Monteiro, membro da Igreja Batista – corroborando com a proposta ecumênica da Teologia da Libertação e do movimento da *nova canção* protestante engajada que surgia na época por meio desses compositores.

⁹⁸ Umberto Cantoni, “Prefácio”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, 1982.

2.3.1 Análise das composições

Todas as canções do livro acompanham a cifra, e todas são escritas para piano. A maioria apresenta melodias em blocos, o que pode ser cantado tranquilamente por um coro composto por soprano, contralto, tenor e baixo – uma configuração comum na escrita dos hinários protestantes tradicionais. O livro não acompanha fita cassete, como em *Nova Canção*, e nem todas as canções publicadas nele foram gravadas em discos – seja na época ou posteriormente – como é o caso de *Clamor da fé* (1981), de Simei Monteiro, e *Caminhada para o reino* (1972/1975), de Maraschin, sobre as quais não encontrei nenhum registro de gravação. No site “Portal Luteranos”, da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), estão disponíveis as gravações de *A canção do Senhor na terra brasileira*⁹⁹ e *Benção de Mesa*¹⁰⁰, gravadas pelo Coral do Morro nos álbuns “Arrozais Florescerão” (1982) – citado anteriormente – e no primeiro álbum do grupo, “O Novo Canto da Terra” (1979), respectivamente. Segundo Fatareli (2008, p. 152), o Coral do Morro foi formado na Faculdade de Teologia da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB).

Quatro canções foram gravadas em 2005 no álbum “Dança jubilosa – Canções de Jaci Maraschin”¹⁰¹, interpretadas pelo grupo Gente de Casa: são as canções *A ceia do Senhor* (1978), *A nova vida boa* (1978/1980), *Comunhão* (1972) e *Oferenda dos sentidos* (1979) – esta última também foi gravada pelo músico Zé Vicente, junto ao grupo Gente de Casa e Bernadete Pavão, no álbum *Em nome do primeiro amor* (2004)¹⁰². As canções também estão disponíveis na lista de reprodução criada para este trabalho¹⁰³.

A música que dá nome ao livro foi composta por Jaci Maraschin no ano de 1979: *A canção do Senhor na terra brasileira*. Nessa canção, o autor afirma que a igreja deveria ser a primeira a se opor contra as injustiças no país, e utiliza ainda a expressão “canção verdadeira” para se referir à autenticidade da música protestante composta por brasileiros e com elementos da cultura brasileira: “A canção do Senhor tem de ser verdadeira | para ser o louvor na terra brasileira [...] A canção do Senhor tem de ser a primeira | à injustiça se opor na terra brasileira”.

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.luteranos.com.br/textos/a-cancao-do-senhor>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://www.luteranos.com.br/conteudo/senhor-te-damos-gracas-bencao-de-mesa>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁰¹ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oaouFceltdA&list=PLaXYalLUdWS_AdPp4INPizL_QhfbH8xXq>.

Acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁰² Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Ti9TXGSvVMw&list=PLJ7nkvvmA2Aui-sfnW6xJ8tRZvKuB8DgK>>.

Acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁰³ Disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLWKnZae-UQ5B9UaQAkdDdqSJB6FVwwK0e>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

O autor também denuncia a exploração e a desigualdade social: “Como vamos cantar se o irmão é explorado [...] Como vamos cantar sem amor, liberdade | Sem poder partilhar o calor da igualdade”¹⁰⁴. Segue abaixo um trecho da análise de Santos Júnior (2013, p. 83) para o mesmo trecho da canção:

O cantar pode se tornar sem sentido em um lugar onde não existe a igualdade, ou seja, seria atitude egoísta “cantar”, que agora ganha sentido de festejar, comemorar; quando o outro vive uma situação injusta. Esse “outro” aqui é chamado de irmão em expressão inclusiva, solidária, logo o meu próximo não pode estar sendo vítima de opressão e eu fazendo festa no instante em que isso acontece. [...] o compositor indica outro sentido para “canção”, a saber: como instrumento de resistência. [...] Essa resistência tem que ser clamor, pois é como desabafo tolhido, engasgado.

Segundo o autor, na música *A canção do Senhor na terra brasileira*, Maraschin tem a intenção de expandir o movimento da nova canção protestante para além dos compositores que o integram: “A canção agora não é propriedade do autor ou de algum grupo o qual ele represente, senão de todos da nação unidos contra toda injustiça no país” (SANTOS JÚNIOR, 2013, p. 83).

Destaco também, mais uma vez, a figura do *outro* sempre presente nas canções protestantes politicamente engajadas, assim como na seção anterior. O olhar do compositor não está mais restrito ao ambiente da igreja e sua liturgia, mas se expande à sociedade de modo geral; não está restrito apenas à sua família e a si mesmo como indivíduo, mas se estende ao outro que não compartilha de sua fé e, ainda assim, é chamado de irmão. Acredito que essa afirmação é corroborada ainda na letra da canção *A ceia do Senhor* (Jaci Maraschin, 1978): “Partilhar o pão, distribuir o vinho | Estender a mão a qualquer vizinho [...] | Permite que este trigo na terra amadureça e a fome do mendigo, enfim, desapareça”¹⁰⁵. Ao mencionar o mendigo e *qualquer vizinho*, o compositor dá uma pista de que não está se referindo aos fiéis das igrejas protestantes.

Outra crítica que aparece em uma das canções de Maraschin refere-se ao tradicionalismo e ao conservadorismo ainda muito presente no protestantismo histórico na época. Em *A nova vida boa*, composta em 1978, acredito que Maraschin foi muito direto ao criticar isso: “Não quero mais viver uma vidinha à toa | Que só repete o que passou e a tradição | Eu quero ter com Cristo a nova vida boa | Voltada pro futuro e aberta à construção”¹⁰⁶. A tradição e o passado são considerados monótonos e criar letras e músicas, com o objetivo de

¹⁰⁴ Jaci Maraschi. “A canção do Senhor na terra brasileira”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 2, 1982.

¹⁰⁵ Jaci Maraschin. “A ceia do Senhor”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 97, 1982.

¹⁰⁶ Jaci Maraschin. “A nova vida boa”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 66, 1982.

reciclar a prática musical das igrejas, pode ser uma maneira de viver a *nova vida boa*, focada em ajudar o próximo e protestar contra a injustiça: “Eu quero proclamar o evangelho santo | Num mundo de injustiças e separações | Estendo alegre as mãos ao próximo e me espanto | Com todas as barreiras e as incompreensões”.

Excedendo o recorte temporal deste trabalho por ser composta em 1981, a canção *O clamor da fé*, de Simeí Monteiro, não poderia ficar de fora da análise. Segundo a compositora, na entrevista concedida, a mensagem na letra desta canção foi totalmente inspirada pela Teologia da Libertação e fala de resistência até a morte. Para a compositora, a canção é um grito de esperança num período em que pairava na sociedade o medo da eclosão de uma guerra nuclear: “Mesmo que a terra arrebente em explosões nucleares | ainda assim cantaremos e a nossa voz soará | como um penúltimo grito para a esperança afirmar”¹⁰⁷.

Simeí afirma ainda que a esperança sobre a qual os compositores engajados compunham, era a esperança ainda na terra, para a vida terrena, e não somente sobre a esperança da vida após a morte – tema muito presente nos hinos protestantes mais tradicionais: “Mesmo que a fome ou a guerra nos ameace a vida | mesmo que o ódio separe raças, nações e famílias | ainda assim louvaremos [...] E brotará a esperança”. Assim se sucede com a canção *Comunhão*, composta por Jaci Maraschin em 1972, sobre a esperança de um futuro sem fome, ainda nesta vida: “Na ceia do Senhor nós celebramos a esperança de um mundo de fartura | E no partir do pão nós proclamamos que já podemos ter a paz futura”¹⁰⁸.

Segundo Mendonça: “os compositores da nova canção cristã, cientes de que ‘quem sabe faz a hora, não espera acontecer’, não postergavam a libertação para um futuro porvir, e sim, requeriam-na no presente, promovendo um enfoque religioso consciente da realidade social” (MENDONÇA, 2016, P. 223). Porém, “a canção religiosa de protesto também enunciava o ‘dia que virá’, o ‘Juízo Final’ como o dia da libertação completa [...] apesar do engajamento político, tais canções também estariam promovendo uma idealização do futuro” (MENDONÇA, 2016, p. 224), assim como os hinos tradicionais do passado. Um exemplo é a canção *Caminhada para o reino*, de Jaci Maraschin, composta em 1972 (música) e 1975 (letra), na qual o compositor fala mais uma vez sobre o pobre e o oprimido, mas ao mesmo tempo sobre o descanso que acharão no “reino do Senhor” – fazendo referência à vida após a morte; ao céu cristão: “Caminhemos reunidos para o Reino do Senhor | Onde os pobres e oprimidos hão de achar descanso e amor”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Simeí Monteiro. “O clamor da fé”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 45, 1982.

¹⁰⁸ Jaci Maraschin. “Comunhão”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 100, 1982.

¹⁰⁹ Jaci Maraschin, “Caminhada para o reino”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 71, 1982.

Como visto, a esperança de um mundo sem fome e pobreza é um tema que se repete em muitas canções, como em *Bênção de mesa* (1977), de Jaci Maraschin, que mais uma vez reforça a esperança de um mundo mais igualitário: “Senhor, te damos graças porque em volta desta mesa | Renova-nos a força de lutar contra a pobreza | Transforma a nossa gula, a nossa sede de abundância | Num novo sentimento de justiça e esperança”¹¹⁰. A canção continua: “Perdoa-nos, agora nesta injusta refeição | Até que a terra inteira se alimente do teu pão”.

Por fim, a última canção a ser analisada é *A oferenda dos sentidos* (1979), de Jaci Maraschin: “Mil línguas eu quisera ter pra denunciar a escravidão, as injustiças sociais, e protestar [...] Mil olhos eu quisera ter pra te encontrar também na dor dos desolados e sem lar, e protestar”¹¹¹. No livro, esta canção apresenta a seguinte observação feita pelo compositor: “Esta música foi inspirada em melodias populares do nosso folclore [sic]”¹¹². O autor refere-se a algumas semelhanças de suas frases melódicas com canções populares de tradição oral brasileiras.

Maraschin faz um jogo muito interessante nessa canção. São sete estrofes, cada uma com quatro versos. Nos dois primeiros versos de todas as estrofes, o compositor cultua a Deus e utiliza palavras como amor, gratidão e felicidade, embaladas por melodia e harmonia em tonalidade maior. Nos dois últimos versos de todas as estrofes, o compositor fala sobre questões concernentes a sociedade, como injustiça social, escravidão, pobreza e poluição. Nesse momento, a melodia e a harmonia mudam para tonalidade menor.

*Mil vozes eu quisera ter pra proclamar o teu amor
E celebrar com gratidão o teu louvor
**Mil vozes eu quisera ter pra denunciar a escravidão
As injustiças sociais e protestar***

*Mil olhos eu quisera ter pra ver no céu, no mar, na flor
Tua face salutar e te adorar
**Mil olhos eu quisera ter pra te encontrar também na dor
Dos desolados e sem lar, e protestar***

*Ouvidos mil quisera ter pra ouvir contrito a tua voz
E no silêncio da manhã ficar feliz
**Ouvidos mil quisera ter pra ouvir também o teu clamor
No grito amargo da opressão e protestar***

¹¹⁰ Jaci Maraschin. “Bênção de Mesa”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 102, 1982.

¹¹¹ Jaci Maraschin. “A oferenda dos sentidos”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 105, 1982.

¹¹² Jaci Maraschin. “A oferenda dos sentidos”, in *A canção do Senhor na terra brasileira*, p. 107, 1982.

*Narinas mil quisera ter pra perceber o cheiro bom
Do santo incenso e do jardim, e respirar
Narinas mil quisera ter pra perceber na poluição
A inimizade, a frustração e protestar*

*Mil gostos eu quisera ter para fruir a criação
Pra te encontrar no paladar e no sabor
Para poder também lutar contra a miséria e a opressão
Que ao invés de fome o povo aqui reparta o pão*

*Oh, quem me dera ter mil mãos para o evangelho carregar
Pra te aplaudir com emoção e te tocar
Oh, quem me dera ter mil mãos pra nosso mundo transformar
Unindo-as todas e afinal o libertar*

*Só tu nos dás mais de um milhar de ouvidos, olhos, vozes, mãos
Só tu nos podes convocar pra te servir
Só tu nos dás mais de um milhar de dons, de forças, de razão
Pra nosso mundo transformar ao te servir*

De fato, o uso do modo menor cumpre uma função muito específica nas canções protestantes engajadas. De sete canções de Maraschin selecionadas para análise, apenas uma está em modo maior: *A nova vida boa* (1978/1980), uma marcha-rancho escrita em dó maior. As outras seis canções foram compostas em tonalidades menores. No caso de *A oferenda dos sentidos*, o jogo feito pelo compositor cumpre a função de diferenciar duas relações: nos primeiros versos, maiores, a relação do fiel com Deus; nos dois últimos versos, menores, a responsabilidade do fiel com a sociedade.

A partir da análise de Mendonça para a canção *Bênção de Mesa* (1977), é possível identificar uma das intenções do compositor ao escolher o modo menor para suas canções engajadas: “a tonalidade menor e a melodia remetiam à musicalidade brasileira das toadas, serestas e modinhas, enquanto a letra buscava outros modos de expressar a nova consciência espiritual e política dos compositores cristãos socialmente engajados” (MENDONÇA, 2016, p. 216). Remeter aos gêneros musicais populares pode ser uma das justificativas para o uso do modo menor na maioria das canções engajadas, pois a aproximação da música popular brasileira foi o intuito dos compositores desde o início. O autor identificou ainda um *nacionalismo musical* e um *engajamento político-religioso* nas canções desses protestantes, como um reflexo do que acontecia musicalmente no Brasil naquele período.

Alguns exemplos desses reflexos podem ser apontados a partir das canções analisadas neste capítulo. Em *A ceia do Senhor* (1978) de Maraschin, identifiquei semelhanças com a

canção *O cio da terra*¹¹³, de Chico Buarque e Milton Nascimento, gravada em 1977. Em *O cio da terra* temos expressões como “se fartar de pão” e “fecundar o chão”; em Maraschin, “partilhar o pão” e “alargar o chão”. Além disso, a melodia e a tonalidade escolhidas pelo compositor protestante se assemelham à melodia da canção de Chico Buarque e Milton Nascimento – essa semelhança pode ser notada na gravação presente no álbum *Dança Jubilosa – Canções de Jaci Maraschin*, citado anteriormente. A canção *Megalópolis*, de João Dias de Araújo e Décio Lauretti, publicadas na coletânea *Nova Canção* – após a troca do acorde de Fá sustenido maior (F#) para Fá sustenido menor (F#m) – e analisada no início deste capítulo, apresenta semelhanças, a meu ver, com a melodia de *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré. A partir do comentário de Napolitano (2010, p. 240-241) sobre a canção de Vandré, é possível apontar algumas questões recorrentes na música dos compositores protestantes engajados:

Ao fazer sua famosa afirmação, dizendo que a “vida não se resume em festivais”, Vandré sugeria outro lugar para a ação política e para a realização da própria canção: o movimento social. A tônica na igualdade (“somos todos iguais”) acima da fraternidade, e da luta (“somos todos soldados”) no lugar da paz (tema candente em boa parte da juventude em 1968), sintetizava a proposta básica da canção. [...] lamento e exortação se misturavam numa mescla de princípios e perspectivas, traduzindo a complexidade do quadro social, cultural e político (NAPOLITANO, 2010, p. 240-241)

Por certo, o *movimento social* e a *tônica na igualdade* são temáticas encontradas nas canções analisadas neste capítulo. O trecho onde Napolitano diz “luta [...] no lugar da paz”, me lembra, sobretudo, do jogo de Maraschin na canção *A oferenda dos sentidos*, mostrando que a mensagem protestante não se restringe apenas à fruição do divino, por exemplo, mas abarca também instâncias da vida social fora da igreja, como a luta contra a desigualdade. Segundo Mendonça, “tal como na oração cristã do ‘Pai Nosso’, em que se pede que a vontade divina seja feita ‘assim na terra como no céu’, a canção cristã de protesto no Brasil não enunciava pela justiça social apenas para um mundo celestial no futuro, mas para o agora mesmo na Terra” (MENDONÇA, 2016, p. 209).

2.4 Modernidade e tradição entre conservadores e engajados

No início deste capítulo apresentei algumas transformações na música protestante brasileira desde as décadas de 1950, passando pelos corinhos, pelas Campanhas de

¹¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mAS9a7H2T78>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

Evangelização da Igreja Batista na década de 1960, além do emblemático álbum do grupo Vencedores por Cristo lançado já no final da década de 1970. Suas práticas musicais, assim como as práticas identificadas na *Revista Louvor*, exploraram elementos da música popular brasileira, porém a mensagem das canções se manteve aos moldes da tradição protestante do século XIX. Já neste capítulo, os compositores inovaram nas letras das canções atribuindo a elas temáticas de responsabilidade social. O primeiro grupo, portanto, pode ser apontado como conservador e o segundo como engajado, seguindo a polarização descrita na introdução deste trabalho.

Ficou claro, portanto, que a década de 1970 não inaugurou os movimentos de renovação musical, mas que teve, sim, grande importância nesse sentido. Segundo Cunha (2007, p. 76), os estudos sobre música protestante no Brasil concordam que durante a década de 1970 houve uma revolução musical no cenário protestante brasileiro. Nos dois polos, o motor das renovações foi o contexto sociopolítico do Brasil da década de 1970 – para conservadores, a principal influência partiu dos projetos nacionais do Regime Militar, com o qual a maioria das lideranças protestantes mantinha alinhamento; para o setor engajado, os ideais progressistas surgidos em oposição ao Regime e oriundos, principalmente, da Teologia da Libertação. Musicalmente, a influência dos compositores engajados, segundo Mendonça (2016, p.211), partiu principalmente dos movimentos musicais oriundos dos Festivais da Canção da década de 1960. A chamada “canção cristã de protesto”, segundo o autor, empregava “estilos e instrumentos originários das classes populares, como samba, frevo, baião, sertanejo e marcha-rancho” (MENDONÇA, 2016, p. 213), que tiveram grande visibilidade a partir dos festivais promovidos pela TV Record no final da década de 1960.

Destes festivais, principalmente, surgiria uma nova instituição e gênero musical, segundo Marcos Napolitano: a MPB. Segundo o autor:

a instituição-MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do “rigor técnico” da Bossa Nova, das “utopias” do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (Musica Nova, Tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (Samba, Baião, Marcha, etc). Estas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível (NAPOLITANO, 2010, p. 268).

Napolitano aponta o samba, o baião e a marcha como os gêneros musicais tradicionais pertencentes à MPB institucionalizada da década de 1960 (NAPOLITANO, 2010, p. 167; 179). Curiosamente, os gêneros musicais predominantes nas canções protestantes analisadas neste capítulo são, especificamente, a marcha-rancho e o baião. A influência dos compositores

protestantes vinha, principalmente, desses movimentos musicais que convergiram e formaram a MPB enquanto gênero e instituição, mas de certa forma, dos gêneros tidos como mais tradicionais. Um fato interessante narrado por Napolitano e que vale ser destacado neste trabalho, é a posição dos organizadores do III Festival da TV Record, do ano de 1967 – “evento central no processo de inserção da MPB no mercado” (NAPOLITANO, 2010, p. 10). Segundo o autor:

O III Festival representou o auge criativo de um tipo de MPB, tal qual tinha sido forjada a partir de espetáculos teatrais, como o Opinião e por programas de TV, como o Fino da Bossa. Mas, ao mesmo tempo, demonstrava uma vontade generalizada de incorporar novos temas e materiais, por parte dos músicos mais importantes. Esta tendência se chocava com o conservadorismo dos organizadores. Estes faziam questão de frisar que, para concorrer no certame, só seriam aceitas ‘**músicas com gêneros brasileiros convencionados de raiz** – samba, **baião**, maxixe, frevo, **marcha**, moda de viola, valsinha, choro – e o iê-iê-iê nacional não tem vez’ (NAPOLITANO, 2010, p. 162, grifo meu)

E, ainda, “quanto à estrutura musical das canções finalistas, o III Festival da Record apresentava, ao menos em 1966 e 1967, o predomínio dos gêneros Samba e Marcha. Os gêneros nordestinos também marcaram presença, sobretudo o Baião” (NAPOLITANO, 2010, p. 177).

A princípio, as mudanças na MPB eram vistas com rejeição pelos mais conservadores. Não só o iê-iê-iê da Jovem Guarda, acusado de promover “alienação” por suas influências estrangeiras (MENDONÇA, 2016, p. 209), mas também o que viria a ser conhecido como Tropicalismo, a partir de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Havia o esforço dos conservadores em manter os gêneros musicais considerado tradicionais e “de raiz” como símbolos de autenticidade nacional. Foram essas as fontes de onde beberam os compositores protestantes engajados. Simeí Monteiro, no baião *A nova canção*, por exemplo, empregou elementos característicos da música nordestina, como o modo mixolídio, o que pode ser destacado como uma tentativa de afirmar a brasilidade da canção. Segundo Ribeiro:

o modo mixolídio é recorrente nas composições da matriz nordestina [...] A presença significativa da sonoridade mixolídia em composições das vertentes nacionalista e tropicalista, por sua vez, sugere que o modo ultrapassa as fronteiras da musicalidade nordestina e constitui-se em **índice de brasilidade**, servindo tanto aos propósitos nacionalistas de Tom Jobim, Edu Lobo e outros compositores da vertente, como Sérgio Ricardo, Sidney Miller e Geraldo Vandré, quanto ao universalismo antropofágico de Caetano e Gil (RIBEIRO, 2014, p. 311-312, grifo meu).

O modalismo estava presente em, praticamente, todas as vertentes que convergiram na MPB. Todas as canções analisadas, presentes nas duas coletâneas, possuem elementos modais; nenhuma segue o sistema tonal do início ao fim – o que comprova o lugar onde os compositores

protestantes engajados buscaram referências. E, ainda, como apontado anteriormente, a incorporação desses elementos musicais pelos protestantes da década de 1970 tinha o objetivo de afirmar a brasilidade de suas composições.

A partir de todas as canções comentadas neste capítulo, entendo que para os protestantes brasileiros a música “secular” não era mais a única capaz de deter os procedimentos musicais que expressariam a brasilidade e a identidade cultural brasileira; protestantes conservadores e engajados também passaram a deter estes elementos. A meu ver, os compositores engajados estiveram mais abertos aos gêneros tradicionais, marcha-rancho e o baião, buscando referências principalmente na Canção de Protesto, pelas semelhanças apontadas anteriormente com a obra de Geraldo Vandré, Chico Buarque e Milton Nascimento. Ao passo que, as referências musicais dos integrantes do grupo Vencedores por Cristo para a criação do álbum *De vento em popa*, por exemplo, eram diversas; como visto no início do capítulo, os integrantes declararam que buscaram referências nas obras de artistas da Bossa Nova, do Tropicalismo, da Canção de Protesto, da Jovem Guarda – além das referências estrangeiras e da música de concerto. Destaco o fato de que todos esses movimentos musicais “seculares” emergiram ainda nas décadas de 1950 e 1960, o que comprova sua chegada tardia nas práticas musicais dos protestantes.

Nesse sentido, há um embate entre ideias de tradição e modernidade: ainda que os compositores mais engajados politicamente tenham inovado nas letras das canções, ao mesmo tempo acabaram reforçando a ideia de tradição ao incorporar gêneros musicais tradicionais da música popular brasileira. Além disso, o formato da coletânea *Nova Canção* e do livro *A canção do Senhor na terra brasileira* seguem os moldes dos hinários protestantes, no que diz respeito ao cultivo dos impressos na tradição do protestantismo brasileiro – *Nova Canção*, especificamente, não excluiu a estética dos hinos tradicionais, apenas adicionou canções compostas por brasileiros, e, em número menor, canções com elementos da música popular brasileira. Já os compositores identificados como conservadores, por manterem a tradição do protestantismo nas letras das canções, acabaram indo mais além nos aspectos musicais, explorando instrumentos como a guitarra, a bateria – talvez influenciados principalmente pelos movimentos musicais da Jovem Guarda – e gêneros musicais diversos, como o *rock*, a balada romântica, e de diversos gêneros musicais que convergiram na MPB, no caso de Vencedores por Cristo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como citado na introdução deste trabalho, algumas semelhanças entre a renovação musical de protestantes setentistas e a renovação proporcionada pelo *gospel* podem ser apontadas. A saber, um dos elementos-chave da renovação ocorrida através do *gospel* é a mudança no relacionamento sectário entre igreja e sociedade. Segundo Cunha (2007, p. 194), o protestantismo brasileiro foi formado “sobre as bases de uma negação das manifestações culturais autóctones e a supervalorização do *american way of life* e da cultura religiosa anglo-saxã”. No contexto do século XIX, os missionários recém-chegados dos Estados Unidos rejeitavam a cultura popular brasileira, em geral, por considerarem o país atrasado. Nesse cenário, festas populares como o carnaval eram associadas à profanação e, então, combatidas, assim como os gêneros musicais populares. De maneira mais enfática, as religiões católica e de matriz afro-brasileira foram consideradas pagãs e, até mesmo, “demoníacas”. Sendo assim, o protestantismo brasileiro do século XIX pregou “uma visão de mundo dual em que o sagrado e o profano são antagônicos, concretizados no dualismo igreja-mundo, alicerces de um sectarismo” (CUNHA, 2007, p. 194).

Então, se num determinado momento o relacionamento entre igreja protestante e cultura popular brasileira foi marcado por negação e rejeição, a partir do *gospel*, no entanto, ocorre aproximação e aceitação (CUNHA, 2007, p. 198): enquanto a aproximação se dá por meio do mercado e do consumo, a aceitação, por sua vez, ocorre a partir do momento em que “determinados aspectos culturais populares brasileiros como gêneros e instrumentos musicais” (CUNHA, 2007, p. 198), antes considerados profanos e pagãos, passam a ser incluídos na prática musical das igrejas. Para a autora, tirando a novidade do mercado proporcionada pelo *gospel*, o restante nada mais é do que o tradicional coberto por um “invólucro” de modernidade: ocorre “a adesão à modernidade e suas tendências sem comprometimento da expressão cultural já conhecida e aprovada no coração da igreja” (CUNHA, 2007, p. 193); ou seja, a tradição protestante foi resguardada em meio a modernizações.

Nesse sentido, a lógica de aceitação da cultura popular brasileira ocorre semelhantemente nas práticas musicais dos protestantes setentistas analisados neste trabalho. Tanto nos discursos da *Revista Louvor* como nas letras das canções engajadas presentes nas coletâneas, a cultura popular brasileira, antes rejeitada, passa a ser valorizada. A lógica de aproximação da sociedade brasileira, por outro lado, ocorre de maneira diferente: enquanto o *gospel* se aproxima da sociedade através do mercado e do consumo, os protestantes setentistas – conservadores e engajados – se aproximam da sociedade por meio de afinidades com o

contexto político, social e musical do Brasil da década de 1970. Como na lógica gospel, mesmo enquanto se modernizam, os protestantes setentistas continuam mantendo elementos da tradição protestante no cerne de suas práticas musicais – é um “invólucro de modernidade”, seguindo a reflexão de Magali Cunha.

Na *Revista Louvor*, o processo de sacralização dos gêneros e instrumentos musicais amparou a tradição protestante, reforçando a separação entre o sacro e o secular. O discurso parece reforçar que a música brasileira feita dentro da igreja é sacra, enquanto a música brasileira feita fora das igrejas protestantes continua sendo secular/profana. Já entre os compositores *engajados*, a escolha por gêneros já consagrados e tradicionais da MPB reforça a ideia de tradição, bem como o formato das coletâneas que continua seguindo os moldes dos hinários protestantes tradicionais. Em ambos, ocorre renovação musical, porém, com fortes traços de tradicionalismo, o que pode ser explicado a partir do contexto social, político e musical do Brasil da década de 1970: na afinidade de *conservadores* com os ideais do Regime Militar e seus projetos de modernização e de reformulação da identidade nacional; e dos compositores *engajados* influenciados por movimentos progressistas e movimentos musicais que acabaram convergindo na MPB institucionalizada.

Isso posto, o trabalho propõe a *Revista Louvor* e as coletâneas *Nova Canção* e *A canção do Senhor na terra brasileira*, fontes privilegiadas para a compreensão da convergência de elementos de tradição e modernidade nas práticas musicais dos protestantes brasileiros setentistas; esses, aderem à modernidade enquanto mantém a tradição protestante no cerne de suas práticas musicais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Karen Cristina Kraemer; BAPTISTA, Íria Catarina Queiróz. A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. *Revista Científica Plural*, Tubarão-SC, n. 004, p. 1-23, julho de 2010.

ALMEIDA, Luciane Silva de. *O comunismo é o ópio do povo: representações dos batistas sobre o comunismo, o ecumenismo e o governo militar na Bahia (1963 – 1975)*. 2011. Dissertação (Mestrado, História Social). Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana-BA, 2011.

ALVARENGA, Leonardo Gonçalves. O “demônico” na religião: o caso recente de uma igreja batista excluída da convenção batista brasileira. *Revista Eletrônica Correlatio*, São Paulo, n. 1, p. 21-40, junho de 2016.

_____. Igrejas Batistas no Brasil: Construção de Tipologias. *Caminhos*, Goiânia, v.17, n.1, p. 313-333, 2019.

BARRETO JUNIOR, Raimundo. O movimento ecumênico e o surgimento da responsabilidade social no protestantismo brasileiro. *Numem: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1 e 2, p. 273-323, 2010.

CABRAL, Gladir. PEREIRA, Sérgio. Contracultura no protestantismo: o álbum De Vento em Popa (1977). *Revista Ciência da Religião - História e Sociedade*, v.10, n. 2, p. 119-139, 2012.

CÂMARA, Uipirangi Franklin da Silva. O canto que encanta: o ideal batista de identidade doutrinária. *Via Teológica*, vol. 13, n. 26, p. 94 – 127, dezembro de 2012.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Comissão Nacional da Verdade: Relatório - Volume II – Textos Temáticos: Violações de Direitos Humanos nas Igrejas Cristãs*. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: < <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em 17 de maio de 2021.

CRUZ, Karla Janaina Costa. *Cultura Impressa e Prática Leitora protestante no Oitocentos*. 2014. Tese (Doutorado, Linguística). Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2014.

CUNHA, Magali. *A Explosão Gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário contemporâneo evangélico*. Rio de Janeiro: Mauad/Instituto Mysterium, 2007.

DE LUCA, Tânia Regina. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 111-153.

FATARELI, Uéslei. "*Cantai ao Senhor um cântico novo*": influência da teologia da libertação no canto protestante brasileiro. 2007. Dissertação (Mestrado, Religião). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

_____. A influência da Teologia da Libertação em composições musicais protestantes brasileiras. *Cadernos CERU*, série 12, v. 19, n. 2, p. 129-156, dezembro de 2008.

GHEZZI, Daniela Ribas. A autonomização do campo da MPB como “braço artístico” da modernização conservadora brasileira – ou alguns porquês da contradição sem conflitos de João Gilberto e seus pares. In: 4º ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA - MUSIMID, 2008, São Paulo. *Anais do 4º Encontro de Música e Mídia*, Santos: Realejo e Livros e Edições, 2008. p. 1-21.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6ª edição. São Paulo: Atlas, 2008.

HUSTAD, Donald. *Jubilate: A música na igreja*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1986.

MARASCHIN, Jaci; MONTEIRO, Simeí. *A canção do Senhor na terra brasileira*. São Paulo: ASTE, 1982.

MARTINOFF, Eliane Hilario da Silva. *O ensino teológico-musical entre os batistas: um estudo de caso*. 2004. Dissertação (Mestrado, Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

MENDONÇA, Filipe Almeida do Prado; MIYAMOTO, Shiguenoli. A política externa do governo Geisel (1974-1979). *Século XXI*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 11-29, 2011.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. Caminhando, cantando e pregando: o curioso caso das canções protestantes politicamente engajadas. In: EGG, André. *Música, Cultura e Sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: Editora CRV, 2016. p. 209-229.

MERLINO, Julio. *A cifragem alfanumérica – uma revisão conceitual*. 2008. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010.

LOUVOR, Revista. Rio de Janeiro: JUERP, v. 1, n. 1, 1978.

LOUVOR, Revista. Rio de Janeiro: JUERP, v. 1, n. 2, 1979.

LOUVOR, Revista. Rio de Janeiro: JUERP, v. 1, n. 3, 1979.

REILY, Duncan Alexander. Metodismo e música sacra em São Bernardo do Campo. *Revista Caminhando*, n. 1, v. 9, p. 9-31, 2005.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação (Mestrado, Música). 2014. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Álvaro Martins. *Música evangélica de missão e teologia no Brasil dos anos 80*. 2013. Dissertação (Mestrado, Teologia). Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2013.

SCHMIDT, João Pedro. *Jóia e Qualquer Coisa: as canções experimentais de Caetano Veloso nos anos 1970*. 2020. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SILVA, Amanda Camylla Pereira. Xaxado: a construção da identidade e da memória social do cangaço. In: Congresso Internacional de História da UFG, III Congresso, 2012, Jataí. *História e Diversidade Cultural*. p. 1-11.

VASCONCELLOS, Micheline Reinaux. *As Boas Novas pela palavra impressa: impressos e imprensa protestante no Brasil (1837-1930)*. 2010. Tese (Doutorado, História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

YAMABUCHI, A. K. *O debate sobre a história das origens do trabalho batista no Brasil: uma análise das relações e dos conflitos de gênero e poder na Convenção Batista Brasileira dos anos 1960-1980*. 2009. Tese (Doutorado, Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2009.

APÊNDICE

1. REVISTA LOUVOR N.º 1 (1978)

Apresentação (Horace Victor Davis) - p. 01

Como começar um ministério de música (Isidoro Paula de Lessa) - p. 02

O trabalho coral na igreja (Carlos Alberto Decotelli da Silva) - p. 05

Cantar - Dever ou privilégio? (João Barbosa Batista) - p. 07

Evangelização através da música (Joana Sutton) - p. 10

Culto cantado de Natal - p. 12

Encarte musical: [Seção destacável de partituras; sem paginação]

- *Canção da manjedoura* - Nabor Nunes

- *Glória a Deus nas alturas* - Gordon Young; tradução: Joana Sutton

- *Vinde, ó povos entoais* - Gordon Young; tradução: Joana Sutton

- *Louvor pela salvação* - DorBen

- *Sede pois, imitadores de Deus* - Antonio Coutinho

A criança e a música (Angela Matiko Shirazawa) - p. 13

A música na igreja... traduções (João Barbosa Batista) - p. 16

História de um hino (Bill Ichter) - p. 19

O ministro de música (Gamaliel Perruci) - p. 20

Por favor, não me deixem só (Geraldo Jorge Caputo) - p. 23

2. REVISTA LOUVOR N.º 2 (1979)

Apresentação – p. 01

A necessidade de um ministério de música (Joel de Oliveira) – p. 02

Música: *Amor no lar* – p. 04

Dize-me o que cantas (Joana Sutton) – p. 05

Música: *Quarteto para vozes masculinas* – p. 07

Música na minha vida (entrevista com Gláucia Keidann) – p. 08

Culto cantado para a Páscoa – p. 12

Seção musical: [Seção destacável de partituras; sem paginação]

- *Vitória em Cristo* – E. M. Bartlett

- *Cristo Jesus há de reinar*

- *Por si o mundo guarda a Páscoa – Piae Cantiones*

- *A nova canção – Simei de Barros Monteiro*

- *Jesus tão belo – Schlesische Volkslieder*

- *Morri na cruz por ti – Phillip P. Bliss*

- *Uma família feliz – Mary Beth Lasseter Beck*

Obrigado Pai (Albete Correia) – p. 13

Técnicas de ensaiar um conjunto coral (Fredd Spann) – p. 14

História de um hino (Bill Ichter) – p. 18

Música: *Ressurgiu* – p. 19

Louvor, privilégio para todos (Joel de Oliveira) – p. 20

Instrumentos nos cultos... aproveitem! (Clint Kimbrough) – p. 21

Música: *Arranjo para piano* – p. 22

Música: *Arranjo para harmônio* – p. 24

3. REVISTA LOUVOR N.º 3 (1979)

Apresentação – p. 01

A técnica coral (Fred Spann) – p. 02

A canção do Senhor na terra brasileira (Simei de Barros Monteiro) – p. 05

Por que o devocional no coro? (Ivanir Paixão) – p. 06

Programa de ordenação para ministro de música – p. 07

Música e adoração (Joaquim de Paula Rosa) – p. 09

Culto cantado – p. 12

Seção musical: [Seção destacável de partituras; sem paginação]

- *Vitória em Cristo*

- *Cristo Jesus há de reinar*

- *Por si o mundo guarda a Páscoa*

- *A nova canção*

- *Jesus tão belo*

- *Morri na cruz por ti*

- *Uma família feliz*

- *Prelúdio “As boas novas” (Arranjo de Hattie Welch)*

- *Eu vos envio (E. L. Clark)*

- *A casa (Simei de Barros Monteiro)*

- *Que as palavras* (Almir Rosa)

- *Cristo a todos tem amor* (Lee Rodgers)

Cantando a criança evangeliza (Creuza L. M. Barreto) – p. 13

Música: *Louvai* (Almir Rosa) – p. 16

Música, criança e o culto doméstico (Paul M. Hall, tradução de Ivanir Paixão) – p. 17

A solista (Joana Sutton) – p. 18

A boa postura em relação a personalidade – p. 19

O maior dos hinistas escoceses (História de um hino – Bill Ichter) – p. 20