



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

EUDES VIEIRA DA SILVA

**FÉ E FORRÓ: RITMOS NORDESTINOS E RELIGIOSIDADE PROTESTANTE NA
BANDA SAL DA TERRA.**

Recife

2023

EUDES VIEIRA DA SILVA

**FÉ E FORRÓ: RITMOS NORDESTINOS E RELIGIOSIDADE PROTESTANTE NA
BANDA *SAL DA TERRA*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S586f Silva, Eudes Vieira da
Fé e Forró: Ritmos nordestinos e religiosidade protestante na Banda Sal da Terra. / Eudes Vieira da Silva. – Recife, 2023.
97f.

Sob orientação de Gustavo Alves Alonso Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

Inclui referências.

1. Música. 2. Religiosidade. 3. Ritmos Nordestinos. 4. Protestantismo.
5. Banda Sal da Terra. I. Ferreira, Gustavo Alves Alonso (Orientação).
II. Título.

400 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-122)

EUDES VIEIRA DA SILVA

FÉ E FORRÓ: Ritmos nordestinos e religiosidade protestante na Banda *Sal da Terra*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovada em 25/04/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Gustavo Alves Alonso Ferreira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Carlos Sandroni (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Leon Guedes Correia Neto (Examinador Externo)

Liberty University

Aos meus Pais: Severino Ribeiro da Silva e

Dinah Vieira da Silva (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Deus, pelo dom da vida, pois Nele vivemos, nos movemos e existimos...

Ao meu pai, por ter me incentivado a estudar música.

À minha esposa Edja, e aos meus filhos Gustavo e Anna, pela paciência e compreensão nas minhas ausências.

À Banda Musical Acordes Celestes, onde aprendi a tocar saxofone e pude conviver com pessoas queridíssimas.

Aos maestros e irmãos Policarpo Lira (Maninho), Paulo Lira e Eliezer Lira, fundamentais na minha formação musical inicial.

Ao meu orientador, Professor Gustavo Alonso, pelas importantes sugestões de leitura e pela paciência no processo da escrita.

Aos professores Carlos Sandroni e Leon Neto, pelas valiosas sugestões na qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE, pela oportunidade de desenvolver este trabalho, e a todo seu corpo docente, bem como aos demais servidores e colaboradores.

A todas as pessoas que se dispuseram a dar entrevistas e conversar sobre a temática pesquisada.

A Débora Cristina Guimarães, responsável pela secretaria do PPG-Música, pelos auxílios constantes e dúvidas tiradas nos documentos do programa.

Ao pesquisador e amigo Fernando Torres, pelas rápidas conversas e valiosas sugestões ao trabalho.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, pela concessão do afastamento de minhas atividades laborais, a fim de poder me dedicar integralmente à escrita na fase final do trabalho.

RESUMO

Partindo da música utilizada durante o estabelecimento do protestantismo no Brasil e considerando, nesse primeiro momento, os hinos trazidos pelos missionários, sendo esses por aqui “sacralizados” como modelos litúrgicos da música protestante, procura-se entender, mediante essa análise, a relação entre fé protestante e música popular nordestina, a partir da inserção de ritmos brasileiros nesse segmento religioso como proposta de renovação em relação aos hinos tradicionais. Nesse processo, a partir da década de 1960, alguns ritmos brasileiros, como Bossa Nova, Samba, Baião entre outros, foram assimilados como possibilidade de expressão religiosa. Focalizar-se-á, contudo, no trabalho produzido pela banda *Sal da Terra*, em que se busca compreender os processos identitários reivindicados por esses músicos, no que diz respeito à utilização do forró como veículo catalisador e transmissor da religiosidade protestante no sertão pernambucano. Tal relação, em alguns aspectos, nos parece conflitante, se considerarmos que o forró e seus subgêneros, como também o legado deixado por Luiz Gonzaga e seus parceiros, estão intimamente ligados à dança, um elemento ignorado na proposta da banda, mas ao mesmo tempo estimulado pelas características rítmicas dançantes próprias do forró e de seus subgêneros. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas, nos textos das canções produzidas pela banda, em observações não participativas, *in loco*, nas apresentações do grupo, em igrejas e eventos evangélicos, e em leituras referenciadas dentro da temática. Algumas teorias relacionadas aos estudos culturais que tratam sobre os descentramentos dos sujeitos e das instituições sociais na modernidade (HALL, 2005) e estudos sobre processos socioculturais de hibridação (CANCLINI, 2001) serviram de base para as análises; bem como estudos na área de sociologia que discutem os processos de construção da identidade e memória como um fenômeno social (POLLAK, 1992; HALBWACHS, 1990) também foram utilizados. Como resultado da aproximação entre fé e forró, o indivíduo busca novos significados, a partir de sua identidade anterior à conversão ao protestantismo, procurando adaptar à nova fé a sua “antiga” vivência cultural.

Palavras-chave: forró; hino; hinário; protestantismo; pós-modernidade.

ABSTRACT

This study seeks to understand the relationship between the protestant faith with the insertion of brazilian Northwestern musical genres in christian worship. The study includes analyses of the music used during the establishment of protestantism in Brazil, particularly the hymns brought by american and european missionaries that became “sacralized” as liturgical models of protestant music. In this process, since the 1960s, some brazilian genres such as *Bossa Nova*, *Samba*, *Baião*, were gradually assimilated as potential religious expressions. This study focuses on the work produced by the christian band *Sal da Terra*, seeking to understand the identity processes these musicians claim concerning the use of *farró* as a catalytic vehicle and transmitter of protestant religiosity in the Pernambuco state. Such relationship, in some aspects, seems conflicting if we consider that *farró* and its subgenres, as well as the legacy left by Luiz Gonzaga and his partners, is closely linked to dance, an element ignored in the band's proposal, but at the same time stimulated by the rhythmic dance characteristics of *farró* and its subgenres. Data were obtained through semi-structured interviews, in the texts of the songs produced by the band, in non-participatory observations in loco in the group's presentations in churches and evangelical events, and in referenced readings within the theme. Some theories related to cultural studies that deal with the decentering of subjects and social institutions in modernity (HALL, 2005) and studies on sociocultural processes of hybridization (CANCLINI, 2001) served as the basis for the analyses, as well as studies in the area of sociology that discuss the processes of construction of identity and memory as a social phenomenon (POLLAK, 1992; HALBWACHS, 1990) were also used. As a result of the rapprochement between faith and *farró*, the individual seeks new meanings from his previous identity to the conversion to protestantism, seeking to adapt it to the new faith with his “old” cultural experience.

Keywords: *farró*; hymn; hymnal; protestantism; postmodernity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A MÚSICA COMO MEDIAÇÃO DO DISCURSO PROTESTANTE NO BRASIL	18
2.1	OS MISSIONÁRIOS E SUAS ESTRATÉGIAS PARA CONFRONTAR O CATOLICISMO	18
2.2	O HINÁRIO, FONTE PRIMÁRIA DA ADORAÇÃO E REFORÇO DA MENSAGEM PROTESTANTE	24
2.3	O EQUÍVOCO NA IDEIA DE “SACRALIDADE” DOS HINOS	31
3	“MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PROTESTANTE,” HIBRIDISMO E RENOVAÇÃO LITÚRGICO-MUSICAL	38
3.1	INFLUÊNCIA DE RITMOS BRASILEIROS NA MÚSICA PROTESTANTE	38
3.2	PROTESTANTISMO E MÚSICA POPULAR, UMA HISTÓRIA DE MUITOS RITMOS	44
3.3	O FORRÓ COMO DISCURSO DE FÉ NO PROTESTANTISMO EM PERNAMBUCO	49
3.4	MAS, DE ONDE VEM O BAIÃO?	52
4	“UM XOTE SANTO”: O FORRÓ EVANGÉLICO NA EXPERIÊNCIA DA BANDA <i>SAL DA TERRA</i>	58
4.1	EXPRESSANDO A FÉ SEM RENUNCIAR À IDENTIDADE REGIONAL	58
4.2	O PROCESSO DE FORMAÇÃO DA BANDA <i>SAL DA TERRA</i> , CONTEXTO CULTURAL, VIVÊNCIAS, MEMÓRIAS E CANÇÕES	61
4.3	RESGATANDO MEMÓRIAS E PROJETANDO NOVAS IDENTIDADES	73
4.4	IDENTIDADE MUSICAL E DISPUTAS RELIGIOSAS NO SERTÃO	79
4.5	CULTO, LITURGIA E MÚSICA, ALGUMAS OBSERVAÇÕES	86
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

A relação entre música e religião está presente nas mais diferentes sociedades. No contexto ocidental, pode-se afirmar que a história da música se confunde com a história da própria igreja cristã (GROUT; PALISCA, 2001). Em grande medida, a chamada música sacra no contexto da América Latina e do Brasil também está profundamente relacionada com as circunstâncias e a história da nossa colonização. Num primeiro momento, prevaleceu a catequese católica, trazida a reboque pelos colonos oriundos de países como Portugal e Espanha, no início do século XVI. A partir da chegada dos protestantes de maneira mais efetiva no século XIX, a relação entre música e fé ganha novos contornos.

Tão logo os protestantes começaram a se estabelecer, várias restrições lhes foram impostas, tais como: “estavam proibidos de manifestar publicamente sua religião, podendo fazê-lo somente no interior de prédios construídos sem sinais religiosos exteriores, como sinos, cruzeiros, torres ou qualquer outro tipo de ornamento ou simbolismo religioso” (EWALD, 2010, p. 177). De acordo com esse autor, diante de tal postura, as recém-chegadas comunidades de protestantes foram obrigadas a “se voltar para si mesmas”, inviabilizando a possibilidade de aculturação, o que resultou, num primeiro momento, em uma religião que se limitava em suas celebrações aos usos e costumes ensinados pelos missionários, impactando diretamente também em sua atividade musical, que ficou limitada à utilização dos hinos trazidos por estes, como principal veículo de comunhão nos cultos (EWALD, 2010).

Nesse processo, a música teve um importante papel. Os hinos utilizados para as ocasiões de adoração corroboraram a mensagem teológica, configurando-se num importante instrumento de doutrinação. Compilados em hinários, os hinos se tornaram o principal modelo aceito pelas diferentes denominações como padrão de “sacralidade”. Refletiam nas letras os discursos da teologia protestante trazida pelos missionários pioneiros, cujo traço marcante foi o pietismo, consistindo em um estilo de vida focalizado numa profunda espiritualidade e devoção individual, à negação do “mundo” e dos prazeres da vida (MENDONÇA, 1984).

Esse modelo litúrgico com ênfase devocional nos hinos se manteve nas denominações protestantes brasileiras até a década de 1950 (BARBOSA; SILVA, 2010). A partir da década de 1960, a América Latina e o Brasil passam por novas conjunturas sociais no campo da política e cultura, afetando também o campo religioso-musical. Novos hinários começam a surgir, com temáticas que de algum modo refletem a poesia e a música desses povos. Títulos como “cancioneiro”, “nova canção”, “cântico novo” são atribuídos a algumas coletâneas de hinos, a

partir desse período (EWALD, 2010). Ainda podemos incluir, seguindo essa mesma tendência, o Hinário para o Culto Cristão – HCC, ligado à Igreja Batista, que, na década de 1980, incluiu canções de compositores brasileiros, numa roupagem menos tradicional.

Entre as décadas de 1970 e 1990 houve um grande salto em termos quantitativos de grupos e artistas evangélicos que propuseram canções que possibilitassem transmitir suas crenças com os ritmos nacionais. Cantores brasileiros, com destaque para Guilherme Kerr, Nelson Bomilcar, Sergio Pimenta e João Alexandre, pertencentes a diferentes denominações protestantes, e grupos musicais como *Vencedores por Cristo*, dentre outros, foram influenciados por artistas como Tom Jobim, Tim Maia, Grupo MPB-4, Caetano Veloso, Luiz Gonzaga, Milton Nascimento, Clube da Esquina, Chico Buarque e Boca Livre. Passaram a compor canções utilizando os ritmos nacionais, numa tentativa de aproximar a música evangélica de uma sonoridade que refletisse de algum modo os traços da música brasileira (CABRAL; PEREIRA, 2012).

Especialmente na década de 1990, as gravadoras perceberam o crescente número de evangélicos como promissor mercado de consumo. O termo *gospel* passou a ser popularizado, adquirindo novos significados, permitindo aos músicos do segmento evangélico inserir letras com conteúdo religioso numa ampla variedade de ritmos, tais como: *rock, rap, blues, jazz, bolero, hip-hop, funk*, samba, sertanejo, forró, entre outros (CUNHA, 2004; SOUZA, 2011).

Apesar da vasta produção de música evangélica no Brasil nessas décadas, temos poucas informações sobre sua historiografia. Werner Ewald (2010), editor do livro *Música e Igreja: Reflexões contemporâneas para uma prática milenar*, destaca que, embora tenhamos uma robusta produção sobre religião e teologia no Brasil e na América do Sul, há pouca pesquisa sobre a hinologia desse segmento, e destaca que as informações que dispomos “são raras e não se encontram de nenhuma maneira formalmente organizadas” (EWALD, 2010, p. 176). Conseqüentemente, pouco se sabe sobre os processos que foram operacionalizados por cantores e grupos musicais protestantes na inserção desses ritmos como vivência prática de fé. Entretanto, algumas pesquisas têm acenado no sentido de procurar entender como a música produzida por esses grupos e cantores que utilizam os ritmos brasileiros como expressão de sua religiosidade pode revelar diferentes maneiras de interação com o Sagrado.

No campo das pesquisas que discutem a relação dos evangélicos com a cultura, nota-se uma tendência para estudos que buscam entender como o crescimento dos evangélicos associado às mídias foi determinante para se construir uma *cultura gospel* no Brasil. Nessa direção, a música faz parte de um complexo mais amplo, situada como um produto de consumo e entretenimento, interagindo ao mesmo tempo com o Sagrado. Nessa perspectiva, destacam-

se as teses de Magali Nascimento Cunha (2004), intitulada “*Vinho Novo em odres velhos*”. *Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil*, e de Jacqueline Dolghi (2007), intitulada *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. Seguem essa mesma ênfase entre mídia, música e fé as dissertações de Joêzer Souza Mendonça (2009), intitulada *O gospel é Pop: Música e religião na cultura pós-moderna*; e de André Müller Reck (2011), intitulada *Práticas Musicais Cotidianas na Cultura Gospel: Um estudo de caso no ministério Louvor Somos Igreja*.

Outras pesquisas nas áreas de Antropologia e Ciências da Religião têm buscado situar como determinados ritmos brasileiros se articulam com a cultura e com o protestantismo. Carlos Eduardo Calvani (1998), em seu livro *Teologia e MPB*, fruto de seu doutoramento, tenta compreender como algumas canções de cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Russo, dentre outros, podem conter em suas letras elementos supostamente relacionados com a “Realidade Última” do ser e de Deus. Para tanto, utilizou como base teórica com viés protestante a *Teologia da Cultura*, de Paul Tillich. Calvani procura encontrar na poesia expressa nas letras desses artistas “os subterrâneos espirituais da cultura brasileira” (CALVANI, 1998, p. 12), quais os possíveis elementos transcendentais que revelariam a busca do artista, mesmo que às vezes inconsciente, pelo Sagrado. O livro de Calvani é provocativo e ao mesmo tempo inovador, apresentando interessantes relações entre cultura e fé. Embora os seus exemplos com relação a letras das canções não contemplem gêneros como o forró, sertanejo, dentre outros, seu trabalho produz uma importante reflexão sobre teologia, música e cultura.

O que pretendemos neste trabalho, em sentido amplo, é compreender de que forma alguns ritmos nordestinos foram assimilados por artistas do segmento protestante, de modo que nosso trabalho se distancia daquilo que Calvani propõe. Nossa intenção não reside numa procura por elementos transcendentais num dado repertório “secular”, mas sobre como ritmos “seculares” foram assimilados por grupos musicais do segmento protestante, e quais implicações surgiram disso. Não se busca por elementos transcendentais, em última análise, embora seu valor não tenha sido negado.

Se aproximando de nossa temática, alguns trabalhos têm procurado demonstrar essa relação no sentido de como determinados gêneros têm sido absorvidos por músicos de um específico segmento religioso. Airton Jungblut (2007) buscou compreender como jovens que se tornaram evangélicos lidam com questões identitárias, ao decidirem não abandonar práticas e atitudes que estão presentes na cultura “*Rock and roll*”. O Samba, no trabalho de Lopes

(2021), foi analisado considerando o discurso de sambistas católicos e suas performances em interação com a Renovação Carismática Católica e a Teologia da Libertação. Surge, então, um questionamento sobre como o forró sendo um ritmo com características dançantes, ligados a aspectos sensuais, se situa dentro do “rígido” universo cristão?

O interesse pela temática se intensificou por ocasião das comemorações dos quinhentos anos da Reforma Protestante, em 2017, celebrada amplamente por diferentes denominações evangélicas. Em uma dessas programações ocorridas em minha cidade, pude presenciar, na praça central, uma apresentação da *Banda Sal da Terra*, que havia sido convidada por uma Igreja Batista para participar dos momentos de louvor naquela noite. Após alguns corais e bandas locais se apresentarem, a Banda Sal da Terra subiu ao palco com zabumba, flauta-transversa, violão e sanfona, apresentando o que denominei, à época, de “baião de crente”, isto é, canções com letra evangélicas, em ritmo de forró.

As reações foram variadas. Aqueles que se sentiram mais à vontade, os mais “assanhadinhos”, se arriscaram no arrasta-pé, num chamego “solitário”, pois dançar em casal, nem pensar! Outros, com gestos de mãos e passos ainda tímidos, esforçaram-se para acertar com os pés a marcação da zabumba. Eu estava no grupo que observava, achando tudo aquilo uma grande celebração de liberdade religiosa e uma expressão autêntica e sincera de fé. Confesso que também tentei uns passos, mas, percebi logo que tinha pouco “jeito”. Antes, porém, de terminar o evento, já se ouviam os “burburinhos”. Uns perguntavam: “Esse ritmo serve para a adoração?” Outros questionavam: “Deus recebe isso?” Certamente as respostas mais imediatas para tais questionamentos estariam no campo da teologia.

O fato é que, para mim e tantos outros que estavam ali, educados sob uma austera disciplina religiosa, esses questionamentos que se situam no âmbito das interdições da fé são os primeiros que vêm à tona. Eles habitam nossas identidades e memórias sempre que uma possível “transgressão” ameaça nossas tradições e “certezas”. Talvez essas reações sejam mecanismos de defesa que, inconscientemente ou não, nos interpelam diante do novo, do ainda incompreensível. Nesse aspecto, Adam e Scheffler (2020, p. 324) nos advertem contra os modelos que ainda estão presentes nas celebrações religiosas protestantes: “Por vezes, parece que vamos ao culto apenas com a razão e a cabeça, inclusive no Brasil, onde a cultura encontra no corpo, no movimento, nas emoções um importante meio de expressão”.

Logo descobrimos que a Banda Sal da Terra tem um trabalho pioneiro de aproximação entre fé protestante e forró, em Pernambuco, sendo uma das poucas bandas que ainda está em atividade, desde a década de 1990. Seu trabalho concentra-se principalmente no sertão, tendo a cidade de Garanhuns como base para alcançar as cidades circunvizinhas, com ações de

evangelização e ação social. No entanto, para compreendermos como o forró faz sentido para o grupo, outras questões que escapam ao âmbito unicamente teológico emergiram. Foi necessário, então, observar os discursos identitários e de pertencimento cultural que esses músicos reivindicavam. Como se estabelece a relação entre o discurso religioso protestante, contido nas letras das canções, que propõe uma vida de separação de tudo aquilo que é considerado “mundano”, mas, que, ao mesmo tempo, é apresentado com ritmos dançantes? Assim, nossa pergunta central é: Como o forró foi assimilado como discurso protestante pela Banda Sal da Terra, em Pernambuco, considerando os aspectos da tradição e as contradições desse segmento religioso?

Nosso objetivo, portanto, buscou compreender o processo de assimilação do forró, como expressão da religiosidade protestante na *Banda Sal da Terra*, considerando os limites e possibilidades de interação desse gênero com a fé professada pelo grupo.

Antes de apresentarmos mais detalhadamente a metodologia utilizada, esclarecemos que nosso objeto se insere em um contexto religioso cristão. Dessa forma, alguns aspectos da teologia foram ressaltados, no sentido de demonstrar como a partir deles os vários discursos protestantes foram construídos nas suas múltiplas relações com aspectos da vida social. Não se faz aqui a defesa de determinados posicionamentos ideológicos da fé protestante. Porém, eles serão úteis na medida em que revelam conflitos que se desdobram em ações humanas objetivas. Nesse sentido, concordamos com Mendonça (1984, p. 10): “quando a linguagem teológica é desvelada mostra todo o seu poder de explicação da realidade, assim como a sua capacidade modeladora da sociedade”.

Esta pesquisa, considerando nosso objetivo geral, tem um caráter subjetivo, situando-se no âmbito da pesquisa qualitativa de cunho etnográfico e bibliográfico. Desta forma, a realidade investigada é percebida na interação e nos vínculos que se estabelecem entre os sujeitos e o objeto. Segundo Flick (2009),

De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção de conhecimento, em vez de simplesmente encará-la como uma variável a interferir no processo. A subjetividade do pesquisador, bem como daqueles que estão sendo estudados, tornam-se parte do processo de pesquisa. (FLICK, 2009, p. 25).

Nesse sentido, o enfoque dado às observações e análises com o objetivo de responder às questões levantadas não pressupõe um afastamento da realidade estudada, mas foi fruto de constantes diálogos, subjacentes aos diferentes sujeitos envolvidos. A principal ferramenta de coleta de dados utilizada foi a entrevista semiestruturada, aplicada de forma presencial e por

meio remoto, sendo realizadas, no total, seis entrevistas, distribuídas entre ex-integrantes do grupo e a formação atual. Nesse tipo de entrevista,

não há interesse em pré-direcionar as respostas, mas em garantir ao depoente espaço para respostas não previstas, o que contribui para enriquecer ou aprofundar o conhecimento sobre o fenômeno estudado, possibilitando novas interpretações.” (FREIRE, 2010, p. 35).

Outras importantes fontes de coleta foram as entrevistas feitas por terceiros e apresentações públicas do grupo realizadas em igrejas e eventos evangélicos, disponibilizadas nas plataformas de vídeos *online* e em redes sociais, especialmente *Youtube* e *Instagram*. Nesses casos, fizemos a opção de utilizar vídeos em que se evidenciava, de algum modo, a atuação do grupo ou de alguns de seus integrantes para que tal evento/entrevista estivesse sendo gravado(a)/filmado(a). Também realizamos leituras sobre a temática e audição da produção fonográfica do grupo. As letras das canções também se configuraram como uma significativa fonte de informação, uma vez que refletem ideias e concepções do discurso protestante. Observações não participativas foram utilizadas como recurso metodológico nos eventos remotos e em apresentações *in loco*, nas cidades de Garanhuns e Santa Terezinha, em Pernambuco.

Algumas observações sobre os termos “evangélico” e “protestante” consideramos pertinentes de destaque. De acordo com Mendonça (2009, p. 49), apesar das diferenças doutrinárias entre as variadas denominações protestantes presentes no Brasil, os membros dessas denominações são “conhecidos e agrupados” sob o termo “evangélico”. “E por esse termo são identificados pela mídia, pelos não-protestantes (católicos, espíritas, umbandistas) e pelos próprios protestantes”. Contudo, ressalta que o “termo protestante é mais utilizado por estudiosos das áreas da Teologia e das Ciências da Religião” (MENDONÇA, 2009, p. 49). Neste trabalho, os termos “protestante” e “evangélico” serão utilizados como sinônimos, isto é, não faremos, *a priori*, uma distinção entre eles. Em determinados momentos, como no capítulo um, o termo “protestante” irá aparecer com maior frequência, em função de os autores citados darem preferência a esse termo.

Em relação ao termo *fórró*, daremos um sentido mais abrangente, isto é, ele vai englobar diversos outros subgêneros, como *baião*, *xote*, *xaxado* e o próprio gênero *fórró*, conforme apontou Santos (2013). No final do capítulo dois, faremos uma discussão mais detalhada sobre a origem e os usos desses termos. Outros termos como MPB, liturgia, hino, culto, dentre outros, terão suas conceituações e definições ao longo do texto, sempre que a necessidade demandar.

A dissertação está estruturada da seguinte maneira: no capítulo um, demonstramos como a música, desde a chegada dos primeiros missionários, foi utilizada como reforço da mensagem

protestante, sendo o hino sua principal fonte de comunhão entre os fiéis, ao mesmo tempo em que se configurou como um instrumento de apoio dessa mesma mensagem. Para tanto, utilizamos em nossa revisão, principalmente, o livro de Antônio Gouvêa Mendonça (1984), *O Celeste Porvir: A inserção do Protestantismo no Brasil*, fruto de uma exaustiva pesquisa de doutorado, ainda hoje um dos principais trabalhos na área. Nesta obra, o autor dedica parte de seu trabalho para discutir como a música, especialmente os hinos, foi utilizada pelos missionários como apoio da mensagem protestante. Destacamos, também, alguns equívocos na ideia de “sacralidade” dos hinos como modelos primários para as celebrações litúrgicas, muitos dos quais foram fruto de traduções de “*folk music*” americanas.

Para refletirmos sobre essas questões iniciais, utilizamos o conceito de Circularidade Cultural, proposto por Carlo Ginzburg (1987), em seu livro *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Para Ginzburg (1987, p. 13), “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. A aproximação de instituições religiosas protestantes, considerada aqui como a cultura letrada que estabeleceu seu conjunto de preceitos, associado à tradução e utilização de hinos oriundos de músicas “folclóricas” de vários países como produto de classes populares, e que se tornaram modelos de música litúrgica, estará nos desdobramentos desse processo.

No capítulo dois, apresentamos alguns dos principais grupos que propuseram um movimento de música evangélica alternativa a partir da década de 1970, afastando-se dos modelos dos hinos tradicionais. Até então, havia pouco envolvimento dos músicos evangélicos com os ritmos nacionais. Em 1977, a banda *Vencedores por Cristo* lançou um disco intitulado *De Vento em Popa*, considerado por muitos pesquisadores como um divisor de águas na discografia evangélica brasileira. Esta gravação trouxe canções nos mais variados ritmos brasileiros, o que provocou reações contrárias, principalmente dentro do segmento evangélico mais conservador, que considerava os hinos tradicionais como principal modelo de adoração. Tal proposta surgia num conturbado momento social brasileiro, permeado pelas lutas políticas contra a ditadura e pelas transformações no campo da música cristã contemporânea que aportavam por aqui.

Destacamos, ainda, um importante movimento de aproximação da música evangélica com a cultura popular nordestina, a partir de um musical denominado *Jesus Sertanejo*, de autoria de dois músicos vinculados à Igreja Batista Emanuel de Recife - Leon Neto e Josias Bezerra -, na década de 1990, período em que também surge a *Banda Sal da Terra*. Lançado

em 1993, no Congresso *Despertar 93*, promovido pela JUMOC, Junta de Mocidade da Convenção Batista Brasileira, à época de seu lançamento teve uma grande repercussão nacional, sobretudo no âmbito da Igreja Batista Brasileira e em Pernambuco. Com dois discos gravados, o musical apresenta, em dois atos, “O Nascimento” e “A Missão” de Jesus, fazendo uso de ritmos e formas musicais do Nordeste brasileiro.

O musical *Jesus Sertanejo* teve uma grande importância, no sentido de romper paradigmas, no que diz respeito à música proposta para a liturgia, isto é, a música presente nos momentos de comunhão com os fiéis, dentro das igrejas, sem necessariamente possuir um viés proselitista. Apesar de ser uma proposição diferente da *Banda Sal da Terra*, que visa a evangelização do povo sertanejo, o musical e a Banda estão ligados por laços de afinidades comuns, pela utilização de ritmos nordestinos.

Neste capítulo, discute-se, ainda, alguns usos do termo forró e de seus subgêneros e sobre como ele se tornou um símbolo da cultura popular, principalmente na obra de Luiz Gonzaga e seus parceiros. Procuramos entender os discursos identitários por trás dessa produção musical que transcende o campo da música “secular”. Segundo Santos (2013, p. 23), “O legado de Luiz Gonzaga vai extrapolar o que comumente se considera uma *obra* e assumir uma posição transdiscursiva, a qual erguerá os tentáculos de um conjunto de obras que vão surgir, tanto contemporâneas ao Rei do Baião como brotadas depois de seu ‘adeus’”.

Nessa perspectiva, a produção musical calcada na obra de Gonzaga vai dialogar não apenas com outros gêneros musicais tais como o Samba, Frevo, dentre outros. Ela vai perpassar as fronteiras da religião. Seu legado irá reverberar em vários setores da sociedade, inclusive no meio evangélico brasileiro, cuja música foi influenciada pela herança musical deixada pelo Rei do Baião.

Para analisarmos os discursos que reivindicam a aproximação entre música popular e fé evangélica, nos pareceu pertinente utilizar o conceito de hibridação, de Nestor Canclini (2001), em sua obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Segundo ele, hibridação são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2001, p. 19). Nesse sentido, a música popular vinculada à fé evangélica passa a ser compreendida não apenas como resultado de uma fusão entre duas práticas opostas. Se buscou perceber sobretudo as contradições desse processo, considerando os novos fluxos sociais trazidos pela modernidade. As características dos elementos supostamente heterogêneos (forró e religião) continuam presentes após a combinação entre eles, gerando incongruências e novas experiências.

No capítulo três, é proposto um aprofundamento das questões do capítulo dois, considerando os processos que foram operacionalizados na assimilação do forró como discurso religioso na *Banda Sal Terra*, a partir da produção de suas canções e das falas dos integrantes. O forró será visto como possibilidade de interação com o Sagrado e seus desdobramentos controversos em relação à dança, dentro da tradição protestante na qual o grupo está inserido. O indivíduo busca novos significados na relação música-fé, a partir de uma identidade anterior, construída ao longo do percurso da vida, procurando adaptá-la à sua nova realidade de fé. Nesse processo, foi observado também o enfraquecimento das instituições e hierarquias religiosas e uma maior liberdade e autonomia dos sujeitos, provocadas pela cultura pós-moderna.

Algumas perspectivas teóricas que tratam sobre a construção de identidade e memória como fenômeno social, considerando aspectos coletivos e individuais e da tradição, foram utilizadas para analisar as questões entre fé e forró, por meio de Pollack (1992), Halbwachs (1990), Semán (1994), Albuquerque Júnior (2011). Também empregamos as ideias de alguns teóricos relacionadas aos estudos culturais que tratam sobre os descentramentos dos sujeitos e das instituições sociais na modernidade, especialmente o trabalho de Hall: *A identidade Cultural da Pós-modernidade* (2005), associado a outros autores como Canclini (2001) e Mendonça (2009). Por fim, apresentamos algumas considerações sobre como se deu o processo de assimilação do forró como expressão da religiosidade protestante na *Banda Sal da Terra*, bem como outros desdobramentos que podem indicar futuras pesquisas.

2 A MÚSICA COMO MEDIAÇÃO DO DISCURSO PROTESTANTE NO BRASIL

2.1 OS MISSIONÁRIOS E SUAS ESTRATÉGIAS PARA CONFRONTAR O CATOLICISMO

Antes de discorrermos um pouco sobre algumas características da música protestante trazida pelos missionários que por aqui se instalaram de forma mais efetiva a partir do século XVIII, faz-se necessário observar quais traços identitários têm marcado o pensamento da teologia protestante desde as primeiras tentativas, ainda no século XVI, de se insurgir contra o catolicismo, que por aqui já estava em fase de expansão. A maneira como os missionários transmitiram tal mensagem e como os brasileiros a recepcionaram teve impacto direto sobre aquilo que foi considerado válido ou incompatível com os princípios propostos por essa fé, reverberando conseqüentemente no processo de construção da hinódia protestante no Brasil.

Segundo Mendonça (1984, p. 18), a primeira tentativa fracassada de uma possível colonização protestante no Brasil ocorreu logo após a chegada dos portugueses, em 1549, com a vinda para o Brasil da expedição de Nicolas Durand de Villegagnon, em 1555, na região de Cabo Frio, no Rio de Janeiro. O objetivo da empreitada era fundar a *França Antártica*¹ e estabelecer um refúgio para os huguenotes², a fim de terem um espaço onde pudessem realizar cultos nos moldes difundidos pela Reforma Protestante. De tradição católica, Villegagnon se aliou a alguns calvinistas para questionar algumas práticas do catolicismo que já haviam sido alvos da Reforma, como, por exemplo, o significado dos elementos da eucaristia, oração pelos mortos, purgatório, entre outras. Nada, no entanto, parece ter abalado a resistência portuguesa, que em 1560 expulsou Villegagnon e destruiu a colônia da Guanabara, restando a esses primeiros protestantes a memória de terem realizado, em 10 de março de 1557, o primeiro culto nos moldes protestantes no Brasil (MENDONÇA, 1984).

Outra tentativa de se estabelecer uma base protestante no Brasil foi no período do

¹ “Em novembro de 1555 três navios franceses sob o comando por Nicolas Durand de Villegagnon, nobre cavaleiro da Ordem de Malta, chegaram à Baía da Guanabara com o intuito de fundar uma colônia. Havia muito que embarcações francesas navegavam por aquelas bandas, realizando o escambo com as populações indígenas, embarcando para a Europa grandes quantidades de pau-brasil. O projeto de fundação da França Antártica tinha o apoio de Henrique II, Rei de França, de Gaspar de Coligny, Almirante da Marinha Real, do Duque de Guise, cardeal de Lorena, e de comerciantes e armadores franceses. Um dos objetivos era garantir à França uma parcela do mercado de especiarias monopolizado pelos portugueses” (BICALHO, 2008, p. 32).

² “Recebia o nome de huguenote todo o seguidor da religião protestante na França. Eram na maioria calvinistas (acreditavam nos ensinamentos de João Calvino) e membros da Igreja Reformada. A origem do termo é creditada aos católicos franceses, que o teriam criado baseando-se no nome de Besançon Hugues, líder religioso suíço” (SANTIAGO).

“Brasil holandês”, de 1630-1645. Nessa época, o Nordeste brasileiro, e sobretudo Pernambuco, viveu sob forte influência protestante. Esse período também coincide com uma grande expansão capitalista dos colonos, com a exploração do açúcar, sob o comando de Maurício de Nassau à frente da Companhia das Índias Ocidentais. Nesta fase, foi organizada uma importante estrutura eclesiástica, com sínodos, conselhos de presbitério, entre outros. Mas, segundo Mendonça, “com a restauração portuguesa, em 1649, desapareceram, por muito tempo, os vestígios institucionais do cristianismo reformado no Brasil” (MENDONÇA, 1984, p. 19). Sabe-se, contudo, que Nassau era tolerante com os católicos, mas tratou logo de evangelizar indígenas e africanos e impor normas morais mais rígidas:

[...] a Igreja Reformada Holandesa no Brasil era caracteristicamente puritana e rigorosa na disciplina. Ordem e silêncio próximos aos locais de culto, santificação absoluta do domingo com a proibição do trabalho e de diversões, interdição de juramentos, praguejamentos e duelos, lembram Genebra dos tempos de Calvino. (MENDONÇA, 1984, p. 19).

Durante o século XVIII, os protestantes marcaram pouca presença em solo brasileiro. Esse período, segundo Mendonça (1984), foi marcado por uma forte atuação no Brasil do Santo Ofício, tribunal criado pela Igreja Católica, na Idade Média, para julgar dissidentes e hereges, isto é, pessoas não seguidoras do Cristianismo romano. Estrangeiros só entravam no Brasil a serviço da Coroa, o que dificultava a imigração de pessoas oriundas, principalmente, de países sob influência protestante.

Em 1720, uma lei proibiu que qualquer pessoa entrasse no Brasil, a não ser a serviço da Coroa ou da Igreja. Estrangeiros foram proibidos de visitar a Colônia. Em 1800, o Barão von Humboldt foi proibido de entrar na Colônia, pois o Governo Português informou ao seu representante no Pará que Humboldt podia influenciar o povo com “novas idéias e falsos princípios”. Isso naturalmente porque o Barão procedia de um país protestante (MENDONÇA, 1984, p. 20).

Após a chegada da Família Real, em 1808, novas configurações políticas e sociais foram propostas por D. João VI, permitindo a vinda de imigrantes. A abertura dos portos para as “nações amigas”, em função da dependência portuguesa à Inglaterra, O Tratado de Aliança e Amizade e Comércio e Navegação, estabelecido entre essas nações, forçou a Coroa a ceder espaço para que as nações protestantes retomassem o interesse pelo Brasil e se estabelecessem aqui novamente, considerando que um bloqueio por motivos religiosos pelos portugueses seria um impedimento para a realização do tratado.

Assim, progressivamente passando pela Constituição de 1824 até a de 1891, foi sendo reduzida a hegemonia católica e os protestantes foram conquistando o seu lugar no espaço social brasileiro. Vão chegando, espalhando suas bíblias e praticando seu culto dentro de normas legais muito restritivas, tanto à propaganda religiosa quanto às formas arquitetônicas de seus lugares de serviço religioso. Assim,

até 1824, ingleses, alemães, suecos e americanos foram chegando e vivendo sua fé conforme a situação lhes permitia (MENDONÇA, 1984, p. 20).

Feito esse rápido retrospecto histórico, nos interessa, a partir daqui, saber quais mecanismos de disseminação da mensagem protestante foram utilizados pelos missionários na inserção do protestantismo brasileiro e como a música posteriormente foi utilizada como reforço dessa mensagem. O protestantismo que veio para o Brasil foi fruto principalmente das missões americanas. Este, por sua vez, foi formado durante o processo de colonização dos Estados Unidos pelos ingleses.

Para difundir suas doutrinas, os missionários pioneiros que por aqui iam se instalando no século XIX utilizaram diferentes estratégias para combater o catolicismo que já estava bem estabelecido e sem concorrência. A mensagem básica da fé protestante desde sua chegada ao Brasil, e até hoje, baseou-se nos pilares da Reforma, naquilo que ficou conhecido como os cinco *solas*³, uma espécie de resumo das 95 teses promulgadas por Lutero dando origem à Reforma Protestante. São frases latinas cujo objetivo era salientar as bases da doutrina protestante em oposição à Igreja Católica Romana. Os *solas*, posteriormente, foram alvos de divergências e discussões entre os reformadores, mas sua mensagem basilar continuou viva até os nossos dias. De acordo com Mendonça:

A doutrina da salvação pela fé e pela graça, ponto fundamental da Reforma, é básica na mensagem protestante. Ao contrário da Igreja Católica, que ensina serem as obras pias fundamentais para a salvação, cuja intermediária é a Igreja, a pregação protestante afirma que a salvação é uma decisão individual oriunda da responsabilidade exclusiva do indivíduo perante Deus e não depende de nenhum ato moral e nem de ofertas votivas ou filantrópicas. A salvação é gratuita pela fé no ato expiatório de Jesus Cristo (MENDONÇA, 1984, p. 143).

Segundo Mendonça, várias medidas estratégicas foram tomadas no sentido de “combater os inimigos” e fortalecer a fé dos que iam ingressando no rebanho protestante. A partir dos sermões escritos deixados pelos missionários e do seu livro de cânticos, Mendonça

³ “**Sola Fide** (somente a fé) Este princípio afirma que o homem é justificado única e exclusivamente pela fé, sem o acréscimo das obras do mérito humano e, por meio dele, a tradição reformada é sustentada.

Sola Scriptura (somente a Escritura) A Escritura é a única regra de fé e prática da igreja e o protestantismo aceita doutrinas de sua inspiração, autoridade, inerrância, clareza, necessidade e suficiência. Somente as Escrituras são o fundamento da teologia reformada.

Solus Christus (somente Cristo) como forma de reação dos protestantes contra a igreja católica secularizada e contra os sacerdotes que afirmavam ter uma posição especial e serem mediadores da graça e do perdão por meio dos sacramentos que ministravam. A reforma defendeu que tal mediação entre o homem e Deus é feita somente por Cristo, único capaz de salvar a humanidade e o tema central da reforma protestante.

Sola Gratia (Somente a Graça) além de a graça ser um dos atributos de Deus é, também, o próprio Cristo (em sua encarnação) e é o Espírito Santo quem aplica a graça ao coração do pecador. A graça comum é comunicada a todos os homens, indistintamente.

Soli Deo Gloria (somente a Deus a glória) este pilar da teologia reformada afirma que o homem foi criado para a glória de Deus e que tudo que ele fizer deve destinar a glorificar a Deus” (SILVESTRE).

observou diferentes maneiras utilizadas pelos protestantes, tanto para conquistar novos adeptos, como para fortalecer os relacionamentos entre os fiéis, no processo de construção da identidade protestante no Brasil.

Um importante ponto destacado por Mendonça, em sua pesquisa sobre a inserção do protestantismo no Brasil, com foco principal na Igreja Presbiteriana, diz respeito ao traço comum que operou nos diversos grupos protestantes que aportaram por aqui, ainda no início do século XIX. Segundo ele, independentemente de sua nacionalidade ou ensino teológico recebido em seu país de origem, esses grupos estavam engajados em divulgar a mesma mensagem, isto é, independente de a qual denominação⁴ pertencessem os missionários, se eram Batistas, Metodistas, Anglicanos e Presbiterianos ou outra, eles atuavam na disseminação da mensagem protestante de forma similar, o que trouxe no início uma certa unidade teológica e maneiras convergentes no seu *modus operandi*.

[...] o protestantismo que chegou ao Brasil foi um produto nuclearmente indiferenciado do protestantismo norte americano na sua era missionária. Assim, embora até o fim do Império já se estivessem estabelecidos no Brasil todas as grandes denominações protestantes, as distinções que entre elas havia eram de natureza secundária, niveladas que foram pela teologia originada dos movimentos religiosos norte-americanos de um lado, e das condições peculiares do Brasil, por outro lado. Desse modo, a teologia pregada, conversionista e polêmica contra o catolicismo, era a mesma [...] (MENDONÇA, 1984, p. 81).

De acordo com Mendonça, os textos escritos, fossem eles sermões ou mensagem, publicados em jornais, e principalmente o livro de cântico, revelaram o modo objetivo como os missionários procuraram disseminar sua fé - segundo ele, desenvolvida em três níveis distintos, porém, complementares: “o polêmico, o educacional e proselitista” (MENDONÇA, 1984, p. 81). O primeiro nível foi caracterizado pelo enfrentamento direto das questões teológicas que giravam ainda em torno da confissão protestante do período da Reforma. O objetivo era apontar claramente os supostos “erros” do catolicismo, que, na visão dos primeiros missionários, destoava dos ensinamentos bíblicos. Em alguns trechos de sermões encontrados por Mendonça, proferidos por Ashbel G. Simonton, o primeiro missionário presbiteriano que viveu no Brasil, entre 1859 e 1867, fundador e pastor da I Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, revelam com clareza e objetividade a compreensão que se

⁴ Denominação cristã é uma organização religiosa que funciona sob um nome (denominação) e tem estrutura e doutrinas comuns. Algumas denominações cristãs aceitam as demais como versões da mesma igreja e com diferenças entre si – são grupos denominacionalistas. Outras entendem que as diversas denominações são um problema, considerando as demais como heréticas ou apóstatas (SILVESTRE). Segundo Rodrigues Júnior (2010, p. 59), observa-se, no Brasil, a chegada das seguintes igrejas/denominações protestantes, em ordem cronológica: “Anglicana (1810), Luterana (1824), Congregacional (1858), Presbiteriana (1862), Metodista (1871), Batista (1882) e Episcopal (1890)”.

tinha dos católicos de então:

[...] “um triste sistema. Nem sabemos que haja nada mais doloroso no meio da cegueira do espírito humano”. Essa cegueira decorre do abandono e desconhecimento da Bíblia por parte dos teólogos e que reflete nos fiéis que nada sabem da existência de Deus, de sua alma, da imortalidade e da vida futura. As práticas litúrgicas, os ritos, as cerimônias, a pompa, os intermediários (santos) identificam a Igreja Católica como uma religião pagã com forte dependência da mitologia. Não é cristã, uma vez que se afastou do Evangelho. É também uma religião de ricos, porque só eles podem financiar as cerimônias e pagar o necessário para a salvação das almas. O culto católico é culto inferior e apagado em que “se pede a intervenção de amigos na corte do céu”. Ainda o catolicismo é uma religião contraditória porque quanto melhor a pessoa, mais cerimônias são feitas em sua intenção, o que indica a sua maior dificuldade em passar para “o melhor lugar”, quando o contrário é que seria o certo (SIMONTON, 1869, apud Mendonça, 1984, p. 82).

O que se observa é uma nítida intenção de caracterizar o “inimigo”, e não apenas de oferecer uma segunda opção religiosa. O autor do sermão tenta encontrar “brechas” na religião predominante, inclusive fazendo referência às diferenças entre classes sociais, por meio das quais supostamente os mais ricos seriam os mais beneficiados pelo catolicismo. As características do nível polêmico vão marcar a presença do protestantismo ao longo de sua inserção no Brasil (MENDONÇA, 1984). A busca por novos fiéis desencadeou como consequência uma resposta dos católicos que se contrapuseram aos novos ensinamentos.

Micheline Vasconcelos (2005) percebeu alguns traços das divergências entre católicos e protestantes, sobretudo no que diz respeito aos aspectos de caráter teológico. Ao estudar a presença dos protestantes em Pernambuco e na Paraíba, sob a ótica da literatura de cordel, no período de 1893-1936, essa autora buscou demonstrar como a literatura popular foi apropriada por ambos pensamentos religiosos, sendo utilizada como recurso discursivo, por meio do qual transparecem não apenas as disputas e polêmicas em torno da religião, mas também como essas duas vertentes do cristianismo foram emolduradas em versos pelos cordelistas, em que aspectos da cultura letrada e oral irão se amalgamar, num processo de “circularidade cultural”. Abaixo alguns exemplos apresentados pela autora:

E porque a nova-seita
 Detesta Nossa Senhora?
 Sendo mais clara que o dia,
 Sendo mais pura que a aurora?
 O nova-seita morrendo,
 Não vê o céu nem por fôra.

Eu sou urubú, mas creio,
 Juro por fé e verdade,
 Que Maria nasceu pura,
 E faz parte da divindade,
 Deu a luz a Jesus Christo,
 Conservando a virgindade.

Então, disse o nova-seita:
 Eu creio em meu Salvador,
 Pois foi quem morreu por mim,
 Foi elle o meu redemptor.
 Perguntou-lhe o urubú:
 Não teve mãe o senhor?

Maria não ficou virgem
 Depois do Senhor nascer?
 Não foi o Espírito-Santo
 Que fez ella conceber?
 E porque a nova-seita,
 Crê num e no outro não crê?
 (VASCONCELOS, 2005, p. 75)

Segundo a autora, este folheto de cordel, de autoria de Leandro Gomes de Barros, intitulado *O debate do ministro nova-seita com o urubu*, por meio do gênero “peleja e discussão”, busca apresentar disputas poéticas entre cantadores. É provável que, antes de se tornar verso escrito, já circulasse na forma cantada. O cordel visa levantar, de acordo com a autora, argumentos favoráveis à doutrina da imaculada concepção de Maria, questionada desde os primórdios da Reforma, mas ainda hoje plenamente aceita entre os católicos. Segundo essa doutrina, Maria teria permanecido virgem após o nascimento de Jesus. O termo “urubú” se refere à figura do padre, pela semelhança da cor negra desse animal com as vestes utilizadas pelos vigários, e o termo nova-seita por muito tempo foi empregado para se referir aos pastores e aos fiéis protestantes (VASCONCELOS, 2005).

Ao ver negada tal crença dos católicos, o urubu julga esta característica como um dos grandes deméritos da fé reformada. De fato, não só é bem sabido que a recusa do culto à Maria é um dos aspectos da fé cristã reformada presente em todas as denominações, como se sabe da forte presença do culto mariano na religiosidade católica do Brasil em geral e, igualmente, no Nordeste (VASCONCELOS, 2005, p. 76).

Num outro verso que também girava em torno das questões relacionadas ao Culto Mariano, de autoria de Camilo dos Santos, se observa “Uma referência desdenhosa por seu adversário a Maria provoca uma reação indignada do poeta” (VASCONCELOS, 2005, p. 79).

Questionou o protestante:

Me diga quem ordenou
 adorar santos e imagens?
 porque essas calungagens
 não merecem adoração
 na sua religião
 adoram em vez de Jesus
 rosário, medalha e cruz,
 e mais uma Conceição

Ao que responde Camilo:

Conceição não, protestante

chame a Virgem Santíssima
 Imaculada e puríssima
 (...) só aprendeu a protestar
 das santas regras da fé?
 Vou lhes explicar o que é
 adorar e venerar

Nós costumamos fazer
 aos santos, o culto *dulia*
 e o culto *hiperdulia*
 só a virgem pode ter
 (...) e ao Filho de Deus Vivo
 o culto da adoração.”
 (VASCONCELOS, 2005, p. 79)

Neste cordel, vê-se o ímpeto do cordelista em fazer a defesa da adoração do culto à Maria, sempre objeto de contestação protestante. O autor demonstra, ainda, um certo grau de conhecimento da tradição dos dogmas católicos, fazendo sua apologia com base em conhecimento teológico da literatura católica oficial, em que tenta diferenciar o significado de adorar e venerar, a partir de termos gregos “*dulia*” e “*hiperdulia*”, explicando em sua defesa para quem se destina cada um. Nesse aspecto, a literatura de cordel já apresentava sinais de como as relações religiosas podem se utilizar de elementos da cultura popular.

Deve-se notar que a produção de um cordel não reproduz apenas o que se poderia considerar a opinião do autor. Ao dar à impressão um folheto, o cordelista mantém em vista sua receptividade pela população, por seu público, uma vez que a venda dos cordéis era um dos seus objetivos. Sendo assim, o cordel mostra-se como uma composição que bebe na cultura letrada e na oral, caracterizando-o como produto da circularidade cultural, sendo o cordelista o meio pelo qual se cruzam as duas fontes da cultura (VASCONCELOS, 2005, p. 105).

Podemos observar, de alguma forma, nessas manifestações dos cordelistas, uma tentativa de representação e defesa do Sagrado, por vias não tradicionais, isto é, as relações humanas com o Sagrado parecem encontrar mecanismos populares e maneiras para se fazer entender, mesmo diante de aspectos dogmáticos presentes na religião.

2.2 O HINÁRIO, FONTE PRIMÁRIA DA ADORAÇÃO E REFORÇO DA MENSAGEM PROTESTANTE

Considerando que esta pesquisa tem um foco maior sobre como a música protestante, em décadas posteriores, apropriou-se de ritmos do segmento “popular”, num determinado momento histórico social que será tratado mais adiante, focalizaremos, a partir de então, como a música praticada pelos primeiros protestantes foi revestida de uma “sacralidade” acentuada. Ao que tudo indica, um reflexo direto da teologia trazida pelos primeiros missionários,

principalmente os americanos, e das condições sociais com as quais estes missionários tiveram que lidar. Outro ponto importante é como compreendiam um suposto chamamento divino para evangelizar o mundo, numa lógica social-religiosa baseada na ética protestante do “Destino Manifesto”⁵.

Segundo Mendonça (1984), as lutas políticas e religiosas que levaram os europeus para a América do Norte, no século XVII, visando à expansão do protestantismo, a fim de constituir uma nova nação sem “misturas religiosas”, ainda se mantinham bem vivas no pensamento americano do século XIX. Esse pensamento se manteve quando as diversas denominações protestantes americanas se uniram, visando evangelizar os povos latino-americanos, vindo a reboque um significativo número de cânticos “sacros” que foram transferidos para o protestantismo brasileiro (MENDONÇA, 1984, p. 54).

O historiador inglês Tim Blanning fez um sucinto e importante relato sobre a compreensão do papel da música pelos reformadores, no período da Reforma Protestante. Tal pensamento iria influenciar as diferentes denominações e correntes do protestantismo. De acordo com o autor, entre os principais reformadores não havia consenso sobre o modo de utilização da música como componente litúrgico no culto. Lutero defendeu seu uso e amparou suas convicções na Bíblia, em amplas passagens do Antigo Testamento. Por outro lado, seus seguidores suíços Calvino e Zwingli faziam algumas restrições, como permitir apenas “o canto dos salmos *à capella*” pela congregação. Zwingli a banuiu completamente dos momentos do culto (BLANNING, 2011, p. 24).

Uma importante ferramenta para compreensão de aspectos relacionados à maneira como os primeiros protestantes desenvolveram sua relação com o Sagrado e a cultura no Brasil foi seu livro de cânticos, isto é, o hinário. As canções, para além de seu uso funcional como parte integrante das celebrações litúrgicas, ratificaram uma teologia profundamente arraigada numa ética puritana, revelando um sistema de crenças sem qualquer espaço para as manifestações autóctones. Isto é, a maneira como a música foi sendo estabelecida com os primeiros missionários dificultou posteriormente a inclusão de ritmos nacionais na liturgia.

⁵ “A doutrina do ‘Destino Manifesto’ é uma filosofia que expressa a crença de que o povo dos Estados Unidos foi eleito por Deus para comandar o mundo, sendo o expansionismo geopolítico norte-americano apenas uma expressão desta vontade divina. Em meio a esta ideia de predomínio mundial norte-americano estava também a ideia do destino norte-americano de predominar sobre os povos da América Latina, pois estes estão localizados no mesmo continente e não terem desenvolvido a capacidade de exercer domínio sobre outros povos, o que era sintetizado em ‘*Be strong while having slaves*’, frase de propaganda política do século XIX, que tinha como principal objetivo demonstrar o quanto a cultura dos EUA era atraente e digna de apreço, fazendo uma imagem de que o país seria o melhor do mundo, com os melhores e mais preparados indivíduos, e, em última instância, fazer com que os cidadãos de outros países passassem a desprezar suas próprias pátrias, adorando o ideal americano de progresso e superioridade” (SANTIAGO).

(MENDONÇA, 1984; EWALD, 2010; RODRIGUES JUNIOR, 2010).

Os primeiros protestantes brasileiros, convertidos por missionários dos Estados Unidos, mantiveram-se afastados de práticas musicais que de alguma forma estivessem associadas aos cultos das religiões católica e afro-brasileiras. Os estilos musicais identificados como pertencentes à cultura brasileira foram rejeitados e em seu lugar foram ensinados hinos cujo estilo partilhava da cultura musical protestante anglo-saxã. É preciso mencionar também as perseguições, ou o isolamento dado aos evangélicos no meio social, o que os tornava mais arredios, mas também mais congregados às práticas recebidas quando da conversão (MENDONÇA, 2009, p. 70).

O primeiro hinário considerado o pioneiro no Brasil foi o *Psalms e Hynos*, surgido em 1861, no Rio de Janeiro. Em sua primeira versão, continha 18 salmos musicados e 32 hinos. Foi elaborado pelo casal de origem escocesa Robert Reid Kalley (1809-1888) e Sarah Poulton Kalley (1825-1907), membros da igreja congregacional (EWALD, 2010, p. 179). Os Kalley também são considerados os primeiros missionários a se estabelecerem de forma autônoma, sendo, segundo Mendonça, os representantes legítimos do puritanismo escocês. “A melhor fonte de sua teologia são os seus hinos, assim como os de sua esposa, muitos traduzidos e adaptados e outros escritos aqui, mas todos tendo em vista a disseminação do protestantismo no Brasil” (MENDONÇA, 1984 p. 185).

No século seguinte, este hinário já contava com mais de seiscentos hinos, e por muito tempo serviu a quase todas as denominações protestantes brasileiras como hinário oficial, antes destas organizarem seus próprios hinários.

[...] SALMOS E HINOS representavam no fim do século XIX, uma coletânea de cânticos que englobava os hinários que foram aparecendo desde o início do estabelecimento institucional do protestantismo no Brasil, isto é, 1855. Representava também, e isto é bastante significativo, o repositório comum de cânticos religiosos da maioria absoluta dos protestantes no Brasil. Congregacionais e presbiterianos continuam a usá-lo até hoje; os batistas até 1891, os metodistas até 1931; os episcopais até muito recentemente. Mesmo os luteranos, os da Confissão de Augsburg, pelo menos, incluíam até recentemente em seu hinário diversos cânticos dos SALMOS E HINOS (MENDONÇA, 1984, p. 202).

A partir do conteúdo desses hinos, Mendonça observou como o sistema de crença dos primeiros protestantes foi se estabelecendo, deixando marcas no protestantismo brasileiro que ainda hoje são visíveis. Segundo ele, “Os cânticos protestantes estão escritos, mas os critérios de sua seletividade e de sua interpretação pelo povo nunca o foram.” (MENDONÇA, 1984, p. 142). Esses hinos eram cantados não apenas nos cultos, mas no cotidiano, como expressão de uma vida diária de fé:

Eles eram cantados no culto, onde a presença dos pastores e líderes podia talvez selecioná-los a partir do sistema teológico institucional. Mas mesmo assim é provável que eles procurassem atender, na escolha de cânticos, as predileções dos adeptos. No entanto, a regra geral era que os próprios fiéis selecionassem os cânticos

preferidos, vez que ficavam longos meses sem a presença dos pastores. Além disso, o protestante não cantava os seus hinos só nos momentos formais do culto, mas no cotidiano de seus afazeres e lazer. Isso ocorria como expressão de fé e, é certo, em substituição aos cânticos profanos que lhes ficavam interditos. (MENDONÇA, 1984, p. 234).

Essa mesma perspectiva também foi observada por Cardoso (2005), ratificando como os hinos são importantes instrumentos de divulgação e manutenção da teologia.

Hinos são mensagens, expressões de pensamento de emoções que se fazem mensagens. [...] A Bíblia e o hinário são, muito mais do que se imagina, a única literatura, fonte de ensino, que muitos crentes dispõem. Bebem suas palavras, suas frases, como fontes de vida, de educação, de sentimento e da formação de conceitos que fazem sobre muitos fatos. E muitas vezes confundindo os graus e a natureza de inspiração que há na palavra dos escritores bíblicos e a dos hinistas. (CARDOSO, 2005, p. 42, *apud* RODRIGUES JUNIOR, 2010, p. 39).

A origem desses cânticos, segundo Mendonça, procedia de diferentes ramos do protestantismo mundial, com destaque para os cânticos ingleses e americanos do período avivalista. Ao analisar aproximadamente quatrocentos cânticos do hinário *Salmos e Hinos*, Mendonça verificou uma tendência comum presente na maioria dos hinos: “[...] constatei que todos os cânticos examinados, direta ou indiretamente, referem-se a Cristo ou Deus-Filho. [...] Creio que não haveria nenhum exagero em dizer que se trata de um protestantismo essencialmente CRISTOLÓGICO”. Como temas paralelos, aparecem: “Expição, paixão, redenção, vida futura no além, céu, negação do mundo. Apocalipsismo” (MENDONÇA, 1984, p. 238).

Numa outra frente de análise, Mendonça tenta incluir os hinos em categorias, de acordo com a prevalência de temáticas presentes em determinados movimentos do protestantismo. Isto é, ele observou um universo de 375 cânticos, dos quais 216 continham traços do protestantismo pietista. O pietismo foi, em sua percepção, uma das principais características do protestantismo de missão que chegou ao Brasil a partir de 1855. Aqui ele foi ainda mais reforçado, para se contrapor ao catolicismo que já estava estabelecido.

Tanto o protestantismo como o catolicismo são versões do cristianismo. No entanto, para a compreensão popular, o mundo católico era permeado por santos, anjos, milagres e superstições. E, principalmente, pela participação dos sacramentos oferecidos na missa. Embora o católico não negasse a vida futura pós-morte, não dava ênfase a esse aspecto, e, de certa forma, valorizava o mundo presente, em que os prazeres e alegrias da vida, tais como dançar, beber e fazer apostas não eram, ao menos na vida cotidiana, proibidos. (MENDONÇA, 1984).

O pietismo trazido pelos missionários vai tentar propor uma vida de total separação do

“mundo” e se contrapor ao modo de vida católico. A experiência protestante terá como ponto de partida “o ato inicial da conversão, propondo uma experiência individual e emotiva que conduz o indivíduo a uma sensação de paz e reconciliação com Deus e com o mundo” (MENDONÇA, 1984, p. 240). O autor ainda destaca:

[...] o pietismo é essencialmente uma crença em Jesus, uma fé centrada no Crucificado. [...] É uma grande devoção à Bíblia, à sua leitura, estudo e interpretação pessoal. É uma certa descrença neste mundo onde, no entanto, se deve viver asceticamente a espera de outro melhor. O pietismo aceita a igreja institucionalizada, à qual atribui uma função purificadora, mas valoriza mais a devoção pessoal e as reuniões de oração e estudo da Bíblia em qualquer lugar que seja (MENDONÇA, 1984, p. 71).

Nesse sentido, os hinos iriam corroborar essa visão de mundo centrada numa profunda espiritualidade individual e na valorização dos preceitos bíblicos. Essa experiência proporcionaria ao convertido um profundo sentimento de dependência do amor de Deus, que se revela no perdão de seus pecados, e de sua incapacidade de poder mudar por si mesmo sua condição pecadora. Como se observa abaixo, no hino *Conversão*⁶, do *Salmos e Hinos*, edição de 1899, n. 234 (MENDONÇA, 1984, p. 71):

*Oh! Quão cego andei e perdido vaguei
Longe, longe do meu Salvador!
Mas do céu Ele desceu, e Seu sangue verteu
Pra salvar um tão pobre pecador*

**(REFRÃO) Foi na cruz, foi na cruz
Onde um dia eu vi meu pecado castigado em Jesus
Foi ali, pela fé, que os olhos abri
E agora me alegro em sua Luz**

Eu ouvia falar dessa graça sem par
Que do céu trouxe nosso Jesus
Mas eu surdo me fiz, converter-me não quis
Ao Senhor, que por mim, morreu na cruz

Mas um dia senti meu pecado, e vi
Sobre mim a espada da lei
Apressado fugi, em Jesus me escondi
E abrigo seguro n'Ele achei

Quão ditoso, então, este meu coração
Conhecendo o excelso amor
Que levou meu Jesus a sofrer lá na cruz
Pra salvar a um tão pobre pecador

São observados, nesses versos e refrão, os efeitos do que Mendonça denominou de

⁶ O autor cita apenas a primeira estrofe destacada em fonte itálico, que é exatamente igual à versão do hinário *Harpa Cristã*, sob o número 15, de onde retiramos o refrão e demais estrofes (CPAD – 1998). Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=PefRCLfvYYw>

“epistemologia da cruz”, isto é, a partir dela serão construídas as diretrizes para justificar suas crenças e práticas. Cabe à pessoa, nesse processo, aceitar ou rejeitar a oferta do calvário. Caso aceite esta dádiva, deve retribuir se esforçando para viver uma vida de “separação do mundo” e piedade, sempre exaltando o sofrimento vicário de Cristo, como se observa no verso dessa outra canção do *Salmos e Hinos: Fidelidade*⁷, sob o número 363 (MENDONÇA, 1984, p. 239).

Por meus delitos expirou
Jesus, a vida e luz;
O meu castigo ele esgotou
Na ensangüentada cruz.

Neste outro hino, de autoria de Sarah Kalley, se verifica “o voluntarismo individualista voltado para a negação do mundo” (MENDONÇA, 1984, p. 186). Hino de número 62 do hinário *Salmos e Hinos*, edição de 1899.

Ando errante no deserto
Peregrino, triste, aqui;
Fraco, e com o passo incerto,
Olho, Cristo, para ti!

Mas nos céus os fatigados
Têm descanso! têm descanso!
Livramento dos pecados!
Sim há paz ali!

Considerando as características do pietismo nos hinos, no que diz respeito à “busca por uma vida superior”, Mendonça afirmou:

O enclausuramento do crente⁸ com a sua Bíblia e a busca e cultivo incessantes da experiência e da comunhão com Jesus, levam-no à negação do mundo e ao desprezo dos prazeres da vida. Essa atitude se caracteriza positivamente pela afirmação de um valor maior, o cultivo de sua devoção, e negativamente, pela consciência de que os prazeres mundanos são antagônicos aos prazeres e gozos espirituais. (MENDONÇA, 1984, p. 240).

Essa busca por um estilo de vida espiritual mais elevado, supostamente inconciliável com a vida prática objetiva, permeou o conteúdo da imensa maioria dos hinos, fazendo com que esses primeiros cânticos utilizados pelos protestantes fossem uma extensão de sua teologia. Isto é, os cânticos passaram a gozar do mesmo prestígio da Bíblia, revestidos de uma

⁷ Link para a melodia: <https://www.youtube.com/watch?v=m7KExvUwrbo>

⁸ “O vocábulo ‘crente’ designava aquele que, abandonando as suas antigas crenças e práticas religiosas, passava a crer em Nosso Senhor Jesus Cristo. Mais do que convicção significava compromisso e mudança de vida a partir de novos valores. Carregado de significado e difícil de ser sustentado pela oposição que provocava em relação aos valores circundantes, ser ‘crente’ tanto significava honra, privilégio e respeito, como um estigma aos que aderiam à nova religião” (VICENTINI, 2007, p. 92).

sacralidade exacerbada, a tal ponto, que algumas denominações, ainda hoje, utilizam apenas esses hinos como fontes “puras” para uma “verdadeira” adoração (RODRIGUES JÚNIOR, 2010). “É muito atrativa a hipótese de que o protestantismo brasileiro seja talvez o último reduto de um momento histórico do protestantismo mundial ao conservar vivos os cânticos dos avivalistas e do movimento missionário” (MENDONÇA, 1984, p. 235).

Essa percepção de mundo observada no protestantismo que chegou no Brasil e que aqui refletiu e reforçou aspectos do protestantismo pietista estrangeiro teve alguns desdobramentos, revelando como os aspectos teológicos podem reverberar de alguma forma em comportamentos na vida social mais abrangente, demonstrando as dualidades que decorreram desse processo. O cristão protestante, ao optar por uma vida “monástica”, que até certo ponto se assemelha à vida dos religiosos católicos, refletiu um comportamento anticonformista da sua condição espiritual diante do mundo que considera hostil a sua fé, e conformista na sua condição social, tendendo a desprezá-la. Essa dualidade foi definida por Mendonça nos seguintes termos:

A mensagem protestante proporciona ao fiel, como consequência dessa estruturação da realidade, normas de vida que o orientam de modo seguro. É espiritual, isto é, transcendente e pragmática ao mesmo tempo. Se o crente está neste mundo e aqui tem de viver enquanto aguarda a irrupção de outro melhor, deve fazê-lo de acordo com certas regras que tendem a caracterizá-lo como um inconformado com o atual arranjo das coisas, de modo que suas ações são inconformistas. Este é um dos estranhos paradoxos do protestantismo: sua maneira de viver é inconformista diante da sociedade mais ampla, mas nada faz para mudá-la como um todo. Antes, despreza-a e dela procura afastar-se. Nisto se resume todo o seu inconformismo. Há um amplo conformismo e um inconformismo particular interno. Se o crente está na luta ao lado de Deus, tem de agir segundo os seus mandamentos: guardar o domingo, não matar, não roubar, não adulterar, não mentir, não beber, fugir dos prazeres, não ser ocioso. Enquanto ele se esforça por viver em conformidade com essas regras que colidem, na prática, com a sociedade abrangente, ele é inconformista; mas como está interessado num mundo que ainda está por vir, desinteressa-se pelo presente e nada intenta para modificá-lo e, neste sentido, é conformista. Assim, é inconformista e conformista, ao mesmo tempo. (MENDONÇA, 1984, p. 145-146).

Essa percepção de mundo que na vida prática se revelou fechada, tornando o protestantismo uma religião em que os preceitos éticos e morais eram poucos relativizados, não impediu que outros paradoxos surgissem no decorrer da inserção do protestantismo no Brasil. Uma questão problemática diz respeito aos hinos, que, como demonstramos, foram utilizados como veículo de reforço da mensagem protestante. Um olhar mais atento a essas canções observa como a ideia de sacralidade pode estar implicitamente equivocada. Quando se compara a letra de muitos desses cânticos com sua versão de origem “popular”, percebe-se que um significativo número de hinos é, na verdade, versões de músicas não religiosas de vários países, cujas letras originais não possuem nenhuma referência a questões de fé. Apesar disso, foram traduzidos para o português, ganhando versões “sacras”.

2.3 O EQUÍVOCO NA IDEIA DE “SACRALIDADE” DOS HINOS

Após esse marco inicial do hinário *Salmos e Hinos*, as denominações que iam se estabelecendo foram compilando seus próprios compêndios de hinos, cujos cânticos foram fruto, em sua maioria, das canções já contidas do hinário pioneiro e de traduções e versões de *folk music*⁹ americanas (RODRIGUES JÚNIOR, 2010). Alguns dos hinários mais conhecidos foram: *Cânticos Sagrados* (1867), de origem presbiteriana; *Cantor Cristão* (1891), hinário da Igreja Batista; *Cantor Pentecostal* (1921), lançado pela Assembleia de Deus; *Hinário Evangélico* (1945), organizado no Rio de Janeiro, pela Confederação Evangélica do Brasil, dentre outros (EWALD, 2010).

O teólogo e professor Milton Rodrigues Junior, em seu livro *Música Sacra, mas nem tanto* (2010), observou como consequência dessa “identidade pietista” presente nas canções a transformação dos hinários em um suposto parâmetro que qualificava, até bem recentemente, os hinos como ideal de sacralidade, no entendimento dos protestantes brasileiros. Os hinários acabaram incorporando a ideia de um suposto conjunto de cânticos unicamente “autorizados” para a liturgia. Fora deles, quase nada se aproveitava, sobretudo em se tratando de ritmos brasileiros (RODRIGUES JÚNIOR, 2010). Sobre a estrutura musical desses hinos, Érica Vicentini (2007) observou, nos estudos de Sérgio Paulo Freddi Junior (1994), que analisou as canções do Hinário *Salmos e Hinos*, numa edição de 1975, considerando os aspectos morfológicos, que ele identificou os seguintes traços:

Harmonicamente as composições possuem uma estrutura verticalizada, em que a melodia está sempre concentrada no soprano, a voz mais aguda, o que facilitaria a identificação da melodia com o texto cantado. Os hinos desenvolvem as funções básicas da harmonia, usando basicamente, Tônica – Dominante – Subdominante. Quanto à metrificação, existe a preocupação em aproveitar letras e melodias, fazendo com que os textos tenham acentuação pré-definida, com frases musicais curtas. A estrutura rítmica da coletânea apresenta forma regular, com respeito aos princípios básicos da acentuação, unidades de tempo e ausência de motivos irregulares (tão comuns na música brasileira) (FREDDI JUNIOR, 1994, p. 96-107 apud VICENTINI, 2007, p. 103)¹⁰.

⁹ O termo “*folk music*” utilizado nessa pesquisa apareceu em algumas publicações não acadêmicas brasileiras que discutiam a relação entre protestantismo e música “secular”. Apesar das várias discussões e interpretação que giram em torno do termo, decidimos por mantê-lo, considerando a definição do *Oxford World Encyclopedia*, (2004), com a seguinte tradução livre: “Termo que abrange canções folclóricas e danças folclóricas”. Canções folclóricas são canções de autoria desconhecida passadas oralmente de geração em geração, cantadas sem acompanhamento e frequentemente encontradas em variantes (de letra e melodia) em diferentes partes de um país (ou em diferentes países). As canções folclóricas eram geralmente encontradas entre os habitantes do campo, mas com o aumento da urbanização e da industrialização elas se espalharam para as cidades.

¹⁰ Como exemplo de tais características, segue link com melodia e letra do hino de nº 427 *Descanso Verdadeiro* do referido hinário: <https://www.youtube.com/watch?v=MccBXX7qSQQ>

Essa estrutura musical permeou os diferentes hinários, reforçando ainda mais a ideia de sacralidade das canções. Mas, segundo Rodrigues Júnior (2010), são observados alguns equívocos no processo de constituição da hinódia protestante brasileira, no que diz respeito à adoção dos hinários como modelo de representação musical litúrgica. Segundo ele, grande parte das melodias que permeiam os diferentes hinários são *folk music* americanas, com letras que, quando traduzidas, não correspondem às versões “sacras” dos nossos hinários, não possuem qualquer alusão às questões de fé (RODRIGUES JÚNIOR, 2010). Nesse sentido, também observou Souza Filho (1999, p. 22): “Os ‘hinários sacros’ estão cheios de melodias populares de origem alemã, italiana, francesa, inglesa, americana etc. Algumas, melodias de ninar, outras, cantigas de roda, e ainda outras de cunho patriótico”.

Não sabemos exatamente as razões dessa prática ou quais motivações levaram os missionários a utilizarem tal recurso na implantação dos hinários como ferramenta litúrgica. Rodrigues Júnior (2010) tentou evidenciar, a partir dos exemplos que coletou, como as letras de alguns hinos diferem de seu sentido original, demonstrando um distanciamento entre o que foi respaldado como sendo “sacro”, nas versões dos cânticos dos hinários, e seu real sentido no texto da mesma melodia “secular”. Para facilitar a comparação, inserimos esses hinos numa tabela, em três colunas nas quais apresentamos a versão na língua original, a tradução e, por último, a versão que aparece no hinário, correspondendo à íntegra dos textos apresentados pelo autor.

Quadro 1 - Comparação entre as letras da canção popular *My Bonnie* com a versão “sacra” do “hino” *Graça, graça do hinário Harpa Cristã*.

Letra original	Tradução do autor	Hino de número 205 do Hinário <i>Harpa Cristã</i>
My Bonnie (<i>folk music</i>)	“Meu Bonnie”	Graça, graça.
My Bonnie is over the ocean My Bonnie is over the sea My Bonnie is over the ocean Oh bring back my Bonnie to me <i>Bring back, bring back Bring back my Bonnie to me, to me</i> Oh blow, ye winds, over the ocean, and blow, ye winds over the sea. Oh blow, ye winds, over the ocean, and bring back my Bonnie to me. Last night as I lay on my Pillow, last night as I lat on my bed. Last night as I lay on my	Meu Bonnie está sobre o oceano Meu Bonnie está sobre o mar. Meu Bonnie sobre o oceano, Ó traga de volta meu Bonnie pra mim. <i>Traga de volta, traga de volta. Traga de volta meu Bonnie pra mim pra mim.</i> O vento sopra sobre o oceano, e o vento sopra sobre o mar. O vento sopra sobre o oceano, e traz de volta meu Bonnie pra mim. Noite passada eu deitei no meu travesseiro, noite passada eu	A graça de Deus revelada, em Cristo Jesus meu Senhor, ao mundo perdido é dada. Por Deus de infinito favor. <i>Graça, graça, a mim basta a graça de Deus Jesus, graça, graça. A Graça eu achei em Jesus.</i> A graça do céu é mais doce, do que bens terrestres daqui. Em gozo meu choro tornou-se, correndo sua graça pra mim. Mais alta que nuvens celestes, mais pura que o profundo mar. A fonte da vida fizeste, na qual nós podemos fartar.

<p>Pillow, I dreamed that my Bonnie was dead.</p> <p>The winds have blown over the ocean. The winds have blown over the sea. The winds have blown over the ocean. And bro't back my Bonnie to me.</p> <p>Link para a música: https://www.youtube.com/watch?v=pYpK9UiAA-A</p>	<p>deitei na minha cama. Noite passada eu deitei no meu travesseiro, eu sonhei que meu Bonnie morreu.</p> <p>Os ventos sopraram sobre o oceano, os ventos sopraram sobre o mar. Os ventos sopraram sobre o oceano, e trouxeram novamente meu Bonnie pra mim.</p>	<p>A graça de Deus hoje prova, tu que vives na perdição, pois ele te salva e renova, também limpa teu coração.</p> <p>Link para a música: https://www.youtube.com/watch?v=DZWe4SpCHWY</p>
--	--	---

Fonte: RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 76-77.

Quando comparamos a tradução com a versão contida no hinário, as letras não têm nenhuma semelhança semântica. O texto traduzido não faz qualquer alusão às questões de cunho religioso. Segundo Rodrigues Júnior (2010), parece se tratar de uma canção “folclórica” dos Estados Unidos, de gênero *college song*, possivelmente utilizada em momentos de recreação escolar, com finalidade pedagógica, a exemplo, talvez, das nossas canções “folclóricas” infantis: *Meu limão, meu limoeiro, Escravos de Jó*, sem maiores pretensões. No entanto, na versão do hinário percebemos se tratar de uma versão carregada de significado e simbolismo religioso.

Em outro exemplo se observa a mesma tendência, isto é, criar uma versão sacra para uma melodia de origem popular. Neste próximo exemplo, um fato curioso é que a melodia correspondente ao hino também é a mesma melodia utilizada no Hino Nacional do Reino Unido. De acordo com Rodrigues Júnior (2010), essa também foi uma prática comum, cujas razões desconhecemos - utilizar hinos pátrios com versões “sacras”. Ele observou, em suas análises, melodias idênticas aos Hinos dos seguintes países: Hino Nacional da República das Ilhas Fiji, Hino Nacional da Alemanha, que ganharam diferentes versões em diferentes hinários. Abaixo, a versão do Hino Inglês do Hinário *Harpa Cristã*, com o título *Invocação e Louvor*, canção de número 185.

Quadro 2 - comparação entre as letras do Hino Nacional da Inglaterra com a versão “sacra” do “hino” *Invocação e Louvor*

Letra original	Tradução do autor	Hino de número 185 do Hinário <i>Harpa Cristã</i>
God Save the Queen	Hino Nacional da Inglaterra Deus salve a Rainha	Invocação e Louvor
God save our gracious Queen, Long live our noble Queen, God save the Queen; Send her victorious, Happy and	Deus salve nossa bondosa Rainha, Longa vida à nossa nobre Rainha, Deus salve a Rainha; Que a faça vitoriosa,	Vem Tu, ó Rei dos reis Guiar os teus fiéis pra Te louvar Grande e glorioso Ser, Pai de

<p>glorious, Long to reign over us: God save the Queen.</p> <p>O Lord, our God, arise, Scatter her enemies And make them fall. Confound their politics, Frustrate their knavish tricks, On Thee our hopes we fix, God save us all.</p> <p>Thy choicest gifts in store, On her be pleased to pour; Long may she reign: May she defend our laws, And ever give us cause To sing with heart and voice God save the Queen.</p> <p>Link para música: https://www.youtube.com/watch?v=EPHAD8E65</p>	<p>Feliz e gloriosa, que tenha um longo reinado sobre nós: Deus salve a Rainha.</p> <p>Ó Senhor, nosso Deus, venha, Dispersar os inimigos dela. E fazê-los cair. Confunda a política deles, frustrate seus truques fraudulentos, Em Ti depositamos nossa esperança, Deus salve a todos nós.</p> <p>Os melhores presentes, Seja agradável lhe dar; Que seu reinado seja longo: Que ela defenda nossas leis, E sempre nos dê motivo De cantar com o coração e voz “Deus salve a Rainha.”</p>	<p>todo o poder vem sobre nós reger, oh! Deus sem par!</p> <p>Vem Tu, Verbo de Deus Fazer chegar aos céus nossa oração Vem, sim, abençoar teu povo e prosperar Mensagem que falar da salvação</p> <p>Vem Tu, Consolador Inspira e dá fervor às orações Espírito de paz, afasta Satanás E plena graça traz aos corações</p> <p>Ao grande trino Deus, louvem os anjos Seus e nós também. A Deus nosso Senhor: Pai, Filho e Condutor. Louvemos com fervor, pra sempre, amém.</p> <p>Link para a música: https://www.youtube.com/watch?v=VRU1jZFJIuc</p>
---	--	--

Fonte: RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 115-117.

Também neste exemplo se observa o afastamento de um sentido “sacro” da letra original em relação à versão contida no hinário. A versão do hinário revela um profundo sentimento de gratidão e louvor que conduz o fiel a uma íntima comunhão com o divino. Na versão original, o centro das atenções e invocações desloca-se para o humano: “Deus salve a rainha”; todos os pedidos e confissões giram em torno da coroa inglesa, que se transforma em objeto de devoção.

Outros hinos também seguiram essa mesma tendência. O Hino *Canta, ó crente*, do hinário *Cânticos de Louvor*, também é encontrado no Hinário *Harpa Cristã*, sob número 80, cuja versão original é *Work for the night is coming (Trabalhe a noite está vindo)*, uma *folk music* americana. O hino de número 123, intitulado *Cristo voltará*, do Hinário *Harpa Cristã*, também é uma *folk music* americana, cujo título original é *Farewell to thee (Adeus a ti)*. O hino 484 do Hinário Batista *Cantor Cristão*, sob o título *O exilado*¹¹, é, segundo Rodrigues Júnior (2010), uma conhecida *folk music*, composta em 1851, por Stephen Collins Foster, um dos mais importantes compositores americanos, e tem como título original *Old folk at home (Povos no repouso)*. Essa melodia, segundo Rodrigues Júnior (2010), corresponde atualmente

¹¹ Link para a melodia: <https://www.youtube.com/watch?v=AWoLswnnOE>

ao hino do Estado da Flórida¹², nos Estados Unidos.

Para esse autor, o processo de sacralização do hinário, sem a devida observância desses detalhes, disseminou no protestantismo brasileiro um equívoco na ideia de sacralidade, em que sacro foi apenas considerado o que estava contido em um único formato de canções representado pelo hinário. Mas, se o hinário continha canções cujas melodias e letras originais não correspondiam aos ideais do protestantismo pietista, tão disseminados por aqui, quais critérios, então, foram utilizados para “sacralizar” essas canções, inserindo nas melodias “populares”, oriundas de outros países, letras de cunho religioso? (RODRIGUES JÚNIOR, 2010). Ou ainda poderíamos perguntar: se as músicas de origem popular de outros países foram utilizadas, por que a nossa música de mesma origem foi rejeitada? O autor entende que a resposta para essa pergunta é uma questão delicada, sobretudo porque não se tem registro documental sobre as reais motivações dos missionários, a esse respeito.

De toda forma, entendemos que não houve uma coerência (e dificilmente haveria) que pudesse sustentar a ideia de sacralidade do hinário como modelo de música litúrgica protestante, tal como foi observado. Como consequência, todavia, dessa postura exclusivista, Rodrigues Junior (2010) enumerou alguns elementos passíveis de críticas, demonstrando, de forma negativa, as características e consequências da “importação” dessas músicas pelos missionários, ao longo da inserção do protestantismo no Brasil.

- a) como foram transplantados da América do Norte (em sua maioria) para o Brasil trouxeram um contexto sociocultural distinto do nosso, estando, muitas vezes, deslocados da realidade brasileira e desconexos com a verdadeira necessidade dos fiéis nativos;
- b) o estilo musical dos hinos importados também não traduz a realidade vivida da música cantada fora do ambiente eclesial no Brasil, deixando de utilizar elementos próprios da cultura local e, com isso, desperdiçando a riqueza étnica e uma maior identidade com o povo da terra;
- c) nem sempre os compiladores brasileiros conseguiram traduzir os hinos importados com exatidão no que diz respeito ao sentido na língua a qual foram escritos, até fugindo algumas vezes, da intencionalidade original da letra, conferindo um sentido diferente para aquela música litúrgica.
- d) Em geral tem um ritmo mais lento que aquele utilizado na cultura popular nacional, distanciando-se da realidade das ruas, haja vista que os ritmos populares brasileiros são vibrantes e envolventes – samba, frevo, maracatu etc. Estampando a formação cultural do país que bebe diretamente das fontes africanas e indígenas, indicando um afastamento titânico da raiz musical saxã (europeia).
- e) quase em sua totalidade, os hinos têm uma linguagem nem sempre entendida pela pessoa comum, por conta das letras utilizadas, por sua tendência literária arcaica, com estereótipo de um antigo “evangeliquês”. Essa apresentação favorece

¹² Link para melodia do Estado Americano da Flórida: <https://www.youtube.com/watch?v=YNugQtWueEg>

uma reprodução mais ritualística do que racional de suas linhas, valendo mais a pronúncia mecanizada do que o entendimento de seu significado real. (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 54).

Dessa forma, o protestantismo brasileiro, com relação ao modelo musical adotado até bem recentemente, conviveu com um certo paradoxo. Ao excluir determinados ritmos populares da sua liturgia, se considerarmos que estes não foram originalmente destinados para o momento do culto, a exemplo dos nossos ritmos nacionais, deveríamos também aplicar esse mesmo princípio às músicas (letra e melodia) de muitos cânticos dos hinários, que, contraditoriamente, grande parte não foi pensada para o momento do culto, sendo canções populares de outros países e, mesmo assim, consideradas pela maioria das denominações evangélicas como modelos de músicas litúrgicas.

Rodrigues Júnior (2010) ressalta a necessidade de o protestantismo brasileiro poder se expressar com sua identidade cultural, sem necessariamente abandonar sua tradição.

Não significa que não mais se devam utilizar canções estrangeiras nas celebrações cúlticas num radicalismo nacionalista. Nada disso. É, sim, buscar inserir a canção da terra ao conjunto de músicas utilizadas na liturgia da igreja – promover uma inculturação litúrgica – no sentido de enriquecer a manifestação cultural dentro da comunidade, oferecer-lhe o acesso a uma diversidade maior de sons e ritmos, e valorizando aquilo que é, por essência brasileiro (RODRIGUES JÚNIOR, 2010, p. 123).

Essa linha tênue que supostamente separa a música secular da religiosa, segundo Veiga Júnior (2013), sempre esteve presente nas discussões, na história da música da igreja cristã. Tanto a música católica como a protestante fizeram uso de elementos populares em suas práticas litúrgicas. “O profano se purificava no processo composicional [...]” (VEIGA JÚNIOR, 2013, p. 480). Segundo esse autor, até mesmo melodias com letras que apresentavam sentido ambíguo foram utilizadas em canções polifônicas, ganhando versões sacras.

Algumas dessas canções foram inseridas em partes específicas da missa, servindo de *cantus firmus*¹³, a exemplo de *L’homme armé*, uma melodia francesa das mais utilizadas no século XV, no período da renascença, que foi adaptada por diferentes compositores. Em um de seus versos temos a seguinte tradução: “O homem armado¹⁴, o homem armado. Deve-se temer

¹³ “(Lat., ‘canto fixo’). Expressão usada no contexto da polifonia dos sécs. XIV-XVI para uma melodia de cantochão, frequentemente em valores de notas longas e iguais, ou para uma melodia já existente utilizada como base de uma composição polifônica; em geral situava-se na parte do tenor. Nos manuais de contraponto também costuma significar ‘parte dada’”. (SADIE, 1994, p. 167).

¹⁴ “Em 1978, o grupo *Trio Nordestino* gravou a canção *Forró Desarmado*, cuja letra, de forma proposital, foi escrita com duplo sentido, à semelhança de *L’homme armé* ou um com sentido ‘malicioso’. Em um dos versos está dito: Pode dançar a noite inteira / até amanhecer o dia / Por que a nossa brincadeira, / é uma eterna alegria / Mas o senhor não tem respeito, é um homem mal-educado / Sabe que não é de direito, o senhor tá dançando armado / O senhor tá dançando armado, / o senhor tá dançando armado. / O senhor tá dançando armado, / nós vamos dizer pro delegado. O *Forró* de duplo sentido [...], é um subgênero musical variante do *fórró*, no qual as letras das

o homem armado. Já se advertiu por toda parte que cada um se venha armar de uma cota de malhas de ferro” (VEIGA JÚNIOR, 2013, p. 480). Do lado protestante, temos o coral luterano, utilizando o *contrafacta*, quando canções populares foram rearranjadas, recebendo novas letras de cunho religioso, embora utilizassem a mesma melodia.

Nos *contrafacta*, algo semelhante ocorria quando uma mudança apenas de texto permitia uma canção profana tornar-se coral luterano: “*Innsbruck, Ich muss dich lassen*”, a saudade da cidade posta acima do consolo de todas as mulheres, virou “*O Welt, Ich muss dich lassen*”, todo espírito. Os exemplos ainda se multiplicavam quando música Tupinambá colhida por Jean de Léry, considerada satânica pelo calvinista, por uma simples harmonização de Gabriel Sagard (entre 1621 e 1632) se prestaria à catequese católica dos Micmac, no Canadá (VEIGA JÚNIOR, 2013, p. 480).

Assim, vemos operando, nessa relação entre música e fé protestante, o conceito de circularidade cultural já citado anteriormente, proposto por Carlo Ginzburg, em sua obra *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Nesta obra, a partir das respostas do moleiro Menocchio aos inquisidores, o autor demonstra como as relações entre culturas de classes dominantes e dominadas dialogam, buscando por conciliações daquilo que estaria supostamente em polos contraditórios e opostos. Para Ginzburg (1987, p. 13), “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo.”

O que observamos nesse processo da utilização de melodias populares sendo “reaproveitadas” de um contexto “secular” para o religioso, e nesse novo contexto adquirindo novos sentidos através de letras que foram modificadas, reforçando a mensagem protestante, é um processo cíclico, que envolve tanto aspectos da cultura letrada quanto os da popular. O ímpeto missionário norte-americano, a fim de ampliar sua expansão em terras brasileiras, utilizou recursos advindos de camadas populares representadas pelas *folk music*, que aqui adquiriram novos sentidos. Ao serem inseridos no livro de cânticos, esses textos foram revestidos de uma sacralidade exacerbada, tornando-se, a partir de então, parte de uma tradição letrada institucional que se revelou um importante instrumento de doutrinação protestante. Todo esse processo foi mediado pela atuação dos missionários pioneiros.

músicas exploram mais de um sentido para uma certa palavra ou conjuntos de palavras. Teve seu ápice de popularidade nos anos 70 e 80. Usualmente, os duplos sentidos têm conotação sexual, embora tratados de maneira jocosa. O forró de duplo sentido se diferencia das outras variações do forró somente pelo estilo das letras de suas músicas, e não por quaisquer outros fundamentos musicais” (FORRÓ..., 2023).

3 “MÚSICA POPULAR BRASILEIRA PROTESTANTE,” HIBRIDISMO E RENOVAÇÃO LITÚRGICO-MUSICAL

3.1 INFLUÊNCIAS DE RITMOS BRASILEIROS NA MÚSICA PROTESTANTE

Esse modelo de música protestante tendo o hinário como base para as celebrações litúrgicas prevaleceu nas denominações protestantes brasileiras até fins dos anos de 1950. Mas, ainda hoje é cultivado com maior ou menor frequência, a depender de como as diferentes denominações valorizam suas tradições musicais (EWALD, 2010). Os historiadores Daniel Barbosa e Gislane Silva também concordam que a atividade musical das igrejas evangélicas no Brasil, do final do século XIX até a década de 1950, se dava através dos hinos tradicionais (BARBOSA; SILVA, 2010). Esses hinos, como pudemos demonstrar, foram revestidos de uma tal sacralidade que, segundo Guilherme Kerr, um importante cantor e compositor protestante brasileiro, para os primeiros evangélicos do país ficou a impressão de que “a boa música cristã era a música estrangeira” (KERR NETO, 1995, p. 41 *apud* BARBOSA; SILVA, 2010, p. 1).

A partir da década de 1960, os novos arranjos sociais na política, economia e na cultura como um todo iriam promover, tanto na América do Sul como no Brasil, mudanças de paradigmas no campo religioso-musical. Nesse período, o cenário social brasileiro está sendo marcado principalmente pela ditadura militar. Apesar de toda repressão imposta pelos militares, esse momento caracterizou-se por uma intensa produção em várias frentes artísticas, como literatura, teatro, cinema e música, transformadas em instrumentos de resistência política de onde emergiu uma reconhecida produção cultural (EWALD, 2010).

No campo da música protestante litúrgica, isto é, a música organizada para as diferentes celebrações do culto, novas configurações começaram a surgir: o termo “hino” passou a ser referido como “canção” (EWALD, 2010); os “hinários” contendo coletâneas dessas canções, algumas com traços de ritmos brasileiros, ainda que de forma tímida, passaram a ser denominados de “cancioneiro”, “nova canção”, “cântico novo”. Alguns títulos desses compêndios exemplificam uma tendência para uma aproximação mais brasileira e contemporânea no uso da música: “*A canção do Senhor na Terra Brasileira (1982)*, de origem metodista, contendo composições de apenas dois autores: Jaci Maraschin¹⁵ e Simei Monteiro. *O Novo Cântico da Terra (1987)* de origem anglicana com repertório interdenominacional.

¹⁵ Ver música *Oferenda dos Sentidos*, desse autor: <https://www.youtube.com/watch?v=sXq10flsdgg>

Cancioneiro da Pastoral Popular Luterana (1990)” (EWALD, 2010, p. 187).

A música cristã contemporânea começou a receber influências do *Jesus Movement*, surgido nos Estados Unidos e na Inglaterra, em fins dos anos 1960. Foi um movimento contracultural de reação à “tradição institucionalizada das igrejas protestantes, principalmente do ramo histórico (Luterana, Anglicana, Presbiteriana, Batista, Metodista), onde até então não havia lugar para os jovens se expressarem” (CABRAL E PEREIRA, 2012, p. 121). Tinha como objetivo a evangelização de jovens *hippies*. Grande parte desses jovens, após sua conversão, consideravam muitas de suas práticas cotidianas anteriores à conversão conciliáveis com a fé cristã. Isto é: “a busca pela paz, amor, realidade e vida, a rejeição do consumismo capitalista, da hipocrisia religiosa e a da cultura norte-americana. A dimensão contracultural passou a ser um componente do movimento religioso que se delineava”. (CUNHA, 2004, p. 126).

De acordo com Cabral e Pereira (2012), assim como o *rock* foi fundamental para expressar a cultura juvenil da irreverência dos anos 1950, o *Jesus Movement* teve uma importante contribuição para a transformação das relações sociais da modernidade e na construção de novas identidades culturais no campo religioso. O *Jesus Movement* chegou ao Brasil no final da década de 1960, tendo se estabelecido nas missões “Palavra da Vida, Mocidade para Cristo, Jovens da Verdade, entre outras” (FREDDI JR., 2002, p. 42 apud CABRAL E PEREIRA 2012, p. 122). Essas missões foram denominadas também de paraeclesiásticas¹⁶. Essa proposta se ajustou ao agitado período político-social no Brasil, coincidindo, ao mesmo tempo, com o processo de globalização da economia mundial (CABRAL E PEREIRA, 2012).

Consequentemente, as missões protestantes foram movidas a buscar maneiras de contextualizar seus discursos em face de tantos acontecimentos que ocorriam no mundo a fim de sua evangelização ser mais direta e eficaz. Uma saída foi alinhar sua música com os gêneros e estilos musicais veiculados nas tevês e rádios da época, isto é, assimilar, reproduzir e remodelar a cultura de massa de então. Internamente, também o período trouxe mudanças à medida que uma nova geração de jovens protestantes demandava espaço no contexto eclesiástico e paraeclesiástico. (CABRAL E PEREIRA, 2012, p. 123).

De acordo com Ewald (2010), a chamada Música Popular Brasileira, desde a década de 1950, vai se apresentar sob influência de ritmos latinos, especialmente o bolero, pelo Jazz americano, as sonoridades brasileiras regionais das toadas caipiras, do baião, do samba, da bossa nova com sua batida “intimista”. O Tropicalismo nos anos 1960 fez um caldeirão musical

¹⁶ “As instituições paraeclesiásticas são organizações que não possuem vínculo eclesiástico – são autônomas -, fundadas, administradas e financiadas por pessoas ou grupos de cristãos independente do pertencimento deles a igrejas ou a outras organizações eclesiásticas, e cujo objetivo é a propagação da fé cristã.” (CUNHA, 2004, p. 123).

dessas tendências, contrapondo-se ao intelectualismo da bossa nova, vindo a se firmar como um movimento antiditadura e libertário, visando, ao mesmo tempo, mesclar a música brasileira com aspectos da cultura popular (EWALD, 2010). Ainda é possível destacar os novos debates teológicos, com enfoque para a Teologia da Libertação, que mesmo tendo raízes na Igreja Católica, após o Concílio Vaticano II, foi um movimento que influenciou algumas lideranças protestantes, favorecendo o ecumenismo e a inculturação da fé.

As produções musicais que surgem nessa conjuntura traduzem-se no incremento de uma hinódia interdenominacional, [...] e com características musicais de valorização de gêneros musicais tradicionais da América do Sul, como merengue, salsa, calipso, milonga, chamamé, tango, baião, xaxado, samba, cueca, joropo, vidala, zamba, chacarera, marchinhas, toadas caipiras e assim por diante. A nascente produção traduz-se também pela utilização de textos de denúncia social, bem como pela utilização da escrita musical cifrada para acompanhamento de violão e acordeão (em substituição ao tradicional acompanhamento de órgão ou piano) e pela presença de uma variedade de instrumentos percussivos de sonoridades regionais, como o chocalho, tambores, reco-reco e outros, mesclados ao uso de instrumentos elétricos, como a guitarra, o baixo e os teclados. (EWALD, 2010, p. 185).

A música evangélica, a partir de então, começa a dar sinais de que é possível expressar a fé com os diversos ritmos presentes na nossa fértil música brasileira, dando a esta uma nova configuração, um novo sentido, sendo um meio para transmitir as convicções daquilo que se acredita em termos da fé protestante. Sem questionarmos se essa produção musical protestante pode se enquadrar na expressão “música popular”, tanto quanto é a nossa “MPB laica”, pelo fato de estar vinculada às questões da fé, e se isso tem sido a causa de poucas pesquisas nessa temática, a aproximação da religião com os ritmos brasileiros não foi apenas perceptível no segmento protestante.

Segundo o baixista e músico cristão Sergio Pereira, temos, na Música Popular Brasileira, vários exemplos de canções cujas letras, nos mais variados ritmos, demonstram o desejo do compositor em se comunicar numa esfera transcendente, muito embora alguns desses artistas nem sempre reivindiquem pertencer a um determinado segmento religioso específico. Em suas composições, evidencia-se a influência de diferentes matrizes religiosas presentes no Brasil (PEREIRA, 2014). Músicas como *Iemanjá*, *Se eu quiser falar com Deus* ou *Filhos de Gandhi*, de Gilberto Gil; *Mantra*, de Nando Reis; *Romaria*, de Renato Teixeira; *Anjos (Pra Quem tem Fé)*, de O Rappa; *Jesus Cristo*, de Roberto Carlos; os “afro-sambas”, de Vinicius de Moraes e Baden Powell. Podemos ainda acrescentar algumas canções da fase “Racional” de Tim Maia, como *Imunização Racional (Que Beleza)*, *O Grão Mestre Varonil* e *Energia Racional*. São algumas poucas amostras, entre tantas outras, de músicas populares que fazem referência a distintas manifestações religiosas, indicando uma possível busca do artista “secular” pelo

transcendente (PEREIRA, 2014, p. 8).

Sem entrarmos na discussão historiográfica das origens ou daquilo que supostamente define a autenticidade da música brasileira, Geraldo Suzigan definiu a música brasileira em poucas palavras: “Podemos nos arriscar a responder, mesmo sob o fogo cruzado que se mantém ativo nas instituições oficiais, que a música brasileira é a música que se faz no Brasil, por músicos brasileiros” (SUZIGAN, 1990, p. 56). O próprio autor reconhece a simplificação de sua definição. Contudo, chama a atenção para o fato de que quando fala dos “músicos brasileiros” se refere aos que estão distanciados das instituições oficiais brasileiras e não são reconhecidos por ela. “Eles estão fora das universidades e conservatórios”. Considerando que alguns “músicos brasileiros” também podem ser cristãos, a definição de Suzigan também abarcaria a música feita por estes músicos. Mas, em seu livro *O que é música Brasileira* (1990), não há referência a esse público.

Suzigan também evita utilizar a sigla MPB para se referir a Música Popular Brasileira. Para Silvano Fernandes Baia (2014), em seu artigo *A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular Brasileira*, a expressão *música popular brasileira* e o acrônimo MPB não são exatamente a mesma coisa. Segundo o autor, entre os pesquisadores de música popular já é bem aceita a ideia de que “a sigla MPB não é apenas uma abreviação de *música popular brasileira*. Embora a sigla MPB seja composta de suas iniciais, ela não identifica toda música popular feita no Brasil, mas apenas um subconjunto desta produção” (BAIA, 2014, p. 164). Ele nos esclarece que, desde a década de 1950, com a Bossa Nova, estavam sendo retomadas no Brasil diversas discussões que circundavam em torno da ideia de uma cultura “nacional-popular”. Esse momento também foi marcado pela estruturação do mercado fonográfico e dos meios de comunicação. E ressalta:

Esta sigla surgiu num determinado momento histórico, os anos 1960, para designar um repertório que emergia no calor dos festivais e que foi se configurando como um ponto de convergência entre a Bossa Nova, as canções de protesto, os gêneros tradicionais de música popular no Brasil (samba, baião, marcha) e, num momento posterior, o tropicalismo. Estava em curso um processo de redefinição e atualização da música popular no Brasil, iniciado com a Bossa Nova no final da década de 1950. (BAIA, 2014, p. 164).

Posteriormente, segundo Baia, houve um processo em que a sigla foi institucionalizada, passando a agregar um dado repertório, “uma certa linhagem que partiu da música popular carioca – *samba-bossa-MPB* e se constituiu num processo que pode ser pensado como de invenção da tradição” (BAIA, 2014, p. 164). Nessa pesquisa, a expressão *música popular brasileira* com um viés religioso protestante, considerando os exemplos citados ao longo do texto, pode se referir a ambos os sentidos, conforme Baia (2014), isto é, tanto pode incluir a

música mais “enquadrada” com um viés mais próximo da Bossa Nova, quanto aludir ao sentido mais genérico do termo, considerando também diferentes gêneros brasileiros. Por exemplo, alguns entrevistados, como veremos mais adiante, se referem ao forró e seus subgêneros como “música regional nordestina”.

Um marco da aproximação entre a fé protestante e “Música Popular Brasileira” foi o álbum *De Vento em Popa*, lançado em 1977, em São Paulo, pela *Missão Vencedores por Cristo*, conhecida pela sigla “VPC”. Canções em ritmos de Bossa Nova, Samba, baião e baladas-*rock*, com letras bíblicas permeadas com temáticas da vida cotidiana, introduziram uma nova roupagem na hinódia protestante brasileira, que até então se valia de traduções americanas e europeias em sua liturgia (CABRAL; PEREIRA, 2012).

Nesta gravação, compositores brasileiros evangélicos, com destaque para Aristeu Pires Júnior, Artur Mendes, Carlos Ferreira, Ederly P. Chagas, Guilherme Kerr Neto, Nelson Bomilcar, Sérgio Leoto e Sérgio Pimenta, influenciados pelos principais nomes da nossa “MPB”, como Tom Jobim, Gil, Vinícius de Moraes, Tim Maia, Caetano, Toquinho, MPB-4, utilizaram diferentes recursos musicais na tentativa de apresentar ao público jovem cristão da época uma nova sonoridade para o segmento protestante (CABRAL; PEREIRA, 2012).

Além do violão de cordas de náilon (amplamente utilizado na bossa nova), outros instrumentos utilizados nas gravações desse disco foram: violão de 12 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, piano elétrico Rhodes, teclado sintetizador, guitarra e contrabaixo elétricos com efeitos característicos (muito ouvidos no *rock* de variados estilos da época). No repertório, destaque para a bossa nova, na canção “De vento em popa”, de Aristeu Pires Jr. (CABRAL; PEREIRA, 2012, p. 126)

As reações contrárias foram imediatas e, de certa forma, já esperadas, se considerarmos todo o contexto sociorreligioso que por aqui já havia se estabelecido com os primeiros missionários. As denominações protestantes acostumadas somente com as canções traduzidas e compiladas nos hinários acompanhadas por órgão ou piano, considerados os principais instrumentos litúrgicos, tiveram um grande choque ao ouvirem as canções desse álbum. “Alguns pastores chegaram a quebrar os LPs de *De vento em popa* em pleno culto como sinal de protesto” (CAMARGO FILHO, 2005, p. 43, 62 apud CABRAL; PEREIRA, 2012, p. 127). Também foi um dos álbuns menos vendidos do grupo (CAMARGO FILHO, 2005).

Joêzer de Souza Mendonça (2016), em seu artigo *A Canção do Senhor na Terra dividida: a música engajada dos protestantes brasileiros sob repressão militar e religiosa*, destacou possíveis causas para a resistência dos grupos e igrejas mais tradicionais “à música popular brasileira religiosa”. O autor mencionou um posicionamento de uma determinada

liderança religiosa a respeito da aproximação entre música popular e a fé protestante:

As lideranças mais tradicionais rejeitavam os estilos nacionais como uma “pedra de escândalo”. O samba e o baião remetiam a fortes conotações de “mundanismo” e não eram adequados aos propósitos litúrgicos. Defendendo a posição de que manifestações culturais populares não são adequadas ao contexto litúrgico, João Faustini (citado por BARROS, 1988, p. 94) afirmava que “a música sacra ideal é a que se pode descrever como reverente, digna e inteiramente isenta de qualquer laivo de expressão secular” (MENDONÇA, 2016, p. 128).

A canção tema do disco¹⁷ dos *Vencedores por Cristo*, com “ares” de Bossa Nova, ao mesmo tempo nos lembra as canções praieiras de Dorival Caymmi, revelando uma linguagem bem mais despojada, se comparada aos hinos tradicionais:

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 dos cais
Onde 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 essa sua vida
Lute, até encontrar o mundo melhor
Onde a dor, no peito não tem guarida
Onde brilhe sempre o sol...

Jesus batendo na sua porta, deseja entrar
Não lhe importa sua 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!

Abre o coração, derruba a muralha!
Deixe que Jesus te abrace também
Deixa que te inunde o amor que não falha
E o desejo de quem só te quer bem
Canta ao mundo inteiro a vida tão linda
Conta o que é ter perdão pelo amor
Quantas bênçãos há na graça infinda
Vive pra Jesus o Senhor!
Vive pra Jesus o Senhor!

Observamos um distanciamento da mensagem pietista dos hinos tradicionais. O autor, embora não deixe de transmitir na letra o conteúdo religioso proselitista, o faz de maneira bastante informal, com o uso de linguagem do cotidiano, nas expressões “de vento em popa”, “canções do cais”, “pobre rapaz”, “outro pileque”, dentre outras. Toda essa linguagem

¹⁷ Link para a música *De Vento em Popa*: <https://www.youtube.com/watch?v=-2VIBy2xw9Y>
Link para o disco: <https://www.youtube.com/watch?v=sWDFUESOCWY>

“informal” era apresentada com os ritmos brasileiros, causando ainda mais desconforto para aqueles mais habituados com o que se fazia na época.

No entanto, o disco não apresentava discussões mais amplas, em nível político-ideológico, como se percebe em outros compositores evangélicos da época, que faziam frente ao regime militar. Nas palavras de Nelson Bomilcar, um dos participantes do disco: “A sonoridade era mais brasileira, mas a teologia continuava conservadora. As letras eram mais evangelísticas pensando nas pessoas de fora da igreja” (apud CABRAL; PEREIRA, 2012, p. 129). Nesse aspecto, concordamos com esses autores:

[...] o disco dos Vencedores por Cristo não seria contracultural se levássemos em conta a juventude e a música popular brasileira da época. Comparado ao que faziam Gilberto Gil, Caetano, Chico Buarque e outros tantos artistas de então, o disco seria visto como um trabalho até bem-comportado, contido. Entretanto, considerando o tradicionalismo interno das igrejas protestantes, o disco pode ser visto como inovador, não tradicional (CABRAL; PEREIRA, 2012, p. 129-130).

O que nos parece ficar evidente quando ouvimos a proposta do grupo *Vencedores por Cristo*, especialmente nesse álbum, é a busca por novas configurações que de alguma forma apresentassem um trabalho que fugisse das formas estabelecidas dos hinos tradicionais, no âmbito interno do protestantismo brasileiro.

3.2 PROTESTANTISMO E MÚSICA POPULAR, UMA HISTÓRIA DE MUITOS RITMOS

Salvador de Souza, criador do site *Arquivo Gospel* e autor do livro *História da Música Evangélica no Brasil* (2011), uma importante publicação não acadêmica, realizou em seu livro um levantamento discográfico de mais de dois mil CDs e LPs de diferentes regiões do país, no qual se pode observar a ocorrência de determinados ritmos e tendências que mobilizaram diferentes cantores e grupos evangélicos brasileiros em suas produções fonográficas, desde a década de 1950 até os anos 2000. O estudo foi feito a partir de sua coleção pessoal e com o auxílio de outros vários colecionadores e colaboradores, em diversos estados do Brasil. Seu trabalho se constitui não apenas num importante acervo documental, como tenta, de alguma forma, demonstrar, ainda que esse não seja o objetivo da obra, como as relações entre música e fé protestante estão envolvidas com questões da vida social mais ampla.

Outro aspecto importante com relação às gravações dos cantores evangélicos é que, mesmo não representando necessariamente a música litúrgica, ou seja, a música prescrita para o momento do culto, tem com esta uma importante relação, uma vez que o principal local para os cantores e grupos se apresentarem, até o início dos anos 1990, era o templo religioso. Embora

as produções, num primeiro momento, se alinham à música litúrgica tradicional dos hinários, progressivamente, os grupos e cantores irão se apropriar dos gêneros populares (SOUZA, 2011).

Um fato que nos chama a atenção nesta obra é a grande variedade de ritmos que foram sendo aos poucos absorvidos pelo segmento protestante, a partir da segunda metade do século XX, sobretudo nos anos 1990, período que ficou conhecido como a “explosão *gospel*” no Brasil. Historicamente, como pudemos observar, o protestantismo brasileiro teve uma prevacente tendência para o negacionismo cultural, isto é, se manteve distanciado das manifestações culturais nacionais que envolvessem os ritmos brasileiros.

As gravações evangélicas da década de 1950, segundo Souza (2011), atestam o que já demonstramos anteriormente, isto é, a prevalência de hinos do Hinário *Salmos e Hinos* e de outros hinários como principais meios para a adoração e comunhão entre os fiéis. Nesse período, destaca o autor:

A Música evangélica é caracterizada, especialmente, por ritmos mais suaves, embora já existissem aqueles mais agitados ou dançantes no meio secular, como, por exemplo, o *Rock and roll* e o *twist* da década de 50. Provavelmente isso ocorreu porque os evangélicos, de posturas mais conservadoras, não permitiam a dança em seu meio. Até a década de 1950, a música evangélica gravada teve bastante influência da chamada **música clássica**¹⁸, como se pode observar nas canções do cantor Carlo René Egg e da Caravana Evangélica Musical, que gravaram versões em português de vários mestres desse estilo musical. Desde o início do século XX era muito comum gravações de cânticos de hinários como o *Salmos e Hinos* e *Cantor Cristão* [...]. (SOUZA, 2011, p. 33, grifos do autor).

Souza salienta, ainda, que nesse período há a presença do “estilo seresteiro”, em gravações dos cantores Luiz de Carvalho¹⁹, Feliciano Amaral e Edgar Martins. Nos discos com coro e orquestra, praticamente se dispensa o uso da bateria, característica que se comprova nas gravações e em conversas com pessoas evangélicas que viveram nesse período (SOUZA, 2011, p. 34).

Paralelamente às gravações que ainda apresentavam características tradicionais, segundo a pesquisadora Magali Cunha, em sua tese sobre a *Explosão gospel no Brasil* (2004), as raízes do que seria nas décadas de 1990 denominado de movimento *gospel* brasileiro apontam para as décadas de 1950 e 1960, quando o crescimento evangélico acompanhou o

¹⁸ Ao utilizar a expressão “música clássica”, o autor parece estar se referindo à produção da música erudita de diversos períodos da história da música. Quando ouvimos algumas das canções disponíveis no *youtube* do Grupo *Caravana Evangélica Musical* ao qual o autor se refere no trecho citado, são observadas versões em português de conhecidas músicas de compositores como Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Bach, dentre outros. Ver música *Oh! Alegrai-vos com Louvor*: <https://www.youtube.com/watch?v=8qe8BPQR44E>

¹⁹ Ver a canção *Quando Estendeu Sua Mão*, do referido cantor: https://www.youtube.com/watch?v=zqYuaDrJ03w&list=RDXTcpcnHDXsqQ&start_radio=1

fenômeno da concentração populacional urbana, relacionado ao êxodo rural (CUNHA, 2004).

Foi nesse período que os pentecostais romperam com a tradição da hinologia protestante: introduziram ritmos e estilos mais populares nas canções e incluíram instrumento de percussão e sopro no acompanhamento compuseram pequenas canções com melodia e letra simples para serem cantadas nos cultos (CUNHA, 2004, p. 123).

A referida autora ressalta que, além dessas mudanças propostas pelos pentecostais²⁰, também foram introduzidas pelas organizações paraeclesiais²¹ importantes mudanças em termos musicais no campo protestante. Uma nova modalidade de canção denominada de “corinho” começou a ser disseminada pelas organizações paraeclesiais, direcionada para o público jovem, permitindo uso de palmas, instrumentos percussivos em ritmo alegre, com letras de cunho emocional de fácil assimilação (CUNHA, 2004, p. 125). Os corinhos tinham letras com forte apelo evangelístico e de adoração, “como o emprego do diminutivo bem indica, são pequenos cânticos de estrutura musical e textual facilmente memorizável, em grande parte traduzidos do inglês, seguindo o gênero *pop* e *country* norte-americanos” (EWALD, 2010, p. 188). Abaixo alguns exemplos de corinhos que se tornaram bastante populares entre os evangélicos brasileiros:

Momentos²²
(Autoria desconhecida)

Há momentos que as palavras não resolvem
Mas o gesto de Jesus demonstra amor por nós.
Foi no calvário que ele sem falar
Mostrou ao mundo inteiro o que é amar.
Aqui no mundo as desilusões são tantas
Mas existe uma esperança
É que ele vai voltar.

Santo Espírito²³
(Autoria desconhecida)

Santo Espírito enche a minha vida
Pois com cristo eu quero brilhar.
Santo Espírito enche a minha vida
Usa-me as almas a salvar.

²⁰ “O termo pentecostal deriva do Pentecostalismo Histórico, assim chamado por suas raízes 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 línguas estranhas). Composto pelas Igrejas Assembleia de Deus, Congregação Cristã do Brasil e Evangelho Quadrangular.” (CUNHA, 2004, p. 18).

²¹ Segundo essa mesma autora, “Os pentecostais desenvolviam canções populares mais ligadas às raízes nacionais (a música sertaneja) e às paraeclesiais, produziam versões em português de cânticos populares estadunidenses (marchas e baladas românticas)” (CUNHA, 2004, p. 124).

²² Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=gbH2zvAUDmc>

²³ Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=QBVuiVvtm9I>

Aleluia, aleluia, aleluia, dou ao Cristo Rei. (CUNHA, 2004, p. 125).

Os corinhos, no entanto, foram recebidos com pouco entusiasmo e baixa aceitação pela liderança do ramo do Protestantismo Histórico de missão. As igrejas Batistas, Congregacionais, Metodistas, Presbiterianas, dentre outras, tiveram dificuldades para aceitar a nova experiência musical, em virtude da utilização, nessa nova proposta, de instrumentos como violão, teclado e percussão, considerados “profanos” para a época (CUNHA, 2004). Esse comportamento de rejeição a determinados instrumentos talvez tenha alguma relação com a pouca presença de estilos brasileiros em gravações dos anos 1960. Nesse sentido, Souza destaca:

Quanto a ritmos brasileiros como samba, chorinho e bossa nova, a presença é quase inexistente. [...] Inúmeros discos continham uma boa variedade de instrumentos musicais, como no caso daqueles que foram acompanhados de orquestra, porém nota-se a ausência de bateria, guitarra, violão e percussão na maioria dos discos. Em suma, esta foi uma década em que os instrumentos preferidos pela maioria dos evangélicos eram a harpa, órgão, piano e sanfona (SOUZA, 2011, p. 47).

Nas décadas de 1970 e 1980, segundo Souza, houve influência de diversos ritmos na música evangélica. Em especial nos anos 1970, as gravadoras, percebendo o crescente número de evangélicos como um promissor mercado de consumo, diversificaram e ampliaram suas produções, apostando em ritmos poucos explorados até então. Passaram a valorizar *rock*, *blues*, *jazz*, *western*, bolero, tango, chorinho, samba, sertanejo, valsa, dentre outros (SOUZA, 2011).

É na década de 1990, segundo esse autor, que, associado ao contínuo crescimento dos evangélicos, ao grande número de gravadoras, à possibilidade de registrar as gravações em CDs, é percebido um grande salto em termos de variedade de gêneros musicais presentes nas gravações (SOUZA, 2011). Magali Cunha observou, em consonância com Souza, que, com a apropriação da mídia pelos segmentos evangélicos, o termo *gospel*, com relação à música, ganhou novos significados, permitindo aos músicos desse segmento inserir letras com conteúdo cristão, numa ampla variedade de ritmos populares (CUNHA, 2004).

A forma do termo *gospel* popularizada nos Estados Unidos foi transplantada para o Brasil no início dos anos 90. *Gospel* é sinônimo de música religiosa moderna ou da Música Cristã Contemporânea (MCC), ou seja, passou a se classificar um gênero musical que combina formas musicais seculares (em especial as populares como o *rock*, as baladas, o samba, o sertanejo e até o *axé music*) com conteúdo religioso cristão. A popularização do termo no Brasil está diretamente relacionada à Igreja Renascer em Cristo, que o transformou em marca de sua propriedade, utilizando-o em diversos produtos geridos pela igreja (CUNHA, 2004, p. 116).

Ainda de acordo com essa autora, os ritmos que se consagraram no repertório musical evangélico entre as décadas de 1970 e 1980 foram as baladas românticas, o *pop* e o sertanejo.

*O movimento gospel*²⁴, no entanto, abriu caminho para ritmos vistos pelos evangélicos como ligados a grupos marginalizados, por exemplo: “o *rap*, o *funk*, o *hip-hop*, o forró, o *reggae*²⁵; e ao carnaval e à malandragem, como o samba²⁶, o pagode o *axé-music*”. Nos anos 1990, as igrejas evangélicas presenciaram o surgimento de muitos grupos musicais utilizando esses ritmos, que até então não eram sequer apreciados pelos evangélicos, e muitos menos utilizados para uso litúrgico (CUNHA, 2004).

Os pioneiros foram as bandas de *rap Rara*²⁷ e *Kadoshi*²⁸, de São Paulo, e o grupo de *funk Yehoshua*, no Rio de Janeiro. Este último diferencia-se das demais por ter surgido não em uma igreja neopentecostal, mas em uma das igrejas do protestantismo histórico de missão – a Metodista (CUNHA, 2004, p. 160).

O argumento utilizado por esses grupos na construção dessa nova identidade musical está relacionado à necessidade de se comunicar com o público numa linguagem mais acessível e compreensível: “a igreja tem uma linguagem que o povo não entende” (CUNHA, 2004, p. 160). Ainda segundo essa autora, geralmente esses grupos são formados por pessoas que antes de se tornarem evangélicas já tinham vivências com esses ritmos, passando a utilizá-los como ferramenta de evangelização. Passam, então, a disseminar sua nova crença religiosa, direcionando-a para o mesmo perfil de público de onde “saíram” (CUNHA, 2004). Esse aspecto será melhor desenvolvido no capítulo três, no qual observamos essa mesma tendência no forró, isto é, pessoas envolvidas em atividades culturais antes de se tornarem evangélicas irão mobilizar recursos da cultura popular como ferramenta de expressão e disseminação da mensagem protestante.

Salvador de Souza observou, ainda, que os ritmos nordestinos como forró, baião, xote também foram assimilados pelo segmento *gospel* de forma mais perceptível na década de 1990, contudo, já aparecia nas gravações dos anos 1980. “O termo “forró” nessa época já era utilizado de forma mais abrangente, ou seja, um estilo que aglomera diversos ritmos nordestinos” (SOUZA, 2011, p. 142), ou um termo “guarda-chuva”, conforme Santos (2013, p. 102).

²⁴ “É comum as referências ao termo virem acompanhadas da palavra movimento – o movimento *gospel*, de ênfase musical, originado no final da década de 1980 e no início da de 90, com raízes no ‘Movimento de Jesus’ (EUA) que influenciou na formação dos movimentos paraeclesiais de juventude dos anos 70, no Brasil. A palavra ‘movimento’ justifica-se, de acordo com vários analistas e entusiastas, pelas novas práticas desencadeadas a partir da profissionalização de músicos, cantores e grupos musicais evangélicos ocorrida no período, aliada ao desenvolvimento da mídia evangélica no Brasil, ambos fundamentados numa teologia que enfatiza o valor superior do louvor e da adoração no culto.” (CUNHA, 2004, p. 116).

²⁵ Ver canção *Somos Libertos* com Nengo Vieira:

https://www.youtube.com/watch?v=Oy6_2X117AI&list=PLB8128EE6C2DA1132&index=2

²⁶ Coletânea de Sambas “*Partido do Alto*”: <https://www.youtube.com/watch?v=pg4ZDxjRb6M>

²⁷ Link com apresentação da *Banda Rara* na década de 1990: https://www.youtube.com/watch?v=_Xq25mQpIEE

²⁸ Para canções da Banda *Kadoshi* na década de 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=fldybsOzwsE>

Destaca, ainda, o cantor *Carlos Rilmar* e a *Banda Sal da Terra* como os dois grandes expoentes do forró Cristão.

Esses novos intercâmbios entre cultura e fé podem se enquadrar naquilo que Nestor Canclini, em sua obra *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, chamou de hibridação, que são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2001, p. 19). Nesse sentido, os diversos ritmos “populares” que irão se agregar ao protestantismo, a partir da segunda metade do século XX, estarão vinculados à fé, mas, ao mesmo tempo em que passam a ser compreendidos não apenas como resultado de uma junção entre duas práticas opostas, se busca compreender sobretudo as divergências desse processo.

O hibridismo, então, não é caracterizado como um processo de fusão simplesmente, e sim como uma procura por identidades contraditórias, na busca por novas soluções, a partir das combinações. Os traços de cada elemento, isto é, dos ritmos e da religião, que se unem gerando novas identidades, permanecem presentes mesmo após a junção entre eles. Temos, então, um intercruzamento de experiências que, ao mesmo tempo, caminham unidas, porém, com seus traços distintos, nos diferentes espaços sociais.

3.3 O FORRÓ COMO DISCURSO DE FÉ NO PROTESTANTISMO EM PERNAMBUCO

A assimilação de ritmos nordestinos como expressão de uma nova identidade sonora para o segmento gospel vai se dar a partir de questionamentos e reavaliações da identidade musical herdada da Reforma Protestante, diante de novas possibilidades de expressar a fé com os elementos da cultura popular. Como observamos, os hinos tradicionais que foram revestidos de uma suposta sacralidade pelos primeiros missionários, estabelecendo as formas para a música litúrgica, já continham elementos populares nas versões que foram adaptadas para os hinários.

Se percebe também que a música protestante brasileira, assim como outros objetos culturais, passou a sofrer as transformações impelidas pelas novas circunstâncias sociais. Ao mesmo tempo em que questiona os valores da tradição, procura acompanhar os avanços dos processos de globalização e as novas conjunturas contemporâneas que lhe possibilitam novas configurações. É neste gênero que iremos nos deter, a partir de agora, no sentido de entender como se deu o processo de assimilação do forró como veículo de transmissão da mensagem protestante; como os discursos foram construídos no sentido de romper com uma hinologia

historicamente distanciada das manifestações autóctones, que por décadas marcou a música protestante.

Para compreendermos como esse processo ocorreu no caso específico do forró, temos duas experiências importantes em Pernambuco: o musical *Jesus Sertanejo* e a Banda *Sal da Terra*. Este último servirá como base empírica para este trabalho, sobre a qual nos deteremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Nesta banda, o forró é tomado como recurso discursivo-expressivo, sendo reivindicado a partir de uma identidade cultural que é “nossa”, da qual não se pode desvincular-se, mesmo após a conversão, isto é, o ingresso no protestantismo. Ao mesmo tempo em que todo aparato rítmico é utilizado com letras com forte teor pietista, porém, numa linguagem tematizada no sertão, a dança, por sua vez, como um elemento indissociável desse ritmo, é rejeitada, ao menos em nível do discurso. É nesse cenário híbrido que tentaremos verificar como as relações entre música e fé podem revelar novas identidades.

O musical *Jesus Sertanejo*, por sua vez, surgiu no âmbito da Igreja Batista em Pernambuco, especificamente na Igreja Batista Emanuel, de Boa Viagem, tendo sido idealizado pelos músicos Leon Neto e Josias Bezerra, este último também um dos pastores da referida igreja. A primeira música, *Jesus Sertanejo*, que posteriormente daria nome ao musical, foi apresentada no Natal de 1992, com um coral de adolescentes, “ainda de forma bem experimental”, nessa mesma igreja. As reações foram positivas. Todavia, uma certa resistência pelos membros mais velhos também se pode perceber (NETO, 2021, ENTREVISTA AO AUTOR). A estreia oficial foi em 1993, no Congresso *Despertar 93*, em Brasília - DF, promovido pela JUMOC, Junta de Mocidade da Convenção Batista Brasileira. À época de seu lançamento, teve uma grande repercussão, sobretudo no âmbito da Igreja Batista Brasileira e em diversas outras denominações protestantes.

A exuberância da cultura nordestina brasileira acoplada à mensagem do evangelho causou grande comoção e entusiasmo e encontrou perfeita aceitação nas mentes e corações de uma geração carente de expressões religiosas que englobassem também nossa cultura, nossas tradições, nossa etnia. De lá para cá, o musical rodou o Brasil inteiro e ajudou a abrir as portas para o surgimento de um louvor autenticamente brasileiro (JESUS SERTANEJO, 2011).

Ressaltamos, contudo, que este musical foi lançado num contexto religioso “fora” do momento do culto, isto é, como o congresso em que o musical foi lançado “oficialmente” foi um evento que aconteceu extramuros do templo, isso permitiu uma maior aceitação, considerando, ainda, que havia caravanas de grupos vinculados à igreja Batista de vários lugares do Brasil, o que deu uma certa visibilidade ao musical. No entanto, ressalta o autor: “Naquela época era praticamente proibido você tocar qualquer tipo de música regional no contexto de

culto”. Posteriormente, segundo um dos autores, os convites não paravam de chegar, de modo que passou a ser utilizado também pelas igrejas no momento do culto, propriamente dito. De acordo com Leon Neto, a repercussão foi tão grande que em posteriores convenções da Igreja Batista várias sessões plenárias tiveram discussões acaloradas com os “ânimos exaltadíssimos”, sobre se o musical deveria ou não ser utilizado para o momento do culto, o que de fato acabou acontecendo, sendo amplamente utilizado como parte integrante da liturgia, especialmente em celebrações no período do Natal (NETO, 2021, ENTREVISTA AO AUTOR).

Com dois discos gravados, o musical se divide em duas partes, apresentando em dois atos “O Nascimento” e “A Missão” de Jesus, fazendo uso de ritmos e formas musicais do Nordeste brasileiro. A estética do musical, nas palavras de um dos autores, pode ser assim definida:

Ambos são estruturados em forma de mini oratório, contados do início ao fim, sem partes faladas, através de árias, coros e recitativos. Conduzindo a trama e introduzindo cada nova cena, existe a figura do “repentista”, tradição bem típica do nordeste brasileiro que tem sua origem nos menestréis da idade média. Acompanhado pela viola sertaneja, o repentista vai contando a história do evangelho usando rimas e improvisos bem ao estilo dos violeiros que ainda hoje circulam de cidade em cidade do sertão nordestino. *Jesus Sertanejo* faz largo uso de ritmos e formas musicais do nordeste brasileiro, e apresenta a história de Jesus de forma contextualizada e singela, utilizando elementos do cotidiano do sertanejo para ilustrar cada episódio, criando um paralelismo entre a Palestina e o solo seco do sertão, a cultura judaica do primeiro século e o estilo de vida prosaico do sertanejo. (JESUS SERTANEJO..., 2011).

Ao ouvirmos²⁹ as músicas do musical, de fato percebemos uma evidente intenção de contextualização da mensagem bíblica, cantada com os ritmos nordestinos. As marcações típicas do baião, com o uso de triângulo, permeiam toda a composição, sendo “costurado” pela viola nordestina de 10 cordas. O musical *Jesus Sertanejo* também nos lembra, por associação, em alguns aspectos, o *Baile do Menino Deus*³⁰, um tradicional espetáculo criado em 1983, e até hoje realizado no Marco Zero, em Recife, durante as festividades natalinas, em que convergem, ao mesmo tempo, textos bíblicos que ressaltam o nascimento de Jesus e reisado, pastoril e cantigas do mundo rural.

Em relação à Banda *Sal da Terra*, o musical *Jesus Sertanejo* nos pareceu mais “comportado”, em termos de deixar mais caracterizados os ritmos nordestinos, talvez porque as duas concepções se diferenciam em alguns aspectos. O *Jesus Sertanejo* tenta trazer a música

²⁹ Link para o musical: <https://www.youtube.com/watch?v=dgEfd4ZOyM8>

³⁰ Link para os *Caboclinhos* do Baile Do Menino Deus: <https://www.youtube.com/watch?v=BtE09zS4LD8>
Link para *O Baile Do Menino Deus, o Filme* (2020):
https://www.youtube.com/watch?v=iai_aX_VBK8&t=1753s

de “fora” para dentro da igreja, contextualizando-a com a mensagem cristã. A Banda *Sal da Terra*, por sua vez, leva a mensagem de dentro da Igreja, utilizando uma linguagem para alcançar as pessoas de “fora”, isto é, há uma ênfase no proselitismo nas letras das canções, fato que não se observa no musical *Jesus Sertanejo*. Em termos estéticos, em ambas propostas seus autores declararam, em depoimento, que receberam influência da *Banda de Pau e Corda*.

3.4 MAS, DE ONDE VEM O BAIÃO?

Quando falamos de música nordestina, nem sempre nos damos conta que estamos diante de uma grande variedade de estilos que muitas vezes se mesclam e se misturam, geralmente denominados popularmente sob signos que se convencionou chamar de “forró” ou baião. Dois cantores tentaram poeticamente descrever esses termos em canções, numa tentativa lúdica de nos fazer refletir sobre quão variados são os sentimentos que permeiam esses ritmos. Gilberto Gil e Roberto Diamanso. O primeiro, devoto apaixonado de Luiz Gonzaga e um dos grandes intérpretes brasileiros. O segundo bem menos conhecido no meio “secular”, porém um dos mais respeitados poetas e compositores cristãos, cuja obra está toda sedimentada na tradição dos cordéis, da cantoria e do Baião. Começemos com Gil, em sua canção:

De onde vem o Baião?³¹

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino
 Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
 Pela sanfona afora até o coração do menino
 Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
 É como se Deus irradiasse uma forte energia.
 Que sobe pelo chão e se transforma
 Em ondas de baião, xaxado e xote que balança
 A trança do cabelo da menina, e quanta alegria
 De onde é que vem o baião?
 Vem debaixo do barro do chão
 De onde é que vêm o xote e o xaxado?
 Vêm debaixo do barro do chão
 De onde é que vêm a esperança, a sustança
 Espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?
 Vêm debaixo do barro do chão.

Nos primeiros versos dessa canção, acima reproduzidos, Gil parece basear suas ideias na descrição do livro do Gênesis da Bíblia, segundo a qual o homem teria sido criado do “pó da terra” ou do barro, a partir do sopro divino. A partir daí, ele usa os termos “barro do chão” e

³¹ Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=AT5FGAWMvdQ>

“sopro divino” como metáforas para demonstrar como o baião, assim como o homem, está intimamente ligado à terra, ao chão, deixando transparecer o quanto a origem do baião e toda sua poética também está inserida numa estreita relação de interdependência com esses elementos. Isto é, se o homem nasce do sopro divino, o baião, por sua vez, nasce da poeira que este faz, ao dançar no chão batido, no “pé de serra”, no “arrasta pé”. Também é do chão “plantação” que o homem rural tira seu sustento, o alimento que produz “sustança”, na espera de dias melhores, “esperança”.

Roberto Diamanso, por sua vez, assim descreveu o baião em sua canção:

Senhor Baião³²
 Se alguém me perguntar
 O que é feito do baião?
 Quero inverter pra explicar
 Sei lá, qual a intenção
Do baião faz-se uma dança,
 Traz esperança e alento
Do baião faz-se um chorinho
Quando é o caso de um “lamento”
 O baião é conselheiro
 Cabelos encanecidos
 Temente a Deus no sertão
 Seus muitos dias vividos
 Sábio que serenidade!
 Filhos, netos, sois bem-vindos
 Brincar na sua varanda
 É saber que está protegido
Veio um primo visitar e lá
Sob a luz de um candeeiro
Lhe serviu preá com fava
Era o samba que chegava
Lá do Rio de Janeiro
 Venham no meu pé de serra então
 Saberão meu paradeiro
 Mantenham o rádio ligado
 Que eu vou mandar o recado
 No programa do vaqueiro.

O autor inicia seus versos como uma pergunta, o que é feito do baião? Se a pergunta tivesse a palavra “baião” trocada por “milho”, por exemplo, a resposta seria mais simples, uma vez que a frase “o que é feito do milho?” nos remeteria aos diversos pratos típicos derivados desse grão. Mas, em se tratando de um ritmo, o baião, na visão do autor, e em resposta à sua pergunta, ele tenta demonstrar, de forma metafórica, o que é possível ser feito utilizando o baião como matéria-prima para outros “objetos”. Primeiro ele afirma: “do baião faz-se uma dança”, um elemento bem presente neste “ritmo”. A partir daí ele deixa transparecer as possíveis

³² Link para música: <https://www.youtube.com/watch?v=TbI6C66yeUA>

relações e misturas do baião como outros ritmos, inclusive anteriores ao próprio baião, fazendo referência ao chorinho *Lamento*, de Pixinguinha, e ao samba, a quem se refere como “primo”. Em ambas as canções, o elemento dança e transcendência nos pareceu estar presente neste ritmo.

Luiz Gonzaga deixou registrado em várias canções as marcas de sua religiosidade católica, que herdou de seus pais (DREYFUS, 2012). Algumas dessas músicas, mesmo executadas em ritmos dançantes, evidenciam em suas letras uma clara intenção, onde os traços de devoção ao Sagrado parecem se sobrepor ao entretenimento e ao lúdico. Uma das mais significativas gravações de Gonzaga explorando temas religiosos talvez seja a *Ave Maria Sertaneja*³³, de Julio Ricardo e Onildo de Oliveira, registrada no álbum *Triste Partida*, de 1965. Nesta canção, executada em forma de toada, Gonzaga utiliza todo seu sentimento religioso, mudando sua entonação vocal, que se projeta num canto lírico, contrito e reverente. É quase impossível apreciá-la sem que sejamos remetidos ao Sagrado. Essa temática inclusive é recorrente em sua carreira e se observa em canções como *Salmos dos Aflitos*³⁴, em parceria com Humberto Teixeira (1978); na canção *Obrigado João Paulo*, composta em 1980, em parceria com o Pe. Gotardo Lemos, que surgiu a partir da visita do sumo pontífice a Fortaleza, quando Gonzaga foi convidado para cantar na presença do Papa. Na canção *Padroeira do Brasil*, em que divide a autoria com R. Grangeiro (1955); em *Viva meu Padim*, em parceria com João Silva (1986), dentre outras em que o Rei do Baião deixou aflorar uma poética nitidamente religiosa.

A canção *Canaã*, em parceria com Humberto Teixeira, que também intitula um LP gravado em 1968, aborda uma temática que perpassa tanto os temas de interesse católico quanto protestante. A letra dessa canção faz alusão à terra de Canaã, que, segundo a tradição judaica descrita no Antigo Testamento, foi prometida ao patriarca Abraão. “Antes do tempo dos juízes, a terra de Israel era chamada Canaã. Esta era a terra entre o Rio Jordão e o mar Mediterrâneo, a terra onde Jesus viveu e andou. Era também a ‘Terra Prometida’, o destino dos hebreus, no Êxodo do Egito” (BEERS, 2013, p. 20). Eis a canção:

Canaã³⁵

Por que cantar tanta tristeza?
Me pergunta com frieza
Gente alegre de riqueza
Que Deus quis do lá de cá

³³ Ver interpretação de Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=AU3YZIJ3iIs>

³⁴ Link para a música: https://www.youtube.com/watch?v=t_4REp4GSyE

³⁵ Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=CuzlDiQzlhc>

Pra essa falsa realeza
 Que nem sabe com certeza
 Que lá tem uma princesa
 Vou de novo explicar

Cabe a mim, lei do destino
 Responder o desatino
 Já que a saga do norte ofendido
 Fui eu que cantei
 Quando um dia com o povo
 A viola eu afinei
 E com morte, tristeza é pobreza
 Eu rimei...
 Minha lira, que a face de norte mudou
 E eu mudei
 Asa Branca, Assum Preto, Acauã
 Me ajudem de novo a cantar
 E dizer que num é só tristeza
 Porque tenho o sertão pra mostrar
 Que o caboclo que tanto sofreu
 E caído, viveu pra sonhar
Amanhecer dentro de Canaã
Sem sair de seu próprio lugar
 Tem agora não só a esperança
 Mas certeza de se levantar

E porque eu voltei a cantar
 Vejam todos, não há mais tristeza
 Na viola que eu passo a tocar
Canaã, que alegria te encontrar
Canaã, Canaã, Canaã

Nesta canção, Gonzaga passa a descrever Canaã como arquétipo do sofrimento do sertanejo, que, apesar das adversidades impostas pela seca que o flagela, tem em suas canções um escape de esperança e de alegria que podem “transformar” o sertão numa Canaã para os nordestinos, sem que estes, necessariamente, tenham de sair em busca de uma “terra prometida”. “Amanhecer dentro de Canaã / Sem sair de seu próprio lugar”. Ao contrário do povo hebreu, que, segundo o relato do capítulo 15 do livro de Êxodo, passou quarenta anos de peregrinação no deserto da Palestina, da saída do Egito até chegar em Canaã, a “Terra Prometida”. Sobre sua própria música, Luiz Gonzaga acreditava que ela continha, supostamente, alguns traços que se assemelhavam à música praticada nessa região:

Eu não sei por que, a música que eu faço parece com a lá da Europa do Leste, e de Israel... eu faço tudo em tom menor. A harmonia é igual, o ritmo... Israel e o Sertão têm muito a ver. Aquele pedaço de terra sofrida hoje é respeitado. O negócio é que terra é sempre terra! (LUIZ GONZAGA apud DREYFUS, 2012, p. 274).

No contexto religioso protestante, o termo Canaã é frequentemente utilizado como alegoria para se referir à caminhada peregrina do cristão na terra rumo ao lar celeste, como já foi destacado anteriormente, isto é, a crença de que todo sofrimento aqui será recompensado num plano espiritual onde se poderá desfrutar de uma vida de plena paz e sem sofrimentos, num

“celeste porvir” (MENDONÇA, 1984). Nesse aspecto, católicos e protestantes “peregrinos”, sendo “retirantes” nordestinos, estão na mesma condição, em termos de dissabores que experimentam no cotidiano da vida, que decorre principalmente em função da seca no Nordeste, o principal marcador social dessa região. Ambos os grupos têm suas vivências e crenças religiosas com características bem distintas. Contudo, utilizam o mesmo cenário imagético dessa região, cada um à sua maneira, para referenciar suas espiritualidades. Passemos a algumas definições desse ritmo “andarilho”.

O termo “baião”, assim como o termo “forró”, pode nomear uma ampla variedade de coisas. A palavra Baião, segundo Santos (2013), pode significar diferentes atividades que envolvem música-dança, desde “bandas de pife, baião de viola (duplas de cantadores, solo de viola e outras modalidades), tribos de índios, caboclinhos, bumba meu boi, cavalo-marinhos e aboio” (SANTOS, 2013, p. 82). Ainda segundo Santos, por meio de informações colhidas por Câmara Cascudo, o baião é citado como uma dança muito popular do Nordeste brasileiro, sendo sinônimo de “baiano”. Segundo Santos, este autor ainda se refere ao termo baião ao nome dado ao rojão, isto é, a parte do desafio dos cantadores de viola em que um pequeno intervalo instrumental é dado, intercalando os improvisadores, no sentido de terem um pequeno espaço de tempo para formularem seus versos (SANTOS, 2013).

O termo, tal como o conhecemos popularmente hoje, é um gênero musical que se consolidou da parceria entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, um de seus principais letristas. De acordo com Sandroni et al. (2021), o gênero baião não foi criado por essa dupla. Porém, é a partir dessa parceria que vai se consolidando, ou, segundo Santos (2013), se “codificando”. Isto é, passou a ser sistematizado em versos e sons, num determinado momento histórico social, por esses artistas, em que suas intenções e memórias afetivas descritas nas letras coincidiram com uma forte presença de migrantes nordestinos no sul do país, desejosos por uma música que de alguma forma lembrasse sua região natal.

Em 1946, a nova codificação do baião, feita por Gonzaga e Teixeira, é lançada, com a canção “Baião”, interpretada pelo grupo vocal Quatro Ases e um Curinga (Odeon 12724-b). A canção seria gravada por Luiz Gonzaga em 1949 (RCA Victor 80-0605-b). O baião se torna um gênero musical cosmopolita, é gravado em diversos países do mundo e se torna um ícone da música e da cultura nordestina. A ideia é divulgar uma dança nacional, que ao mesmo tempo é nordestina [...]. (SANDRONI et al., 2021, p. 155).

Quanto aos aspectos estéticos-musicais do baião, segundo Santos (2013), Luiz Gonzaga manteve a base rítmica binária de outros gêneros, podendo ser tocado mais lento, quando é relacionado a temas “melancólicos”; quando mais acelerado, destina-se à dança de casal. Tem como traço característico principal a “batida” da zabumba no início do tempo, seguida de outra

batida na quarta semicolcheia do mesmo tempo, caracterizando um deslocamento rítmico denominado de síncope (SANTOS, 2013, p. 90).

O termo forró, por sua vez, de acordo com Sandroni et al. (2021, p. 27), aparece nos dicionários já no início dos séculos XX, como abreviação do termo “forrobodó”, significando “bailes reles”, “baile de gente ordinária”. Noutra hipótese menos consensual entre os pesquisadores do tema, a origem do termo seria a derivação abrigada da expressão inglesa *for all* (para todos), termo que “teria sido usado nas portas dos bailes promovidos pelos ingleses que vieram ao Nordeste construir ferrovias de 1873 até 1950” (SANTOS, 2013, p. 99), de onde supostamente viria o termo forró. Tal hipótese não encontra respaldo em pesquisas sobre o tema.

A palavra vai incorporar diversos sentidos, com ênfases para bailes dançantes que geralmente acabam em conflitos, brigas e desordem, gerados por ciúmes, em disputas por mulheres. Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, cada um ao seu estilo, irão utilizar essas referências como recurso expressivo, num sentido “cômico”, a partir dos anos 1950 (SANDRONI et al., 2021). Nesse momento, há um deslocamento do termo “forró” no sentido de “festa”, para o “gênero” ou estilo musical. Nesse aspecto, Dominique Dreyfus salienta:

[...] a palavra “forró”, segundo a época em que é empregada, não tem exatamente o mesmo significado. Da mesma forma que a palavra “samba”, a palavra “forró” foi evoluindo no decorrer do século. Até os anos 50, forró significa “baile”; depois passa a designar o conjunto da música do Nordeste. Hoje em dia, forró é um gênero musical. Nordestino, claro. (DREYFUS, 2012, p. 198).

Santos também faz algumas observações em sintonia com Dreyfus:

Em suma, o termo *forró* se refere a vários aspectos. *Forró* é festa e a dança que nela ocorre; é um padrão rítmico executado na zabumba e em outros instrumentos agregados; é um nome de um tipo de canção, um subgênero do **forró**; este é o gênero mais largo que inclui vários subgêneros, destacando-se: baião, xote, toada, xaxado, arrastapé e *forró* (SANTOS, 2013, p. 104).

Nesta pesquisa, como não temos a pretensão de tipificar as diversas variantes utilizadas para o termo forró, uma vez que nossa intenção é compreender a utilização desse gênero no contexto religioso protestante, a partir da Banda *Sal da Terra*, utilizaremos o termo *baião* ou *forró* e demais subgêneros como termo mais genérico e sinônimos, isto é, como um termo “guarda-chuva”, como apontou Santos (2013). Todavia, consideramos a obra de Luiz Gonzaga como referência para as possíveis comparações entre o forró “secular” e o forró proposto pela Banda *Sal da Terra*.

4 “UM XOTE SANTO”: O FORRÓ EVANGÉLICO NA EXPERIÊNCIA DA BANDA SAL DA TERRA

4.1 EXPRESSANDO A FÉ SEM RENUNCIAR À IDENTIDADE REGIONAL

Em 2009, um grupo de 16 experientes artistas evangélicos, oriundos de diferentes regiões do Brasil, com reconhecida produção musical e ligados a diferentes denominações protestantes, reuniu-se em São Sebastião das Águas Claras, em Minas Gerais, com o intuito de discutir os rumos da música evangélica brasileira. Naquela ocasião, comemorou-se os 25 anos de um acampamento denominado *O Som do céu*, organizado pela Mocidade para Cristo – MPC, uma missão protestante americana que se instalou no Brasil em 1947. Desde sua primeira edição, em 1984, o evento visava congregar diferentes músicos não alinhados com o modelo litúrgico-musical presente nas igrejas protestantes brasileira, que até então estava muito vinculado ao canto congregacional e aos coros tradicionais, tendo o hinário como base do repertório, como já pudemos demonstrar.

Esses compositores entendiam que a música evangélica poderia e deveria se expressar nos variados ritmos e estilos populares nacionais, um possível culto com rosto brasileiro. Apresentavam um repertório com claras influências da bossa-nova, sertanejo, samba, forró entre outros. Na edição de 2009, além das apresentações musicais, lançou-se a proposta de realizar, entre os artistas convidados e a plateia, um debate sobre o papel da música evangélica na igreja e na sociedade, tendo como um dos eixos norteadores para as discussões a temática *A igreja como promotora de cultura*.

Como resultado do encontro, foi publicado, sem nenhuma pretensão acadêmica, e nem por isso com menor importância, um livro com o mesmo título do evento *O livro do Som do Céu* (VEIGA; SZUECS, 2009), onde foram registrados os textos dos músicos-debatedores, as reações da plateia às discussões e uma carta com 25 pontos que sintetizavam as inquietações dos artistas e, ao mesmo tempo, propunha algumas ações relacionadas às práticas do músico cristão na sociedade.

Inicialmente, o que nos chamou atenção foi que, apesar do título *O som do céu*, a proposta do evento-livro, no entanto, era discutir uma aproximação maior da igreja evangélica, sobretudo de sua música, com o som da “terra”. Na verdade, buscava-se consolidar o que desde as décadas de 1960 e 1970 já havia sido sinalizado nas gravações e em alguns movimentos que propunham uma renovação musical no meio evangélico brasileiro. De acordo com Cabral e Pereira (2012, p. 124), “a tentativa cristã de se comunicar com o público não cristão na

‘linguagem artística’ deste”. Ao mesmo tempo, romper com ideia de que só a música herdada da tradição reformada protestante, representada pelo coro acompanhado por órgão e as canções do hinário, fossem os únicos modelos de música destinada aos momentos de comunhão com os fiéis. Tal repertório não mais atendia aos anseios dessa nova geração de compositores evangélicos, que procuravam se aproximar cada vez mais dos ritmos populares (CABRAL; PEREIRA, 2012).

Em um dos artigos do referido livro, seu autor narra uma pequena história, apresentando algumas situações experienciadas por um músico que deseja vivenciar sua religiosidade a partir de elementos de sua cultura. O texto traz à tona, na realidade, algumas questões e inquietações desses músicos que, ao proporem novas maneiras de vivenciar sua religiosidade, se deparam com as contingências e questionamentos que surgem da relação entre música popular e fé. Nos pareceu pertinente transcrevê-la aqui, visando apresentar algumas questões do nosso objeto.

“Damião, a zabumba e a Igreja”

Em Pernambuco, no Quarto Distrito Rural de Caruaru, numa feliz investida evangelística, Damião, um matuto morador daquelas bandas, foi alcançado pelo amor de Deus. Um homem envolvido com os movimentos culturais de base, lá no Sítio Serrote dos Bois, zabumbeiro “marrudo”, “triangueiro” de marca maior, entregou sua vida para Jesus... Largou a bebida, o cigarro, a jogatina [...], pela graça de Deus se tornou uma nova criatura. Mas na alegria do primeiro amor, teve uma notícia que o deixou sem jeito. Um religioso, “cheio de boas intenções” o advertiu:

- Damião, esqueça a zabumba e o triângulo. Daqui para frente você é um servo de Deus e Deus não gosta dessas coisas!

Damião engoliu seco. A notícia bateu no seu coração como uma paulada. De forma que a situação entristeceu aquele “cabra” recém-convertido. Porém, como todo bom matuto, o sujeito ficou desconfiado com a história...

- “*Oxente! Onde é que tem isso na bíblia?*”

Perguntou Damião a si mesmo. Então, começou uma busca bereana, de Gênesis a Apocalipse, procurava diligente onde era que tinha na Bíblia que tocar zabumba era pecado. Procurou, procurou e nada... Não havia nenhuma referência no Livro Santo, do repúdio de Deus aos seus queridos instrumentos musicais. Damião convertido, se convenceu:

- *O irmão “tá” errado!*

Concluiu categórico. E a partir daí começou a tentar convencer seus líderes a deixá-lo fluir da condição de músico regional. Tentou daqui, tentou dali até que conseguiu dobrá-los. Resultado: Hoje ele toca sua zabumba, num grupo que ele mesmo fundou, chamado Banda Sertão Cristão Nordestino, junto com outros forrozeiros convertidos. (VEIGA; SZUECS, 2009, p. 99-100, grifos do autor).

Nas páginas seguintes, após o texto, registrou-se o resultado das discussões, no que diz respeito à relação da igreja evangélica com a música popular, no qual alguns pontos foram levantados. Os debatedores da mesa *A igreja como promotora da Cultura* concluíram que a cultura brasileira tem um caráter sincrético. Contudo, possui elementos com os quais a igreja evangélica pode dialogar, de maneira a contribuir na formação de uma identidade cristã brasileira. No entanto, esses supostos elementos não foram apresentados. Sugeriu-se que a

igreja brasileira precisa se “[...] ‘encarnar’ seguindo o exemplo de Jesus, que se fez homem e se envolveu com sua cultura” (VEIGA; SZUECS, 2009, p. 120). Mas, tal envolvimento, considerando as práticas musicais e a relação com a igreja evangélica, também não foi explicitado pelos debatedores, embora se verifique uma vasta produção musical desses músicos, onde se percebe uma clara aproximação entre o protestantismo e os variados gêneros populares brasileiros.

O autor nos apresenta um interessante quadro, no qual a relação entre música e fé, num primeiro momento conflitivo, gera novas possibilidades de se vivenciar a religião. Ou poderíamos ainda perceber o quanto as experiências musicais “seculares” de um indivíduo, vivenciadas antes de sua conversão, podem influenciar suas práticas musicais após o engajamento religioso.

Nesse aspecto, o etnomusicólogo John Blacking (2007, p. 201), ressaltando a importância da música como parte da infraestrutura da vida humana, nos diz que: “O fazer ‘musical’ é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social”. Assim, é possível expressar a fé conciliando os preceitos e tradições da religião através de ritmos populares? Como essas “ações sociais” (religião e música popular) se inter-relacionam, para aqueles que desejam vivenciar suas experiências religiosas de forma alternativa, utilizando o forró como expressão de fé.

De que forma o forró e a zabumba fazem sentido para “Damião” e seus amigos forrozeiros. Quais tensionamentos e contradições, entre esses músicos e o grupo religioso (igreja local) ao qual pertencem, estão em jogo no processo de ressignificação desses ritmos? Quais são os discursos identitários e de pertencimento cultural que esses músicos reivindicam? Ou ainda, como se estabelece a relação entre o discurso religioso protestante, contido nas letras das canções, que propõe uma vida de separação de tudo aquilo que é considerado “mundano”, e o forró com toda sua tradição dançante? Damião talvez seja o representante de um expressivo número de grupos e músicos cristãos que, inconformados com algumas restrições impostas pelas normas religiosas no tocante à música, tentam expressar sua fé sem algumas “amarras” da tradição religiosa que abraçou, mas, ao mesmo tempo em que sua prática musical se movimenta no sentido de fugir delas, convive com uma certa austeridade para com outras representações artísticas.

Para responder aos questionamentos que nos propomos, focamos nossas buscas principalmente no trabalho musical da Banda *Sal da Terra* e de cantores que com essa banda realizaram parcerias. A opção pelo grupo deveu-se ao fato de seu trabalho ser um dos pioneiros

em Pernambuco na busca por uma música que transmite os valores e princípios da fé protestante, ao mesmo tempo em que faz isso utilizando o forró e seus subgêneros.

A aproximação entre música popular e fé na proposta da banda também está relacionada ao seu interesse pela evangelização das populações no sertão nordestino. É nesse recorte geográfico que o grupo concentra suas apresentações e diversas outras atividades denominadas de “ações missionárias”, como veremos adiante. Esse fato ganhou relevância ao longo das entrevistas, de forma que, mesmo havendo outras bandas e cantores pioneiros igualmente importantes, nesse aspecto, para o interesse da pesquisa, a Banda *Sal da Terra* teve uma maior importância.

4.2 O PROCESSO DE FORMAÇÃO DA BANDA *SAL DA TERRA*, O CONTEXTO CULTURAL, VIVÊNCIAS, MEMÓRIAS E CANÇÕES

Os integrantes que iniciaram a primeira formação (voz/violão, zabumba e flauta transversa), em 1995, antes de se tornarem cristãos, tinham em comum, assim como “Damião”, um grande apreço pela cultura popular, de forma que já eram músicos amadores e foram influenciados pelos diferentes estilos musicais populares, tendo como principais referências o grupo *Quinteto Violado* e os cantores, Alceu Valença e Luiz Gonzaga, entre outros. De acordo com Siqueira, um dos integrantes fundadores, “a gente já estava acostumado com a questão de beira de fogueira e viola” (SIQUEIRA, 2021, ENTREVISTA AO AUTOR).

Outro membro fundador e líder da banda relatou, em entrevista ao canal do *Instagram* Música Cristã no Brasil, que, quando criança, teve oportunidade de conversar com Luiz Gonzaga, num show que este realizou em Garanhuns, juntamente com Dominginhos. E que, enquanto este “esquentava” o palco para o Rei do Baião, correu para trás do palanque e perguntou a Gonzaga quem era melhor sanfoneiro, ele ou Dominginhos, e Gonzaga respondeu-lhe num grande sorriso: “Dominginhos é muito melhor do que eu”, e fazendo um carinho em sua cabeça, dirigiu-se para a apresentação, realizando um show maravilhoso. Também durante toda sua infância, relata que, como “menino do interior”, foi criado ouvindo repentista e embolador de coco. Considera Luiz Gonzaga o maior representante da música nordestina e afirma que sua forma de falar e contar história durante as canções influenciou a banda (ANDRÉ, 2021, ENTREVISTA AO CANAL DO *INSTAGRAM*).

Após sua conversão, num contexto em que se encontrava completamente viciado em bebidas alcoólicas, começou a tocar violão e cantar, fazendo o momento do louvor nos cultos em que era convidado para auxiliar missionários enviados para o sertão com o propósito de

fundar igrejas. À época, tocava sozinho as músicas que faziam sucesso no estilo *Louvor e Adoração*³⁶, começando a compor nesse estilo. Ainda não tinha pensado em utilizar a música regional como expressão de fé.

Posteriormente, iniciou um trabalho autoral com “música regional nordestina”, com letras que visavam divulgar a mensagem protestante e atuar “fora” das igrejas, e mesmo as músicas que compunha para o momento do culto tinham um apelo para missões. Foi então que percebeu sua vocação para o trabalho missionário e começou a montar a Banda *Sal da Terra*. Nessa época, segundo seu depoimento, não havia ninguém em Pernambuco trabalhando com “música regional nordestina” no ambiente das igrejas evangélicas. A partir daí, iniciou um trabalho de contextualização da música regional voltada para evangelização. De início, o grupo começou a fazer apresentações em sítios, praças, feiras-livres, presídios e favelas; “lugares onde a igreja não ia com frequência”, e pouco depois “encontrou” o sertão, passando a usar chapéu de couro, alpercata e a zabumba (ANDRÉ, 2021, ENTREVISTA AO CANAL DO INSTAGRAM).

O primeiro CD da banda, intitulado *Dá Licença*, é um trabalho autoral lançado de forma independente, em 1998, no qual são observados ritmos como o baião, xote, e elementos como toada e repente, executados ao estilo da *Banda de Pau e Corda*, numa interessante combinação de sons e timbres. Do trio pé de serra, nota-se a ausência da sanfona nos dois primeiros discos, substituída pela guitarra e viola nordestina. O triângulo e a zabumba garantem os traços característicos do baião e de outros subgêneros do forró.

O nome da banda faz alusão às palavras ditas por Jesus em seu conhecido discurso denominado de “Sermão do Monte”, em que ele se dirige aos seus discípulos dando-lhes uma série de recomendações denominadas de “Bem-aventuranças”. No verso treze do capítulo cinco do Evangelho Segundo São Mateus, Jesus se reporta aos discípulos com as seguintes palavras: “Vós sois o sal da terra”. A ideia que Jesus estava querendo transmitir, de acordo com a Bíblia de Estudo Cronológica e Aplicação Pessoal (2015), é que os discípulos (não apenas os doze apóstolos, mas todo aquele que desejasse segui-lo) deveriam se comportar no “mundo” segundo seus ensinamentos, isto é, viver uma vida de integridade individual, baseada no amor ao próximo, sem apegos materiais e livres de uma religiosidade pautada apenas no cumprimento de ritos cerimoniais. Cumprindo tais recomendações, os discípulos estariam “salgando” a terra,

³⁶ O culto no estilo *Louvor e adoração* “caracteriza-se por um culto vivo, informal e com muito som, no qual a congregação busca ativamente a presença imediata de Deus. Os adoradores celebram sua experiência com Deus por atos exteriores de adoração, às vezes completamente desinibidos [...] creem que a adoração deve envolver o corpo inteiro e, por isso gostam muito de bater palmas, levantar as mãos, mover o corpo no ritmo da música e gritar bem alto” (BASDEN, 2000, p. 79).

ou seja, assim como o sal, que ao entrar em contato com os alimentos, tempera e dá sabor, os cristãos deveriam se esforçar para afetar (influenciar) as pessoas ao seu redor, através de seus comportamentos.

Ainda podemos destacar, considerando a expressão “Sal da Terra”, a ideia implícita de que no próprio nome da banda já está expressa a ideia de compatibilizar a missão evangélica do grupo com a cultura local. Isto é, “da terra” também está se referindo àquilo que é nosso, do Nordeste, da nossa terra (cultura). Isso se confirma nas letras das canções e, principalmente, na utilização dos ritmos nordestinos como expressão da religiosidade do grupo. Nesse sentido, os ritmos nordestinos se configuram como elementos de mediação entre o Sagrado e o que é “da terra”.

Nas letras das canções, são observadas duas características: o apelo proselitista e uma autoafirmação por ter se tornado um cristão nordestino, que não renuncia a suas tradições, como demonstrado na letra da canção *Papa Capim*:

Quando a Cristo abracei,
 Dei de mão para o pecado
 Vida velha eu deixei
 Por Jesus fui transformado
Só não deixei minha terra (pé de serra)
 Minha caquera de fulô.
 Meu carro de boi a roça (o arado)
 Eu não deixei não sinhô.
 (Refrão)
Num arrepare se eu louvo
De um modo diferente.
Se além de nordestino,
Em nosso Senhor sou crente.
Quando Cristo me salvou,
Me libertou da iniquidade
Mai minha cantoria,
Minha terra num é imoralidade.

Meu chapéu de couro (acho elegante)
 A perneira e o gibão
 Já o paletó (eu acho apertado)
 Num me sinto bem nele não,
 E eu num quero arremedar
 O sotaque americano
 Eu nasci foi no Nordeste
 Sou cristão pernambucano

Hoje eu sou missionário (pregador)
 Do evangelho de Jesus
 Sigo ao meu povo mostrando (a verdade)
 O caminho, o amor e a luz
 Sempre ao lado do meu mestre
 Vou cantando meu baião,
 Bendizendo seu santo nome
 Com amor e devoção.

Ao ouvirmos³⁷ essa canção, fica evidente o uso intencional da linguagem informal e coloquial própria do Nordeste, fazendo referência a objetos e ambiências típicas do sertanejo. O autor faz menção de sua antiga vida de “pecado”, “velha”, que foi transformada ao abraçar a nova fé, uma possível alusão aos padrões éticos e morais que foram abandonados, mas, não explicitados na canção.

Contudo, reivindica não querer se distanciar de suas raízes culturais, ao contrário, deseja expressar suas convicções religiosas como um nordestino “crente”, enfatizando no trecho do refrão: “Não arrepare se eu louvo de um modo diferente se além de nordestino em nosso Senhor sou crente”. Sugere conciliar sem maiores conflitos a fé que abraçou e os elementos da sua cultura, em que o discurso verbal se une ao discurso musical através dos ritmos populares, sobretudo do baião, que se reveste de novos significados.

No entanto, dessa aproximação surgem pontos de tensão entre a proposta do grupo de levar a mensagem evangélica (sacra) contida nas letras das canções, utilizando ritmos populares, que podem, por exemplo, despertar nos ouvintes interesse “profano” pela dança. Essa possibilidade de atrair o fiel com a dança, sofre mais resistência em algumas denominações tradicionais ou históricas que começaram a se estabelecer no Brasil a partir do século XIX, como comentado no capítulo primeiro. Para esse segmento, a música não deveria despertar, principalmente nos “novos convertidos”, atrativos em atividades não condizentes com a “moral cristã”, o que provocaria, nessa perspectiva, seu distanciamento da fé, sob a alegação de que tal prática poderia estimular o retorno para a antiga vida “mundana” (MENDONÇA, 2009). De acordo com Cunha (2004), considerando os estudos de Rubens Alves sobre as questões do corpo no protestantismo brasileiro:

[...] na interpretação protestante brasileira, partilhada por todas as igrejas do protestantismo histórico de missão, a dança seria uma versão simbólica do ato sexual; praticá-la seria ceder à tentação que perverte o corpo do crente. Aos adeptos do protestantismo afeitos à dança e aos bailes, restava, ao longo da história das igrejas, fazê-lo em segredo (CUNHA, 2004, p. 208).

Por outro lado, os ritmos dançantes estavam presentes nos setores menos tradicionais do segmento protestante brasileiro, como os neopentecostais³⁸, por exemplo, que estão mais

³⁷ Link para a música *Papa Capim*: <https://www.youtube.com/watch?v=1QHJv8YJ00M>

³⁸ [...] “neopentecostalismo, o termo é empregado para se referir às igrejas Universal do Reino de Deus (1977), Internacional da Graça de Deus (1980), Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra (1986) e Renascer em Cristo (1986). Essas igrejas caracterizam-se pela pregação da Teologia da Prosperidade, pelo emprego de práticas típicas do Cristianismo pré-Reforma, como o uso de simbologia mística na Guerra Espiritual contra as “forças do mal”, pelo rompimento com o ascetismo pentecostal que visava à separação dos costumes seculares e pela intensificação do uso das mídias. Algumas igrejas neopentecostais mais recentes, como as Comunidades (Evangélicas, da Graça) e Bola de Neve, assim como a Renascer em Cristo, atenuaram a ênfase na cura e no exorcismo, reestruturando

vinculados à indústria da produção *gospel* moderna, segundo a qual não haveria maiores problemas, entre os fiéis, em lidar com a dança. Dessa forma, para as igrejas desse segmento evangélico, ela é percebida como possibilidade de renovação da liturgia tradicional e uma expressão da adoração (MENDONÇA, 2009). Bandas como *Xote Santo* e *Coração Ardente* realizam mega shows - à semelhança do que se faz no Forró Universitário -, com forte aparato midiático e eletrônico, nos quais a dança é estimulada e utilizada como recurso expressivo nos louvores. Verificamos, nas apresentações desses grupos, disponíveis no aplicativo *Youtube*³⁹, reações da plateia, tais como pulos, gestos coreografados, assobios e gritos, porém, a ausência da dança em par/casal.

Ainda segundo Cunha (2004), uma das igrejas pioneiras que rompeu de forma mais incisiva com a proibição da dança nos cultos, passando a incluí-la nos momentos de adoração, foi a Igreja Renascer em Cristo, fundada em 1986, em São Paulo, pelo casal Estevam Hernandes e Sônia Hernandes. De acordo com essa autora, a “cultura *gospel*” que surge nos anos 1990, sobretudo no âmbito das igrejas neopentecostais, rompe com o conservadorismo das igrejas históricas. A dança passa a ser aceita nessas igrejas como expressão da adoração. Esse momento, como já destacamos anteriormente, é marcado pelo aumento da presença das igrejas evangélicas nas diferentes mídias, com destaque para a televisão, e foi denominado por Cunha como a “explosão *gospel* no Brasil”.

Os anos 90 marcaram uma atenuação nessa história da cultura evangélica. A cultura do consumo e da mídia construídos no interior do protestantismo resultaram no modo de ser *gospel* que insere o entretenimento como valor. Tendo como expressão mais forte a música, a cultura *gospel* derrubou barreiras evangélicas com a dança e com um dos maiores inimigos das igrejas – o carnaval. Casas noturnas e pontos de encontro também tornaram acessíveis aos evangélicos. Os espetáculos *gospel* passam a ser opção forte de lazer evangélico. Os programas de TV e rádio já não oferecem muitos sermões, estudos, meditações, como no passado. [...] A cultura *gospel* demoliu essa barreira em dois sentidos: inseriu a dança no contexto litúrgico e abriu as portas dessa expressão corporal como entretenimento. A Igreja Renascer em Cristo foi a grande responsável por esta mudança ao montar sua programação para a juventude com esses dois componentes. Com a Renascer, surgiram nos cultos as danças litúrgicas – ou como os evangélicos se habituaram a chamar, as coreografias. Note-se que o discurso *gospel*, ancorado também em princípios de marketing, evita pronunciar a palavra “dança” trocando-a por “coreografia”. Enquanto os cantores se apresentavam, pessoas ou grupos especialmente preparados faziam coreografias relacionadas ao que estava sendo cantado. Foi também com a Renascer que se passou a admitir que “cristão também pode dançar” música religiosa. Em alguns dos templos da igreja, depois do último culto, as bandas de rock *gospel* continuam a tocar e o espaço transforma-se em pista de dança com iluminação especial (luzes estroboscópicas) (CUNHA, 2004, p. 208-209).

seus modelos de proselitismo a fim de alcançar classes sociais e grupos urbanos diversificados”. (MENDONÇA, 2009, p. 49).

³⁹ Link para as canções da Banda Xote Santo: <https://www.youtube.com/watch?v=2DtilwNWuFM>

No entanto, considerando o que pudemos observar nas *performances* presenciais realizadas em igrejas⁴⁰ e em eventos transmitidos de forma remota, mesmo propondo uma música que se distancie da herança musical trazida pelos missionários protestantes, o grupo *Sal da Terra* nos pareceu vinculado ao segmento mais conservador do meio evangélico brasileiro. Isto é, às denominações do ramo histórico (Presbiterianos, Batistas, Anglicanos, entre outras), nas quais se busca por um alinhamento e preservação dos usos e costumes litúrgicos trazidos pelos missionários americanos e europeus que por aqui se estabeleceram ao longo do século XIX. E isso implica um afastamento das questões relacionadas à dança.

As apresentações ocorrem tanto em igrejas como em eventos ao ar livre. A depender do local, pode haver uma maior aceitação com relação à dança, mas nada que nos pareceu ir além, por parte do grupo e dos telespectadores, de um “balançar” tímido e individual de mãos ou do corpo, sem coreografias, e na marcação do compasso. Na verdade, o elemento dança tem diferentes visões entre os integrantes da banda e de cantores parceiros, prevalecendo a ideia de algo que deve ser evitado, como destacou o líder do grupo:

Não gostamos quando as pessoas dançam nos eventos que participamos. Nos eventos ao ar livre é mais difícil controlar, mas as igrejas dão mais trabalho nesse sentido do que os eventos abertos. Quando percebemos que muita gente está dançando, eu conto uma história, ou mudamos para uma canção mais lenta (ANDRÉ, 2019 ENTREVISTA AO AUTOR).

Essa preocupação com a dança está relacionada ao fato de o grupo não querer associar seu trabalho ao entretenimento, ou seja, é forró, mas não deve ser percebido como divertimento, considerando que no forró “secular” geralmente se dança em par, homem-mulher, de forma sensual, o que obviamente não se pretende estimular no trabalho da banda, em função de todo escopo ético-moral reivindicado no conteúdo das letras e pela vinculação denominacional em que o grupo está inserido. Tal tentativa de distanciamento da dança nos faz pensar como ou até que ponto é possível desvinculá-la de sua projeção sensual no corpo, uma vez que se mantém na proposta da banda toda uma estrutura rítmico-instrumental “dançante”, executada nos moldes do forró tradicional, ou seja, os ritmos soam como um convite ao “arrasta-pé”.

Esse cuidado com a dança também fica evidente na fala do percussionista do grupo: “sempre tivemos uma preocupação de não transformar aquilo que se fazia em algo vulgar ou em uma brincadeira, para que as pessoas não tivessem a ideia de que aquilo ali era para se divertir, ou entretenimento, ou para brincar ou para dançar” (MARCUS, 2020 ENTREVISTA

⁴⁰ Link para apresentação do grupo Sal da Terra na Igreja Batista na cidade de Venturosa, em PE (2016): <https://www.youtube.com/watch?v=JapYNk50Q-I>

AO AUTOR). O cantor Laércio Lins, parceiro da banda e coautor de um dos discos, tem uma concepção mais moderada a respeito da dança. Ao ser questionado sobre se os ritmos dançantes, como o baião, poderiam ser interpretados como algo desvirtuante ou inadequado para os momentos de comunhão entre os fiéis, revelou:

Veja, se você pegar qualquer música dessas por aí de “adoração”, as pessoas dançam, e se dança. Qualquer ritmo se dança com o par “encostado”, mas você pode dançar o forró *gospel* sem um par e fazer uma coreografia sem estar erotizando ela. Se você pegar uns vídeos de uma festa hebraica, inclusive, Deus é um Deus festeiro. Ele instituiu pelo menos sete festas anuais para o povo hebreu celebrar; a Festa da Colheita é um frevo. [...] Você pode dançar sem erotizar, eu danço com a minha esposa aqui dentro de casa, faço coreografia, giro, e não há erotização, mas infelizmente não houve cuidado. Quando eu estou tocando e o pessoal se agarra, eu não faço entretenimento na igreja, quando o pessoal começa a se agarrar eu digo, dance de outro jeito, de forma diferente. Tem que estar juntinho é? (LINS, 2021, entrevista ao autor).

A questão parece não ser a dança em si, mas como e onde se dança, e reflete de algum modo as ideias e implicações que se tem no uso do próprio corpo. No templo, ela deve ser evitada, por ser considerada inadequada nesse ambiente, apesar dos ritmos a estimularem. Porém, afastado desse local, “em casa”, existe a possibilidade de ser aceita, inclusive como uma manifestação da adoração. Aqui, percebe-se uma dualidade na proposta grupo: o forró e seus subgêneros passam a ser aceitos como expressão de fé, na medida em que são identificados como elementos intrínsecos do “ser” nordestino, e o fato de se tornar um protestante não retira do indivíduo sua vivência cultural. Como demonstraram os versos da canção: “Num arrepare se eu louvo / De um modo diferente / Se além de nordestino / Em nosso Senhor sou crente”. Por outro lado, o forró, no contexto “secular”, tem como elemento ambíguo, quase que indissociável a ele, as diferentes formas de se dançar, sendo talvez a mais comum dançar em par, enlaçado geralmente de forma sensual, como nos esclarece Felipe Trotta:

é necessário termos em mente que o forró é uma música associada a um evento que recebe o mesmo nome. Como evento festivo, é ocasião de encontros sociais e amorosos. Evidentemente, isso não é exclusividade do gênero, mas é característica própria de qualquer festa. A dança de par forrozeira promove momentos de aproximação dos corpos, embalados em requebros de quadris, abraços e “roçadas” em pernas, coxas e pélvis. A proximidade dos rostos permite também a percepção do calor corporal, do suor e da respiração do outro (TROTТА, 2014, p. 79).

Certamente, na percepção dos integrantes da banda, sejam essas as associações com os aspectos sensuais da dança que se quer evitar no processo de ressignificação do forró como expressão de fé - “quando o pessoal começa a se agarrar eu digo, dance de outro jeito.” No entanto, nem sempre essa vinculação direta entre o forró e a dança erotizada caminham juntos. De acordo ainda com Trotta (2014), o ato de dançar forró está permeado por uma pluralidade de códigos e fatores sociais que se revelam desde o simples ato de dançar pelo mero prazer,

sem que necessariamente haja a conotação sexual, ou ter um viés mais sensual, como já citado. E nos lembra:

[...] o forró-evento tem como referencial fundador e mitológico os bailes rurais familiares, nos quais as moças teriam permissão do patriarca para dançar com outros membros de sua família: pais, tios, avós, irmãos, primos. Essa possibilidade já manifesta uma ambiguidade sensual na dança, que pode neutralizar o seu componente erótico em situações nas quais ele não é desejável. Nesse terreno moral ambíguo, dançar forró se torna uma atividade com amplas possibilidades, situadas entre o prazer corporal assexual, o erotismo sedutor ou o afeto romântico (TROTТА, 2014, p. 84-85).

Na verdade, nos parece que essa linha tênue que separa as diferentes motivações de dançar o forró em par/casal ou de forma individual, o inviabiliza, mesmo considerando que é possível dançar sem o viés sensual, fora do contexto evangélico⁴¹. Certamente haveria uma dificuldade para se distinguir, no culto-igreja em que o grupo está inserido, quem estaria dançando “juntinho” com segundas intenções, daqueles que estariam expressando sua adoração através da dança, sem a conotação sensual. Outra questão que se coloca é que, no contexto das denominações do protestantismo histórico às quais os integrantes da banda estão ligados, há ainda muita resistência para se aceitar determinadas mudanças de paradigmas no campo do louvor-adoração, fazendo com que a dança sofra maior interdição, particularmente nas denominações históricas de missão, como já destacamos.

Talvez seja oportuno discutir como alguns segmentos do cristianismo desenvolveram esse temor em torno do corpo e da expressão corporal como manifestação de adoração e comunhão entre os fiéis, e de que forma essa compreensão influenciou, em alguma medida, aquilo que o grupo entende como o que pode ou não ser aceito na relação entre música e fé. Nesse sentido, Adam e Scheffler (2020, p. 328) nos esclarecem: “É importante reconhecer que o ser humano alienado de seu corpo (corpo domesticado e reprimido pela sociedade) está também inserido dentro de determinado contexto da tradição cristã, onde, muitas vezes, a corporeidade é menosprezada”.

As variadas culturas e religiões, em distintos momentos históricos, atribuíram ao corpo diferentes significados. Antônio Maspoli, em seu livro *Corpo no Protestantismo*, tenta demonstrar, de forma sintética, algumas concepções sobre o corpo enquanto representações

⁴¹ “O forró dançado espontaneamente, em casas de forró, clubes, festas, shows... não acontece necessariamente em pares ou casais pré-definidos. Normalmente quem frequenta esses espaços dança com várias pessoas diferentes ao longo do ‘baile’ (a menos que a pessoa já vá acompanhada e opte por manter a dança com aquele/a parceiro/a). Para que a dança a dois aconteça, tem que ser precedida de um convite; e esse convite pode ser realizado de diversas formas: por contato visual, estendendo as mãos, se apresentando e convidando verbalmente.” (SANDRONI *et al.*, 2021, p. 183).

sociais construídas historicamente, que adquiriram maior repercussão no cristianismo reformado. Para Maspoli,

O corpo humano é construído social e historicamente determinado: tem uma história e conta uma história. A História do corpo se confunde com a história da filogênese humana, isto é, com a história do desenvolvimento da espécie. Ao mesmo tempo, traduz a história da ontogênese, a história do desenvolvimento do sujeito, e reflete, de certo modo, a história social da humanidade. Nesse sentido, repercutem também sobre o corpo as contribuições das representações sociais construídas a partir das crenças e ideias religiosas (MASPOLI, 2017, p. 14).

Segundo esse autor, nos quatro primeiros séculos da era cristã, o corpo adquiriu diferentes significados. Os primeiros apóstolos de Cristo já disseminavam uma ideia dualista do corpo em que este era o centro dos prazeres carnisais, em oposição ao espírito humano, que se supunha divino. “O espírito humano estaria ligado às suas origens celestiais e o corpo humano, umbilicalmente preso às suas origens terrestres” (MASPOLI, 2017 p. 14). Essa dualidade também estava presente nas doutrinas que disseminavam o agnosticismo e o maniqueísmo. Este último considerava os prazeres do corpo como obstáculo para o crescimento espiritual, dificultando a aproximação com Deus. Para dominá-lo, “o caminho escolhido foi o do sofrimento, da autoflagelação psicológica e física” (MASPOLI, 2017, p. 26).

Coube a Santo Agostinho desmistificar essa ideia dualista do corpo e da sexualidade como algo essencialmente mau. Tentou traçar um percurso no qual orientava os cristãos a amarem o corpo e não o odiar. Para ele, a fonte do problema não estava relacionada com os impulsos sexuais apenas, mas, no homem como um todo, que decidiu afastar-se de Deus. Os impulsos eram parte do problema, isto é, o homem em sua totalidade estava distante de Deus. Segundo Maspoli, ao orientar a sexualidade dos cristãos, Santo Agostinho:

desloca o foco da abstinência sexual obrigatória, inclusive no casamento, para a abstinência voluntária própria da vocação religiosa. Além da necessidade de procriação, a sexualidade ganha outra função: as relações sociais. A sexualidade deveria pavimentar a estrada da amizade e do companheirismo entre os sexos e servir de modelo no casamento, para as relações interpessoais (MASPOLI, 2017, p. 35).

Os reformadores Martinho Lutero e João Calvino foram herdeiros diretos das concepções sobre o corpo estabelecidas por Santo Agostinho. Para Lutero, o corpo e espírito representavam um todo unificado, e não havia, necessariamente, enfrentamentos entre eles. “O corpo é considerado o templo do Espírito Santo, a morada de Deus. Não existe conflito entre o corpo e o espírito humano: ambos são duas faces de uma mesma realidade, unos e indivisíveis” (MASPOLI, 2017, p. 40). Assim, a sexualidade é inerente a homens e mulheres, de forma que as penitências e, em especial, a autoflagelação são desestimuladas e consideradas uma afronta ao Deus criador do corpo.

O protestantismo que se instalou no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, a partir das missões norte-americanas, embora comporte muitas denominações, como Batistas, Presbiterianos, Luteranos, Metodistas, entre outras, tem como tronco comum as bases do protestantismo pietista, puritano⁴², sobre o qual comentamos no capítulo um. De acordo com Maspoli (2017, p. 54): “É a total condenação de toda e qualquer expressão corporal nos cultos e fora destes e, particularmente, o anátema daqueles aspectos ligados ao corpo e à sexualidade brasileira, como a sensualidade, o erotismo, o chamego e o xodó.”

Em terras brasileiras, a forma puritana de enxergar o corpo e a cultura transfigurou-se numa tendência religiosa que optou em se manter distante da cultura popular, transformando as celebrações litúrgicas numa prática formalista, semelhantes às praticadas por essa corrente na Europa e Estados Unidos, com quase nenhum espaço para as manifestações artísticas nacionais, seja relacionadas à música ou à dança (CUNHA, 2004; MASPOLI, 2017).

Corroboram essa mesma perspectiva Adam e Scheffler (2020, p. 324):

Na realidade litúrgica de muitas igrejas brasileiras, a dimensão do corpo é uma dimensão esquecida, principalmente no âmbito protestante. Por vezes, parece que vamos ao culto apenas com a razão e a cabeça, inclusive no Brasil, onde a cultura encontra no corpo, no movimento, nas emoções um importante meio de expressão.

Pode-se observar essa tendência na canção *A Conversão de Carolina*, gravada pelo grupo *Sal da Terra*, que faz alusão à música *O Cheiro de Carolina*, de Amorim Roxo e Zé Gonzaga, um dos grandes sucessos gravados por Luiz Gonzaga. A letra da versão evangélica, comparada à cantada por Luiz Gonzaga, mostra o antagonismo vivenciado pela personagem Carolina, que levava uma vida moral “indigna”, antes de sua conversão. Ao observarmos o texto da versão evangélica, vemos transparecer como o grupo lida com as questões relacionadas ao corpo, refletindo as concepções do protestantismo “puritano”, anteriormente apontadas por Antônio Maspoli. Ambas as canções têm em comum o ritmo de xote, mas discursos opostos nas letras, como podemos observar nas versões apresentadas no quadro abaixo.

Quadro 3 – Letras que representam discursos opostos utilizando a mesma personagem

<i>O cheiro da Carolina</i> Amorim Roxo / Zé Gonzaga	<i>A conversão de Carolina</i> Sal da terra
Carolina foi pro samba (Carolina) Pra dançá o xenhenhém (Carolina)	Meu camarada tu não sabes da novidade, A Carolina tão perdida se converteu,

⁴² “O movimento puritano, que nasce do calvinismo, representou uma das mais severas expressões contrárias às manifestações culturais populares. Ele foi uma tendência inglesa fortemente inspirada pelos movimentos protestantes de outras regiões da Europa, com os quais os Ingleses entraram em contato desde a segunda metade do século XVI.” (CUNHA, 2004, p. 68).

<p>Todo mundo é caidinho (Carolina) Pelo cheiro que ela tem (Carolina)</p> <p>Hum, hum, hum Carolina, hum, hum, hum Carolina, hum, hum, hum Carolina Pelo cheiro que ela tem (Carolina)</p> <p>Gente que nunca dançou (Carolina) Nesse dia quis dançar (Carolina) Só por causa do cheirinho (Carolina) Todo mundo tava lá (Carolina)</p> <p>Foi chegando o Delegado (Carolina) Pra oiá os que dançava (Carolina) O Xerife entrou na dança (Carolina) E no fim também cheirava (Carolina) Hum, hum, hum E no fim também cheirava Carolina</p> <p>Eu quisera estar por lá (Carolina) Pra dançar contigo o xote (Carolina) Pr'eu também dá um cheirinho (Carolina) E fungar no teu cangote (Carolina)</p> <p>Link para música: https://www.youtube.com/watch?v=s1PraTcSrso</p>	<p>Tem nova vida, é uma nova criatura, Nasceu pra Cristo, e pro pecado morreu...</p> <p>É uma mulher consagrada. Carolina... Tem pureza no falar... Carolina... Tem virtude e é honrada... Carolina... Inté mais bonita está... Carolina...</p> <p>Sua família está alegre com a mudança. Pois a menina tá uma bênção sim sinhô Tá diferente, inté num vai mais pra dança, Hoje ela anda nos caminhos do Senhor...</p> <p>Link para música: https://www.youtube.com/watch?v=8q0rGrC7GOw</p>
---	--

Fonte: o autor (2022).

Observa-se que o grupo, ao incluir os ritmos nordestinos em sua *práxis* devocional, tenta se desvencilhar das amarras “puritanas” com as quais convive o protestantismo brasileiro. Ao mesmo tempo, tem uma certa preocupação de que, ao acolher os ritmos nordestinos como expressão de fé, ser visto como uma banda “secular” de forró, indo de encontro aos preceitos religiosos que defende. De acordo com vários entrevistados, há um receio de que o trabalho seja visto como “entretenimento”. Seria possível um “xote santo” sem a dança? Haveria incoerência entre meio (ritmos e melodias baseados no forró) e o conteúdo das letras? De certo modo, mantém-se o dualismo estrutural que tem marcado a igreja evangélica brasileira no tocante ao corpo/dança reverberando na música produzida pelo grupo.

A recepção da proposta da banda pelas igrejas, segundo um dos fundadores e líder do grupo, tem sido um processo gradual, “parte das igrejas abraçou e outra parte não gostou nem um pouco [...], “no início uma igreja convidou e depois “desconvidou” ao saber que o grupo cantava em estilo regional” (ANDRÉ, 2019 ENTREVISTA AO AUTOR). O grupo procura justificar a utilização dos ritmos, mesmo havendo resistência por parte de algumas igrejas, por

considerar que as experiências religiosas de uma sociedade estão diretamente relacionadas e condicionadas com as questões culturais de cada época e lugar onde o cristianismo se desenvolveu. A partir daí, procuram ratificar a inserção dos ritmos nordestinos em seu trabalho, pois consideram que o próprio Jesus conviveu com as convenções sociais de seu tempo, estando ele próprio sob as contingências de sua cultura:

Olhávamos para Jesus e víamos nele um homem totalmente dentro do seu contexto, tanto que para lhe trair, foi preciso um sinal, um beijo. “Aquele que eu beijar é Ele, prende-o” (frase dita por Judas antes de trair Jesus.). As roupas, o jeito de andar, as festas, a alimentação... Jesus era igualzinho a todos da sua cultura e da sua época. Às vezes a gente o imagina loiro de olhos azuis e roupas brancas... Não era assim. (ANDRÉ, 2019 ENTREVISTA AO AUTOR).

Desse modo, acredita-se que, assim como Jesus, a figura central do Cristianismo, vivenciou seu contexto cultural de maneira semelhante às pessoas de sua época, inclusive contrariando muitos “religiosos”, ao comer e andar com gente “impura” e conversar com supostas párias da sociedade, tais atitudes seriam evidências de que Jesus viveu as circunstâncias de sua época. Isso também se verifica no beijo que Judas, o discípulo traidor, teria dado, em Jesus, como um sinal distintivo para que os líderes religiosos prendessem a pessoa certa, considerando que Jesus se vestia com trajes semelhantes aos de seus discípulos e poderia ser confundido com um deles. Em função dessa “liberdade cultural” vivenciada por Jesus, o grupo encontra respaldo para adaptar o forró à fé, nos tempos atuais, mas nem tudo (a dança) parece ser passível de aceitação.

Desse vínculo discursivo entre fé e forró, mais precisamente naquilo que o grupo propõe nas letras com uma forte presença do discurso protestante, sendo apresentado com ritmos dançantes, que, por sua vez, podem despertar nos ouvintes apelos sensuais, destoando da mensagem sacra contida nas letras, vemos operando mais uma vez o que Canclini (2001, p. 28) denominou de “processos de hibridação” ou a manifestação de “estruturas híbridas”. Essas estruturas, segundo ele, se manifestam em vários setores nas sociedades latino-americanas como um traço da modernidade, em que misturas e fusões que ocorrem no campo da música, linguística, religião dentre outras se combinam para produzir novos objetos e práticas.

De acordo com Canclini (2001, p. 29), termos como “mestiçagem, sincretismo e criouliização” também são usados para se referir a processos de hibridação. As “misturas” que ocorrem no campo da religião são denominadas de sincretismo quando em “países como Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos tornou-se frequente a dupla ou tripla pertença religiosa; por exemplo, ser católico e participar também de um culto afro-americano ou de uma cerimônia *new age*” (CANCLINI, 2001, p. 29). Nesse aspecto, em relação à Banda *Sal da Terra*, não

identificamos um “sincretismo” com outras matrizes religiosas, mas uma nítida aproximação da fé evangélica com os ritmos do forró, utilizando-os como meios para transmitir tal mensagem. Todavia, percebemos que aspectos rítmicos de outras manifestações populares, como o Maracatu⁴³, estão presentes no repertório do grupo, mas apenas como alusão à forma de se executar esse gênero, isto é, é mantida a mesma marcação rítmica⁴⁴ de um Maracatu “secular”, mas a letra apresenta a mensagem evangélica. Talvez consideremos um sincretismo no sentido mais amplo.

Esses novos intercâmbios entre o forró e a religião se ajustam ao que Canclini denominou de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2001, p. 19). Nesse sentido, os ritmos nordestinos que irão permear a *práxis* do grupo *Sal da Terra*, estão vinculados à fé, mas, ao mesmo tempo, são compreendidos não apenas como resultado de uma junção entre duas práticas distintas, daí a busca por compreendermos, essencialmente, as divergências desse processo. Nessa perspectiva o hibridismo passa a ser caracterizado como um processo que vai além da fusão, simplesmente, e sim uma busca por identidades contraditórias. Os traços de cada elemento, isto é, o forró com sua rítmica dançante bem característica e os aspectos mais restritivos da religião expressos nas letras das canções permanecem presentes, mesmo após a junção entre eles, gerando novas identidades. Temos, então, um intercruzamento de experiências que, ao mesmo tempo, caminham juntas, porém permanecem com seus traços e características distintos.

4.3 RESGATANDO MEMÓRIAS E PROJETANDO NOVAS IDENTIDADES

Esse processo revela o quanto a formação de novas identidades tende a conviver com certas ambiguidades e preocupações. Nos parece que a proposta da Banda *Sal da Terra* é marcada por um incômodo em ter que conviver com a apropriação de elementos culturais, com o quais constroem sua ressignificação de valores e crenças na religião, ao mesmo tempo em temem, ao agir dessa forma, estar “contaminando” indiretamente sua identidade cristã.

⁴³ “O maracatu é uma manifestação do Folclore Brasileiro que envolve dança e música. Sua origem remonta à época do Brasil Colonial e consiste em uma mistura das culturas africana, portuguesa e indígena. É, portanto, uma expressão genuinamente brasileira e foi criada no estado de Pernambuco, sendo presente, sobretudo, nas cidades de Olinda, Recife e Nazaré da Mata. A espiritualidade é um traço característico nas manifestações do maracatu, sendo presente a sua relação com as religiões de matriz africana.” (AIDAR).

⁴⁴ Link para a música: *Louvado Seja o Nosso Senhor*, de autoria do cantor Laércio Lins, CD *Oleiro* em parceria com a Banda *Sal da Terra*. <https://www.palcomp3.com.br/msaldaterra/louvado-seja-o-nosso-senhor/>

Verifica-se, nesse processo, uma semelhança ao que Airton Jungblut observou nos estudos de Pablo Semán, com relação aos processos identitários de jovens pentecostais argentinos e a utilização do Rock como ferramenta de evangelização pelos jovens evangélicos no Brasil. Ele salienta que há um processo de produção de identidades a partir de identidades anteriores” (SEMÁN 1994, p. 80 *apud* JUNGBLUT 2007, p. 151). Mesmo que haja um incentivo para o afastamento de determinadas práticas não condizentes com os valores da nova fé, “esses que adentram ao universo evangélico, ao invés de serem exortados a abandonar seu antigo aparato identitário mundano, são estimulados a mantê-lo adaptando-o à nova causa da evangelização para continuarem atuando naquele *front* de onde provêm”. (JUNGBLUT 2007, p. 151).

Buscam-se novos significados na relação música-fé, a partir de uma identidade anterior, que não se esvaziou plenamente da “mundanidade”, construída ao longo do percurso da vida. O indivíduo, mesmo após a conversão, carrega consigo os traços e vivências de seu contexto sociocultural, adaptando-os à sua nova prática religiosa. Essa reivindicação de pertencimento à cultura nordestina, a partir das “identidades anteriores”, tem relação com o modo como a memória processa as experiências de vida de forma a influenciar diferentes aspectos do comportamento do grupo. Isso revela o quanto a memória está permeada por fatores que ultrapassam os limites das vivências pessoais no tempo-espaço em que elas ocorreram.

Um dos integrantes, ao relatar sua experiência como percussionista, atuante nos dez primeiros anos da banda, nascido numa família evangélica e, desde criança até a sua saída do grupo, membro da Igreja Batista, nos dá algumas pistas sobre como as vivências culturais, mesmo que experienciadas de forma indireta, contribuíram para a sua formação enquanto músico e para a proposta do grupo. Em sua fala, ao descrever as lembranças e influências que foram fundamentais no processo de assimilação dos ritmos nordestinos, declarou não gostar das músicas “regionais” e que antes de fazer parte do grupo costumava tocar na igreja aquilo que estava no “*mainstream gospel*” dos anos 1990, com as canções do cantor Asaph Borba⁴⁵. Revela:

Apesar de a gente não tocar esses ritmos, no início da década de 1990, mas eu falo por mim e por outros colegas, que colocamos esses elementos contemporâneos dentro da música, mas, intrinsecamente, nós somos nordestinos, eu sou nordestino, aí hoje a gente tem consciência da nossa cultura extraordinária pernambucana todos os ritmos. Na época, eu era um jovem que estava descobrindo as coisas, mas não tinha como você não ter uma ideia dentro de você, porque nós estamos dentro de um contexto que

⁴⁵ Link para a canção *Alto Preço* um grande sucesso do referido cantor na década de 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=f-TV6anMnOc>

ouvimos música, e mesmo que você não toque, está ali ouvindo um baião, uma ciranda, um côco de roda, eu fui influenciado demais pela música pernambucana porque tudo que era música eu estava perto, ainda que eu não tocasse aquilo. (MARCUS, 2020, entrevista ao autor).

Michael Pollak (1992), em consonância com Maurice Halbwachs (1990), nos esclarece alguns pontos importantes sobre os diferentes processos que envolvem a construção de nossas identidades e memórias. Ele concebe a memória como um fenômeno eminentemente coletivo, mas sem perder de vista seus aspectos individuais. No processo de formação coletiva ou individual da memória, determinadas situações sofrem flutuações e projeções, e podem se solidificar, “tornam-se a fazer parte da própria essência da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2).

Isso ocorre porque, segundo ele, *os acontecimentos, pessoas e personagens*, que são os três principais elementos constitutivos da memória, podem ser “vividos pessoalmente” ou “vividos por tabela”. Os acontecimentos “vividos por tabela” estão diretamente relacionados ao conjunto social ao qual o indivíduo reivindica pertencer. “São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou de forma que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 2).

Dessa forma, percebemos o quanto a identidade musical do grupo é construída a partir de processos que envolvem tanto a memória coletiva como a individual de seus integrantes. As experiências culturais vividas pessoalmente são reivindicadas pelos integrantes que tiveram uma experiência prática com os ritmos nordestinos, antes de sua conversão. Outros integrantes do grupo vivenciaram esses mesmos ritmos “por tabela”, de forma indireta, isto é, evocam lembranças de seu contexto, sem, contudo, terem uma vivência prática direta com eles. Ambas as experiências são igualmente importantes no processo de construção identitária do grupo.

O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), aborda a identidade cultural a partir de pressupostos de que as identidades modernas ou a sua fragmentação foram descentradas por um longo processo de transformações histórico-sociais que se tornaram mais perceptíveis a partir das mudanças de concepção de identidade na modernidade tardia, percebidas no sujeito do Iluminismo, no sujeito sociológico e no sujeito pós-moderno. Algumas ideias desse autor nos pareceram elucidativas, convergindo para a compreensão do nosso objeto, uma vez que também dialogam com os demais autores anteriormente citados.

O sujeito no Iluminismo baseava-se numa concepção de indivíduo centrado, unificado dotado das capacidades da razão de consciência, “o centro do eu era a identidade de uma

pessoa”, um sujeito individualista. O sujeito sociológico é marcado pela interação do indivíduo com a sociedade, em que o centro do “eu não era autônomo”. Mas, ainda assim, possuía uma estabilidade com a qual firmava seus valores e interesses com o mundo social à sua volta (HALL, 2005, p. 12).

O sujeito pós-moderno é marcado por uma identidade fragmentada, que não encontra mais estabilidade na relação com os símbolos de sua cultura. Temos, aqui, um sujeito em constante “deslocamento” e um afastamento progressivo do indivíduo de seus “apoios estáveis” das estruturas sociais que o circundam. Segundo Hall, não há mais uma identidade fixa ou permanente, e sim várias identidades, provisórias e variáveis.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p. 13).

Essas concepções contribuíram para desestabilizar várias estruturas sociais tradicionais, como a arte associada à religião, por exemplo, que a partir de vários questionamentos internos e externos teve suas convicções questionadas. Segundo esse autor, a noção de individualidade que já se manifestava nos movimentos de ordem econômica e social contra as rígidas hierarquias do feudalismo e no Protestantismo, que reivindicou a aproximação do homem com Deus, sem a mediação obrigatória da igreja, auxiliou na busca por novas formas de se expressar e se relacionar com o mundo cultural à nossa volta (HALL, 2005).

Os ideais da Reforma que trouxeram “novas identidades”, estabelecendo paradigmas para a música protestante até fins do século XIX, veem-se hoje questionados frente às novas possibilidades de expressão musical trazidas pelas novas gerações de músicos cristãos, que vivem suas realidades socioculturais na pós-modernidade, não se adequando aos antigos modelos. A música protestante possuía uma identidade com formas e conteúdos pré-definidos que a caracterizavam. Os corais, os cânticos congregacionais dos hinos possibilitaram a efetiva inserção dos fiéis na liturgia. Contudo, as mudanças provocadas pela modernidade, como a expansão da mídia, a globalização, iriam “descentrar” toda estrutura social, chegando até a religião.

Hall, apoiando-se nos estudos de Anthony Giddens, salienta que uma das características da modernidade, além da vivência com mudanças rápidas e contínuas nos diversos cenários sociais, é uma forma altamente reflexiva de vida, em que: “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1990, p. 37-38 apud HALL, 2005, p. 15).

Embora não percebamos no grupo *Sal da Terra* um apelo midiático justificando a utilização do forró com vistas à formação de um público consumidor de sua produção musical, e mesmo que o protestantismo permaneça com todo seu aparato doutrinário em seus preceitos e tradições, a modernidade alterou significativamente a forma como os integrantes da banda se articulam criticamente em torno da relação música-cultura-fé.

Um dos integrantes pioneiros, ao ser questionado sobre como ele percebia a utilização dos ritmos dançantes no processo de formação da banda e como isso repercutia na proposta de evangelização, isto é, levar a mensagem bíblica ao povo sertanejo, respondeu:

[...] eu tenho a visão o seguinte: temos que pregar Jesus em todo tempo, a gente deve adorar a Deus, glorificar a Deus, louvar a Deus com aquilo que é mais fácil transmitir para as pessoas. De uma forma geral, sabe, se eu for para o Peru, se eu vou para o México e vou pegar em hinários é muito difícil [...] como você tem assim uma música que tem a ver com que as pessoas se identificam, eu falo numa questão de “planeta” não só local/nordeste, eu falo numa questão muito mais ampla certo, é muito mais fácil para as pessoas se identificarem. (SIQUEIRA, 2021, ENTREVISTA AO AUTOR).

Salientou, ainda:

A forma de cultuar é muito individual, mas não de uma única maneira, a forma do irmão pregar se é com dança ou sem dança, se é com xaxado, se é com xote ou com baião. Eu acho que cada um deve buscar aquilo que se identifica mais, eu não posso chegar num local e querer mudar o local. Agora o que eu acho extremamente triste no Brasil é a desunião das igrejas, posso pensar diferente de você, mas isso não impede de ir em outras igrejas. Se a gente como evangélico conseguisse ter união, é muito difícil isso. Eu tenho a consciência de aceitar o próximo como ele é, eu não tenho que ser inimigo por pensar diferente, podemos ser amigos de um budista de um hindu, certo, não tenho que ser budista ou hindu. Eu não tenho que fazer com que as pessoas pensem da mesma forma que eu penso, mas eu tenho a minha crença, creio no novo nascimento, na salvação. (SIQUEIRA, 2021, ENTREVISTA AO AUTOR).

Observa-se o quanto a busca por uma identidade religiosa adaptável à realidade do contexto em que se vive faz parte de uma cosmovisão do indivíduo, em que não se aceita, passivamente, conviver com os elementos convencionais da expressão musical evangélica tradicional, “os hinários”. Conhecer o contexto cultural onde se pretende utilizar os ritmos é fundamental para que haja respeito e tolerância nas práticas religiosas dentro do segmento evangélico. O ato de cultuar, apesar de sua dimensão individual, é pensado a partir de um contexto mais amplo, onde se deve respeitar as particularidades desse contexto. Nota-se também uma maior abertura por uma convivência mais respeitosa e tolerante entre diferentes matizes religiosas.

Nesse cenário, o professor Joêzer Mendonça, que realizou pesquisa sobre religião com ênfase na música *gospel* brasileira dos anos 1990, nos chama a atenção para alguns traços e características presentes da interação entre a canção *gospel* e a cultura pós-moderna. Ele verificou um processo de descentralização institucional e uma crescente autonomia dos sujeitos

envolvidos nas produções musicais do segmento evangélico. Esses descentramentos (HALL, 2005) permitem que elementos de campos supostamente inconciliáveis possam se inter-relacionar, num processo de hibridização, numa dada estrutura social (CANCLINI, 2001).

Em lugar da legitimação oficial das instâncias religiosas dominantes, há uma demanda pelas identidades religiosas locais ou particulares, coletivas ou individuais, que concedem às instituições oficiais uma autoridade não mais total, mas parcial. É o cenário adequado para a manifestação de práticas religiosas reprimidas pela tradição dominante, ou, ainda, para o surgimento de modelos renovados de comunhão com o sagrado. Esse processo de diluição da hierarquia religiosa, notadamente por meio da autonomia do adorador e do fortalecimento da pluralidade de crenças, está presente nas modificações que marcam as religiões cristãs na pós-modernidade. (MENDONÇA, 2009, p. 26).

A experiência religiosa, para esses músicos, está num constante processo de reflexividade, levando a uma maior liberdade de escolha, dentro das possibilidades que seu contexto cultural oferece. Nesse sentido, há uma fragmentação ou diversidade de opções na forma de comunicar os valores da religião. As crenças, mesmo que carreguem aspectos dogmáticos, passam a ser interpretadas à luz de um dado contexto, a fim de justificar a ressignificação de objetos culturais, como a poesia e os ritmos nordestinos. Há um processo de autonomia, ao menos parcial, que permite uma reinterpretação de valores e crenças já estabelecidos, como descreve um dos componentes, quando justificou o uso da música nordestina nos cultos.

Pelo menos duas verdades bíblicas apontavam para a “legalidade” de utilizarmos a música e a poesia nordestina: 1. Deus criou todas as coisas, 2. Todas as coisas foram criadas para a glória dele. Então, todas as nações e a suas culturas foram criadas por Ele e para glória d'Ele. A “nação” nordestina não é exceção a esta regra (ANDRÉ, 2019, ENTREVISTA AO AUTOR).

Por outro lado, a mensagem sacra contida nas letras das canções, continua apoiando-se nos textos bíblicos da tradição protestante reformada, com um forte viés proselistista, porém transmitida com aboios, rimas, cantada à maneira dos repentistas, numa espécie de baião-galope, tornando-a mais compreensível ao sertanejo, como demonstra a canção *De sandália ou de Alpercata*⁴⁶,

Ê, ê, ê ô..., de sandália ou de alpercata
Comendo poeira e chão
De jumento ou bicicleta
Ou em cima de um caminhão
Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
Não importa o transporte
Não importa a condução
O importante é chegar junto

⁴⁶ Link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=S3qbQz89k3g>

E fazer a pregação
 Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
 Ao seu povo Deus dá ordem e também a direção
 Ide pregai o evangelho essa é a nossa missão
 Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
 Lá em Atos dos Apóstolos
 Deus traz mesmo orientação
 Sede minhas testemunhas em toda e qualquer região
 Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
 Norte, sul, leste a oeste Brasil é grande nação
 Muitas vidas perecendo o que você tem feito irmão?
 Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
 Sai da tua parentela faz tua parte de cristão
 Pregai o evangelho ao mundo Deus não faz acepção
 Os pés de quem prega o evangelho quão formosos são
 Eu vou, eu vou

O forró e seus subgêneros utilizados pela banda como mecanismos para vivenciar e propagar a fé podem ser compreendidos em decorrência de uma busca por uma identidade num constante processo de construção e reelaboração. Lidam com o contraditório, procuram diminuir as diferenças entre o passado e o presente da tradição protestante, convivem com a aceitação de determinados elementos da cultura e a negação de outros.

4.4 IDENTIDADE MUSICAL E DISPUTAS RELIGIOSAS NO SERTÃO

O Sertão, na percepção do grupo *Sal da Terra*, surge como um espaço cujo foco maior são as ações de evangelização⁴⁷, como está demonstrado na letra da canção *De sandália ou de Alpercata*. É nesse recorte geográfico do Nordeste, precisamente na cidade de Garanhuns, que o grupo surgiu e estabeleceu sua base para a atuação em diversas cidades da região. São reconhecidos o abandono e descaso do poder público diante das diversas calamidades que assolam essa região do país. Ao mesmo tempo, exige-se um olhar mais atento das igrejas urbanas que, apesar de promoverem eventos visando o apoio às igrejas sertanejas, realizam poucas ações concretas, seja no *front* missionário ou no socorro material a essa gente, como declarou o líder do grupo:

Esse mesmo sertão é muito lembrado na época da política de promessas gratuitas e totalmente esquecido na hora de pôr em prática tais promessas. É muito lembrado também na hora que a seca flagela os seus filhos, e o horror produzido pela fome se traduz em imagens que vendem facilmente as matérias jornalísticas. [...] Da mesma forma, o sertão é muito lembrado nas conferências missionárias, nos congressos e outras atividades pelas igrejas do Brasil, porém, na maioria das vezes é facilmente esquecido assim que terminam tais atividades e chega a hora de serem postas em prática ações missionárias que se transformem em benefícios reais para aqueles que ainda não tiveram oportunidade de ouvir falar de Jesus (ANDRÉ, [2003?], p. 3).

⁴⁷ Ato, movimento ou efeito de evangelizar, de pregar a palavra do Evangelho (EVANGELIZAÇÃO, 2023).

Diante disso, a banda tem ampliado suas ações para além das fronteiras musicais. Conjuntamente às ações de evangelização, o grupo realiza atualmente uma vigorosa ação social com diversos parceiros na área de saúde, educação, perfuração de poços, dentre outras áreas. Antes de discorrermos um pouco sobre como o sertão nordestino se transformou no objetivo a ser alcançado pela banda, de maneira a interferir em sua *práxis* musical, faz-se necessário compreender alguns processos históricos que constituíram a ideia do que conhecemos hoje como o Nordeste, isto é, como o sertão se tornou um espaço reivindicado por vários segmentos da sociedade, inclusive o da arte e da religião.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), nos apresenta um Nordeste supostamente inventado, fruto de uma análise crítica, a partir dos diferentes discursos contraditórios que há mais de nove décadas fizeram do Nordeste um espaço estereotipado, marcando-o como um lugar saudoso e de sofrimento, em que, apesar dele, se vive “bem”. “Por que dizemos com exaltação e rancor que somos esquecidos?” Com essa e outras perguntas, o autor traça um caminho e tenta nos mostrar que, de alguma forma, nós mesmos, talvez sejamos os próprios agentes da nossa discriminação. Os vários discursos no âmbito da política, música, literatura, cinema, teatro e religião vão retratar a imagem do Nordeste como um espaço de vitimização e exploração (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Segundo esse autor, um importante marcador dessa região é a seca, a partir da qual o “Sul” vai ser informado, pelos jornais e rádio, das calamidades daqui. Várias campanhas de arrecadação de fundos foram feitas em prol do Nordeste, que se mostrou fragilizado economicamente nas primeiras décadas do século XX, em decorrência da desvalorização da cana de açúcar, frente a outros mercados, e diante da expansão industrial do sul. A crise econômica, por sua vez, desencadeou uma busca para ressignificar a região, que havia perdido seu *status* de progresso, e que vai reagir às suas perdas recorrendo ao folclore, para reivindicar um passado saudoso que contém os traços “distintivos” da região, como uma área representativa da alma brasileira (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

É no folclore que autores como José Lins do Rego, Manuel Bandeira, José Américo, Luiz Gonzaga, dentro outros, irão se apoiar, fixando seus discursos tradicionalistas no imaginário popular, resgatando a memória do Nordeste. Portanto, o Nordeste passa a ser pensado-inventado como um espaço de resistência cultural, a partir dos conflitos que se estabelecem entre duas regiões em disputas político-econômicas e culturais de um país em desenvolvimento.

É nesse espírito saudosista que Gonzaga e seus principais letristas, Humberto Teixeira e Zé Dantas, farão do baião e de seus subgêneros um símbolo que representa até hoje o que chamamos de música nordestina. O baião, feito para dançar, com letras simples, porém cheias de significados, capaz de provocar, principalmente nos migrantes nordestinos, uma nova escuta mediada pelo rádio, um retorno imaginário às lendas, festas, crenças e costumes da terra natal. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Decidindo com seus parceiros que cantaria a memória do sertão, estabelece com o trio pé-de-serra (sanfona, zabumba e triângulo) uma forma inovadora que já se encaminha desde 1943, a partir do conjunto regional de choro, em que substituiu a flauta pela sanfona, surgindo o regional sanfonado (SANTOS, 2013).

Segundo Stuart Hall, as identidades nacionais são estruturadas e inventadas, a partir dos símbolos e representações da cultura. Elas são tomadas pelas várias instituições sociais, como a arte, a política, a literatura e a religião, que vão construir o discurso de pertencimento de uma nação ou região (HALL, 2005). Observamos que a busca pela tradição, o sentimento de pertencimento que reivindica os vários signos representativos de uma região não está dado de forma aleatória ou imparcial na sociedade; é uma ação humana diante dos vários conflitos existenciais e sociais. Assim, o espaço geográfico, para além de sua função de demarcação territorial, passa a exercer influências em nossas memórias coletivas, de forma que:

O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras. [...] O lugar recebeu a marca do grupo, e vice-versa. [...] Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível somente para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos naquilo que havia nela de mais estável (HALBWACHS, 1990, p. 133)

Na música “secular” de Gonzaga, a busca pela tradição parece estar relacionada com a necessidade da autoafirmação diante dos embates políticos e culturais entre duas regiões, ou seja, o Folclore passou a ser visto pelos artistas nordestinos como elemento discursivo para defender uma região que possuía a marca supostamente identitária nacional, mas que estava em declínio econômico.

Segundo Hobsbawm, a invenção das tradições aparece como possibilidade de reação ao mundo moderno. Para ele, as tradições inventadas surgem como: “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas, [...] tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p. 9).

Sertão Nordestino: a segunda opção é um dos títulos da discografia do grupo *Sal da*

Terra, lançado em 2003, juntamente com um livro em formato digital de mesmo nome. De autoria do líder do grupo, a publicação relata sua preocupação com o sertanejo, partindo de duas questões básicas: o abandono histórico do poder público para com essa gente e a religiosidade católica popular que se estabeleceu no sertão a partir da atuação dos padres Cícero Romão Batista e Frei Damião. Descreve um sertão mítico, de homens autênticos e valentes, que enfrentam sobretudo a seca, sem desistir de seu quinhão. Ao descrever alguns aspectos do imaginário popular sobre essa região, a memória do autor revela alguns dos processos históricos apontados por Durval Muniz sobre a construção do estereótipo nordestino, bem como demonstra como nossas identidades e memórias estão relacionadas ao conjunto social ao qual o indivíduo reivindica pertencer (POLLAK, 1992), descrito anteriormente:

O sertão é conhecido como terra de cabra valente; um lugar onde foram forjados à ponta de punhal e bala de fuzil homens que fizeram fama por não temerem a morte, enfrentando os coronéis, e que fizeram suas próprias leis, julgando, sentenciando executando seus opositores; terra de cabra valente, sim, que não desiste da luta, subsistindo a toda sorte de dificuldades, sem perder a esperança de viver dias melhores; terra de gente aguerrida, que enfrenta com uma força inacreditável a fome, a seca e o pior: o esquecimento; terra de gente esquecida pelo governo, pelas ONGs e até pelas instituições religiosas (nas quais se incluem muitas denominações evangélicas), que não olham para suas feridas, não se compadecem das suas necessidades a fim de viabilizar meios para aliviar suas dores, proporcionando-lhes refrigério (ANDRÉ, [2003?], p. 3).

O sertão continua sendo visto como lugar de carências, lugar de povo esquecido e historicamente dependente do “outro”, a fim de que seus sofrimentos sejam amenizados. O autor destaca, contudo, uma outra necessidade que essa gente enfrenta: uma suposta “carência espiritual”, não pela ausência de manifestações religiosas no sertão, mas pelas práticas equivocadas do que denominou de “Cristianismo popular”. Segundo ele, no sertão se desenvolveu um Catolicismo fortemente centrado em credices, simpatias e idolatrias, tendo na figura do padre Cícero⁴⁸ o maior expoente da fé católica dessa região. Mesmo sendo uma figura controversa, tendo sido proibido de rezar missas e não tendo sua santidade oficialmente reconhecida, a própria igreja católica cuida de todos os centros e locais santos relacionados a ele, inclusive o do Juazeiro do Norte, no Ceará, maior centro de romaria do nordeste (ANDRÉ, [2003?], p. 7-8).

Tal atividade religiosa é percebida pelo autor como um claro sinal de incoerência da fé

⁴⁸ “Padre Cícero foi um religioso que viveu entre 1844 e 1934, no Ceará, e sua influência atravessou o campo religioso e alcançou a política. Ele teria presenciado um milagre eucarístico e isso chamou a atenção dos fiéis, apesar de a Igreja Católica não reconhecer oficialmente tal milagre. Em 1911, Padre Cícero foi eleito prefeito de Juazeiro, interior do Ceará. Mesmo após a sua morte, em 1934, a devoção a ele continua até hoje atraindo muitos fiéis à Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Juazeiro do Norte, onde estão depositados seus restos mortais. Inúmeros milagres são associados à figura do religioso, mas sem o reconhecimento do Vaticano”. (HIGA).

católica, uma vez que, no sertão, padre Cícero é reverenciado como sendo um semideus, ao mesmo tempo em que a Igreja não o reconhece oficialmente como santo, tampouco procura desestimular sua devoção - ao contrário, ela cuida e preserva todo o aparato religioso, o que acaba por estimular muitas superstições consideradas antibíblicas, em torno dele. O autor descreve em seu livro algumas das crenças que, segundo ele, constitui equívocos do Cristianismo popular:

[...] no Juazeiro do Norte você encontra: o lugar onde Maria lavou as roupas de Jesus; uma pedra que tem a pegada do menino Jesus; a crença de que a cruz vazia, em vez de simbolizar a vitória sobre a morte, simboliza que quem nela sentiu as dores foi nossa senhora das dores. Além disso, na região, muitos romeiros crêem que o Juazeiro é a Nova Jerusalém. [...] Milhares e milhares de sertanejos já nascem consagrados a Padim Ciço, Frei Damião, Maria das Dores, Bom Jesus da Lapa... e seguem toda a vida crendo neles, adorando-os e devotando suas vidas a eles e a tantos outros santos, tendo-os como verdadeiras divindades; crendo numa “trindade de quatro” (Pai, Filho, Espírito Santo e Padre Cícero); acreditando nas Sagradas Escrituras e, ao mesmo tempo, sem ter qualquer conhecimento das mesmas; apegando-se às penitências [...] recebendo instruções de não abandonarem a tradição dos pais, já que isso “pode trazer maldição”; aprendendo que Deus Pai é severo e está pronto para castigar, enquanto que a mãe de Deus é terna, doce, pronta para interceder, [...] (ANDRÉ, [2003?], p. 8).

É neste cenário de supostos equívocos e distorções, no qual a tradição popular suplantaria os reais ensinamentos do evangelho, que a banda se apresenta ao sertanejo levando a mensagem da “segunda opção”, isto é, nas palavras do líder do grupo, “apresentar a mensagem do evangelho através da música regional nordestina” (ANDRÉ, 2019, entrevista ao autor). A mensagem do evangelho, aqui, é entendida como tudo aquilo que diz respeito ao que Jesus ensinou, e que ficou registrado nos evangelhos, isto é, nos quatro primeiros livros do Novo Testamento da Bíblia. Tal mensagem tem como ponto central a salvação oferecida por Jesus, através de seu próprio sacrifício pessoal na cruz, tornando-o no único mediador entre o homem e Deus, de acordo com a concepção protestante (SMITH, 1994).

A letra da canção *Juazeiro*, uma das músicas do já citado CD *Sertão Nordestino: a segunda opção*, pode nos dar um exemplo dessa articulação entre a apresentação da mensagem cantada do evangelho e a refutação de algumas práticas católicas, dirigidas ao povo sertanejo. Talvez ainda sejam resquícios da forma como os primeiros missionários confrontavam as ideias e doutrinas católicas, a fim de obter mais espaço na sociedade brasileira. Mendonça denominou essa prática de “protestantismo polêmico”, cujo objetivo era refutar as credences populares e dogmas católicos (MENDONÇA, 1984, p. 81).

*Juazeiro*⁴⁹ (Baião)

⁴⁹ Link para música: <https://www.palcomp3.com.br/ministeriobandasaldaterra/juazeiro/>

Aboio inicial: (Meu Padim fez uma viagem e hoje deixou o Juazeiro sozinho...)

O Juazeiro do Norte não está sozinho
 Pois Jesus Cristo jamais o abandonou.
 A tua sorte, Juazeiro, hoje eu te digo:
 Vem lá do alto, vem do Deus Criador.

Oi, fique atento em nenhum outro há esperança,
 Só em Jesus, em mais ninguém, há salvação.
 Jesus te ama, meu Juazeiro querido!
 Ele te chama pra te conceder perdão.

(Refrão) **Juazeiro, Juazeiro,**
Olha pro céu, pois é de lá que vem a luz.
Juazeiro, Juazeiro,
Teu verdadeiro amigo se chama Jesus.

Vejo os teus filhos por tuas ruas caminhando,
 Buscando paz e alívio pros seus corações;
 Em sua fé, indo às igrejas, praças, fontes,
 Subindo aos montes embalados por canções.

Vã esperança é esperar em outro homem.
 É **desandança** buscar Deus aqui e ali,
 Ele é Espírito e é em espírito e em verdade
 Que nos importa que o adoremos, isso sim!

A canção, em ritmo de baião, inicia fazendo uma alusão melódica à homônima *Juazeiro*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A versão Gonzaguiana apresenta as lembranças e lamúrias de homem que, diante de um pé de Juazeiro, árvore símbolo do Nordeste, está inconformado diante da partida inesperada de sua amada, ao mesmo tempo, rememora saudoso os momentos de alegria que vivera com ela sob as copas do juazeiro. A versão que apresentamos acima faz alusão à cidade de Juazeiro, no Ceará, símbolo da religiosidade católica em torno do padre Cícero. O aboio inicial, ao se referir à “viagem do Padim”, pode significar a possível morte do religioso, utilizando uma linguagem figurada. Sua “ausência”, contudo, não deve ser motivo de preocupação para o sertanejo, uma vez que “teu verdadeiro amigo se chama Jesus”, e ele não o abandonará. O autor segue apontando a possível solução para a vida do sertanejo, deixando clara a única possibilidade (a segunda opção) de uma fé que considera verdadeira: “Oi fique atento em nenhum outro há esperança, só em Jesus em mais ninguém há salvação”. Na terceira estrofe, é feita uma crítica aos possíveis centros de romarias nos quais normalmente o sertanejo busca por socorro e proteção: “Em sua fé, indo a igrejas, praças fontes, subindo aos montes embalados por canções”, considerando desnecessário manter uma fé baseada em tais práticas. Conclui, sugerindo que o sertanejo viva uma vida de fé sem “intermediários”. E acredita ser “desandança”, isto é, perda de tempo, buscar a Deus onde ele supostamente não está.

Ao compararmos o conteúdo da letra da canção *Juazeiro* com o discurso dos supostos equívocos praticados pelos católicos, naquilo que o autor identificou como sendo o “Cristianismo Popular”, isto é, o culto e crenças em torno do padre Cícero, apontados no trecho do livro citado, observamos, na letra da referida canção, uma tentativa de não hostilidade direta aos costumes católicos, ou seja, as críticas são atenuadas no discurso musical, visto que há o objetivo de alcançá-los com a mensagem do Evangelho. Nesse sentido, tanto a letra da canção quanto o ritmo em baião utilizado como veículo dessa mensagem tendem favorecer a aproximação com o sertanejo.

O autor destaca também que, historicamente, no sertão, houve um tempo de muita perseguição aos evangélicos, fruto de uma forte intolerância à implantação de igrejas evangélicas. Aponta que só a partir do Concílio Vaticano II⁵⁰, houve um processo de diminuição de investidas contra a fé evangélica (ANDRÉ, [2003?]). Por outro lado, ratifica a atuação equivocada de algumas igrejas evangélicas, cuja atividade se dá de forma intolerante e excludente, ao impor determinados costumes aos que aceitam a fé evangélica:

Percebemos que alguns obreiros trazem em sua bagagem a Bíblia e a sua cultura, sendo que a Bíblia ele prega com amor, e a sua cultura ele impõe com rigor. “**Não pode isso**”, “**tem que usar aquilo**”, “**não pode tocar esse instrumento**”. E por aí vai tirando do homem a possibilidade de ser cristão dentro do seu contexto cultural. (ANDRÉ, [2003?], p. 19 grifos do autor).

Nota-se que a assimilação da tradição cultural nordestina, em especial a herança de Gonzaga, reivindicada pelo grupo “Sal da Terra”, situa-se também no campo das disputas por espaço religioso, uma forma de propagação da fé protestante em oposição ao Catolicismo Romano, ainda bem presente nessa região. Ao utilizar como referência para suas músicas o material básico (ritmos, sotaques e indumentária), disponível nesse imaginário cantado por Gonzaga, adaptando as letras com conteúdo bíblico ao forró, tem-se uma estratégia para conquistar novos adeptos tornando a mensagem religiosa mais acessível, “palatável” aos ouvintes sertanejos.

⁵⁰ “No fim de 1961, o papa João XXIII convocou o Concílio Vaticano II, vigésimo primeiro concílio da Igreja Católica. Iniciado em outubro do ano seguinte, foi encerrado, já no papado de Paulo VI, em dezembro de 1965. [...] Nem propor novos dogmas, nem condenar heresias faziam parte dos objetivos desse concílio. Pretendia-se, sim, estabelecer uma reflexão sobre os tempos atuais e sobre a própria igreja, adaptando a doutrina eclesial para que ela pudesse responder às questões do nosso tempo e do mundo moderno. [...] Por exemplo, a missa passou a ser rezada na língua vernácula em vez do latim; o sacerdote passou a celebrar de frente para os fiéis; as vestes sacerdotais foram simplificadas. [...] Mas o mais importante se deu no âmbito doutrinário. O Concílio reconheceu o direito à liberdade religiosa e a importância da participação dos leigos; a necessidade de convivência com outras religiões e de diálogo inter-religioso; admitiu a importância da contribuição da ciência para o bem-estar humano e o bom desenvolvimento da sociedade; orientou as sociedades contemporâneas para a busca da justiça e paz; salientou a crescente falta de harmonia entre o crescimento econômico e o desenvolvimento integral dos povos e indivíduos.” (PRANDI; SANTOS, 2015, p. 356).

Ao mesmo tempo a ressignificação desses ritmos surge como resposta a atuação não “aculturada” da igreja evangélica que ao longo de sua inserção no Nordeste e diante das várias dificuldades vivenciadas em seu cotidiano, também convive com uma certa intolerância “cultural” dentro dela própria. É a partir dessa percepção ainda bem presente no meio evangélico que se constrói um discurso de não negação da cultura, como se observa no nos dois primeiros versos da canção *Dia quente de Sol*, em ritmo de baião:

*Dia quente de Sol*⁵¹

Dia quente de sol, no calor do verão,
Eu vou de chapéu de couro,
 Com minha Bíblia na mão.
 Eu vou cumprir a missão
 Que Deus tem me ordenado:
 Eu vou pregar ao sertão!

Eu vou levar a viola,
 Fazer a minha oração,
 Pedir que Deus me acompanhe
 Com sua proteção.
 Eu vou cumprir a missão. [...] (grifo nosso)

E ainda mais enfático no refrão da canção *Papa Capim*:

[...] Num arrepare se eu louvo
 De um modo diferente
Se além de nordestino
Em nosso Senhor sou crente.
 Quando Cristo me salvou,
 Me libertou da iniquidade
 Mai **minha cantoria minha terra**
Num é imoralidade. [...]

4.5 CULTO, LITURGIA E MÚSICA, ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Temos, até aqui, uma visível aproximação entre música e religião, nos levando a tentar procurar seus significados e o papel que ela exerce sobre grupos e indivíduos em contextos específicos. Para Veiga Júnior (2013, p. 477), “Música e religião são ambas universais da cultura”. Embora, segundo ele, ainda não possuamos uma escala para medir o que pode ou não ser considerado música, ela está imbricada nos diferentes ritos humanos e parece ter uma íntima relação funcional com a religião. Nessa aproximação, o contexto em que ocorre a relação entre esses dois objetos culturais ganha importância singular.

⁵¹ Link para música: https://www.youtube.com/watch?v=_QBP5Ca3Cfk

De acordo com esse autor, “fora de um contexto, não se pode apurar o que faz a música religiosa ser tal. Não parece haver uma essência musical religiosa em si, mas apenas correlações” (VEIGA JÚNIOR, 2013, p. 478). O que em sua visão parece ser aceitável, é que há muitas situações em que as relações entre música e religião estão associadas a uma grande variedade de usos e funções. Assim, pode-se encontrar nos diversos sistemas de crenças músicas associadas a orações, mitos diversos, profecias, rituais, entre outros.

O antropólogo e etnomusicólogo Alan Merriam observou algumas distinções entre os usos e funções da música. Os diferentes olhares que temos sobre a música podem interferir na abordagem e na compreensão que temos sobre a mesma. Entre as várias funções que observou, incluiu “a função de reforçar as instituições sociais e os ritos religiosos” (MERRIAM, 1964, p. 224).

Segundo ele, os usos e funções da música estão relacionados. Contudo, é necessário compreender suas características particulares. Os usos estão relacionados aos aspectos descritivos, formais, e, portanto, objetivos. As funções, por outro lado, buscam ampliar o conhecimento, através de uma compreensão mais aprofundada. Nesse processo, as funções vinculam-se aos aspectos mais gerais da música e nos permitem entender seu funcionamento e os significados em contextos específicos.

Para Merriam, a música de uma sociedade pode ser usada de certa maneira. Sua função, entretanto, pode ser algo bastante diferente. Na função, é observado o ponto de vista do “nativo” e a análise do pesquisador. Assim, “a palavra ‘uso’ refere-se às situações humanas em que a música é utilizada; ‘função’ refere-se às razões de seu uso e, particularmente, aos propósitos mais amplos a que serve” (MERRIAM, 1964, p. 210). Nessa perspectiva, o forró, que tradicionalmente teria uma função social atrelada ao divertimento, danças e brincadeiras, ganha novas conotações, no contexto religioso, adquirindo novos significados.

Émile Durkheim, ao observar algumas características do fenômeno religiosos em distintas religiões e em diferentes contextos, apontou duas categorias comuns que perpassam as variadas religiões, e, portanto, indispensáveis para a compreensão desse fenômeno. São elas: [...] “as crenças e os ritos. As primeiras são estados da opinião, consistem em representações; os segundos são modos de ação determinados” (DURKHEIM, 2008, p. 67). As representações dizem respeito às ideias do sobrenatural, do transcendente, que escapam aos limites da razão.

Sua definição de religião também pode ser oportuna, em que pese seu distanciamento histórico-temporal da nossa sociedade, pois encontramos nela um importante referencial que acreditamos válido para compreendermos a relação de interdependência entre culto e igreja, como um ajuntamento social. Ele concebe a religião como:

um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, interditas; crenças e práticas que unem em uma mesma comunidade moral, chamada igreja, todos aqueles que a ela aderem. O segundo elemento que aparece em nossa definição não é menos essencial que o primeiro, pois mostrando que a ideia de religião é inseparável da ideia de igreja, faz pressentir que a religião deve ser coisa eminentemente coletiva (DURKHEIM, 2008, p. 79).

Sobre o culto cristão, também ressaltadas as devidas particularidades das versões Católica e Protestante, Durkheim refere-se a ele como um ritual em torno do qual torna-se essencial a presença do Cristo salvífico, ao contrário de outras manifestações religiosas, como o Budismo, que, segundo ele, pode ser praticado sem uma ideia imediata de uma divindade: “O budista não se preocupa em saber de onde vem esse mundo do devir no qual vive; toma-o como um fato e todo seu esforço é para fugir dele. [...] Em vez de rezar, no sentido usual da palavra, em vez de se voltar para um ser superior e implorar a sua assistência, volta-se sobre si mesmo e medita” (DURKHEIM, 2008, p. 61).

Segundo ele, o Cristianismo, por sua vez, propõe não apenas a ideia de salvação individual, mas todo um sistema de crenças e rituais em que o Cristo ressuscitado se torna o centro do culto e das celebrações litúrgicas. “O Cristianismo que é inconcebível sem a ideia do Cristo sempre presente e sem seu culto sempre praticado, porque é pelo Cristo sempre vivo e imolado a cada dia que a comunidade dos fiéis continua comungando com a fonte suprema da vida espiritual” (DURKHEIM, 2008, p. 64).

Quando a igreja⁵² se reúne no culto cristão, não necessariamente no templo (local do culto) religioso, ela manifesta uma dada ordem de ações, compondo o que se convencionou chamar de liturgia, isto é, os elementos presentes no rito cultural: “Orações, cânticos litúrgicos, hinos, leituras bíblicas, a celebração da Ceia do Senhor são alguns dos elementos que compõem a liturgia cristã” (EWALD *et al.*, 2010, p. 17).

Cada cultura onde o cristianismo se desenvolveu absorveu traços dessas culturas, de forma que a liturgia sofre adaptações e ajustamentos com maior ou menor grau de intensidade. O Cristianismo foi profundamente influenciado pela herança judaica, mantendo a prática dos cânticos executados com ou sem instrumentos, seguida de leitura dos textos bíblicos e prática das orações. O livro de Salmos é até hoje a principal coleção de hinos do povo de Israel (EWALD *et al.*, 2010).

Um dos grandes legados da Reforma Protestante foi aproximar a liturgia e a música da

⁵² “A palavra ‘igreja’ vem do grego *ἐκκλησία* e significa assembléia, reunião, congregação, algo mais do que a mera edificação física. [...] para os cristãos, a ação de se reunir é o que define o espaço como sagrado, porquanto ‘lugar’ repleto da presença do seu Mestre e Salvador. O embasamento bíblico para esse entendimento se encontra em Mateus (**primeiro livro dos quatro evangelhos do Novo Testamento**) 18.20: ‘Por que, onde estiverem dois ou três reunidos em Meu nome, ali estarei no meio deles’” (VIANA; CAVALCANTE, 2016, p. 116, grifo nosso).

comunidade que celebra o culto. Iniciando esse processo através da inserção da língua alemã nas leituras bíblicas, os cânticos e hinos passaram a ter uma efetiva participação dos fiéis, de forma a “envolver o crente no entoar da liturgia” (EWALD *et al.*, 2010, p. 54).

A música na liturgia cristã é eminentemente funcional, servindo a determinados propósitos, e ao mesmo tempo uma ação simbólica. Os participantes celebram suas crenças a partir de determinadas percepções do que valorizam e sentem, isto é, há uma dimensão antropológica (EWALD *et al.*, 2010).

No contexto do Grupo *Sal da Terra*, já observamos que a busca pela ressignificação do forró é fruto de um processo sócio-histórico, em que as novas gerações de músicos evangélicos que vivem suas realidades socioculturais na pós-modernidade não se adequam aos antigos modelos litúrgicos-musicais. Nesse sentido, os ritos presentes na liturgia e a música que dela faz parte podem sofrer alterações e modificações em função da própria dinâmica social.

A liturgia é ação simbólica. As pessoas atribuem sentimentos de pertença, de autorreconhecimento e de reconhecimento recíproco ao que vivenciam na liturgia. Desta maneira elas não são espectadoras, mas elas participam ativamente da liturgia. [...], mas engana-se quem pensa que a liturgia não tem a capacidade de transformação. Vamos então afirmar: a liturgia é sim transformadora! Ritos também evoluem e podem ser modificados (EWALD *et al.*, 2010, p. 26-27).

Pode-se, então, dizer que, ao utilizar o forró em seus aspectos rítmicos como expressão religiosa, a Banda *Sal da Terra* passa a atribuir a esse objeto cultural significados que transcendem seu uso convencional. O contexto do grupo altera a liturgia, modificando conseqüentemente a música que passa a receber as influências desse contexto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A assimilação do forró na experiência da Banda *Sal da Terra* decorre de um processo que, ao mesmo tempo, se situa entre a tradição e as propostas de renovação no campo da música protestante brasileira. A atividade musical das igrejas evangélicas no Brasil do final do século XIX até a década de 1950 se deu através dos hinos tradicionais. Esses hinos se configuraram como um importante instrumento de manutenção e mediação social, com um forte apelo da teologia pietista trazida pelos missionários, no processo de inserção do Protestantismo no Brasil. Na *práxis* da Banda *Sal da Terra*, embora se verifique um afastamento da estrutura rítmica dos hinos tradicionais, as letras das canções, por outro lado, estão permeadas por temáticas que, de algum modo, reforçam uma teologia salvacionista apoiada nos textos bíblicos da tradição protestante reformada.

A partir da década de 1960, alguns movimentos que lutavam por liberdade de expressão encontraram nas manifestações artísticas, e em especial na música, possibilidades de resistência, fazendo emergir uma importante produção cultural. Esses novos arranjos sociais na economia, política e cultura, de maneira geral, passam a impactar o campo religioso protestante. O termo hino passa a designar novos formatos de canções, com traços ainda tímidos, contendo ritmos brasileiros. Nas décadas seguintes, ritmos como *Rock*, *Samba* e *Bossa Nova* passaram a ser utilizados por músicos e grupos evangélicos, na tentativa de se comunicar com o público não cristão, numa linguagem musical que, de algum modo, facilitasse o interesse desse público pela mensagem cristã. Um possível culto com rosto brasileiro.

Nesse contexto, os ritmos nordestinos também passam a ser utilizados como meio de expressão da fé. Na experiência da Banda *Sal da Terra*, considerando as músicas analisadas e o discurso de seus integrantes, o forró e seus subgêneros são reivindicados, apoiando-se num discurso de pertencimento à cultura nordestina. Os ritmos são assimilados a partir de um resgate de memórias e vivências anteriores à conversão. É identificado um processo de construção de identidades, no qual parte desse aparato identitário permanece após o engajamento religioso. Isto é, o indivíduo traz consigo as experiências de seu contexto sociocultural, procurando adaptá-las à sua nova prática religiosa.

As letras das canções propostas pela banda são permeadas pelos códigos religiosos da mensagem protestante, por meio da qual se busca, à semelhança dos hinos tradicionais, por uma vida centrada numa espiritualidade individual e na valorização de normas éticas e morais, ancoradas em preceitos bíblicos. Todavia, os ritmos utilizados na assunção desse modo de vida têm sua estrutura rítmica baseada no forró e nos seus subgêneros, cujos traços característicos

são: o movimento, o corpo, a dança. Esses elementos estão subjacentes à própria trajetória desse gênero enquanto manifestação popular, e que parecem colidir com os discursos presentes nas letras.

Dessa relação entre fé e forró surgem as incongruências, que não foram impeditivas para que o grupo construísse seus marcadores identitários dentro de seu contexto cultural, isto é, poder assimilar os ritmos dançantes como expressão de sua religiosidade, considerando os limites e interdições do campo religioso onde o grupo está inserido. Assim, este estudo tenta contribuir para o campo das pesquisas que envolvem música popular e fé protestante, uma vez que são percebidas novas facetas dessa relação.

Em termos práticos, pode-se afirmar que o forró é incorporado na vivência da banda, tendo como referencial principal a obra de Luiz Gonzaga. Os discursos e imagens do Nordeste utilizados por esse artista e seus parceiros foram importantes na construção identitária do grupo. O Nordeste e o sertão, enquanto *lócus* discursivo da banda, configuram-se como mecanismos de aproximação com as pessoas situadas nesses espaços geográficos, visando à divulgação da mensagem protestante, em oposição ao Catolicismo Romano, ainda bem presente nesse contexto, numa linguagem acessível a elas. Isso se constata no uso do vocabulário, sotaques e indumentárias típicos dessa região e que foram absorvidos pelo grupo.

Numa visão simplista, ou talvez utilitarista, seja possível sugerir que os fins estariam justificando os meios. Mas, quando nos atentamos mais detalhadamente às falas dos integrantes e de compositores parceiros e aos discursos contidos nas letras, vemos a produção de novas identidades a partir de campos supostamente inconciliáveis ou que existiam de forma separada, juntando-se para gerar novas práticas híbridas. Isto é, fé e forró podem ser conciliáveis na medida em que também sejam evidenciadas suas contradições e peculiaridades.

Tais práticas fazem parte de um processo de descentramento dos sujeitos, numa sociedade marcada por constantes mudanças trazidas pela modernidade, as quais alteram as relações dos indivíduos com os diferentes símbolos de sua cultura. As identidades são construídas numa ação reflexiva, adaptável à realidade do contexto em que se vive. Os integrantes da banda reconhecem a importância do forró enquanto objeto cultural historicamente construído e, ao assimilá-lo como expressão religiosa, imprimem suas convicções de fé naquilo que é possível se ajustar à tradição protestante a que pertencem.

Há uma autonomia relativa que permite ao grupo questionar algumas práticas das instâncias religiosas tradicionais, possibilitando a inserção dos ritmos nordestinos, ao mesmo tempo em que se recorre a essa mesma tradição para justificar a impossibilidade de utilizar a dança, por exemplo, como expressão de fé. Assim, o grupo lida com questões contraditórias:

ao assimilar o forró, sua *práxis* dialoga com o passado e o presente, refletindo uma identidade ainda em construção, mas que se mostra numa pujante e rica produção de canções.

Durante esta pesquisa, tentamos localizar cantores e grupos “seculares” que atuam de forma profissional na região onde o grupo *Sal da Terra* está inserido. Isto é, forrozeiros e bandas locais não vinculados à fé protestante, com os quais gostaríamos de ter conversado, no sentido de saber se eles conheciam o grupo *Sal da Terra* e o que achavam dessa aproximação entre forró e fé. Nosso intuito era verificar, através desses agentes, se a atividade musical do grupo em questão contribuiu de alguma forma para a valorização da cultura popular. No entanto, tivemos alguns empecilhos para localizar esses grupos e cantores. Porém, acreditamos que tal limitação não comprometeu o desenvolvimento do trabalho, uma vez que essas informações seriam complementares, e não essenciais.

Uma outra questão que nos pareceu importante destacar é que o protestantismo brasileiro, mesmo permanecendo com a manutenção da tradição dos hinos (hinários) nas denominações históricas, e ainda bastante austero em relação ao uso de gêneros populares em sua liturgia, tem, ao mesmo tempo, assimilado uma grande variedade de gêneros populares brasileiros. Percebemos, ao longo da pesquisa, muitos grupos, cantores, festivais, encontros e “coletivos” que, mesmo não estando vinculados necessariamente a alguma denominação evangélica, têm como base discursiva para suas canções as concepções teológicas do protestantismo. Nesse sentido, a percepção de hibridismo como veículo gerador de contradições parece estar na base desse segmento religioso. Talvez o protestantismo brasileiro, mesmo que não possamos afirmar assertivamente, seja um dos ramos da fé cristã que mais possui grupos e cantores que expressam sua religiosidade tendo como base as influências dos variados gêneros brasileiros.

Esta pesquisa tentou colocar algumas “tesselas” no grande mosaico da música protestante brasileira. “Tesselas são pequenos pedaços multiformes e coloridos de cerâmica, vidro, mármore, louça que, quando juntadas, formam um mosaico” (EWALD, 2010, p. 175). Assim como na construção de um mosaico, muitas outras “tesselas” precisam ser postas, se juntando a outras, a fim de delinear, nesse campo de estudo, novos percursos e histórias ainda por contar.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Júlio César.; SCHEFFLER, Ismael. Liturgia, rito, corpo e cotidiano: experimentação laboratorial. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 60 n. 1 p. 315-335, jan./jun. 2020.
- AIDAR, Laura. **Maracatu**. In: TODA matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/maracatu/>> Acesso em: 27 mar. 2023.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRÉ, Marcos. **Sertão Nordestino: A segunda opção**. [2003? s.l].
- BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi** - Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v. 29, p. 154-168, 2014.
- BARBOSA, Daniel Ely Silva.; SILVA, Gislene Calafange. Tecendo Tramas acerca da Música Protestante: Usos da História Oral. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 10., 2010, Recife. **Anais [...]**. Recife: UFPE, 2010, p. 1-15. Disponível em: <https://www.encontro2010.historiaoral.org.br/site/anaiscomplementares#php2go_top> Acesso em: 20 abr. 2022.
- BASDEN, Paul. **Estilos de Louvor**: descubra a melhor forma de adoração para sua igreja. São Paulo: Mundo Cristão, 2000.
- BEERS, V. Gilbert. **Viaje através da Bíblia**. 1. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2013.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo Cronológica**: aplicação pessoal. Tradução de Degmar Ribas Júnior. Rio de Janeiro: CPAD, 2015.
- BICALHO, B. Maria Fernanda. França Antártica, o corso, a conquista e a “peçonha luterana”. **História**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 29-50, 2008.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Revista cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.
- BLANNING, Tim. **O triunfo da Música**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- CABRAL, Gladir da Silva.; PEREIRA, Sergio Paulo de Andrade. Contracultura no Protestantismo: O álbum De vento em popa (1977). **Revista Ciências da Religião: História e Sociedade**. São Paulo, v. 10, n. 2, p. 120-139, 2012.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998.
- CAMARGO FILHO, J. G. **De vento em popa**: fé cristã e música popular brasileira. 2005. 85 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.
- CUNHA, Magali do Nascimento. **Vinho novo em odres velhos**: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Orientador: Luiz Roberto

Alves. 2004. 332 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DOLGHIE, Jacqueline. **Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro**: a tendência gospel e sua influência no culto. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante**: A saga de Luiz Gonzaga. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

EVANGELIZAÇÃO. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/evangeliza%C3%A7%C3%A3o/>> Acesso em: 29 mar. 2023.

EWALD, Werner (ed.). **Música e Igreja**: Reflexões contemporâneas para uma prática milenar. Porto Alegre: Sinodal, 2010.

FLICK, Uwe. **Introdução a pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed. 2009.

FOLK music. *In*: OXFORD Word Encyclopedia. [S. l.]: Philip's, 2014. ISBN 9780199546091.

FORRÓ de duplo sentido. *In*: WIKIPÉDIA. 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Forr%C3%B3_de_duplo_sentido. Acesso em: 28 mar. 2023.

FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GROUT, Donald Jay.; PALISCA, Claude Victor. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2 ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HIGA, Carlos César. **Padre Cícero**. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/padre-cicero.htm>> Acesso em: 8 nov. 2022.

HOBBSAWM, Eric.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JESUS SERTANEJO: **Musical**. Compositores: Leon Neto e Josias Bezerra. Direção geral: Albet Correia. 2011. Disponível em: <<http://jesussertanejo.blogspot.com/>> Acesso em: 1 ago. 2021.

JUNGBLUT, Airton Luiz. A salvação pelo rock: sobre a “cena underground” dos jovens evangélicos no Brasil. **Revista Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p.144-162, 2007.

- LOPES, Artur Costa. Samba e catolicismo: capital acústico dentro e fora da liturgia. **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo, v. 47, n. 01, p. 64-75, jan./jun. 2021.
- MASPOLI, Antônio. **Corpo no protestantismo**. São Paulo: Reflexão, 2017.
- MENDONÇA, Antônio Gouveia. **O Celeste Porvir**: a inserção do Protestantismo no Brasil. São Paulo: Paulinas, 1984.
- MENDONÇA, Joêzer de Souza. **O Gospel é Pop**: Música e religião na cultura pós-moderna. 2009. 195 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- MENDONÇA, Joêzer de Souza. A Canção do Senhor na terra dividida: a música engajada dos protestantes brasileiros sob repressão militar e religiosa. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 34, p. 113-131, 2016.
- MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.
- PEREIRA, Sergio Paulo de Andrade. Música popular no Brasil e Protestantismo: uma história de encontros e desencontros. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 22., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, 2014, p. 2-16.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PRANDI, Reginaldo.; SANTOS, Renan William dos. Mudança religiosa na sociedade secularizada: o Brasil 50 anos após o Concílio Vaticano II. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 351-379, jul.dez. 2015.
- RECK, André Müller. **Práticas musicais quotidianas na cultura Gospel**: um estudo de caso no Ministério de Louvor *Somos Igreja*. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2011.
- RODRIGUES JÚNIOR, Milton. **Música sacra, mas nem tanto**: a história das origens da música evangélica no Brasil e o equívoco no conceito de sacralidade musical. São Paulo: Arte Editorial, 2010.
- SADIE, Stanley. (ed.). **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos *et al.* **Instrução Técnica da Solicitação de Registro das Matrizes Tradicionais do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro**. Brasília: IPHAN, 2021.
- SANTIAGO, Emerson. **Destino Manifesto**: filosofia. Disponível em: <https://www.infoescola.com/filosofia/destino-manifesto/>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- SANTIAGO, Emerson. **Huguenotes**: Religião. Disponível em: <https://www.infoescola.com/religiao/huguenotes/>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- SILVESTRE, Armando Araújo. **Denominações cristãs**: Religião. Disponível em: <https://www.infoescola.com/religiao/denominacoes-cristas/>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- SILVESTRE, Armando Araújo. **Cinco Solas**: Religião. Disponível em: <https://www.infoescola.com/cristianismo/cinco-solas/>. Acesso em: 8 nov. 2022.
- SMITH, Oswald. **O clamor do mundo**. 14. ed. São Paulo: Vida, 1994.
- SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró**: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: CEPE, 2013.

SOUZA, Salvador de. **História da Música Evangélica no Brasil**. São Paulo: Ágape, 2011.

SOUZA FILHO, João A. de. **O ministério de Louvor da Igreja**. 2 ed. Belo Horizonte: Betânia, 1999.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. **O que é música brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2014.

VASCONCELOS, Micheline Reinaux de. **Os Nova-seitas**: a presença protestante na perspectiva da literatura de cordel - Pernambuco e Paraíba (1893-1936). 2005. 116 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

VEIGA JÚNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. Religião e música: variações em busca de um tema. **CADERNO CRH**, Salvador, v. 26, n. 69, p. 477- 492, set./dez. 2013.

VEIGA, Carlinhos; SZUECS, Rick (org.) **O livro do Som do Céu**: 16 artistas, de diferentes partes do país em uma grande reflexão sobre a música cristã brasileira. 1. ed. Brasília: Palavra, 2009.

VIANA, Telma Coelho; CAVALCANTE, Sylvia. Dos espaços do sagrado. **Revista Ciências da Religião: História e Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 111-126, jan./jun. 2016.

VICENTINI, Érica de Campos. **A produção musical evangélica no Brasil**. Orientadora: Ana Maria de Almeida Camargo. 2007. 1554 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ENTREVISTAS

ANDRÉ, Marcos. Marcos André. Depoimento [out. 2019]. Entrevistador: Eudes Vieira da Silva. Abreu e Lima. Entrevista concedida pelo aplicativo *whatsapp* para a pesquisa sobre o forró no protestantismo.

ANDRÉ, Marcos. Marcos André. Entrevista [setembro. 2021]. Entrevistador: Pastor Ramom. Entrevista concedida ao canal do *Instagram* História da música cristã do Brasil. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CWD2mHgBjHU/>>. Acesso em: 09 set. 2021.

LINS, Laércio. Laércio Lins. Depoimento [julho. 2021]. Entrevistador: Eudes Vieira da Silva. Abreu e Lima. Entrevista concedida pelo aplicativo *google meet* para a pesquisa sobre o forró no protestantismo.

NETO, Leon. Leon Neto. Depoimento [dezembro. 2021]. Entrevistador: Eudes Vieira da Silva. Abreu e Lima. Entrevista concedida pelo aplicativo *google meet* para a pesquisa sobre o forró no protestantismo.

MARCUS, Sérgio. Sérgio Marcus. Depoimento [junho. 2020]. Entrevistador: Eudes Vieira da Silva. Abreu e Lima. Entrevista concedida pelo aplicativo *google meet* para a pesquisa sobre forró no protestantismo.

SIQUEIRA, Zenalvo de Carvalho. Zenalvo de Carvalho Siqueira. Depoimento [junho. 2021]. Entrevistador: Eudes Vieira da Silva. Abreu e Lima. Entrevista concedida pelo aplicativo *whatsapp* para a pesquisa sobre o forró no protestantismo.