

ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

JOSELY DE MORAES ANTONIO ALANO

O atual discurso teológico-musical na Igreja Presbiteriana
Independente de Botucatu: Possibilidades e limites para uma
renovação litúrgica brasileira

São Leopoldo

2014

JOSELY DE MORAES ANTONIO ALANO

O atual discurso teológico-musical na Igreja Presbiteriana
Independente de Botucatu: Possibilidades e limites para uma
renovação litúrgica brasileira

Tese de doutorado
Para obtenção do grau de
Doutor em Teologia
Escola Superior de Teologia
Programa de Pós-Graduação
Área de concentração: Teologia Prática

Orientador: Rodolfo Gaede Neto

São Leopoldo
2014

BANCA EXAMINADORA

1º.

Examinador: _____

2º.

Examinador: _____

3º.

Examinador: _____

4º. Examinador: _____

5º.

Examinador: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Deus da criação, doador da vida, que em Sua maravilhosa Graça me alcançou.

À minha mãe, Vera Lúcia, e minha avó Sebastiana, mulheres que ainda me inspiram e me ajudaram nos primeiros passos na música e na vida espiritual.

Ao meu querido esposo Delavi Alano, ouvido e ombro, sempre presente.

Ao meu orientador, prof. Dr. Rodolfo Gaede Neto pela dedicação, atenção e paciência durante todo o processo de orientação.

À Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu pelos anos de investimento em minha vida espiritual e por todo apoio e incentivo nesta pesquisa.

À querida e eterna professora de música e de vida, Márcia Furrier Guedelha Blasi, através da qual conheci os caminhos da beleza do canto e da música na igreja.

Ao pastor Clayton Leal, pastor na Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu, companheiro de reflexão teológica, amante dos mistérios da liturgia.

Ao querido mestre, Prof. Dr. Jaci Correa Maraschin (in memoriam), por acreditar e me preparar para que este momento fosse possível.

Catarina e Sofia, minhas companheiras de quatro patas, pelos momentos de descontração e relaxamento nos intervalos dos estudos.

À Fundação Mary Harriet Speers pelo apoio financeiro no início dos estudos tanto no mestrado quanto no doutorado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento do curso.

RESUMO

Uma análise do atual discurso teológico-musical presente no espaço do culto da Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu – IPIBot é o objeto deste trabalho. Este discurso demonstra aspectos híbridos na estrutura litúrgica desta igreja, aspectos estes oriundos tanto do universo musical quanto teológico, e que entendemos serem característicos da cultura pós-moderna. A presença de outras expressões artísticas, que não somente o canto ou instrumento, como por exemplo, o órgão, neste caso a arte circense e a dança, ambas no espaço do culto, apontam para transformações na cultura litúrgica e talvez em novas formas de expressão da igreja como um todo. A análise destes elementos presentes no culto da IPIBot foi feita por meio de levantamento histórico e litúrgico através de boletins e documentos da igreja, bem como da participação da autora como membro da mesma. A IPIBot assimilou em parte a chamada cultura gospel como forma de sobrevivência diante da multiplicidade de igrejas no universo religioso atual, sem perder o contato com a tradição, seu principal instrumento para conferir a identidade presbiteriana reformada que lhe é peculiar. Desta forma, caracteriza-se o hibridismo como uma estratégia de adaptação à pós-modernidade sem, no entanto, gerar novas formas litúrgicas que se constituam como modelo de igreja. Caracteriza-se o discurso musical como principal elemento catalisador deste hibridismo, formador de um imaginário teológico-musical que sustenta a tradição junto à nova tendência pós-moderna e que confere identidade à IPIBot. Desta forma, esperamos contribuir para a reflexão do papel da música no culto como espaço de múltiplas faces, formador deste imaginário e das transformações pela renovação teológica, averiguando as possibilidades e limites para uma renovação litúrgica brasileira, dentro e fora do âmbito das igrejas de origem reformada.

Palavras-chave: calvinismo; hibridismo; liturgia; pós-modernidade; semiologia.

ABSTRACT

Defining as hybrid and intrinsic to the post-modernity the question of the current theological-musical speech practiced in the Independent Presbyterian Church of Botucatu – IPCBOT, besides being essential to this comprehension, it becomes plausible when revealed to the musical reality in the churches and the theological ways that surround the liturgy in the Christian cult space. As an heiress of the reformation during the XVI century, and in Brazil, consequence of the North-American Presbyterian missions, the Independent Presbyterian Church of Brazil (IPCB) obtained its own identity in 1903, when a schism divided the Presbyterian Church (PC), originating the IPCB. At the first chapter, it is delineated the history of the IPCB and its liturgical structure, as well as the musical groups currently acting in this church. At the second chapter it was aimed to understand the mainly concepts that guide the defense of the hybridism process present in the theological-musical imaginary construction in the IPIBOT. At the third chapter it was developed a brief panorama of the theological and musical movements, which supported by the ideal dialogue of the church with the culture and social reality of the country, culminated in the current liturgical reality of the church, the intimacy with the reformed Presbyterian identity and the gospel culture. At the fourth and last chapter, it was approached, analyzing the theological-musical speech, the possibility of the imaginary that these days confers identity to the IPCBOT as a hybridism result, by the tripartite analysis of the musical work, methodologically supported on the musical semiology propose of Jacques Nattiez and Jean Molino. In this respect, based on the theological-musical speech, it is expected that this research contributes for the reflection of the music mission in a cult as a space of multiple facets, former of this imaginary and the transformations via the theological renovation, inquiring the possibilities and limits for a Brazilian liturgical improvement, inside and outside the reformed churches.

Keywords: calvinism; hybridism; liturgy; post-modernity; semiology.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A319a Alano, Josely de Moraes Antonio

O atual discurso teológico-musical na Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu: possibilidades e limites para uma renovação litúrgica brasileira / Josely de Moraes Antonio Alano ; orientador Rodolfo Gaede Neto. – São Leopoldo : EST/PPG, 2014.

216 p. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Faculdades EST. Programa de Pós-Graduação. Doutorado em Teologia. São Leopoldo, 2014.

1. Igreja Presbiteriana Independente Central de Botucatu. 2. Igreja Presbiteriana – Brasil – História. 3. Igreja Presbiteriana Independente do Brasil – Doutrinas. 4. Igreja Presbiteriana – Liturgia. 5. Música nas igrejas. I. Gaede Neto, Rodolfo. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ECOS DA REFORMA PROTESTANTE DO SÉCULO XVI NO BRASIL	18
1.1 Chegada dos primeiros calvinistas ao Brasil: breve histórico.....	20
1.2 Presbiterianos no Brasil.....	23
1.3 Organização da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil.....	27
1.4 A Tradição hinológica reformada e suas origens.....	31
1.5 O Saltério de Genebra.....	33
1.6 Canto coletivo – primórdios.....	36
1.6.1 Saltério de Genebra e desenvolvimento da hinologia.....	38
1.7 Formação da identidade teológica no Brasil através dos hinários.....	41
1.7.1 Cantai Todos os Povos.....	44
1.8 Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu – IPIBot.....	46
1.9 Estrutura da IPIBot e forma de governo.....	51
1.10 Discurso musical e ministérios na IPIBot através das formas e grupos musicais.....	53
1.10.1 Ministério de Louvor Doxa e antecedentes	56
1.11 A Importância dos corais na IPIBot.....	61
1.11.1 Coral Reverendo Francisco Guedelha – concepção musical-referências teológicas.....	63
1.11.2 Coral Canaã.....	67
1.11.3 Grupo Lekki de Arte Circense.....	68
1.12 Conclusão.....	69
2 DEFINIÇÃO E DISCUSSÃO DE CONCEITOS PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO TEOLÓGICO – MUSICAL DA IPIBOT	73
2.1 O discurso teológico : concepção e diretrizes do culto na teologia reformada	74
2.2 A concepção do culto reformado e a teologia na confissão de fé da IPIB..	79
2.3 O discurso musical.....	81
2.4 Análise musical e análise tripartite.....	91

2.5 Inculturação.....	94
2.6 Cultura e Indústria Cultural.....	96
2.7 Cultura Gospel.....	100
2.8 A questão da definição de cultura e hibridismo.....	102
2.9 Pós-modernidade e teorias do pós-humano.....	105
2.10 Conclusão.....	110

3 A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO TEOLÓGICO-MUSICAL NA IPIBOT....

3.1 O pano de fundo da chegada das organizações paraeclesiais no Brasil.....	113
3.2 Principais grupos musicais relacionados às organizações paraeclesiais.....	121
3.2.1 Grupo Vencedores por Cristo.....	123
3.2.2 Grupo Elo.....	124
3.2.3 Grupo Novo Alvorecer.....	125
3.2.4 Grupo Café.....	125
3.3 Contraponto teológico-musical às organizações paraeclesiais.....	128
3.3.1 A Nova Canção.....	129
3.3.2 Vida na Terra.....	131
3.3.3 Novo canto da terra.....	133
3.3.4 Outros movimentos, grupos e cantores	135
3.4 Conclusão.....	138

4 ANÁLISE DO ATUAL DISCURSO TEOLÓGICO-MUSICAL NA IPIBOT... 140

4.1 Recapitulando: Relação entre hibridismo e pós-modernidade.....	143
4.2 A compreensão de música na igreja reformada.....	146
4.3 Música em Calvino e a função do Saltério de Genebra no culto reformado.....	150
4.4 Conceito de Música	152
4.5 Conceitos da análise tripartite: aproximações e distanciamentos entre teologia e música.....	156
4.6 Análise e descrição do boletim dominical da IPIBOT	160
4.6.1 Relação com o Manual da IPIB	164

4.6.2 A estrutura do culto e o sentido da música no culto.....	168
4.6.3 Exemplo da ordem de culto em Calvino e o Diretório de Westminster..	170
4.7 Questões implícitas no discurso formador do imaginário teológico-musical da atual hinologia da IPIBOT.....	173
4.8 Análise do Discurso teológico-musical dos hinos, hibridismo e pós-modernidade.....	178
4.8.1 Discurso teológico-musical de <i>Um pendão Real</i>	179
4.8.2 Discurso teológico-musical de <i>Chuvas de Bênçãos</i>	184
4.9 Análise do Discurso teológico-musical dos cânticos, hibridismo e cultura gospel	187
4.9.1 Análise do Discurso teológico-musical de <i>Cantarei teu amor pra sempre</i>	189
4.9.2 Análise do Discurso teológico-musical de <i>Esperança</i>	193
4.10 Breve conclusão.....	197
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS	204
ANEXOS	211

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende um diálogo entre a música e a teologia, tecendo o fio que as une através da análise do discurso teológico-musical presente no espaço de culto peculiar da Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu, que passaremos a chamar de IPIBOT. Música e teologia são movimentos conectados pelo mesmo fio, possuem a mesma aura e pertencem à mesma inspiração. Assim é que o encontro entre palavra e música gera sempre um novo movimento, e faz com que este fio teça novas redes, levando vida por onde quer que passe.

O atual discurso teológico-musical presente na prática litúrgica da Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu – IPIBOT é tecido por este fio. E na busca pela compreensão de como este discurso se reflete na vida da igreja, isto é, no lugar onde a igreja respira a *Palavra* e inspira a fé e a esperança, o culto, procuramos compreender como se dá este processo. Imbuído de movimentos diversos e muitas vezes controversos, o culto na IPIBOT caracteriza-se por um *hibridismo*, isto é, misturas de gêneros, formas, teologias, músicas, heranças culturais e históricas, que construíram o imaginário teológico-musical que dá suporte à identidade e à forma de ser da IPIBOT.

É pelo caminho das expressões artísticas entre malabares e instrumentos de última geração que este hibridismo se mostra confortável e dialoga com a liturgia através da trama do discurso teológico-musical, moldando o culto, e dando forma e sentido aos elementos que o compõem. A IPIBOT não é uma igreja isolada. Ela é parte da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil – IPIB, igreja brasileira, cujas origens remetem à reforma calvinista no século XVI, o presbiterianismo de missão do século XIX que chega ao Brasil, e o trajeto de sua própria história, quando em 1903 separa-se da Igreja Presbiteriana – IPB e se torna a Igreja Presbiteriana Independente do Brasil – IPIB.

O interesse pela forma de culto que se instalou na IPIBOT nos últimos anos e o discurso-musical peculiar a esta forma de culto surgiu muito antes

desta pesquisa ser gerada. Neste momento abro um parêntese para situar o meu interesse particular como pesquisadora neste contexto, uma vez que fui membro da IPIBOT por mais de trinta anos. Foi a partir da vivência proporcionada pelas transformações tanto da liturgia como do espaço do culto que o interesse em compreender as raízes e possíveis consequências para a vida da igreja se transformou em objetivo de pesquisa.

Os meus estudos musicais tiveram início aos sete anos de idade, com os instrumentos piano e flauta. Pouco tempo depois, fazendo parte do coral infantil e mais adiante do coral adulto, e ainda observando com encanto o canto congregacional, surgiu o interesse mais profundo sobre a música vocal, interesse que culminou na formação em regência e no trabalho com música em geral na igreja até os dias de hoje.

É importante salientar que houve um interlúdio neste trajeto permitindo assim uma compreensão mais apurada da atual da realidade teológico-musical da IPIBOT. Fui integrante do *Conjunto Hebron*, grupo de jovens que instituiu os primórdios do que se tornaria o futuro grupo de louvor da igreja, hoje ministério Doxa. Desta memória, resta a breve narrativa, que narro em primeira pessoa:

“Era a década de 1980 e eu dava os primeiros toques nas teclas do sintetizador que acabara de chegar à igreja. A sensação de ter à disposição uma grande combinação de sons sintetizados e sampleados, estes últimos procuravam imitar instrumentos naturais famosos, era empolgante. Parecia mesmo que o tal instrumento vinha pra ficar. E assim foi. O harmônio que acompanhava o coral da igreja há muitos anos, foi aos poucos sendo substituído. O órgão eletrônico que acompanhava os hinos da congregação foi aos poucos aposentado. E chegaram mais: violão, guitarra, contrabaixo, bateria, e uma variedade de tantos outros que ajudaram a dar novos rumos à música na liturgia. Mas não parou por aí: vieram ainda a dança, as artes cênicas, e as artes circenses. Tudo junto e misturado. E assim ainda é.”

A importância do tema de pesquisa insere-se no contexto dos estudos sobre interpretação da cultura, renovação litúrgica e pós-modernidade. Justifica-se pela urgência característica do mundo contemporâneo em informar tudo rapidamente, e ao mesmo tempo possibilitando o maior número de informação possível sobre determinado objeto ou assunto. O que não tem

sentido, não serve. Tudo é rapidamente descartado, ou para usar uma linguagem mais próxima e atual, reconfigurado.

Neste contexto, a proposta de análise do discurso teológico-musical da IPIBOT, propõe investigar até que ponto as raízes e questões histórico-culturais, e principalmente estético-musicais presentes no atual mercado da cultura gospel, influenciaram e ainda influenciam a prática litúrgica da igreja. Neste percurso, busca-se ainda compreender como esse processo se deu, configurando ou não um hibridismo teológico-musical oriundo da pós-modernidade.

Durante a leitura desta pesquisa espera-se compreender o processo que se entende por hibridismo teológico-musical, base da formação do discurso musical praticado atualmente pela IPIBOT. Desta forma, desenvolvemos e pensamos esta pesquisa, compreendendo a história e descrição da estrutura da igreja, os movimentos históricos sociais de cunho teológico musical que se desenvolveram na igreja e a partir dela, e que ajudaram na formação do imaginário coletivo teológico musical como formador do hibridismo proposto.

Este processo de hibridismo pode ser observado na prática litúrgica através da evidência da convivência de conceitos, ideias e práticas, por vezes consideradas divergentes e que são observadas no espaço que chamamos de culto. O boletim impresso com a ordem de culto nos apresenta a prática litúrgica da igreja e torna-se exemplo disto. A presença destes elementos sem a preocupação de qualquer ligação direta entre um ou outro, isto é, sem que sejam estabelecidas conexões prévias entre os mesmos para obtenção de um determinado resultado, resulta no imaginário litúrgico da IPIBOT e exemplifica o que buscamos caracterizar por hibridismo.

Esperamos concluir contribuindo para a reflexão da Igreja sobre sua própria prática litúrgica e o impacto que pode resultar disto dentro e fora dela. Entendemos que este reflexo, não de forma única, pode ser considerado uma forma de ser e pensar no mundo pós-moderno. Observamos o atual cenário da música evangélica no Brasil, que contempla uma diversidade de práticas musicais que ultrapassam os limites entre o que se convencionou chamar de popular e sacro. Neste contexto, o discurso não toma partido. O hibridismo, como processo, permite trocas entre várias concepções e definições, dentre

elas também o pós-modernismo, que direciona a percepção do culto para uma mescla de práticas e sentidos.

Esta pesquisa é de cunho bibliográfico. Durante o levantamento e seleção de material bibliográfico deparamo-nos com a baixa produção de material específico na área, principalmente sobre o culto reformado no Brasil, e ainda quando comparado à produção em outros países. Entendemos que a contribuição para o contexto litúrgico da IPIB, como para a igreja reformada em geral, é pertinente e pode colaborar com a discussão e incentivo para mudanças e reflexões sobre o atual contexto do culto cristão. Aplica-se também ao situar esta pesquisa na área de Teologia Prática, portanto, estendendo a contribuição para a Igreja de forma geral.

O procedimento metodológico utilizado para que se chegue aos resultados esperados se dá pelos caminhos da semiologia, mais especificamente através da proposta de análise denominado *modelo tripartite*, de Jean Jacques Nattiez e Jean Molino; deste último tiramos o mote para esta pesquisa: “o fato musical não pode ser corretamente analisado se não for levado em conta seu triplo modo de existência.”¹ Assim, aplicamos o mesmo princípio tanto para o discurso musical como o discurso teológico, por considerarmos que ambos partilham da mesma essência. Como fato musical, situamos a música feita para o culto e a música presente no culto, mas não necessariamente feito para o mesmo. Este fato musical é caracterizado pelo objeto sonoro, isto é, a canção em si. É o acontecimento sonoro presente no culto atual, que existe sob três perspectivas: quando a obra é criada, como é transmitida e como é percebida.

O modelo tripartite contempla níveis de compreensão e adequação do objeto sonoro, a saber: dimensão *poiética*, isto é, de elementos envolvidos na produção do objeto sonoro, do processo de criação, do emissor. O nível *neutro*, onde se localiza o próprio objeto. A dimensão *estésica*, onde se dá a recepção do objeto e formas de interpretação do mesmo pelo interpretante ou o receptor. Ainda como procedimento metodológico, como critério de comparação e suporte para o discurso teológico, utiliza-se como base os documentos da IPIB, a Instituição da Religião Cristã, obra máxima de João Calvino e base para a

¹ NATTIEZ, Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Tradução: Carolyn ABBATE. New Jersey: Princeton, 1990.

igreja reformada em geral, as confissões de fé, além de bibliografia específica. Destaca-se ainda a observação *in loco* para uma melhor compreensão da percepção do culto da IPIBot.

As hipóteses que moveram a elaboração da pesquisa foram pensadas a partir da inquietação e indagação sobre possíveis rumos da prática de culto na IPIbot, isto é, o futuro do culto público da igreja como um todo baseado no atual discurso teológico-musical que dá sustentação à liturgia atual, e a relação da elaboração e resultados deste discurso com a preservação da identidade reformada calvinista. Ainda é preciso considerar que as transformações e adaptações fazem parte da dinâmica da cultura, portanto da cultura litúrgica, o que colabora para uma leitura mais específica sobre o discurso teológico-musical na IPIBOT.

A primeira hipótese considera o hibridismo teológico-musical presente na liturgia da igreja como uma condição pertinente à pós-modernidade. A segunda considera a música como principal motivadora da experiência litúrgica em si e afirmadora de teologias, diferente da prática da própria igreja presbiteriana, onde a teologia é centrada na Palavra. A terceira aponta para o fato das transformações culturais características e advindas das transformações históricas da própria sociedade terem levado a IPIBOT a acompanhar movimentos e desdobramentos teológicos internos e externos do próprio calvinismo, bem como sua transformação teológica e cultural ao longo deste último século. O hibridismo seria algo natural da pós-modernidade.

Por último, a quinta hipótese aponta para a transformação da indústria fonográfica, o crescimento do mercado da cultura gospel, onde a música passa ser consumida de forma abrangente, tornando-se inclusive um produto registrado com direito a patente “gospel”, e a relação entre as influências e mudanças no pensamento teológico, teriam influenciado diretamente no modo de pensar e agir da IPIBOT.

A presença de elementos que caracterizam a influência da Igreja Reformada de origem calvinista no Brasil pode ser identificada na teologia, na eclesiologia e nas formas de organização, tanto externas quanto internas das igrejas originárias da reforma calvinista. O eco do movimento reformador que aqui se instaurou com a chegada dos missionários americanos no século XIX encontra-se hoje representado em diversas denominações no Brasil.

Estes segmentos dividem-se em grupos como presbiterianos, reformados suíços, reformados holandeses, entre outros, que também possuem diferentes vertentes e formas de penetração em outras denominações. Todas elas possuem características da reforma protestante ocorrida no século XVI, e iniciada por Martinho Lutero na Alemanha e por João Calvino em Genebra – Suíça, sendo esta última, foco de nossa análise.

Diante da diversidade acima apresentada, traçar os fios que enredam esta complexa trama no decorrer de cinco séculos, sem perder de vista todo o contexto ao redor como história, cultura, política, teologia, parece-nos um desafio instigante e necessário, não só para escutar efeitos deste eco no século XXI presente nas igrejas de origem reformada no Brasil, mas também compreender os caminhos de novos fios sonoros que se formaram através do discurso teológico–musical e que tecem a trama do imaginário hinológico da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil - IPIB.

Interessa-nos para efeito de pesquisa, de modo especial a história da IPIB como um todo, e de modo particular, a Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu. São dois motivos iniciais: primeiro, por questões histórico-culturais de seu surgimento, seu rompimento com a então Igreja Presbiteriana e afirmação das características brasileiras da denominação que ali surgia. Segundo, pela afirmação da identidade da igreja através do discurso teológico-musical desenvolvido ao longo dos anos.

As características que envolvem a cultura desta igreja e que se desenvolveram a partir da construção de sua identidade como igreja presbiteriana no Brasil, e também por sua localização em uma cidade do interior paulista, onde a vivência comunitária é diferente da mesma forma de convivência em uma grande cidade, podem dar indícios da facilidade com que a igreja em questão sempre se envolveu em projetos de caráter ecumênico.

As questões culturais, principalmente musicais, que permearam sua origem e que preservou, de certo modo, as características da reforma calvinista e da forma como esta chegou ao Brasil, somam-se á uma cultura diferenciada e múltipla, o que configura a IPIBOT como uma igreja híbrida em sua formação.

A história da reforma é marcada por ecos sonoros. Em todo tempo a música acompanhou e retratou os momentos vividos pelos reformadores e pelos que continuaram esta história no Brasil. Diante disto, é possível dizer que

a música foi o principal instrumento de divulgação e afirmação da fé reformada em detrimento de outras artes. A proximidade musical do canto com a fala pode ter sido o elo para a ligação com a Palavra divina e a forma bíblica de proclamação do evangelho. As transformações ocorridas no século XVI são de certo modo conhecidas pelas transformações pelas quais passou o mundo e que ressoam até nossos dias. Questões de ordem política, econômica e social, por exemplo, perpassam debates atuais sobre as mesmas questões, principalmente quando nos referimos ao que chamamos de pós – moderno com a devida referência à modernidade que ali se instaurava.

Para chegarmos à conclusão dos resultados, confrontando as hipóteses, elaboramos quatro capítulos com o intuito de melhor compreender o caminho pelo qual a IPIBOT tem expressado sua identidade a partir do culto. Durante a leitura percebe-se que a ligação entre os capítulos costura as várias facetas do hibridismo e destaca a pluralidade cultural pós-moderna.

O primeiro capítulo compreende a história do presbiterianismo de missão e seus desdobramentos no Brasil, a criação da IPIB e as consequências para a igreja presbiteriana no Brasil, e ainda, o conhecimento da história, estrutura e atual formato litúrgico-musical ativo na igreja. O segundo capítulo desenvolve a análise, definição e compreensão dos conceitos que permeiam a compreensão do discurso teológico-musical da IPBot. O terceiro capítulo aborda movimentos sociais e teológicos que contribuíram direta ou indiretamente na formação do imaginário hinológico da igreja. O quarto capítulo compreende o discurso teológico-musical da IPIBot como um discurso híbrido, utilizando para tal, o modelo tripartite de análise musical adaptado ao contexto da junção do discurso teológico e do discurso musical, fundamentados na história da música sacra, principalmente na reforma do século XVI.

Ao final, buscamos, com esta pesquisa, dimensionar a IPIBot como uma igreja de origem calvinista, adaptada à realidade brasileira através do que se denomina hibridismo, e que em meio às mudanças e interferências absorvidas ao longo de sua existência, continua preservando sua raiz teológica e confessional neste turbilhão chamado de pós-modernidade, onde tudo é concebível e possível, até mesmo o impossível.

1 ECOS DA REFORMA PROTESTANTE DO SÉCULO XVI NO BRASIL

A presença de elementos que caracterizam a influência da Igreja Reformada de origem calvinista no Brasil pode ser identificada na teologia, na eclesiologia e nas formas de organização, tanto externas quanto internas, das igrejas originárias da reforma calvinista. O eco do movimento reformador que aqui se instaurou com a chegada dos missionários americanos no século XIX encontra-se hoje representado em diversas denominações no Brasil.

Estes segmentos dividem-se em grupos como presbiterianos, reformados suíços, reformados holandeses, entre outros, que também possuem diferentes vertentes e formas de penetração em outras denominações. Todas elas possuem características da reforma protestante ocorrida no século XVI, e iniciada por Martinho Lutero na Alemanha e por João Calvino em Genebra – Suíça, sendo esta última, foco de nossa análise.

Diante da diversidade acima apresentada, traçar os fios que enredam esta complexa trama no decorrer de cinco séculos, sem perder de vista todo o contexto ao redor como história, cultura, política, teologia, parece-nos um desafio instigante e necessário, não só para escutar efeitos deste eco no século XXI presente nas igrejas de origem reformada no Brasil, mas também compreender os caminhos de novos fios sonoros que se formaram através do discurso teológico–musical e que tecem a trama do imaginário hinológico da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil - IPIB.

Interessa-nos para efeito de pesquisa, de modo especial a história da IPIB como um todo, e de modo particular, a Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu–IPIBOT. São dois motivos iniciais: primeiro, por questões histórico-culturais de seu surgimento, seu rompimento com a então Igreja Presbiteriana e afirmação das características brasileiras da denominação que ali surgia. Segundo, pela afirmação da identidade da igreja através do discurso teológico-musical desenvolvido ao longo dos anos.

As características que envolvem a cultura da IPIBOT e que se desenvolveram a partir da construção de sua identidade como igreja presbiteriana no Brasil, e também por sua localização em uma cidade do

interior paulista, onde a vivência comunitária é diferente da mesma forma de convivência em uma grande cidade, podem dar indícios da facilidade com que a igreja em questão sempre se envolveu em projetos de caráter ecumênico.

As questões culturais, principalmente musicais, que permearam sua origem e que preservou, de certo modo, as características da reforma calvinista e da forma como esta chegou ao Brasil, somam-se á uma cultura diferenciada e múltipla, o que configura a IPIBOT como uma igreja híbrida em sua formação.

A história da reforma é marcada por ecos sonoros. Em todo momento a música acompanhou e retratou os momentos vividos pelos reformadores e pelos que continuaram esta história no Brasil. Diante disto, é possível dizer que a música foi o principal instrumento de divulgação e afirmação da fé reformada em detrimento de outras artes. A proximidade musical do canto com a fala pode ter sido o elo para a ligação com a Palavra divina e a forma bíblica de proclamação do evangelho.

A história da reforma protestante ocorrida no século XVI, é de certo modo conhecida pelas transformações pelas quais passou o mundo e que ressoam até nossos dias. Questões de ordem política, econômica e social, por exemplo, perpassam debates atuais sobre as mesmas questões, principalmente quando nos referimos ao que chamamos de pós – moderno com a devida referência à modernidade que ali se instaurava.

No Brasil, a compreensão dos efeitos da reforma do século XVI que ressoam entre nós, pode ser analisada e compreendida através dos aspectos culturais fundidos no modo de viver não só da sociedade pós-moderna, mas principalmente no grupo social aqui discutido de origem reformado calvinista e representado na IPIB. Compreender o desenvolvimento e propagação da fé calvinista no Brasil através de seu discurso musical é em parte, compreender até onde e como a teologia calvinista e se adaptou às condições brasileiras.

Atrelado aos aspectos teológicos e musicais a outros que daí tiveram origem, destaca-se o aspecto cultural. A raiz do hibridismo, possibilidade que ora apresentamos nesta tese, nos traz a cultura francesa dos primeiros calvinistas, bem como as culturas oriundas de outros lugares da Europa como Portugal, principalmente católica através dos padres jesuítas e o encontro com a cultura nativa através dos índios brasileiros, o que torna o espaço litúrgico

brasileiro propício para absorver características diversas e até aparentemente opostas entre si.

Mesmo que as condições iniciais provocadas por um processo de colonização, nas quais uma determinada cultura é imposta sobre a outra, e demonstre aparentemente a supressão da cultura julgada menor, traços das características culturais de ambas podem se fundir, o que resulta em uma terceira possibilidade ou possibilidades que convivem sem prejuízo de sua essência.

Podemos considerar que esta forma plural de se pensar e fazer teologia, principalmente atrelada à prática litúrgica pós-moderna, caracteriza-se principalmente desta forma embrionária do hibridismo iniciado com a evangelização no século XVI pelos calvinistas, a qual hoje se mostra de forma distinta nas práticas de evangelização através da música por grupos oriundos desta mesma tradição.

Podemos afirmar a priori, que o local das transformações teológicas da reforma se deu principalmente através do culto e a partir dele. É neste encontro coletivo que se vive, experimenta, e se constrói a história e as culturas das relações sociais e comunitárias, e aqui se inclui a religião. A liturgia é construída em sua essência a partir do coletivo.

O culto como espaço onde se desenvolve a liturgia, espaço este sacro-imaginário construído sobre bases teológicas, culturais, históricas, sociais, cujas raízes remontam ao século XVI, é o lugar real, centro da expressão de fé da comunidade reformada. É naturalmente uma cultura híbrida. E é isto que podemos apreender traçando o percurso e os intercursos do discurso teológico-musical a partir da reforma até nossos dias.

Chegada dos primeiros calvinistas ao Brasil: breve histórico

A narrativa da história da chegada de um dos primeiros evangélicos ao Brasil, o luterano Hans Staden,² é permeada de exemplos musicais denotando

² Hans Staden natural de Hombert em Hessen. Publicou as memórias da viagem ao Brasil em 1557 quando retornou à Marburgo-Alemanha sob o título: "Warhaftigen Historia und beschreibung eyner Landschafft der wilden", em português: "Descrição verdadeira de um país de selvagens". In: BRAGA, Henriqueta R. F. *Música Sacra Evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Kosmos; 1961 p.32.

a importância do discurso musical na afirmação de sua fé e de sua crença. No livro *Música Sacra Evangélica no Brasil*,³ a autora nos dá referências do próprio relato de Hans Staden. Diante das circunstâncias que envolveram um naufrágio do navio no qual viajava, ele precisou sair do mesmo e partiu à procura de um serviçal que havia saído para caçar. Diz o relato que ele caiu nas mãos dos tupinambás nativos de Itanhaém no litoral brasileiro. Na dificuldade em que se viu envolvido, recorreu ao socorro divino ao cantar o Salmo 130 – “Das profundezas á ti clamo, ó Senhor”. De acordo com dados fornecidos pela autora citada, Hans Staden consegue retornar ao seu país após várias tentativas frustradas em 31 de outubro de 1554, e chega á Honfleur – Normandia a 20 de fevereiro de 1555.

É no ano de 1555, que Nicolau Durand Villegaignon⁴ chega á baía de Guanabara e instala-se na Ilha Ratier, atual fortaleza de Laje.⁵ Segundo Antonio Gouvêa de Mendonça⁶, Villegaignon, sob o amparo do almirante francês Gaspar de Coligny, e sob a alegação de fundar uma França Antártica “onde os huguenotes pudessem praticar livremente o culto reformado”⁷, consegue que a expedição tenha sucesso em sua vinda às terras brasileiras e apoio dos católicos para tal empreendimento.

As circunstâncias e as necessidades envolvidas na chegada deles leva ao pedido de ajuda do próprio Villegaignon a João Calvino para que enviasse ajuda. Uma comitiva envolvendo pastores calvinistas e católicos chega, então, ao Rio de Janeiro com o propósito de reforçar o grupo. Um dos problemas foi a resistência dos portugueses que chegaram antes e já haviam iniciado o processo de colonização, o que inclui a catequização católica.

Os calvinistas que integravam a expedição, por sua vez, tinham em sua mente a propagação do evangelho, bem como de divulgar a fé calvinista na intenção de “reconstruir o cristianismo em sua pureza original”.⁸ A idéia

³ BRAGA, 1961, p.32.

⁴ Nicolau Durand Villegaignon (1510-1571).

⁵ BRAGA, 1961, p.39.

⁶ MENDONÇA, A. Gouvêa. *O Celeste Porvir. A inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: Aste; 1995 p.24 e 25.

⁷ MENDONÇA, 1995, p.24.

⁸ MENDONÇA, 1995, p.24.

principal era “o estabelecimento nessas paragens de uma igreja reformada de acordo com a palavra de Deus.”⁹

Foi durante esta primeira tentativa de implantar uma cultura protestante no Brasil que ocorre uma importante controvérsia sobre o significado da eucaristia e do batismo, bem como dos elementos utilizados em ambos. É importante ter como pano de fundo que Villegaignon mantinha suas tendências católicas, o que o levou a permanecer do lado dos católicos na discussão e acabou desestruturando a unidade do grupo.

Em 10 de março de 1557,¹⁰ com o propósito de realizar um momento de ação de graça pela viagem bem sucedida, realiza-se o primeiro culto evangélico no Brasil, no Forte Coligny. O culto foi celebrado por Pedro Richier ex-carmelita e doutor em teologia que viera na comitiva. Na liturgia do culto destaca-se a forma musical possível na liturgia de Genebra, onde o canto congregacional era necessariamente em uníssono, além da essência da estrutura. Destaca-se o canto dos Salmos e a Proclamação da Palavra:¹¹

O versículo bíblico tomado por tema do sermão então proferido encontra-se em Salmos 27:4 (...) Antes, porém, em coro uníssono, os fiéis calvinistas entoaram o Salmo 5.(...) tal como fora preparado para o Saltério Huguenote, com metrficação de Clement Marot e melodia de Luis Bourgeois, e até hoje se mantém nos hinários franceses com as indispensáveis modificações inerentes á evolução da língua.

A partir deste instante, instala-se no Brasil a prática litúrgica calvinista: pregação duas vezes aos domingos e canto baseado no Saltério de Genebra¹². Por ordem de Villegaignon, os pastores passam a realizar orações noturnas diariamente. Pouco tempo depois, a santa ceia foi celebrada pela primeira vez em 21 de março de 1557.

Paralelamente ao que ocorria no Brasil, Calvino dava prosseguimento ao processo de finalização do Saltério de Genebra com os 150 Salmos metrificados para o canto congregacional. A colônia de Guanabara onde se

⁹ BRAGA, 1961, p.40.

¹⁰ MENDONÇA, 1995, p.24.

¹¹ BRAGA, 1961, p.41.

¹² O Saltério de Genebra foi o hinário da reforma de Calvino, onde os textos do livro de Salmos da Bíblia foram adaptados e musicados para o canto congregacional. A grande maioria dos Salmos do Saltério de Genebra foi organizada por Louis Bourgeois, diretor de música na igreja em Genebra, de 1545 a1557. Posteriormente, todos os salmos foram completados por outros colaboradores, sendo o principal deles Claude Goudimel em 1562.

instalaram os huguenotes foi destruída em 1560, período em que Villegaignon, por persegui-los, e resultando na morte de todos eles em 09 de fevereiro de 1558, acabou sendo expulso do Brasil. Após estas mortes, somente 60 anos depois chegaram outros calvinistas ao Brasil.

A segunda tentativa de evangelização calvinista se deu no período de 1630 a 1645, com a chegada de novos reformados no Nordeste do Brasil. Quem assume o comando deste processo, João Maurício Conde de Nassau-Siegen, nomeado “Governador, Capitão e Almirante das terras conquistadas, por conquistar, pela Companhia das Índias Ocidentais do Brasil” desembarca em Recife a 23 de Janeiro de 1637.¹³ Recebe este período o nome de “período holandês”.

A necessidade de divulgar a fé calvinista de forma abrangente e culturalmente possível para a realidade que aqui se apresentava, fez com que Maurício de Nassau reunisse flamengos, ingleses e franceses que moravam no Recife - PE para este intento. Investir no conhecimento básico da língua ¹⁴ foi o principal objetivo destes pregadores para que se estabelecesse uma relação mais próxima e se fizesse convertidos à fé reformada.

Foi no período de permanência desta segunda safra de calvinistas que se organiza toda a estrutura eclesiástica calvinista no Brasil ¹⁵. Foram organizados de início dois presbitérios respectivamente em Recife e na Paraíba, e também o Sínodo que os unia, assim como os conselhos locais, o que conferia homogeneidade ao sistema calvinista implantado.

“A leitura das Atas clássicas e Sinodais mostra como a Igreja Reformada Holandesa no Brasil era caracteristicamente puritana e rigorosa nas disciplinas.” ¹⁶ É importante ressaltar que consta nos relatos e documentos oficiais da igreja a característica acentuada puritana e rigorosa na disciplina e observância das leis. A tentativa de instauração do calvinismo no século XVII no Brasil termina em 1649 com a restauração portuguesa.

1.2 Presbiterianos no Brasil

¹³ BRAGA, 1941, p.57.

¹⁴ MENDONÇA, 1995, p.25.

¹⁵ MENDONÇA, apud RIBEIRO, 1937, p.57.

¹⁶ MENDONÇA, apud RIBEIRO, 1937, p.25.

O período histórico que coincide com a chegada dos missionários presbiterianos no Brasil no século XIX é o mesmo denominado por historiadores da igreja de *Era metodista* e também como *Segundo Despertamento* ¹⁷. Como veremos em seguida, é possível compreender os caminhos do discurso musical que serviu de sustento para o sucesso da disseminação do presbiterianismo pelo estado de São Paulo.

Tanto a teologia como a forma de culto, imbuídas de um emocionalismo e informalidade em suas práticas cúlticas e apoiadas no discurso musical voltado ao apelo e à conversão, influenciaram boa parte dos presbiterianos e congregacionais que aqui chegaram. O foco na Majestade ¹⁸ e Soberania de Deus na reforma calvinista agora dirige-se para a pessoa do Espírito Santo: ¹⁹

O ano de 1858 caracteriza o Segundo Despertamento do protestantismo americano. Esse ano foi chamado de *Annus Mirabilis* em que reuniões de avivamento, desde pequenos grupos até verdadeiras multidões, tomaram conta de todos os espaços. A ênfase era na “descida do Espírito Santo” e na guerra contra os vícios em gigantescas reuniões de conversão e santificação.

Em 1855 chega ao Rio de Janeiro o médico escocês Robert Reid Kalley juntamente com sua esposa Sarah kalley, ambos pertencentes à igreja congregacional. Vieram da Ilha da Madeira – Portugal ²⁰, de onde fugiram da perseguição religiosa que ali se instaurava. No Brasil, instalaram-se em Petrópolis onde iniciaram um novo trabalho de evangelização.

Fruto deste trabalho missionário e também da necessidade de haver uma comunicação em português com os brasileiros e com o intuito de evangelizar o povo, o casal deu início à elaboração de um hinário, no qual o discurso teológico apropriado que predominava tinha cunho *proselitista*. Este hinário ganhou o nome de *Salmos e Hinos* e foi adotado pela IPIB como hinário oficial por questões históricas e teológicas de sua própria origem.

Predominava como mensagem teológica em seus hinos a “teologia do amor de Deus” ²¹, isto é, uma teologia que vai à direção contrária à doutrina da

¹⁷ MENDONÇA, 1995, p.57.

¹⁸ TILLICH, Paul. *História do Pensamento Cristão*. São Paulo: ASTE. 1988, p. 259.

¹⁹ MENDONÇA, apud RIBEIRO, 1937, p.25.

²⁰ MENDONÇA, apud RIBEIRO, 1937, p. 29

²¹ MENDONÇA, 1995, p. 176.

eleição de Calvino. Fruto do puritanismo inglês, a teologia do amor de Deus diz que todos os pecadores podem ser salvos, pois Deus ama a todos sem exceção. Basta aceitar a Cristo aceitando este amor, o que significa converter-se.

O interesse não era somente em fazer novos convertidos brasileiros, uma vez que a maioria dos evangélicos presentes no Brasil eram de estrangeiros. De outra forma, era também de instaurar um modelo de evangelização que fosse baseado em uma teologia conversionista.²² Alguns anos mais tarde, em 12 de agosto de 1859, chega ao Brasil o missionário Ashbel Green Simonton, que pertencia à *Presbyterian Church in the United States* – Igreja Presbiteriana nos Estados Unidos, e que através do *Board de Nova York – escritório de Nova York*, veio ao Brasil como missionário, local escolhido por ele mesmo. Outros missionários já haviam se instalado no país distribuindo Bíblias através da *American Bible Society*, a Sociedade Bíblica Americana.

Simonton permaneceu no Rio de Janeiro por alguns anos intercalando suas visitas a São Paulo. Em 12 de outubro de 1862 era organizada a Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro cujo pastor responsável foi o Rev. Ashbel Green Simonton. Dois anos antes então como missionário na própria cidade do Rio, viaja para São Paulo permanecendo ali até março de 1861, distribuindo Bíblias, folhetos evangelísticos e pregando o modelo presbiteriano.²³

O pano de fundo da formação primeiramente da identidade calvinista americana e de como esta influência foi algo natural nas missões presbiterianas desenvolvidas no Brasil nos dá a idéia da concepção teológica que aqui se consolidou. A própria divergência política e teológica entre o norte e o sul dos Estados Unidos, as diferentes formas de compreensão da teologia e da forma de ser igreja trazida pelos escoceses e ingleses, e principalmente as conseqüências do puritanismo enfronhado na teologia calvinista adquirida, marcaram a forma missionária americana que naturalmente foi trazida ao Brasil.²⁴

²² O modelo de conversão dos fiéis envolvia um forte apelo para aceitar a salvação de Cristo e com a recusa, pode se perder a salvação eterna.

²³ MENDONÇA, 1995, p.81.

²⁴ Reily, Duncan Alexander. *História documental do protestantismo no Brasil*. 2ª impr. rev. São Paulo: ASTE, 1993. p.33 ss. Destacamos que descrever toda a história do presbiterianismo no Brasil não é o

A igreja que aqui se consolidou através dos missionários pertencia ao norte dos Estados Unidos. Esta igreja foi fruto do resultado de um cisma ocorrido em 1857 provocado pela guerra da Secessão, e em 1861 pelo movimento abolicionista americano, o que culminou com a abolição da escravidão em 1865 naquele país.²⁵

Segundo Antonio Gouvêa de Mendonça, o puritanismo enfronhado no calvinismo que chegou ao Brasil, primeiro foi reelaborado nos Estados Unidos através do protestantismo de povoamento, quando protestantes europeus tanto calvinistas como luteranos para lá se dirigiram. A questão teológica envolvida neste processo histórico está atrelada, por sua vez, ao culto e sua forma ali praticada:

A história do culto protestante nos Estados Unidos começa com a Inglaterra e o Livro de Oração Comum. Na costa ocidental da Califórnia (...), ergue-se uma cruz de arenito azul (...), marcando o lugar onde o capelão Francis Fletcher, que acompanha sir Francis Drake, leu o livro de Oração Comum e pregou, em 1579, o primeiro sermão ouvido naquela região. A cruz é significativa: ela lembra ao historiador da igreja que o pano de fundo de toda a vida e de todo o culto protestante na América se estabelece sob a influência do Livro de Oração Comum.²⁶

Os estrangeiros que chegaram ao norte dos Estados Unidos levaram consigo condições de ser e pensar a sociedade através do calvinismo e do puritanismo. As condições que propiciaram o êxodo da Inglaterra para as colônias mantiveram uma forma de vida que os fazia sentirem-se responsáveis pela ordem na sociedade. “A construção da nacionalidade americana no seu espírito está intimamente ligada ao calvinismo considerado em todas as suas variáveis.”²⁷ O lema era “Eficácia e bom êxito na ação como sinais de beneplácito divino são velhas normas do espírito calvinista.”²⁸

É interessante verificar que o marco da história do culto protestante nos EUA começa com o *livro de oração comum*²⁹. Isto mostra mais uma vez que o discurso teológico através da linguagem apropriada ao culto foi de grande

foco desta tese. Portanto, selecionamos apenas alguns fatos que consideramos importantes para compreender a formação do pensamento teológico da IPIB.

²⁵ DICKSON, Andrew W. *Histoire de la musique Chrétienne*. France: Brepols. 1994. p.196.

²⁶ MENDONÇA, 1995, p.48 apud Vicente Temudo Lessa, 1938, p.34.

²⁷ Idem

²⁸ Ibidem

²⁹ A primeira edição do Livro de Oração Comum acontece em 1549. É o principal livro de ordem litúrgica da Igreja Episcopal Anglicana.

importância para a configuração do protestantismo que ali se formava, incluindo o discurso musical.

Já a expansão do presbiterianismo no interior de São Paulo, onde se localiza a IPIBOT na cidade de Botucatu, ganhou força com a expansão da trilha do café. A necessidade de carregamento e transporte do produto fez com que a estrada de ferro também tivesse seu progresso facilitando não só o escoamento dos carregamentos de café como facilitando a circulação de pessoas entre as cidades.

Por estar nesta rota a cidade de Botucatu foi privilegiada com a visita de vários pastores brasileiros que tinham o intuito claro de abrir novas fronteiras evangelísticas. Missionários norte-americanos se deslocavam até estes lugares para dar assistência aos pastores. As primeiras comunidades presbiterianas formadas vinham da conversão de pessoas da área rural e que professavam a fé católica.

1.3 Organização da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil

A fundação da Igreja Presbiteriana Independente está diretamente ligada ao movimento surgido entre alguns pastores presbiterianos brasileiros, cujo expoente maior representado concentra-se na figura do pastor Eduardo Carlos Pereira, considerado o principal fundador da igreja.

Antes disto, é necessário lembrar que o presbiterianismo ³⁰ havia se instalado oficialmente na cidade de São Paulo através do Rev. A.L. Blackford, ³¹ cujo terreno já havia sido preparado pelo missionário Ashbel Green Simonton.³² A primeira pregação de Blackford acontece em 18 de outubro de 1863, em inglês, e outras ocorrem sucessivamente até que, em 5 de março de 1865, além da celebração com santa ceia, dezoito pessoas participaram da ceia e seis foram recebidas por profissão de fé.

³⁰ MENDONÇA, 1995, p.81.

³¹ Chega em São Paulo no último trimestre de 1863.

³² Ashbel Green Simonton foi o primeiro missionário presbiteriano a vir para o Brasil (1859 e 1867). Foi pastor e fundador da Igreja Presbiteriana no Rio de Janeiro em 1862.

Pelo significado da data organizou-se, então, a Primeira Igreja Presbiteriana em São Paulo ³³, sendo precedida pela organização da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro dois anos antes. Marca-se o início do presbiterianismo em São Paulo, o que facilitará a sua expansão para o interior do estado.

O Rev. Eduardo Carlos Pereira ³⁴ entra para a Igreja Presbiteriana em 1875 e foi ordenado pastor em 1881. Oriundo do catolicismo converteu-se ao presbiterianismo, o que lhe permitiu sustentar um discurso anti-católico durante toda sua vida pastoral. É interessante que, apesar de sua conversão ter sido direcionada pela pregação dos missionários norte-americanos, ele entendia que a visão das missões norte-americanas sobre a América Latina era distanciada da realidade brasileira.

Desta forma, ele procurou enfatizar o fortalecimento da igreja nacional, criando uma nova consciência evangelizadora no Brasil e incentivando a formação de pastores brasileiros.³⁵ Também contribuiu com a criação de seminários para formação desta nova geração de pastores, assim como lutou pela independência financeira da igreja nacional dos estrangeiros.

A história da formação da IPI se dá com uma cisão ocorrida em 1903, quando um grupo de pastores e presbíteros tomaram posição a favor da nacionalização da igreja, da formação de pastores brasileiros para atender a demanda e as características regionais de evangelização, e ainda, o ponto decisivo da cisão, que foi a declaração contra a incompatibilidade da maçonaria com o evangelho. Além da questão da maçonaria, outros quatro pontos foram reivindicados por aqueles que queriam mudanças, e encabeçado pelo Reverendo Eduardo Carlos Pereira, seguiu-se a proposta:

Em 1901, o Ver. Eduardo Carlos Pereira publicou o livro “A maçonaria e a Igreja Cristã”, e em seguida lançou uma Plataforma através de “O ESTANDARTE”, com os seguintes pontos: 1. Independência absoluta ou soberania espiritual da Igreja Presbiteriana do Brasil; 2. Desligamento dos missionários dos presbitérios nacionais; 3. Declaração oficial da incompatibilidade entre maçonaria e o Evangelho; 4. Conversão das missões nacionais em missões presbiteriais ou

³³ 1º. Livro de Atas da Catedral Evangélica de São Paulo. Informação contida no prefácio histórico do documento sem numeração de página.

³⁴ MENDONÇA, 1995, p. 81.

³⁵ MENDONÇA, 1995, p. 89

autonomia dos presbitérios na evangelização de seus territórios; 5. Educação sistemática dos filhos da igreja , pela Igreja e para a Igreja.³⁶

Muitos dos missionários que aqui chegaram eram maçons e pertencer a este grupo não era empecilho para professar a fé dentro da igreja presbiteriana. Até então, a igreja não percebia incompatibilidade entre a confissão adotada pela igreja e a participação paralela em outras filosofias, religiões ou seitas. Esta questão não era discutida exatamente porque muitos dos missionários eram maçons.

Às vésperas do dia 31 de julho de 1903, um grupo de sete pastores e onze brasileiros levanta a voz contra uma série de fatores no Sínodo reunido nesta data, da então Igreja Presbiteriana, e se retiram para fundar naquele mesmo dia a Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, liderados por Eduardo Carlos Pereira.³⁷

A discussão gerada em torno da maçonaria foi fator decisivo nesta tomada de posição, uma vez que a questão principal sobre liderança entre dois pólos missionários que aqui se faziam representar: missionários do norte dos Estados Unidos e do sul, que entraram em choque com visões diferentes sobre evangelização e sobre educação e outras formas de inserção da igreja no contexto nacional. As palavras abaixo descrevem o sentimento dos pastores que participaram deste histórico e importante Sínodo na vida da IPIB:³⁸

Então, pede o Reverendo Eduardo a palavra para despedir-se. Fala primeiro aos missionários: Irmãos missionários, permiti-me dirigir-vos cordial despedida. Procurei um plano de cooperação entre os missionários e os nacionais. Vós não o quisestes. Creio que errastes; o futuro, porém, o dirá. E vós, meus patrícios, reagi quanto pude em favor do vosso prestígio moral. Nada consegui. A maçonaria cavou um abismo entre nós e vós. Ela, porém, foi o instrumento e, se me permitirem a expressão, a mão de gato para tirar as castanhas do fogo.

A igreja Presbiteriana Independente na década 1980, período no Brasil decorrente da ditadura e de ajustes e transformações sociais, bem como de abertura política tanto na igreja como na sociedade em geral, necessitava de uma modernização de todo os sistema teológico e eclesiástico para dar novos

³⁶ Disponível em: <http://www.ipib.org/index.php/nossa-historia?showall=&start=3>. Último acesso em 02 de janeiro de 2012

³⁷ www.ipib.org.br. Último acesso em 04 de abril de 2012.

³⁸ Idem. p. 4. Acessado em 01 de abril de 2012. As palavras foram registradas pelo Reverendo Vicente Themudo Lessa.

rumos à igreja, abertura, crescimento e desenvolvimento nas várias regiões do país.

O processo de mudança se iniciou com a abertura e expansão dos seminários, pois até então havia um único em São Paulo, que privilegiou o acesso ao estudo da teologia em outras regiões do país, e prosseguiu com a expansão do projeto missionário da igreja, incluindo a reorganização da visão assistencial da sociedade Bethel ³⁹, que nos dias de hoje é reconhecida como projeto de educação da IPI e atendendo populações menos favorecidas em várias regiões.

Através de decisões importantes tomadas na reunião do Supremo Concílio (Atual Assembléia Geral) ocorrida no ano de 1987, decidiu-se que seria importante a criação de uma logomarca que remetesse à identidade da IPI e que fosse um instrumento de comunicação imediata. Assim, foi elaborada a logomarca da IPIB cujo desenho encontra-se abaixo com as significações das partes: ⁴⁰



LOGOMARCA DA IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE DO BRASIL

Como símbolos cristãos foram selecionados alguns de grande significado, como A **Bíblia**, como a Palavra de Deus, é a base da Igreja; a **sarça ardente** representa a vocação, o chamado à missão da Igreja; a **cruz céltica**, tradicional símbolo presbiteriano, representando a vitória de Jesus sobre a morte; a **pomba**, como que a cair sobre o conjunto, representa a descida do Espírito Santo sobre a Igreja; o **peixe**, que se vislumbra do corpo da pomba, outro símbolo muito significativo; o **portal gótico**, representando a Igreja, contornando todo

³⁹ Projeto Bethel em seu início era conhecido como Lar da igreja, semelhante aos projetos de Casa Lar que atende crianças em situação de risco e abandono. Hoje o projeto se estende ao apoio, educação e acompanhamento de crianças e famílias menos favorecidas, em projetos sociais para adolescentes e jovens.

⁴⁰ <http://www.ipimarilia.com.br/sobre/ipi-do-brasil/>. Acessado em 05 de abril de 2012.

o conjunto e a dizer que, criada por Cristo, essa mesma Igreja traz no seu coração todo esse conjunto de símbolos, todas essas dádivas de Deus.

1.4 A Tradição hinológica reformada e suas origens

O século XVI e os séculos posteriores foram recheados de transformações políticas, sociais, culturais e principalmente filosóficas e ideológicas a respeito do próprio conceito e lugar do ser humano no mundo. O humanismo não só transformou pensamentos e conceitos relativos ao ser humano, mas redescobriu a forma como este ser humano passava a se posicionar diante de si próprio, e diante do Outro Ser na pessoa e representação de Deus.

O primeiro a empregar o conceito de *renascença* foi um pintor italiano de nome Vasari em 1550. “Renascença significa novo nascimento do homem baseado no reencontro consciente com a antiguidade”⁴¹. O homem passa a se interessar por si mesmo, isto é, toma consciência de si, ao mesmo tempo em que novos conceitos e descobertas sobre o mundo e a natureza se misturam à nova forma de pensar a condição humana.

As músicas tanto renascentista como barroca figuravam movimentos de mudanças transformação do comportamento humano de forma racional representado em sons, harmonias, formas e estruturas musicais. O desenvolvimento da forma polifônica a quatro ou mais vozes, que a partir de Martinho Lutero se organiza em gênero musical como “forma coral” tem como uma das bases a redescoberta da *harmonia das esferas*⁴², teoria esta baseada em Pitágoras, onde se acreditava que o movimento dos astros produzia sons através de suas proporções harmônicas. Neste sentido, um coro de astros ecoava pelo universo sem ser percebido pelo ser humano de forma clara e audível.

Antes, ao final da idade média, a harmonia das esferas se dissocia de toda representação sonora e passa a ser uma simples abstração matemática. No início do barroco, defende Johannes Kepler (1571-1630) em seu livro

⁴¹ MICHELS, Ulrich. *Guide illustré de la musique*. Trad. Allemande: Denis Collins e Jean Gribenski. Paris: Fayard, 1988. p. 303.

⁴² MICHELS, 1988, p.303.

“Harmonia do Mundo” publicado em 1619, que os planetas com seus respectivos sons formam uma sinfonia de mundos.

Ele estabelece uma comparação matemática entre a velocidade dos planetas, suas relações de velocidade e distância em relação ao sol, e com isto dá a cada planeta uma relação numérica que corresponde a um determinado intervalo musical. Para Kepler “A Harmonia dos mundos exprime a beleza da criação e da glória de Deus”.⁴³ Neste sentido, é importante compreendermos a relação entre esta teoria, o pensamento de Santo Agostinho e o reflexo no pensamento musical de Calvino. A apreensão do espírito musical traduzido em música audível e visível em partitura foi algo misterioso durante muito tempo. A discussão sobre as mais variadas formas de significado da música como conceito ou como ciência é ponto marcante em quase toda história da música de que temos acesso.

Os séculos XVIII e o XIX retratam a preocupação de pensadores tanto da área da música como da filosofia em compreender o conceito de música.⁴⁴ Não foram poucas as longas discussões travadas a respeito deste conceito. Afinal, música é forma ou conteúdo? Ela expressa ou não sentimentos e idéias através de sua forma? A partir desta abertura para discutir possíveis definições do conceito de música e todas as implicações decorrentes daí, a música de igreja até então preservada destas discussões passa a ser questionada em sua condição existencial. Afinal, o que torna a música sagrada? Ela contém o espiritual em sua essência ou exprime esta característica através do discurso que lhe é inerente?

Caso partamos do pressuposto de que toda forma de pensamento é inerente à época vivida, a forma de pensamento teológico deste período retrata bem as mudanças ocorridas em todo pensamento da época. Assim, torna-se possível compreender as formas de concepção da figura de Deus não só através dos textos, mas também através do discurso musical.

Considerando particularmente que os 150 Salmos da Bíblia em forma de poesia e canção em um diálogo humano com Deus, o inominável e também

⁴³ MICHELS, 1988, p.303

⁴⁴ O principal foco da discussão sobre conceito de música passou primeiro sobre o conceito de beleza e discutiu fervorosamente a música como expressão dos sentimentos. Conferir: HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

exaltando seus atributos, louvando – o por seus feitos, clamando por socorro e libertação, declara a condição do ser humano diante deste desconhecido. O discurso musical neste sentido conduz à própria essência da palavra *Salmo*:⁴⁵

Os judeus dão aos salmos o nome de *tehillim*, cântico de louvor, ou *tefillot*, preces. Nos LXX, psalmós é a tradução de *mizmor*, que significa cântico acompanhado de um instrumento de cordas. *Psalmós*, que se traduziu para o latim tardio por *psalmus*, significa, de fato, “cantar ao som da cítara”, vibrar as cordas de um instrumento, tocar um instrumento de cordas.

O discurso musical compreende *Deus* simultaneamente como som e silêncio. Esta dualidade constitui basicamente a matéria prima da música. O primeiro fio da trama do discurso musical possível encontra-se aí: som e silêncio em um complexo e desafiante diálogo. Talvez seja esta a ponta do fio que une teologia e música em uma tênue continuidade de laços e nós durante todo seu processo de desenvolvimento.

O nome de Deus no Antigo Testamento era impronunciável e sua silenciosa presença se manifestava através da representação de sons fortes comparando, por exemplo, sua voz com o som estrondoso do trovão. Seu nome tinha poder através da evocação do silêncio que se tornava som.

No Novo Testamento Deus se faz conhecer através do ser humano na pessoa de Jesus. Seu nome tem poder em si mesmo e precisa evocar o som que lhe foi concedido por natureza. A frase “Jesus, este nome tem poder”, tão ventilada entre uma boa parte da representação evangélica, reforça esta concepção.

1.5 O Saltério de Genebra

O pano de fundo para construção e elaboração do Saltério de Genebra localiza-se no período na história da música que abrange a efervescência da renascença e do início do período barroco. O Saltério de Genebra foi o resultado do trabalho profissional de expoentes da música e da literatura do século XVI bem como do ideal de João Calvino para que se constituísse um hinário que representasse musicalmente e textualmente a fé reformada e que

⁴⁵ AGOSTINHO, Santo. *Comentário aos Salmos*. São Paulo: Paulus, 1997. p 11.

pudesse ser referência musical para o culto. Em 1536 é impressa a primeira edição da “Instituição da Religião Cristã”, obra na qual Calvino expõe, dentre outros temas importantes, a sua posição frente à música e à língua vernácula no culto. Ele criticava de modo veemente a manutenção do latim na missa da igreja romana como também o fez Martinho Lutero anteriormente.

Após um tempo de permanência em Genebra, onde Calvino a convite de Guilherme Farel (1489-1565) permaneceu para organizar a igreja reformada e sua liturgia, foi expulso em 1538 da cidade e refugiou-se em Estrasburgo, onde encontrou terreno fértil para os primórdios da elaboração do que viria a ser o futuro hinário. Ali ele toma contato com uma forma de canto congregacional baseado nos Salmos. Ao retornar à cidade de Genebra no ano de 1541, Calvino publica três textos, um deles intitulado: “Formas de oração e cantos eclesiásticos”. Destaca a forma litúrgica apropriada para o culto dominical, a ceia, o batismo, o casamento e a visitação dos doentes.⁴⁶ Juntamente com os textos citados acima, ele adiciona 33 Salmos metrificados com acompanhamento musical apropriado para cada versificação.

Deixaremos os detalhes da história e cultura hinológica para o capítulo da tese que tratará especificamente do discurso musical. O que nos interessa neste primeiro momento é apontar historicamente a cultura hinológica principalmente desenvolvida na reforma e que estruturou a forma de pensamento musical reformada e protestante no Brasil, dando origem à construção de um imaginário teológico-musical, através do qual o discurso de mesmo teor deu base para a formação da identidade da IPIBOT.

Ao voltarmos os olhos para os primeiros anos da formação da igreja cristã é possível destacar dois pontos importantes que possivelmente influenciaram na construção do pensamento teológico-musical de Calvino. A primeira delas é a força do pensamento de Santo Agostinho na elaboração da teologia reformada em geral, e conseqüentemente, da música atrelada a teologia com seu texto, forma e estrutura. A segunda é o desenvolvimento da própria história da música e todas as transformações dela oriundas principalmente no que diz respeito à música ligada à igreja e com fundamentação nas práticas litúrgicas relatadas na Bíblia.

⁴⁶ Chantez au Seigneur nouveau cantique: *le psautier de geneve au XVI siècle* – aperçu historique – 1991, p. 449.

É importante que a questão cultural deva ser levada em consideração, uma vez que o Novo Testamento confronta práticas culturais diferentes – gregos e judeus, por exemplo. O texto bíblico do livro de Efésios 5:19 pode ser um exemplo da diversidade de gêneros musicais: “Falando entre nós vós com Salmos, hinos e cânticos espirituais.”⁴⁷ Ainda que o autor do texto utilize esta recomendação com outros fins, esta compreensão das culturas envolvidas na construção da história musical cristã nos ajuda a compreender o hibridismo proposto neste trabalho, uma vez que nosso objeto de pesquisa se trata de uma igreja que tem como regra de fé e prática a Bíblia.

Considerando nosso interesse específico sobre a reforma calvinista e principalmente sobre a construção do discurso musical dela advinda, destacamos de início o embasamento do prefácio ao Saltério de Genebra em Santo Agostinho. Não foi possível levantar este dado especificamente no espaço deste capítulo, mas levanto a suspeita de que Calvino tivesse acesso ao livro *De Musica* de Santo Agostinho e que parte de sua concepção sobre música vocal e estrutura musical tenha advindo daí e do conhecimento de outros do mesmo período.⁴⁸

Destacamos a título de exemplo o trecho que se encontra também na introdução ao Saltério de Genebra e que encontramos também na leitura do *De Musica* de Santo Agostinho:⁴⁹

Como de resto, é necessário lembrar o que St Paulo disse, que os cânticos espirituais não podem ser cantados exceto com o coração. Mas o coração requer inteligência. E sobre isto (diz St Agostinho), encontra-se a diferença entre o cantar dos homens e o cantar dos pássaros. Pois um pintarroxo, um rouxinol, um pardal podem cantar bem, mas será sem entendimento.

Considerando a distinção que Calvino faz sobre cantar com emoção e com entendimento, compreendemos também seu comentário e consideração

⁴⁷ BÍBLIA de estudos de Genebra. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2009, p. 1575.

⁴⁸ http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/prefacio_salterio_genebra_calvino.htm. Último acesso em 02/04/2012.

⁴⁹ Idem. Conferir também AUGUSTIN, Saint. *La musique*. In: Saint Augustin, ouvres, vol I . p 554-730. Traduction: Jean-Louis Dumas. Paris: Galimard, 1998. Livro III p.561.

sobre o poder do canto, bem como a diferença entre o discurso musical próprio para o culto como para um momento particular: ⁵⁰

O falar e o cantar se acompanham a oração, de nada valem diante de Deus e não lhe são de nenhum proveito, se não são fruto do amor e se não vem do fundo do coração. Muito ao contrário, porém, causam ao Senhor grande indignação e provocam fortemente a sua ira, se só procedem da boca e dela saem, porque isso é abusar do Seu sacratíssimo nome e zombar da Sua majestade.

Notamos a importância da música como afirmação e mesmo concordância com a oração da comunidade, o que a torna coletivamente importante. Desta forma, compreendemos duas práticas que julgamos serem importantes na compreensão da discussão do tema e por atrelar uma prática possivelmente cotidiana à forma da base do canto cristão da reforma e pós-reforma.

1.6 Canto Coletivo – primórdios.

A primeira é a forma de canto coletivo – que se transformou em canto congregacional – a voz da igreja como corpo. A segunda caracteriza-se no canto individual das práticas devocionais caseiras. Dentre estas práticas, destacamos o canto coletivo chamado de congregacional, que deu origem à formulação da hinologia reformada. O texto abaixo também nos mostra esta distinção:

E, na verdade, conhecemos por experiência que o canto possui grande força e poder de comover e inflamar os corações dos homens para invocar e louvar a Deus com zelo mais veemente e ardoroso. Há sempre a considerar-se que o canto não seja frívolo e leviano; pelo contrário, tenha peso e majestade, como diz Santo Agostinho. E assim, há grande diferença entre a música feita para alegrar os homens à mesa ou em casa e os salmos que se cantam na igreja, na presença de Deus e seus Anjos, se bem que o uso do cântico vai bem mais longe. ⁵¹

⁵⁰ CALVINO, João. *As Institutas: edição especial com notas parra estudo e pesquisa*. Tradução Odayr Olivetti. São Paulo: Cultura Cristã. 2006 III.9 in: COSTA, Hermisten. *Calvino de A a Z*. São Paulo: Editora Vida, 2006. p 191-192.

⁵¹ Idem

Sabe-se que Calvino privilegiava o canto em uníssono e de preferência com um ou nenhum instrumento acompanhando. A voz deveria ser o próprio instrumento condutor do texto e do sentido musical. Os instrumentos na antiguidade também foram banidos do serviço religioso por estarem ligados ao culto pagão. Tocava-se apenas acompanhado da cítara com ressalvas. Ainda hoje é assim nas igrejas orientais.⁵²

Controvérsias variadas circulam frequentemente no meio reformado no Brasil em geral, e não de forma diferente na IPIB, em relação à aplicação e sentido da música no culto, o que não foi diferente na época do reformador João Calvino e as primeiras tentativas de organizar um compêndio de músicas que retratassem a fé reformada e fossem propícias para a liturgia do culto reformado.

O Saltério de Genebra surgiu da necessidade de ter um guia musical para o culto que seguisse os princípios básicos propostos pelos reformadores e de como a comunidade poderia participar do culto ativamente sem ferir os preceitos doutrinários da igreja que se formava e sem alterar a simplicidade preservada como maneira de vida dos membros.

A afirmação de que Calvino era contra a música na igreja nos leva a primeiro, compreender que esta afirmação não é verdadeira e que precisa de um respaldo histórico para que se compreenda o que está por detrás desta interpretação. O espaço do culto deveria ser o reflexo da mudança na reforma da igreja, uma vez que a comunidade ali se reunia com um único propósito: prestar culto ao Deus agora conhecido e apresentado por uma nova forma de ver e ser igreja.

É importante destacar que os protestantes demonstravam sua fé justamente nas formas de culto, e que estas formas não eram de modo algum homogêneas. Os reformadores procuraram refletir tanto a teologia quanto a eclesiologia que defendiam em suas liturgias, o que as tornava diferentes umas das outras.

Algumas diferenças básicas entre os reformadores Lutero e Calvino podem ser assim destacadas e resumidas:

⁵² MICHELS, 1988, p.181

Para os luteranos, a nota que prevalece é a alegria e a paz daquele que crê, a experiência da atuação do evangelho na salvação da alma com a feliz descoberta: simultaneamente pecador e justificado (simul peccatus et iustus). Para os calvinistas, é a obediência e um exigente heroísmo que dominarão, que animarão e refrearão a paixão, que gritará: Glória somente à Deus (Soli Deo Gloria) . Para os luteranos, a salvação é a liberdade por meio da fé; para os calvinistas é a eleição que serve à glória de Deus. Enquanto para os luteranos, a Escritura é um livro de consolo (Trostbuch) , o berço onde Cristo está; para os calvinistas , ela é a Lei Divina: a Santa Lei e Palavra do Evangelho de Deus (La Saint loy et parole evangelique de Dieu), conforme ele o diz em sua obra Magna, as Institutas.⁵³

Toda a discussão baseada na teologia e na eclesiologia em ambos os reformadores acabaram por dar forma à escolha do gênero musical que seria apropriado ao contexto do culto. Desta forma, tanto o Saltério de Genebra quanto os corais luteranos serviram ao propósito de dar uma identidade teológico-musical ao culto protestante e reformado.

Não optamos por desenvolver algum assunto mais aprofundado sobre Lutero por questões objetivas e práticas. Mas procuramos destacar e registrar que a música em Lutero recebeu um lugar de destaque e importância já destacados em outros trabalhos de envergadura acadêmica.

1.6.1 Saltério de Genebra e desenvolvimento da hinologia

Quando falamos hoje do Saltério de Genebra e dos Salmos e hinos ali depositados com efeito de servir única e exclusivamente à direção musical do cristão, falamos em resgatar o eco dos sons da sã doutrina que deveria ser preservada e cuja música deveria justificar a palavra, sem distorcer ou mesmo influenciar de forma negativa o pensamento do crente.

Não pretendemos nos estender neste primeiro momento e fazer uma análise dos Salmos metrificados e das músicas em geral, uma vez que o Saltério e sua importância serão destacados em outro momento do desenvolvimento da tese. Gostaríamos de descrever algumas observações importantes quanto à recomendação do uso do hinário.

⁵³ CALVIN, ICR, 1960, p. 2-54. in: SILVA, Jouberto H. *A música na Liturgia de Calvino em Genebra*. in: Revista Fides Reformata 7/2, 2002.

Na introdução ao Saltério de Genebra escrita em Genebra em 10 de junho de 1943, Calvino divide em tópicos as exortações a respeito da música e sua importância para o culto. A preocupação do reformador era visivelmente de instaurar uma lógica litúrgica para o culto com a devida responsabilidade da comunidade e do próprio cristão.

Ao observarmos estas recomendações aos cristãos daquela época percebemos na liturgia do culto atual os mesmos preceitos e formas de comportamento e compreensão das partes da liturgia. Apesar da contextualização do culto reformado e presbiteriano, a macro-estrutura permanece a qual entendemos como exemplo e forma de identificação com a teologia calvinista. O exemplo pode ser visto no boletim dominical da IPIB.

No primeiro tópico “Entendimento é essencial” Calvino destaca que o culto não deve ser mero espaço para entretenimento, mas que deve ser útil para o seu povo, isto é, compreensível em vários níveis. Assim ele diz:

Portanto, se queremos realmente honrar as santas ordenanças de nosso Senhor que usamos na igreja, a primeira coisa de que devemos é saber o que elas contém, e o que elas significam e querem dizer e para que fim foram instituídas, para que o uso delas seja útil e salutar e conseqüentemente e corretamente administrados.⁵⁴

No segundo tópico, Calvino destaca a importância dos elementos do culto, isto é, da macro-estrutura litúrgica. Três são os elementos que caracterizam o culto como assembléia espiritual: pregação da Palavra, orações e administração dos sacramentos. Estes três elementos possuem base na primeira recomendação, isto é, da compreensão e do entendimento racional do culto.

No terceiro e quarto tópicos ele discorre sobre a importância dos sacramentos estarem embasados na doutrina e quando se refere à oração e os tipos que devem ser observados ele chama a atenção especificamente para uma delas: a oração cantada. O destaque novamente é para a coerência entre a música e a letra.

⁵⁴ www.monergismo.com . Último acesso em 20 de fevereiro e 15 de março de 2012.

Nos três tópicos seguintes, “Expressão através do canto”, “A importância da música” e “O poder da música”, Calvino deixa clara sua posição e entendimento do que é música e de seu papel e função no culto. Ele chama a atenção para a importância da música, fala do poder que ela tem de penetrar os corações dos homens e de como pode fazer isto tanto para o bem como para o mal, e incentiva os fiéis a cantarem.

Por último, e para justificar o uso dos Salmos como única forma pura e santa de louvar a Deus, e também de todo o empenho desdobrado para a elaboração do Saltério, Calvino justifica os Salmos de Davi como fonte inspirada pelo Espírito Santo. E torna a enfatizar a questão da compreensão e entendimento, citando a recomendação do Apóstolo Paulo de que “os cânticos espirituais não podem ser cantados exceto com o coração. Mas o coração requer a inteligência.”⁵⁵

Em alguns pontos da introdução ao Saltério Calvino se reporta aos pais da igreja como Santo Agostinho e Crisóstomo. A autoridade conferida á eles serve de respaldo para confiar autoridade à sua própria recomendação sobre o uso do Saltério como única fonte de música para o culto, tanto bíblica quanto histórica, e principalmente teológica. A respeito da justificativa do motivo pelo qual os Salmos devem ser prioritariamente cantados em detrimento de outros hinos:

(...) Além do mais, aquilo que St Agostinho disse é verdadeiro, que ninguém é capaz de cantar algo digno de Deus, exceto aquilo que recebemos dEle. (...)Portanto, quando procurarmos diligentemente aqui e ali, não iremos encontrar cânticos melhores, por mais apropriados que sejam os seus propósitos, do que os Salmos de Davi, que o Espírito Santo falou e preparou através dele. E, além disso, Crisóstomo exorta, tanto os homens quanto mulheres e crianças a se acostumarem a canta-los, afim de que seja o tipo de meditação que os faça associados á companhia dos anjos.⁵⁶

A confusão que se faz com relação á possível má influência da música no culto tem sua origem na compreensão de Zwinglio,⁵⁷ que suspeitava que a música tivesse um poder sedutor oculto que seria perigoso à vida espiritual. Radicalmente, ele baniu das igrejas toda forma de expressão artística e

⁵⁵ www.monergismo.com . Último acesso em 20 de fevereiro e 15 de março de 2012.

⁵⁶ http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/prefacio_salterio_genebra_calvino.htm. Acessado em 30 de janeiro de 2012.

⁵⁷ Huldreich Zwinglio (1484 – 1531).

mandou pintar todas as paredes das igrejas de branco.⁵⁸ Calvino entendia que a música inflamava o coração humano, mas levando-o a um cuidado espiritual.

A importância do Saltério de Genebra como referência musical não se restringiu ao culto das igrejas próximas da época da reforma. O Saltério foi utilizado em paralelo com o Livro de Oração Comum anglicano e a teologia implícita em sua concepção influenciou boa parte do pensamento pós-calvinista, principalmente o puritanismo, cujas características podem ser observadas também no âmbito da música.

Ainda hoje, a forma de canto congregacional proposta no Saltério de Genebra e toda a mudança causada na própria música ligada ao culto se faz presente nas igrejas em geral. É neste contexto que germina a semente da futura hinologia reformada que serviria de base à condução do discurso e formação da identidade teológico-musical da IPIBOT. Percebe-se até aqui as raízes do processo cultural que sugerimos nomear de imaginário teológico-musical da IPIBOT concebido em uma teia híbrida de experiências, e informações.

1.7 Formação da identidade teológica no Brasil através dos hinários

A história dos Salmos e Hinos está intimamente ligada à história de seus idealizadores. Robert R. Kalley (1809-1888) e sua esposa Sara P. kalley (1825-1907) chegaram ao Brasil em 10 de maio de 1855 após terem passado um tempo como missionários na Ilha da Madeira em Portugal e de onde tiveram que fugir por motivo de perseguição religiosa em 1846. Destaca-se aqui o conhecimento da língua portuguesa pelo casal, o que facilitou a escrita dos novos hinos que iriam compor o futuro hinário.

Com o propósito da disseminação do protestantismo no Brasil, ambos representantes do puritanismo escocês e “já mesclado de wesleyanismo-metodista”,⁵⁹ dedicaram-se a divulgar a fé e a fazer novos convertidos através de hinos compostos em sua maioria com uma teologia de caráter salvacionista, onde

⁵⁸ RICE, 1997, p.3.

⁵⁹ BRAGA, Henriqueta R. F. *Música Sacra Evangélica no Brasil. Contribuição á sua história*. Rio de Janeiro: Ed. Kosmos. 1961. 448p.

“a teologia do amor de Deus, isto é, que Deus ama a todos os homens embora pecadores, e quer salvar a todos”.⁶⁰

Desta forma, a teologia embutida nas letras, e transmitida através do discurso musical, tornou-se uma das principais formas de desenvolvimento do pensamento reformado presbiteriano brasileiro, que vai mesclar com a teologia reformada calvinista trazida através dos missionários reformados não puritanos, a própria teologia dos missionários presbiterianos e com a cultura religiosa brasileira já estabelecida pela igreja católica anteriormente aqui estabelecida.

O hinário *Salmos e Hinos* como ficou conhecido, foi o hinário que mais influenciou a formação teológica e doutrinária da IPIB e do presbiterianismo em geral no Brasil. Por décadas permaneceu da maneira como foi concebido sem sofrer qualquer espécie de revisão, tanto musical como textual. Isto favoreceu a consolidação do hinário como um sistema teológico doutrinário confiando-lhe uma autoridade quase próxima à da Bíblia como palavra de Deus.⁶¹

A primeira edição se dá em 1861 com cerca de cinqüenta cânticos, e a primeira edição com músicas sacras para crianças e coro data de 1869. A extensão do hinário comendo 608 títulos e editado em 1919 contou com a participação do filho adotivo de Sara Kalley, João Gomes da Rocha.

Mesmo sendo um hinário de grande porte com o número de títulos acima mencionado e que se subentende com uma possível variedade de temas, os Salmos e Hinos nunca possuiu, desde sua concepção a intenção litúrgica de aplicação dos hinos. Apesar desta dificuldade, foi o mais importante dos hinários brasileiros. Outros hinários, movimentos e influências promoveram o desenvolvimento da hinologia.

Não é possível abordar no escopo desta tese toda forma de produção e evolução dos hinários e movimentos históricos pelos quais passaram a música e a teologia. Apenas procuramos destacar pontos que acreditamos ter contribuído para a construção do pensamento teológico-musical híbrido característico da IPIB como pretende confirmar esta tese.

O hinário principal da IPIB até a chegada do CTP sempre foi o Salmos e Hinos. Desde a chegada de alguns movimentos paraeclesiásticos ao Brasil , e

⁶⁰ MENDONÇA, 1995, p. 176.

⁶¹ MENDONÇA, 1995, P.46.

aqui destacamos o *Word of Life*, conhecido como Palavra da Vida, tornou-se comum cantar, principalmente nos encontros mais informais de jovens, os famosos “hinos” publicados pela entidade.

Durante a história do desenvolvimento litúrgico e musical da IPIB, propostas foram elaboradas pela igreja nacional para se pensar alternativas de como conceber um novo hinário para a igreja que fosse condizente com a transformação da mesma. A própria elaboração do CTP foi um processo de anos experimentando músicas variadas em todas as regiões do país, bem como um levantamento das músicas mais apreciadas pelas igrejas em geral. A idéia era colocar em um hinário as músicas que “falavam ao coração da igreja” bem como oferecer novas alternativas.

Neste sentido, o *projeto 2003*, lançado em 1984 que pretendia preparar a igreja para a comemoração dos 100 anos de existência da IPIB, foi o grande laboratório para a formação do novo hinário. Com ele, elaborou-se um projeto exclusivo para a concepção do hinário denominado de “Projeto Canteiro”. Com isto, vários materiais litúrgicos foram preparados, entre cursos e encontros para apresentar a proposta e receber a reação dos membros da igreja em geral.

O *Projeto 2003* também foi um impulso para que a IPIB elaborasse uma confissão de fé para a igreja e desse impulso rumo a afirmação da identidade da igreja frente ao cenário evangélico brasileiro. As crianças não ficaram de fora desta forma de abordagem. É preciso lembrar também da APEC – Associação pró-evangelização de crianças que conseguiu disseminar seu material pela grande maioria das escolas dominicais do Brasil, inclusive da IPIB.

Não ficaram de fora, também, a IPB, a Igreja Batista, e outras denominações. A influência desta entidade foi grande e contribuiu para a formação do pensamento teológico-musical de boa parte da geração dos anos 70 e 80, a mesma que na IPIBot divulgou e cultivou a cultura dos Vencedores por Cristo mais tarde e continuou convivendo com duas teologias diferentes: uma de cunho arminiano e outra calvinista.

De outros hinários como Hinário Evangélico, Cantor Cristão, alguns hinos também faziam parte do rol de hinos dos Salmos e Hinos e outros eram cantados a quatro vozes pelo coral durante o culto. O trânsito de hinários na IPIB sempre foi fluente.

Atualmente, com as transformações na área da comunicação e formas de divulgação do próprio material musical da igreja, o hinário em papel passou a ser projetado no telão da igreja. Outros grupos responsáveis pela música inseriram novas músicas para o canto congregacional que denomino de CEC – Canção Evangélica Contemporânea.

A CEC – caracteriza-se por um tipo de música cantada normalmente por um solista acompanhado de uma banda típica das formações de bandas de rock in roll tradicionais com os instrumentos guitarra, bateria e contra - baixo, e algumas vezes inserindo o teclado. Não faremos uma análise do caráter das músicas mas podemos dizer que este gênero musical é predominante na IPIB em geral, conseqüentemente na IPIBot.

1.7.1 Cantai Todos os Povos

“CTP” como é conhecido, é o atual hinário da IPIB. Várias foram as tentativas de se produzir um hinário para IPIB que tivesse características que abrangessem a questão regional, a música produzida para a igreja hoje, que levasse em consideração o gosto e as particularidades da identidade presbiteriana independente e reformada. Tarefa difícil e complexa que se desenvolveu durante anos através do projeto canteiro e que culminou no atual *Cantai todos os Povos- CTP*.

Logo na introdução encontramos a explicação da adoção do nome oficial:

Uma das marcas da Reforma é o lugar da música e particularmente dos Salmos no culto e nas celebrações litúrgicas. O título dado ao nosso hinário, que é um mote repetido em vários Salmos, busca resgatar o papel dos Salmos em nossa liturgia.⁶²

Observa-se claramente a postura da comissão que elaborou o hinário no que se refere à identidade presbiteriana e reformada. Destaca-se na fala, do então presidente do Supremo Concílio na época, Rev. Assir Pereira, a ênfase na brasilidade da IPI, questão defendida no cisma de 1903. Foi ele quem

⁶² Trecho pertencente à introdução ao hinário.

presidiu a comissão que elaborou o projeto canteiro⁶³, embrião do atual hinário. A IPIB considera-se herdeira da reforma calvinista e assume isto em sua liturgia, o que procuraremos investigar mais tarde – quais os traços que identificam esta característica. Segue a fala do presidente na ocasião do lançamento do primeiro Canteiro:

Hoje celebramos nossa jornada, lançando a primeira coletânea de hinos sacros de uma série que irá compor o futuro hinário da Igreja Presbiteriana do Brasil (...)Entre hinos tradicionais podem ser encontrados hinos contemporâneos e brasileiro. Com isto objetivamos dotar a igreja ao mesmo tempo de uma hinologia clássica e contextualizada à realidade brasileira.⁶⁴

É relevante destacar neste trecho selecionado a questão da brasilidade e da contemporaneidade junto aos hinos tradicionais. Quando falamos da “canção evangélica contemporânea” que aqui preferimos identificar como CEC, temos que levar em conta que na produção atual de músicas para a igreja não é clara a definição de gêneros e de teologia contemporânea.

A IPIB em sua origem optou por ser uma igreja mais brasileira e isto implica em assumir uma postura de ordem teológica e também cultural, cujas características eclesiológicas deveriam refletir esta opção. O culto deveria ser um destes lugares, principalmente por ser este o lugar onde se encaixa o discurso musical.

Também é importante destacar a presença de hinos e cânticos compostos por músicos e ou teólogos latino-americanos e traduzidos para o português. Dentre os mais cantados, destacamos a autoria de compositores brasileiros que se dedicaram para que ocorresse uma reforma litúrgico – musical para a igreja em geral no Brasil, principalmente em caráter ecumênico.

Fruto deste movimento que envolveu pessoas de várias denominações e regiões do país, e também de países da América Latina, citamos dois grandes

⁶³ Sobre projeto canteiro conferir em *Outros hinários, movimentos e influências*.

⁶⁴ Trecho retirado da introdução do hinário “Cantai todos os povos”.

hinários dentre outros cuja importância não é menor: *Nova Canção*⁶⁵ e *O Novo Canto da Terra*.⁶⁶

1.8 Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu – IPIBot

Os traços e rastros que a história da reforma calvinista no Brasil deixou pelo caminho ressoam nos passos da continuação desta mesma história nas igrejas de origem reformada hoje. Características de comportamento, práticas culturais, a vida em comunidade e suas regras, a teologia construída e reconstruída, reformulada e revisitada, fazem com que seja possível identificar a mesma origem de pensamento e fé, não importando a distância entre os séculos que se seguiram.

Na caracterização e implantação da fé reformada no período comandado por Maurício de Nassau conforme visto anteriormente, é possível perceber a austeridade e observância das leis típicas da religiosidade calvinista genebrina e que teve eco no Brasil quando de sua implantação.

A Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu apresentava algumas destas características, o que deixa bem claro que a herança calvinista puritana trazida pelos missionários americanos era também a herança da própria reforma de Calvino, o que confere ao presbiterianismo no Brasil a identificação com as regras calvinistas da reforma. Desta forma, caracteriza-se a identidade calvinista conferida ao presbiterianismo.

Características como “Ordem e silêncio” nos lugares próximos à realização dos cultos, e “santificação absoluta do domingo”, onde não se podia trabalhar e nem se divertir, também eram comuns na IPIBot ainda até o início dos anos 80⁶⁷ do século XX. Vale lembrar que estas regras figuravam nas atas clássicas elaboradas em Genebra na época de Calvino.⁶⁸ Configura-se a IPIBot

⁶⁵ Coletânea de hinos e cânticos brasileiros cuja pesquisa foi coordenada por Norah Buyers e apoiado por Jaci Maraschin, na época secretário executivo da ASTE – associação de seminários teológicos evangélicos, e pela CAVE – Centro áudio – visual evangélico. Edição pesquisada: 1987.

⁶⁶ Esta coletânea foi organizada pelo Prof. Dr. Jaci Maraschin apoiado e editado pelo IAET – Instituto Anglicano de Estudos Teológicos, em 1987. Esta coletânea tem uma preocupação litúrgica ao dividir os cânticos por temas e distribuir dentro do calendário litúrgico.

⁶⁷ A presente autora da tese era membro menor da IPIBOT, isto é, membro não professo até os 18 anos de idade conforme regra da época. Hoje em dia não é mais desta forma.

⁶⁸ Registro das Atas Clássicas de 1637, 1638, 1640, 1641, etc. Notas de referência. In: MENDONÇA, 1995, p.25.

como uma igreja herdeira da reforma calvinista do século XVI resguardadas as adaptações e transformações culturais.

A Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu teve sua história de vida ligada diretamente ao movimento missionário que deu origem à própria implantação do presbiterianismo no Brasil. O principal objetivo dos missionários norte-americanos que aqui chegaram, no século XIX, era de plantar uma igreja em um local onde pessoas se convertiam, isto é, organizava-se uma igreja assim que os primeiros membros eram recebidos através da profissão de fé e batismo.

A organização da Igreja Presbiteriana no Brasil acontece em 01 de outubro de 1885 cujo responsável foi o Reverendo George A. Loneles. Até acontecer o cisma de 1903, a igreja permanecia nos moldes do presbiterianismo trazido pelos missionários americanos. O pastor George permaneceu na igreja por dez anos, e assume o posto em seu lugar em 1895 o Reverendo Francisco Lotufo, que permanece como pastor da IPB até o ano de 1903.

Faz-se necessário destacar a importância do Rev. Francisco Lotufo na transição da então Igreja Presbiteriana no Brasil para a Igreja Presbiteriana Independente quando ocorre o cisma de 1903 que deu origem à IPB e IPIB, já destacado anteriormente. O Rev. Lotufo não participou diretamente do encontro onde se deu a ruptura, mas aderiu ao movimento conforme registro histórico:⁶⁹

É verdade que ele (Rev. Lotufo) não fez parte do grupo que na noite de 31 de julho deixou a igreja mãe. Um mês depois enviou ele sua adesão ao Presbitério Independente. Não lhe fora possível ir a São Paulo na época do sínodo histórico...com a adesão do Rev. Lotufo, muitos crentes também aderiram à nova igreja e formaram o núcleo Independente de Botucatu. Compraram uma propriedade que hoje tem o número de 757 da rua Cesário Alvim.

A partir do ano de 1904, no dia 30 de outubro organiza-se a Igreja Presbiteriana Independente de Botucatu – IPIBOT com cerca de 95 membros.⁷⁰ Na consulta do acervo histórico da igreja, consta na ata de abertura da igreja

⁶⁹ GUEDELHA, Francisco. *Histórico da organização da IPI Central de Botucatu*. In: O Estandarte. Órgão Oficial da IPIB, julho de 1953, p.74.

⁷⁰ JUNIOR, Ismael Gomes. *Hinologia e Teologia. Mapeamento das transformações hinológicas e implicações teológicas numa igreja local: Igreja Presbiteriana Independente Central de Botucatu*. São Bernardo do Campo: UMESp. 2002. Dissertação de mestrado.

somente os nomes dos pastores e oficiais, bem como horário de início e término da cerimônia de organização.

É importante também mencionar o fato de que o Rev Otoniel Mota, um dos fundadores da IPIB, foi presidente da comissão organizadora da IPIBot. A ligação histórica e litúrgica da fundação das duas igrejas é evidente quando observamos o material litúrgico utilizado em ambos os momentos. A presença da oração, dos cânticos e da pregação é evidente em todas as estruturas litúrgicas registradas em documentos oficiais.⁷¹

Destacam-se, dentre a oração e leitura dos Salmos presentes em todas as liturgias calvinistas, os hinos que eram entoados com a incumbência colaborar na afirmação da fé que ali se consolidava. Era uma espécie de confirmação teológica e ideológica da comunidade. Em toda a história da Reforma protestante em geral, com destaque para a reforma calvinista, o discurso musical teve papel essencial na divulgação e afirmação da nova fé.

É importante destacar dois destes hinos que não só permearam toda a história da IPIB, mas foram pilares da declaração de fé da igreja. A presença de ambos em momentos importantes e cruciais em defesa da fé e do ideal reformado, e também de uma determinada forma de ser igreja, foi ponto de destaque na afirmação dos valores e ideais dos presbiterianos que ali se manifestavam.

Os dois hinos foram cantados tanto no momento da ruptura das duas igrejas, chamado de “o cisma1903” e também na fundação da IPIBot. Até hoje em datas oficiais, como por exemplo, o aniversário da igreja nacional ou local, ambos são cantados como uma reafirmação da fé e do ideal presbiterianos independentes. São eles: *Um pendão Real*⁷² e *Chuvvas de Bênçãos*⁷³, ambos ainda cantados em datas oficiais da igreja.

Segue abaixo as respectivas letras. Uma ressalva deve ser feita em relação ao hino “Pendão Real”. Na primeira linha da segunda estrofe a expressão original dizia *negros batalhões* e foi substituída posteriormente por *densos batalhões*. Seguem as letras:

⁷¹ Conferir o arquivo histórico da IPIBot. O arquivo da IPIB pode ser consultado nos arquivos da Catedral Evangélica de São Paulo, nas atas oficiais do presbitério daquela igreja e na sede da igreja nacional em São Paulo.

⁷² Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. *Cantai todos os povos*. 2ª. Ed. Revisada. Editora São Paulo: Pendão Real, 2006. Hino Pendão Real no. 412 p. 555.

⁷³ Idem, no. 234, p. 323.

Pendão Real⁷⁴

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

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

Eis formados já os densos batalhões
 Do grande usurpador!
 Declarai-vos hoje bravos campeões;
 Avante sem temor!

Quem receio sente no seu coração
 E fraco se mostrar,
 Não receberá o eterno galardão
 Que Cristo tem pra dar.

Pois sejamos todos a Jesus leais,
 E a seu real pendão;
 Os que na batalha sempre são fiéis,
 Com Ele reinarão.

Chuvas de Bênçãos⁷⁵

Chuvas de bênçãos teremos,
 Sim, é a promessa de Deus,
 Tempos benditos trazendo
 Chuvas de bênçãos dos céus.

Chuvas de bênçãos
Chuvas de bênçãos dos céus!
Gotas benditas já temos;
Chuvas pedimos a Deus.

Chuvas de bênçãos teremos
 Vida com paz e perdão
 Os pecadores indignos
 Graças dos céus obterão.

Chuvas de bênçãos teremos
 Manda-nos, já ó Senhor!
 Dá-nos os frutos benditos
 Dessa promessa de amor!

Algumas décadas mais tarde após a fundação oficial da IPIBOT, um novo templo foi construído. Este templo é o endereço atual da igreja localizado à rua João Passos, 781 no centro da cidade de Botucatu – SP. A cerimônia de lançamento da pedra fundamental se deu em 17 de junho de 1951.

Constam em ata o relato e descrição da cerimônia de lançamento bem como o nome dos hinos cantados durante a mesma. Nota-se novamente a

⁷⁴ Pendão Real. Título original em inglês “The Banner of the Cross”, letra: Daniel Webster Whittle (El Nathan) 1884; Adaptação: Henry Maxwell Wright, 1893; Música: James McGranahan (1884).

⁷⁵ Chuvas de Bênçãos. Título original em inglês: “Showers of Blessing”. Letra: Daniel Webster Wittle, 1883; Adaptação: Salomão Luis Ginsburg, 1890; Música: James McGranahan sem data.

ênfase e insistência em escrever o nome dos hinos cantados ⁷⁶, o que demonstra a importância e peso do discurso musical para celebrações de origem reformada em geral. Ainda, destaca-se a ênfase na música vocal em detrimento da música instrumental.

Não foi possível levantar a data exata do início dos cultos no novo Templo após o lançamento da pedra fundamental. As atas e registros da igreja, apesar da preocupação nos últimos anos em organizar, arquivar e catalogar os documentos oficiais, ainda não se encontram totalmente organizadas para consultas. Atualmente a IPIBot também é conhecida na cidade como Catedral Evangélica de Botucatu. Este nome está atrelado à Catedral Evangélica de São Paulo e faz-se necessário uma observação quanto ao título “catedral”.

A igreja presbiteriana recebe este nome por causa de sua forma de governo, uma vez que a autoridade máxima da igreja e também representativa são os presbíteros. O sistema presbiteriano não adota o sistema episcopal que por essência possui como autoridade máxima a figura do bispo, o que lhe confere naturalmente o direito de ter uma cátedra.

A Catedral Evangélica de São Paulo passou a ter este nome de forma no mínimo curiosa: ⁷⁷

A igreja Presbiteriana Independente do Brasil, depois da crise religiosa que resultou o desdobramento de Igrejas Conservadora e Liberal, passou por grandes sofrimentos e o Sínodo, quando nosso templo já estava quase construído, julgou por bem consagrá-lo como uma espécie de alento para a Igreja Presbiteriana Independente. O Conselho resolveu, então, acompanhar o Sínodo apresentando algo que ajudasse animar a igreja em geral e ofereceu uma Catedral.

Desta forma, adotou-se o título Catedral por questões arquitetônicas e estéticas fugindo do real sentido do termo. De outro modo, é importante destacar a importância em termos de imagem e propaganda à igreja, uma vez que tanto na cidade de São Paulo como em Botucatu existem Catedrais. Em Botucatu há a Catedral ligada à arquidiocese de Botucatu. Associar os termos

⁷⁶ Os hinos cantados foram: *Vamos nós trabalhar n. 440, Na terra abençoada estou n.585, Suave promessa, Descansa ò alma n. 373, Castelo Forte n. 640, Eis o estandarte n. 244 e Avante ò crentes n. 147.* In: *Salmos e Hinos com músicas sacras*.5ª Edição revista e aumentada. Igreja Evangélica Fluminense: Rio de Janeiro. 1975.

⁷⁷ Trecho da entrevista com o arquiteto Bruno Simões Magro anterior à construção da Catedral Evangélica. Arquivo Histórico da Primeira Igreja Presbiteriana Independente. In: ANTONIO, Josely M. História do Desenvolvimento litúrgico na Catedral Evangélica de São Paulo – um estudo de caso. Dissertação de Mestrado. UMESP: SP,1997,p.20. Dissertação de Mestrado.

Catedral evangélica e católica parece natural ao povo da cidade, o que de certa forma tende a aproximar as duas. Atualmente, a estrutura da igreja é constituída de vários departamentos, ministérios e vínculos com a comunidade em forma de serviços prestados á comunidade.

1.9 Estrutura da IPIBot e forma de governo

A forma de governo eclesiástico adotado pelas igrejas presbiterianas em geral tem em sua organização uma forma democrática de eleição em forma de representatividade através de um presbitério cuja eleição é feita pela assembléia da igreja cujos membros devem ser professores.

O envolvimento da igreja com a comunidade externa é bem diversificada e privilegia as áreas de educação e sociedade. A organização da estrutura administrativo-eclesiástica que rege a IPIB, da qual faz parte a IPIBOT, segue uma divisão básica onde Assembléia Geral é o Concílio Maior, os Sínodos que abrangem regiões específicas e estratégicas no Brasil e os Presbitérios que compõem estes Sínodos. Os Presbitérios também são divididos regionalmente e são formados por um determinado número de igrejas daquela região.

A Partir da Assembléia Geral e inserindo a IPIBot neste contexto, fica assim representado:

- a) Assembléia Geral – Concílio Maior;*
- b) Sínodo Sudoeste Paulista – abrange a região sudoeste do Estado de São Paulo onde está localizado o Presbitério de Botucatu;*
- c) Presbitério de Botucatu – abrange seis igrejas da região.*
- d) Conselho da IPIBot representado por oito membros eleitos a cada três anos conforme duração do mandato;*
- e) Pastores – atualmente quatro sendo dois em tempo parcial, um em tempo integral e outro voluntário e ainda um missionário que trabalha diretamente com jovens;*
- f) Duas congregações administradas pela IPIBot - Sítio Bruder e Pardinho. Ambas dependem da igreja sede e não se constituíram igreja institucional;*
- g) Ministérios – departamentos divididos por interesse: missões, música, juventude – UMPI (União da mocidade presbiteriana independente),*

adolescentes, família, acampamento (somente para organizar o acampamento de carnaval), comunicação.

A igreja local ainda desenvolve algumas atividades fora do espaço do templo central com a finalidade de alcance missionário, pastoral e de consolação. São elas:

- a) Trabalho na fundação CASA – antiga FEBEM;*
- b) Pastoral ecumênica – capelania hospitalar na Universidade Estadual Paulista – UNESP;*
- c) Associação Bethel de educação onde funciona a escola para atender pessoas de baixa renda;*
- d) Projetos Sociais: vivendo com arte para mulheres, caminhando para o futuro – inclusão digital para adolescentes, alfabetização de adultos, projeto diário para crianças no contra-turno escolar de dança, música, entre outros;*

É preciso destacar, ainda, o envolvimento ecumênico da IPIBOT em outras frentes e que faz o diferencial no diálogo com a comunidade. A forma atual de enxergar o envolvimento da igreja com a comunidade externa e os interesses comuns aos cidadãos não surgiu de uma hora para outra. A IPIBot possui em sua história vários destaques tanto de pessoas como de representações políticas que permitiram este destaque. Destacamos dois deles:

- a) Envolvimento da liderança da igreja nos diversos conselhos municipais, tais como: conselho municipal de assistência social, conselho municipal de amparo a criança, conselho de ética da faculdade de medicina – UNESP;*
- b) Participação anual na semana de oração pela unidade dos cristãos, onde o bispo prega com suas vestes na IPIBot e depois o pastor local prega na Catedral da Arquidiocese de Botucatu;*

1.10 Discurso musical e ministérios na IPIBot através das formas e grupos musicais

A IPIBot possui em sua estrutura litúrgica uma tradição hinológica. É possível afirmar esta hipótese quando observamos nos boletins litúrgicos a grande quantidade de hinos sugeridos, adicionado dentre outras de gêneros musicais vocais com a função semelhante, isto é, de narrar o evento salvífico⁷⁸ de Deus através do discurso musical. Para compreendermos tal posição, é preciso compreender o evento salvífico e a relação com o culto:

O culto é perfeitamente encarnacional por ser governado por todo o evento de Jesus Cristo. O Culto Cristão está vinculado diretamente aos eventos da história da salvação. Cada evento neste culto está ligado diretamente ao tempo e à história enquanto cria pontes para eles e os traz para dentro de nosso presente"

Para compreendermos as características desta tradição hinológica na IPIBot é necessário remeter às origens de sua organização. A música foi um dos principais suportes na propagação do ideal das missões presbiterianas que se espalharam pelo interior de São Paulo. Sua principal função era a de fortalecer a mensagem da pregação do evangelho e possuía desta forma um papel coadjuvante na pregação-conversão dos fiéis. Destaco a importância do discurso musical que será tratado oportunamente.

É visível a força do discurso musical junto ao discurso teológico com o propósito de fixar uma mensagem. Nos movimentos de despertar dos séculos XVIII e XIX, a música foi crucial para a ênfase na mensagem conversionista, e principalmente para justificar a ênfase no Espírito Santo, pessoa da Trindade enfatizada nos movimentos de avivamento, cuja ênfase vinha com uma carga de emocionalismo e uma tentativa de “despertar a consciência” do indivíduo sobre sua própria capacidade de aceitar ou rejeitar a salvação de Deus. Nota-se aqui um distanciamento da doutrina calvinista da Soberania de Deus.

Não encontramos no arquivo histórico da IPIBot especificamente boletins litúrgicos que nos dessem formalmente a estrutura da liturgia ali praticada. Mas na maioria das atas encontramos citações e menções de breves

⁷⁸ WHITE, James. *Introdução ao Culto Cristão*. Sinodal: São Leopoldo, 1997. p 178.

relatos que podemos caracterizar como esboço de uma prática litúrgica. Também não foi possível datar a impressão do primeiro boletim litúrgico, mas através de relatos de membros mais antigos, podemos considerar a década de 1980 como início desta prática que se tornou comum à igreja.

A presença da música na liturgia da IPIBot se faz notar atualmente pela menção não somente do momento em que ocorre a prática musical, isto é, durante o culto ou reuniões mas também do nome e do número correspondente ao hino do CTP no boletim litúrgico.

Neste primeiro momento que visa uma perspectiva mais histórica e cultural da presença e função do discurso teológico-musical na IPIBot faremos apenas menção e uma breve análise dos elementos encontrados na liturgia da igreja. A análise do discurso propriamente dita fica a encargo de capítulo específico a ser desenvolvido no decorrer da tese.

Antes de tudo, da descrição e apropriação dos elementos a serem destacados, é importante ressaltar que a busca por respostas sob a hipótese do *hibridismo* teológico musical apresentado nesta tese também se faz presente na caracterização do material levantado.

A fundamentação teológica dos hinos que marcaram a história da IPIB tem sua origem na cultura da transmissão do ideal missionário do século XIX. É preciso ter em mente que os ecos do calvinismo que aqui chegou, passou primeiro por mudanças e transformações desde sua origem com Calvino em Genebra até o Brasil. As culturas entrelaçadas neste caminho formaram a cultura teológica-musical presente hoje na IPIBot.

É muito difícil dissociar o discurso teológico do discurso musical em geral. A música em geral, principalmente a música caracteristicamente feita na e para a igreja, sempre costurou a trama litúrgica transformando-a em um discurso coeso e convincente da ideologia reformada cristã. Desta forma, é preciso fazer um destaque ao Saltério de Genebra, fruto direto da reforma calvinista do século XVI, e também à outras formas do discurso musical presentes na história da reforma protestante, como é o caso da função da forma coral para a igreja luterana.

A seguir, abordaremos brevemente a história e importância do Saltério de Genebra e do coral luterano com a finalidade de traçarmos um pano de fundo histórico e cultural, cujo desenvolvimento vai culminar no discurso

teológico musical do século XIX e com a explosão da música como forma de divulgação de uma determinada forma de fé caracterizada por nós de *híbrida* em sua concepção cultural.

É importante destacar que as funções exercidas por cada ministério musical na IPIBot são de responsabilidade de seus organizadores quanto à seleção das músicas e aplicação no culto. Não há na igreja atualmente uma equipe de liturgia ou alguma comissão para organização dos cultos. Esta função ainda se restringe unicamente ao pastor que organiza a liturgia e elabora as partes. Ele conta com a ajuda dos grupos musicais, mas percebe-se que há um descompasso entre o discurso litúrgico e os discursos paralelos elaborados pelos grupos.

Há pelo menos a participação de dois grupos por culto. O ministério doxa é responsável pelos cânticos de louvor em todos os cultos, enquanto que os corais Francisco Guedelha e Canaã se revezam e cantam o intróito denominado na IPIBot como “oferenda musical”. Neste contexto, podemos considerar a força da educação musical tanto na formação dos grupos como na formação teológico-musical da própria igreja.

Levar o evangelho e preparar pessoas através da educação é algo que esteve presente na IPIB desde os primórdios de sua fundação. Além das questões pertinentes à maçonaria, preparar pastores brasileiros que pudessem estabelecer uma ligação e contextualização do evangelho trazido pelos missionários ao Brasil foi um dos motivos da divisão da igreja em 1903. Na música não foi diferente. Havia a necessidade de preparar pessoas para a música na igreja, o que levou alguns líderes a pensar formas de se fazer isto, o que contribuiu para a organização de eventos, congressos e encontros que preparassem pessoas para uma educação musical adequada à evangelização e disseminação da igreja presbiteriana.

Os pastores tinham necessidade de um preparo para o ensino das músicas e o faziam ensinando o povo a cantar os cânticos do *Salmos e Hinos*. A idéia era de que as pessoas aprendessem a forma coral, isto é, cantassem em quatro vozes ao invés de manter o canto em uníssono defendido por Calvino. Tem-se notícia de que talvez o primeiro a ensinar esta nova forma

tenha sido Antônio Pedro de Cerqueira Leite por volta de 1870, antes da própria divisão das duas igrejas.⁷⁹

Há mais de 30 anos a IPIBot vem trabalhando com a educação musical através do canto para aprimorar o culto. É importante ressaltar, que através deste trabalho a igreja conta hoje com várias frentes diferenciadas na área de música, o que enriquece o culto diversificando as formas de levar a mensagem.

Na estrutura da IPIBot os principais grupos são: Coral Rev. Francisco Guedelha, Coral Canaã , o ministério doxa, ministério de música e todo o trabalho com a elaboração da liturgia, e ainda a estrutura do departamento infantil, onde a música está presente em todas as idades.

1.10.1 Ministério de Louvor Doxa e antecedentes

O *ministério doxa* é um grupo musical constituído de instrumentos e vozes solistas, sendo chamado também de *ministério de louvor da IPIBot* com presença marcada em todos os cultos dominicais. Sua função é a de conduzir a comunidade no canto congregacional durante o “momento de louvor” da liturgia. O destaque aqui, é que este momento foi inserido na maioria das igrejas de origem presbiteriana a partir da década de 1980, ganhando força e posição definitiva na liturgia a partir da década de 1990.

É possível afirmar que 90% das músicas dirigidas pelo ministério doxa, bem como os hinos que compõem a estrutura do culto na IPIBot, são de origem estrangeira e traduzidos por alguns ministérios de louvor de destaque e grande influência na comunidade evangélica no Brasil. O que mais se destaca neste contexto são os ministérios *Diante do Trono*⁸⁰ e *Hillsong*.⁸¹

A história do ministério doxa inicia-se com a formação do primeiro grupo de louvor da IPIBot nos anos 80 chamado *Hebrom* do qual falaremos

⁷⁹ *Esboço histórico da Igreja Presbiteriana Independente*. In: O Estandarte, órgão oficial da IPIB, julho de 1953, p.11.

⁸⁰ O ministério Diante do Trono está sediado na Igreja Batista da Lagoinha na cidade de Belo Horizonte – MG e liderado pela cantora Ana Paula Valadão. O ministério tem 15 anos de trajetória na produção de material fonográfico específico para bandas de louvor nas igrejas e também de inserção no mercado de gravação de música gospel. Conferir: www.diantedotrono.com.br.

⁸¹ O ministério de adoração Hillsong está sediado na cidade de Sidney – Austrália e é liderado pela pastora Darlene Zschech. Sua trajetória ganhou impulso no início dos anos 90 quando explodiu a chamada “onda gospel” no Brasil, impulsionada pelo forte crescimento da indústria fonográfica voltada para o segmento evangélico.

posteriormente. Ainda não se tinha a prática de denominar estes grupos de “ministérios”. Para que o Hebrôm se constituísse como grupo e tomasse o formato de um grupo tipicamente evangelístico, é preciso compreender os fatos que antecederam este momento.

Até aproximadamente a década de 1950 a referência musical nas igrejas presbiterianas era, como já destacado anteriormente, o hinário *Salmos e Hinos*. Pelo caráter avivalista e de apelo à conversão dos cânticos ali presentes, bem como pela simplicidade da construção do discurso musical, não foi difícil agregar outros cânticos com as mesmas características ao rol dos cânticos existentes.

Estes novos agregados receberam o nome de “corinhos”. “A expressão corinho, pelo próprio uso do diminutivo, demonstra uma simplificação daquilo que já é simples, ou seja, dos coros, das canções mais populares até então usadas pela Igreja.”⁸² Traziam em si uma estrutura formal – musical próprio da música popular, tirando a função exclusiva do órgão como acompanhador, até então utilizado como principal instrumento na igreja e passando a adotar outros instrumentos como o violão e percussão sem muita preocupação com a construção e mesmo o discurso musical em si.

A maioria dos grupos que surgiram nas igrejas com o intuito de dirigir o momento de louvor e adoração no culto possuía as mesmas características de formação de grupos advindos de entidades que não eram ligadas a uma determinada igreja ou denominação. A intenção era divulgar o evangelho de Cristo sem necessariamente se manter entre quatro paredes, o que é diferente da maioria dos grupos de hoje.⁸³

É interessante também destacar a identidade conferida a cada grupo. Todos os grupos possuem nome próprio, isto é, uma identidade própria. E a maioria se constitui como ministério da igreja local. Destaca-se a ênfase em um líder, muitas vezes chamado de ministro de louvor ou ministro de música da igreja, o que não lhe confere o título de pastor, mas muitas vezes encontra-se no mesmo patamar.

⁸² LIMA, Éber Ferreira. *Reflexões sobre a corinologia brasileira atual*. In: Revista Reformanda No. 2. Fundação Carlos Eduardo Pereira: São Paulo, 1990.

⁸³ A maioria dos grupos de hoje são destinados à suprir a demanda do momento de louvor nos cultos. Por questões de compromisso dominical com a igreja fica difícil o grupo sair para tocar fora.

No início dos anos 80, constitui-se o grupo *Hebrom*, precursor do atual ministério de louvor na IPIBot. Este tinha o intuito de evangelizar através dos cânticos, nos mesmos moldes dos grupos que faziam sucesso nas gravadoras e apostava na fórmula música mais palavra mais apelo para que se constituísse um trabalho completo. A postura do grupo e a participação no culto possuíam um caráter duplo: participar no serviço litúrgico e evangelismo de caráter conversionista.

O caráter conversionista mesclava o modo de vida dos jovens que a igreja presbiteriana adotava nos moldes calvinistas com as formas de apelo de outras denominações. Assim como na história pregressa da IPI, ventos de *avivamento* andaram soprando também na IPIBOT na época. O caráter apelativo e emocionalista das canções recebeu destaque, e grande ênfase foi dada à terceira pessoa da Trindade nas letras dos cânticos.

Este caráter avivalista herdado de uma parte dos missionários que preconizaram o presbiterianismo no Brasil, e também o caráter mais puritano e conservador de outro lado, mesclado com a identidade histórica também herdada da reforma calvinista convivem ainda hoje na forma do culto de muitas igrejas presbiterianas independentes. É possível detectar um hibridismo teológico - cultural – musical latente nesta intersecção de pontos.

Outro caráter a ser apenas destacado, isto porque será tratado de forma mais apropriada no capítulo sobre discurso musical, é a relação do paradoxo provocado pelo discurso teológico presente nas músicas com o próprio discurso teológico da IPIBot. Ao mesmo tempo em que se destaca a IPIB como herdeira da reforma calvinista, muitas vezes torna-se visível a presença de idéias arminianas⁸⁴ convivendo em paralelo no mesmo espaço teológico – litúrgico.

Esta contradição aparece exposta na própria liturgia seguida pela igreja atual e principalmente destacada nas músicas ensinadas á igreja pelo ministério doxá. É importante destacar que a maioria das teologias que entram nas igrejas presbiterianas hoje em dia vem através do discurso musical dos grupos de louvor, o que não é diferente do ministério equivalente na IPIBOT.

⁸⁴ Jacobus Arminius (1560-1609) elaborou cinco pontos argumentando diferenças na compreensão da salvação do homem. Estes pontos foram entregues à Igreja da Holanda em 1610 mas foram recusados no Sínodo de Dort que ocorreu no mesmo país.

É importante justificar o enfoque á este paradoxo nas músicas apresentadas pelo ministério Doxa, uma vez que este é o grupo que mais canta durante os cultos e onde mais se torna visível esta diferença. Atualmente, também é o grupo que mais ensina e apresenta músicas congregacionais. Por isto, procuramos abordar mesmo que de forma sucinta, o contexto desta diferença teológica entre arminianismo e calvinismo.

Alguns pontos da teologia desenvolvida por Calvino e na contraposição aos argumentos de Arminio foram elaboradas no Sínodo de Dort em 1618⁸⁵. Nesta ocasião, foi elaborado um documento em defesa da doutrina de Calvino que ficou conhecida como “os cinco pontos do calvinismo” em resposta aos cinco pontos propostos por Arminio. Estes pontos serão abordados com maior critério no capítulo que tratará das relações entre texto, teologia e música.

Para demonstrar esta complexa relação entre teologias e posições apresentadas no decorrer da liturgia, apresentamos neste momento apenas alguns exemplos de canções muitas vezes cantadas nos cultos dominicais e que denotam esta convivência entre teologias.

A primeira canção, *Aceita a Cristo*, por vezes é cantada pelo coral Reverendo Francisco Guedelha logo após a mensagem. Curioso é que a mensagem sempre é precedida de uma “oração por iluminação”, característica no culto calvinista. A segunda, cantada pelo ministério Doxa, tem o mesmo teor:

ACEITA A CRISTO TAMBÉM O SEU AMOR
 ACEITA JÁ, ACEITA JÁ
 QUE O TEU CORAÇÃO SE ABRA PARA ESSE DOM
 PRONTO PARA CRER, PRONTO A RECEBER.
 FAZE ESTA ORAÇÃO
 NO SILÊNCIO DO CORAÇÃO
 DIZENDO: Ó SENHOR, EU TE QUERO
 EU TE ACEITO
 PELA FÉ EU TOMO,
 JESUS COMO SALVADOR
 PERDOA-ME, OH! SENHOR!

⁸⁵ O Sínodo de Dort ocorreu de 1618 a 1619.

ME ENCHE COM TEU AMOR
AGORA VEM JESUS, EU TE ACEITO.⁸⁶

DESDE O DIA EM QUE ACEITEI JESUS UM NOVO MUNDO SE ABRIU PARA MIM
NÃO PODIA IMAGINAR QUE JESUS FOSSE ASSIM
TANTOS SONHOS NADA VALEM MAIS OS MEUS PECADOS EU DEIXEI PARA TRÁS
QUERO ANDAR NOS TEUS CAMINHOS SENHOR NESTE MUNDO DECLARAR SEU AMOR
COMO A CHUVA CAI DO CÉU DANDO A VIDA ONDE CAIR QUERO SER UM MENSAGEIRO
A TE SERVIR. HÁ TANTAS VIDAS A SALVAR SE NÃO FOR POR MIM POR QUEM SERÁ
EIS ME AQUI, SENHOR. EIS ME AQUI.⁸⁷

Para contrapor o contexto de apelo, no mesmo culto o coral Reverendo Francisco Guedelha entoou um Salmo cantado ou um intróito como esta doxologia que segue:

AO DEUS SUPREMO BENFEITOR
AO FILHO ETERNO, DEUS DE AMOR
AO SANTO DEUS CONSOLADOR
Ó ANJOS E HOMENS DAÍ LOUVOR⁸⁸

E para completar a participação dos grupos no culto, a congregação canta o hino:

PECADORES REDIMIDOS, Ó JESUS POR TEU FAVOR
DESEJAMOS REUNIDOS, ENTOAR O TEU LOUVOR
SÊ CONOSCO COMPASSIVO REDENTOR!

ESCLARECE E APERFEIÇA QUANTOS BUSCAM TUA LUZ
DÁ-NOS FÉ CONSTANTE E BOA GOZO E PAZ NA TUA CRUZ
FORTALECE TEUS FIÉIS AQUI SENHOR.

DE NÓS MESMOS NÃO PODEMOS TUA BENÇÃO MERECEM

⁸⁶ Composição de Denise Cardoso. Música cantada pelo coral Reverendo Francisco Guedelha.

⁸⁷ www.cifras.com/letras. Grupo TSJ.

⁸⁸ SALMOS E HINOS, no. 227.

MAS PROMESSAS RECEBEMOS QUE NOS VIESTE CONCEDER
MANIFESTA HOJE A NÓS O TEU QUERER.⁸⁹

1.11 A Importância dos corais na IPIBot

A IPIBOT tem dois grupos vocais que colaboram na liturgia dominical, o Coral Reverendo Francisco Guedelha e o Coral Canaã. Antes de falar sobre a trajetória e surgimento destes grupos, faz-se necessário compreender a função do coral no culto da IPIBot, bem como a propriedade que os termos *coro* e *coral* carregam em si. A importância da participação de um grupo vocal na liturgia vai além do mero preenchimento de atividades ou de ser elemento de ligação entre partes. Apesar da distinção entre os termos, há uma ressalva quanto ao uso na IPIBOT, uma vez que os grupos optaram pela palavra “coral” para designar aquilo que o “coro” faz.

O coro não tem a função de transição das partes da liturgia entre si e nem se presta ao papel de “fundo musical” para preencher o tempo e o espaço, apesar de muitos pensarem desta forma. Assim fica descaracterizado o sentido do coro, da música e da própria mensagem. Liturgia não é um programa dominical como ir ao parque ou ao cinema. Muitas vezes o coral exerce o papel de “trilha sonora” para determinada mensagem.

Nos cultos da IPIBot sempre coube ao coral o papel de comentarista e mesmo intermediário no que se refere à proclamação da Palavra. O papel de “comunicador” de uma determinada mensagem parece ser o termo conveniente para chegar mais próximo de definir sua função. O discurso musical implícito neste processo é variado, e muitas vezes, torna-se difícil definir este ou aquele gênero musical.

Em um contexto mais amplo seria necessário compreender onde a palavra coro se encaixa dentro do conceito de música, uma vez que o veículo de expressão de um coro é a própria música. Diante da complexidade de se discutir o sentido da música, o que faz ou não parte do termo, optamos por manter o foco na função do coro e no processo do discurso musical como fator de comunicação e da própria existência do mesmo no culto.

⁸⁹ SALMOS E HINOS, no. 226.

A Reforma protestante ocorrida no século XVI provocou mudanças das mais variadas formas. Na defesa de novos rumos para igreja constituída da época a música foi um instrumento importante neste processo de transformação não só histórico, mas também cultural o que implica em transformação das linguagens e formas de comunicação humanas.

A música foi um destes veículos que não só colaborou para divulgação e consolidação das novas idéias da Reforma, mas que também passou por importantes transformações estruturais em sua própria linguagem e também como expressão artística num importante processo de mudança de pensamento e comportamento da comunidade cristã em geral.

Com a Reforma de Lutero e a valorização da participação da comunidade na liturgia com sua própria voz, isto é, a criação de uma forma coletiva e plural de expressão vocal que ficou conhecida como *forma coral* e que passou a ser a voz do povo no culto, a transformação musical que segue na história se desenvolve de maneira contínua e marca um momento de destaque na história da música ocidental.⁹⁰

O músico luterano Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um dos grandes representantes e colaboradores da música luterana e um dos principais expoentes do período barroco. Durante os dois séculos seguintes após sua morte, sua obra não obteve grande destaque, o que voltou a ocorrer no final de do século XIX, e com mais força no início da segunda metade do século XX. Johann Sebastian Bach foi redescoberto por musicólogos e suas obras interpretadas por vários grupos vocais em países diferentes do mundo, e que foram em parte, responsáveis por divulgar e distinguir a compreensão entre coro e coral.

Não há necessidade de se fazer um histórico do desenvolvimento do termo ao longo da história. O que destacamos é a importância da participação do coro no culto da IPIB, e aqui especificamente da IPIBOT e também da forma coral como discurso musical a serviço da teologia. Destaca-se também a manutenção do coral na atual forma de culto mesmo quando se constata transformações quanto ao gênero e forma musicais nos cultos das igrejas em

⁹⁰ Neste período a dificuldade de execução das músicas no culto pela congregação se dava ao grau de dificuldade das composições polifônicas, isto é, escrita para ser cantada a quatro ou mais vozes.

geral, isto é, quando se privilegia o canto individual acompanhado por bandas e solistas.

Ainda se faz alguma confusão entre os termos *coro* e *coral*. Isto pode ser notado nos boletins dominicais de algumas igrejas onde consta nos itens que descrevem as partes litúrgicas com expressões como: conjunto coral, coro da igreja, grupo coral, entre outros.

Por questão de objetividade, entendemos que o coro é um conjunto musical formado por pessoas especificamente para exercer o canto. Pode ou não ser acompanhado por um instrumento e sua função na liturgia seria de interlocutor entre o povo e Deus, exercida de várias formas diferentes.

No boletim da IPIBot o nome do próprio grupo musical é destacado para a parte específica da liturgia. Destacamos a participação constante dos grupos: “Coral Rev Francisco Guedelha”, “Coral Canaã” e “ministério doxa”, que configuram o centro do discurso musical daquela igreja.

Na história da IPIB a função do coro foi vista por muito tempo, e talvez esta relação esteja na compreensão do uso dos Salmos e Hinos, como um elemento periférico ao culto, isto é, algo como um enfeite que poderia ser substituído a qualquer momento. A participação do grupo musical vocal neste sentido no culto não tem uma função definida. Muitas vezes era pra afirmar a mensagem ou mesmo para ajudar em apelos à conversão de fiéis.

Em outras igrejas de maior porte como a Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, conhecida como Catedral Evangélica de São Paulo, o coro também tinha a função de “se apresentar” em cultos de comemoração especial e também em forma de concerto conforme repertório preparado e adequado para tal.

1.11.1 Coral Reverendo Francisco Guedelha – concepção musical e referências teológicas

Não se sabe com exatidão a data de criação do coro da IPIBot. Consta no arquivo histórico da igreja como registro informal a seguinte consideração:⁹¹

⁹¹ Informações prestadas pela regente do coral Reverendo Francisco Guedelha Blasi através de um relato memorial sobre o surgimento do coral. Este relato consta no arquivo histórico da

A primeira notícia que se tem sobre a formação de um coral em nossa igreja encontra-se na ata do conselho de 08 de janeiro de 1917 referindo-se à apresentação de um grupo de jovens, cantando a quatro vozes, no final do ano de 1916, coordenados pelo Sr. Justo Novah e sua esposa Gersony França Novah, vindos da IPI de Agudos.

É interessante observar o comentário abaixo no que se refere à função e importância do coral. A principal ênfase era na divulgação do evangelho pela música e não necessariamente na profissionalização do mesmo: ⁹²

Nem sempre esses conjuntos se têm caracterizado por um aprimoramento artístico, porque, seus primeiros regentes, embora musicistas e experientes no cântico religioso, não foram especialistas em canto coral. Apesar disso, para a sua época, realizaram bom trabalho, divulgando a música evangélica, edificando os participantes do culto e anunciando uma mensagem positiva através da música.

Ainda destacamos o relato da participação do coral em eventos externos fora do culto: ⁹³

A primeira vez que se apresentou fora da igreja foi na Sessão Solene de entrega do título de Cidadão Botucatuense ao Reverendo Francisco Guedelha na Câmara Municipal, no dia 13 de dezembro de 1968, sob a regência da Prof^a Márcia Furrier Guedelha Blasi e acompanhamento de Keila Sant'Anna e Mello De Marchi. A primeira vez que o coral cantou pelas ruas da cidade foi na noite de passagem do ano de 1966 para 1967, sob a regência da Prof^a Arlete Bravo Nogueira, atividade que se mantém até os dias de hoje.

Através destes breves relatos compreendemos a importância do coro para a igreja, principalmente de figurar como representante de um determinado gênero de música. Na formação do repertório do coral consta que os primeiros hinos eram retirados do hinário Salmos e Hinos com o diferencial de ser cantado a quatro vozes, o que distinguia do canto congregacional. O hinário era referência tanto musical quanto teológica para a IPIB e não havia produções específicas para coro na igreja até aquele momento.

Em 1931 surge uma coletânea intitulada *Coros Sacros* com 190 hinos para coros misto, masculino e feminino. O organizador da coletânea, Arthur Lakschviz, era originário da Igreja Batista leta e emigrou para o Brasil em 1923.

IPIBot juntamente com o arquivo de músicas e pertences do mesmo. A cidade de Agudos – SP fica a menos de 100km da IPIBot.

⁹² Dados retirados do relato que consta no arquivo histórico da IPIBot.

⁹³ Arquivo histórico da IPIbot.

Ele foi regente de vários coros no Brasil e Professor do Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil.⁹⁴

Na década de 1950 outra coletânea de coros é inserida na IPIBot denominada *Os céus proclamam* e organizada por João Wilson Faustini em 1958, coletânea um pouco mais organizada em função da liturgia. Evelina Harper, missionária presbiteriana e diretora de música do Instituto Teológico José Manuel da Conceição que funcionava na cidade de Jandira – SP, organizou uma caravana juntos aos professores e alunos do seminário para divulgar a nova forma de fazer música coral no Brasil, procurando incentivar a participação do coro na liturgia de forma coerente.⁹⁵

A coerência litúrgica aqui destacada refere-se à divisão dos hinos contidos na coletânea em temas que podem ser adequados ao calendário litúrgico adotado pela IPIB, incluindo intróitos, responsos, ofertórios, orações, e améns. Apesar de ser um avanço na questão litúrgica na IPIBOT para a época, é preciso compreender que a cultura coral desenvolvida até então era diferente da proposta de adequação à liturgia, o que provocou uma tentativa até certo ponto de adaptação da função do coro à coerência litúrgica dos hinos.

A tentativa somente surtiu o efeito de enriquecer o repertório do coro. Mantinha-se o conflito teológico das letras apresentadas principalmente nos pontos já destacados anteriormente baseados na teologia calvinista e arminiana. Neste contexto, era possível cantar um intróito reconhecendo a Soberania de Deus, um hino antes da mensagem que convida o pecador a se arrepende e aceitar a Cristo e encerra a liturgia cantando um hino estimulando as pessoas a se prepararem para a volta de Jesus á terra.

Ainda hoje não é diferente. Nos boletins de culto dominicais analisados para a pesquisa, constatamos a mesma estrutura litúrgica de participação do coro e também da opção pelos hinos cantados. O repertório atual do coral também inclui *cantatas americanas*⁹⁶ no estilo dos musicais da *Broadway*⁹⁷,

⁹⁴ LAKSCHEVITZ, Arthur. *Coros Sacros*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1967, p.1(apresentação).

⁹⁵ João Wilson Faustini foi preparado por Evelina Harper e seu trabalho com coro foi dedicado principalmente à Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo. Foi diretor e professor de música do Seminário Teológico de São Paulo.

⁹⁶ O gênero musical chamado *cantata* tem seu início na Itália no início do século XVII e se designava por voz solo e acompanhamento instrumental. Seu desenvolvimento conduziu a vários tipos de formas, e especificamente na Alemanha desenvolvida por Bach, era designada de cantata bíblica, cantata coral, cantata profana, entre outras. MICHELS, 1990, p.115.

estilo este que ficou famoso entre muitos grupos da IPIB facilitando a junção entre elementos do teatro, da dança e da música.

É interessante lembrar que estas cantatas americanas, por sua vez, resgataram de certa forma parte da herança musical da igreja protestante dos séculos XVI e XVII, onde as *Cantatas e Oratórios*⁹⁸ compostos por Johann Sebastian Bach, contavam através do discurso musical a história da salvação e outros textos importantes da Bíblia. A adequação dos temas ao tempo litúrgico também é motivo de destaque.

É possível que esteja no hibridismo cultural teológico-musical constatado na formação da própria igreja, esta compreensão tanto do formato litúrgico como do teor do discurso da mensagem e das músicas. Neste caso, do coro em si, o que se leva em consideração é a letra ter cunho “sacro” e a música ser de fácil aprendizado pelos integrantes que não são profissionais da música. Além disto, a comunicação estabelecida entre coro e congregação é essencial.

Durante muitos anos a IPIB procurou ajustar esta defasagem na questão litúrgica e dos discursos praticados. Cursos de música e de preparação dos grupos eram organizados através do departamento de música do Seminário da igreja e mesmo pela igreja mãe, a Catedral Evangélica de São Paulo, na pessoa de profissionais que por lá passaram. Os cursos previam não só preparo musical para a execução das músicas, mas orientação quanto ao uso litúrgico das mesmas.

A grande dificuldade encontrava-se na aplicação e compreensão do conteúdo destes cursos nas igrejas locais, uma vez que os próprios pastores não participavam dos mesmos. A mesma consideração precisa ser feita hoje quanto à elaboração da liturgia dominical e escolha dos hinos. Atualmente esta tarefa é exercida única e exclusivamente pelo pastor,⁹⁹ com alguma colaboração extra da regente do coro ou do ministério doxa no caso da IPIBot,

⁹⁷ Principal referência norte-americana no que diz respeito a um estilo diferenciado de canto que mistura técnicas variadas do pop ao lírico e também é o principal centro de produção de *musicais* temáticos que utiliza recursos multimídia e intercâmbio entre várias linguagens artísticas.

⁹⁸ MICHELS, 1990, p.139. Este gênero musical utiliza cantatas, corais e coros, solistas e instrumentos, cuja composição é organizada para estabelecer um diálogo constante entre as partes e assim contar a história da paixão de Cristo.

⁹⁹ Na Constituição e Normas da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, artigo 35, parágrafo único, consta que uma das funções privativas do ministro é supervisionar a elaboração da liturgia, assim como invocar a benção e ministrar os sacramentos.

mas a concepção litúrgica fica a cargo do pastor. Em algumas igrejas existe a figura do ministro ou diretor de música que colabora com esta organização.

Não há um grupo ou comissão de música e liturgia para este fim. Até o momento de pesquisa deste capítulo, obtivemos como informação que existe a possibilidade de criação deste departamento específico que ainda encontra-se em discussão.

1.11.2 Coral Canaã

Este grupo tem seu surgimento na década de 1980 com a intenção de ter um grupo que tivesse um repertório coral diferenciado do que havia sido desenvolvido até então. Criado pela maestrina Maria Junia Amaral Silveira, o grupo procurou resgatar a antiga prática das origens do canto coral na IPIB quando se cantava essencialmente hinos dos *Salmos* e *Hinos* conforme já tratado anteriormente, entre outros hinários do mesmo porte e conteúdo teológicos.

Outra característica deste grupo se refere à idade dos participantes, uma vez que o outro grupo era constituído quase que em sua totalidade por jovens, cujo repertório se tornava mais complexo na compreensão da estrutura e linguagem musicais. Configurou-se, então, o coral Canaã como o grupo de “terceira idade” da com adequações do repertório conforme as condições de performance do grupo. Atualmente o grupo é regido pela regente Márcia Furrier Guedelha Blasi que procura realizar algum repertório em comum com ambos os grupos por ela regidos, principalmente em períodos de festa da igreja como natal ou páscoa.

O que nos interessa quanto da importância deste grupo na igreja atual é a manutenção do repertório característico do início do século XX quando da formação da igreja, o que demonstra uma possível confusão entre identificação pessoal relativa ao gênero musical e identificação com a herança teológica calvinista herdada do movimento missionário. Lembramos que os “Salmos e Hinos” contêm culturas teológicas e musicais diferenciadas e não é um registro musical da reforma calvinista do século XVI.

1.11.3 Grupo Lekki de Arte Circense

A IPIBOT conta com um grupo de arte circense desde o início do ano de 2008. A estrutura da Igreja Presbiteriana em geral como Igreja Reformada, em sua origem não daria espaço para a permanência de um grupo como estes dentro do âmbito da igreja, e principalmente participando do culto conforme a liturgia.

Antes é preciso lembrar que a estrutura do culto calvinista não permitia a exploração de outras artes como parte do culto a Deus, uma vez que qualquer tentativa de representar o sagrado através de algum símbolo ou expressão fora da teologia poderia tornar-se idolatria. “Os símbolos são significações da essência incompreensível de Deus. Acreditava-se que os símbolos deviam ser momentâneos, prontos a desaparecer e a se negar; não são a coisa em si.”¹⁰⁰

A música foi a única forma de arte permitida e designada com certa parcimônia para o uso litúrgico. A forma coral adotada por Calvino no Saltério de Genebra, por exemplo, possuía uma estrutura musical mais modesta na relação acompanhamento - canto, que conforme já explanado, foi o motivo gerador do conteúdo do hinário na forma dos Salmos metrificados. A música jamais poderia ser em si a própria representação do sagrado, pois poderia se tornar um ídolo.¹⁰¹

Calvino se opôs ao uso de quadros nas igrejas e a qualquer coisa que pudesse desviar a mente de Deus transcendente. É por esta razão que as igrejas calvinistas se caracterizam por espaços vazios. Persiste sempre o temor da idolatria nas profundezas dos homens que já venceram a idolatria.

Assim como os outros ministérios da igreja, o grupo Lekki ¹⁰² tem o objetivo de levar a palavra de Deus através da expressão artística, e no caso específico do grupo, através da expressão visual. Segundo o diretor do grupo, Lucas Bruder, a arte circense aplicada à liturgia se define como uma das linhas

¹⁰⁰ TILLICH, 1998, p.260.

¹⁰¹ TILLICH, 1998, p.260

¹⁰² Conforme informação do diretor do grupo, o artista circense Lucas Bruder, o nome Lekki significa *luz* em polonês e foi escolhido pelo grupo com o intuito de ser luz nas trevas e “iluminar este mundo tenebroso”.

da linguagem artística contemporânea que faz parte da “nova forma de ser igreja.”¹⁰³

É interessante destacar que todas as atividades desenvolvidas no circo são também desenvolvidas no preparo do grupo com alguma adaptação para o uso no espaço litúrgico, inclusive durante os cultos. São elas: malabarismo, acrobacias, aéreos, e algumas modalidades esporádicas como trapézio em balanço, pirofagia, entre outros.¹⁰⁴

1.12 Conclusão

A trajetória da formação da IPIB e sua relação com a nacionalidade, isto é, de se afirmar como igreja brasileira, parece ter sido o grande motivo impulsionador das transformações que ocorreram ao longo dos anos e paradoxalmente o motivo estabilizador da igreja quanto á teologia que se consolidou através dos hinos que fizeram parte desta trajetória.

A relação que se pretende investigar ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, da formação da cultura presbiteriana oriunda dos Estados Unidos, com a formação do presbiterianismo com características brasileiras que resultou em um hibridismo teológico – musical, parece-nos uma relação construída a partir do discurso musical. Neste hibridismo pressupõe-se, também, a liberdade da igreja brasileira em detrimento da igreja americana.

A questão social e cultural de formação do Brasil industrial talvez nos dê pistas desta convivência entre culturas e da busca pela independência da igreja do Brasil em relação aos Estados Unidos.

As transformações rápidas que a revolução industrial permitiu e o tipo de vida das pessoas, a valorização da formação intelectual, a preparação intelectual dos pastores em seminários propícios, a fusão de outras formas e manifestações de fé, a liberdade apregoada com a libertação dos escravos e a própria independência do Brasil, esses ares de liberdade podem ter

¹⁰³ Resta saber se “esta nova forma de ser igreja” refere-se à própria condição da igreja reformada que sempre se reforma ou influência de movimentos artísticos fora do âmbito eclesiástico apoiados pela mídia atual em geral. É importante destacar a influência das igrejas neopentecostais.

¹⁰⁴ Conferir foto anexo

influenciado o ideal de independência da igreja brasileira e interferido na construção do hibridismo teológico-musical.

Hoje em dia a tarefa de acompanhar a rapidez da produção e evolução da música evangélica torna-se difícil na proporção em que se transforma a informação e o mercado fonográfico. A evolução digital permitiu que chegássemos a uma velocidade de comunicação bem mais complexa do que antes.

Há pelo menos duas décadas atrás era importante ter um hinário com as letras para acompanhar as músicas cantadas durante o culto. No boletim impresso ou mesmo em indicadores dos números dos hinos nas paredes da igreja, havia uma referência á lugar, data e origem das músicas cantadas.

Hoje em dia, a maioria das igrejas possui uma tela digital e computadores de última geração que produzem não somente as letras dos hinos, mas também conseguem ambientar o contexto com imagens e até outros sons superpostos. Há o uso natural de recursos multimídia, além de outras formas de arte á serviço da liturgia, como a dança e arte circense. Na IPIBot destacamos a sonorização da igreja que em muito excede à tecnologia do próprio teatro municipal da cidade.

Convive-se com a linguagem tecnológica de última geração lado a lado com hinos que vão do século XVI ao XXI. O desenvolvimento e criação do próprio hinário *Salmos e Hinos* acompanhou o início e desenvolvimento da indústria fonográfica, o que possibilitava a gravação em discos de vinil e fitas K7 os hinos cantados por vários grupos diferentes. Isto contribuiu para a disseminação da música ali contida, para igrejas distantes dos grandes centros urbanos ou desprovidas de músico que pudesse acompanhar a congregação.

Muitos corais gravaram estes hinos. Havia um intercâmbio entre igrejas com os novos hinos e não havia diferença entre canto da mocidade e canto dos adultos. A própria IPI realizou a gravação dos “hinos inesquecíveis” através de um projeto sediado na Catedral Evangélica de São Paulo, onde os hinos mais cantados pelas igrejas presbiterianas independentes pelo Brasil foram registrados em gravação digital.

Essa diferença parece ter se acentuado com o desenvolvimento mais rápido do mercado fonográfico principalmente digital, onde as gerações

anteriores não acompanharam lado a lado e tão rapidamente as novas formas que se apresentavam na comunicação.

Estabeleceu-se uma diferença quase que imediata entre gerações e formas de adquirir conhecimento e principalmente acompanhar a tecnologia, e também confronto de formas e padrões de comportamento, o que influenciou diretamente na forma litúrgica e desenvolvimento da *performance* do culto, e no culto.

As bandas que surgiram no século XX que ajudaram a construir a idéia dos atuais grupos de louvor surgiram em meados dos anos 80. Já na década de 1990 a forma digital de gravação já estava mais popularizada e o *compact disc* conhecido por CD transformou o mercado fonográfico evangélico brasileiro em muitos aspectos.

É interessante observar, como levantamos nos aspectos históricos da reforma aqui no Brasil, que a música sempre esteve presente em momentos de grande conflito emocional tanto individual como coletivo. E de como o discurso musical foi na maioria das vezes o responsável por afirmar ou mesmo implacar uma idéia ou uma doutrina teológica.

A música sempre teve esta presença e capacidade de transformação se, observarmos a história de seu desenvolvimento, principalmente a história pregressa da igreja. Desta forma, dedicar esta pesquisa á análise do discurso musical da IPIBOT e das transformações na vida da comunidade oriundas deste processo, bem como da mudança da pensamento e identidade teológicas de toda uma denominação, e buscar neste emaranhado de informações onde instalou-se um hibridismo teológico – musical no qual a igreja circula naturalmente e dele usufrui, parece-nos um desafio a priori.

Não podemos perder de vista a história e a identidade da IPIBot e nem sua relação com a reforma calvinista; também não podemos perder o fio da meada do discurso musical que tem costurado não só a história da IPIBot mas também da IPIB. É preciso encontrar nesta trama a vida da comunidade que é feita de pessoas e de histórias com discursos próprios, sejam musicais, teológicos, culturais ou sociais.

Concluimos este capítulo com o desafio de encontrar os fios que nos levam à busca de possibilidades e limites para uma renovação litúrgica reformada brasileira, tendo em vista o contexto presbiteriano, sempre

lembrando que toda e qualquer transformação precisa partir de um ponto definido, as Escrituras como referência teológica e que preferencialmente seja preservada a essência da identidade reformada, cujo lema sempre será: “Igreja reformada sempre se reformando”¹⁰⁵

¹⁰⁵ O termo *Ecclesia Reformata et semper reformanda est*” cuja tradução mais próxima é “ Igreja reformada sempre se reformando” foi elaborada por um teólogo holandês de nome Gisbertus Voetius (1589-1676) durante o Sínodo de Dort que ocorreu entre 1618 e 1619.

2 DEFINIÇÃO E DISCUSSÃO DE CONCEITOS PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO TEOLÓGICO – MUSICAL DA IPIBOT

No capítulo anterior pôde-se situar historicamente a IPIB - IPIBOT com relação à sua formação e busca por uma manutenção da identidade reformada de origem calvinista que se adaptasse à cultura brasileira, e que esta trajetória teve como fio condutor a teologia trazida principalmente através da hinologia, isto é, do conjunto de hinos cantados pela comunidade registrados primordialmente nos *Salmos e Hinos*. Estes hinos por sua vez, carregavam uma teologia prioritariamente com apelo à conversão, fruto de um presbiterianismo moldado pela cultura norte-americana, e que também veio carregada de conceitos e teologias já reelaborados e absorvidos por aquele país, distante da proposta musical da reforma calvinista por excelência.

Para darmos continuidade ao aprofundamento da compreensão deste processo, faz-se necessário uma prévia e sintética definição e análise de conceitos que darão sustentabilidade às definições e conclusões que pretendem clarear os passos da busca pela compreensão do atual discurso teológico – musical da IPIBOT, e o processo de inserção da igreja na cultura local e brasileira, pós-moderna e híbrida, considerando como ponto relevante que a identidade de alguém ou lugar se forma não só também, mas através dos processos culturais pelos quais passa.

Considerando que este processo de diálogo cultural da IPIBOT passa pelos caminhos percorridos através do discurso teológico – musical observável no culto dominical através da liturgia, portanto, da prática da igreja e tendo como ponto de partida a hinologia, e que este espaço parece ser o principal local do processo transformador da identidade teológica desta igreja, propomos inicialmente uma investigação dos conceitos que permeiam a formação do pensamento litúrgico musical da IPIBOT com vistas a uma elaboração mais acurada de possíveis contribuições para uma reflexão e renovação da liturgia reformada brasileira, bem como da compreensão dos limites a que também esta é exposta.

Neste sentido, o principal objetivo deste capítulo é o de discutir conceitos que permeiam a hipótese principal desta pesquisa, de que o principal

responsável pelo processo de formação da identidade da IPIB, e consequentemente da IPIBOT, tenha sido o discurso teológico - musical propriamente dito, a saber, todo o processo de transmissão, aceitação, elaboração e reelaboração do encontro de teologias entre culturas e pensamentos teológicos diferentes veiculados pelo discurso musical. Suspeita-se de um processo de hibridação oriundo do próprio desenvolvimento cultural pós-moderno, e que talvez tenha modificado o paradigma da inculturação. Desta forma, exploraremos os conceitos envolvidos no decorrer desta pesquisa, bem como sua aplicabilidade à proposta de análise do discurso teológico – musical na prática litúrgica da IPIBOT.

No primeiro bloco, definiremos os termos e conceitos presentes no título desta tese, referentes ao universo da teologia como teologia reformada, discurso teológico, presbiterianismo, culto e liturgia. No segundo bloco, os conceitos que permeiam o discurso musical em questão como semiótica, análise tripartite, gêneros musicais – canção e hino e no terceiro bloco, conceitos que dão sustento ao referencial teórico como cultura, inculturação, hibridação, pós – modernidade, cultura gospel e indústria cultural. Outros termos oriundos destes citados ou mesmo paralelos a estes podem surgir no decorrer do capítulo.

2.1 O discurso teológico: concepção e diretrizes do culto na teologia reformada

Observando o boletim dominical onde consta a ordem de culto da IPIBOT nota-se o valor do culto para a comunidade local. O cuidado com a elaboração e estrutura, as citações dos cânticos e hinos que serão cantados durante a liturgia, e todas as informações ali constadas mostram uma preocupação com o momento de reunião da comunidade para o culto, também chamado de *Adoração*.¹⁰⁶ Uma participação pessoal e efetiva neste contexto

¹⁰⁶ Refere-se à “Liturgia de Entrada (reunimo-nos em nome de Deus). O povo reúne-se em nome de Deus, oferecendo-lhe o louvor por meio das palavras da Escritura, da oração e do cântico. Confessa, então, seus pecados e recebe a declaração do perdão de Deus, conforme a promessa do evangelho.” in: Manual do Culto, Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. 2ª edição (revista e ampliada), 2011. p.17.

nos coloca em contato direto com a experiência de vivenciar o culto em si junto à comunidade na posição de observador.¹⁰⁷

Também é notória a presença da música de forma bem diversificada e variada na liturgia. O formato do culto da IPIBOT e a compreensão do que é *Adoração* por esta igreja, atualmente parece ser bem diferente do que já foi na igreja reformada em sua origem conforme nos relata J.J. von Allmen: “A adoração nunca foi considerada assunto de grande importância no pensamento das Igrejas Reformadas.”¹⁰⁸ Desta forma, a compreensão das dimensões e desdobramentos do culto cristão contribuem para uma maior percepção da importância da *Adoração* na vida da igreja, que se traduz na forma e conteúdo da liturgia que chamamos e que passamos a chamar de culto.

Segundo Allmen, “a adoração cristã é, em essência, não uma série de diretivas teológicas elaboradas por especialistas, mas um acontecimento, um encontro entre o Senhor – que mediante o Espírito Santo, age na Palavra e no Sacramento – e o seu povo.”¹⁰⁹ Mas qual seria o termo correto hoje para designar a reunião da igreja como um grupo de pessoas que ali efetivamente estabelecem um diálogo entre Deus e a igreja? Por exemplo, palavras como culto, celebração e liturgia, são usadas para definir um mesmo momento de encontro semanal, cuja principal intenção é a adoração coletiva.

Na concepção de Allmen: “A própria palavra Igreja, no entanto, tem conotações evidentemente litúrgicas, já que a Igreja é essencialmente a assembléia dos que vivem pela salvação que Cristo efetivou, invocam sua presença e aguardam sua volta.”¹¹⁰ Ainda é importante deixar clara a concepção de culto adotada pela igreja reformada, onde “o sentido profundo do evento litúrgico consiste em recapitular a história da salvação.”¹¹¹ Desta forma, a liturgia calvinista deveria demonstrar no desenrolar do evento esta recapitulação de forma tanto clara quanto concisa.

Outra questão se superpõe a esta compreensão, uma vez que a ênfase na palavra proclamada foi por muito tempo a principal característica e forma de distinção de uma igreja considerada reformada. A própria organização do culto

¹⁰⁷ A autora da tese é membro da IPIBOT desde infância.

¹⁰⁸ ALLMEN, 2006, p13.

¹⁰⁹ Idem

¹¹⁰ ALLMEN, 2006, p. 15.

¹¹¹ ALLMEN, 2006, p.21.

em Calvino demonstra que a ênfase não estava necessariamente na comunhão através do partir do pão apesar da importância desta, e sim, na palavra proferida pela autoridade maior da igreja, o pastor.

Se para Allmen o sentido do culto reformado calvinista é então, recapitular a história da salvação, e possui uma ênfase no partilhar da ceia como ápice da própria experiência litúrgica, não é da mesma forma e a mesma compreensão que chegou até o Brasil através dos missionários presbiterianos norte – americanos que buscaram fieis através da evangelização no país. Talvez o caráter *conversionista* deste processo, conforme já citado, também permitia uma forma de liturgia menos enfática na questão doutrinária e teológica, e por esta via inclui-se a música como auxílio na mensagem e na sensibilização dos novos convertidos. A função da música aqui não seria litúrgica por natureza, e sim, um suporte para o objetivo maior de atrair pessoas para a igreja.

Para a IPIB, quando se fala em culto reformado, entende-se que, toda ou qualquer reforma, no âmbito do culto e da vida cristã em geral, deve partir das Escrituras e se faz compreendida pela mediação do Espírito Santo. Entende-se também que o culto reformado pressupõe a iniciativa do próprio Deus para com a comunidade de fé, sendo seu objetivo o de adorar ao Deus Soberano, através de sua graça na pessoa de Jesus Cristo. A essência desta adoração é assim definida:

O culto reformado reflete a fé bíblica que temos em comum com toda a família cristã em todos os tempos e lugares: fé em um só Deus em três pessoas, que criou todas as coisas e se encarnou em Jesus Cristo, nosso Salvador; no Espírito Santo, que continua a agir recriando o mundo; em uma só Igreja e seus sacramentos; na vida além da morte como parte da nova criação que Deus está operando entre nós.¹¹²

Para uma efetiva compreensão do sentido e objetivo da prática do culto na igreja torna-se necessário elencar parâmetros e diretrizes teológicas no sentido de manter a unidade e a identidade da igreja como entidade nacional e ao mesmo tempo, que preserve a raiz e a essência da teologia reformada. A ideia da elaboração de documentos que norteiem a forma e o conteúdo do

¹¹² Manual de Culto da IPIB . Disponível em:
<https://www.google.com.br/#q=defini%C3%A7%C3%A3o+de+culto+manual+de+culto+IPIB>.
Último acesso em 16 de setembro de 2013.

culto presbiteriano independente pelo Brasil, bem como a teologia e a vida litúrgica da igreja, e que consigam dar uma forma à identidade da IPIB, culminou na elaboração do Manual de Culto, hoje o principal instrumento da igreja para este fim.

O Manual de Culto da IPIB apresenta e justifica o principal motivo, e de certa forma a necessidade quanto à elaboração de diretrizes que balizam a prática do culto no contexto da denominação presbiteriana independente. Desta forma, constata-se a realidade da prática do culto no atual contexto da IPIB:

O centro do culto, que deveria ser Deus, está deslocado para outro eixo, que é a congregação. A razão do culto deixa de ser Deus e passa a ser o povo. Deparamo-nos com uma terrível distorção: Deus, o personagem central do culto, passa a ser o expectador.¹¹³

Partindo da constatação de que o culto protestante no Brasil de forma geral possa se encontrar em crise, haja vista o grande número de publicações a respeito das novas formas de celebração, bem como de crescentes pesquisas e análises sob os pontos de vista da sociologia e a teologia sobre o assunto, constatou-se também o “distanciamento, tanto das práticas da igreja do Novo Testamento como dos movimentos da Reforma no século XVI e de renovação litúrgica, que ocorre na família presbiteriana hoje.”¹¹⁴ Outra hipótese a ser verificada é a de que a igreja não estaria em crise, mas em um processo natural de transformação ou mesmo de mudança de paradigma em sua forma de ser e agir no mundo. A igreja imersa no constante movimento exigido pela pós-modernidade acabaria criando novas formas de transmitir ao mundo a sua mensagem.

A elaboração do Manual constitui-se, então, como uma necessidade de orientar igrejas em uma perspectiva identitária da IPIB, bem como de adequar às realidades culturais diversas que a igreja nacional possui em conjunto com as transformações sociais nas quais a igreja está inserida. Todas as sugestões de liturgias elaboradas para o Culto de forma geral estão em acordo com o também atual hinário da igreja, *Cantai Todos os Povos* (CTP). Este hinário contempla uma gama de gêneros musicais diferenciados, já demonstrando um

¹¹³ Manual de Culto, 2011, p. 09.

¹¹⁴ Manual de Culto, 2011, p.11.

distanciamento cultural na concepção do termo hinário, tendo em vista o hinário anterior da igreja.

Juntamente com o Manual de Culto foi editado o *Diretório Para o Culto a Deus*, documento aprovado em reunião da Assembléia Geral da Igreja, ocorrida em janeiro de 2007. Assim, manter a integridade bíblica e teológica do culto era, segundo o prefaciador, professor e pastor Eduardo Galasso Faria¹¹⁵, o propósito de Calvino, bem como de tornar a linguagem do mesmo acessível ao povo, possibilitando a participação efetiva na liturgia.

O propósito da elaboração deste diretório é o de fornecer bases para uma “teologia do culto baseada nas escrituras sagradas e nas confissões de fé da igreja.”¹¹⁶. Conforme o prefácio do diretório constata-se que:

Na IPI do Brasil o Diretório tem força de lei, faz parte das Normas Constitucionais e Legais e é promulgado pela Assembléia Geral para uso das igrejas. O Manual, por sua vez, é aprovado pela Assembléia Geral para uso voluntário das igrejas. O presente Diretório resulta do esforço feito para que orientações litúrgicas, fiéis à herança bíblica e reformada.¹¹⁷

Quanto ao Manual de Culto, ainda é preciso destacar que este tem como objetivo de orientar e dirigir as igrejas, no sentido de que o culto reformado necessita de equilíbrio entre a forma e a liberdade. Entra em jogo a criatividade em pé de igualdade com os princípios bíblicos do culto cristão. O elo entre a essência do culto cristão e a reunião da comunidade, bem como a experiência litúrgica e a coerência da compreensão do sentido da *Adoração*, mostra-se também na apresentação da forma litúrgica, lembrando que o culto cristão rememora a história da salvação:

Através da Escritura, da proclamação da Palavra e dos sacramentos, Deus em Cristo se faz presente pela ação do Espírito Santo que transforma, fortalece e sustenta a vida humana. No culto cristão, o povo de Deus ouve a Palavra proclamada, recebe a Palavra no sacramento, descobre a Palavra no mundo, e é enviado para seguir a Palavra no mundo.¹¹⁸

¹¹⁵ Eduardo Galasso Faria é atualmente professor de liturgia da FATIPI – Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente.

¹¹⁶ Manual de culto, 2011, p.387.

¹¹⁷ Manual de culto, 2011, p.387

¹¹⁸ Manual de culto, 2011, p 388

A Palavra que é proclamada é o próprio Cristo. A comunidade vive e revive a história da salvação bem como sua participação neste processo, uma vez que a salvação só faz sentido mediante a graça de Deus e manifestada através de Jesus Cristo.

Por último, em relação à opção da IPIB quanto à palavra *culto* para Manual de Culto em detrimento da *liturgia* para Manual de liturgia, consideramos que esta opção se dá por uma questão de diferenciação entre o culto evangélico e a missa católica, bem como de preservar a identidade reformada no tratamento do termo. Não encontramos explícito no Manual de Culto a explicação pelo uso do termo, mas o caminho percorrido pelas igrejas evangélicas que chegaram ao Brasil no início do século XIX era o de manter uma diferença da característica católica de culto. Desta forma, acreditamos ser esta uma das razões que se manteve a palavra *culto*, em substituição à palavra *liturgia*.

2.2 A concepção do culto reformado e a teologia na confissão de fé da IPIB

A teologia do culto reformado está diretamente ligada à forma e elaboração musical encontrada no Saltério de Genebra, principal hinário que caracteriza a essência da música na forma de culto calvinista. A utilização dos Salmos como única fonte textual, era para Calvino uma forma de manter a pureza e a integridade das Escrituras como fonte de inspiração para o louvor a Deus. Além do Saltério, o próprio formato da liturgia calvinista nos dá indícios de que a música adequada ao culto deveria ser essencialmente vocal. “Nós sabemos por experiência que o canto tem grande força e vigor para mover o coração dos homens, a fim de invocar e louvar a Deus com um mais veemente e ardente zelo.”¹¹⁹

É compreensível a fala deste destaque quando uma comparação é feita com a importância da palavra proclamada. O canto dos Salmos era uma forma de oração da igreja e se baseava nas próprias escrituras, sem permitir desvios de interpretação ou mesmo paráfrases. A adaptação do texto dos Salmos para

¹¹⁹ Prefácio a edição de 1542 do Saltério de Genebra.

o Saltério foi feita com muito cuidado e por músicos experientes e de destaque no cenário Suíço, uma vez que estava em jogo a própria Palavra de Deus.

Também o destaque para a ênfase na teologia elaborada por Calvino não poderia ficar de fora. A igreja canta o que crê e não pode fugir do seu desígnio, cuja essência é a eleição. Não nos é possível discutir profundamente a questão teológica que envolve os critérios da eleição calvinista e a forma da compreensão da graça de Deus, mas destacamos os pontos apresentados pelos calvinistas ao refutar *Armínio*.¹²⁰

Nesta etapa da pesquisa somente destacaremos os pontos, uma vez que a abordagem teológica referente ao discurso musical será aprofundada em capítulo próprio. Os pontos apresentados no Sínodo de Dort em defesa de Calvino, quando traduzidos pela língua inglesa formam um acróstico que ficou conhecido como “TULIP”¹²¹:

Total Depravity	Total depravação
Unconditional election	Eleição Incondicional
Limited Atonement	Expição Limitada
Irresistible Grace	Graça irresistível
Perseverance of Saints	Perseverança dos Santos

As afirmações de fé no contexto da igreja são sempre uma forma de condensar a expressão e essência da fé de determinada comunidade, e de demonstrar a unanimidade da igreja mesmo com diferenças culturais. No caso da IPIBOT, é uma forma de preservar e reafirmar a identidade presbiteriana e o embasamento bíblico para sua concepção.

Ao mesmo tempo em que uma afirmação de fé é apreciada por toda uma Igreja em nível nacional, pergunta-se o motivo pelo qual somente agora a IPIB, com seus 110 anos de vida, elaborou uma afirmação própria de fé. Compreendemos que algumas razões se destacam: primeiro, pela abrangência da IPIB em nível nacional. Com tamanha diversidade cultural, é necessário que haja ao menos um elemento aglutinador que lhe confira identidade onde quer

¹²⁰ Já citado e comentado no I capítulo.

¹²¹ SPENCER, Duane E. *TULIP – os cinco pontos do calvinismo a luz das escrituras*. São Paulo: Parakletos, 2ª. edição, 2000. p. 111-112.

que esteja. Segundo, a IPIB passou por algumas transformações em sua forma de ser igreja, inclusive com divisões de grupos que levaram à formação de outras igrejas. Em terceiro lugar, acreditamos que adaptações da igreja no contexto em que ela vive, seja de tempo ou espaço, são necessárias para sua própria sobrevivência. O processo de ser igreja está em constante movimento.

Elaborada e proposta no dia 13 de julho de 2013, a Assembléia Geral da IPIB aprovou por unanimidade, sendo a mesma “aplaudida após a votação”¹²²

Creemos na Santa Trindade, que é modelo de comunhão, unidade e amor. Creemos no Deus Pai, criador dos céus e da terra e de todos os seres humanos. Creemos em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor e Salvador, que traz boas notícias aos pobres, liberdade aos cativos, vista aos cegos, libertação aos oprimidos e perdão para os nossos pecados. Creemos no Espírito Santo derramado sobre filhos e filhas, moços e velhos, servos e servas. Creemos na Igreja, família da fé, que abriga, acolhe e promove uma espiritualidade fundamentada na graça de Deus, que traz vida em plenitude, segundo as Escrituras Sagradas. Creemos como nossa missão, a proclamação do Evangelho do Reino de Deus, para paz, justiça, liberdade e solidariedade entre todos. Amém.¹²³

É preciso lembrar que a IPIB pautava sua afirmação de fé nos documentos elaborados por ela, mas também adotava o Credo Apostólico¹²⁴ e o Credo Niceno¹²⁵ como formas de expressar a crença universal da igreja cristã da qual a igreja presbiteriana partilha. Portanto, elaborar uma afirmação própria no contexto atual é uma forma de imergir a igreja no mundo contemporâneo e assim reafirmar o compromisso da mesma com o Reino de Deus que vem para todos, além de preservar a afirmação da identidade reformada.

2.3 O discurso musical

¹²² <http://www.ipib.org/index.php/indice-de-noticias/737-ipi-do-brasil-aprova-afirmacao-de-fe>. Último acesso em 10 de setembro de 2013.

¹²³ <http://www.ipib.org/index.php/indice-de-noticias/737-ipi-do-brasil-aprova-afirmacao-de-fe>. Último acesso em 10 de setembro de 2013.

¹²⁴ “O credo apostólico, assim como os Dez mandamentos e a oração dominical, foi anexado, pela Assembléia de Westminster (1643 – 1648).” <http://www.ipil.org.br/news/credo-apostolico-um-pouco-de-historia/>.

¹²⁵ “O Credo Niceno foi adotado pela Igreja de Cristo como resposta contra vários ensinamentos falsos, como os de Ário que negou a divindade de Jesus Cristo. A heresia dele foi condenada no Concílio de Nicéia no ano 325. A forma atual deste credo se desenvolveu alguns anos mais tarde.” <http://igrejasreformadasdobrasil.org/credo-niceno>.

Antes de aprofundarmos o conceito de discurso musical propriamente dito, é necessário dizer que não se trata de fazer um estudo filológico do conceito de discurso, mas sim da escolha de uma definição adequada ao que se pretende ao longo deste trabalho, isto é, de um processo contínuo pelo qual a igreja caminha. Compreende-se primeiramente que a noção de discurso musical neste contexto está atrelada ao conceito e definição de culto, e conseqüentemente, dos termos ligados a ele. Isto também pressupõe que, assim como a compreensão do culto cristão depende de uma pré-compreensão de sua essência e motivo de existência, bem como do movimento temporal ao qual ele está submetido, por isto se reforma, o discurso musical neste sentido está diretamente ligado à essência do culto cristão, isto é, sua cultura e possibilidades de renovação e transformação.

Desta forma, nos apropriamos temporariamente dos termos vinculados à música na perspectiva da semiótica, assumindo a música como objeto simbólico e, para tal, considerando a forma de análise tripartite desenvolvida por Jean Jacques Nattiez¹²⁶ a partir das premissas e ideias de Jean Molino. A questão defendida por este último é a de que o fato musical é constituído de três partes, a saber: “aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um objeto sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto.”¹²⁷ Aqui se encontra a ênfase no triplo modo de existência da música, sobre o qual falaremos oportunamente.

Tomamos emprestado, de início, parte da definição de discurso presente nos dicionários mais atuais, sendo a primeira baseada no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, e que nos permitirá uma compreensão mais aberta do termo quando levada a cabo em áreas como a teologia e a música, ambas rodeadas de outros e mais significados complexos e particulares:

Discurso (Do lat. *discursu*). S.m.1. Peça oratória proferida em público ou escrita como se o tivesse de o ser. 2. Exposição metódica sobre certo assunto; arazoado. 3. Oração, fala. 4 E. Ling. Qualquer manifestação concreta da língua. (Sin., nesta acepção.: *fala* e (fr)

¹²⁶ “Jean-Jacques Nattiez nasceu na França em 1945 e se naturalizou canadense em 1975. É especialista tanto em música quanto musicologia. <http://gourmetmusicalediciones.wordpress.com/autores/nattiez-jean-jacques/>. Último acesso em 20 de dezembro de 2013.

¹²⁷ MOLINO, Jean. *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org). *Semiologia da música*. Lisboa: Veja Universidade, s/d, p.112.

parole. 5. E. Ling. Unidade lingüística maior do que a frase; enunciado, fala. 6. Ant.Raciocínio, discernimento.¹²⁸

A segunda definição de discurso que tomamos emprestado para a reflexão mais ampla sobre o termo e sua aplicabilidade no contexto litúrgico, é:

1. Mensagem oral, ger. Solene e prolongada, que um orador profere perante uma assistência (*de formatura*) 2. Lit. Peça de oratória ger. para ser proferida em público, ou escrita como se fosse para esse fim; sermão, oração. 3 série de enunciados significativos que expressam a maneira de agir e pensar e/ou as circunstâncias identificadas com um certo assunto, meio ou grupo. (...)6. a Língua em ação tal como é realizada pelo falante (muitos lingüistas substituem *discurso* por *fala*, na dicotomia *língua/discurso*. 7 *Ling.* segmento contínuo de fala maior que uma sentença. 8. Ling. enunciado oral ou escrito que supõe, numa situação de comunicação, um locutor e um interlocutor.¹²⁹

Levando em consideração o discurso musical e o triplo modo de existência de um objeto sonoro, a segunda definição é a que mais se aproxima da proposta de discurso musical abordado no contexto desta pesquisa. Desta forma, consideram-se também definições e questões importantes a respeito da Palavra Cantada.

Ao percorrer os caminhos da história da música sacra nos deparamos com a estreita relação entre música e texto. Não há como dissociar o caminho percorrido pela igreja cristã ao longo de séculos, mais especificamente da música cantada, que se desenvolveu tanto monofonicamente¹³⁰ quanto polifonicamente¹³¹. Estruturas musicais como melodia, harmonia e ritmo, combinadas com a mesma estrutura de textos retirados da Bíblia ou reelaborados a partir dos textos bíblicos, serviram como propagadoras da mensagem cristã, o que na reforma protestante se consolidou como coadjuvante na afirmação de fé das igrejas e também na educação cristã.

Muitos são os termos relacionados à palavra cantada na igreja e por esta razão escolhemos aprofundar a noção de canção atrelada ao desenvolvimento da hinódia levada a cabo pela reforma calvinista, no caso dos

¹²⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Curitiba, PR: Ed. Positivo, 2010.

¹²⁹ HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

¹³⁰ O canto a uma só voz. A partir do século XVI e do desenvolvimento do baixo contínuo, a monodia podia ou não ser acompanhada por um instrumento. In: MICHELS, Ulrich. *Guide illustrè de la musique*. France, Paris: Librairie Artheme Fayard, 1988. p.95.

¹³¹ O canto a duas ou mais vozes. MICHELS, 1977, p.95.

Salmos desenvolvidos para o culto reformado sob a supervisão de Calvino, cujo resultado final foi o Saltério de Genebra. E ainda, da forma e gênero de canção trazida pelos missionários norte-americanos e em especial pelo casal Robert e Sarah Kalley, que se consolidou na liturgia da IPIB como “hino”

O termo *hino* é usado atualmente para diferenciar aquela música com várias estrofes e muitas vezes cantada na *forma coral*, isto é, a escrita musical divide-se em quatro melodias diferentes que tocadas simultaneamente dão a ideia de um todo harmônico e coeso. O nome de hino também é usado para diferenciar este tipo de prática musical dos chamados *cânticos* ou ainda mais enfaticamente, os *louvores* que são entoados no início do culto na maioria das igrejas. Estes *louvores* ou *cânticos* serão denominados no decorrer desta pesquisa como *música cristã contemporânea* – MCC e trataremos deles mais adiante. E também para diferenciar de outra prática musical com músicas “não litúrgicas” entoadas pelo grupo denominado de *coral* da igreja. Desta forma, notamos uma mistura de gêneros e funções de um mesmo termo.

O livro “Guia ilustrado da Música”¹³², uma espécie de dicionário de termos e terminologias musicais citado anteriormente nos dá a seguinte definição de hino:

Os hinos são textos originais em versos, como a Grande Doxologia “Gloria in excelsis Deo”. Os primeiros exemplos são de Santo Ambrósio bispo de Milão e Santo Hilário de Poitiers. Os hinos ambrosianos foram talvez inspirados naqueles de Épherem de Êdesse (Síria, IV sec.), estróficos com refrão cantado pelo coro.¹³³

E ainda a compreensão de que o canto litúrgico na igreja católica medieval dividia-se em:

...ambrosiano, galicano, gregoriano e moçarabe (que deu origem ao cantochão). O canto ambrosiano consolidou-se em Milão e cercanias em meados do século XI, graças à influência do arcebispo Ambrósio a partir do final do século IV. Guardadas as naturais identidades, o canto ambrosiano difere do gregoriano principalmente em virtude de seus atributos silábicos e melismáticos.¹³⁴

¹³² MICHELS, Ulrich. *Guide illustré de La musique*. France, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. p.181

¹³³ MICHELS, 1988, p.181. Texto original: “Les hymnes sont des textes originaux em vers, comme La grande doxologie Gloria in excelsis Deo. Les premiers exemples sont de Saint Ambroise, évêque de Milan ET de Saint Hilaire de Poitiers.” Tradução livre no corpo do texto da autora.

¹³⁴ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.68.

Nota-se pela definição e por comparação dos hinos sugeridos nos boletins de culto que a estrutura dos hinos cantados durante o culto possui alguma semelhança com a estrutura e função original dos hinos. Nos primeiros séculos da era cristã os instrumentos haviam sido banidos da liturgia por serem associados ao culto pagão. Um dos instrumentos proibidos era o *aulos*, um instrumento de sopro. Diferente da prática musical no culto doméstico, o canto poderia ser acompanhado pela cítara. Também o seu conteúdo, para fazer um contraponto aos hinos que exaltavam deuses pagãos, os hinos cristãos exaltavam a trindade.¹³⁵

Um exemplo importante desta prática pode ser constatado através do conteúdo do fragmento de um hino datado do século III, encontrado na região de Oxyrhynchos – Egito. A estrutura teológica do hino demonstra claramente este destaque à Trindade, bem como a estrutura musical baseada nos modos e ritmos dos modos gregos de referência da época. No registro bíblico, no livro de Efésios 5.19, o apóstolo Paulo faz uma alusão ao culto doméstico e conclama os cristãos a exercerem a prática musical através de salmos, hinos e cânticos espirituais.¹³⁶

Já o termo *Coral* torna-se mais próximo da prática musical no culto quando se trata da música do hinário e também da participação do coro no âmbito do culto, uma vez que a importância do mesmo para a igreja se dá tanto pela tradição advinda do que chegou da prática musical reformada calvinista até nós, e mais específico neste caso do canto dos Salmos musicados no Saltério de Genebra. É importante ressaltar que a prática musical no culto trazida pelos missionários presbiterianos e pelos Kalley já era um exemplo da transformação e adaptação do calvinismo nos Estados Unidos, descaracterizando de certa forma parte da herança musical calvinista.

Antonio Gouveia de Mendonça¹³⁷ destaca que a forma coral que se desenvolvia na igreja presbiteriana enquanto se organizava gradativamente no Brasil foi assumindo características adversas da função litúrgica, e tornou-se aos poucos um momento de destaque dentro do culto e muitas vezes tornando-

¹³⁵ MICHELS, 1988, p.181.

¹³⁶ MICHELS, 1988, p.181.

¹³⁷ MENDONÇA. Antonio G. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.

se adverso à própria liturgia. Na IPIB o coral possuía duas formas distintas: a primeira encontra-se na prática de cantar monodicamente o hinário Salmos e Hinos, cuja forma caracteriza-se pela escrita musical a quatro vozes, do qual somente a melodia é entoada; a segunda caracteriza-se pela prática das quatro vozes, polifonia, por um grupo especializado neste tipo de canto, e que na história da IPI inicialmente aparece como prática diferenciada de entoar hinos do hinário. Desta prática surge o grupo que mais tarde caracterizaria como o coral na igreja. Ressaltamos que a questão aqui é a forma e não o conteúdo, que será abordado mais tarde na análise do discurso teológico – musical. Desta prática, pode ter resultado o formato musical coral que se configurou por toda a IPIB, como nos relata Mendonça:

É possível, isto é meramente uma hipótese, que este hábito tenha historicamente caracterizado o canto coral nas igrejas brasileiras como elemento adicional ao culto, como adorno desejável e possível em certas circunstâncias. Se isto é verdade, pode-se entender por que o cântico coral jamais desempenhou, com possíveis exceções, no culto protestante no Brasil, o papel real que compete ao coro na liturgia.¹³⁸

Entretanto, é preciso ressaltar que os hinos extraídos do Saltério de Genebra e alocados nos Salmos e Hinos, bem como os hinos do próprio hinário eram cantados durante o culto pela congregação. Esta prática permanece na igreja, com a ressalva de que o hinário “Salmos e Hinos”, não permanece mais em uso, cedendo lugar para o *Cantai todos os Povos*, atual hinário da IPIB. O pano de fundo do desenvolvimento da prática e do discurso musical não era essencialmente litúrgica, mas “em lugar do culto de louvor e adoração recebemos o culto de conversão – reconsagração, culto – trabalho e o culto pedagógico.”¹³⁹

A questão da origem do termo em si e de sua aplicação toca na questão da compreensão cultural ou das formas culturais por excelência, podendo nos dar pistas de como o processo de transformação litúrgica se dá no âmbito do culto, gerando um processo de *inculturação*. A prática musical coral que saiu do âmbito religioso voltado primeiramente para uma prática litúrgica, ali mesmo

¹³⁸ MENDONÇA, 1990, p.191.

¹³⁹ MENDONÇA, 1990, p. 182.

na igreja, e principalmente na igreja protestante ganhou novas formas como os grandes *oratórios*¹⁴⁰:

O oratório, a cantata e a Paixão eram gêneros musicais não representados, mas que foram influenciados pela dramaturgia operística das *Nuove Musiche*.

O oratório é um gênero musical desenvolvido, baseado em textos bíblicos, impregnado de dramaturgia sonora, porém sem representação. Faz uso de um narrador, de solistas vocais, coros e orquestra.

E *cantatas*¹⁴¹, cujas funções não eram estritamente litúrgicas, apesar dos temas serem quase que totalmente teológicos:

Gênero essencialmente religioso de música vocal, surgiu no início do período Barroco (principalmente na Igreja Luterana), tornando-se componente fundamental dos serviços religiosos. Teve entre seus grandes mestres Scarlatti, Vivaldi, Haendel e Bach. Este último, o mais importante cultivador da cantata da chiesa (cantata da igreja), distinguindo-se pelas formas elaboradas.

É necessário ressaltar que estas obras musicais quando executadas necessitavam de produção e organização tal qual se faz necessário para um grande evento nos dias atuais, exceto o aparato tecnológico eletrônico e digital, não disponíveis naquele contexto. Eram necessários músicos para orquestra, cantores para os coros – muitas vezes eram dois coros - o organista, solistas e o maestro.

Para compreender melhor a importância do coral na liturgia seria necessário remeter à origem do termo no que diz respeito à sua função. De origem no teatro clássico, o coral era um grupo de atores que representavam o povo e que dialogava com personagens que podiam representar figuras de autoridade como deuses, por exemplo, ou governantes, e que geravam um movimento no processo dialógico onde “narravam, comentavam, e frequentemente intervinham na ação, com ponderações e conselhos, declarando e cantando.”¹⁴²

Em um plano de comparação com a função do coral no contexto litúrgico, esta deveria ser a de manter a costura que perpassa o diálogo entre o

¹⁴⁰ MEDAGLIA, Julio. *MUSICA, MAESTRO! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008. p.63.

¹⁴¹ DOURADO, 2004. p.67.

¹⁴² MENDONÇA, 1990, p. 191

povo e Deus, e mesmo entre o oficiante, o povo, as orações, as músicas, os textos bíblicos e Deus. As mesmas melodias paralelas e harmônicas que caracterizam a forma coral poderiam ser as melodias do povo, do oficiante, do contexto, de Deus, em um constante movimento que chamamos de liturgia desenvolvida no contexto do culto como ápice deste movimento de adoração. Segundo Mendonça, o coral teria:

...função de interpretação coletiva de sentimentos que se introduz nos interstícios litúrgicos, marcando a passagem de uma parte a outra do culto sem que haja solução de continuidade. O coral, sendo expressão coletiva, é expressão por natureza anônima. A posição e a participação do coral no culto, deve desse modo ser discreta. O ornato que ele pode representar, embora contributivo para o embelezamento do culto, não é em si primordial, mas secundário.¹⁴³

Na IPIB a questão da prática coral acabou se desenvolvendo de outra forma que não a do diálogo, e sim, uma forma de apresentação musical, distanciando muitas vezes não só do caráter litúrgico, mas da própria forma e conteúdo da mensagem bíblica em destaque. A IPIBOT seguiu o mesmo formato de atuação e participação do coral no culto. Lembramos que durante o desenvolvimento do Hinário *Salmos e Hinos*, algumas pessoas aprendiam as músicas em quatro vozes para cantar no culto o que pode caracterizar a proto-formação da inserção do coral como um aparte na liturgia.

A linha histórico–teológico–musical, que vai desde o desenvolvimento da música cantada na reforma com o desenvolvimento da forma canção, que tem seu ápice no romantismo alemão, com o desenvolvimento do *Lied* “palavra alemã que designa poema sentimental destinado ao canto. Designa também canção ou música instrumental do mesmo tipo.”¹⁴⁴ E, da *Chanson* que “surge como forma típica francesa, em contraposição ao Lied Alemão nas obras de Debussy, Fauré e Ravel,”¹⁴⁵ na França, ambas as formas desenhando para o futuro o desenvolvimento da canção cristã contemporânea, que transita entre o religioso e o secular sem cerimônias.

Não é possível afirmar que exista um gênero sacro e outro profano levando em consideração a música em si, isto é, fenômeno sonoro, cuja

¹⁴³ MENDONÇA, 1990, p. 192

¹⁴⁴ NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português – confrontando regras e usos*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.477

¹⁴⁵ DOURADO, 2004, p. 75

matéria-prima concentra-se fisicamente no som. Afirmar que um determinado som possui um invólucro mais espiritual que outro só é possível sob o ponto de vista de quem estabelece um parâmetro de comparação a partir da ótica do conceito dominante. O que distingue o seu uso e aplicação passa a ser o contexto, a forma, o movimento e algumas vezes o conteúdo:

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla inexorável: *sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som*, sejam estes percebidos ou não, por nosso mecanismo auditivo.¹⁴⁶

Caracteriza-se assim a *música gospel* como uma *cultura gospel*, envolvendo um grupo de gêneros, formas, visões de mundo, comportamentos e práticas culturais que permeiam o âmbito eclesiástico e fora dele. Na chamada *cultura gospel*, há toda uma caracterização que nos faz perceber sua forma e variantes em sua manifestação como cultura abrangente de elementos considerados domínio da igreja evangélica preferencialmente.

A questão não é nova. É histórica na medida em que a música sacra inicia a saída dos espaços religiosos no século XVI para preencher os espaços dos teatros e salas nobres, levando o sacro para fora do ambiente tido como sagrado naquele contexto, o templo. Este último vai deixando de ser o espaço sagrado por excelência, sendo sagrado o espaço onde Deus se encontra ou se manifesta. “Nas sociedades mais arcaicas, o espaço onde transcendente se manifesta, ou seja, o *lugar sagrado*, nem sempre está associado (...) a uma construção, a um templo.”¹⁴⁷

O termo “canção” pode ser analisado através de várias perspectivas. Compreende-se no senso comum como canção uma música acompanhada de um texto ou vice-versa. Ajustando o termo para que seja possível uma análise, tomamos as seguintes definições:¹⁴⁸

Genericamente, refere-se à música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada. É encontrada nas mais diversas formas desde a remota Antiguidade. Por volta do século XII e especialmente a partir do século XIV, consolidaram-se na Itália e

¹⁴⁶ MENEZES, Flo. *A Acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003. p.19

¹⁴⁷ FRADE, Gabriel. *Arquitetura Sagrada no Brasil – Sua evolução até vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Loyola, 2007. p.19

¹⁴⁸ DOURADO, 2004, p. 66.

na França diversas formas de canção com acompanhamento instrumental, notadamente com Josquin des Près. Já no início do período Barroco tornaram-se populares na Inglaterra canções com acompanhamento de *Alaúde* (...). As canções do Barroco alemão cederam espaço para o *Lied* romântico, gênero do período por excelência.(...)

Outra definição que julgamos importante e talvez mais apropriada na aproximação da música cristã contemporânea, gênero também em destaque nesta pesquisa, pertence a Mário de Andrade:¹⁴⁹

Canção(s.f) – Composição em verso. Na *Pequena História da Música*, Mário de Andrade analisa a canção européia: “O século XVI é a fase da canção. Porém agora o que se entende por canção não é uma toada de gênero popular, nem se inventou ainda a mania de imitar popularescamente o povo. Trata-se de uma forma desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como poesia. Poeticamente há grande variedade na forma de estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções varia muito, e se algumas são pequeninas, outras não acabam mais de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor...e o amor.(...) às vezes se canta a natureza também.

Destacamos aqui a semelhança com as músicas trazidas pelo casal Kalley, no caso específico da hinologia adotada pela igreja presbiteriana brasileira de então. O tema do amor de Deus e o apelo à conversão, bem como a compreensão deste amor que parece substituir em termos, o amor romântico. Os hinos possuíam muitas estrofes e sempre com estribilho. Desta forma, é possível perceber a aproximação do gênero com a forma musical *canção* que, dentro do imaginário teológico – musical construído através da prática litúrgica produz a disseminação de determinado discurso, seja ele político ou social, levando a uma forma ideológica de pensamento ou mesmo cultura capaz de mudar a forma de pensar e agir de um determinado grupo. Nota-se que a forma híbrida parece se adequar ao comportamento produzido pela cultura gospel. Entende-se como gênero ¹⁵⁰:

De forma geral, designa formas consolidadas de composição como o *rock*, *jazz*, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita, pode indicar uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Organizado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1999. p.87.

¹⁵⁰ DOURADO, 2004, p. 146.

E entende-se como forma: ¹⁵¹

Estrutura ou plano musical de uma composição. Princípio de organização de uma obra em seus elementos musicais, como tonalidade, tema, repetições, variações. Designa, de modo específico, a organização dos elementos de construção de SONATAS OU RONDÓS, por exemplo.

2.4 Análise musical e análise tripartite

A teoria tripartite de análise musical baseada na semiótica aplica-se ao discurso musical aqui elaborado por uma questão de afinidade com o objeto – canção cristã contemporânea (CCC) – uma vez que foi por intermédio desta, ao longo destes anos, que possivelmente a teologia veiculada através das músicas tenha se transformado também na teologia e identidade da IPIBOT, produzindo assim o imaginário teológico – musical desta igreja.

Para Nattiez “o simbolismo musical é polissêmico, porque quando ouvimos música, os significados que ela toma, as emoções que ela evoca, são múltiplas variadas, confusas” ¹⁵². O conceito ainda é ampliado por Nattiez ¹⁵³ através de Molino, onde o fenômeno musical adquire três dimensões: o poético, o estético e o neutro. Cada uma destas dimensões refere-se a um nível do discurso musical. A dimensão *poética* refere-se aos símbolos pensados pelo compositor no ato da criação musical e colocados nas obras, sejam elas em partitura ou não. O nível *neutro* é aquele onde a obra material se torna acessível aos sentidos. Não há como estabelecer um critério de julgamento uma vez que nos parece um recurso em trânsito, ora ao receptor, ora ao criador. A dimensão *estética* é aquela que recria as relações simbólicas do ponto de vista do receptor, cujo termo foi cunhado por Charles Sanders Peirce, ¹⁵⁴ e de onde Nattiez o ressignifica.

A partir do momento em que a análise tripartite se preocupa tanto com a formulação da obra em sua origem, suas formas de percepção e recepção,

¹⁵¹ DOURADO, 2004, P. 147.

¹⁵² NATTIEZ, 1990, p.34.

¹⁵³ Organizador da teoria tripartite a partir da proposição de Molino de que o fato musical deve ser analisado a partir de um triplo modo de existência, isto é, poético, neutro e estético.

¹⁵⁴ Precursor da semiótica americana.

tornam - se uma forma aplicável quando referente à análise do discurso teológico-musical em sim, uma vez que compreende quase uma forma circular de perceber o fenômeno e produção e reprodução do pensamento envolvido nesta dupla forma discursiva, a saber, música e texto. Pode surgir a pergunta: qual o motivo da análise musical pelo viés da semiologia e não da hermenêutica? A resposta, buscamos na própria definição de Nattiez quanto à escolha de uma em detrimento de outra, mesmo que muitas vezes uma pressuponha a outra ¹⁵⁵ :

Se há uma diferença importante entre a semiologia, tal como a defendo, e a hermenêutica, tal como é praticada não somente na era pós-moderna mas desde o início do século XX, ela está na determinação do *nível de pertinência da exegese*, que a teoria da tripartição obriga a precisar.

Outra questão que superpõe à análise proposta e à justificativa do emprego da análise tripartite para análise de canções justifica-se em outro pressuposto, de que a música, cuja matéria sonora é complexa e não necessariamente verbal, encontra-se determinada não somente em um nível único simbólico, mas sim, em uma teia de “diversos tipos ou níveis de significações”, conforme classifica o próprio Nattiez¹⁵⁶: a) “significações imanentes de cada momento particular do texto musical”, onde considera-se algum elemento referente à estrutura musical em si; b) “significações vivenciadas pelo compositor, intérprete(musical), ouvinte do passado ou de hoje”, que podem ser experimentadas pelo próprio pesquisador ou através de entrevistas e anotações por sugestão de outros; c) “significações locais e significações mais amplas ou globais” , que podem se localizar em um único ponto da obra ou ainda, de uma parte maior da obra; d) “diferentes estratégias” , que podem ser percebidas, ressignificadas e diferenciadas tanto da parte do compositor como do ouvinte. e) “significações inconscientes *ocultas* do texto musical oferecidas pelo compositor ou pelos comentários e interpretações de seus intérpretes e ouvintes.”

A diversidade de gêneros musicais e formas artísticas presentes no atual discurso teológico – musical vigente na prática litúrgica da IPIBOT possui

¹⁵⁵ NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005. p.47.

¹⁵⁶ NATTIEZ, 2005, p. 47 – 48.

raízes nas mudanças culturais durante a formação da própria igreja no Brasil. Conforme foi visto no primeiro capítulo desta pesquisa, quando o casal Kalley chega ao Brasil, pela necessidade de estabelecer uma comunicação mais eficaz, isto é, para conseguir evangelizar o povo, deu – se início à elaboração do hinário *Salmos e Hinos*, cujo conteúdo era direcionado a fazer discípulos. É neste ambiente do imaginário construído através dos hinos que se torna possível a compreensão do discurso teológico – musical, que por sua vez cria uma cultura vivida pela comunidade que se torna ao longo do tempo sua própria forma de ser e agir, isto é, sua identidade. Os hinos produzidos pelos Kalley constituíram a base da teologia da IPIB juntamente com a cultura teológica trazida pelos missionários, somando-se à configuração própria da cultura plural brasileira. É neste contexto que pode-se afirmar a configuração de um hibridismo teológico –musical em detrimento de um possível processo de inculturação.

É importante ressaltar que, conforme dissemos anteriormente quando definimos os conceitos de canção, principalmente o conceito de Mário de Andrade, onde se destaca o tema do amor, figura entre a mensagem principal elaborada pelos Kalley, a “teologia do amor de Deus”.¹⁵⁷

A teologia do amor de Deus, isto é, que Deus ama a todos os homens embora pecadores, e quer salvar a todos, pensamento que perpassa o puritanismo inglês e ganha grande importância no metodismo, está patente nos Kalley. A correspondência a esse amor universalista de Deus, que se contrapõe à doutrina clássica da predestinação calvinista, é individual e voluntária.

Assim, canta - se formas de manifestação do amor de Deus pelos seus filhos e constrói-se uma teologia baseada no apelo à conversão e arrependimento no caso da não compreensão ou aceitação deste amor, e que segundo Antonio Gouveia de Mendonça, “reflete o voluntarismo individualista voltado para a negação do mundo.”¹⁵⁸

Neste sentido, a questão cultural fica latente. A cultura eclesial trazida pelos Kalley era baseada na prática congregacional, e a trazida pelos missionários norte-americanos, presbiteriana. Desta forma, em sua forma de governo a IPIB adotou o sistema de governo presbiteriano, e em sua forma

¹⁵⁷ MENDONÇA, 1995, p. 176.

¹⁵⁸ MENDONÇA, 1995, p.178.

doutrinária, um determinado apreço à evangelização através do proselitismo e do apelo à conversão. Discutiremos a questão do livre arbítrio e do processo de escolha no processo da salvação no capítulo onde analisaremos as canções e suas teologias. Neste momento, interessa-nos compreender os termos relacionados à compreensão de cultura e sua relação com o desenvolvimento do discurso teológico-musical praticado pela IPIBOT, bem como os meandros deste discurso na construção do imaginário coletivo da igreja.

2.5 Inculturação

Remetemos primeiramente à origem do uso da palavra *inculturação*¹⁵⁹ em documentos eclesiais, uma vez que este termo é um neologismo segundo Anscar J. Chupungco.¹⁶⁰ O documento citado e trabalhado por ele na discussão sobre o assunto trata-se do *Sacrosanctum Concilium*,¹⁶¹ documento este elaborado por conta do Concílio Vaticano II e que discutiu, entre outras reformas e modificações, propostas para uma renovação litúrgica na Igreja Católica.

Segundo Chupungco, este termo tornou-se comum nos círculos eclesiais, mas reafirma que o documento em si não cita o termo. A questão gira em torno da adaptação cultural ou da acomodação de princípios e valores de uma determinada cultura em outra, caracterizando esta última uma aceitação dos termos. Desta forma, é preciso compreender o pano de fundo da proposta de renovação litúrgica ocorrida no Concílio Vaticano II e que se disseminou para outras instituições eclesiais. A questão principal neste caso seria assim caracterizada: “a primeira é o restabelecimento da forma clássica da liturgia romana e a segunda, que depende da primeira, é a adaptação às várias culturas e tradições.”¹⁶²

Quando falamos em renovação litúrgica na igreja reformada devemos compreender antes o conceito de liturgia neste contexto, e em que grau ou

¹⁵⁹ CHUPUNGO, Anscar J. *Liturgias do Futuro – Processos e Métodos de inculturação*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1992.

¹⁶⁰ CHUPUNGO, 1992, p.30-31.

¹⁶¹ Documento *Sacrosanctum Concilium*. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Último acesso em 22 de dezembro de 2103.

¹⁶² CHUPUNGO, 1992, p.12.

necessidade, pensa-se em renovação. O cerne da discussão foca na questão do que renovar, para quem renovar e para que renovar, diante da dimensão do que é a liturgia na tradição de origem reformada calvinista. A questão central é: há necessidade de renovação na liturgia uma vez que a igreja reformada possui em sua essência a ideia de igreja que sempre se reforma? Ou a liturgia se renova naturalmente de acordo com o tempo histórico e o movimento gerado pela própria experiência cultural.

Podemos responder a questão pensando na própria definição de reforma, de liturgia e principalmente de culto na tradição reformada. A cultura, a adaptação, inculturação ou qualquer outro termo referente à questão estará atrelado conseqüentemente à teologia do culto reformado, portanto, de sua forma e concepção, baseados em argumentos essencialmente teológicos e secundariamente culturais ou mesmo antropológicos. É preciso ter em mente que o ponto de partida de compreensão da essência do culto é Deus, e não o ser humano.

De qualquer forma, destacamos o processo elaborado por Chupungo. Para ele, antes de ocorrer o processo de *inculturação* é necessário o primeiro passo, que ele diz ser o da *aculturação*: “a aculturação opera de acordo com a dinâmica da interação cultural. Trata-se de um encontro inicial, uma espécie de encontro de apresentação entre duas pessoas estranhas, cada uma das quais tem interesse para proteger.” Essa proteção, ao nosso modo de compreender a questão, teria a intenção de manutenção e preservação da identidade e tradição em si.

Neste sentido, a aculturação seria um processo inicial de encontro entre duas culturas distintas. O diálogo entre elas e os possíveis resultados desta conversa podem resultar em outro processo, cuja assimilação e intercâmbio de valores e ideias dão seguimento a outra etapa, a inculturação. No caso do exemplo da proposta apresentada no Vaticano II, era preciso resgatar o rito romano e assim adaptá-lo à nova condição cultural, dependendo do lugar, do povo, da cultura onde seria inserido.

Em termos comparativos, respeitando os mesmos parâmetros da igreja católica, e no caso de um processo de inculturação sob a ótica da IPIBOT, seria necessário retomar as bases do rito da liturgia de Calvino e adaptá-la à realidade onde a igreja está inserida. Desta forma, seria feito jus a um possível

processo de inculturação pelo qual a IPIBOT tenha passado. O problema aqui apresentado parte de outra questão: qual cultura adaptar, a calvinista para que mantenha uma identidade mais pura reformada, ou a trazida pelos missionários norte-americanos. Afinal, a IPIBOT teria qual identidade? Ou ela mantém como característica do hibridismo no qual ela encontra-se imergida, ambas as identidades? Acreditamos, a priori, nesta última questão.

Quando a IPIBOT diz em sua declaração de fé que é herdeira da reforma e que possui uma identidade reformada, entende-se que, ambas origem e identidade, pertencem àquela reforma calvinista que ocorreu no século XVI. Para compreender melhor esta concepção, é necessário antes compreender o sentido e definição de culto na concepção reformada calvinista. Na *Instituição da Religião Cristã*, Calvino define o sentido do da existência do culto:

E o início, far-se-ia por preces públicas; ter-se-ia, a seguir o sermão, então posto na mesa pão e vinho, repetiria o ministro as palavras da instituição da Ceia; depois reiteraria as promessas que nos foram nela deixadas; ao mesmo tempo vedaria à comunhão todos aqueles que são dela barrados pelo interdicto do Senhor; após isto, orar-se-ia para que o Senhor, pela benignidade com que nos prodigalizou este alimento sagrado, também a isto receber em fé e gratidão de alma nos instruisse e preparasse, e, uma vez que nós mesmos não o somos por Sua misericórdia digno nos fizeste de tal repasto. Aqui, porém, ou cantar-se-iam Salmos ou ler-se-ia algo das Escrituras, e, na ordem que convém, participariam os fiéis do sacrossanto banquete, os ministros partindo o pão e oferecendo-o ao povo. Terminada a Ceia ter-se-ia uma exortação à fé sincera e a sincera confissão dessa fé, ao amor cristão e ao comportamento digno de cristãos. Por fim, ações de graças se daria e louvores se cantariam a Deus, findo os quais, a congregação seria despedida em paz.¹⁶³

Observa-se nesta descrição e recomendação de Calvino uma aproximação entre a atual forma de culto praticada pela IPIBOT com exceção do lugar dos louvores, que se concentram primordialmente no início da celebração. Mas destaca-se também a indicação na liturgia do boletim dominical de canções para o encerramento do culto, o que de certa forma nos remete à preservação desta recomendação do reformador.

2.6 Cultura e indústria cultural

¹⁶³ Instituição da Religião Cristã, IV. 17.43, 1989.

Uma definição de cultura não é suficiente para dar sustento a uma análise mesmo que localizada de um determinado grupo ou igreja mesmo que conhecidas as suas práticas ou rituais. Também não é possível traçar a história do desenvolvimento cultural no Brasil. Mas é preciso reconhecer a importância do estudo e da influência da cultura na construção do pensamento teológico e musical da igreja, e neste caso, da IPIBOT. Torna-se necessário não somente uma definição do termo, mas também a compreensão de termos correlatos que possam ajudar a situar a IPIBOT em seu contexto regional e como parte de uma instituição maior, a IPIB. A análise do discurso teológico – musical proposto nesta pesquisa está intimamente ligado ao movimento cultural da própria igreja em relação com a história.

De início, compreendemos cultura como um processo que envolve relações entre grupos sociais e que não permanecem estagnados em suas particularidades, pois há um movimento natural em sua essência. Estes grupos sociais constituem-se de movimentos internos e externos que, entrelaçados, formam o processo histórico onde se localiza a vida da comunidade e suas práticas, sejam elas espirituais ou sociais. Todo este movimento não surge do nada. Importantes teóricos vêm pensando as questões culturais de várias formas cuja base encontra-se nos principais expoentes da discussão sobre cultura ou culturas:

Na etapa dos estudos culturais alguns pensadores passaram a ser privilegiados: Georg Lukács (*História e consciência de classe*, de 1923), Mikhail Bakhtin (a filosofia da linguagem e as análises da cultura popular), Walter Benjamin, Lucien Goldmann, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser (ideologia e o seu papel ativo na reprodução social), Roland Barthes (a especificidade do cultural). Destaque foi dado à obra de Gramsci e sua concepção de hegemonia.¹⁶⁴

Para o nosso contexto, procuramos destacar o conceito de cultura popular uma vez que este conceito está atrelado ao conceito de indústria cultural, e conseqüentemente nas bases da cultura gospel. Esta última, com grande influência na formação do pensamento teológico – musical da IPIB nos últimos vinte anos. O nosso foco concentra-se em compreender como o

¹⁶⁴ CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho Novo em Odres Velhos* Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. São Paulo: ECA-USP, 2004.

discurso teológico – musical da IPIBOT foi construído dialogando com teologias aparentemente distintas entre si. Seria esta uma nova forma de ser igreja perfeitamente compatível com a pós-modernidade?

Partimos de algumas formulações do conceito de cultura popular que sejam adequados à nossa pesquisa, e compreendendo que a noção de cultura no Brasil é basicamente construída a partir do olhar de um determinado grupo sobre povo e não a partir do povo, procuramos conduzir esta reflexão a uma formulação não fechada e rígida que impossibilite uma abertura para diferentes formas de análise. Desta forma, compreendemos que noção de cultura popular será multifacetada, de acordo com olhar de quem e para quê a define. Eis um exemplo de uma destas definições: “um conjunto de artefatos comumente disponíveis: filmes, discos, roupas, programas de televisão, formas de entretenimento, etc.”¹⁶⁵

Ou ainda, compreendendo que a noção de cultura no Brasil tem a ver com educação, acesso aos bens materiais e imateriais, à sofisticação e outras formas que diferenciam claramente a noção de elite e de povo, compreende-se cultura popular como:

Cultivo dos elementos, significados e valores comuns ao povo, essencialmente diferente dos meus – sofisticados, elaborados, superiores – posto que são também, eles, diferentes de mim, se vestem e falam de outro modo, habitam outros lugares.¹⁶⁶

Outra questão que envolve a dificuldade na escolha e definição da noção de cultura é a origem de seu caráter multidisciplinar e, portanto, os olhares são multifacetados. Daí a necessidade da escolha de um ponto de partida para qualquer análise que se faça sobre algum objeto culturalmente destacável aos olhos da sociedade. Desta forma, a escolha pelo termo *cultura gospel* já defendida por alguns teóricos encaixa-se na busca pela compreensão do discurso teológico – musical da IPIBOT, permitindo que haja um diálogo entre a cultura extra e intra igreja.

¹⁶⁵ STRINATI, Dominic. *Cultura popular*. Uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999., apud HEBDIGE, D. *Hiding in the light: On Images and Things*. London: Routledge, 1988, p. 47.

¹⁶⁶ SILVA, René. In: http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/imagens/livros/livro_salto_cultura_popular_e_educacaoi.pdf. Acesso em 09 de setembro de 2013.

Ainda é preciso estabelecer um paralelo entre a noção de cultura popular e cultura de massa através da concepção da Escola de Frankfurt. Várias são as teorias da cultura ou das culturas que procuram compreender o diálogo entre a igreja e a sociedade, seja através da arte, da mídia, do comportamento, ou de qualquer outra forma que possibilite uma leitura do modo de vida daquele grupo. Não há como negar a forte influência da indústria cultural,¹⁶⁷ principalmente no que tange à música, na cultura eclesiástica atual: “De acordo com a escola de Frankfurt, a indústria cultural reflete a consolidação do fetiche da mercadoria, o predomínio do valor de troca e a supremacia do capitalismo monopolista. A indústria cultural modela os gostos e as preferências das massas, formando suas consciências.

A produção musical feita especialmente para a igreja, e da igreja para a sociedade – nota-se que não falamos aqui em produção para a liturgia - gera um ciclo que alimenta o consumo de um para com o outro. A produção musical neste contexto torna-se um bem de consumo, cuja necessidade pessoal torna-se evidente na medida em que a procura cresce e a oferta é variada. O discurso que envolve o consumidor deste tipo de bem tem como ponto de partida o valor espiritual atribuído ao objeto e à ênfase na necessidade do preenchimento do vazio espiritual e emocional daqueles que o consomem.

Uma das teorias pioneiras é a da escola de Frankfurt de Pesquisa Social fundada em 1923 e cujos expoentes e fundadores eram primordialmente críticos do capitalismo moderno que então se desenvolvia. Alguns destes intelectuais se destacaram mais como Theodor Adorno (1903-1970), Franz Horkheimer (1895-1973) e Marcuse (1898-1978). Ainda Walter Benjamin (1892-1940) também compunha o grupo. É com esta teoria baseada em conceitos marxistas, como a teoria do fetiche das mercadorias, que surge o conceito de indústria cultural atrelado ao conceito de cultura de massa. Considerando o foco e objetivo da pesquisa, limitamo-nos a descrever brevemente a concepção destas teorias e conceitos, uma vez que nosso foco concentra-se no discurso musical em si, mas que não pode ser analisado de forma isolada cultural e historicamente.

¹⁶⁷ STRINATI, 1999, p.70.

Neste intercâmbio de bens, a indústria cultural tem um papel primordial na produção musical específica para este fim, isto é, o consumo do bem oferecido passa a ser essencial sem qualquer necessidade de julgamento ou crítica sobre o produto. O que se pretende é acompanhar a moda e absorver o que se tem de mais novo no mercado. A consequência é visível quando surgem culturas específicas como a *cultura gospel*. No escopo deste trabalho, é preciso elucidar os conceitos que nos servirão de suporte para compreender a atual cultura musical da IPIBOT. Neste sentido, a concepção de Adorno sobre *indústria cultural* parece vir ao encontro da base dos conceitos que procuramos destacar:

2.7 Cultura gospel

O conceito de cultura gospel defendido por Magali Cunha ¹⁶⁸ compreende esta cultura como híbrida: “(...) mais do que um movimento musical, o *gospel* é uma expressão cultural configurada pela tríade música-consumo e entretenimento”.¹⁶⁹ E configura-se como cultura híbrida “por expressar uma mescla da modernidade com a tradição, do novo com o velho”.¹⁷⁰ Mais do que compreender a cultura gospel em sua expressão múltipla nas igrejas, interessa-nos a maneira pela qual esta cultura penetra nas igrejas permitindo a convivência mesmo que superficial de outras culturas, e que se caracteriza pelo hibridismo. Portanto, é preciso que outros conceitos sejam suscitados para compor a ideia da cultura gospel como um todo.

O conceito de hibridismo a partir de uma análise da cultura foi proposto por Nestor Garcia Canclini ¹⁷¹. Para compreendermos a aplicação do termo no contexto cultural da teologia e da música cristã contemporânea, é preciso ter como pano de fundo o conceito de *pós-modernidade*, bem como a noção das mudanças constantes trazidas por esta forma de compreender o mundo contemporâneo. A adoção do termo *hibridismo* para exemplificar fusões culturais que resultam em outros comportamentos ou formas culturais causa

¹⁶⁸ CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho novo em odres velhos. Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no Brasil*. Tese de doutorado. ECA: USP, 2004.

¹⁶⁹ CUNHA, 2004, p.41.

¹⁷⁰ Idem

¹⁷¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 1989.

certo desconforto, no momento em que se atribui ao conceito *híbrido* seu uso mais comum relacionado à biologia, isto é, de espécies que quando cruzadas geram uma terceira espécie que em geral torna-se estéril. Por este ângulo, um hibridismo teológico-musical não seria possível, pois não preservaria a identidade e essência da igreja e nem permitiria seu desenvolvimento, nem formas de convivência entre um e outro.

Interessa-nos primordialmente o hibridismo na perspectiva das artes, direcionando para o contexto musical da igreja e ainda a relação do mesmo com a cultura teológico-musical contemporânea predominante nas igrejas, e também chamada de cultura gospel. Esta última, por sua vez, está diretamente atrelada ao novo formato de igreja que se constitui no que denomina de pós-modernidade, e talvez avançando ainda mais, no que chamam alguns teóricos de “cultura do pós-humano”¹⁷², dada a influência e o intercâmbio digital entre os mundos virtual e real, produzindo um universo cibernético no qual incluímos experiências litúrgicas pós – modernas, e que ainda talvez se classifique como *ciberliturgia*¹⁷³. Assim, parece não ser mais possível dissociar mais esta forma híbrida e complexa de pensar a igreja e toda a produção cultural que envolve a mesma, seja no âmbito teológico ou musical.

O culto como lugar da experiência torna-se o elo entre os mundos, entre culturas, e neste contexto, é plenamente concebível uma proposta de ciberliturgia. Como poderíamos definir este conceito, uma vez que em sua própria constituição o termo abarca dois universos completamente distintos e complexos? A partir da proposta de Lúcia Santaella de que possa existir uma cultura ou culturas do pós-humano, abrem-se portas para uma reflexão sobre novas práticas em experiências virtuais da cultura litúrgica-cristã acentuadas na última metade do século XX, especialmente das liturgias oriundas da cultura reformada do século XVI. Para tal, parte-se do pressuposto de que a experiência litúrgica se dá no fenômeno da experiência vivida no mundo real, e gera uma suspeita, se não seria a música o fio condutor deste processo, dada sua acentuada importância nas formas de comunicação desta igreja

¹⁷² SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

¹⁷³ Elaboramos esta proposta no sentido de pensar a experiência litúrgica no contexto virtual, forma esta inimaginável na compreensão do lugar e da forma desta experiência há alguns anos atrás.

cibernética, isto é, o discurso teológico-musical híbrido formado no novo contexto da pós-modernidade.

Para efeito de pesquisa e questão metodológica, demos o nome de *ciberliturgia* á esta nova possibilidade de expressão e experiência estética que permite qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo participar de certa forma ativamente de uma experiência litúrgica virtual em tempo real. As redes sociais tornaram-se campo de oferta destas possibilidades que as próprias igrejas têm oferecido, na tentativa de oferecer ao fiel múltiplas possibilidades de participação no culto. Entendemos que nesta cultura híbrida onde as experiências se somam, explora-se, e se experimentam constantemente, conexões entre a virtualidade e o sagrado como em um jogo onde luz e sombra, superficialidade e profundidade, que proporcionam o movimento e a conexão entre o virtual e o real, entre Deus e o fiel.

A liturgia acontece no espaço e tempos vividos pelo ser humano. A ciberliturgia parece acontecer no ciberespaço onde não há um tempo, mas tempos vividos simultaneamente. Parece não haver um só fio condutor e sim uma rede de fios em uma estrutura complexa de significados sobre a qual as construções espaciais e temporais da música podem nos dar pistas para compreender esta nova forma de cultura cristã, onde a música se encaixa perfeitamente por ser ela mesma um complexo simbólico.

2.8 A questão da definição de cultura e hibridismo

É visível a complexidade que envolve a definição do termo cultura no mundo contemporâneo. Desta forma, busca-se definir uma forma coerente com a hipótese que defendemos das relações intrínsecas e extrínsecas das culturas, que nos levam à compreensão de pós-modernidade e seus desdobramentos, bem como da interligação com o universo do mundo digital e das implicações na experiência litúrgica da IPIBOT, cujas misturas entre teologia e música resultam em um discurso próprio caracterizado por um hibridismo teológico-musical, formador da identidade daquela comunidade. As formas de compreensão e definição de cultura são muitas e por isto torna-se necessário escolher a mais adequada ao momento em que esta análise acontece.

O hibridismo comporta uma variedade de formas e conteúdos que se entrelaçam no discurso tanto verbal quanto sonoro. Uma espécie de mistura causando uma instabilidade na busca por definições de conceitos e categorias que procuram atribuir significados tanto à música quanto à teologia, no caso em particular, as duas formas de discurso abordadas no decorrer deste trabalho. Muitas vezes o termo cultura está atrelado ao sentido original, o ato de cultivar o solo. Com o cultivo do solo, imagina-se o cultivo da vida no sentido biológico do termo. “Outra importante metáfora para a compreensão da cultura, menos biológica do que a da vida é a metáfora da mistura.”¹⁷⁴ E é esta compreensão que interessa quando relacionado ao hibridismo. “Se a mistura é o espírito, como dizia Paul Valéry, e a cultura é a morada do espírito, então cultura é mistura.”¹⁷⁵

Segundo Santaella, a ideia de mistura permitiu Canclini elaborar o conceito de hibridação em seu livro *culturas híbridas*, citado anteriormente, e que caracteriza uma forma possível de compreender as relações simbólicas na pós-modernidade presentes no discurso entre música e teologia. A partir dos anos 70 começa a ser estruturada o que viria a ser denominada *semiótica da cultura*, com o pano de fundo da discussão já travada na antropologia que já havia assumido a condição da existência de culturas simbólicas, e que levou à compreensão de que temas pertinentes à antropologia cultural são também temas semióticos: “Como afirma Noth (2000:513), se a cultura é um sistema simbólico de formas, conforme definição de Cassirer, então a semiótica é uma ciência da cultura *par excellence*, pois ela é a ciência universal dos signos e dos símbolos.”¹⁷⁶

Ainda sobre Canclini, a relação das identidades dentro da nova tendência caracterizada de pós-modernidade, de pensar as relações de poder e hegemonia por outra ótica, e sua proposta encontra-se na configuração do hibridismo cultural, principalmente partindo das experiências e fenômenos artísticos, se dá em um contexto não permanente e totalmente efêmero. Para ele: “a cultura e as identidades não podem ser pensadas como um patrimônio a

¹⁷⁴ SANTAELLA, 2003, p.30.

¹⁷⁵ SANTAELLA, 2003, P. 30.

¹⁷⁶ SANTAELLA, 2003, p.47.

ser preservado. Longe disso, ele assinala que o intercâmbio e a modificação são caminhos que orientam a formulação e a construção das identidades.”¹⁷⁷

Dentre possíveis definições da palavra cultura em geral, tomamos três definições, que por hora bastam para balizar nossas referências e nos dar condições de optar pela definição ou definições que mais se aproximam da ideia por detrás da cultura pós-moderna e do ideal da música na igreja contemporânea, lembrando que a igreja em questão pertence ao ramo presbiteriano e reformado, portanto, portadora de culturas engendradas em sua existência contemporânea.

A primeira delas é a definição mais usual encontrada no Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa:

s.f. Ação ou maneira de cultivar a terra ou as plantas; cultivo: a cultura das flores. / Desenvolvimento de certas espécies microbianas: caldo de cultura. / Terreno cultivado: a extensão das culturas. / Categoria de vegetais cultivados: culturas forrageiras. / Arte de utilizar certas produções naturais: a cultura do algodão. / Criação de certos animais: a cultura de abelhas. / Fig. Conjunto dos conhecimentos adquiridos; a instrução, o saber: uma sólida cultura. / Sociologia Conjunto das estruturas sociais, religiosas etc., das manifestações intelectuais, artísticas etc., que caracteriza uma sociedade: a cultura inca; a cultura helenística. / Aplicação do espírito a uma coisa: a cultura das ciências. / Desenvolvimento das faculdades naturais: a cultura do espírito. / Apuro, elegância: a cultura do estilo. // Cultura de massa, conjunto dos fatos ideológicos comuns a um grupo de pessoas consideradas fora das distinções de estrutura social, e difundidos em seu seio por meio de técnicas industriais. // Cultura física, desenvolvimento racional do corpo por exercícios apropriados.¹⁷⁸

A segunda, leva à noção de que não existe cultura, mas sim culturas que podem conviver entre si, nem sempre envolvendo uma situação de relação de umas com as outras. Quando pensamos na pluralidade de culturas, compreendemos que a ideia de multiculturalidade nos leva ao pensamento de Bakhtin: “Talvez não seja mais possível conceber visões de mundo isoladas e nem apenas através do olhar de uma única cultura. O pensamento no mundo pós-moderno é essencialmente multicultural.

¹⁷⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com/sociologia/identidade-cultural.htm>. último acesso em 03 de janeiro de 2014.

¹⁷⁸ DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Cultura.html>. Último acesso em 03 de janeiro de 2014.

A terceira leva à noção de que talvez não exista diversidade cultural no sentido múltiplo de existência, mas sim uma diferença cultural cuja compreensão ele sugere que: “se focalize o problema da ambivalência da autoridade cultural”¹⁷⁹. E esta ambivalência somente torna-se visível: “(...) através da estratégia de contradição (...) a qual requer uma teoria da “hibridação” de discurso e de poder que é ignorada por teóricos que se ocupam da luta por “poder.”¹⁸⁰

A identidade cultural é um conjunto vivo de relações sociais e patrimônios simbólicos historicamente compartilhados que estabelece a comunhão de determinados valores entre os membros de uma sociedade. Sendo um conceito de trânsito intenso e tamanha complexidade, podemos compreender a constituição de uma identidade em manifestações que podem envolver um amplo número de situações que vão desde a fala até a participação em certos eventos.¹⁸¹

A relação entre cultura e poder é um dos pontos de discussão por detrás da caracterização do hibridismo.

2.9 Pós – modernidade e teorias do pós - humano

Justificamos a necessidade de discorrer sobre a escolha da pós-modernidade como referência e lugar de conforto onde o hibridismo pode ser caracterizado, bem como a mobilidade entre culturas levando em consideração que em momentos diferentes da história e da cultura, paradigmas são ajustados e mudam as características de lugares, coisas e ideias. Diante das variadas definições, concordâncias e discordâncias sobre a existência ou não do conceito de pós-modernidade buscamos compreender o que se entende por este conceito e como se aplica a esta pesquisa. Não é de hoje que se discute a noção de pós-modernidade e de uma cultura pós-moderna em relação às práticas da vida contemporânea.

Para considerar a hipótese da existência de uma pós-modernidade em detrimento de uma modernidade desenvolvida, é preciso haver antes um ponto

¹⁷⁹ BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p.34

¹⁸⁰ BHABHA, 1994, p. 111

¹⁸¹ <http://www.mundoeducacao.com/sociologia/identidade-cultural.htm>. Texto escrito por Rainer Gonçalves Sousa. Mestre em História. Acessado em 02 de janeiro de 2014.

de partida para a efetivação das mudanças ou possíveis rompimentos, inclusive de paradigmas no tocante a este conceito. “O rompimento do modernismo com a tradição musical do romantismo foi menos radical do que parecia; se alguns paradigmas foram alterados, como a validade do sistema tonal, preservou-se ainda a “aura” do gênio romântico da figura do compositor.”¹⁸²

Não é de hoje que se discute a questão da validade e do teor da pós-modernidade. Ainda sem ousar qualquer resposta definitiva, indagamos se não seria este conceito um momento histórico característico das mudanças culturais, cuja característica de transgressão do *statu quo* moderno seria inerente à sua essência? A característica de transgredir limites está presente em todos os campos atualmente. Atletas buscam a superação de tempo e recordes, cientistas buscam ultrapassar os limites da compreensão do corpo humano, e por ai vai. Neste sentido, parece que não nos contentamos mais com respostas pré-definidas e formulações de dogmas com a intenção de manter um pensamento ou comportamento até que alguém apresente novos argumentos.

Durante o período classificado como romantismo na música,¹⁸³ o processo da busca pela transgressão das leis harmônicas fez com que os criadores, isto é, compositores e estudiosos da música, buscassem a saída do campo tonal expandindo para além do tom e da compreensão dos elementos musicais, e o ponto de manutenção da figura do gênio migrou para outras áreas. Neste sentido, Charles Rosen considera a possibilidade do desenvolvimento e continuidade do romantismo na figura do gênio criador capaz de apreender a essência da forma:

“Música inaudível” pode parecer um conceito estranho, até mesmo absurdo do romantismo – embora o que, em parte, o faz parecer estranho seja o próprio preconceito romântico a favor da experiência sensual. Há detalhes musicais que não podem ser ouvidos, mas apenas imaginados, e, mesmo, certos aspectos da forma musical que não podem ser colocados em som, mesmo que através da imaginação.¹⁸⁴

¹⁸² SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil*. 197^o-1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p.109.

¹⁸³ Caracteriza-se pelo período aproximado compreendido entre os anos de 1810 e 1920. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/79221581/A-musica-no-Periodo-Romantico>.

¹⁸⁴ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000. p.25.

Aqui é possível fazer uma analogia da questão da “inspiração do músico”, no caso a figura do gênio, associada ao poder criador conferindo-lhe uma aura de ser intocável, que possui algum contato com o inexplicável e sobrenatural, com a questão do músico neste formato de igreja pós-moderna, intitulado ministro de louvor, aonde a inspiração vem diretamente de Deus, tornando-se inquestionável e, portanto, exercendo uma força maior sobre as pessoas sob a direção destes líderes que também se auto-intitulam *levitas*.¹⁸⁵ Esta forma de liderança musical confere a si mesmo este título, buscando uma referência espiritual que faça com que sejam incontestáveis e infalíveis, sem levar em consideração a própria definição bíblica da origem¹⁸⁶ e da função do termo. Ainda neste contexto, e sobre o discurso-teológico musical por eles desenvolvida, destacamos a ênfase teológica em aspectos e fatos do Antigo Testamento.

Cabe neste contexto modelos de discursos teológico-musicais que transformam temporariamente regras e formas de conduta em leis e modelos a serem seguidos, carregadas de conotação de valor moral conservador capaz de manter sob a égide da liderança espiritual toda uma comunidade, e usando o invólucro do hibridismo como capa protetora que justifica os atos nesta compreensão pós-moderna de ser igreja.

No baú da pós-modernidade torna-se difícil separar estruturalmente tipos, formas e gêneros musicais. Um gênero pode dar origem a dois ou mais gêneros. O uso da palavra “influência” neste caso serve para designar uma ou mais formas de expressão artística que colaboram para a formação de uma terceira. É o caso, usando aqui apenas como exemplo, de bandas de rock com

¹⁸⁵ A intenção não é de discorrer sobre a função e definição do conceito de Levita por ser o assunto de caráter amplo, não cabendo neste momento. Para considerar o comentário nosso acima, citamos uma fonte de caráter popular que diz: “Aquele que domina a arte do louvor, sendo portador dos segredos da oração.” In: <http://www.dicionarioinformal.com.br/levita/>. Último acesso em 04 de janeiro de 2014.

¹⁸⁶ A referência completa encontra-se no livro de Números 3: 1 a 39, do qual destacamos os versos “ 5 Disse o Senhor a Moisés : 6 Fazer chegar a tribo de Levi e põe-na diante de Arão, o sacerdote, para que o sirvam 7 e cumpram seus deveres para com ele e para com todo o povo, diante da tenda da congregação, para que ministrem no tabernáculo. 8 Terão cuidado de todos os utensílios da tenda da congregação e cumprirão o seu dever para com os filhos de Israel no ministrar no Tabernáculo.” in: *Bíblia de Estudo de Genebra*. 2ª Ed. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

novas propostas que justificam a mistura de ritmos, estilos, timbres e sons, e outras mídias, que confortavelmente convivem no discurso musical híbrido.

É o que podemos perceber também quando os limites entre músicas de cunho erudito quanto popular expandem seus lugares, desconfigurando a ideia pré-formatada de músicas de origens sociais e culturais diferentes. O desenvolvimento da chamada música contemporânea nos leva a mudar a forma de compreender o escopo da teoria e da linguagem musical. O mesmo aplica-se à música contemporânea cristã, independente de ser esta última um produto da indústria cultural ou do mercado fonográfico cristão. Desta forma, concordamos com SALLES quando diz:

Pela “lógica do capitalismo tardio” como propõe Jameson (1997) é inegável que a música erudita seja considerada uma manifestação secundária em termos sociais, já que é consumida por um número menor de pessoas em uma sociedade que valoriza a opinião média.

Toda esta trama de citações e ponderações para justificar a opção pela compreensão de que a pós-modernidade contempla, sim, formas híbridas de constituição e compreensão das culturas que a compõem, nos leva a perceber que a trama do discurso teológico-musical presente na IPIBOT nada mais é do que prática comum neste contexto. A igreja em questão preserva em sua estrutura e forma de ser, traços do que julgamos pertencer à tradição reformada e calvinista, bem como ao presbiterianismo. Mas também contempla traços da cultura gospel e de toda experiência e vivência acumuladas nos últimos vinte anos em relação a mudanças de paradigmas nos conceitos de igreja, de teologia e de música, nosso foco de pesquisa.

É importante ressaltar que não contemplamos neste trabalho a abordagem mais específica sobre música contemporânea, nem sobre elementos mais específicos da linguagem musical, pois nossa intenção não é elaborar um sistema de análise formal das músicas e mesmo da teologia. Interessa-nos, sim, compreender como o discurso fomenta a vida da comunidade e a faz sobreviver como igreja presbiteriana independente com identidade reformada, calvinista neste contexto híbrido da pós-modernidade. Também destacamos a diferença quando nomeamos *canção cristã contemporânea* CCC em se tratando da música cristã divulgada pela mídia, não somente no contexto evangélico, mas que envolve o mercado e suas

formas de sobrevivência, e não a manutenção de uma doutrina ou os ideais de uma instituição religiosa. Envolve de certa forma, a manutenção do mercado.

Salles diz que “é impossível estar ‘fora’ do pós-modernismo, se o conceito é observado como uma narrativa dos tempos contemporâneos:¹⁸⁷

Se de fato existe esse pós-modernismo, como um período de tempo em que o alcance tecnológico faz que nosso inconsciente seja tomado por realidades virtuais e reais, por realidades paralelas entre aldeias e megalópoles, em discussões sobre mercados globais, efeito estufa, turismo sexual, guerras (preventivas ou tradicionais), imperialismo, terrorismo, clonagem, pirataria e epidemias, fica evidente o quão superficial é a abordagem que imagina possível entrar ou sair do pós-modernismo como se a música, ou qualquer outro aspecto da cultura, pudesse pairar fora desta discussão.¹⁸⁸

Com relação à pós-modernidade é preciso lembrar que os conceitos já não são mais fechados e estáticos em si mesmos. Há um intercâmbio natural entre sentidos, formas, conteúdos e significados que gera um constante movimento que se reflete nas diversas culturas e percepção das mesmas. Assim, torna-se possível caracterizar um movimento cultural ou social como híbrido na medida em que mescla conceitos gerando outros conceitos e assim por diante. É preciso lembrar que nem sempre a intenção do hibridismo é o de criar novas teorias e conceitos. Talvez sua importância esteja em tolerar e mesclar a convivência de conceitos distintos e contrários sem causar desconforto para qualquer dos lados.

Como última referência no tocante à compreensão das expressões artísticas configuradas pelo hibridismo na pós-modernidade, é possível concordar com Santaella quando diz que as transformações da cultura no século XX conduziram à formação de uma *cultura das mídias*, termo este cunhado por ela em 1992: “(...) procurava dar conta de fenômenos emergentes e novos na dinâmica cultural, quer dizer, o surgimento de processos culturais distintos da lógica que era própria da cultura de massas.”¹⁸⁹ A compreensão e utilização do termo *hibridismo* para elucidar esta complexidade e convivência de elementos ora díspares, ora pares, foi a chave para compreender esta nova forma de culturas que envolvem os universos da realidade e da virtualidade.

¹⁸⁷ SALLES, 2003, p. 15.

¹⁸⁸ SALLES, 2003, p.15.

¹⁸⁹ SANTAELLA, 2003, p.52.

Esta compreensão ela obteve da leitura de *Culturas híbridas* de Nestor Garcia Canclini, texto este também utilizado como base para a compreensão de hibridismo nesta pesquisa.¹⁹⁰

Em uma síntese da configuração das transformações da cultura no século XX, Santaella nos conduz a uma compreensão geral do que configurou esta forma de compreender o universo cultural através da perspectiva do hibridismo:

Até meados do século XIX, dois tipos de cultura se delineavam nas sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites, de outro lado, a cultura popular, produzida no seio das classes dominadas. O advento da cultura de massas a partir da explosão dos meios de reprodução técnico-industriais – jornal, foto, cinema -, seguida da onipresença dos meios eletrônicos de difusão – rádio e televisão -, produziu um impacto até hoje atordoante naquela tradicional divisão da cultura erudita, culta, de um lado, e cultura popular, de outro. Ao absorver e digerir, dentro de si, essas duas formas de cultura, a cultura de massas tende a dissolver a polaridade entre popular e erudito, anulando suas fronteiras. Disso resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas.¹⁹¹

A percepção e compreensão do culto da IPIBOT, bem como do desenvolvimento do imaginário e do atual discurso teológico-musical desta igreja pode ser facilmente enquadrado na descrição acima, uma vez que todo este processo configura-se no enquadramento da forma de ser desta igreja imersa na pós-modernidade com todas as suas características. A partir desta constatação, torna-se possível observar os limites e as possibilidades de reflexão sobre o papel e função da igreja na atualidade, bem como da contribuição para a realidade da igreja reformada brasileira.

2.10 Conclusão

A continuidade como fenômeno característico da transmissão cultural nos permite compreender que: não é mais possível falar de uma única cultura, que as culturas são processos em constante movimento que se caracterizam pela transgressão dos limites, e que estes limites não possuem um fim em si mesmo. Desta forma, nenhum discurso teológico-musical pode ser tomado

¹⁹⁰ Conferir em SANTAELLA, 2003, p.12.

¹⁹¹ SANTAELLA, 2003, p.52.

como única e suficiente referência para caracterização de uma igreja neste contexto pós-moderno.

Através do desenvolvimento deste capítulo compreendemos que a discussão mesmo que sucinta de termos e conceitos relativos aos contextos que geraram o imaginário teológico-musical da IPIBOT foi essencial para localizar esta igreja no tempo e espaço da pós-modernidade, bem como definir o processo pelo qual isto se deu, a saber, o processo de hibridismo cultural transitando entre universos distintos da música e da teologia.

Caracterizados estes processos do desenvolvimento do discurso teológico-musical da IPIBOT como híbrido e oriundo das experiências e características da pós-modernidade, que gerou uma cultura e produziu um imaginário teológico-musical atrelado á identidade da igreja como presbiteriana reformada e calvinista, buscamos compreender no próximo capítulo como os movimentos histórico-sociais ligados aos movimentos musicais das igrejas cristãs norte-americanas, principalmente a partir da década de 60, influenciaram na construção do atual contexto cultural que vive a IPIBOT.

Por último, destacamos que os intercâmbios promovidos pela cultura gospel e todo o processo de formação e manutenção da mesma pela cultura das mídias, exerceu e exerce influência na continuidade da formação do pensamento teológico-musical da IPIBOT. É possível falar de indústria cultural, de cultura das massas, de mercado fonográfico e outros termos que possam designar esta forma de manutenção de ideologias tanto calvinistas, quanto não calvinistas, e ao mesmo tempo considerar todas estas possibilidades como importantes para a construção da identidade da igreja. É assim que constatamos a permanência da IPIBOT ao longo dos seus mais de cem anos de existência como uma igreja que parece se reformar ao pé da letra na interpretação do termo.

3 A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO TEOLÓGICO-MUSICAL NA IPIBOT

Os diversos movimentos teológicos – musicais ocorridos entre os anos de 1960 até os dias de hoje, quando observados a partir do contexto da IPIBOT e sua mobilidade sócio – cultural, podem nos conduzir a uma compreensão mais ampla do desenvolvimento do discurso musical praticado por aquela comunidade, bem como o processo de hibridação no qual este discurso se insere. O objetivo deste terceiro capítulo é o de traçar um panorama histórico e na medida do possível analítico de movimentos teológico–musicais, que se desenrolaram a partir da década de 60, e que exerceram influência direta ou indiretamente sobre o discurso musical atualmente praticado no culto da IPIBOT.

Antes é necessário justificar o motivo pelo qual a IPIBOT foi escolhida como objeto deste estudo e também o porquê de pensarmos e repensarmos a relação entre música e teologia, tema este que por vezes parece repetitivo com alguma saturação nas discussões. Há um vasto repertório acadêmico disponível para consulta que realiza leituras sobre o assunto através de variadas óticas. Desta forma, consideramos que o interesse pelo assunto leva em consideração que sempre haverá uma nova ótica, pois entendemos que a cultura é dinâmica e multiconceitual. Desta forma, entende-se que o atual discurso teológico – musical da IPIBOT se dá na trajetória que acompanha as transformações culturais, cujas características de instabilidade sopram através dos ventos da pós-modernidade, configurando o que chamamos de hibridismo, construindo o imaginário teológico-musical desta igreja.

A IPIBOT contempla ao menos quatro pontos que justificam a igreja como lugar de observação deste discurso e que merece destaque. Estes pontos servem de parâmetro para compreender as mudanças visíveis na prática de culto da igreja e no próprio modo de ser igreja, considerando mais pontualmente no caso específico desta, os últimos vinte anos. Desta forma, propõe-se compreender o processo de hibridismo da IPIBOT de modo localizado. Estes pontos podem ser destacados como: o caráter ecumênico da IPIBOT e o diálogo com outras denominações, bem como instituições; uma igreja que se abre para novas experiências e diversidade em sua prática

litúrgica; ¹⁹² baseia-se nas diretrizes do culto reformado validados pela IPIB que se estabelece na forma do Manual de culto e, por último, uma igreja que procura se renovar e com isto se abre á contribuições para a prática litúrgica protestante de modo geral.

Ao longo do século XX transformações culturais, políticas e sociais ocorreram no cenário geral do país. A igreja não só acompanhou estes movimentos ora dialogando ora rejeitando, como absorveu parte deles incorporando à vida comunitária e refletindo na liturgia, vitrine do pensamento teológico - musical da igreja, que se dá na experiência do culto. Diante da diversidade dos movimentos, escolhemos delimitar esta observação a partir da década de 60, período em que aportam no Brasil organizações *paraeclesísticas*: ¹⁹³

(...) são organizações que não possuem vínculo eclesástico – são autônomas – fundadas, administradas e financiadas por pessoas ou grupos de cristãos independentes do pertencimento deles a igrejas ou outras organizações eclesísticas, e cujo objetivo é a propagação da fé cristã. ¹⁹⁴

De certa forma, estas organizações foram em parte responsáveis por mudanças na forma de pensar da igreja presbiteriana brasileira. É a partir da influência delas, e dos movimentos que surgiram em forma de contestação à teologia vinculada a elas, que estabelecemos daqui em diante a relação entre hibridismo e o discurso teológico – musical atual da IPIBOT.

3.1 O pano de fundo da chegada das organizações paraeclesísticas ao Brasil

Pouco antes do golpe militar de 1969, período em que chegaram as primeiras paraeclesísticas ao Brasil, o cenário cultural apresentava uma variedade de expressões artísticas que vinham crescendo desde o início do século XX. ¹⁹⁵ Gêneros musicais de caráter mais popular como choros, valsas,

¹⁹² Como exemplo, podemos citar a participação do Grupo Lekki de arte circense, bem como a adequação do espaço no Templo para a realização deste gênero artístico.

¹⁹³ Estes movimentos não tinham a intenção de se tornar uma igreja institucional na acepção da palavra. Na história da IPIBOT a mais influente foi a Organização Palavra da Vida, e que perdura até os dias atuais através das músicas presentes eventualmente na liturgia.

¹⁹⁴ Conferir nota de rodapé. CUNHA, 2004, p.123.

¹⁹⁵ A primeira década do século XX é marcada pela I e II Guerra Mundial, gerando em seguida a estes momentos de crise, outros momentos de renovação e reconstrução do pensamento

maxixes, sambas circulavam pelos salões da sociedade, bem como a música de concerto, termo utilizado com certa reserva para compreender o gênero musical divergente da categoria popular. Esta discussão ultrapassa os limites desta pesquisa, uma vez que ao considerarmos os intercâmbios de gêneros na pós-modernidade, constatamos a possibilidade de hibridismo na música, objeto de investigação da mesma. Amaral resume desta forma:

Nos anos de 1960, renovou-se a produção teológica. Um nome que acrescentou conteúdo à discussão teológica foi Paul Tillich, influenciado pelo existencialismo de Martin Heidegger. Tillich estudou filosofia e teologia em Berlim, Tübingen e Halle, sendo contemporâneo de Karl Barth e Rudolf Bultmann. Suas teses foram dedicadas à filosofia religiosa de Schellin. Desempenhou um papel importante na fundação da Escola de Frankfurt, tendo orientado a tese de doutorado de Theodor Adorno. Foi fundador, com um grupo de amigos, do movimento intelectual do socialismo religioso. Foi também o formulador de uma teologia da Cultura.¹⁹⁶

Propriamente após 1946 até 1962 o samba começa tomar um novo rumo e culmina na bossa nova levada a cabo pelo músico e figura controversa na música brasileira, João Gilberto.¹⁹⁷ Em seguida, até o ano de 1972 aproximadamente, ocorrem os festivais da canção brasileira, a tropicália e a jovem guarda. O Brasil foi cantado e retratado através de múltiplos olhares e sentidos pela música popular brasileira, que mais tarde seria considerada um gênero musical – MPB. Todo este desenvolvimento musical cunhado pela situação política que o país atravessava foi transposto para dentro da igreja, levando quase que a um movimento paralelo que poderíamos denominar de música popular brasileira cristã – MPBC, guardadas as devidas proporções e comparações. Este movimento paralelo pode ser percebido nas formações dos grupos que surgiram a partir de uma proposta de renovação social para a igreja através da renovação também da teologia.

através da arte. A revolução industrial também colabora para uma reflexão mais acurada do papel e impacto das artes, no caso referimo-nos à música, na construção da sociedade e do cidadão. A crítica mais próxima deste período encontra-se em Adorno e os teóricos da Escola de Frankfurt.

¹⁹⁶ AMARAL, 2012, p.138.

¹⁹⁷ João Gilberto nasceu em 10 de junho de 1931 em Juazeiro – Bahia. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-gilberto>. último acesso em 05 de janeiro de 2014.

A série de três livros sobre o “inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”¹⁹⁸ nos aponta o teor híbrido da ideia de nação e povo brasileiro projetada no imaginário do cancionista popular do Brasil da época, diferente do que ocorria na igreja. O segundo volume “retrato em branco e preto da nação brasileira”, traça esta trajetória abordando de Noel Rosa a Gabriel, o pensador:

...sátiras políticas, sambas de exaltação, canções de protesto, rock ásperos, versos quilométricos de rap. Nessas diferentes leituras da paisagem nacional, a canção popular sugere sua vocação para um diálogo que atravessa as múltiplas matrizes de interpretação do Brasil e faz delas motes e glosas. Por vezes mergulhada num otimismo trágico, por vezes imersa numa promessa de felicidade que permanece aqui como incógnita, a aventura nacional brasileira se expõe e se reflete na canção com todo seu potencial utópico e com toda a força negativa do país que não somos – o fim do mundo, o lugar do desterro, o chão do exílio.¹⁹⁹

Pontuamos neste período, três grandes blocos que fecundaram o terreno para o projeto do desenvolvimento musical da atual cultura gospel e do cenário em que se desenvolveu o discurso teológico-musical na IPIBOT. O movimento de Jesus, preâmbulos da teologia da libertação e teologia da Missão integral, e o rumo do movimento evangelical. cremos haver outras influências e movimentos neste sentido, mas procuramos nos ater a estes por percebermos uma relação mais próxima com a formação do imaginário teológico-musical da IPIBOT.

Nos Estados Unidos da década de 60, país de origem dos missionários que trouxeram o presbiterianismo ao Brasil e também das organizações paraeclesiais, acontecia um movimento denominado *Jesus Movement* – o Movimento de Jesus. O pastor James Warren Kemp,²⁰⁰ missionário da SEPAL,²⁰¹ uma organização paraeclesial, cujo trabalho principal era de

¹⁹⁸ CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa. Eisenberg, José (organizadores). *Decantando a República. Inventário Histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.21

¹⁹⁹ idem

²⁰⁰ “Em setembro de 1965, casou-se com Judith. Um ano e meio depois, em 1967, Jaime e sua esposa vieram ao Brasil como missionários. Iniciaram um grande trabalho de orientação à juventude fundando a missão “Vencedores por Cristo.” A cada período de férias eram formados diferentes grupos de jovens de diversas igrejas evangélicas que cantavam e testemunhavam a sua fé. Eles recebiam ao mesmo tempo treinamento musical e estudos bíblicos. Disponível em: <http://www.larcristao.com.br/biografia.php>. último acesso em 09 de janeiro de 2014.

²⁰¹ SEPAL: Serviço de Evangelização para a América Latina

acompanhar e atrair jovens para formação de liderança organizava grupos musicais, com a intenção de difundir a ideologia destas entidades. Este ideal era baseado nos ideais do Movimento de Jesus:

O movimento de Jesus foi fruto de uma estratégia de evangelismo realizada nas ruas no final dos anos 60 nos EUA, com vistas a atingir a juventude.(...)Um dos resultados desta iniciativa foi o alcance do movimento hippie. O Movimento de Jesus seria composto pelos jovens hippies que levaram para suas igrejas parte de sua contracultura e o modo de expressar as suas idéias: a música.²⁰²

Neste sentido, a IPB teve como representante desta influência, a primeira missionária, Nidia Mafra conhecida como Bugra,²⁰³ que junto ao marido João iniciou um trabalho com os *hippies* que moravam na praça XV na cidade de Florianópolis. O trabalho teve início no ano de 1979 e durou cerca de três anos. Durante este período ela morou com os hippies na rua desenvolvendo um trabalho que tinha as características do Movimento de Jesus, e com fundamentos da teologia da missão integral. Compreender a situação social, no qual eles estavam inseridos, e adquirir a postura e envolvimento ao pé da letra, era o lema para que a conversão fosse possível, gerando mudança de vida. Havia uma ênfase forte na questão da missão para atingir os mais necessitados.

Segundo Magali Cunha o crescimento das igrejas pentecostais durante este período influenciou para que houvesse gradativamente um distanciamento da hinologia das igrejas protestantes históricas, mudando definitivamente e apontando para o futuro a prática musical nas igrejas, o que hoje se denomina popularmente como “música gospel”, produto principal da cultura gospel. Da influência das paraeclesiásticas neste contexto, o gênero musical que permitiu esta transição foi o “corinho”,²⁰⁴ um tipo de música de fácil assimilação cuja

²⁰² AMARAL apud CUNHA, 2007, p.126

²⁰³ Bugra é missionária no Projeto Siloé na cidade de Florianópolis – SC e missionária da Secretaria de Missões da IPB. Disponível em:
IPB:http://www.ipicascavel.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=682:sabendo-mais-sobre-a-missionaria-bugra&catid=62&Itemid=203 Mais informações sobre o projeto, acessar o endereço na web <http://www.youtube.com/watch?v=lcwgdK8Pw3w> .

²⁰⁴ A compreensão da função dos corinhos demanda um estudo maior que não cabe neste contexto. Para saber mais sobre conceitos que envolvem a cultura gospel, acesse: <http://www.luizcarlosramos.net/junto-aos-rios-de-babilonia/>. Último acesso em 09 de janeiro de 2014. E para compreensão do conceito “corinho”: RAMOS, Luiz Carlos. *Os corinhos: uma abordagem pastoral da hinologia preferida dos protestantes carismáticos brasileiros.*

intenção era a valorização da emoção em detrimento do racional. Esta forma simples de organização textual e musical atingia o objetivo de levar a mensagem evangelística o mais próximo possível do povo.²⁰⁵ Percebe-se que eram duas forças, igrejas pentecostais e paraeclesiásticas, pressionando para mudanças na forma de ser da igreja.

Ainda no final dos anos 60, no ano de 1969 paralelamente à trajetória e mudança nas igrejas protestantes, ocorre o Concílio Vaticano II que promove mudanças litúrgicas de destaque na Igreja Católica, cujos ecos passam pelas igrejas protestantes históricas e que coincide historicamente com a chegada das paraeclesiásticas. O discurso teológico – musical até então consolidado nas igrejas tanto de origem católica como protestantes passa a sofrer modificações, principalmente no que diz respeito á mudanças culturais e principalmente sociais que culminam nos questionamentos e rumos políticos que o Brasil passava em relação ao período da ditadura. Passa-se a ter uma preocupação gradativa social e ecumênica sobre a questão cultural na criação e divulgação da música que ia tomando forma e ganhando o status de “música contemporânea cristã”, ou “música contemporânea de igreja”: Na teologia, destaca-se a teologia da libertação e a teologia da missão integral.

Mas a questão cultural não foi preocupação exclusiva dos ecumênicos e progressistas. Mesmo dentro dos setores mais pietistas e evangélicos, começou a surgir considerável produção hínica com ritmos e instrumentos brasileiros. Como aponta Éber F. S. Lima, em 1991, e, quase meia década antes, Artur Mendes (1986), “talvez o divisor das águas tenha sido o disco ‘De vento em popa’, de *Vencedores por Cristo*, lançado no final dos anos 70”[5]. Outro trabalho da mesma época, e com a mesma tônica, foi o *Long Play* (LP) “Pai Nosso de Verdade”, gravado por Wôlo[6]. Além desses, outros “grupos como MILAD, Água Viva e Logos são exemplos de contextualidade rítmica e melódica”[7].²⁰⁶

De um lado, a proposta de envolvimento de uma igreja mais social e próxima ao povo com as premissas da Teologia da Libertação tirando o foco do

1996. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). São Bernardo do Campo :Universidade Metodista de São Paulo, 1996. 83 p.

²⁰⁵ Neste sentido, podemos estabelecer uma comparação mesmo que superficial com o acesso e facilidade à participação do povo no canto na liturgia assim como ocorreu na reforma do século XVI, passando pela profissionalização da música nos séculos seguintes, chegando a um nível alto de elaboração técnica não apropriada ao canto congregacional. Desta forma, era necessária a presença de músicos profissionais ou bem preparados para a execução das músicas, fugindo da intenção principal que era o acesso a todos. (grifo nosso)

²⁰⁶ <http://www.luizcarlosramos.net/junto-aos-rios-de-babilonia/>. Último acesso em 09 de janeiro de 2014.

pecado e colocando no sofrimento do ser humano, e de outro lado a campanha ferrenha por novos convertidos em busca da libertação do pecado e visando um novo céu e uma nova terra em outra perspectiva. O discurso teológico-musical neste contexto leva para dois caminhos paralelos. O primeiro fala do Reino de Deus aqui e agora; o segundo vislumbra a eternidade causando um distanciamento intencional ou não da realidade. Assim nos explica Jon Sobrino:

A Teologia da Libertação surgiu com a irrupção dos pobres, e de Deus neles, ao redor de Medellín. Houve uma geração de bispos que temos chamado de Padres da Igreja latino americana: Don Helder Camara, Leonidas Proaño, Don Sergio e Don Samuel, Oscar Romero, grupos sacerdotais. Ocorreu a renovação da vida religiosa, que se cristalizou na CLAR, e a proliferação das comunidades de base... Nesse contexto surgiram teólogos como Gustavo Gutiérrez, Juan Luis Segundo, José Comblin, Leonardo Boff, Ignacio Ellacuría.²⁰⁷

Sem configurar um movimento teológico-musical propriamente dito, mas que causou mudanças significativas tanto em um quanto em outro, é importante reforçar a influência de Richard Shall²⁰⁸ no contexto na igreja brasileira principalmente na igreja presbiteriana. Detentor de uma “Teologia da Revolução”²⁰⁹ em que ele propõe não haver nenhuma possibilidade de o cristão estar ausente de uma revolução armada no Brasil”²¹⁰, ele foi professor do Seminário Presbiteriano do Sul localizado na cidade de Campinas no interior de São Paulo. Esta instituição era conhecida pela “ortodoxia e conservadorismo calvinista”,²¹¹ o que implicou na geração de desconforto entre a ideologia por ele propagada e os posicionamentos institucionais, deixando o Brasil no ano 1962.

²⁰⁷ SOBRINO, Jon. Entrevista para Adital disponível em: http://www.adital.com.br/hotsite_ecumenismo/noticia.asp?lang=PT&cod=55097. Último acesso em 06 de janeiro de 2014.

²⁰⁸ Millard Richard Shaul (1919-2002). De família presbiteriana, estudo sociologia no Elizabeth College, uma instituição de tradição anabatista. Ali sofreu influência de reformadores radicais e em Princeton teve contato com a teologia reformada européia, também com autores neo-ortodoxos como Karl Barth e Emil Brunner. In: AMARAL, 2012, p.144 e 145.

²⁰⁹ “A teologia da Revolução é, dessa forma, o momento primordial daquilo que hoje denominamos teologia da libertação. Tal posição é ainda bastante marcada pela Teologia do Evangelho social e pela doutrina cristã do amor.” In: PAULA, Márcio Gimenes. *Os antecedentes da teologia da libertação entre os protestantes brasileiros: a presença de Richard Shaul no Brasil*. Interações: Cultura e comunidade, vol.8, num. 13, enero-junio, Faculdade Católica de Uberlândia, 2013. p 77-86. Acesso: <http://www.redalyc.org/pdf/3130/313028475005.pdf>

²¹⁰ AMARAL, 2012, p. 147. Ver citação: CONN E STURZ, apud FATARELI, 2007, p.32.

²¹¹ AMARAL, 2012, p. 147.

Por conta desta situação, a ligação de Shall com o Brasil havia sido temporariamente suspensa, mas ele prosseguiu atuando na América Latina. Pouco tempo depois ele assume outra postura teológica, a de que “Evangelho é uma opção pelos oprimidos”,²¹² antecipando os meandros da elaboração da teologia da libertação. Richard Shaull dedicou-se a partir dos anos 90²¹³ ao estudo do pentecostalismo nas Igrejas da América Latina.²¹⁴

Ainda nos ocupamos em compreender o papel e desenvolvimento do evangelicalismo²¹⁵ tomado como base doutrinária de vários grupos ideologicamente posicionados dentro e fora da igreja, com relação tanto a questionamentos teológicos como padrões de comportamento dos cristãos. O grupo dos evangelicais situava-se entre a teologia fundamentalista e a teologia da libertação, incentivando a conversão pessoal. Como resultado das inquietações dos grupos ligados a este que se tornaria um movimento, surge em 1974, como resultado do Congresso mundial de Evangelização ocorrido em Lausanne “sob o tema *Que o mundo ouça sua voz*”²¹⁶, uma proposta de uma nova teologia que ficou conhecida como *Teologia da Missão Integral*. O lema do congresso estimulava o “engajamento das igrejas na promoção de melhores condições de vida para a população.”²¹⁷

Desta breve apresentação dos acontecimentos que influenciaram a produção cultural na igreja, entendendo esta produção com forte ênfase na música e na propagação de teologias específicas, consideramos o surgimento das organizações paraeclesiásticas e os grupos musicais com o mesmo propósito. Entendemos que a escolha da música para tal procedimento se deve à própria essência do objeto sonoro como produção deste objeto, o próprio objeto e a recepção do mesmo. Assim, detentora de um universo simbólico

²¹² AMARAL, 2012, p. 147.

²¹³ No ano de 1990 Richard Shaull proferiu palestra sobre pentecostalismo na semana teológica do Seminário Teológico Presbiteriano Independente de São Paulo, atual FATIPI. Grifo nosso.

²¹⁴ AMARAL, 2012, p. 148.

²¹⁵ “O evangelicalismo tem sua origem no interior da Igreja da Inglaterra no século XVIII. Havia, desde o século XVI, a herança da ala mais protestante da Igreja (“igreja baixa”), com a influência luterana e calvinista e a presença de puritanos que optaram pela permanência na instituição. Com os irmãos John e Charles Wesley, George Whitefield e John Fletcher vem a influência arminiana.” Entrevista com o falecido bispo Robison Cavalcanti um dos expoentes deste movimento. In: <http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/253/as-origens-do-evangelicalismo>. Último acesso em 09 de janeiro de 2014.

²¹⁶ AMARAL, 2012, p. 166.

²¹⁷ AMARAL, 2012, P. 167, apud LOPES, 2007.

particular e ao mesmo tempo coletivo, a música é capaz de veicular ideias e conceitos estimulando os sentidos do ouvinte, isto é, atuando principalmente no campo estésico²¹⁸ onde se encontra o ouvinte, e sua relação simbólica com o poético, onde se encontra o criador. Ambos os conceitos compõem a análise tripartite, metodologia de análise musical proposta nesta pesquisa e que será abordada no quarto capítulo.

3.2 Principais grupos musicais relacionados às organizações paraeclesiais

Com o pano de fundo descrito no item acima, podemos dizer que paralelamente, o movimento musical foi intenso nas igrejas a partir dos anos 70. Jovens descontentes com a situação litúrgica das igrejas em geral, em conjunto com a situação política repressora que o Brasil enfrentava, e não obstante as igrejas, encontraram nestes novos movimentos, uma chance de mudar o formato considerado “engessado” de culto que ocorria na maioria das igrejas, arriscando a dizer até certo ponto, apático. Nesta situação de instabilidade política e social, a igreja procura manter-se observando a situação e ao mesmo tempo absorvendo estrategicamente novas teologias que surgiam.

As organizações paraeclesiais que por aqui aportaram “eram uma versão modernizada das antigas organizações missionárias, atuando com uma segmentação diferenciada.”²¹⁹ As principais eram: “Organização Palavra da Vida, Jovens da Verdade, a Mocidade para Cristo e o Serviço de Evangelização para América Latina (SEPAL).”²²⁰ O papel exercido por estas organizações na vida das igrejas veio a calhar com a situação política repressora vivida por estas por conta do desânimo e apatia da juventude da época. Segundo Daniel Amaral, “as paraeclesiais preencheram o vazio criado pela desarticulação dos movimentos de juventude da época.”²²¹

É preciso lembrar que o golpe militar de 1964 gerou uma instabilidade e dificuldade de diálogo da igreja com a cultura e com os movimentos de

²¹⁸ De acordo com a proposta de análise do objeto sonoro conforme Nattiez-Molino, é preciso levar em consideração o triplo modo de existência de uma obra, a saber: poético, neutro e estésico.

²¹⁹ AMARAL, 2012, p.68.

²²⁰ AMARAL, 2012, p. 68.

²²¹ AMARAL, 2012, p. 70.

esquerda, algo que vinha ocorrendo gradativamente. Com o golpe, este processo sofreu uma interrupção o discurso vigente pretendia enfraquecer o discurso da esquerda. Neste sistema cultural abalado e distorcido, a igreja procurava manter-se, em algum nível de neutralidade quando possível, mas acabou gerando um grande vazio na percepção da realidade. A chegada das paraeclesiásticas colabora para um desvio da constatação da realidade política e cultural do país naquele contexto. É importante destacar que estas mesmas organizações deram de alguma forma, resposta aos organismos de cunho ecumênico e “simpáticos a um diálogo com a esquerda e com a teologia liberal.”²²²

Ainda é preciso situar as igrejas de cunho pentecostal neste contexto. O crescimento das igrejas pentecostais incentivou o surgimento de uma música evangélica com a linguagem mais brasileira, ligada às raízes culturais. Neste ponto, destaca-se a história da própria inserção do protestantismo de missão no interior de SP, uma vez que a cultura local considerada caipira, isto é, focada na tradição e vida rural, e a estrada de ferro que ligava toda a zona cafeeira, permitiu esta facilidade, caso da IPIBOT. Desta forma, vincular a cultura local com a prática musical não era algo muito complicado. Ex- católicos que também se convertiam ao protestantismo traziam sua bagagem cultural e assim, a música de caráter mais simples e de fácil aprendizado foi tomando lugar. Os hinos dos hinários, muitos deles com melodias mais elaboradas eram mais difíceis de cantar, sem contar a questão do acompanhamento instrumental.

3.2.1 Grupo Vencedores por Cristo

Um dos principais grupos paraeclesiásticos de grande influência neste período no Brasil foi o grupo *Vencedores por Cristo*²²³ inspirado no Movimento de Jesus já abordado anteriormente. Ecos da influência deste grupo na IPIBOT se mostram presentes até os dias atuais. As músicas produzidas pelo grupo através de várias formações são encontradas no hinário da IPIB, bem como

²²² AMARAL, 2012, p.68 e 69.

²²³ http://www.vpc.com.br/website/exibe_cat.asp?conteudo_cat=25&titulo=historia. Último acesso em 27 de dezembro de 2013

nos cânticos avulsos durante o culto e mesmo em arranjos entoados pelo coral da IPIBOT durante o culto. Nota-se desta forma, o grau de influência deste grupo em geral na vida das igrejas. As canções eram novas, com o uso de harmonias e arranjos mais modernos e isto cativava os jovens fazendo um contraponto à forma coral mais comum nos hinários. Destaca-se também o uso dos instrumentos como bateria, violão, guitarra em contraste com o uso quase que exclusivo do órgão e do piano. Somente a teologia persistia no mesmo teor daquela vigente na igreja carregada de apelo à conversão e reconsagração nos moldes do conteúdo do hinário Salmos e Hinos.

O grupo *Vencedores por Cristo* ainda se encontra em atividade no Brasil, e hoje possui o status de missão. No site disponível é possível verificar toda a programação e estrutura do grupo, bem como se vê preservado o caráter inicial da divulgação do evangelho por meio da música e das artes. “É uma missão evangélica que tem como objetivo falar do amor de Deus através do testemunho de vida e ensino bíblico, usando a música e as artes em geral.”²²⁴

O primeiro disco do grupo foi lançado em 1968 e apresentava aos jovens das igrejas músicas de fácil assimilação embaladas ao ritmo de *rock and roll*, utilizando instrumentos nada comuns ao uso litúrgico, e que gerava comentários sobre a impropriedade do estilo para o culto cristão. Estes instrumentos, violão, bateria e logo em seguida a guitarra, causaram desconforto no compasso entre música e liturgia apropriadas ao culto. Uma longa discussão tem início neste contexto a respeito da sacralidade ou não de instrumentos não considerados sacros em detrimento do órgão, instrumento sacralizado pela própria igreja no decorrer da história. As músicas gravadas eram oriundas do repertório de corinhos norte-americanos, traduzidos para o português.

O uso destas músicas traduzidas e descontextualizadas da cultura e também da realidade brasileira seguiu até o ano de 1973 com a participação de um compositor brasileiro de nome Wolodymir Boruszewsky ²²⁵, conhecido como Wolô. A música foi gravada como um samba no LP *Se eu fosse contar*,

²²⁴ http://www.vpc.com.br/website/exibe_cat.asp?conteudo_cat=37&titulo=quemsomos. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

²²⁵ A música “Algo a mais” tocada e interpretada pelo autor pode ser conferida neste endereço: <http://letras.mus.br/wolo/1881636/>.

²²⁶ mas com características de ritmo de marcha rancho, ritmo próprio das marchas de carnaval da primeira metade do século XX. A partir do ano de 1977, a proposta de gravação de músicas de autores diversos, e de ritmos brasileiros, dá um novo impulso na história do grupo. O Lançamento do LP *Vento em popa* ²²⁷, embora divulgando o trabalho e apoiando compositores brasileiros, e também com uma característica mais próxima da cultura em termos de gênero e forma musical, não causou maior impacto na juventude como os anteriores. Ainda assim, o grupo, *Vencedores por Cristo*, tornou-se referência para a formação de novos grupos de música nas igrejas em geral.

Neste sentido, incluímos a experiência da IPIBOT. Um dos marcos desta referência na igreja de Botucatu originou a formação do Grupo Hebron, ²²⁸ nos anos 80, com características e propósitos semelhantes: cantar para levar o evangelho, isto é, fazer missão através da música. Semelhança também encontrada no grupo *Novo Alvorecer*. ²²⁹ A característica estrutural destes grupos preservava um grupo de instrumentistas que se encarregavam do acompanhamento, arranjos e até composições e também do núcleo vocal, inicialmente com arranjos elaborados a quatro vozes. O formato de banda conhecido hoje se consolidou a partir dos anos 90 e aos poucos foi fixando a estrutura musical na execução dos instrumentos, transformando o arranjo vocal antes múltiplo em vozes, para uma voz solista. Na história da IPIBOT, o grupo Hebron foi o precursor da atual banda responsável pela canção cristã contemporânea na liturgia dominical, o *ministério Doxa*.

3.2.2 Grupo Elo

O Instituto Bíblico Palavra da Vida, conhecido entre o meio cristão como “Palavra da Vida”, assim como nos moldes dos Vencedores por Cristo, cria o grupo “Palavra da Vida” na década de 70. Mais tarde, no ano de 1985, surge o

²²⁶ Mais informações: <http://som13.com.br/#/vencedores-por-cristo/albums/se-eu-fosse-contar>

²²⁷ <http://som13.com.br/#/vencedores-por-cristo/albums/de-vento-em-popa>. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

²²⁸ A autora teve participação direta no grupo, tanto no núcleo instrumental tocando teclado como no núcleo vocal. Ressalto a título de curiosidade que foi através deste grupo que a IPIBOT adquiriu o primeiro sintetizador, trazendo para o universo da liturgia sons diferentes dos de hábito como órgão e harmônio.

²²⁹ http://www.arquivogospel.com.br/entrev_v.asp?cod_entr=12. Último acesso em 09 de janeiro de 2014.

Grupo EMME – Escola de Ministério de Música e Evangelismo,²³⁰ usando as linguagens do teatro e da música com fins missionários. Com a criação do Instituto Bíblico Palavra da Vida em 1965, e posteriormente Seminário Bíblico Palavra da Vida, jovens de várias denominações deslocavam-se para lá no intuito de estudar teologia. Esta possibilidade permitia aos compositores ligados ao Instituto adequar questões teológicas à proposta musical, lembrando sempre que a cultura vigente ali era de cunho norte-americano. Esta abertura do IBPV permitia acesso ao estudo bíblico mais direcionado à teologia, mas também causou mudanças e trocas de igreja, e até mesmo conflitos quando retornavam às suas igrejas de origem.

Este foi um grupo cuja influência encontra-se registrada na IPIBOT, principalmente através dos arranjos corais oriundos dos moldes dos musicais americanos da Broadway, como por exemplo, *Jesus Christ Super Star*.²³¹ O grupo Hebron teve influência direta das músicas do *Grupo Elo*, chegando a ter em seu repertório, de trinta a quarenta por cento das músicas oriundas do grupo. Ainda hoje é possível encontrar vez ou outra uma indicação no boletim litúrgico da IPIBOT de uma e outra canção pertencente a este momento.

O grupo Elo foi criação do músico Jayro Gonçalves conhecido como Jayrinho, formado em teologia pelo Instituto Bíblico Palavra da Vida. Em parceria com outro músico, Paulo César da Silva, gravaram em 1976 o corinho: *Calmo, Sereno e Tranqüilo*, que se tornou sucesso nas igrejas.²³² Na IPIBOT, vez ou outra esta canção é entoada pelo Coral Reverendo Francisco Guedelha com acompanhamento de playback, preservando o arranjo instrumental e vocal originais. Este grupo mantém ativo o site oficial com vendas dos produtos, registro histórico e vez ou outra atua em igrejas mediante convite. A diferença fica por conta do encerramento do grupo com a morte de Jayrinho em um acidente automobilístico em 1981. Daí em diante, assume Paulo César, que dá o nome de Grupo Logos ao novo grupo.

²³⁰ <http://pvparana.com.br/nossa-historia>. Último acesso em 10 de janeiro de 2012

²³¹ Drama musical em filme norte-americano composto por Andrew Lloyd Weber e com letra de Tim Rice.

²³² Para conhecer a discografia do Grupo Elo, acessar: <http://www.grupo-elo.com/>. Último acesso em 09 de janeiro de 2014.

3.2.3 Grupo Novo Alvorecer

Oriundo da Igreja Presbiteriana Independente da 5ª parada em São Paulo – capital, atual 1ª.IPU do Tatuapé, este grupo teve sua existência dos anos de 1966 quando foi criado até o ano de 1982. Sob influência dos grupos formados pelas organizações paraeclesiais, mantinha um repertório de caráter evangelístico. O teor da mensagem era tradicional vinculado à teologia da hinódia em voga na IPI, sendo que a inovação ficava por conta da música com uma proposta mais contemporânea. A temática do grupo tinha um caráter mais social, mas com um apelo, sempre que possível, às coisas do céu, da vida eterna. Não era este o ideal do grupo, mas era uma forma de conseguir equilibrar tanto uma quanto outra mensagem. Em 1970 entra para o grupo Daniel Vieira Ramos Filho, que se tornou ao longo do tempo, o principal compositor do grupo, conferindo uma direção teológica na composição das letras.

A formação do imaginário do povo evangélico até então era carregada da ideologia do “céu, lindo céu”,²³³ onde a única esperança e desejo do crente é morar com Cristo. Em uma entrevista concedida por Daniel ao Arquivo Gospel, ele responde com relação à aceitação do povo sobre canções de cunho mais social:

Não gostavam muito, preferiam que minhas músicas só falassem das coisas lá do céu e para mim era muito difícil. A manifestação de Deus acontece na sociedade e Ele espera que a transformemos. A maioria dos evangélicos gostaria de ter nascido anjo e você há de convir comigo que fica difícil escrever para anjo.²³⁴

3.2.4 Grupo Café

Talvez tenha sido este o grupo de maior alcance e destaque dentro da IPIB no que se refere à prioridade e fidelidade por uma cultura e teologia mais brasileira. A proposta do grupo ecoou pelo interior de São Paulo não somente

²³³ Grupo Elo. Ouvir em mp3.short clip, hi-fi(broadband)

²³⁴ http://www.arquivogospel.com.br/entrev_v.asp?cod_entr=12. Último acesso em 30 de dezembro de 2013.

através das músicas e do grupo em si, mas do vínculo da proposta de uma música mais brasileira para uma liturgia que ligasse à teologia, as raízes culturais e musicais do país, usando para isto o espaço de formação dos novos pastores que saíam do seminário de São Paulo, lugar que abrigou ecumenicamente propostas de incentivo à nova música e à nova liturgia que se pensava.²³⁵ O fato de estar atrelada a um seminário, centro de formação do pensamento da igreja, não caracteriza de forma alguma a aceitação por parte da comunidade presbiteriana independente em geral. De fato, a IPIBOT teve muitas resistências em absorver a nova proposta e incluí-la de algum modo em seu culto dominical.

O grupo surge oficialmente a partir de um Festival de música evangélica que deu origem ao nome do grupo: *Canções para um Festival Evangélico*. O nome do festival foi sugestão de um membro jovem da IPI, João Marcos de Almeida Lopes.²³⁶ Anteriormente à concepção da ideia do festival e sua organização, houve um encontro da ULAJE – União Latino-americana da juventude ecumênica, em Lima-Peru. “Para representar o Brasil, foram escolhidos três jovens do grupo que compunha a geração de novos compositores protestantes.”²³⁷

O grande ideal por detrás do festival CAFÈ, e conseqüentemente do grupo que se forma como resultado do festival tem a ver com palavras do próprio Daniel Vieira Ramos Filho em entrevista concedida ao site Arquivo Gospel e que resume a essência do festival:

Um dia o Reverendo Valdomiro P. de Oliveira convidou-me para jurado de um festival que tinha um diferencial, (eu acabara de voltar de Lima no Peru onde participei de um congresso da ULAJE) onde um dos enfoques era a necessidade que o povo latino-americano tinha de promover em suas comunidades a uma resistência cultural, visto que a nossa identidade corria um sério risco...cantar a música “deles”...cantar do jeito “deles”...cantar versões “deles’...Manter-nos como colônia é conveniente até hoje.²³⁸

²³⁵ AMARAL, 2012, p. 250.

²³⁶ Informação cedida pelo Pastor Valdomiro Pires de Oliveira a Daniel do Amaral. in:Amaral, 2012, p. 236.

²³⁷ AMARAL, 2012, p. 234.

²³⁸ http://www.arquivogospel.com.br/entrev_v.asp?cod_entr=12

Neste contexto o grupo café surgiu da necessidade imediata de gravar e difundir as músicas vencedoras do festival, e ao mesmo tempo suprir um vácuo na produção musical para o culto no contexto da IPIB, que tinha forte apoio na hinologia do hinário Salmos e Hinos e nas músicas já institucionalizadas dos grupos paraeclesiásticos, cuja mensagem nem sempre ia ao encontro desta nova proposta. A IPIBOT só vai aceitar a proposta de canções com uma mensagem de cunho mais social e com ritmos pensados a partir da cultura brasileira, com a implantação do Projeto Canteiro,²³⁹ projeto este de formação de um novo cancioneiro para IPIB que contemplasse a igreja em nível nacional, e também valorizando o cancioneiro latino-americano. Projeto canteiro foi o embrião do atual hinário da IPIB, o *Cantai Todos os Povos*. Na apresentação do Canteiro lemos:

Hoje, celebramos nossa jornada, lançando a primeira coletânea de hinos sacros de uma série de coletâneas, que virão compor no futuro, o hinário da igreja Presbiteriana Independente do Brasil. Ao se lançarem coletâneas de 20 a 30 hinos por vez, estamos objetivando levar a igreja a realmente aprendê-los. O segundo ponto a destacar é que entre os hinos tradicionais podem ser encontrados hinos contemporâneos e brasileiros. Com isto objetivamos dotar a igreja ao mesmo tempo de uma hinologia clássica e contextualizada à realidade brasileira.²⁴⁰

Ainda destacamos mais um movimento que se deu no âmbito da IPIB após o encerramento do Grupo Café em 1984. Percebendo que a igreja precisava de um espaço com liberdade para discutir e produzir artisticamente, com voz e liberdade de denunciar as questões sociais e ainda assim ter espaço dentro da própria igreja, Valdomiro Pires de Oliveira cria o movimento *areópago*, em novembro de 1986, que segundo o próprio criador “era uma alternativa artística para a vida da igreja.”²⁴¹ E ainda segundo Amaral:

Os cinco encontros apontaram para os propósitos que já estavam presentes no Grupo Café: expressar, através de uma musicalidade brasileira, a arte cristã que exaltava a Deus e mantinha os olhos abertos para a realidade social brasileira, não somente para constatar os fatos, mas principalmente, para denunciar injustiças e engajar o povo de Deus na construção de um mundo melhor.

²³⁹ Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. Canteiro, volume 1, 1989, p.3.

²⁴⁰ Palavras do Reverendo Assir Pereira, Presidente do Supremo Concílio da IPI do Brasil, atual Assembléia Geral da igreja.

²⁴¹ AMARAL, 2012, p.246.

A gravação de um único disco no ano de 1991, intitulado *Areópago*, foi o suficiente para deixar registrada a insatisfação de uma parcela da igreja com a falta de atenção às condições sociais brasileiras mais latentes. Foi um registro oficial como protesto à teologia vigente na igreja, bem como do papel da igreja na sociedade.

3.3 Contraponto teológico-musical às organizações paraeclesialísticas:

“Louvar ao Senhor eu louvarei e os pés da terra não tirarei”.²⁴² É assim que tem início uma canção de composição de João Francisco Esval e Flávio Irala, ambos anglicanos, e que demonstra o desejo de mudança nos rumos que as canções de louvor brasileiras haviam desenvolvido até então. A partir de um grupo de pessoas comprometidas com o ideal de uma real mudança social onde a igreja se faz presente e atuante, vários movimentos musicais surgiram como espaço e voz de protesto e denúncia tanto contra o sistema político-social como eclesialístico.

Desta forma, surgem alguns cancioneros importantes e movimentos oriundos de várias denominações. Não temos como abordar todos eles neste espaço, mas selecionamos dois deles para falar com mais propriedade, sabendo que ambos tiveram influência no pensamento musical da IPIB, e de certa forma, na IPIBOT. O terceiro, não propriamente um cancionero, mas a publicação do material litúrgico produzido a partir da cadeira de liturgia entre os anos de 1983 e 1986, de onde retiramos parâmetros para compreender a postura da igreja e da academia em relação ao tema.

É importante destacar que alguns movimentos partiam dos centros de formação teológica, como o Seminário Teológico de São Paulo, atual FATIPI, e que muitas vezes criaram um reduto teológico que não chegava até as comunidades criando uma espécie de ambivalência teológica. A teologia elaborada nos seminários nem sempre iam ao encontro da teologia cotidiana vivida pelas igrejas com bases firmes na tradição, para não dizer também da

²⁴² MARASCHIN, Jaci. C. *O Novo Canto da Terra*. São Paulo: Editora do IAET, 1987.

tradição oral, mas nem sempre na teologia e tradição com identidade reformada calvinista.

3.3.1 A Nova Canção

Até o nascimento do cancionero propriamente dito, houve um espaço de tempo de preparação do terreno tanto para a criação musical como para a elaboração teológica como base da mensagem social, que urgia para ser proclamada dentro e fora da igreja. O grupo de poetas e músicos que geraram o discurso teológico-musical naquele contexto vinha de um longo caminho de preparação, estudos e um grande sonho em comum, da produção de um hinário que contemplasse músicas evangélicas brasileiras, isto é, culturalmente identificável. As formações e experiências particulares de cada músico e poeta provinham tanto do universo da música de concerto, também chamada de erudita em alguns círculos, como da música do povo, também considerada popular em outros.

Daniel Amaral traça este caminho preparatório resumindo linearmente a história da seguinte forma: “(...) nas décadas de 1940 e 1950, por meio do Instituto Coral de São Paulo e da Escola de Música Sacra, o casal Ream ²⁴³ havia produzido uma nova geração de músicos brasileiros.” ²⁴⁴ Seguido a este período, entre as décadas de 1950 e 1960, “desenvolveu-se no catolicismo latino-americano a música das *Misas Populares* e as temáticas sociais que desembocariam na Teologia da libertação.” ²⁴⁵ É importante destacar que muitas destas músicas chegaram ao Brasil através de seus países de origem e o destaque ficava para o uso do folclore destes lugares nas composições. De acordo com Jaci C. Maraschin em entrevista cedida á pesquisadora Jaqueline Ziroidi Dolghie no ano de 2001, estas músicas geraram um incômodo nos compositores brasileiros, e deu-se início à investigação do uso do folclore

²⁴³ AMARAL, 2012, p176 .O casal Albert e Ethel Ream eram musicistas e lecionavam na Faculdade de Teologia Metodista, hoje conhecida como FATEO e pertencente à Universidade Metodista de São Paulo – UMESP. Isto se dá na década de 1930, incentivando a criação e divulgação da música sacra através do Instituto Coral de São Paulo.

²⁴⁴ AMARAL, 2012, p. 196.

²⁴⁵ AMARAL, 2012, p. 197.

brasileiro para as composições nacionais, e incentivo aos compositores individuais e poetas para criação de novas músicas.²⁴⁶

Neste contexto destacamos o poeta João Dias de Araújo²⁴⁷ que abraçou a causa da produção de textos de cunho social por uma teologia também voltada a conclamar os cristãos á causas sociais. Como destaque desta produção, o cântico intitulado *Que estou fazendo se sou cristão?* de autoria do próprio João Dias e melodia e arranjo para piano de Décio Lauretti, é fruto deste movimento, e faz parte do atual hinário da IPIB, *Cantai Todos os Povos*.

Após estes primeiros passos no ideal da busca por uma música mais nacionalista, surge um grupo de músicos que se reuniam na residência de Norah Buyers²⁴⁸ localizada no *campus* da Faculdade de Teologia Metodista no bairro de Rudge Ramos - São Bernardo do Campo, para dar prosseguimento à elaboração e criação de músicas com este intuito. Em 1974 sai o primeiro resultado desta produção que resultou no cancionero *Nova Canção*.

Na década de 1970 cresce o interesse pelo tema e várias entidades passam a realizar reuniões e encontros significativos para debater o teor e a importância da produção musical brasileira para a liturgia. Dos principais citamos a Associação de Seminários Teológicos Evangélicos – ASTE com a realização de simpósios entre os anos de 1972 a 1981, neste último com a produção do cancionero *A canção do Senhor na terra brasileira*, com músicas de Simeí Monteiro e Jaci C. Maraschin. Os dois estavam envolvidos com o grupo que viria projetar o cancionero *Novo Canto da Terra*, publicado em 1987.

A IPIB passa a ter uma forte influência destes cancioneros na medida em que as músicas passam a circular por várias igrejas, principalmente quando inseridas no espaço do culto. Quando Odair Pedroso Mateus²⁴⁹ assume a cadeira de liturgia no curso de teologia no seminário da IPIB, na cidade de São Paulo, há uma clara postura não só do seminário, mas da igreja nacional

²⁴⁶ DOLGHIE, Jaqueline Ziroldo. *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. Tese de Doutorado. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

²⁴⁷ João Dias de Araújo nasceu na cidade de Campinas – São Paulo. De origem presbiteriana, também estudou teologia no Seminário Presbiteriano do Sul – IPB. Mais tarde foi um dos fundadores da Igreja Presbiteriana Unida – IPU. Mais detalhes: <http://www.luteranos.com.br/conteudo/joao-dias-de-araujo-1931>. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

²⁴⁸ Norah Buyers foi a grande incentivadora e patrocinadora dos ideais do grupo.

²⁴⁹ Odair Pedroso Mateus é teólogo reformado e atualmente lidera o Instituto Bossey do Conselho Mundial de Igrejas.

quanto a pensar e repensar o culto como espaço de reflexão sobre o papel e postura social da igreja, bem como de acertar o passo junto aos ideais da reforma. Assim expressa Leontino Faria dos Santos, diretor do seminário na época.

Não podemos deixar de reconhecer que, como igreja reformada estamos liturgicamente descaracterizados, descontextualizados, viciados. Temos uma grande dívida para com nossa cultura; nossos hinos nada têm a ver com o que fazemos nesta terra, nem com nosso passado de lutas, frustrações ou vitórias. Cantamos a saudade da pátria que nunca vimos (“Da linda pátria estou bem longe...”) ou vitórias de guerras que nunca tivemos (“Glória, glória, aleluia” – hino da Guerra civil dos Estados Unidos). Enquanto isso deixamos de viver a nossa história, de denunciar o mal, a injustiça ou a violência que perseguem a sociedade.²⁵⁰

A importância da produção deste material para a vida da igreja impulsionou os projetos que vieram em seguida, como o projeto canteiro que reuniu músicas para a liturgia, a criação da comissão de música e liturgia da IPIB, a confecção do Manual de Culto e, ainda, incentivou a produção de teses, livros e outros materiais sobre o assunto. De certa forma, graças a estes primeiros passos, a IPIB usufrui de um material que lhe permite uma reflexão mais profunda sobre seu papel na sociedade e a importância da liturgia contextualizada para a vida da igreja. A IPIBOT enquadra-se neste processo, pois o culto daquela igreja é balizada, preferencialmente, pelas referências do Manual de Culto, pelos documentos da IPIB e pelo hinário atual. Não esquecemos que anteriormente à este pano de fundo, ainda encontrava-se em uso, e isto até o final dos anos 90, a teologia do hinário Salmos e Hinos.

3.3.2 Vida na Terra

A importância deste material para vida litúrgica da IPIBOT já foi destacada no item anterior, mas ainda é necessário compreender quais foram os resultados oriundos desta experiência que se refletiram anos depois na forma e na estrutura do culto, abrindo caminhos para a abertura em relação às artes e manifestações artísticas hoje presentes na IPIBOT, e que não causam

²⁵⁰ SANTOS, Leontino Farias. In: SEMINÁRIO TEOLÓGICO DE SÃO PAULO. *Vida na Terra*. São Paulo: Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, 1987. p.3.

mais estranheza ou produzem escândalo, como foi o caso da introdução dos instrumentos como guitarra, bateria, etc. nos cultos. Ressaltamos aqui a atual prática da arte circense na igreja, algo que vinte anos atrás seria impensável.

O nome escolhido para a nova empreitada litúrgica *Vida na Terra* já demonstra a preocupação em relação à direção que se pretendia quanto à abordagem teológica: celebrar a vida na terra enquanto moradores deste lugar tão abençoado quanto o futuro *lindo céu* tão almejado pelos crentes. Odair encerra as palavras de introdução ao caderno de liturgias explicando que o termo “vida(...) refere-se a um só tempo ao caráter festivo do culto no Antigo Testamento e no Novo Testamento.”²⁵¹ Também caracteriza-se pela constatação de que o povo de nosso país vive em uma “terra rica ocupada por outros”,²⁵² referindo-se à grande influência recebida pela IPIB da cultura cristã norte-americana, e que de certa forma impôs escolhas tanto litúrgicas quanto teológicas às igrejas presbiterianas no Brasil, mesmo que ideologicamente.

É notório o descompasso entre a experiência do culto nas igrejas locais em relação ao espaço acadêmico que por excelência pode e deve refletir constantemente sobre o espaço litúrgico e a vida da igreja. O impacto exigido da igreja na sociedade até então parecia se resumir a projetos evangelísticos voltados à conversão de novos fiéis, distanciando completamente da compreensão da centralidade do culto cristão e sua importância para a manutenção da fé, da identidade, e da vida cristã. Segundo Leontino Farias dos Santos, na apresentação do livro:

A liturgia da Igreja, até aqui praticada, pressupõe uma certa descontinuidade entre a vida cotidiana e a vida de fé.(...) Trata-se de uma liturgia que aliena, que tenta separar o fiel de um mundo mau e preservá-lo por alguns instantes dos prazeres espirituais de um mundo bom, sagrado. Essa dicotomia sagrado-profano, que caracteriza a docência da igreja, enquanto instituição, seu serviço e testemunho na sociedade, compromete a sua missão no mundo porque limita o seu campo de ação pondo limites à ação da Graça de Deus.²⁵³

²⁵¹ MATEUS, Odair Pedroso. in: SEMINÁRIO TEOLÓGICO DE SÃO PAULO. *Vida na Terra*. São Paulo: Igreja Presbiteriana Independente do Brasil, 1987. p. 5.

²⁵² MATEUS, 1987, p. 5.

²⁵³ SANTOS, 1987, p. 3.

O resgate do uso dos símbolos da igreja reformada, bem como do aparato litúrgico, o ano eclesiástico, as cores litúrgicas, etc. de início causou estranheza principalmente nas igrejas para onde os seminaristas se dirigiam aos finais de semana. Eles eram os principais difusores do que se aprendia no seminário levando para a igreja suas próprias experiências. A liturgia pobre em símbolos, o culto resumido em partes que privilegiava alguns hinos e a palavra, o discurso teológico-musical ainda forte das paraeclesiásticas, precisava urgente de transformações e mudanças. Aos poucos, a prática litúrgica traduzida na experiência do culto dentro do Seminário foi se alastrando para as igrejas, mas não sem resistência. O preconceito arraigado contra a cultura brasileira, demonizada por muitas organizações estrangeiras, era o principal motivo desta resistência.

Esta abertura a novas experiências possibilitou que o olhar da igreja se transformasse aos poucos, ampliando para a riqueza não somente teológica, mas também estética na liturgia. A espiritualidade latente era traduzida em forma de novas canções, novas cores e formas que tomavam conta do espaço litúrgico na IPIB, o templo.

. A abertura que a IPIBOT atualmente desfruta para experiências estéticas, culturais e artísticas, bem como o diálogo ecumênico, e ainda a construção do imaginário teológico-musical que lhe confere uma peculiaridade dentre outras da denominação, se deve aos antecedentes que acabamos de resumir. Muito mais se fez e acreditamos que será feito, permitindo que a IPIBOT contribua para uma renovação da liturgia reformada não só no âmbito da própria igreja, mas de outras igrejas, outras denominações, dentro e fora das igrejas reformadas em geral.

3.3.3 Novo canto da terra

“O Novo Canto da Terra” é o título de uma canção de Simei Monteiro escolhido para representar o pensamento dos autores e compositores presentes no cancionário de mesmo nome. Segundo Jaci C. Maraschin:

Em lugar das antigas ênfases na vida depois da morte e nas visões das glórias celestiais, esforçamo-nos por cantar o nosso compromisso com a terra, cantando a partir dela, sabendo que se trata da mesma terra criada por Deus e escolhida por ele para a encarnação de seu Filho.²⁵⁴

A importância deste hinário se dá tanto no âmbito musical quanto teológico. Além de ter um corpo musical mais extenso com 199 canções, pensadas em sua maioria para dar continuidade à composição de músicas mais próximas da cultura brasileira, o hinário foi o primeiro a apresentar uma indicação litúrgica para o uso das músicas de acordo com o calendário litúrgico.

O processo de elaboração Novo Canto da Terra valorizava a preocupação com uma teologia mais próxima do povo e contou com a ajuda de dois músicos ligados à Escola de Comunicação de Artes da USP – ECA, para a transcrição e arranjo para acompanhamento ao piano. Luiz Carlos Ramos relata este processo assim:

O processo contou com a participação de compositores, musicistas profissionais e teólogos, pois “é preciso o cuidado com a teologia que cantamos, uma vez que não fazemos, neste projeto, música apenas por amor à arte, mas também por amor ao evangelho.”²⁵⁵

No âmbito da IPIB a aceitação deste hinário se deu de forma mais precisa e concreta no espaço do Seminário Teológico de São Paulo, em algumas igrejas da capital paulista e na Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, conhecida como Catedral Evangélica.²⁵⁶ No período de maior uso deste hinário, o seminário da IPIB se localizava nas dependências da Catedral Evangélica, em um prédio construído especificamente para educação cristã. O organizador do hinário, Jaci C. Maraschin morava na mesma quadra da Catedral, na parte de trás, localizado em frente a praça Roosevelt, no bairro da Consolação, região central de São Paulo. O contato era facilitado por esta questão e também pela ligação do

²⁵⁴ MARASCHIN, 1987, p. 6.

²⁵⁵ RAMOS, Luiz Carlos. *Os corinhos-Uma abordagem pastoral da hinologia preferida dos protestantes carismáticos brasileiros*. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais e Religião), São Bernardo do Campo, 1996. p.29

²⁵⁶ <http://www.catedralonline.com.br/>

seminário através de professores em termos acadêmicos e de pesquisa, com o então, Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião, incorporado à Universidade Metodista de São Paulo.

O alcance não foi direto na IPIBOT, mas por intermédio das experiências litúrgicas no seminário, principalmente no início da década de 1990 com o incentivo do professor de liturgia, Richard Irwin, um grupo de alunos retomou em parte as experiências do cancionário *Vida na Terra*, buscando novas propostas e partindo para uma maior conscientização e abertura litúrgica das igrejas presbiterianas independentes, e iniciando um projeto que podemos chamar de “educação litúrgica”, coordenado pelo professor Richard Irwin. Destaco a participação da autora desta pesquisa no intento, uma vez que era estudante de teologia do seminário de São Paulo dos anos de 1990 a 1994.

3.3.4 Outros movimentos, grupos e cantores

Gostaríamos de avaliar, analisar e discorrer sobre vários movimentos, principalmente teológico-musicais que através do discurso teológico-musical fizeram parte da construção deste imaginário no universo da igreja cristã brasileira, mas é impossível falar sobre todos eles num espaço como este. Para que alguma justiça seja feita, deixamos o registro dos principais movimentos e influências individuais de compositores e grupos, estes dois últimos com amplo espectro de atividade a partir da década de 1980. Algumas partes do relato e comentários pertencem ao campo de experiência individual da autora como participante da IPIBOT na área de música a partir da mesma década, portanto, testemunha viva dos acontecimentos e transformações pelos quais aquela igreja passou.

Utilizando o levantamento histórico já feito por Daniel Amaral, citamos: *A canção do Senhor na Terra Brasileira*, editado pela ASTE com formas musicais populares, tendo como organizadores Simeu Monteiro e Jaci C. Maraschin. Dentro da Igreja Anglicana, destacamos o trabalho de João Francisco Esvael e Paulo Esvael, juntamente com Flávio Irala. João e Flávio foram protagonistas de outro grupo, o *Gente de casa*, que procurava levar o ritmo brasileiro para dentro das igrejas com participações nas liturgias a convite

de algumas delas. Ainda destacamos o trabalho de Jaci C. Maraschin como compositor e liturgista, não somente no âmbito anglicano, mas em nível internacional tendo grande participação em órgãos ecumênicos, principalmente no Concílio Mundial de Igrejas – CMI.

Dentro dos Seminários teológicos, principalmente os que tinham formação voltada para o ministério musical, o Seminário Batista do Norte do Brasil destacou-se pela produção vocal através do Coro Sinfônico com a publicação dos *Cadernos do Coro Sinfônico* para coro a quatro vozes. Apesar das letras continuarem dentro da tradição de música para o culto sem grande expressividade social, houve um “trabalho de valorização dos ritmos regionais nordestinos na produção musical dos alunos do curso do Ministério de Música.”

²⁵⁷ Outro importante coral a exercer um trabalho musical de qualidade e de impacto, primando pela inovação, foi o *Coral do Morro*, regido pelo professor Nelson Kirst, que também exerceu grande influência no estudo da liturgia em geral, mas principalmente dentro da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil – IECLB. Em formato de *Long play*- LP, houve o “registro fonográfico das obras do cancionário *A Nova Canção* como *Que estou fazendo se sou cristão*, de João Dias de Araújo.” ²⁵⁸

No contexto do Seminário Batista do Norte ainda destacamos os nomes de Nabor Nunes Filho e Marcílio de Oliveira Filho, com apoio da Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP. Na IECLB surge o cancionário *O povo canta*, fruto da atuação de pessoas na Pastoral Popular Luterana – PPL, cuja proximidade com a Teologia da Libertação se fez notória devido à própria história de luta que envolveu o contexto narrado pelas letras ali presentes. Nota-se uma produção musical característica do Rio Grande do Sul, cujos cânticos eram estruturados nos ritmos nativistas gaúchos.

Na igreja Metodista, o grupo *Viva a vida*, dirigido por Laan Mendes de Barros, privilegiava letras mais próximas do jovem urbano, utilizando ritmos mais brasileiros como o samba. Laan Mendes como editor e criador da editora Liberdade Edições Musicais, colabora na produção da coleção *Canções de fé e Liberdade*, cancionário este ainda em uso na Igreja Metodista. Destaca-se ainda, a união dos grupos *Viva a Vida* e *Gente de Casa* na produção de um LP

²⁵⁷ AMARAL, 2012, p. 214.

²⁵⁸ AMARAL, 2012, p. 216.

intitulado *Revivendo* de cunho teológico mais profundo na vertente dos questionamentos sociais. Em Belo Horizonte – Minas Gerais surge o grupo Coração do Povo.

Estamos cientes da escolha do destaque destes grupos, mesmo que a maioria se concentre no Estado de São Paulo, entendemos que as influências absorvidas pela IPIBOT direta ou indiretamente se concentraram nos elencados acima. Um dos últimos grupos atuando na proposta da música protestante brasileira pertencia à Igreja Presbiteriana Independente da Vila Talarico, no final dos anos 80. Esta igreja em particular, por contemplar a presença de Odair Pedroso Mateus, idealizador do *Vida na Terra*, absorveu as propostas da renovação litúrgico-teológica vindas do seminário da IPIB.

Por último, destacamos o desenvolvimento paralelo dos grupos que mesmo sem saber foram precursores do que se entende atualmente por *músicas da cultura gospel*, ou o nome de mercado, *música gospel*. De caráter evangelical, grupos como *Vencedores por Cristo*, *Milad*, prepararam terreno para o surgimento de outros grupos cujo ritmo era assumidamente importado baseado no *rock in roll*. No final da década de 1980 surge um grupo de nome *Rebanhão* com uma proposta inovadora tanto no repertório quanto no estilo.

Neste contexto, no ano de 1986 surge na cidade de São Paulo a igreja *Renascer em Cristo*, fundada pelo casal Estevam e Sônia Hernandes. O lugar voltado para a juventude, privilegiada a expressão artística e principalmente musical, abrindo espaço para gêneros musicais diversos como rock, rap, funk, samba, pop, etc. É também no surgimento desta igreja que acontece o registro da marca gospel, protótipo de projeto mercadológico de igreja, e o planejamento e apresentação dos grupos musicais em grandes eventos. O discurso teológico por detrás das músicas era sempre baseado em duas vertentes: a teologia da prosperidade e a guerra espiritual.

A consolidação do *gospel* se dá na década de 1990 disparando no surgimento de igrejas neopentecostais que adotaram o sistema como um estilo, ajudando não só na consolidação de um estilo, mas de um modo de vida peculiar denominada de cultura gospel.

Por último, a influência de Asaph Borba ²⁵⁹ durante os anos 80 na IPIBOT foi responsável pela forma e molde dos grupos de louvor que surgiram a partir da década de 1990. A *performance* dos músicos que dirigiam o louvor, algumas vezes com o nome de ministros de louvor e outras vezes como levitas, tendia para uma pregação da palavra fora do contexto da proclamação da palavra, considerando aqui a IPIBOT como presbiteriana e reformada.

3.4 Conclusão

O percurso da produção teológico-musical da IPIB definido até aqui pode ser considerado híbrido em sua essência. Os caminhos do desenvolvimento da história da música brasileira, considerando a música brasileira evangélica e cristã, também a música fora do âmbito da igreja, atrelado ao percurso da história política-social do país, e da conjuntura formada pelos antecedentes históricos de outras organizações e manifestações que aqui aportaram, formam um conjunto de múltiplas definições do que seria uma história da música cristã no Brasil, se assim fosse possível compreender.

Não é possível falar de um trajeto linear e único. O nosso olhar contemporâneo sobre este trajeto nos leva a abrir um leque de possibilidades de compreensão de um mesmo fato: o discurso teológico-musical na formação do imaginário da IPIB, e conseqüentemente, da IPIBOT. E dentro deste leque, as múltiplas formas de manifestação e expressão artísticas dialogando com a igreja e a cultura em todos os aspectos, a riqueza da diversidade que compõem este imaginário. Um universo aberto à expansão sem limites nas conexões da vida com a cultura, a teologia e o tempo, representado na contemporaneidade pela pós-modernidade, período que parece nos deslocar para o atemporal.

Dos caminhos da reforma do século XVI até chegada dos missionários presbiterianos, e chegando até a presente cultura gospel praticamente consolidada nas igrejas, e cuja condição abordaremos no próximo capítulo, percebemos que a história da IPIB, mesmo no cerne de sua fundação com o cisma de 1903, caracteriza-se pela busca de uma nacionalidade que ainda não

²⁵⁹ BORBA, Asaph. Disponível em: <http://www.asaphborba.com.br/historia>. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

foi levada a cabo pela igreja como um todo. Indagamos se isto não se dá pelo mesmo motivo da investigação desta pesquisa, de que o caminho a ser desvendado encontra-se no discurso teológico-musical produzido pela igreja, carregado de influências e caminhos diferentes que convivem entre si, híbrido por natureza.

O próximo capítulo destina-se à análise das músicas através da investigação e compreensão dos discursos, tanto teológico quanto musical, e a relação com a construção do imaginário que transforma esta realidade complexa em identidade de uma igreja.

4 ANÁLISE DO ATUAL DISCURSO TEOLÓGICO-MUSICAL NA IPIBOT

Após traçarmos o percurso que antecede o período de investigação proposto – últimos vinte anos, para a compreensão do discurso teológico-musical da IPIBOT, de ir ao encontro da definição de conceitos que dão suporte à elaboração da análise tanto teológica quanto musical pertinente ao enquadramento do atual discurso da IPIBOT num contexto híbrido, e também dos movimentos teológicos e grupos musicais, que de certa forma foram base para a construção deste discurso, passamos à análise de hinos e canções através da semiologia da música, mais especificamente através da análise tripartite elaborada por Jean Jacques Nattiez e Jean Molino.²⁶⁰

Para este propósito, elaboramos critérios tanto para a escolha como para a análise das canções, uma vez que o caminho escolhido para a descrição dos caminhos da música naquela comunidade passa pela percepção do discurso musical conectado ao discurso verbal, formando uma única trama de relações, cuja rede foi tecida pelos fios das culturas e experiências vividas por aquela comunidade, configurando essa capacidade e permissão de misturas próprias da pós-modernidade.

A questão metodológica implica em duas formas simultâneas de percepção de cada hino escolhido: a análise teológica e a análise musical do discurso das canções como forma de transmissão e consolidação do *imaginário teológico-musical* da IPIBOT formador de sua identidade e responsável por sua manutenção como comunidade que se considera reformada no sentido tradicional do termo, e ao mesmo tempo, contemporânea, aberta e receptiva ao novo modelo de ser igreja na luta pela sobrevivência, quando outras denominações possuem outra forma menos tradicional de ser e agir, por exemplo, as *neopentecostais*, e o mercado evangélico, que encontra força suficiente na mídia para exercer poder sobre igrejas e doutrinas antes consolidadas.

²⁶⁰ NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Trad. Carolyn Abbate. United Kingdom: Princeton University Press, 1990.

A sugestão da análise tripartite de Nattiez-Molino para a compreensão deste contexto é motivada pela aproximação entre a percepção do fato musical em todas as suas dimensões, da criação à recepção e do objeto em si, com a percepção da mensagem teológica, configurando um discurso aparentemente único “linguagem, música ou religião, obrigam a uma análise tripartida da sua existência, sem a qual nenhum conhecimento exato é possível”.²⁶¹ Esta forma de análise nos permite compreender o caminho do fato musical desde sua concepção no universo do compositor ou ainda no processo de criação, até a forma de recepção pelo ouvinte, bem como a forma de reelaboração da mensagem contida no que escolhemos denominar de *imaginário teológico-musical* através dos níveis *poiético*, *neutro* e *estésico*:

1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo poiético; 2) esse processo poiético deixa um traço: onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a obra seja produzida, no caso da música ocidental; 3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de estésico) por parte do ouvinte.²⁶²

Chamamos de imaginário teológico–musical todo o conjunto de símbolos e significados que se consolidaram ao longo dos anos através do discurso tanto teológico quanto musical desenvolvido pela prática litúrgica da IPIBOT e que caracteriza sua forma de ser e agir no mundo. A percepção deste imaginário é essencial para compreender o atual hibridismo que procuramos compreender através da leitura da vida litúrgica da igreja. Entendemos que este processo se dá no espaço atemporal do culto por meio da liturgia, na compreensão e transmissão teológica dos hinos e na forma do discurso musical empregado tanto pela forma do canto congregacional, como pelos grupos musicais como corais e grupos de louvor, independente do gênero musical.

Considerando que a cultura é dinâmica em si mesma e que a cultura pós-moderna abarca tudo e todos ao mesmo tempo, agregam-se a este formato outras formas de manifestações artísticas, que através de uma

²⁶¹ MOLINO, Jean. *Facto Musical e semiologia da música*. Lisboa: Veja Universidade, s/d, p.133.

²⁶² SALLES, Paulo de Tarso. *O pós-modernismo na música e seus impasses no Brasil – 1970 - 1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 118 e 119.

roupagem considerada contemporânea, como é o caso do teatro, da dança e da arte circense, formando um conjunto de expressões múltiplas que convivem entre si, sem necessariamente resultarem em uma terceira forma, e que conferem este caráter híbrido que passa a justificar o ideal de uma igreja que “sempre se reforma”.

A manutenção deste imaginário teológico-musical se deve à ligação entre a tradição e a inovação no processo de hibridação. A tradição comporta o hinário, uma espécie de “museu de obras musicais”²⁶³, o uso de instrumentos como órgão e piano, a Bíblia, os textos e cânones da igreja reformada e todo documento para manutenção de fé e ordem da igreja como atas de concílios e assembleias, catecismos, etc., e também a manutenção de uma prática oral de transmissão da cultura musical e teológica fortemente marcada pela prática do canto congregacional, ou mesmo da manutenção da música em toda forma de encontro e reuniões da comunidade. Assim, a tradição torna-se importante na medida em que:

A tradição forma um *museu imaginário*, cujo acervo é formado pelas “grandes” obras e compositores do passado, e o que não foi escolhido para figurar neste museu tende a rumar ao esquecimento. Esse museu imaginário é, portanto, o cânone sobre o qual a história da música torna-se possível, ou seja, é pela concatenação das obras musicais que no curso histórico foram aceitas no museu que o historiador será capaz de constituir uma história narrável.²⁶⁴

A força que a tradição traz, imbuída das experiências do passado, acaba por tornar presença o que de fato move as pessoas. Talvez não seja a música em si como objeto sonoro, mas o que ela carrega em si, exercendo o ciclo tripartite que move a comunicação musical. Desta forma, e em caráter de comparação, hinos e canções mantém vivas a teologia, a tradição, as experiências, constituindo o imaginário que move o culto, como o grande “museu” da teologia e da música cristã. O culto como memorial do passado, presente e constante recordação do ato salvífico de Deus²⁶⁵, e antecipação da vida vindoura, pode ser compreendido como “Quero trazer à memória o que me

²⁶³ GOEHR, Lydia. *The Imaginarium Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. New York: University Oxford Press, 2002.

²⁶⁴ LISARDO, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.25 apud GOEHR, 1994, p.174.

²⁶⁵ ALLMEN, 2006, p. 21

pode dar esperança”,²⁶⁶ isto é, necessito manter vivo e atuante aquilo que me faz ser quem eu sou, e que me confere identidade, que me torna presbiteriano calvinista e cristão ao mesmo tempo.

Os salmos e Hinos foram por um bom tempo, paradigma teológico-musical das músicas consideradas apropriadas para o culto na igreja na IPIB. Não somente ao culto, mas também uma referência teológica quase “substituindo” a Bíblia, na medida em que o conteúdo teológico das canções também era usado como afirmação de fé, e como forma de transmissão e afirmação da mensagem do evangelho. Não é incomum perguntar a algum membro da IPIBOT sobre algum texto bíblico que marcou um fato de sua vida e a resposta vir através da citação de um hino.

Considerando, por fim, que o culto da IPIBOT atualmente comporta em sua liturgia múltiplas formas e gêneros musicais, assim como expressões artísticas variadas, e ainda, possíveis teologias não necessariamente de origem calvinista ou mesmo presbiteriana em sua essência, caracterizando o que chamamos até o momento de hibridismo teológico-musical, passamos a investigar esta hipótese no intuito de compreender a realidade do culto desta igreja e de verificar esta experiência como possibilidade e ou limite para uma contribuição à renovação litúrgica brasileira.

Desta forma, elaboramos os seguintes passos: breve recapitulação dos conceitos de hibridismo e de pós-modernidade; a compreensão de música em Calvino; semiologia e análise tripartite; análise e descrição da ordem litúrgica do boletim dominical e por último, análise musical e teológica dos hinos selecionados para a pesquisa.

4.1 Recapitulando: Relação entre hibridismo e pós-modernidade

Desconfiamos que o atual discurso teológico-musical da IPIBOT seja parte de um processo híbrido de permanência e identidade na pós-modernidade. Como vimos no segundo capítulo, a definição do termo híbrido passa pela compreensão da cultura em primeiro plano. Na pós-modernidade não é possível mais falar em cultura, mas em culturas compreendidas a partir

²⁶⁶ Lamentações de Jeremias: 3,21 in: BIBLIA DE ESTUDOS DE GENEVRA, 2009, p. 1028.

da *cultura das mídias* para usar o termo cunhado por Santaella,²⁶⁷ demonstrando que não é possível lidar com um único conceito para demonstrar e compreender este ou aquele objeto. E, esta cultura das mídias só é possível, porque engendra a complexa rede de informações característica da contemporaneidade em um mundo que conecta a realidade virtual com a real em um espaço de tempo quase incalculável.

Com relação ao termo *híbrido* para explicar esta mistura de gêneros, formas, teologias, músicas, expressões artísticas, onde localizamos o atual discurso teológico-musical da IPIBOT, sabemos das controvérsias quanto ao uso do termo quando aplicado em outras áreas que não a biológica, com a visão de Charles Darwin no livro *A origem das espécies*. Assim, tomamos como referência a aplicação do termo nas ciências humanas, que a partir dos anos 80 “estudos pós-coloniais deram novo fôlego ao conceito, procurando dissociá-lo de sua pesada carga pretérita. Hibridismo cultural é o que se fala agora após o sepultamento das raças.”²⁶⁸

Tomando a relação entre a globalização e as redes de informação, outra vez remetendo à Santaella e à cultura das mídias, compreendemos que as relações culturais não acontecem mais de forma isolada e sem acontecer um processo de troca natural entre quais forem elas. Peter Burke assinala que

(...) o conceito de hibridização como equivalente *lato sensu* ao de mistura,(...) permite que localize tal processo(trata-se agora de um *processo*) e não, de um *estado*. (...) em todas as épocas da história, sob os mais variados nomes.²⁶⁹

É, também, a partir da concepção da ideia de *mistura* que extraímos de Canclini²⁷⁰ a compreensão dos meandros culturais que deram forma e sentido ao nosso entendimento, de que o processo de hibridação da IPIBOT é inerente ao processo da constante transformação cultural oriunda da pós-modernidade. O caminho das artes, mais especificamente das artes plásticas e das artes

²⁶⁷ SANTAELLA, 2003, p.12.

²⁶⁸ KERN, Daniela. *O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato*. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>.

²⁶⁹ <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>.

²⁷⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/002628419d6442f1908e8>. Último acesso em 03 de janeiro de 2014.

consideradas midiáticas, com o é o caso da essência do *videoclipe*,²⁷¹ conduziu Canclini á conclusão de que a mistura era uma possibilidade, e que este processo se dava por meio da hibridação. A música uma forma de arte, também encontramos processos híbridos em misturas e tendências de gêneros, *bricolagens*, principalmente na música do século XX – contemporânea,²⁷² assim como na música popular brasileira.²⁷³

Assim como o hibridismo, o termo pós-modernidade também é parte de discussões da existência ou não do termo conforme visto no capítulo dois. A forma de compreender a categoria de “pós” qualquer coisa, assim como a categorização de “neo”, indica que no primeiro existiu algo que foi superado, e no segundo, algo renovado. Indica também conotação política, cujos termos parecem exercer maior ou menor poder sobre algo ou alguém. Para Jameson:

Dotar a cultura de pós-moderna de qualquer originalidade histórica equivale afirmar, implicitamente, que há uma diferença estrutural entre o que se chama, muitas vezes, de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo de que esta emergiu.²⁷⁴

De outra forma, retomando o que diz Sales²⁷⁵ sobre a existência ou não sobre do pós-modernismo, entendemos que diante da complexidade e da multiplicidade de eventos que ocorrem neste espaço de tempo real e virtual que chamamos de contemporâneo, é fruto de um encontro de culturas passadas e atuais, que convivem na teia do que chamamos de pós-modernidade. Assim como o processo de hibridação é caracterizado como um *processo* por Peter Burke,²⁷⁶ talvez a pós-modernidade possa ser caracterizada como uma condição, onde ora se dentro ora se está fora.

²⁷¹ “Vídeo para apresentação de música, com imagens visualmente interessantes, embora frequentemente não se relacionem diretamente à execução da música em si.” Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=videoclipe>.

²⁷² FILHO, Paulo Rios. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPEL. Pelotas, no.3, 2010, p. 27-57.

²⁷³ KEHL, Maria Rita. *Da lama ao Caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi*.in: Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Vol.3, 2004, p. 139

²⁷⁴ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: editora Ática,1996, p.80

²⁷⁵ SALLES, 2003, p.15

²⁷⁶ BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*.São Leopoldo: editora Unisinos, 2003, p.16

Quando estabelecemos que as experiências vividas pela IPBOT como igreja e demonstradas através do culto e da liturgia, parecem decidirem-se por um hibridismo provocado pelo discurso teológico-musical assumido pela igreja, e que este discurso a caracteriza fortalecendo sua identidade e reportando suas bases às heranças calvinistas do século XVI, mas também do presbiterianismo norte-americano, da cisão de 1903, e das influências de tantos outros movimentos e igrejas ao longo de sua história, novamente a compreendemos dentro de um processo híbrido característico de um tempo que não nos parece moderno.

Por último, quando resgatamos a ideia de modernidade líquida de Bauman, percebemos a diluição dos conceitos, ideias, objetos, e porque não dizer, da religião e de tudo que compete a ela não mais com a solidez com que antes se compreendia. “No atual estágio *líquido* da modernidade, os líquidos são deliberadamente impedidos de se solidificarem”.²⁷⁷ Assim é possível compreender que um discurso híbrido contém em si músicas e teologias que ora são feitas ora são refeitas, sem tempo hábil para uma sólida formação de identidade, como rezava a boa regra da manutenção da tradição, então o imaginário teológico-musical da IPIBOT pode permanecer, ou pode escorrer pelas teias da cultura pós-moderna.

4.2 A compreensão de música na igreja reformada.

Seja como forma de louvor a Deus e agradecimento, ou como forma de lamento, seja como parte de um ritual ou um mantra para compreender a transcendência divina, ou ainda como proclamação da palavra, ou talvez como processo de busca de si mesmo ou de realização de catarse, a música sempre foi presença constante na percepção sonora do mundo pelos seres humanos. Nas narrativas do Antigo Testamento²⁷⁸, como a história da música que acalma o rei Saul ou nas reuniões das comunidades descritas no Novo Testamento,²⁷⁹ a música está sempre presente.

²⁷⁷ BAUMANN, Zygmunt. Entrevista disponível em: http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS

²⁷⁸ Livro de I Samuel 16.

²⁷⁹ Livro de Efésios 5. 15-21.

Para que esta compreensão seja possível, é necessário buscar no entendimento do significado de *culto*, pois este é o lugar onde o discurso se desenvolve, a relação com o significado da música neste contexto. No segundo capítulo entendemos na definição de Allmen ²⁸⁰ que o culto na perspectiva calvinista deveria recapitular a histórica da salvação. No Brasil, principalmente nas igrejas presbiterianas, durante muito tempo considerou-se a *palavra* como centro do culto. A recapitulação da história da salvação pressupõe outra compreensão da centralidade do culto, aquela ao redor da mesa, o partilhar da ceia como ápice desta experiência litúrgica.

A música no contexto da igreja reformada possui estreita ligação com a Palavra. Em Lutero, a música podia trazer “conforto e paz à alma”. ²⁸¹ Em Calvino, a utilização dos Salmos musicados ajudava na manutenção da pureza e integridade das escrituras: “Nós sabemos por experiência que o canto tem grande força e vigor para mover o coração dos homens, a fim de invocar e louvar a Deus com um mais veemente e ardente zelo.” ²⁸²

O pano de fundo deste contexto coincide com a ascensão e desenvolvimento da música vocal no período da renascença, que conduz ao desenvolvimento da voz humana, explorando infinitas possibilidades, chegando até a ópera no século XIX, onde a voz confere status de poder a quem sabe dominá-la. Neste último contexto, desenvolve-se o gênero *canção*, capaz de desenvolver um diálogo intenso e profundo entre a voz humana, ²⁸³ as vozes de um instrumento, principalmente o piano, e com texto, desenvolvendo o discurso música-texto em foco nesta pesquisa, com destaque aqui para o discurso teológico-musical.

A outra questão gira em torno da compreensão do objeto musical como símbolo, isto é, representa algo de si e do outro, para o outro, suficiente em si mesma. A “arte pela arte” ²⁸⁴ bastaria em si para transmitir qualquer mensagem possível, pois o objeto é a mensagem em si; ele diz o que é para ser dito independente de como se mostra, pois sua autonomia é inquestionável. No

²⁸⁰ ALLMEN, 2006, p.21

²⁸¹ Música em Lutero. Disponível em: www.luteranos.com. Último acesso em: 09 de janeiro de 2014.

²⁸² Prefácio a edição de 1542 do Saltério de Genebra.

²⁸³ ROSEN, 1995, p. 187.

²⁸⁴ CEIA, Carlos. *E- Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=810&Itemid=2. Último acesso em 02 de janeiro de 2014.

caso da música litúrgica ou música para igreja, a representação da música vai além de si, pois o discurso musical está a serviço da *Palavra*, ora justificando ora dialogando com ela, no sentido de afirmar sua autoridade e, porque não dizer, a verdade no sentido dogmático do termo.

A Reforma luterana no século XVI abriu caminhos diferentes para a música na igreja. Anteriormente ao período, era vedada ao povo a participação na liturgia e nos coros, pois esta tarefa pertencia aos monges.²⁸⁵ Com as mudanças ocorridas após o dia 31 de outubro de 1517, um novo sentido foi dado também ao culto. A compreensão do sacerdócio geral de todos os crentes fez com que as premissas de participação no culto agora incluíssem a participação dos fiéis, pois através do culto Deus se relacionava com os seres humanos:

Já na primeira preleção sobre os Salmos, entre 1513 e 1515, destaca-se claramente a compreensão de Lutero sobre a estrutura básica da relação entre Deus e o ser humano. Um Deus que fala, age, através de sua palavra, numa pessoa à qual resta apenas ouvir e obedecer. Nessa relação, Deus é o parceiro ativo e o ser humano, o passivo.²⁸⁶

No ano de 1530, ao enviar uma carta a Ludwig Senfl²⁸⁷, Lutero expressa sua convicção de que a música poderia trazer paz e conforto à alma, e isto se daria na forma da música vocal, atrelando o discurso sonoro ao discurso teológico:

Pois sabemos que os demônios odeiam a e não suportam a música. Dou minha opinião bem franca e não hesito em afirmar que, depois da teologia, é a música que consegue uma coisa que no mais só a teologia proporciona: um coração tranqüilo e alegre. Uma prova muito clara disto é que o diabo, o causador de tristes preocupações e de tumultos perturbadores, foge do som da música quase tanto como da palavra teologia. É por isso que os profetas de nenhuma arte se serviram como da música. Sua teologia eles não a expressaram pela

²⁸⁵ GROUT.J. Donald, PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 277.

²⁸⁶ FREDERICO, Denise C.de Souza. *Cantos para o culto cristão*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006, p.132.

²⁸⁷ Nascido por volta de 1486, (faleceu entre 2 de dezembro de 1542 e 10 de agosto de 1543) era compositor suíço do Renascimento, atuou na Alemanha. Ele era o aluno mais famoso de Heinrich Isaac (nasc. cerca de 1450-55, fal. 26 de março de 1517) era o diretor de música da corte do Imperador Maximilian I, e uma pessoa influente no desenvolvimento do estilo polifônico Franco-flamengo na Alemanha.

Disponível em : <http://www.luteranos.com.br/conteudo/ludwig-senfl>. Último acesso em 12 de janeiro de 2014

geometria, nem pela aritmética ou astronomia, mas pela música, ligando, portanto, estreitamente teologia e música e dizendo a verdade em salmos e hinos.²⁸⁸

A música como parte da liturgia desenvolve-se em Lutero aos poucos através da forma coral utilizada para educar e transmitir os ensinamentos bíblicos de forma clara ao povo. Como não era possível o povo cantar na forma polifônica,²⁸⁹ isto é, na forma musical dividida em partes, esta forma, coral, inicialmente era dirigida à execução através do coro, com destaque para a linha do tenor que indicava a melodia, tornando o hino mais assimilável e cumprindo a função de transmitir a mensagem.

Uma das grandes lutas de Lutero era oferecer ao povo uma forma de ter acesso à leitura da Bíblia. Desta forma, as mensagens veiculadas pelo canto faziam sentido e reforçavam a doutrina que começava a tomar forma, principalmente a doutrina da salvação pela graça de Deus, que vinha para corrigir os efeitos da pregação sobre a salvação pelas indulgências, agora sem valor na reforma luterana.

A participação litúrgica do povo no canto, quando reunidos em assembleia para o culto, era exercida em uníssono e sem acompanhamento, ou ainda, na presença de um instrumento como o órgão, este dava sustentação à voz realizando a harmonia coral. Quando o coral podia cantar a parte polifônica, o órgão sustentava a base do coro e acontecia uma alternância entre o coro e a congregação, gerando um movimento natural responsivo.²⁹⁰

Quando acontece a reforma calvinista, uma outra direção é dada à compreensão da presença e uso da música na liturgia, o que resultou mais tarde, na idealização do Saltério de Genebra com a ênfase no canto dos Salmos, em uníssono e preferencialmente sem acompanhamento do órgão ou outro instrumento. Esta direção acontece por conta da compreensão de Calvino sobre o culto e a teologia em geral, que expomos a seguir.

²⁸⁸ FREDERICO, 2006, p. 136 apud Martinho Lutero, Carta de Martinho Lutero a Ludwig Senfl, p.216

²⁸⁹ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.171

²⁹⁰ DICKSON, 1994, p. 62.

4.3 Música em Calvino e a função do Saltério de Genebra no culto reformado

A Reforma calvinista acontece sob o eco da reforma luterana no século XVI. Logo após Zwinglio iniciar a reforma na Suíça alemã, Calvino, um refugiado francês que chega à Genebra em 1536, abraça as ideias de Zwinglio e dá prosseguimento ao que viria a se tornar a reforma calvinista.²⁹¹ Para buscarmos o significado da música na reforma de Calvino é preciso compreender o significado do Saltério de Genebra, o hinário da reforma calvinista, registro do discurso teológico-musical que formou o pensamento musical nas igrejas da reforma, bem como nas igrejas oriundas da reforma calvinista, como a igreja presbiteriana.

Já verificamos que a teologia do culto reformado está diretamente ligada à forma e elaboração musical encontrada no Saltério de Genebra,²⁹² principal registro teológico-musical e balizador da essência da música no culto calvinista. Os Salmos eram a fonte textual, além de inspiração teológica, e o desenvolvimento da parte musical, que deveria privilegiar as vozes, foi elaborado por músicos profissionais da época. Uma das características interessantes da música vocal elaborada para o Saltério é da ausência de melismas²⁹³ na linha melódica. A silabação do texto era destacada individualmente por notas musicais isoladas. Esta característica conferia um caráter de simplicidade à música.

A preocupação de Calvino no início era de que o verdadeiro culto a Deus brotasse do coração das pessoas, sem necessitar de meios ou recursos para assim acontecer. Ele relata nas institutas:

Eis o que consiste a religião pura e real, nisto: fé aliada a sério temor de Deus, assim que o temor não só em si contenha espontânea reverência, mas ainda consigo traga a legítima adoração, qual na Lei se prescreve. E isto se deve mais diligentemente observar: que todos venerem a Deus de maneira vaga e geral, pouquíssimos (O)

²⁹¹ DICKSON, 1994, p. 64.

²⁹² NOAILLY, Jean- Michel. *Les Psalter des églises réformées au XVIe. Siècle*. Disponível em: <http://chretienssocietes.revues.org/2728>

²⁹³ Desenvolvimento melódico do prolongamento da sílaba e repetição de uma ou mais notas musicais, o que permite com uma única sílaba executar um ou mais sons de forma linear.

reverenciam (de verdade), enquanto, por toda parte, grande é a ostentação em cerimônias, rara, porém, a sinceridade de coração.²⁹⁴

O nível de cuidado com a elaboração das músicas é visível quando o critério para elaboração do Saltério se dá através da preservação e destaque da própria Palavra de Deus. Diferente de Lutero que procurou trazer para o povo algo que já fosse parte da vivência deles, assim como referências da música popular, Calvino buscava um estilo o mais livre possível de influências consideradas “profanas”, que poderiam tirar a pureza da música oferecida a Deus. Tanto a questão da Soberania de Deus como da eleição, exigiam posturas rígidas das pessoas no cuidado com a teologia, e conseqüentemente, com o culto.²⁹⁵

O princípio de existir alguma impureza na música do culto vem da influência de Zwinglio em conferir à música suspeita de algum poder oculto que poderia prejudicar a vida espiritual. Isto fez com que ele banisse das igrejas toda forma de expressão artística, mandou pintar todas as paredes das igrejas de branco.²⁹⁶ Calvino entendia que a música provocava algo no coração humano, mas era preciso apenas cuidado.

Quando remetemos o uso do saltério para os dias atuais, estabelecendo uma comparação quase que imediata ao uso e função do hinário no culto da IPIBOT, percebe-se o distanciamento desta prática na atual igreja presbiteriana independente do Brasil em relação à prática na igreja daquele contexto. A questão não é reproduzir o passado e muito menos manter uma tradição por algum compromisso, seja ideológico ou teológico. No intervalo deste distanciamento encontramos a transmissão do evangelho no contexto brasileiro, principalmente no que se refere ao material trazido pelos missionários norte-americanos. É aqui que localizamos a constante mobilidade cultural que se situa no pós-modernismo, que permite hibridismos sem cerimônia.

Uma última questão quanto ao discurso teológico-musical em Calvino refere-se à compreensão do conceito de música assimilado historicamente pela igreja reformada, que originou o conceito de música sacra, tão caro às

²⁹⁴ INSTITUTAS, v.1, p.59

²⁹⁵ CALVINO, 2006, p.191-192.

²⁹⁶ RICE, 1997, p.3.

discussões entre teologia, cultura, música, filosofia e áreas correlatas. Definir o fato musical como música sacra pressupõe a existência de uma música profana, ou no mínimo diferente da categoria de sacro. Buscamos em Santo Agostinho as pistas para esta compreensão.

4.4 Conceito de Música

Definir o conceito de música exige, no mínimo, outro espaço para desenvolver uma nova pesquisa. Desde a percepção mais corriqueira do senso comum sobre o que é música, até as incursões filosóficas do termo, percebemos que música é um conceito, até certo ponto aberto, que permite julgamentos e avaliações em sua definição de tempo em tempo, uma vez que a experiência musical se faz presente na vida e na cultura humana, em tempos idílicos. Para o senso comum, música tem relação estrita com o sentimento:

Música é a combinação de ritmo, harmonia e melodia, de maneira agradável ao ouvido. No sentido amplo é a organização temporal de sons e silêncios (pausas). No sentido restrito, é a arte de coordenar e transmitir efeitos sonoros, harmoniosos e esteticamente válidos, podendo ser transmitida através da voz ou de instrumentos musicais. A música é uma manifestação artística e cultural de um povo, em determinada época ou região. A música é um veículo usado para expressar os sentimentos.²⁹⁷

Por outro lado, a definição do conceito no século XX passa por definições particulares quando se trata da caracterização daquela música, como por exemplo, música litúrgica, música gospel, etc. Entende-se que “em geral, porém, tem-se aceito o sentido ampliado de música, mesmo quando com isso, mais se obscurecem a natureza e o objetivo da arte.”²⁹⁸ Por sua vez, do ponto de vista estético há uma tendência em não se atribuir qualquer critério de julgamento sobre o fato musical: “os músicos do século XX têm tido menos certeza sobre a utilidade da música, por conseguinte, se sentem menos seguros ao fazer juízos de valor.”²⁹⁹ Neste último, cabe as dificuldades de

²⁹⁷ Significado de Música. Disponível em: <http://www.significados.com.br/musica>. último acesso em 10 de janeiro de 2014.

²⁹⁸ GRIFFITHS, 1995, p.145.

²⁹⁹ GRIFFITHS, 1995, p.73.

análise sobre um determinado objeto sonoro, uma vez que por questões metodológicas, é necessário atribuir algum valor ao objeto.

A filosofia da música, ciência recente nas discussões entre os entremeios de duas grandes áreas, na qual se insere também a *estética musical*,³⁰⁰ tem trabalhado com o conceito de música, aprofundando o conceito de *mousikê*.³⁰¹ Lia Tomás³⁰² nos apresenta uma forma de buscar na compreensão da essência deste conceito, uma correspondência com o conceito de *Logos*. Na concepção de música presente em Calvino e na relação que ele estabelece entre música e palavra, é possível perceber traços do pensamento musical de Santo Agostinho, cujo fundamento encontra-se na compreensão do termo grego de música:

Para os gregos, esta visão “orgânica” de mundo e da vida fundava-se na raiz comum dessas duas regiões – da matemática e das línguas -, cuja raiz estava contida no conceito original de *mousikê*. Neste conceito, o universo (*kosmos*) e a alma (*psychê*) estavam ligados em uma unidade, em uma harmonia – que não era mística, mas sim matemática – que o conceito de *lógos*, ou seja, o conceito grego de língua formula e ao mesmo tempo é.

O interesse aqui não é o de discutir o conceito de música, mas sim, compreender como sua formulação e entendimento no decorrer da história da igreja, principalmente de sua aplicação no contexto da igreja reformada, bem como de sua re-elaboração no contexto teológico-musical para a formação do atual imaginário através do discurso vigente. A música nesta concepção é criada pela palavra e ao mesmo tempo é a palavra. É o princípio da criação divina. Desta forma, fazemos uma breve ligação deste conceito sob a influência de Santo Agostinho na concepção de música apropriada para o culto reformado.

No primeiro capítulo fizemos referência aos pais da igreja, Santo Agostinho e Crisóstomo, na introdução ao saltério de Genebra. A presença do nome deles garante, de certa forma, fidelidade e conexão com a tradição. Com a anuência dos pais, Calvino sustenta a afirmação de que era conveniente o

³⁰⁰ TOMAS, Lia. *Uma reflexão sobre estética musical e filosofia da música*. Disponível em: http://www.academia.edu/4822122/Uma_reflexao_sobre_a_estetica_musical_e_a_filosofia_da_musica

³⁰¹ Termo grego que define música como essência.

³⁰² TOMAS, Lia. *Ouvir o Lógos. Música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.74.

canto dos Salmos em detrimento de outros hinos, pois eles são inspiração divina, vinda do próprio Espírito Santo. E só através desta inspiração, a música pode transmitir a verdadeira palavra. Afirmção semelhante se dá em relação à oração por iluminação que antecede a proclamação da mensagem no culto reformado, uma vez que só o Espírito Santo pode trazer à luz, o que Deus deseja dizer aos seres humanos.³⁰³

A relação entre música e palavra, Santo Agostinho desenvolve de forma aprofundada no *De Musica*, na concepção da melodia (melos) com o mesmo caráter da palavra divina (logos). A música a serviço da palavra pode ter aí sua base. De outra forma, a presença da música no culto foi considerada como “edificante e consoladora”, demonstrando outra forma de compreender a função da música na liturgia. Não entramos no mérito da musicoterapia, mas compreendemos que a música em sua essência dialoga com o espírito humano. Assim, em suas *Confissões*,

Não havia tempo que a Igreja de Milão começara a adotar o consolador e edificante costume dos cânticos, com grande regozijo dos fiéis, que uniam num só coro as vozes e os corações...foi então que, para o povo não se acabrunhar com o tédio e a tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos segundo o uso das igrejas do oriente. Desde então até hoje têm-se mantido entre nós este costume, sendo imitado por muitos, por quase todos os vossos rebanhos de fiéis, espalhados no universo.³⁰⁴

No desenvolvimento da compreensão de música, desta ligação com o invisível e sensível, Santo Agostinho elabora sua própria teoria sobre a essência musical:

Santo Agostinho fez notar cinco gêneros de números ou harmonias para explicar os efeitos delas no ouvido e na sensibilidade: 1. **números sonoros**, o ritmo do som como fenômeno físico, como o que ocorre no verso e que pode medir-se em sua proporcionada estrutura de partes; 2. **números entendidos ou sentidos**, ritmos corpóreos, que pelo ouvido, chegam à alma, que os reproduz na sensação; 3. **números da memória**, ritmos que estão impressos na memória; 4. **números proferidos**, o que a alma expressa pela voz, movimentos do rosto e corpo, ou por meio de um instrumento; 5. **números de juízo**, a

³⁰³ Saltério de Genebra. Disponível em:

http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/prefacio_salterio_genebra_calvino.htm. Acessado em 30 de janeiro de 2012.

³⁰⁴ AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*, Livro IX, cap. 7,1, p.178. in: Os pensadores. Volume 6. São Paulo: Editora Abril, 1996.

capacidade inata para valorar devidamente a conveniência do movimento ou da harmonia.³⁰⁵

Abrindo um parêntese na discussão sobre música em Santo Agostinho, arriscamos uma conexão particular, ainda que superficial, que a categoria de análise tripartite elaborada por Nattiez-Molino e a concepção de teologia em relação à música em Calvino, tendo por base esta formulação teórica de Agostinho, pode ajudar na compreensão na tripla forma de existência de um dado objeto sonoro. Recordamos que Molino afirma que o fato musical não pode ser compreendido sem ser através do seu triplo modo de existência.

Apenas a critério de comparação da teoria sobre a essência musical de Agostinho e as dimensões para análise de um fato musical de Nattiez-Molino, pode ser assim estabelecida as relações entre: *nível poético*: os números da memória e os números do juízo; *nível neutro*: números sonoros; *nível estético*: números proferidos e números estendidos ou sentidos.

Na relação entre Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Espírito Santo, a essência é uma, porém em três formas distintas de existência. A música é de mesma natureza, vibração em forma de onda, mas que se manifesta de forma diferente, da existência da obra em si, do processo criador, e da forma de compreensão e significação da obra. Ilustramos a compreensão da ideia de trindade em Calvino:

Mestre: Visto que existe apenas um Deus, por que você menciona três, o Pai, o Filho e o Espírito Santo?

Aluno: Porque na única essência de Deus, cabe a nós olhar para Deus o Pai como o princípio e a origem, e a primeira causa de todas as coisas; depois para o Filho, que é a sabedoria eterna; e, por último, para o Espírito Santo, como sua energia difusa sobre todas as coisas, mas ainda perpetuamente residente nele mesmo.

³⁰⁵ GILSON, Etienne. *Introduction à l'étude de St. Augustin*. Paris: Librairie Philosophique, 1943, p.76.

Mestre: você quer dizer que não há nenhum absurdo em sustentar que essas três pessoas estão uma única Deidade, e Deus não é, portanto, dividido?

Aluno: exatamente.³⁰⁶

Para encerrar o parêntese, destacamos que Calvino assumiu o conceito de trindade de Agostinho (354-430), perpassando por toda a teologia elaborada por ele, não obstante também a concepção de música:

À explicação desta matéria, vota-se o quinto livro inteiro da obra DA TRINDADE, de Santo Agostinho. Muito mais seguro é, em verdade, deter-nos nesta relação que Agostinho estabelece, que, em mais sutilmente penetrando no sublimado mistério, divagarmos erráticos por muitas especulações efêmeras.³⁰⁷

A relação entre a concepção de culto adotada por Calvino, a elaboração do saltério de Genebra e a posterior formulação do sentido da música para o culto e para a liturgia reformada, pode ser compreendida, a partir do rápido olhar sobre a presença de Agostinho em Calvino. O mesmo teor de concepção de música, já encontrado no saltério de Genebra, pode também ser encontrado em hinários que vieram depois, chegando aos hinários contemporâneos e a forma de compreender música atualmente. Investigaremos esta condição a partir do enquadramento do objeto musical na tripartição, bem como faremos relação quando possível com a compreensão trinitária do divino expressa na música pela teologia presente nas mesmas, seja calvinista ou de outra origem.

4.5 Conceitos da análise tripartite: aproximações e distanciamentos entre teologia e música

³⁰⁶ CRAMPTON, W. Gary. *Calvino sobre a Trindade..* Tradução: NETO, Felipe Sabino de Araújo. CRAMPTON apud Beveridge e Bonett, II, 39. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/trindade/calvino-trindade_crampton.pdf. Último acesso em 14 de janeiro de 2014.

³⁰⁷ MIRANDA, Daniel Leite G. *Leonardo Boff e Calvino: Diferentes perspectivas concernentes à Santíssima Trindade.* Apud Calvino, 1985, I: 13:20. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/Boff-Calvino-Trindade_Daniel-Leite.pdf.

Num primeiro olhar parece haver um nó na trama que envolve a discussão sobre possibilidades interpretativas e correlacionais entre teologia e música, bem como de metodologias e referenciais teóricos que façam jus aos entremeios desta dualidade ora próxima, ora distante da compreensão do objeto musical, e porque não dizer, do objeto teológico implícito no discurso teológico-musical. Neste contexto, passamos à apresentação da proposta de análise tripartite do discurso musical, considerando a divisão trina em níveis, sendo eles denominados como: *poiético, neutro e estésico*,³⁰⁸ segundo a proposta de Molino e desenvolvida por Nattiez sobre a compreensão do fato musical como fenômeno simbólico.

A consideração do fato musical por Molino, isto é, “aquilo que se chama música é, simultaneamente, produção de um objeto sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto”³⁰⁹ E, ainda, afirma que o fenômeno musical não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu *triplo modo de existência*, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido, e como objeto percebido.”³¹⁰

Desta forma, entende-se como nível poiético ou dimensão poiética, o processo da criação da obra musical, cuja ideia é materializada em forma de registro material. É deste vestígio material que se compreende o nível neutro, que através da dimensão estésica, será interpretada pelo receptor. Esta última, apesar de interpretar o nível neutro, não caracteriza que a intenção plena ou parcial do criador seja, de fato, compreendida em sua totalidade. Desta forma, não há uma “correspondência direta entre o efeito produzido pela obra de arte e as intenções do criador.”³¹¹

Abaixo reproduzimos uma tabela que demonstra o percurso da mensagem disparada pelo criador, compreendendo a direção de como o receptor “reconstrói a mensagem”, elaborando os significados pertinentes ao seu próprio contexto, sua história, cultura, e porque não dizer, sua crença construção do seu próprio imaginário:³¹²

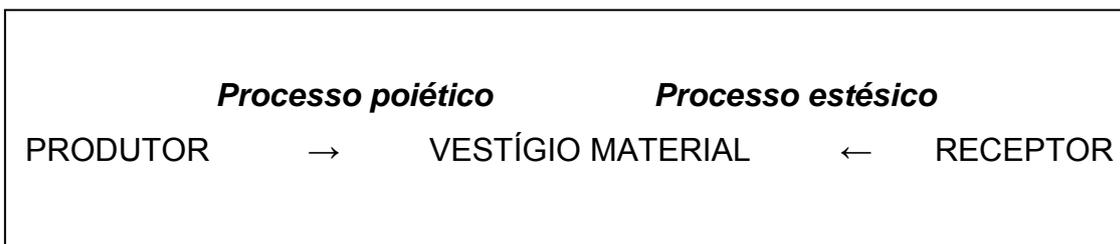
³⁰⁸ NATTIEZ, 1990, P.12-13.

³⁰⁹ MOLINO, s/d, p.112.

³¹⁰ MOLINO, s/d, p.112.

³¹¹ MOLINO, s/d, p.154.

³¹² MOLINO, s/d, p.154.



Estas dimensões não são diretamente conectadas entre si, uma vez que o processo de comunicação prevê intervenções e inter-relações entre os termos, podendo também receber o nome de ruído, e que constitui uma espécie de rede interligando os processos e dimensões, chegando na comunicação musical como resultado. Nattiez identifica seis situações analíticas ³¹³ que envolvem o processo de comunicação musical. Entre cada parte do processo ilustrado acima, demonstramos segundo a estrutura abaixo:

314

a) Nível neutro

b) processo poiético ← nível neutro
poiética indutiva

c) Nível neutro → processo estésico
estésica indutiva

d) processo poiético → nível neutro
poiética externa

e) Nível neutro ← processo estésico
estésica externa

f) processo poiético ≡ nível neutro ≡ processo estésico

COMUNICAÇÃO MUSICAL

³¹³ NATTIEZ, J.J. *O modelo tripartite de semiologia musical*. In: Debates, no. 6, - Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro:CLA-UNIRIO, 2003.

³¹⁴ NATTIEZ, 2003, p. 18

No processo de comunicação musical, processo este responsável por construir o imaginário teológico-musical da IPIBOT através do discurso implícito na liturgia do culto, pode-se situar o processo de hibridação no qual misturas são aceitas na caracterização de um objeto, sem, no entanto, transformar-se necessariamente em um terceiro objeto. Na relação entre os níveis, todas as interferências e referências são possíveis, o que permite olharmos para o objeto musical como um universo simbólico, sem restringir-se a um único fato ou forma de representação.

Tanto a música como a teologia possuem formas e parâmetros de compreensão e interpretação, bem como de definição de conceitos, que partem muitas vezes dos mesmos paradigmas e referências. Música e teologia se esbarram e se entrelaçam quando se trata da questão transcendental que envolve ambas, como vimos anteriormente na presença da concepção da ideia de trindade, na elaboração da concepção do objeto sonoro a partir de uma tripla forma de existência.

Ambas pertencem ao universo simbólico. Seria o *espírito* teológico o mesmo *espírito* musical? Na existência desta possibilidade, ambas, música e teologia possuiriam a mesma essência, portanto, seria possível apreender o *espírito* na elaboração e análise do discurso musical. É por um caminho semelhante que a *Teomusicologia*³¹⁵ leva em consideração uma visão trinitária de mundo: religioso, secular e profano, baseada em Santo Agostinho, e que se aproxima das relações que aqui propomos entre relações trinitárias entre música, teologia, e o próprio processo de hibridismo, na caracterização de um discurso próprio.

Por hora, compreendemos que os níveis *poiético*, *neutro* e *estésico*, demonstram ser pertinentes na busca pela localização do discurso híbrido que caracteriza o imaginário teológico-musical da IPIBOT, bem como justificam a conexão entre música e teologia em essência, principalmente onde o transcendente testifica esta união. Assim, concluímos concordando com Nattiez:

Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra ou de uma prática musical, é preciso ir além das estruturas imanentes – recorrendo no dizer de Molino à “análise do nível neutro” – e

³¹⁵ SPENCER, Jon Michel. *Theological Music: introduction to theomusicology*. New York: Greenwood Press, 1991.

considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (poética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica)³¹⁶

4.6 Análise e descrição do boletim dominical da IPIBOT

A IPIBot possui o hábito de elaborar a *ordem de culto* há mais de vinte anos, tempo este estipulado para localizar o discurso teológico-musical da igreja e compreender como se deu a construção do imaginário litúrgico. Em uma breve retrospectiva na memória, localizamos a década de 1980, como período em que já existiam boletins apenas com a ordem de culto impressa. A configuração de um boletim mais completo com informações também relativas à vida da comunidade acontece, de forma mais organizada e periódica, na década de 1990.

O registro escrito da ordem do culto é importante como documento e como instrumento de análise na compreensão do discurso musical, uma vez que como fenômeno sonoro, a música para ser registrada e analisada posteriormente à sua execução, necessita do processo de gravação, o que não é hábito desta igreja em específico como é, por exemplo, da Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, que disponibiliza todo o culto filmado e gravado para a comunidade, através da *internet*.

A IPIB organiza anualmente uma agenda de uso pessoal onde consta o calendário litúrgico, as cores do Ano da Graça, a estrutura da IPI do Brasil, e informações pertinentes à estrutura da igreja espalhada por todo o Brasil. Mesmo havendo um esforço nacional a respeito da prática litúrgica, ainda assim, muitas igrejas não somam a este propósito de conferir identidade presbiteriana independente e reformada às igrejas vinculadas ao conjunto da IPIB.³¹⁷

O boletim apresenta respectivamente duas ordens de cultos distintas. A primeira refere-se ao culto matutino, e a segunda, ao culto vespertino. Mesmo que aparentemente os dois tenham a mesma estrutura, é no culto vespertino que acontece o maior número de músicas, como pode ser verificado no boletim

³¹⁶ NATTIEZ, 2005, p.30

³¹⁷ AGENDA IPIB 2014. Disponível em: www.lojapendaoreal.com.br. A Loja Pendão Real é a loja oficial da Editora Pendão Real da IPIB.

em anexo.³¹⁸ O destaque fica para o momento “cânticos de louvor”, que também pode ser classificado como o “período de louvor”, nem sempre presente no momento adequado do culto quando se trata de liturgia.

Por uma questão metodológica tomaremos como objeto da análise somente a estrutura do culto vespertino, entendendo que este momento é considerado como culto principal, portanto, onde conseguimos localizar os dados com maior precisão para a pesquisa.

A descrição abaixo nos dá uma noção da ordem de culto preservada pela IPIBOT. Tomamos dois exemplos para configurar a descrição de forma mais específica. O primeiro, refere-se à ordem do culto do dia 12 de janeiro de 2014 e que consta no Anexo 5 desta pesquisa. O segundo, refere-se à ordem do dia 03 de novembro de 2013, escolhido por ser o culto em comemoração dos 109 anos da IPIBOT.

Primeiro boletim: Culto Vespertino – 12 de janeiro de 2014

Liturgia de Entrada

Prelúdio

Comunicações

Oferenda Musical: Raquel Santana

Convite à Adoração

Leitura Bíblica Responsiva: I Crônicas 16:23-35

Hino: CTP 1 - “Adorai em Majestade”

Oração de Adoração

Os Meus Pecados eu Confesso ao Senhor Deus

Hino: CTP 462 - “Nossas Faltas, Senhor”

Oração Silenciosa

Oração do Senhor

Proclamação do Perdão

Louvor Especial: Raquel Santana

Acolhida

Cânticos de Louvor : Ministério Doxa

Recolhimento dos Dízimos e Ofertas

Oração de Consagração das Oferendas

Culto Infantil

Liturgia da Palavra

Louvor Especial : Raquel Santana

Oração por Iluminação

Leitura Bíblica

Proclamação da Palavra : Revdo. Clayton Leal

Interlúdio: Raquel Santana

³¹⁸ Conferir ANEXO 4.

Envio

Hino: CTP 203 “Quero o Salvador Comigo”

Oração Pastoral

Bênção Apostólica

Amém

Poslúdio

Algumas considerações na observação da descrição do boletim acima. O destaque em negrito para liturgia de entrada, da palavra e o envio, foi grifo nosso, no intuito de separar, á grosso modo, as partes do culto para melhor visualizar as divisões segundo critérios litúrgicos. Seguiremos este grifo para realizar os destaques e comentários necessários.

Na *liturgia de entrada*, logo no início observamos o prelúdio e em seguida, um período de comunicações. Percebe-se uma interrupção no culto, dando a entender que o culto em sua íntegra tem início em algum outro momento, e que o prelúdio é apenas um momento para chamar a atenção das pessoas. No terceiro item, destaca-se a participação de uma pessoa, cujo nome aparece no boletim, e assim é o procedimento toda vez que há alguma *participação especial* no culto. A *participação especial* não é costume da igreja reformada e nem presbiteriana. Nota-se, neste sentido, algo incorporado ao culto da IPIBOT, provavelmente prática advinda de outras práticas que não a litúrgica.

Na sequência, destacamos a leitura bíblica do Antigo Testamento e chamamos a atenção por ser esta a única leitura registrada, o que também denota a ausência das outras leituras habituais da liturgia, respectivamente um Salmo e Novo Testamento. A leitura do texto que servirá de base á pregação da Palavra é de uso comum na IPIBOT, mas nem sempre registra-se a passagem bíblica no boletim de culto.

Logo mais abaixo, no item *louvor especial*, encontramos além deste destaque, o deslocamento da *acolhida*, que deveria ser na abertura da liturgia, e também o item *cânticos de louvor*, o que caracteriza um momento de sequência de três a quatro cânticos avulsos, dentre os quais caracterizamos pertencer ao estilo *canção contemporânea cristã - CCC*, que temos destacado como contraponto aos hinos congregacionais. O conteúdo destes cânticos nem sempre são de louvor e adoração e muitas vezes não correspondem à qualquer momento ou parte da liturgia, ou mesmo faz referência à mensagem

do dia. Há uma referência ao culto infantil. Este culto acontece no salão anexo da igreja, sendo um momento preparado especialmente para crianças.

Na *liturgia da palavra* encontramos novamente uma referência a *louvor especial*, em seguida, uma *oração por iluminação*, prática esta, comum à liturgia calvinista, sendo uma referência à prática da igreja que possui identidade calvinista. No interlúdio, mais uma participação especial.

No *envio*, não destacamos algo diferente por ser este o formato usual desta prática na IPIBOT. Por último, destacamos a presença de apenas três hinos do hinário oficial da igreja *Cantai todos os povos*, para ser cantado de forma congregacional, em detrimento da quantidade de outras formas e gêneros musicais. No exemplo do segundo boletim, encontramos praticamente a mesma seqüência, com destaque especial para a afirmação de fé da IPIB, a cerimônia de batismo e profissão de fé e recebimento de novos membros.

Segundo boletim: Culto vespertino: 03 de novembro de 2013

Liturgia de Entrada

Prelúdio

Comunicações

Oferenda Musical :Grupo Viva Voz

Convite à Adoração

Leitura Bíblica: Mateus 16:13-20

Hino: CTP 410 - "A Igreja Está Firmada em Cristo"

Oração de Adoração

Coro Canaã

Acolhida

Cânticos de Louvor : "Ministério Doxa"

Recolhimento das Primícias

Oração de Consagração das Oferendas

Hino Avulso : "Por isso Temos Esperança"

Profissão de Fé e Batismo / Batismo Infantil

Afirmação de Fé da IPI do Brasil: Cremos na Santa Trindade, que é modelo de comunhão, unidade e amor. Cremos no Deus Pai, criador dos céus e da terra e de todos os seres humanos. Cremos em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor e Salvador, que traz boas notícias aos pobres, liberdade aos cativos, vista aos cegos, libertação aos oprimidos e perdão para os nossos pecados. Cremos no Espírito Santo derramado sobre filhos e filhas, moços e velhos, servos e servas. Cremos na Igreja, família da fé, que abriga, acolhe e promove uma espiritualidade fundamentada na graça de Deus, que traz vida em plenitude, segundo as Escrituras Sagradas. Cremos como nossa missão, a proclamação do Evangelho do Reino de Deus, para paz, justiça, liberdade e solidariedade, entre todos. Amém.

Liturgia da Palavra

Culto Infantil
 Coro Revdo. Francisco Guedelha
 Oração por Iluminação
 Leitura Bíblica
 Proclamação da Palavra : Revdo. Aureo de Oliveira
 Interlúdio

Envio

Hino: CTP 412 : “O Pendão Real”
 Oração Pastoral
 Bênção Apostólica
 Amém Tríplice e Poslúdio
 Confraternização no Salão Social

Neste exemplo do segundo boletim, na *liturgia de entrada* destacamos a participação de outro momento musical, aqui o Grupo Viva Voz, grupo masculino da IPIBOT. Os hinos em destaque no culto são hinos que estavam presentes em momentos da história e formação da IPIB, portanto, como o culto é em comemoração aos 109 anos da igreja, faz-se uma referência histórica na afirmação da IPIBOT como igreja reformada, calvinista e brasileira.

Outro destaque é a referência à nova afirmação de fé da IPIB, assim como a realização da pública profissão de fé, que é realizada poucas vezes no ano, e que normalmente é reservada para momentos festivos, como o aniversário da igreja. No mais, persiste a forma diferenciada com outra diferença e deslocamentos de partes. Nosso interesse maior não é a mera descrição das partes em si, mas compreender como esta referência espacial e temporal descrita na liturgia pode caracterizar o hibridismo teológico-musical que constrói o discurso e a identidade da IPIBOT. Passaremos a seguir, a uma comparação com a estrutura litúrgica sugerida no Manual de Culto da IPIB, referência para a igreja nacional, mas não de uso obrigatório.

4.6.1 Relação com o Manual da IPIB

O Manual de Culto da IPIB foi criado com a intenção de resgatar a centralidade do culto na vida da igreja e recuperar a herança litúrgica. Quando se fala em “recuperar” pressupõe-se uma perda, característica contemporânea da maioria das igrejas de origem no protestantismo histórico, que sofreram com

influências de outros movimentos, como vimos na própria história de formação da IPIB no capítulo três.

A intenção principal do Manual é servir de guia e material de consulta, para a organização nas igrejas de liturgias, e também outros ofícios, que possam trazer em si a herança da reforma, conferindo não só uma ligação com a tradição reformada, mas fortalecendo a identidade teológica da igreja. Para tal, a sugestão da ordem de culto propõe um *esboço* para o culto dominical, e não um *guia*, para que não se normatize o culto, e se preserve as características culturais dos lugares onde a IPIB se faz presente.

Para cada parte do esboço o manual oferece uma referência em destaque, ou com sugestões da forma ou mesmo conteúdo, ou ainda mantendo um destaque na cor azul, quando a sugestão ou recomendação é de Calvino ou referente á reforma de forma geral. Segue o *Esboço do culto dominical* proposto no Manual de Culto da IPIB:³¹⁹

I – Reunimo-nos em nome de Deus

O Povo reúne-se

Prelúdio (*silêncio e oração*)

Saudação

Chamada à Adoração

(Hino, Salmo, Cântico, Leitura Responsiva ou Oração de Adoração)

Chamada à confissão

Oração de Confissão

Cântico de confissão

Confissão silenciosa

Declaração de perdão

Saudação da paz

(Hino, Salmo, Cântico, Leitura Responsiva ou Responso de Gratidão)

II – Acolhemos a Palavra de Deus

Oração por iluminação

Leitura do Antigo Testamento

Salmo ou Responso

Leitura(s) do Novo Testamento

Proclamação da Palavra

Tributo de Louvor e/ou convites ao discipulado

³¹⁹ Manual de Culto, 2011, p. 34.

Hino ou Cântico
 Credo ou Afirmação de fé
 Batismo ou outra Ordenança da Igreja
 Orações do povo: intercessão e súplica
 Ofertório
 Doxologia, Cântico ou Hino de Louvor

III – Rendemos Graças a Deus

Preparação à mesa
 Convite à mesa
 A grande oração de Ação de Graças
 Oração do Senhor
 Instituição da Ceia do Senhor
 O partir do pão
 Comunhão do povo
 Oração após comunhão

IV- Somos enviados em nome de Deus

Hino, Cântico ou Salmo
 Envio
 Bênção
 Pós-lúdio (silêncio e oração)
 Avisos
 A congregação se dispersa

Antes de estabelecermos alguma comparação do esboço sugerido pela igreja nacional e da liturgia praticada pela IPIBOT, gostaríamos de destacar a importância das partes atribuídas à recomendação de Calvino para o culto, ou que caracterize a tradição reformada, uma vez que todas as igrejas presbiterianas, de certa forma, se consideram herdeiras da reforma calvinista. Talvez, esta referência não seja necessariamente histórica ou mesmo teológica, mas uma forma de ser diferente diante de tantas formas de igreja.

Destacamos, assim, as seguintes recomendações:

1. Palavras das Escrituras chamam o povo para adorar a Deus. Proclamam quem Deus é e o que ele tem feito, fazendo-nos lembrar de que nosso culto se dirige a Deus e não a nós mesmos.³²⁰

³²⁰ Manual de Culto, 2011, p. 303.

2. Firmada na promessa do Evangelho, a declaração de perdão, feita pelo ministro após a confissão coletiva, dá certeza do perdão de pecados a todos quantos se arrependem com sinceridade e se convertem a Deus. A declaração de perdão caracteriza todas as liturgias da Reforma.³²¹
3. A oração por iluminação caracteriza o culto reformado, refletindo a doutrina da “iluminação” interior do Espírito Santo,” peculiar ao presbiterianismo – Confissão de Fé de Westminster, capítulo I, 6; Catecismo Maior Resposta no. 155. Expressa a convicção de que as palavras da Bíblia só tem poder mediante a ação do Espírito Santo. Antecede a Leitura Bíblica.³²²
4. Como responso à proclamação da Palavra, o povo pode fazer uma afirmação, que expressa a fé da igreja, no evangelho. O Credo Niceno é especialmente apropriado quando a Ceia do Senhor for celebrada; e o Credo dos Apóstolos, por ocasião do sacramento do batismo.³²³
5. A celebração da ceia do Senhor deve seguir com rigor o modelo de sua instituição, conforme o testemunho do Novo Testamento. (...)Este modelo consiste de quatro movimentos fundamentais: Jesus(1) tomou o pão, (2) deu graças, (3) o partiu, e (4) deu aos discípulos. “Do segundo movimento, “Jesus deu graças”, surgiu a Grande Oração de Ação de Graças.³²⁴

De várias outras recomendações do manual escolhemos apenas cinco para demonstrar os critérios estabelecidos pela IPIB, e que podem ou não, serem seguidos pelas igrejas locais. O que chama a atenção é que mesmo havendo uma recomendação de unidade e identidade em nível nacional, nem sempre as igrejas locais cumprem ao menos parte da liturgia do culto. Algumas igrejas aboliram a liturgia por considerar semelhante à forma católica, demonstrando um anti-catolicismo ainda presente no meio evangélico em geral.

Da relação entre a ordem de culto da IPIBOT e a recomendada pela IPIB, podemos destacar alguns pontos divergentes tanto na questão estrutural,

³²¹ Manual de Culto, 2011, p. 317.

³²² Manual de Culto, 2011, p. 320.

³²³ Manual de Culto, 2011, p. 322.

³²⁴ Manual de Culto, 2011, p.333.

isto é, da ordem litúrgica pensada para a integridade e coerência do culto, como pelo conteúdo, quando percebemos a ênfase na participação comunitária do manual em detrimento de participações individuais presentes na liturgia da IPIBOT.

Por uma questão de comparação preferimos colocar a ordem seguida pela IPIBot seguida da recomendação da IPIB.

Liturgia de Entrada

1. IPIBot – realiza os comunicados logos após o prelúdio. A IPIB recomenda que seja feito ao final do culto.
2. IPIBot – adiciona participações musicais especiais em vários momentos do culto. A IPIB recomenda a maior participação possível da comunidade.
3. A IPIBot – realiza a coleta de ofertas antes da Proclamação da Palavra. A IPIB recomenda que o ofertório aconteça após a proclamação, como reconhecimento ou agradecimento a Deus.
4. A IPIBot – realiza um momento específico intitulado “cânticos de louvor”. A IPIB recomenda que o louvor seja a resposta à Proclamação da Palavra, preferencialmente não concentrado em um único momento do culto, e com quantidades extensas de músicas.

Reservamos outros comentários e comparações para usar como auxílio na análise das questões musicais e teológicas que caracterizam o discurso musical da IPIBot, bem como a relação entre o hibridismo e como formação de um imaginário peculiar que lhe confere identidade própria. Com intuito comparativo, ainda destacamos a questão da música própria para liturgia em relação à atual hinologia praticada pela IPIBot.

4.6.2 A estrutura do culto e o sentido da música no culto

Observar as estruturas e formas litúrgicas do passado nos faz perceber muito do que fazemos, repetimos ou mesmo imaginamos ter criado como algo novo. Não obstante quando criticamos um estilo, também esquecemos que a tradição nos reporta a comportamentos e experiências talvez já ocorridas, e

que no momento atual, tomou novo formato. Da mesma forma, quando comparamos as formas de culto da IPIBOT com as de outras igrejas, e trazemos à tona, outras formas de culto próximas à Calvino, ou que remetem à tradição cristã, é preciso ter em mente que algumas críticas sempre estiveram presentes de uma ou outra forma. É o caso da música na liturgia, com relação à discussão atual sobre forma, gênero ou conteúdo adequado ao culto, e mesmo em relação ao culto em si, pois em muitas igrejas ele tem se resumido a oração, canto e mensagem quando isto é possível.³²⁵

É o que podemos observar no trecho de uma carta escrita pelo Bispo Bernardino Cirillo criticando de forma veemente a polifonia na Igreja (lembremos que Calvino preferiu a monodia). Para compreender o teor da carta, antecede que Zarlino em *Le Institutioni harmoniche – 1558*,³²⁶ “consagrou um capítulo à forma de exprimir eficaz e fielmente o espírito de um texto, adaptando a música à letra através do contraponto”.³²⁷ Este contraponto, além de permitir uma variação entre melodias superpostas, assim também o fazia em relação ao texto, tornando prática da época cantar um ou mais textos sobrepostos na mesma música, conforme lemos a crítica no final da carta.

Achamos interessante compartilhar o teor da carta muito coerente em comparação à situação da música na igreja hoje. A comparação entre *música prática* e *música teórica* ainda se faz presente nas discussões do conceito de música, nas áreas de filosofia da música e estética, bem como da importância e diferença entre o músico prático, o que toca um instrumento e o músico teórico, o que elabora a construção musical. Portanto, transcrevemos um resumo da carta que segue:

(...)Vejo e ouço a música de nosso tempo, que alguns dizem ter alcançado um grau de requinte e perfeição que nunca antes foi nem podia ser atingido(...) mas uma coisa é certa – a música de nosso tempo não é produto da teoria, mas sim uma mera aplicação da prática. Kyrie eleison significa “Senhor, tende piedade de nós”. O músico da antiguidade teria expressado este afecto de implorar o perdão do Senhor recorrendo ao modo mixolídio, que evocaria um

³²⁵ Neste último referimo-nos às formas de culto que se tornaram comuns com o advento da cultura gospel, traduzindo o culto para um espaço de apresentação artística em detrimento da função do culto na igreja reformada.

³²⁶ GROUT e PALISKA, 1994, p. 184 apud ZARLINO, Joselfo. *On the Modes*, parte IV de *Le institutione harmoniche, 1558, trad. De Vered Cohen, Ed com introdução de Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1983, caps. 32-33, pp.94-99.*

³²⁷ GROUT e PALISKA, 1994, p. 184.

sentimento de contrição no coração e na alma. E, se não comovesse o ouvinte até às lágrimas, inclinaria ao menos à piedade os espíritos mais empedernidos.(...) Eu gostaria, em suma, que quando uma missa é composta para ser cantada na igreja, a música fosse concebida em harmonia com o sentido fundamental das palavras, em certos intervalos e números capazes de conduzir os nossos afectos à religião e à piedade, e que o mesmo se fizessem com Salmos, hinos e outros louvores que se consagram ao Senhor. Actualmente, toda diligência e esforço são postos na composição de passagens imitativas, de forma que, enquanto uma voz diz Sanctus, outra diz Sabaoth, outra ainda Gloria tua, com *uivos, berros e gaguejos*, mais parecendo gatos em janeiro do que flores em maio.³²⁸

Trazendo para o contexto da igreja atual, é pertinente a discussão que se forma em torno da questão, uma vez que as igrejas históricas, em geral, vêm sofrendo grande influência, e porque não dizer interferência, de outros movimentos religiosos, principalmente os ligados à cultura gospel que se caracteriza pela força mercadológica, concentrado no *marketing* dirigido para uma espécie de busca por hegemonia evangélica em termos de teologia e também de cultura musical. A história da IPIBOT vista anteriormente pode servir como exemplo desta interferência, pois entendemos que o hibridismo teológico-musical presente na liturgia da igreja, é fruto desta força que organiza de certa forma, o mundo pós-moderno.

4.6.3 Exemplo da ordem de culto em Calvino e o Diretório de Westminster

A ordem de culto na tradição reformada possui nos mostra caminhos quanto à sua realização, mas isto não pressupõe uma homogeneidade na realização das mesmas por igrejas que dela se utilizaram, tanto no período da reforma, quanto mais tardiamente através das igrejas de origem reformada. Desta forma, buscamos exemplificar neste espaço algumas indicações da ordem litúrgica para que possamos observar os pontos em comum, e as variáveis, presente em cada exemplo, e também na ordem de culto da IPIBOT. Não entraremos na questão teológica das recomendações pela questão da extensão do tema que não cabe neste momento.

O culto que Calvino encontrou na cidade de Genebra em 1536 já era uma reelaboração do culto desenvolvido por Zwinglio, e por razões que não

³²⁸ GROUT, PALISCA, 1994, p.184, apud, Aldo Manuzio, *Lettere volgari di diversi mibilissimi huomini*, livro 3, Veneza, 1564, trad. De Lewis Lockood, in: Palestrina, *Pope Marcellus Mass*, Nova Iorque, 1975, pp.11-14.

temos como discorrer no momento, dava mais ênfase à pregação da palavra quanto à ceia do Senhor. Anterior à sua chegada em Genebra, Calvino havia preparado uma estrutura litúrgica e também um saltério metrificado para uso em Estrasburgo, em uma igreja de refugiados franceses. Este material tinha o nome de “A forma das Orações”, através da qual se observa a ênfase na celebração semanal da ceia do Senhor, alteração esta que não foi aceita.³²⁹

Assim era a estrutura do culto em Estrasburgo:

- (a) Chamado à adoração: Salmo 124.8
- (b) Confissão de pecados
- (c) Declaração de perdão
- (d) Mandamentos cantados com o *Kyrie Eleison*
- (e) Oração de iluminação
- (f) Texto bíblico e sermão
- (g) Ofertório
- (h) Intercessões
- (i) Oração do Senhor parafraseada (omitida quando havia Ceia)
- (j) Credo Apostólico durante a preparação dos elementos
- (k) Oração eucarística
- (l) Palavras de instituição
- (m) Restrição do acesso à mesa
- (n) Recitação de promessas
- (o) *Sursum corda* (corações ao alto)
- (p) Comunhão
- (q) Salmo 138
- (r) Oração de ação de graças
- (s) *Nunc dimittis* (cântico de Simeão)
- (t) Bênção de Arão (Nm 6.24-26)

A essência do culto para Calvino deveria ser o encontro entre Deus e seu povo, em cuja estrutura de diálogo não podia faltar: (...)“ a Palavra, orações, participação da Ceia e ofertas” (*Institutas* 4.17.44). As orações

³²⁹ MATOS, Alderi Souza. *A reforma calvinista e suas conseqüências para a pregação e a liturgia*. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/7072.html>. último acesso em 14 de janeiro de 2014.

incluíam os cânticos ou orações cantadas dos salmos, dos mandamentos, do Credo e do Cântico de Simeão após a Ceia. ”³³⁰

Outra recomendação de forma e disposição na estrutura do culto refere-se ao Diretório de Westminster. Interessante observar que na recomendação desta estrutura, as crianças são mencionadas. A IPIBOT também inclui em sua ordem de culto a participação das crianças no item “culto infantil”, e a IPIB utiliza algumas recomendações e sequência da mesma ordem no Manual de Culto. Segue o exemplo de Westminster:

Liturgia da Palavra

- a. Chamada à Adoração com sentenças bíblicas.
- b. Oração de invocação
- c. Hino ou Salmo metrificado
- d. Momentos de oração (Adoração, gratidão e súplica)
- e. Hino ou Salmo metrificado
- f. Lição do Antigo Testamento
- g. Salmo, hino ou antífona
- h. Lição do Novo Testamento
- i. Mensagem para crianças
- j. Hino para crianças
- k. Recitação do Credo dos Apóstolos
- l. Intercessões
- m. Pastorais e anúncios
- n. Coleta de dedicação
- o. Hino
- p. Sermão (concluído ou não com oração)
- q. Hino
- r. Doxologia final

Liturgia do Aposento Alto

- a. Palavras bíblicas de convite a Adoração
- b. Coleta de pureza (oração breve para Deus purificar a vida do crente)
- c. Hino ou Salmo
- d. Palavras da Instituição
- e. Apresentação dos elementos
- f. Oração de consagração
- g. Distribuição

³³⁰ Disponível em: <http://www.mackenzie.br/7072.html>.

- h. Comunhão
- i. Palavras de consolo pós Comunhão: Recordam-se os irmãos mortos, já triunfantes, para consolo dos que militam.
- j. Breves intercessões
- k. Salmo, hino ou doxologia
- l. Bênção apostólica

Desta forma, estabelecemos uma conexão entre as estruturas de culto elaboradas pela reforma e a continuidade das mesmas pelos movimentos que se seguiram, bem como as sucessivas transformações pelas quais passaram sob a visão desta ou daquela nova teologia. A IPIB por se considerar herdeira da reforma, e ainda de um presbiterianismo, já modificado quando chegou ao Brasil, preserva pontos em sua estrutura litúrgica, que a enquadra liturgicamente como herdeira da reforma calvinista do século XVI. De forma semelhante, a IPIBOT também se enquadra nestes termos, mas com fortes tendências para uma liturgia composta de um hibridismo típico da pós-modernidade.

4.7 Questões implícitas no discurso formador do imaginário teológico-musical da atual hinologia da IPIBot

Iniciamos esta pesquisa com a proposta de encontrar as razões pelas quais suspeitamos, de que o discurso formador do imaginário teológico-musical da IPIBOT seja fruto de um hibridismo típico da pós-modernidade. Para que tal empreendimento fosse plausível, buscamos vestígios deste hibridismo vasculhando o desenvolvimento da história da IPIB, bem como da IPIBOT, assim como a forma com que o presbiterianismo aportou no Brasil, e ainda observando movimentos paraeclesiásticos, que de certa forma, tiveram influência neste processo. Ainda buscamos compreender os termos e conceitos envolvidos, bem como comparar a estrutura litúrgica em prática no período da reforma e pontos convergentes na forma litúrgica atual da IPIBOT.

A forma escolhida para esta busca encontra-se no método sugerido para esta pesquisa, a análise do discurso teológico-musical da atual hinologia da IPIBOT através da análise de um fato musical de forma tripartida, como já foi visto anteriormente, cujo processo se divide em dimensões ou níveis

denominados de *poético*, *neutro* e *estésico*, proposto por Nattiez-Molino, por sua aproximação metodológica com análises que envolvem a teologia e seus arredores.

Desta forma, escolhemos cinco exemplos entre canções e hinos, para análise e reflexão de suas funções musicais quanto litúrgicas quando se trata da prática musical coletiva da igreja, o canto congregacional. Dentre os cinco exemplos, tomaremos na medida do interesse da coerência pela categorização do híbrido, parte ou partes de cada um. Escolhemos apenas cinco exemplos, por questão de tempo e pela amplitude e oferta de músicas principalmente em quantidade, pois a igreja dispõe do hinário oficial da IPIB e também de uma gama de canções avulsas administradas pelo ministério Doxa – grupo de louvor da igreja.

Os critérios para escolha destas cinco músicas foram:

1. Os hinos mais cantados no culto que constam boletim dominical durante o período de um ano. Um deles, o hino *Pendão Real*, é o hino oficial da IPIB. Faz parte da formação da própria história da igreja. Os boletins ficam disponíveis semanalmente através da página da igreja na rede social *facebook*.
2. Os cânticos de louvor dirigidos pelo ministério doxa com função congregacional. Foram escolhidos através de conversa informal e indicação do próprio grupo, além das anotações feita *in loco* pela pesquisadora, uma vez que não constam oficialmente no boletim, mas são projetados em tela de projeção suspensa para toda a igreja. A observação permite a junção da audição dos hinos no momento em que ele é interpretado pela congregação, bem como a forma com que acontece esta interpretação, o que ajuda na elaboração de um todo coeso.
3. Hinos ou cânticos que expressassem de alguma forma divergências ou multiplicidade de teologias ou mesmo de gêneros musicais considerados apropriados ou não para a liturgia.

4. Por último e com menor destaque, os hinos ou canções interpretados pelos corais ou conjuntos vocais da igreja, que poderão ser citados somente a critério de comparação e colaboração na compreensão do conceito de hibridismo.

Além dos critérios musicais estabelecidos na análise tripartite para a compreensão do discurso musical, os critérios para análise do discurso teológico baseiam-se em pressupostos da teologia calvinista compreendida nos cinco pontos do calvinismo defendidos no sínodo de DORT e conhecido pela sigla TULIP, bem como em documentos da IPIB e outros aceitos pela mesma, e também do Manual de Culto, de onde partem as referências para a teologia do culto abraçada pela IPIB.

Dispomos as letras de dois hinos e dois cânticos que serão analisados através do discurso teológico e musical próprios de cada um. Os dois hinos fazem parte da história da organização da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil e são respectivamente *Chuvas de Bênçãos* e *Um pendão Real*, e cujos números correspondentes no Hinário Salmos e Hinos são 466 e 510:

Ao constituir-se o ramo Presbiteriano Independente, três hinos evangélicos a ele se vincularam – *Chuvas de Bênçãos*; *Cantai a Cristo, o Salvador*; e *Um Pendão Real* – por terem sido entoados na histórica reunião de 31 de julho de 1903 e também, com muita frequência, nas primeiras reuniões que se lhe seguiram. O último deles permanece até hoje como hino oficial.³³¹

Os dois cânticos fazem parte do cancionário que compõe o conjunto de músicas atribuídas à cultura gospel pós década de 1990, sendo o primeiro intitulado *Cantarei teu amor pra sempre* de David Quinlan³³² e o segundo, *Esperança*, parte do compact disc *Renascer Praise* vol.5, lançado em 1998.³³³

Os dois hinos que possuem uma relação mais estreita com a história do culto na IPIBOT, possuem uma história particular registrada como nota de rodapé no Hinário Salmos e Hinos. Do hino *Um Pendão Real* encontramos: “Este hino teve sua adaptação portuguesa especialmente preparada por Henry

³³¹ BRAGA, 1961, p.153.

³³² QUINLAN, David. Disponível em: <http://www.davidquinlan.com.br/site/discografiaa/>

³³³ História do Renascer Praise. Disponível em: <http://www.renascerpriime.com.br/products/a-historia-do-renascer-praise/>.

Maxwell Wright para a inauguração da Associação Cristã de Moços, fato que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro aos 4 de julho de 1893.”³³⁴ Do hino *Chuvas de Bênçãos*, encontramos o registro:

Este hino foi traduzido pelo Salomão Luiz Ginsburg no próprio dia de sua chegada ao Brasil (10 de junho de 1990). Judeu russo convertido ao Evangelho, veio para trabalhar em conexão com a Igreja Evangélica Fluminense a convite de Sarah Poulton Kalley. Estagiara primeiramente um ano em Portugal para aprender a língua. Pouco depois ingressou na Igreja Batista.

A seguir, transcrevemos as letras dos hinos e dos cânticos que serão analisados musical e teologicamente:

O PENDÃO REAL. SH 466

Um pendão real vos entregou o Rei, a vós soldados Seus;
Corajosos, pois, em tudo o defendei, marchando para os céus.

Refrão:

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

Eis formados já os negros batalhões do grande Usurpador;
Revelai-vos hoje bravos campeões! Avante sem temor!

Quem de Cristo ao lado aqui esmorecer, e à luta desertar,
Lá no céu não há de o prêmio receber que os crentes vão ganhar.

Eia, pois! Sejamos a Jesus leais, e a Seu real pendão;
Os que na batalha colhem os lauréis com Cristo reinarão.

CHUVAS DE BENÇÃOS SH 510

Chuvas de bênçãos teremos, sim é a promessa de Deus.
Tempos benditos trazendo chuvas de bênçãos dos céus.

Refrão:

Chuvas de bênçãos, chuvas de bênçãos dos céus!
Gotas benditas já temos; chuvas pedimos a Deus.

³³⁴ SALMOS e HINOS, 1975, p.749.

Chuvas de bênçãos teremos, vida com paz e perdão.
Os pecadores indignos Graça dos céus obterão.

Chuvas de bênçãos teremos, manda-nos já, ó Senhor!
Dá-nos os frutos benditos dessa promessa de amor!

Chuvas de bênçãos teremos, chuvas mandadas dos céus;
Bênçãos à todos os crentes, benção do nosso bom Deus.

CANTAREI TEU AMOR PRA SEMPRE

Dos montes corre para o mar
Teu rio de amor por mim
Eu abrirei meu coração
Deixando Tua cura entrar
Me alegre por te pertencer
Levantarei as minhas mãos
Teu amor me alcança e me faz louvar-te
Cantarei Teu amor pra sempre
Cantarei Teu amor pra sempre
Meu coração exulta
De alegria eu canto
Se o mundo conhecer a Ti
Ele se encherá com a Tua alegria

ESPERANÇA

Mesmo na tribulação, confusão, dias difíceis de choro e solidão.
Sempre haverá pra mim, uma porta aberta, resposta certa,
livramento especial.

A esperança que colocas, em nossos corações,
venha assinada por tua grandeza Senhor.
Haverá consolo, renovação. Da fraqueza brotará a força
de um vulcão. Não existe Deus assim, como tu és, que cuida e protege cada filho seu.
Sentir o teu Espírito é só o que eu preciso...

Pois o mais, todo o mais, certamente tu farás

Ter Jesus como Senhor é um privilégio,
o maior milagre que alguém pode viver.
Ele sempre proverá, nunca faltará, restituirá em dobro
o que é meu.

4.8 Análise do Discurso teológico-musical presente nos hinos

A configuração do hibridismo na experiência litúrgica da IPIBOT, isto é, das misturas possíveis percebidas no discurso musical e teológico, pode ser compreendida como oriunda da configuração do desenvolvimento atual de processos culturais, cuja ideia de construção está sempre em movimento, e que compreendemos como formato de cultura na pós-modernidade. É preciso lembrar que o “termo hibridismo, em sua origem na biologia do século XIX, envolve necessariamente a mescla de duas espécies diferentes e aparentemente incompatíveis.”³³⁵

Desta forma, procuramos elementos distintos tanto no caráter teológico quanto musical que configurem este processo de hibridismo, e que façam jus ao imaginário construído pela IPIBOT, conferindo-lhe a atual identidade que arriscamos denominar de presbiteriana-calvinista-híbrida-gospel.

Já consideramos anteriormente que o termo *hibridismo*, leva a certo desconforto em sua concepção. A nossa opção pela caracterização da IPIBOT dentro de um processo de hibridização leva em conta, além da caracterização do termo no universo múltiplo e livre das artes, a configuração do termo no campo das relações de poder, como nos diz Silva:

Não se pode esquecer, entretanto, que a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem das relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se da maioria dos casos, de uma hibridização forçada.³³⁶

Por último, é nas relações de poder também impostas pela condição da cultura gospel, caracterizada como uma cultura própria do pós-modernismo, através do domínio da produção atual do mercado evangélico, cujo *marketing* é direcionado para tudo o que se pronuncia “evangélico”, que caracterizamos o hibridismo teológico-musical da IPIBOT. O pós-moderno é como caracterizar

³³⁵ KERN, <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

³³⁶ SILVA, Tomas T. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 87.

tudo que aquilo que vem depois do moderno, e ao mesmo tempo preservando características do mesmo. O termo pode ser híbrido em si.

4.8.1 Discurso teológico-musical de *Um pendão Real*

O hino oficial da IPIB, logo nas duas primeiras frases, incita os fiéis a levantarem o “estandarte” e marcharem como soldados do rei, com o objetivo final de atingir o prêmio maior, a vida eterna. Antonio Gouvêa de Mendonça classifica os grupos de hinos presentes no Hinário Salmos e Hinos em várias categorias, sendo uma delas, a categoria “batalha”. Na própria descrição citada por ele, percebemos uma mistura de neoplatonismo³³⁷ com maniqueísmo.³³⁸ E assim ele justifica:

Não pode deixar de causar curiosidade, ainda que o neoplatonismo tenha adquirido, no pensamento protestante brasileiro, aproximações estranhas com o maniqueísmo. Não se trata, por certo, de criação do espírito brasileiro; ele encontrou canais que o filtraram de portadores da mensagem protestante. (...) Na guerra temporária entre dois poderes, do bem e do mal, da luz e das trevas, da verdade e do erro, o cristão se alista como soldado do bem, da luz, da verdade.³³⁹

É comum encontrarmos hinos de *batalha* não somente no gênero específico, mas em uma boa parte das canções contemporâneas cristãs. A provocação aos fiéis para assumirem a luta pelo bem contra o mal se dá não somente pelas palavras pensadas para este fim, mas também no discurso musical, que normalmente apresenta um ritmo marcado, próximo aos hinos pátrios ou de marchas próprias de guerra. Neste sentido, o discurso teológico-musical de *Um pendão Real* vai ao encontro desta característica. Passemos à análise dos trechos.

³³⁷ DICIONÁRIO, Aurélio. “Escola filosófica dominante do séc.III ao séc. VI. O neoplatonismo que significa novo platonismo desenvolveu-se a partir da filosofia de Platão.” Disponível em: <http://www.dicionarioaurelio.com/Neoplatonismo.html>.

³³⁸ SCHULER, Arnaldo. *Dicionário Enciclopédico de Teologia. Maniqueísmo*. Canoas: ULBRA, 2002. Definição: “Filosofia religiosa mista, fundada pelo Persa Mani ou Manes, no século III. Sua doutrina persa-helenística-gnóstico-cristã é uma concepção dualista que parte da ideia da existência de dois princípios ou reinos, um bom (a luz de Deus), o outro mal (a treva, Satanás), independentes um do outro e em constante luta entre si.”

³³⁹ MENDONÇA, 1995, p. 203.

Um pendão real vos entregou o Rei, a vós soldados Seus;
Corajosos, pois, em tudo o defendei, marchando para os céus.

O *pendão* refere-se à própria Palavra de Deus, compreendida como a Bíblia que apresenta o Evangelho que é o próprio Jesus e que se revela através da palavra, que é compreendida pelos que são fiéis. Neste sentido, apontamos para uma relação com a doutrina da *eleição* em Calvino: o rei só entrega o pendão àqueles que são *seus* soldados, portanto, só se alistam os que são chamados para tal posto. E os incentiva a permanecer firmes, a *perseverança dos santos*, para que o prêmio final seja alcançado a contento, isto é, a vida eterna. Não há como perder a vida eterna, uma vez que a eleição implica na garantia pré-determinada da salvação dos crentes.

Na *dimensão poiética*, isto é, da parte do compositor, a formulação dos elementos musicais conduz os soldados à luta. Nem sempre é possível perceber alguma intenção do autor, mas neste caso, o peso do texto é enfatizado pela elaboração do discurso musical. No *nível neutro*, os elementos parecem justificar a intenção: tom de Lab (La bemol maior),³⁴⁰ cuja armadura de clave³⁴¹ pressupõe quatro signos que conferem característica á tonalidade e afirmam indiretamente a ideia da proporção e acento rítmico que caracterizam o compasso quaternário, propício para elaboração de marchas. O complemento e reforço da ideia acontecem no refrão:

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

O ápice da melodia do refrão repousa sobre as palavras *Cristo, erguei e pendão*, sendo que a mesma nota musical é usada para enfatizar *Cristo e pendão*. A nota musical mais aguda fica sobre o acento forte da palavra *erguei*. A intenção é reforçar a ligação entre Cristo, a palavra de Deus, representada pelo pendão, a Bíblia. A dimensão estética, local da percepção mais acurada do ouvinte, se caracteriza pela demonstração gestual do efeito provocado pela compreensão da intenção do discurso: na IPIBOT, quando este hino é cantado,

³⁴⁰ “Grau de elevação ou abaixamento de um som produzido por um instrumento musical ou voz humana”. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com..>

³⁴¹ Conjunto de símbolos musicais que indicam o tom sobre o qual a música foi construída. São chamados de “bemol” ou “sustenido”.

no momento em que se diz a frase: *bem alto erguei o Seu pendão*, as pessoas tomam suas Bíblias e as levantam ao alto, simbolizando o alistamento dos soldados do rei. Neste sentido, todos se encontram na categoria de “eleitos”.

Eis formados já os negros batalhões do grande Usurpador;
Revelai-vos hoje bravos campeões! Avante sem temor!

O contraponto de lutar pelo Evangelho e ganhar a vida eterna como prêmio se dá na ausência de incentivo ou alguma alusão a luta por uma vida melhor na terra. A ideia de que a terra pertence ao *usurpador*, que possui *negros batalhões* prontos a lutar contra os que “foram lavados no sangue de Jesus e que possuem vestes brancas”, frase retirada de outro hino que retrata os santos perante o Trono de Deus descrito no livro de Apocalipse 7: 13-14. Outra referência aqui ao prêmio que receberão os *santos que perseverarem*.

Quem de Cristo ao lado aqui esmorecer, e à luta desertar,
Lá no céu não há de o prêmio receber que os crentes vão ganhar.

Mais uma vez aqui podemos perceber a presença da doutrina da eleição. Mesmo que o crente desanime de alguma forma, se ele for *eleito* ele terá o direito à vida eterna, ficando de fora somente de algum benefício ou prêmio pela perseverança aqui na terra. A expressão *lá no céu* demonstra que os soldados irão para o céu em maior ou menor grau de consideração pelas vitórias ou pela persistência.

Eia, pois! Sejam os leais a Jesus, e a Seu real pendão;
Os que na batalha colhem os lauréis com Cristo reinarão.

No último trecho do hino encontramos um incentivo à lealdade dos soldados ao seu rei, e ao mesmo tempo, uma dúvida interpretação quanto à eleição. A expressão *os que na batalha colhem os lauréis* pode transparecer que só vão reinar com Cristo, isto é, ir ao céu e ganhar a vida eterna, se vencerem na batalha espiritual aqui na terra. Outra questão teológica implícita

neste contexto é a relação entre *eleição* e *salvação*³⁴². Neste caso, se os *salvos* forem os mesmos *eleitos*, não há risco da perda da salvação, portanto, a perseverança dos santos. Mas se a referência for para os *salvos que aceitaram a Cristo como Senhor e Salvador*, isto é, envolvendo um processo de escolha própria, por parte da pessoa, então, o incentivo a perseverar na luta até o fim é para que a pessoa não corra o risco de perder a salvação.

A questão teológica que envolve a manutenção da identidade da IPIBOT com a teologia reformada e ao mesmo tempo apoiada em teologias que percorrem o universo evangélico em geral, é sustentada pela forma como o texto é construído, além do imaginário construído pela importância histórica do mesmo na fundação da IPIB. Mesmo que as pessoas não se dêem conta da questão teológica implícita no hino, a construção do discurso fortalece a conexão da tradição com a contemporaneidade da igreja, dos novos soldados que se alistam para a batalha. A luta entre o bem e o mal faz parte do imaginário cristão. A forma de exercer o domínio sobre estes poderes é que ganha novo formato no século XX, principalmente com o desenvolvimento de teorias sobre batalha espiritual.³⁴³

Outra questão teológica implícita no recrutamento “destes novos soldados” requer uma atenção à outra teologia, que não a da eleição. A perda da salvação não é uma doutrina calvinista. Mas é notória a presença da mesma em alguns hinos que fazem parte do mesmo hinário onde se encontra *Um Pendão Real*. Esta característica demonstra a convivência de teologias que através do discurso musical tornam-se parte da forma de pensamento da igreja como um todo, construindo a identidade da mesma. Paralelamente, para ajudar na compreensão do contexto híbrido na formação do pensamento teológico-musical da IPIBOT, destacamos um trecho de hino.

Intitulado, *Senhor, eu preciso de ti!* Salmos e Hinos, 168, na terceira estrofe afirma: “Bem sei que nas preces eu posso buscar-te; Jamais dessa

³⁴² Este tipo de discussão aparece em muitas igrejas e não é diferente no contexto da IPIB. Isto se deve ao imaginário teológico de caráter híbrido, isto é, que mistura esta ou aquela ideia de origens teológicas divergentes. Disponível em:

[Http://www.igrejaredencao.org.br/ibr/index.php?option=com_content&view=article&id=95:quatro-razoes-basicas-para-a-rejeicao-da-doutrina-da-perda-da-salvacao&catid=25:artigos&Itemid=1](http://www.igrejaredencao.org.br/ibr/index.php?option=com_content&view=article&id=95:quatro-razoes-basicas-para-a-rejeicao-da-doutrina-da-perda-da-salvacao&catid=25:artigos&Itemid=1). Último acesso em 12 de janeiro de 2014

³⁴³ Rebecca Brown, ex-médica americana, é referência na batalha espiritual e autora de livros sobre o assunto. Toda a argumentação sobre a luta constante no mundo espiritual e da postura do crente baseia-se na interpretação do texto bíblico: Efésios 6:12 a 17.

bênção na vida eu descri; Contudo, é possível que dela me aparte: por isso, Senhor, eu preciso de Ti.” A ideia de se afastar da presença de Deus é considerada pela possibilidade da dúvida de ser sempre perseverante, pois é *possível que dela me aparte*, diz o autor. Outro hino, *Quem salva é só Jesus*, Salmos e Hinos, 434, toca em outro ponto teológico divergente da eleição no que concerne a “graça irresistível” de Calvino, uma vez que defende a “graça resistível”³⁴⁴ de Armínio: “Igreja do Senhor, proclama com fervor: Quem salva é só Jesus! Por seu amor sem par, que a *todos quer salvar*, Louvemos a Jesus.”

Prevalece de modo geral, neste contexto, a dimensão estética no discurso teológico-musical. E assim o é com a construção do discurso de *Um Pendão Real*. É o ouvinte como intérprete deste contexto que acaba determinando o contexto e o valor simbólico do objeto musical e que constrói o imaginário teológico-musical sobre o qual se baseia a identidade da igreja. É na dimensão estética que se forma o imaginário comparado a um arquivo de acesso de dados que podem tanto reportar ao original como buscar novas formas de interpretação do mesmo fato musical.

Desta forma, entendemos que o hibridismo característico do discurso teológico-musical da IPIBOT, é antes de tudo, é resultado de um processo cultural e histórico, que se desenvolveu a partir da compreensão da IPIB sobre sua própria essência e forma de expressão, além da relação e abertura à diálogos com outras compreensões teológicas. Isto torna a IPIBOT peculiar em relação à outras igrejas da mesma denominação. A intenção do discurso teológico-musical de *Um pendão Real*, fica estruturado dentro da proposta de Molino:

b) Nível neutro



poiética indutiva

³⁴⁴ A teologia da “Graça resistível” é um dos pontos de refutação do arminianismo ao calvinismo, pois defende que a salvação é para todos mas pode haver rejeição do chamado por parte de alguns. Já a “Graça irresistível” defendida pelo calvinismo diz que Deus chama para a salvação e ao compreender isto, a pessoa vem inevitavelmente para a salvação. A apresentação detalhada dos cinco pontos do Sínodo de DORT pode ser encontrado em: http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/joao_calvino_5pontos_silverio.htm

c) Nível neutro → processo estésico
 elementos textuais e musicais Absorção da ideia de
 estrutura musical eleição.
estésica indutiva

d) processo poiético → nível neutro
 intenção do autor em afirmar os preceitos discurso teológico-musical
 da eleição.

poiética externa

e) Nível neutro ← processo estésico
Um Pendão Real como construção e manutenção
 Fato musical do imaginário teológico-musical
 da IPIBOT pela
 comunidade litúrgica

estésica externa

f) processo poiético ≡ nível neutro ≡ processo estésico
 Preservar a doutrina Hino Manutenção da identidade
 ▼ ▼ ▼

COMUNICAÇÃO MUSICAL

O atual discurso teológico-musical na IPIBOT

4.8.2 Discurso teológico-musical de *Chuvas de Bênçãos*

O hino *Chuvas de Bênçãos*, SH 510, também faz parte do conjunto de hinos que fazem parte da formação do imaginário teológico-musical da IPIB, e conseqüentemente, da IPIBOT. É cantado com mais freqüência que *Um pendão Real* e normalmente é entoado durante a coleta das ofertas.

A estrutura musical é simples. O compasso binário composto 6x8, que em música demonstra a percepção temporal binária, isto é de dois tempos por compasso, também concentra em cada tempo uma subdivisão ternária, o que provoca a percepção de movimento múltiplo, muitas vezes confundido com a

ideia de velocidade. O hino possui quatro estrofes que são intercaladas com o refrão e está na tonalidade de Sib (Si bemol maior).

Algumas questões teológicas nos chamam a atenção sobre este hino. A primeira estrofe apresenta uma promessa divina, de que bênçãos vêm sobre os crentes e o desejo dos mesmos para que se cumpra esta promessa. A espera se caracteriza no refrão, onde o crente, expressa que aguarda a plenitude das bênçãos, pois uma amostra desta plenitude já é percebida pelos que vivem esta realidade. O crente, neste sentido, pode ser compreendido dentro da doutrina da eleição. A mostra da plenitude das bênçãos é antecipada pelas experiência das “gotas benditas” já vividas pelo crente.

Chuvas de bênçãos teremos, sim é a promessa de Deus.
Tempos benditos trazendo chuvas de bênçãos dos céus.

Refrão:

*Chuvas de bênçãos, chuvas de bênçãos dos céus!
Gotas benditas já temos; chuvas pedimos a Deus.*

Chuvas de bênçãos teremos, vida com paz e perdão.
Os pecadores indignos Graça dos céus obterão.

Chuvas de bênçãos teremos, manda-nos já, ó Senhor!
Dá-nos os frutos benditos dessa promessa de amor!

Chuvas de bênçãos teremos, chuvas mandadas dos céus;
Bênçãos à todos os crentes, bênção do nosso bom Deus.

O que nos leva a considerar a questão como afirmação da eleição incondicional, concentra-se em duas frases: a primeira, “os pecadores indignos Graça dos céus obterão”, onde podemos enquadrar o primeiro ponto do calvinismo – *Total depravação*. “Cada aspecto da humanidade está contaminado pelo pecado, e por isso, os seres humanos são incapazes de vir a Deus por iniciativa própria.”³⁴⁵ A segunda, “Bênçãos a todos os crentes, bênção do nosso bom Deus, compreende que Deus já tem reservado aos seus

³⁴⁵ Disponível em: <http://www.gotquestions.org/Portugues/Calvinismo-Arminianismo.html>. último acesso em 14 de janeiro de 2014.

bênçãos especiais, que somente ele pode determinar como e quando elas podem sobrevir sobre o eleito.

Por outro lado, a expressão “*bênção a todos os crentes*” pode caracterizar outra doutrina, a *graça resistível*, que compreende a possibilidade da participação do crente na escolha em aceitar ou não a Graça de Deus. Em outras palavras, neste sentido, ele pode aceitar ou não a salvação oferecida por Deus gratuitamente.

Neste sentido, entendemos que o hibridismo característico do discurso teológico-musical que compõem parte do imaginário da IPIB como um todo, considerando que a igreja é herdeira da reforma do século XVI, e ao mesmo tempo uma igreja que vive e constrói seu imaginário no tempo que chamamos de pós-modernidade, é o responsável pela característica peculiar assumida pela IPIBOT em sua expressão litúrgica. Dentro do ambiente da igreja, não é comum falar abertamente quando se trata do julgamento e aceitação de doutrinas, principalmente quando estas conferem identidade à igreja. A questão fica reservada aos teólogos, mas é preciso ressaltar que, de alguma forma, e muitas vezes, a teologia da igreja não anda passo a passo com a teologia vivida pela igreja em seu dia-a-dia.

De forma semelhante ao hino *Um pendão Real*, enquadramos *Chuvras de Bênçãos* no esquema que segue:

c) Nível neutro

- | | | | |
|----|---|---|-------------------|
| b) | processo poiético | ← | nível neutro |
| | 1. Doutrina da eleição e Graça irresistível, ou | | estrutura musical |
| | 2. Doutrina da eleição condicional e Graça | | |
| | <u>poiética indutiva</u> | | |

- | | | |
|-------------------|---|---|
| c) Nível neutro | → | processo estésico |
| estrutura musical | | 1. Identificação do “crente” como eleito. |
| | | 2. Participação no processo de salvação |
| | | <u>estésica indutiva</u> |

- | | | | |
|----|-------------------|---|--------------|
| d) | processo poiético | → | nível neutro |
|----|-------------------|---|--------------|

1. Intenção do autor em afirmar os preceitos da eleição, ou discurso teológico-musical
2. Intenção do autor em deixar a opção de escolha

poiética externa

e) Nível neutro ← processo estésico
Um Pendão Real como construção e manutenção
 Fato musical do imaginário teológico-musical
 da IPIBOT pela
 comunidade litúrgica

estésica externa

f) processo poiético ≡ nível neutro ≡ processo estésico
 Preservar a doutrina Hino Manutenção da identidade
 ▼ ▼ ▼

COMUNICAÇÃO MUSICAL

O atual discurso teológico-musical na IPIBOT

4.9 Análise do Discurso teológico-musical dos cânticos, hibridismo e cultura gospel

Já discorreremos sobre a definição e opção pelo hibridismo como possibilidade de organização e formação do imaginário teológico-musical na IPIBOT. E temos procurado traçar, através do discurso teológico e musical dos hinos, os caminhos pelos quais este processo se dá, considerando o culto como espaço, e a liturgia como lugar deste processo. Entendemos que a liturgia como lugar do discurso que leva à experiência do encontro entre Deus e o povo, nos conduz a uma dimensão que extrapola os limites do culto. É neste contexto que buscamos possibilidades e limites para uma possível, e se necessária, renovação litúrgica brasileira, a partir da compreensão da experiência da IPIBOT.

Quando a IPIB compreende o culto reformado, considera que o culto é “reformado segundo a Palavra de Deus. O princípio fundamental da Tradição

Reformada é a convicção de que o ensino da Igreja, a espiritualidade cristã, o governo eclesial e o culto devem ser moldados conforme as Escrituras.”³⁴⁶ Desta forma, compreende-se que tudo aquilo que pertence à liturgia, tem voz de autoridade, pois encontra suporte na autoridade maior da igreja, a Bíblia.

O discurso teológico-musical que dá suporte e preenche o imaginário litúrgico mantido pela IPIBOT, neste caso, é coerente e justifica os preceitos pelos quais o culto nesta igreja possui características peculiares quanto ao formato e variedade de elementos. O hibridismo presente neste contexto faz com que se dilua a exigência na manutenção da *sã doutrina*, isto é, da coerência teológica e doutrinária da igreja.

Neste contexto, o convívio entre a teologia transmitida através dos hinos, e a teologia advinda da cultura gospel, ganha respeito e espaço, no mesmo local, o culto. Compreendemos que esta teologia representa um conjunto de doutrinas e ideias, o que nos leva a pensar em teologias oriundas de outras experiências e processos culturais, que convergem para formação de um discurso com características híbridas, como é o caso da igreja em questão.

A cultura gospel segundo definição de Magali Cunha³⁴⁷ compreende esta cultura como híbrida: “... mais do que um movimento musical, o *gospel* é uma expressão cultural configurada pela tríade música-consumo e entretenimento”.³⁴⁸ E configura-se como cultura híbrida “por expressar uma mescla da modernidade com a tradição, do novo com o velho”.³⁴⁹ É dentro deste conceito de mistura, que pode ser comparado á mistura entre água e óleo, pois possuem em si essências particulares, mas que convivem bem gerando outras formas, que configuramos aqui como hibridismo teológico-musical a experiência litúrgica na IPIBOT.

A cultura gospel trouxe uma nova forma de ouvir, produzir e vender a música de igreja. Muitos hinos possuíam ênfase na primeira pessoa, flagrando um individualismo característico da teologia conversionista, pois a salvação como opção individual precisa ser propagada um a um. O convite para *aceitar a Cristo como salvador pessoal* é claro: o convite é pessoal.

³⁴⁶ MANUAL DE CULTO, 2011, p. 389.

³⁴⁷ CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho novo em odres velhos. Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no Brasil*. Tese de doutorado. ECA: USP, 2004.

³⁴⁸ CUNHA, 2004, p.41.

³⁴⁹ CUNHA, 2004, p.41.

Não obstante, a cultura gospel como celeiro da música gospel, uma espécie de caixa de *pandora* composta de músicas de vários gêneros e estilos, preserva a característica individualista da proclamação do evangelho, levando a cabo a proposta nas formações das bandas, que agora possuem solistas, e na formulação da estrutura musical, cuja melodia é escrita individualmente para este ou aquele cantor. Os traços de uma música *congregacional* se perdem neste contexto, e a ideia de coletivo desloca-se para categoria de massa.

4.9.1 Análise do Discurso teológico-musical de *Cantarei teu amor pra sempre*

O Manual de Culto da IPIB dispõe no *Diretório para o Culto a Deus*, no item X – *O Culto e o ministério da igreja no mundo*, diretrizes para a compreensão do culto como lugar de atuação do Espírito Santo para que, na recapitulação da história da salvação, transformada e renovada, possa servir o reino de Deus no mundo.³⁵⁰

A igreja participa da missão de Deus no mundo através de seu ministério e de seu culto. O culto aponta para o reino de Deus proclamado e trazido por Jesus Cristo. A própria Igreja é um sinal da presença desse reino, ao proclamar a Palavra, ao celebrar os sacramentos e ao trabalhar pela justiça e pela paz no mundo.³⁵¹

É no espaço do culto e através dele, que “as pessoas ouvem regularmente a proclamação do evangelho” e que “são alimentadas pela Palavra e pelos sacramentos”, tendo “a oportunidade de responder a Deus com fé e atos de compromisso.”³⁵² A partir desta constatação, podemos enquadrar hinos e canções contemporâneas cristãs que fizeram, e fazem parte do imaginário teológico-musical da IPIBOT, e que carregam em si o caráter missiológico da igreja, refletido pelo discurso teológico-musical que permeia o culto.

Como critério de usar como exemplo, podemos citar uma estrofe do hino intitulado *Serviço do crente* SH 440, que assim diz: “Vamos nós trabalhar, aos perdidos dizer, que de Deus hoje mesmo, o perdão podem ter. Quem buscar

³⁵⁰ Manual de Culto, 2011, p. 431.

³⁵¹ Manual de Culto, 2011, p. 428.

³⁵² Manual de Culto, 2011, p. 428.

ao Senhor redimido será, pois Jesus salvação para sempre nos dá.”³⁵³ Outra estrofe diz: “Vamos nós trabalhar e os famintos fartar, para a fonte os sedentos depressa levar”. A urgência em se pregar ao evangelho tem a ver com a volta de Jesus, e coloca a responsabilidade em cada cristão da missão de proclamar o reino *até que ele venha*. A pessoa precisa aceitar e conhecer a Cristo, pois corre o risco de não ser contemplado pela Graça divina, e assim ser condenado à morte eterna, representada na figura do inferno.

Este hino é um exemplo de que alguns hinos que fazem parte do imaginário musical da IPIB e não contemplam a teologia reformada calvinista em sua essência. No discurso teológico aqui apresentado, existe a possibilidade da perda da salvação ou mesmo da recusa da oferta da Graça. Passando para a categoria da CCC, a canção: *Cantarei teu amor pra sempre*, é uma das canções mais cantadas pela IPIBOT. A maioria destas canções não permanece muito tempo na hinologia das igrejas contemporâneas, uma vez que uma das características da cultura gospel é a efemeridade do discurso teológico-musical.

Não há muitos aspectos relevantes, no que diz respeito ao discurso musical em si. A divisão rítmica é quaternária, isto é, cada compasso é dividido em quatro tempos, a harmonia é simples resumida em quatro ou cinco acordes, e a melodia inicial faz um movimento descendente, fazendo uma comparação com a direção da água que desce de um monte até o oceano, com o amor de Deus que vem até o coração do ser humano. É exatamente pela simplicidade de interpretação, principalmente melódica, que a mensagem da música é facilmente subentendida.

Como estas canções são ensinadas dentro de uma tradição oral, isto é, o grupo responsável por ensiná-la ouve a canção em algum veículo midiático, transforma na linguagem compreensível e realizável pela comunidade, e projeta somente a letra para acompanhamento do povo, é difícil encontrarmos o registro gráfico em forma de partitura. Mesmo a gravação vendida em *compact disc* oferece apenas a letra, e algumas vezes, encontramos a orientação harmônica através de cifragem. No caso dos hinos, é mais comum encontrarmos o registro em partitura.

³⁵³ Salmos e Hinos, 1990, p.702.

CANTAREI TEU AMOR PRA SEMPRE

Dos montes corre para o mar
 Teu rio de amor por mim
 Eu abrirei meu coração
 Deixando Tua cura entrar
 Me alegre por te pertencer
 Levantarei as minhas mãos
 Teu amor me alcança e me faz louvar-te
 Cantarei Teu amor pra sempre
 Cantarei Teu amor pra sempre
 Meu coração exulta
 De alegria eu canto
 Se o mundo conhecer a Ti
 Ele se encherá com a Tua alegria

A questão teológica implícita nesta CCC encontra-se baseada na aceitação pessoal do amor de Deus, pois é o *eu* quem “abre o próprio coração” para deixar o amor, caracterizado como *uma forma de cura divina*. Quando *eu* aceito este amor, levanto as mãos como sinal de rendição, de submissão, e a retribuição automática por isto é apresentar a minha gratidão individual em forma de louvor.

Esta teologia não condiz com a doutrina calvinista da escolha pessoal da opção pela salvação. Esta canção enquadra-se melhor na doutrina arminiana da Graça resistível. Após a “boa escolha”, isto é, da opção pela salvação e do ganho da possibilidade da vida eterna, como sinal de gratidão e obediência é importante trabalhar para que outras pessoas também tenham a oportunidade de serem salvas mediante sua escolha pessoal. As frases de destaque são: *cantarei teu amor pra sempre, e se o mundo conhecer a ti*.

Esta canção é um dos exemplos do distanciamento do atual discurso teológico-musical da IPIBOT da identidade reformada calvinista por natureza. Justifica-se, portanto, a presença da mesma no rol de cânticos da igreja, uma vez que a própria história do presbiterianismo no Brasil possui esta característica, da permanência e abundância de hinos e cânticos de tradições e doutrinas diferentes desde o início. Desta forma, reconhecer o discurso

4.9.2 Análise do Discurso teológico-musical de *Esperança*

Como último exemplo que configura o processo de hibridismo no atual discurso-teológico musical da IPIBOT, através da música *Esperança*, apontamos a presença da chamada *teologia da prosperidade*, comum ao discurso teológico-musical, oriundo da cultura gospel. Além desta teologia, encontramos ainda, a ideia de que o espírito de Deus pode se ausentar da vida do crente em alguns momentos, o que indica também a presença da teologia da perda da salvação que implica numa atitude de afastamento de Deus através da renúncia ao trabalho do Espírito Santo.

O mundo pós-moderno, híbrido, é capaz de comportar teorias e formas de comportamento que surgem á todo momento, sem necessariamente fazer algum juízo crítico sobre este ou aquele fato. A cultura gospel inserida neste contexto, também acena positivamente para infinitas possibilidades entre teologias e expressões artísticas, que se unem para promover a ideia do novo, e gerar alimento para uma ânsia de compra sem fim, por sua característica mercadológica.

Assim, caracterizamos a teologia da prosperidade como uma “novidade” que parece dar nova roupagem a uma afirmação teológica básica do livro de Romanos 8.17: “E, se nós somos filhos, somos logo herdeiros também, herdeiros de Deus e co-herdeiros com Cristo: se com ele sofrermos, com ele também seremos julgados.” O fato de sermos filhos de Deus nos coloca na posição de direito pela herança. Mas a questão é: quem, afinal, é filho de Deus? A discussão em torno desta questão, no contexto da teologia reformada, passa diretamente sobre a doutrina da eleição, e desencadeia, a partir dela, todo um processo de negação da filiação divina dos humanos quando se trata da escolha e opção pela salvação através de Cristo.

Por detrás desta teologia, há o pressuposto de que a salvação é para todos. Basta a escolha pessoal e intransferível, em seguir ou não à Cristo. A teologia calvinista confronta esta colocação a partir da doutrina da eleição, da Graça irresistível, pois é Deus quem opera tanto o querer como o efetuar. A teologia da prosperidade desloca este desejo, tirando da vontade Soberana de Deus em realizar as coisas, conforme a doutrina calvinista, e coloca na força e

convicção do indivíduo, que por direito pode requerer de Deus sua parte na herança.

A teologia da prosperidade, como é mais conhecida, foi amplamente divulgada no Brasil na década de 1980. Dentre as personalidades brasileiras que mais se destacam na divulgação da teologia, estão o missionário R. R. Soares, detentor de uma rede de televisão, e de outros instrumentos midiáticos, que facilitam desde a publicação de livros a gravação de discos baseados no tema, e a pastora Valnice Milhomens, fundadora da *Igreja Nacional do Senhor Jesus Cristo*, que igualmente publicou livros e documentos em vídeo de palestras e estudos sobre o tema.³⁵⁴

A linha teológica oficial da IPIBOT segue as diretrizes teológicas da IPIB. Mas é notável, não somente nesta canção *Esperança* em específico, frases e mensagens em canções, que muitas vezes passam despercebidas no contexto geral do culto, por estar imerso na aura espiritual do “momento do louvor”, que tomou conta da maior parte das igrejas. Talvez seja possível mensurar, mesmo que grosso modo, a real compreensão da identidade presbiteriana e do espírito da reforma pelos atuais membros das igrejas. É possível afirmar, de certa forma, que o excesso de informações, conseqüentemente, da velocidade com que estas informações passam pela igreja, acabam transformando a mensagem principal em superficial e passível de mudança, em uma sociedade onde tudo muda o tempo todo.

O discurso musical de *Esperança* é basicamente o mesmo de uma canção romântica secular. No vídeo disponível na *internet*,³⁵⁵ percebemos um grande coral atrás da cantora principal. A função do coral, aliás, grupos que se dedicam à música gospel, primam por coral de grandes proporções, que dá a ideia de grandeza, de algo difícil de mensurar pela percepção emocional imediata. Exemplos como estes podem ser encontrados nos grupos que fazem sucesso atualmente como, o australiano *Hillsong*,³⁵⁶ e o brasileiro *Diante do Trono*.³⁵⁷

³⁵⁴ MATOS, Alderi S. *Raízes históricas da Teologia da Prosperidade*. Disponível em: <http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/313/raizes-historicas-da-teologia-da-prosperidade>.

³⁵⁵ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=G14yFAdKfsw>.

³⁵⁶ Vídeo disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=m_OVrA_wjwl.

³⁵⁷ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GZxnSP3-9eg>.

Teologicamente o hino apresenta algumas divergências. Na primeira parte, a ênfase na esperança do cristão de que Deus sempre tem algo preparado para aqueles que são considerados filhos, leva em consideração a filiação divina.

ESPERANÇA

Mesmo na tribulação, confusão, dias difíceis de choro e solidão.
Sempre haverá pra mim, uma porta aberta, resposta certa,
livramento especial.

Na segunda parte, a ideia teológica pressupõe que a esperança vem da parte de Deus, atestada por ele, assinada conforme diz a canção. O ato de assinar algo confere autoridade e identidade a um documento. A esperança deve partir do próprio Deus e não ser resultado dos desejos e sentimentos humanos. Esta esperança quando implantada no coração humano, pode gerar sentimentos de consolo, renovação, a ponto de fazer imergir uma força que antes não era possível. A força vem de Deus, portanto, é carregada de poder. O crente se sente *empoderado* através da força divina.

A esperança que colocas, em nossos corações,
venha assinada por tua grandeza Senhor.
Haverá consolo, renovação. Da fraqueza brotará a força
de um vulcão.

A mesma ideia de *empoderamento* passa pelo reconhecimento da Soberania de Deus, mas ao mesmo tempo, o desejo de “sentir o teu Espírito” pressupõe que por alguma razão, o espírito estava ausente.

Não existe Deus assim, como tu és, que cuida e protege cada filho seu.
Sentir o teu Espírito é só o que eu preciso...

E perceber a presença do Espírito de Deus novamente traz a certeza de que ele realmente fará a mudança. Sem este sentimento, todo o vazio relatado no início da música, pode novamente retornar.

Pois o mais, todo o mais, certamente tu farás.

E a caracterização do poder de Deus, recebido através da salvação em Cristo, isto é, da compreensão e permissão para que Deus aja na vida humana

através do livre arbítrio, e da confirmação deste processo pela presença do Espírito Santo, se dá na certeza de que, como herdeiros com Cristo, participamos das bênçãos reservadas aos que crêem. O enfoque na restituição em dobro das coisas que supostamente foram tiradas de nosso domínio, é parte central da teologia da prosperidade.

Ter Jesus como Senhor é um privilégio,
o maior milagre que alguém pode viver.
Ele sempre proverá, nunca faltará, restituirá em dobro
o que é meu.

a) Nível neutro

b) processo poiético	←	nível neutro
Afirmção da teologia da prosperidade		teologia
Afirmção do poder de Deus		Música que evoca romantismo

poiética indutiva

c) Nível neutro	→	processo estésico
Teologia		Confiança na restituição do que foi tomado
Música que evoca romantismo		Sentimento de vitória
		Sensação de empoderamento

estésica indutiva

d) processo poiético	→	nível neutro
Intenção do autor em afirmar a doutrina da prosperidade.		Teologia
Poder de Deus relacionado à Soberania		elementos musicais que evocam sentimentos

poiética externa

e) Nível neutro	←	processo estésico
Esperança		construção e manutenção
Fato musical		do imaginário teológico-musical da
		IPIBOT através do discurso híbrido.

estésica externa

do Reino de Deus, para paz, justiça, liberdade e solidariedade, entre todos. Amém.³⁵⁸

Desta forma, cremos que este hibridismo nem sempre é perceptível quando se trata de uma igreja do tamanho da IPIB, ou se é percebido, é mantido dentro do imaginário teológico-musical como uma espécie de *museu de teologias sonoras*,³⁵⁹ que ora reafirma sua identidade reconstruindo o passado, ora projeta para o futuro o som da melodia contínua cantada desde o primeiro som que se ouviu neste mundo: a voz de Deus. Assim, reafirma sua identidade reformada, cujo Deus Soberano determina até mesmo as teologias que ainda virão.

³⁵⁸ Afirmação de fé da IPIB. Disponível em: <http://www.ipib.org/index.php/indice-de-noticias/737-ipi-do-brasil-aprova-afirmacao-de-fe>. Último acesso em 18 de janeiro de 2014.

³⁵⁹ Analogia ao termo “museu das obras musicais” de Lydia Goehr.

CONCLUSÃO

É possível concluir esta pesquisa afirmando que, sim, o hibridismo é ponto marcante no discurso teológico-musical da IPIBot, mas não somente dela. Também podemos concluir que, sim, este discurso é o responsável pela formação do imaginário teológico-musical da IPIBot, cujo acervo caracteriza-se pelos arquivos da hinologia e da constante produção da canção cristã contemporânea. E sim, este hibridismo é uma caracterização que cabe bem no mundo pós-moderno. E mais uma vez, sim, a cultura gospel foi uma das grandes responsáveis pela configuração deste hibridismo teológico-musical que alimenta a vida litúrgica da igreja, e que se reflete no culto.

Poderíamos encerrar esta conclusão com as afirmações acima, mas não julgamos este processo complexo de forma tão simples. Por detrás desta constatação existem anos de história e registros, experiências frustrantes e boas, uma imensa produção de material gráfico e sonoro, transformações sociais e políticas ou mesmo mudanças de paradigmas que fazem parte da vida da igreja, e que dão impulso para a renovação necessária deste outro universo que é a igreja.

Julgando que o processo de observação *in loco* é parte importante da pesquisa, mas ao mesmo tempo considerando este procedimento em caráter informal, procuramos visitar a IPIBot durante a pesquisa, agora não mais como membro. Como parâmetro para observação, primeiramente procurei observar a ordem de culto, e a relação de maior ou menor importância entre as partes, bem como questões estruturais como número de músicas cantadas durante o culto, quantidade de leituras bíblicas, orações, o tempo de duração da proclamação da Palavra, e ainda, o tempo entre cada um e outro. Depois, passei a observar a relação das pessoas com a ordem de culto.

É preciso buscar equilíbrio quando se faz um julgamento destes. E neste critério, podemos dizer que o culto na IPIBot possui um equilíbrio entre as partes, o que consideramos que há uma preocupação com a essência dos tempos litúrgicos implícitos na liturgia como um todo, que na naquela igreja compreende-se como ordem de culto.

Como parte de uma família maior, a Igreja Presbiteriana Independente do Brasil-IPIB, a IPIBot procura manter a identidade conferida à denominação, seguindo recomendações e atribuições importantes para manter o discurso coeso em relação às outras da mesma denominação. Mas a IPIB é uma igreja espalhada por todo Brasil. Desta forma, manter características em comum em todo o território nacional é possível até certo ponto, pois as questões culturais envolvidas são complexas e variadas.

O processo de comunicação interno e externo da igreja necessita, nos dias de hoje, uma ampla estrutura, de preferência em rede, que funcione muito bem e que tenha força suficiente para impor suas condições, diante da atual cultura de rede de informações no mundo atual. Manter a unidade e a identidade, e mesmo a imagem que se deseja, é preciso mergulhar na rede tanto para se mostrar como para se proteger.

A cultura gospel, que exerce hegemonia no atual mercado evangélico, principalmente em relação à mercadoria artística, há muito tempo parece ter percebido que manter uma identidade que pareça única é praticamente impossível. Desta forma, a sobrevivência da imagem evangélica, que é atribuída à todas as igrejas, denominações e movimentos que se colocam sob o guarda-chuva do cristianismo, é preservada exatamente pela pluralidade e diversidade de identidades. Seja bem-vindo o hibridismo neste contexto.

Este processo de hibridismo é identificável na história da IPIB desde sua origem. Anterior à cisão que deu à IPIB a liberdade de seguir independente como igreja brasileira e tomando suas próprias decisões sem influência estrangeira, encontramos pontos de hibridismo na própria questão da cisão: a igreja presbiteriana convivia com a maçonaria, uma prática diversa em vários sentidos, inclusive nas relações simbólicas com o culto de um e de outro.

Anterior ainda, da chegada dos primeiros calvinistas no Brasil, e posteriormente dos primeiros missionários, todos advindos de culturas totalmente diferentes daquela encontrada no Brasil, na bagagem veio releituras da reforma do século XVI e possíveis elaborações teológicas, já moldadas por interferências culturais e históricas, que se transformou no presbiterianismo de missão, origem da IPIB. Novamente, características de hibridismo, quando ouvimos vozes que proclamam teologias diversas e mescladas, registradas nos hinários, documentos simbólicos neste sentido.

A IPIBot desenvolve-se neste contexto de misturas e abertura a tudo que parecia novo e que mantinha, mesmo que de forma não aparente, a ideia de que era necessária uma vigilância constante para que a igreja não engessasse. Igreja que sempre se reforma, foi e ainda é o lema da igreja.

Paralelo a história da IPIB, e conseqüentemente da IPIBot, outras histórias convergiam e divergiam através dos movimentos sociais e políticos que moveram o mundo, principalmente na primeira metade do século XX. Das lutas pelas mudanças e transformações sociais até a própria apatia e afastamento da igreja, que em muitas situações a igreja se absteve de envolvimento, as mudanças eram inevitáveis. A dinâmica da vida não permite uma estagnação; move a cultura, move a política, move a religião. E neste sentido, o movimento da construção do imaginário teológico-musical da IPIBOT, não cessou. Ao contrário, acumulou ao longo dos anos um imenso acervo material e imaterial da cultura evangélica.

Já na segunda metade do século XX, outros movimentos estrangeiros encontram no Brasil terreno fértil para implantação de suas missões, e chegam as *paraeclesiásticas*. Estas organizações, híbridas por excelência, pois carregavam em si uma mistura de teologias e culturas, cujo discurso era voltado para atrair jovens, com uma nova proposta de evangelização, já que as igrejas históricas, na opinião destas organizações, estavam estagnadas e descomprometidas com a proclamação do evangelho.

A inspiração do movimento *Hippie* sobre *Jesus Movement*, ambos americanos, trouxe às igrejas do Brasil uma forma de levar o evangelho com uma nova roupagem: linguagem simples, músicas repetitivas e com pouca letra, melodias baseadas em baladas românticas, ênfase na vida eterna, e o estímulo da vida em comunidade baseado em exemplos da igreja primitiva.

Na contrapartida, aqueles que não estavam satisfeitos com a proposta destas organizações, mergulharam na produção de uma nova proposta musical, que deu à igreja brasileira uma rica possibilidade de aclamar a brasilidade do povo, valorizar a cultura em todos os níveis, e sonhar com uma igreja que pudesse cantar *o louvor do Senhor na terra brasileira*. Assim, a igreja conhece no seu interior o caminho de duas vertentes: aqueles que ansiavam o reino de Deus aqui e agora, e aqueles que consideravam a terra má o suficiente para desejar ir ao céu, *lindo céu* em breve.

É na década de 1990 que a cultura gospel inicia com toda força o seu processo hegemônico, principalmente no Brasil. A transformação da música antes chamada *sacra* ou ainda *litúrgica*, cedeu lugar à *música gospel*, que passou a englobar todo o tipo de música que de alguma forma, refira-se ao evangelho, à Deus ou à forma de ser “diferente” em uma sociedade de iguais, isto é, dos salvos, escolhidos, herdeiros e co-herdeiros com Cristo, em meio aos perdidos. Estes últimos são o alvo do proselitismo dos primeiros, que acabaram descobrindo que tem direito à riqueza divina.

É neste contexto que se insere o atual discurso teológico-musical que faz a IPIBOT ser uma igreja que se declara herdeira da reforma calvinista e ao mesmo tempo voltada para o futuro. A categoria de hibridismo neste processo todo é visivelmente compreensível quando entendemos este conceito como mistura de tudo em tudo. A IPIBot criou uma identidade própria que abre portas no mundo contemporâneo, facilitando a comunicação com o mundo fora da igreja. Talvez esteja aí a resposta para o diálogo da igreja com a sociedade local, cujo resultado é satisfatório em atendimentos e trabalho social da igreja.

Por outro lado, algumas mudanças na vida litúrgica da igreja são visíveis. Nem sempre a comunidade consegue entoar um ou outro cântico, algumas vezes por causa do tom dos cânticos, feitos para solistas, outras vezes pela dificuldade melódica em entoar os cânticos. Outras vezes o excesso de volume ultrapassa a percepção da melodia ou mesmo da harmonia. Outras vezes, não há a projeção do cântico, e as pessoas ainda não foram “apresentadas” à nova letra.

Mas não é só de dificuldades e críticas, que vive a canção cristã contemporânea. Ela tem sua validade. A linguagem musical, intensamente tocada nos veículos de comunicação, permite familiaridade com o gênero e os novos estilos, e vão ganhando espaço na vida das pessoas, que depois transferem para a vida litúrgica. A forma como a mensagem é passada e a associação com sentimentos e emoções, transformam esta experiência em uma espécie de terapia, que na vida comunitária, gera efeitos em toda a comunidade.

Há ainda um ponto a ser destacado: será que embarcar na onda do vale tudo, seja na igreja ou na sociedade, aceitando toda forma de expressão, realmente fará a igreja entender a essência de sua missão no mundo? Ao

utilizarmos a ideia da tripartição para enquadrar o hibridismo teológico-musical da IPIBOT, e buscarmos a conexão entre a espiritualidade teológica e a musical, que não é fruto somente da pós-modernidade, mas perpassa a história da salvação desde registros mais remotos na Bíblia, compreendemos que não é a mera aceitação de tudo que parece interessante que fará a diferença. A diferença está na revelação. Na teologia calvinista, na iluminação pelo Espírito Santo, que traz à luz, a essência da palavra.

Como aprendemos com Magali Cunha, a cultura gospel nada mais é do que *vinho novo em odres velhos*. E se esta cultura presente nas igrejas atuais traz tantas opiniões diferentes e divergentes, talvez seja necessário olhar para trás, buscar nos antigos odres o discurso que ali envelheceu, e que agora, o odre só faz parte como mais um objeto no acervo do imaginário teológico-musical.

Chegamos á conclusão de que o hibridismo é essencial para a compreensão do que é afinal, ser igreja no mundo pós-moderno, e compreender de alguma forma, o que é ser pós-moderno. E que diante de culturas que já prometem ultrapassar os limites como *pós-humano*, nos *cibercultos* que nos insere em experiências *ciberlitúrgicas*, nos resignamos a viver a experiência litúrgica como *parusia*, anunciando a morte do Senhor *até que ele venha*.

A igreja Presbiteriana Independente do Brasil, representada na cidade de Botucatu, interior de São Paulo, pela IPIBOT, nos ensinou uma lição: é possível sobreviver como igreja de identidade reformada calvinista e desenvolver um discurso atual, que imerso em teologias e expressões artísticas diversas, consegue manter sua conexão com o mundo, sem, no entanto, ferir sua auto-imagem. Afinal, a convivência pacífica entre todos estes elementos, que chamamos de hibridismo, concede a liberdade à IPIbot para ter o seu próprio discurso teológico-musical, que oferece possibilidades e limites para uma renovação da igreja de origem reformada no Brasil.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Aurélio. *Comentário aos Salmos*. Paulus: São Paulo, 1997. 922p
 _____ *Confissões*, Livro IX, cap. 7,1, p.178. in: Os pensadores.
 Volume 6. São Paulo: Editora Abril, 1996

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Organizado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1999.

ANTONIO, Josely de Moraes. *História do desenvolvimento litúrgico na Catedral Evangélica de São Paulo. Dissertação de Mestrado*. UESP: São Paulo, 1997.

AULETE, Caldas. *Dicionário da língua portuguesa*. 2ª. Ed. de bolso. Rio de Janeiro: LePM Pocket –Lexikon, 2008.

AUGUSTIN, Saint. *La musique*. In: AUGUSTIN, Saint. *Ouvres*. Tradução: Jean-Louis Dumas. Galimard: Paris; 1998. p 554-730.

ALLMEN, J.J. Von. *O Culto cristão. Teoria e prática*. Tradução: Dírson Glênio dos Santos. 2ª Ed. São Paulo: ASTE, 2006.

BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BAIRD, Charles, *A liturgia reformada*. SOCEP: Santa Bárbara d’oeste, 2001

BÍBLIA de estudos de Genebra. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2009.

BLOM, Eric. *Has Music Descriptive Power*. In: The Musical Times. Vol. 64, no. 959, Jan.1.1923. pp 30-31

BRAGA, Henriqueta R. F. *Música Sacra Evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Kosmos; 1961 p. 32

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: editora Unisinos, 2003, p.16

Buyers, Norah(organizadora) *Nova Canção*. 2ª. Ed. São Paulo: CEBEP e CAVE, 1987.

CALVINO, João. *As Institutas: edição especial com notas para estudo e pesquisa*. Tradução Odayr Olivetti. Cultura Cristã: São Paulo. 2006 III.9 in: COSTA, Hermisten. *Calvino de A a Z*. Editora Vida: São Paulo, 2006. p 191-192

CALVIN, ICR, 1960, p. 2-54. in: SILVA, Jouberto H. *A música na Liturgia de Calvino em Genebra*. in: Revista Fides Reformata 7/2 2002

CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas- estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2000

CEIA, Carlos. *E- Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=810&Itemid=2. Último acesso em 02 de janeiro de 2014.

CHUPUNDO, J. Anscar. *Liturgias do futuro - Processos e métodos de inculturação*. São Paulo: Paulinas, 1992.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Loyola, 1993.

COSTA, Hermisten Maia Pereira, *O culto Cristão na perspectiva de Calvino – uma análise Introdutória*, in: Fides Reformata VIII, no. 2, 2003. pp. 73-104.

CRAMPTON, W. Gary. *Calvino sobre a Trindade..* Tradução: NETO, Felipe Sabino de Araújo. CRAMPTON apud Beveridge e Bonett, II, 39. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/trindade/calvino-trindade_crampton.pdf. Último acesso em 14 de janeiro de 2014

CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho Novo em Odres Velhos Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2004.

DICKSON, Andrew. *Histoire de la musique Chrétienne*. France: Brepols, 1994.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERGUSON, Sinclair e BEEK, Joel, *Harmonia das Confissões Reformadas*. Ed. Pendão Real: SP, 2007.

FERNANDES, Henriqueta Rosa Braga, *Música Sacra Evangélica no Brasil*. Kosmos: RJ, 1961.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Curitiba, PR: Ed. Positivo, 2010.

FILHO, Paulo Rios. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPEL. Pelotas, no.3, 2010, p. 27-57

FRADE, Gabriel. *Arquitetura Sagrada no Brasil – Sua evolução até vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Loyola, 2007. p. 19

FREDERICO, Denise C.de Souza. *Cantos para o culto cristão*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2006, p.132

GILSON, Etienne. Introduction à l' étude de St. Augustin. Paris: Librairie Philosophique, 1943, p.76.

GOHER, Lydia. *The idea of Music: an introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and The middle ages*. In: *The journal of Aesthetics and art criticism*. Vol.47, no.2, Spring, 1989. pp 188-190.

_____. *The Imaginarium Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. New York: University Oxford Press, 2002

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.171

GROUT.J. Donald, PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUEDELHA, Francisco. *Histórico da organização da IPI Central de Botucatu*. In: O Estandarte. Órgão Oficial da IPIB, julho de 1953, p.74.

HAHN, Carl Joseph. *História do Culto Protestante no Brasil*. ASTE: SP, 1989.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

HIGHMAN, Francis M. *Chantez au Seigneur nouveau cantique: le psautier de geneve au XVI siècle – aperçu historique*. Genève, 1991.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009

Igreja Evangélica Fluminense. *Salmos e hinos*. 5ª. edição Rio de Janeiro: Ed. Vida Nova, 1990.

Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. *Cantai todos os povos*. 2ª. Ed. Revisada. Editora São Paulo: Pendão Real, 2006.

Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. Disponível em: www.ipib.org

Igreja Presbiteriana Independente de Marília. Disponível em: <http://www.ipimarilia.com.br/sobre/ipi-do-brasil/>

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: editora Ática, 1996, p.80

JUNIOR, Ismael Gomes. *Hinologia e Teologia. Mapeamento das transformações hinológicas e implicações teológicas numa igreja local: Igreja Presbiteriana Independente Central de Botucatu*. Dissertação de Mestrado. São Bernardo do Campo: UMESP. 2002.

KERN, Daniela. *O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato*. Disponível em:
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>

KEHL, Maria Rita. *Da lama ao Caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi*. in: Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, Vol.3, 2004, p. 139.

LAKSCHEVITZ, Arthur. *Coros Sacros*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1967,

LÉONARD, Èmile-G, *L 'Èglise Presbyterienne du Brésil et ses experiences ecclesiastiques*. In: Études Evangéliques, IX, no.1, Aix – en – Provence, 1949

LIMA, Éber Ferreira. *Reflexões sobre a corinhologia brasileira atual*. In: Revista Reformanda No. 2. Fundação Carlos Eduardo Pereira: São Paulo, 1990

LISARDO, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.25 apud GOEHR, 1994.

Manual do Culto, Igreja Presbiteriana Independente do Brasil. 2ª edição (revista e ampliada), 2011. p.17

MARASCHIN, Jaci. *A beleza da Santidade – ensaios de liturgia*, ASTE: SP, 1996.

_____ (Organizador). *Novo Canto da terra*. São Paulo: IAET, 1987.

_____ *A (im)possibilidade da expressão do Sagrado*, Emblema: SP, 2004.

_____ *Da Leveza e da Beleza – liturgia na pós-modernidade* . Aste:SP,2011.

MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*. Ed. Nova Fronteira: RJ, 2000.

MASSIN, Jean e Brigitte, *História da Música Ocidental*. Ed. Nova Fronteira: RJ, 1997.

MATOS, Alderi S. *Raízes históricas da Teologia da Prosperidade*. Disponível em: <http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/313/raizes-historicas-da-teologia-da-prosperidade>

MEDAGLIA, Julio. *MUSICA, MAESTRO! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. O celeste porvir – a inserção do protestantismo no Brasil. ASTE: SP. 1995.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa e VELASQUES, Prócoro. *Introdução ao Protestantismo no Brasil*, Ed. Loyola e Ciências da Religião: SP, 1990.

MENEZES, Flo. *A Acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003. p.19

MICHELS, Ulrich. *Guide illustré de la musique*. Trad. Allemande: Denis Collins e Jean Gribenski. Fayard: Paris, 1988.

MINISTÉRIO DIANTE DO TRONO. Disponível em: www.diantedotrono.com.br

MIRANDA, Daniel Leite G. *Leonardo Boff e Calvino: Diferentes perspectivas concernentes à Santíssima Trindade*. Apud Calvino, 1985, I: 13:20. Disponível em: http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/Boff-Calvino-Trindade_Daniel-Leite.pdf

MOLINO, Jean. *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org). *Semiologia da música*. Lisboa: Veja Universidade, s/ data.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005. p.47

_____ *Music and Discourse – toward a Semiology of Music*. Tradução: Ilza Nogueira. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

_____ *O modelo tripartite de semiologia musical*. In: Debates, no. 6, - Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro:CLA-UNIRIO, 2003

NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português – confrontando regras e usos*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.477

NICHOLS, James.H, *A tradição litúrgica das igrejas reformadas*, in: *Theology Today*, Princeton: Princeton Seminary, Julho, 1954.

NOAILLY, Jean- Michel. *Les Psalter des églises réformées au XVIe. Siècle*. Disponível em: <http://chretienssocietes.revues.org/2728>

O Estandarte, órgão oficial da IPIB, julho de 1953, p.11

Primeiro (1º.) Livro de Atas da Catedral Evangélica de São Paulo

QUINLAN, David. <http://www.davidquinlan.com.br/site/discografiaa>

REILY, Duncan Alexander. *História documental do protestantismo no Brasil*. 2ª impr. rev. São Paulo: ASTE, 1993.

Revista *Os puritanos*, Ano XIII, no.1, 2005. Disponível em:

www.monergismo.com/textos/jcalvino/prefacio_salterio_genebra_calvino.htm

RIBEIRO, Boanerges, *Protestantismo e cultura brasileira*. Casa ed. Presbiteriana: SP, 1981.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000. p.25

Sacrosanctum Concilium. Disponível em

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html.

SALLES, Paulo de Tarso. *O pós-modernismo na música e seus impasses no Brasil – 1970 -1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Salmos e Hinos com músicas sacras. 5ª Edição revista e aumentada. Igreja Evangélica Fluminense: Rio de Janeiro. 1975

SANTAELA, Lucia, *Cultura e artes do pós-humano*, Ed. Paulus: SP, 2003.

SIGNIFICADO. <http://www.significados.com.br/musica>. Último acesso em 10 de janeiro de 2014.

SILVA, Jouberto Heringer, *A música na liturgia de Calvino em Genebra*, in: Fides Reformata, Vol.2. Julho, 2002.

SILVA, René. In: http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/imagens/livros/livro_s_alto_cultura_popular_e_educacaoi.pdf. Acesso em 09 de setembro de 2013.

SILVA, Tomas T. *A produção social da identidade e da diferença*. In: Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 87

SCHULER, Arnaldo. *Dicionário Enciclopédico de Teologia. Maniqueísmo*. Canoas: ULBRA, 2002.

SPENCER, Duane E. *TULIP – Os cinco pontos do calvinismo a luz das escrituras*. Parakletos: São Paulo; 2ª. edição, 2000. p. 111-112.

STAM, George. J. *WORP – PSALMEN*. Den Hertog: Houten, 1998.

SUPICIC, Ivo. *Sens et non sens em musique*. in: International review of the Aesthetics Sociology of music; Vol.3, no. 2, Dec. 1972. pp 187-197

_____. *Contemporary aesthetics of Music and Musicology*. In: Acta musicologica, vol. 47, fasc.2. Jul. – Dec., 1975. pp 193 a 207.

STAM, George. J. *WORP – PSALMEN*. Den Hertog: Houten, 1998.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular*. Uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999, apud HEBDIGE, D. *Hiding in the light: On Images and Things*. London: Routledge, 1988

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. EDUSP: SP; 1996, 322p.

TILLICH, Paul. *A Era Protestante*, Aste: SP, 1992

_____ *História do pensamento Cristão*, São Paulo: ASTE, 1998.

TOMAS, Lia. *Uma reflexão sobre estética musical e filosofia da música*. Disponível:

http://www.academia.edu/4822122/Uma_reflexao_sobre_a_estetica_musical_e_a_filosofia_da_musica

TOMAS, Lia. *Ouvir o Lógos. Música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.74

WHITE, James. *Introdução ao Culto Cristão*. Sinodal: São Leopoldo, 1997

ANEXO 1: GRUPO LEKKI DE ARTE CIRCENSE

Foto cedida pela IPIBOT. Artistas: Lucas Bruder, diretor do grupo LEKKI e coral Reverendo Francisco Guedelha em apresentação de uma cantata sob a regência de Márcia F. G. Blasi



ANEXO 2: Boletim dominical da IPIBOT completo

Data: 12 de janeiro de 2014.

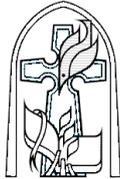
Capa



IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE DE BOTUCATU-SP
CATEDRAL EVANGÉLICA
(Organizada em 30 de outubro de 1904)

Rua João Passos, 781 – Centro – Botucatu/SP - CEP: 18.600-040
 (14) 3882-2261 (14) 99794-3837

Pastor Titular: Revd^o. Clayton Leal da Silva (14) 3815-3231
 Pastores Auxiliares: Revd^a. Grytsje Couperus e Revd^o. Carlos Ribeiro Jr.



Botucatu, 12 de Janeiro de 2014

CONSELHOS DE UM PROFESSOR

PARA QUE DESEJA UM BOM 2014

"Ressentimentos, ódios, mágoas, malquerenças, planos de vingança... tem a malignidade de poluentes mentais, vírus e radicais livres, porque desencadeiam no corpo doenças mil. Presa desta violenta toxemia psíquica, o corpo envelhece rápido e cedo se acaba... Os grandes mestres receitam o perdão como um dos mais eficientes antitóxicos psíquicos. A cura pelo perdão chega a ser tão rápida e radical que parece milagrosa. (Na minha visão é mesmo milagre) Dores, disfunções, debilidades, mal-estares, fadigas, irritação, simplesmente somem. As infecções chegam a ceder. E não se trata da simples remissão de sintomas. É cura mesmo. Cura pela remissão da causa.

O mau cheiro de uma casa suja cessa tão logo se ponha fora o lixo.

Baseando-me no que observei ao longo dos anos, posso com segurança afirmar que o ressentimento, mágoa, ódio, planos de desforra... tudo isso é como lixo fétido. "Guardá-los dentro do peito é gostar de mau cheiro". No livro considerado apócrifo Eclesiástico ensina: "Lembra-te de teu fim e põe termo às tuas inimizades" (28:6).

(Texto do Prof. José Hermógenes citado no livro - "Fui Moço, Agora sou velho e Daí?")

Página1

Culto Matutino

✚ Prelúdio	
✚ Comunicações	
✚ Convite à Adoração	
✚ Leitura Bíblica Responsiva: Salmo 19:1-6	
✚ Hino: CTP 04	“Altamente os Céus Proclamam”
✚ Oração de Adoração	
✚ Acolhida	
✚	Pastoral
✚	Hino: CTP 231
✚ “Conta as Muitas Bênçãos”	
✚ Recolhimento das Ofertas e dos Dízimos	
✚ Oração de Consagração das Oferendas	
✚ Hino: CTP 100	“Invocação para a Leitura Bíblica”
✚ Oração por Iluminação	
✚ Leitura Bíblica	
✚	Proclamação da Palavra
✚ Sem. Lucas Bruder	
✚	Interlúdio
✚	Hino: CTP 63
✚ “Tu és Fiel, Senhor”	
✚	Oração Pastoral
✚ Hino: CTP 320	“Despede-nos, Senhor”
✚	Bênção Apostólica
✚ Amém	
✚ Poslúdio	

Culto Vespertino

✚ Prelúdio	
✚ Comunicações	
✚ Oferta Musical	Raquel Santana
✚ Convite à Adoração	
✚ Leitura Bíblica Responsiva: I Crônicas 16:23-35	
✚ Hino: CTP 1	“Adorai em Majestade”
✚ Oração de Adoração	
✚ Os Meus Pecados eu Confesso ao Senhor Deus	
✚ Hino: CTP 462	“Nossas Faltas, Senhor”
✚ Oração Silenciosa	
✚ Oração do Senhor	
✚ Proclamação do Perdão	
✚ Louvor Especial	Raquel Santana
✚ Acolhida	
✚	Cânticos de Louvor
✚ “Ministério δοξα”	
✚ Recolhimento dos Dízimos e Ofertas	
✚ Oração de Consagração das Oferendas	

Página2

✚ Culto Infantil	
✚ Louvor Especial	Raquel Santana
✚ Oração por Iluminação	
✚ Leitura Bíblica	
✚	Proclamação da Palavra
✚ Revdo. Clayton Leal	
✚	Interlúdio
✚ Raquel Santana	
✚	Hino: CTP 203
✚ “Quero o Salvador Comigo”	
✚ Oração Pastoral	
✚	Bênção Apostólica
✚ Amém	
✚ Poslúdio	

INFORMATIVOS

RAQUEL SANTANTA - Membro da Igreja Adventista do Sétimo Dia de Botucatu, estudante de Licenciatura em Musica na UNASP-SP, filha do Geraldo e da Deodília participará do nosso culto vespertino cantando ao Senhor da vida. Damos as boas-vindas aos familiares.

GRUPO GENESIS - Estará conosco no próximo domingo no culto vespertino. Faremos uma programação bem bonita. Participe e convide outras pessoas para participarem conosco.

ORDENAÇÃO AO SAGRADO MINISTÉRIO - No dia 26, no culto matutino das 10h00, vai ser ordenado ao Sagrado Ministério, o Licenciado Paulo Câmara Marques Pereira Júnior.

CURSO PARA PREGADORES LEIGOS - Você gostaria de aprender a pregar para nos ajudar nos nossos ministérios e congregações? Aberto para homens, mulheres, jovens e adolescentes. Será ministrado na nossa Igreja pelo Revdo. Clayton no horário que melhor convier ao grupo. De o seu nome ao Revdo. Clayton.

VOCÊ TEM SEDE DE QUE? Ainda dá tempo de fazer inscrição para as temporadas de verão 2014 no Acampamento Cristo é Vida! **Kids:** início dia 15 - término dia 18 de janeiro - **Teens:** início dia 19 - término dia 25. *Noites temáticas:* Kids: Noite das Parábolas e Noite do Circo. Teens: Noite das Parábolas, Noite do Circo e Noite no Céu.

Inscrição+infor: www.cristoevida.org

ÔNIBUS PARA OS TEENS - Entrar em contato com o Samuel Aquino - WHATS' APP: 015 11 97161-1093 - Mensagem no Inbox (Face) <https://www.facebook.com/samuel.aquino.7798>
e-mail: smaqui020889@gmail.com

Requisitos: Enviar os dados nesta ordem para o Samuel:

- NOME
- IDADE
- RG
- AUTORIZAÇÃO DOS PAIS (SE FOR MENOR DE IDADE) Enviar pessoalmente ou digitalizado no scanner.
- MEDICAÇÃO ESPECIAL (SE FOR NECESSÁRIO)

Leituras Bíblicas do Calendário Cristão	
12	Is 42.1-9 > Sl 29 > At 10.34-43 > Mt 3.13-17
13	Gn 2.4-9, (10-15) 16-25 > Hb 1.1-14 > Jo 1.1-18 > Sl 29
14	Gn 3.1-24 > Hb 2.1-10 > Jo 1.19-28 > Sl 133
15	Gn 4.1-16 > Hb 2.11-18 > Jo 1.(29-34) 35-42 > Sl 33
16	Gn 4.17-26 > Hb 3.1-11 > Jo 1.43-51 > Sl 62
17	Gn 6.1-8 > Hb 2.12-12 > Jo 2.1-12 > Sl 65
18	Gn 6.9-22 > Hb 4.1-13 > Jo 2.13-22 > Sl 98



Página 3

EXPEDIENTE DA SECRETARIA – Informamos que a secretaria da Igreja fechará ao atendimento do dia 13 a 27 de janeiro devido férias. No dia 28, normalmente, 08h00 às 11h00 e das 13h00 às 18h00.

CULTO INFANTIL 0 A 06 ANOS - Hoje: Nicole - Próximo Domingo: Débora. As crianças de 7 a 12 ficarão no templo com o responsável.

ANIVERSARIANTES

12 Meire Cristina Gêa Luciana Ribeiro Carula	3815-8162
14 João Paulo Gimenes Henrique S. de Almeida e Lídia Simões de Almeida (Bodas) Mis. Odair Aparecido P. Júnior e Jemima Souza Araujo Pinto (Bodas)	3813-5277 3813-1361
15 Diac. Silvina Cabelo B. Lara José Gonçalves e Maria Amália César Gonçalves (Bodas) Juliano R. de Almeida e Taciane Cordeiro J. de Almeida (Bodas) (Congregação Pardinho)	3882-0388 3882-1724
16 Zulmira Nogueira Bassoli	3815-3316
17 Nicole Faconti de Noronha e Castro Pr. César Feniman e Lourdes Mengue Feniman (Bodas) Waldenir Gomes Alves e Sonia Regina Crepaldi G. Alves (Bodas)	3881-1432 3815-5588
18 Rodolfo Spadotto Ferraz	3815-7495
19 Presb. Itamar P. de Oliveira e Diac. Márcia Bruder de Oliveira (Bodas)	3813-7984

PEDIDOS DE ORAÇÃO: João Vitor (priminho Jonas), Luíza (neta D. Ceres), Kébio Leal da Silva (irmão Pr. Clayton), Laiane e Sônia (Pardinho), Sérgio (primo Vera Barros), Ana Guilhermina (Sítio Bruder, Daniel Nogueira Machado, Marinês Serra Neto, Celeste e Maria Cecília (amiga e prima Presb. Márcia), Erica (filha da Lídia e Henrique), D^a Maria Amália (mãe Simone Bavia), Presb. Joaquim (pai da Presb. Varnete), Diaconisa Lenira e Valdemar, Diná Nogueira. **Volta-te para a oração de teu servo, e para a sua súplica, ó SENHOR meu Deus, para ouvires o clamor e a oração que o teu servo hoje faz diante de ti. (1 Reis 8:28).**

<i>Nossas Atividades Cotidianas - Seja Bem -Vinda(o)!</i>		
PROGRAMAÇÕES	LOCAL	HORÁRIOS
Terça - Reunião de Oração	Na Residência	14h30
Grupo Timóteo	Na Residência	20h30
Quarta - Estudo Bíblico	Templo	19h30
Sexta - Papo Legal (5 a 11)	Salão Social	20h00 às 21h30
UAPI (12 a 16)	Edifício Reverendo Francisco Guedelha	20h00
Sábado: Adore	Templo	20h00
Visita (último do mês)	Asilo	14h00
Domingo: Escola Dominical	Templo e Edifício Reverendo Fcº. Guedelha	9h00 às 09h50
Cultos	Templo	10h00 e às 19h30
Pastoral da Saúde (4º)	Enfermaria do HC na UNESP	14h30 às 17h00
Congregações: Sítio Bruder	Rodovia Btc-353 – João Bruder Greger, Km 2,9	9h00 às 10h30
Bairro Boa Vista	R. Dr. Miguel Alvarenga, 771	18h00 às 19h00
Pardinho/SP	R. Sargento José Egídio do Amaral, 125 - Centro	18h30 às 20h30

