

**ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA
INSTITUTO ECUMÊNICO DE PÓS-GRADUAÇÃO**

SORAYA HEINRICH EBERLE

**“ENSAIO PRA QUÊ?” – REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A PARTILHA DE
SABERES: O GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO COMO AGENTE E ESPAÇO
FORMADOR TEOLÓGICO-MUSICAL**

São Leopoldo

2008

SORAYA HEINRICH EBERLE

**“ENSAIO PRA QUÊ?” – REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A PARTILHA DE
SABERES: O GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO COMO AGENTE E ESPAÇO
FORMADOR TEOLÓGICO-MUSICAL**

**Dissertação de Mestrado
Para obtenção do grau de Mestre em
Teologia
Escola Superior de Teologia
Instituto Ecumênico de Pós-
Graduação
Religião e Educação**

Orientador: Dr. Werner Ewald

São Leopoldo

2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E16e Eberle, Soraya Heinrich
“Ensaio pra quê?” : reflexões iniciais sobre a partilha de
saberes : o grupo de louvor e adoração como agente e
espaço formador teológico-musical / Soraya Heinrich Eberle ;
orientador Werner Ewald. – São Leopoldo : EST/PPG, 2008.
110 f.

Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Teologia.
Programa de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia.
São Leopoldo, 2008.

1. Música sacra – Igreja Luterana. 2. Grupo de Louvor e
Adoração. 3. Movimento Encontrão. 4. Música na educação
cristã. 5. Música nas igrejas. I. Ewald, Werner. II. Título.

RESUMO

O Grupo de Louvor e Adoração como dispositivo e espaço educacional teológico-musical em comunidades da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB). A pesquisa inicia traçando um perfil histórico da introdução do modelo dos Grupos de Louvor e Adoração na IECLB. Para tanto, é delineado o contexto geral (musical, teológico, político e social) no Brasil entre os anos 1960-1980. É analisado o legado do reformador Martinho Lutero referente à música, e a formação da IECLB (Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil), e um relato histórico do surgimento do Movimento Encontro, berço destes grupos em contexto luterano. Em seguida, apresenta a análise do encontro-ensaio do Grupo de Louvor e Adoração à luz dos escritos de Martinho Lutero, Paulo Freire e Lev S. Vygotsky, tendo em vista aquelas dinâmicas que englobam formação teológico-musical para os integrantes do grupo, e que possam vir a se refletir na vida comunitária ou sejam reflexos da mesma. Por fim, se propõe considerações para a dinâmica de um Grupo de Louvor e Adoração que possam se refletir na compreensão, no uso e na definição de papéis (por parte do grupo e da comunidade de adoração) da música no culto e na vida comunitária. Para tanto, descreve os principais tópicos da compreensão teológica presentes num Grupo de Louvor e Adoração e apresenta subsídios e considerações para uma intencionalidade teológica e formativa, referente ao uso e ao papel da música no contexto comunitário evangélico-luterano.

Palavras-chave: Formação Teológico-Musical – Grupo de Louvor e Adoração – Música e Educação – Música Sacra – Música e Igreja.

ABSTRACT

The Grupo de Louvor e Adoração (Praise and Adoration Group) as a musical-theological educational space and instrument in congregations of the Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) (Evangelical Church of Lutheran Confession in Brazil). The research begins by outlining an historical profile of the introduction of the model of Praise and Adoration Groups within the IECLB. To do this, the general context (musical, theological, political and social) in Brazil between the years of 1960 and 1980 is delineated. The legacy of the reformer Martin Luther, as relates to music and to the formation of the IECLB is analyzed and an historical description is given of the emergence of the Encontro Movement, which is the birthing place of these groups within the Lutheran context. Following this, an analysis is presented of the gathering-practice session of the Praise and Adoration Group in the light of Martin Luther's, Paulo Freire's and Lev S. Vygotsky's writings, looking at those dynamics which encompass theological-musical education for the members of the group and which could be reflected within the congregational life or be reflexes of this life. Finally, considerations are proposed for the dynamic of a Praise and Adoration Group which could reflect into the comprehension, use and role definition (on the part of the group and of the worshiping congregation) of music in the worship service and in congregational life. For this, the main topics of the theological comprehension present within a Praise and Adoration Group are described and resources and considerations are presented for an educational and theological intentionality with regard to the use and role of music within an Evangelical-Lutheran congregational context.

Key words: Theological-Musical Education – Praise and Adoration Group – Music and Education – Sacred Music – Music and Church.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. POR VIA LATERAL: UM OUTRO FAZER MUSICAL NA IECLB.....	9
1.1. Cenário teológico-musical brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980: diversas tendências.....	10
1.1.1. O contexto precedente: breve visão panorâmica.....	10
1.1.2. Teologia da Libertação.....	12
1.1.3. Evangelicalismo no contexto do Protestantismo de missão.....	13
1.1.4. Pentecostalismo.....	15
1. 2. Intersecções entre a Música Sacra e a Música Brasileira.....	16
1.2.1. A Jovem Guarda e os Corinhos.....	19
1.2.2. A Canção de Protesto e a Canção Nova.....	21
1.2.3. A Tropicália e o repertório Vencedores Por Cristo.....	24
1. 3. Um fio histórico do movimento de Louvor e Adoração na IECLB.....	29
1.3.1. A tradição musical luterana: o legado de Lutero.....	29
1.3.2. Estabelecimento da IECLB.....	34
1.3.3. A teologia de missão na igreja de imigração.....	35
1.3.4. Um outro repertório e sua introdução na IECLB.....	37
2. O ENCONTRO-ENSAIO DO GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO: UM OLHAR A PARTIR DE LUTERO, FREIRE E VYGOTSKY.....	45
2.1. Da secular prática de ensaiar a música.....	46
2.1.1. O funcionamento do ensaio: sobre modalidades, técnicas e liderança.....	46
2.1.2. A dinâmica de encontro-ensaio do grupo de louvor e adoração	50
2.2. Redirecionando o olhar: Lutero, Vygotsky e Paulo Freire.....	55
2.2.1. Vygotsky e a teoria sócio-histórica.....	55
2.2.2. Paulo Freire e uma visão: os inéditos viáveis.....	60
2.2.3. Lutero e a música: Donum Dei.....	64
2.3. Diálogo das práticas de ensaio com os teóricos	68
2.3.1. Ensaio: espaço dinâmico.....	69
2.3.2. O caráter dialógico no cantar-dizer-tocar.....	70
2.3.3. Teologia, cultura e música como formadoras de conceitos.....	73
2.3.4. Liderança.....	74
2.3.5. “Para a liberdade foi que Cristo nos libertou”.....	76

3. MÚSICA E FORMAÇÃO: SUBSÍDIOS TEOLÓGICO-MUSICAIIS PARA O USO DA MUSICA NA IGREJA PARA E A PARTIR DO GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO NO CONTEXTO EVANGÉLICO-LUTERANO.	79
3.1. Um entendimento usual de música sacra nos Grupos de Louvor e Adoração.....	81
3.1.1. A procedência da música.....	81
3.1.2. A distinção entre sacro e profano.....	83
3.1.3. O papel do músico: levita ou ministro de louvor.....	86
3.1.4. A diferenciação entre louvor e adoração.....	89
3.2. Pensando na intencionalidade do fazer musical: subsídios para um entendimento de música sacra no contexto evangélico-luterano, a partir do olhar para os Grupos de Louvor e Adoração.....	90
3.3.1. Criação e dom de Deus.....	91
3.3.2. Integridade.....	91
3.3.3. Consagração e exclusividade: serviço.....	92
3.3.4. A glória de Deus.....	93
3.3.5. A funcionalidade.....	94
3.3.6. Música e cultura: a comunicação.....	95
3.3.7. Teologia na forma e no conteúdo.....	96
3.3.8. Louvor e adoração na comunidade e com a comunidade.....	98
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	104

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é o resultado das indagações da pesquisadora, ao trabalhar com Grupos de Louvor e Adoração em comunidades da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) e também em outras denominações evangélicas. Ao ser procurada para orientar grupos iniciantes ou veteranos, as principais questões trazidas foram teológicas, comportamentais, estilísticas ou relacionais, e, em menor proporção, especificamente musicais.

Percebeu-se que o repertório utilizado em tais grupos não provém das fontes usuais da IECLB. Também não se trata de repertório com a linguagem e as temáticas comuns no meio luterano. Por outro lado, surge o questionamento sobre de que forma este repertório é aprendido, ensaiado e executado.

Por fim, percebeu-se o crescente número de Grupos de Louvor e Adoração em formação ou funcionamento nas comunidades. Portanto, não se trata de um caso isolado, mas de uma prática disseminada, embora não reconhecida ou formalizada. Os Grupos de Louvor e Adoração agregam jovens em torno da música e do objetivo comum de utilizá-la no culto. No entanto, o grupo é visto e se coloca como espaço informal. Esta informalidade faz com que facilmente tais grupos passem despercebidos quando se fala de educação cristã dentro das comunidades. Mas, por outro lado, constata-se a importância dos mesmos, como espaço de formação teológica, litúrgica e musical.

A informalidade de tais grupos, inseridos na IECLB em meados da década de 1970, também não motivou pesquisas a seu respeito.

Surge uma série de interrogações, para as quais não se encontram suficientes subsídios na literatura ou nos manuais utilizados pelos grupos no Brasil: de onde

surge o conceito e a formatação de Grupo de Louvor e Adoração? Como surgiram Grupos de Louvor e Adoração dentro da IECLB? Quais suas influências teológicas e musicais? Quais os conhecimentos musicais desejáveis para a participação em um Grupo de Louvor e Adoração? Como tais conhecimentos são transmitidos? Que outros conhecimentos e instruções de ordem teológica são transmitidos e como se dá tal transmissão? Esta transmissão de conhecimentos é realizada com intencionalidade?

Firmaram-se três questões básicas, em torno das quais esta pesquisa se move:

- Constitui-se o Grupo de Louvor e Adoração como um dos espaços de educação teológico-musical, dentro de uma comunidade da IECLB?

- Como a dinâmica de funcionamento e ensaio de um Grupo de Louvor e Adoração contribui para a formação teológico-musical de seus integrantes e da comunidade de adoração?

- Que parâmetros são balizadores para a função formadora de tais grupos, dentro de uma comunidade da IECLB?

Para contemplar estas questões, a pesquisa estará dividida em três grandes blocos (capítulos):

No capítulo 1, a pesquisa traçará um perfil histórico da introdução do modelo dos Grupos de Louvor e Adoração na IECLB. Para tanto, será delineado o contexto geral (musical, teológico, político e social) no Brasil entre os anos 1960-1980, período em que tal inserção ocorreu. Por outro lado, será analisado o legado do reformador Lutero referente à música, e a formação da IECLB, para delinear o contexto eclesial denominacional no qual serão introduzidos os Grupos de Louvor e Adoração. Em seguida, será feito um relato histórico do surgimento do Movimento Encontro, berço destes grupos em contexto luterano.

A seguir (capítulo 2), será feita a análise do encontro-ensaio do Grupo de Louvor e Adoração. Tal análise será feita à luz dos escritos de Lutero, Paulo Freire e Vygotsky, tendo em vista aquelas dinâmicas que englobem formação teológico-musical para os integrantes do grupo, e que possam vir a se refletir na vida comunitária, ou sejam reflexos da mesma. Para tanto, inicialmente se discorrerá sobre o que é um ensaio musical, a seguir definindo as peculiaridades de um Grupo de Louvor e Adoração, que o revelam como espaço formador dentro da comunidade.

Em seguida, serão elencados os tópicos principais do pensamento de Lutero, Vygotsky e Paulo Freire. Estes tópicos serão então aproximados, de forma dialogal, à dinâmica de ensaio do Grupo de Louvor e Adoração.

Por fim, no capítulo 3, com o auxílio de diferentes compreensões de música sacra e das reflexões anteriormente feitas, proporemos considerações para o funcionamento de um Grupo de Louvor e Adoração que possam se refletir na compreensão, no uso e na definição de papéis (por parte do grupo e da comunidade de adoração) da música no culto e na vida comunitária. Para tanto, iniciaremos descrevendo os principais tópicos da compreensão teológica presentes num Grupo de Louvor e Adoração. Por fim, traremos subsídios e considerações para uma intencionalidade teológica e formativa, referente ao uso e o papel da música no contexto comunitário. Estes subsídios se referem às dinâmicas dos Grupos de Louvor e Adoração em intersecção com os temas trazidos no decorrer da pesquisa, que possam ser úteis no contexto teológico evangélico-luterano.

Por Grupo de Louvor e Adoração entendemos, no âmbito desta pesquisa, aqueles grupos criados para dirigir a música (também chamado de *momento de louvor*) nos cultos ou outros eventos celebrativos das comunidades, cuja formação mescla geralmente instrumentos elétricos, bateria e voz. Nestes grupos, o(s) vocalista(s) assume(m) a função de dirigir também falas condutoras entre as músicas. O repertório baseia-se em corinhos e cânticos, preferencialmente, possuindo características contemporâneas. A categoria *Grupos de Louvor e Adoração* e todo o entendimento teológico-musical e eclesiológico que traz consigo, baseiam-se em modelos introduzidos no Brasil pelas igrejas e movimentos de missão, com o objetivo de alcançar o público jovem.

Procurando perceber como os Grupos de Louvor e Adoração se tornam espaço formador na comunidade, utilizaremos o termo *formação teológico-musical* para nos referirmos aos possíveis processos que conduzem à elaboração de um entendimento de culto, liturgia e vida cristã, que esteja atrelado ao uso e funções da música. Ou seja, aqueles processos que modelam a compreensão da comunidade de adoração e do próprio grupo, referentes ao culto e à adoração, e que se dão de acordo com um determinado uso da música e *performance*.

1. POR VIA LATERAL: UM OUTRO FAZER MUSICAL NA IECLB

Ao abordar a questão de “um outro fazer musical na IECLB”, poderíamos nos perguntar: o que significa o “outro”? Quando pensamos na inserção de um repertório e de uma *performance* aparentemente estranhas ao meio em que se inserem, em determinado momento precisamos nos questionar, como faz Bonino: “por onde passam as *verdadeiras* fronteiras? O que é que realmente separa as diversas correntes do Protestantismo latino-americano?”¹. Responder à questão não é simples, mas requer, inicialmente, a observação e a interpretação da realidade histórica. Por isso, neste primeiro capítulo, iremos abordar a questão histórica referente à inserção do modelo dos Grupos de Louvor e Adoração no meio evangélico-luterano. Veremos inicialmente o contexto teológico-musical brasileiro entre a década de 1960 até meados da década de 1980, apontando aqueles movimentos mais relevantes para a pesquisa. Esta abordagem será ampla e em linhas gerais, não se atendo a eventuais desdobramentos internos de cada movimento. A segunda parte demonstrará as intersecções entre a teologia e a música popular na formulação das tendências da música sacra brasileira. A terceira parte delineará como o repertório de origem evangelical foi inserido na IECLB. Não serão abordados os desdobramentos posteriores da música ou da teologia, nem aqueles ocorridos que não tenham alcançado a IECLB.

¹BONINO, José Miguez. **Rostos do Protestantismo latino-americano**. Tradução: Luís Marcos Sander. São Leopoldo: Sinodal, 2002. p.81.

1.1.Cenário teológico-musical brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980: diversas tendências

1.1.1. O contexto precedente: breve visão panorâmica

A música sacra evangélica brasileira, desde seus primórdios, consistiu num diálogo mais ou menos conflituoso entre uma tradição herdada, trazida pelos diversos grupos de imigrantes, e as necessidades encontradas no Brasil. O contexto social e eclesiástico foi determinante para os rumos da música sacra brasileira².

Entre as tradições herdadas, as que se tornaram mais preciosas para os primeiros protestantes brasileiros foram o canto comunitário, o canto coral, o uso do órgão e a manutenção de hinários e cancionários. Estes últimos refletem as mudanças pelas quais passou o culto protestante no Brasil. Até meados do século XIX, eram utilizados exclusivamente os hinários trazidos do exterior, no idioma da terra de origem, por cada grupo de imigrantes.

Em 1861, esta situação tem seu primeiro sinal de transformação ao ser lançado o primeiro hinário produzido no Brasil, em português, e destinado às igrejas protestantes brasileiras: *Psalms e Hymnos*, que na sua primeira edição continha 18 salmos e 32 hinos. Posteriormente, foram publicadas versões ampliadas, chegando a mais de 600 hinos. Esta coletânea foi organizada pelo casal Dr. Robert Reid Kalley (1809-1888) e Sarah Poulton Kalley (1825-1907), missionários de tradição congregacionalista que se estabeleceram no Rio de Janeiro. O hinário *Psalms e Hymnos* incluía repertório de diversas denominações e tradições protestantes. Estes hinos eram traduzidos e adaptados. O hinário continuou a ser publicado por mais de um século, sendo que a quinta e última edição data de 1975, com novas tiragens aparecendo até o final do século 20³.

Psalms e Hymnos foi utilizado amplamente pelas denominações protestantes no Brasil, durante maior ou menor tempo, e serviu de fonte e modelo para a maioria dos hinários denominacionais que o sucederam, o que o torna importante documento na história da música sacra brasileira. Alguns destes hinários denominacionais surgiram ainda no século XIX, mas outros surgiram em função das duas Guerras

² EWALD, Werner. Música Sacra Protestante no Brasil – Uma visão panorâmica dos primórdios à atualidade. In: **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo: ASTE, 2008 (no prelo).

³ EWALD, 2008.

Mundiais, que impuseram restrições à importação de material estrangeiro e uso da língua materna⁴.

A hinódia dos luteranos no Brasil, até meados dos anos 1960, consistiu no repertório herdado e trazido pelos imigrantes. Os hinos cantados em língua alemã, desde o início do movimento de imigração, foram gradativamente traduzidos para o português, o que também representou uma cristalização do repertório. Por outro lado, foi sendo introduzido repertório de outras denominações, como o constante em *Psalmos e Hymnos*.

Como já explicitado acima, o contexto social e eclesial foi determinante no desenvolvimento da música sacra. No caso dos imigrantes de fala alemã e seus descendentes, a situação política e jurídica em que se encontravam no Brasil entre 1824 (início da imigração) e 1945 (final da Segunda Guerra Mundial e do governo de Getúlio Vargas), somada aos interesses expansionistas alemães, os colocava em situação de marginalidade dentro da sociedade brasileira⁵. Há também uma forte intersecção entre identidade étnica e religiosa (luterana). Mas o processo de nacionalização e a declaração de guerra à Alemanha fazem eclodir restrições ao uso do idioma alemão e à importação de material estrangeiro, o que favorece a expansão de material produzido no Brasil e em português.

Após 1945, ocorre uma mudança na forma de contextualização dos imigrantes e descendentes e da própria igreja luterana em solo brasileiro (com a gradativa organização institucional nacional, que aos poucos foi deixando de ser organizada em sínodos, e com menor dependência externa, além da crescente participação em organizações nacionais e internacionais), que já vinha sendo preparada pelos acontecimentos das décadas anteriores⁶. Isto acarreta em uma série de inserções musicais que expandem o repertório e o uso da música sacra. Estas inserções acompanham as correntes teológicas e a práxis eclesial emergentes.

Estas brevíssimas considerações ao período anterior àquele mais especificamente tratado nesta parte da pesquisa nos encaminham para o contexto teológico e musical de 1960 até meados da década de 1980. Este período foi marcado por um contexto político de ditadura militar em diversos países da América

⁴ Ewald, 2008.

⁵ DREHER, Martin (org). **Reflexões em torno de Lutero**. São Leopoldo: Sinodal, 1984. V. II. p. 130, 131.

⁶ Ao tema “formação da IECLB” nos dedicaremos mais adiante, neste mesmo capítulo.

Latina. O desenvolvimento industrial e o abandono do campo resultaram no aumento das periferias em torno das grandes cidades. Uma revolução nos costumes, após o declínio dos Anos Dourados (década de 1950), identificou a juventude marcada pelo *rock*, pelo movimento *hippie*, pela Guerra Fria e pela censura imposta pelos regimes políticos. Proliferaram novos movimentos religiosos, enquanto a Igreja Católica Romana perdia força. Uma crescente relação com as culturas orientais, facilitada pela evolução dos meios de comunicação de massa, trouxe ao conhecimento do Ocidente uma variedade de expressões religiosas. Foi um período de mudanças aceleradas no Brasil, tanto no aspecto tecnológico, quanto social.

Em termos de contexto latino-americano, não se pode falar de uma única teologia. Seja pela vasta extensão, seja pela diversidade cultural e religiosa, social e política, a teologia também vai se articular de maneiras diferenciadas, e se abrir em várias facetas. E a década de 1960 marca o fervilhar de diversas vertentes. Veremos, a título desta pesquisa, três grandes correntes teológicas do período: a Teologia da Libertação, o Evangelicalismo no cenário protestante de missão, e os movimentos ligados ao Pentecostalismo.

1.1.2. Teologia da Libertação

Entre 1962 e 1965, realiza-se o Concílio Vaticano II, que garante uma abertura ao ecumenismo e alavanca a renovação da Igreja Católica, através de resoluções que impulsionam os movimentos populares na América Latina. As Conferências Episcopais Latino-Americanas em Medellín (1968) e Puebla (1979) são os marcos da contextualização latino-americana das resoluções do Concílio e do desenvolvimento da Teologia da Libertação.

Nas Comunidades Eclesiais de Base é oportunizada a leitura popular da Bíblia. A pedagogia de conscientização de Paulo Freire, bem como o advento de ditaduras militares na América Latina, contribuíram para o fortalecimento e a busca popular pela Teologia da Libertação, com uma crescente base leiga. A Teologia da Libertação não nasceu no Brasil, mas encontrou aqui solo fértil para seu desenvolvimento. Ao lado de outros teólogos latino-americanos, encontramos importantes nomes no Brasil que desenvolveram e sustentaram as idéias da Teologia da Libertação. Entre outros, podemos citar Rubem Alves, Leonardo e

Clodovis Boff, João Batista Libâneo, José Comblin (belga, atuante também no Brasil), Carlos Mesters e Hugo Assmann⁷.

Este movimento teológico caracterizou-se pela busca de uma articulação entre a Palavra de Deus e a realidade histórico-social. Pregou a vivência da fé em âmbito comunitário, e fez uma opção preferencial pelos pobres, sendo estes todos aqueles que se descobrem como criaturas de Deus e agentes da história, mas colocados à margem da mesma. Ressaltou as incoerências das propostas desenvolvimentistas e delatou a questão de classes, demonstrando a preponderância do controle político sobre o sistema econômico.

A Teologia da Libertação não ficou circunscrita ao meio católico romano, mas também esteve presente, em maior ou menor medida, nas igrejas protestantes históricas. Sua aceitação não foi unânime em nenhum dos dois contextos, chegando a ser amplamente combatida por um segmento que advogava em favor da ortodoxia e da manutenção das hierarquias, onde a atuação leiga não se fizesse sentir tanto.

1.1.3. Evangelicalismo no contexto do Protestantismo de missão

A maioria das denominações históricas brasileiras tem sua origem na incursão das missões norte-americanas no século XIX⁸. Sua vinda esteve alicerçada em um projeto liberal⁹. Em meados do século XX, as denominações protestantes formalizavam sua independência e sua organização em nível nacional, inclusive em termos de formação teológica autóctone.

Quanto à teologia, o século XX viu a ascensão do Evangelicalismo, movimento iniciado na Inglaterra em 1846, e que desencadeou uma forma mais individualista e fundamentalista de piedade. Esta visão foi introduzida no Brasil a partir da criação da Aliança Evangélica Brasileira, em 1903.

A organização do Conselho Mundial de Igrejas, em 1948, e o advento de

⁷ BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. **Como fazer Teologia da Libertação**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 107-124.

⁸ Exceção foi o Congregacionalismo, fundado pelo missionário escocês Robert Reid Kalley, e as denominações originárias de um contexto de imigração, como é o caso da IECLB.

⁹ O liberalismo, que sustentou a vinda do Protestantismo de missão para o Brasil, defendia os ideais da liberdade e responsabilidades individuais, do capitalismo e da democracia, como propulsores do progresso social.

novas correntes teológicas¹⁰ atingiram uma geração de futuros teólogos e a juventude leiga, interessados pela ação no mundo e a justiça social. Assim, duas tendências tentaram ocupar o mesmo espaço: um conservadorismo por parte das lideranças e os traços de uma teologia emergente entre os jovens. As novas idéias causaram estranheza às igrejas históricas. Certa resistência ao ecumenismo também se fez sentir. Numa parte das denominações, acabou ocorrendo uma despolitização dos jovens a partir da década de 60, por conta da desarticulação dos movimentos e, posteriormente, em função do cenário político nacional. Nos encontros de jovens, a ênfase no engajamento social foi substituída por um acento devocional. Assim, ocorre o fortalecimento dos ideais evangélicos. Ocorre também a estagnação da Confederação Evangélica Brasileira, que foi propulsora de um movimento com maior engajamento sócio-político e através da qual, até então, acalentava-se um ideal de *unionismo* no meio protestante.

Seguindo uma tendência de evangelismo de massas, já presente nas igrejas pentecostais, são organizadas campanhas evangelísticas com pregadores estrangeiros ligados a organizações pára-eclésiásticas¹¹ (ou interdenominacionais). Estas se fixam no Brasil e tornam-se especialmente relevantes no trabalho com jovens¹². A mensagem conversionista é expandida também através do rádio¹³ e, na década de 70, emerge o fenômeno dos tele-evangelistas, os quais, baseados em modelos norte-americanos, alugam horários na TV e fazem uma espécie de consultoria religiosa. Em geral, são evangelistas autônomos, sem denominação. Os programas mais conhecidos, da época, contavam com pregadores estrangeiros, como *Alguém Ama Você* de Rex Humbard, *Clube 700* de Pat Robertson, e os cultos do Pastor Jimmy Swaggart, os quais eram transmitidos em rede nacional. Com todo um aparato visual e musical, tais transmissões se prolongaram até meados da década de 80.

¹⁰ A partir, principalmente, de Karl Barth (1886—1968) e Emil Brunner (1889–1966), com uma perspectiva de contextualização histórica e social.

¹¹ Esta nomenclatura, utilizada pelas próprias organizações, quer demonstrar seu caráter de apoiadores das igrejas locais no trabalho de evangelização do Brasil, sem preferir ou preterir nenhuma denominação.

¹² Pode-se citar, entre outras, a Aliança Bíblica Universitária (ABU), a Associação Cristã de Moços (ACM) e a Organização Palavra da Vida (PV) e seus grupos decorrentes.

¹³ Merecem destaque a Rádio TransMundial e a HCJB (Hoje Jesus Cristo Bendiz). A primeira já a partir de meados da década de 60 transmitia a partir de Bonaire, ilha das Antilhas situada no mar das Caraíbas, na costa da Venezuela. A segunda, a partir de Quito, no Equador.

1.1.4. Pentecostalismo

Sob esta denominação descreveremos três vertentes que apresentam semelhanças, mas não estão originalmente ligadas. O Movimento Pentecostal é a primeira destas vertentes a surgir, no Brasil e no mundo. Em seguida, traremos outras duas, o Movimento Carismático, que também está presente na Igreja Católica, e o Neopentecostalismo. Por semelhanças entre eles, aponte-se uma forma mais emocional de vivência da fé e a ênfase na pessoa e obra do Espírito Santo, com a presença de fenômenos sobrenaturais, como curas ou exorcismos. Como parte da devoção, há a busca pelos carismas ou dons, a experiência da conversão e o batismo no Espírito Santo¹⁴, com manifestações de glossolalia, profecia e êxtase.

O Movimento Pentecostal brasileiro tem sua origem no início do século XX, mas experimenta uma revitalização na década de 50, com a fundação da Igreja do Evangelho Quadrangular e a Cruzada Nacional de Evangelização. Em 1956, Manoel de Mello lança sua própria campanha de evangelização, a partir da qual se forma a Igreja Evangélica Pentecostal “O Brasil para Cristo”. Em sua pregação em lugares públicos, vale-se da presença de tocadores de guitarra e de um sistema portátil de som, com os quais atrai o povo para sua mensagem. Assim, “[...] seus cânticos evangélicos ritmados e com frases predominantes, causaram impacto no pensamento teológico e no culto público de toda a obra evangélica no país”¹⁵. As ênfases do movimento pentecostal estavam no anti-catolicismo, no proselitismo e na evangelização, na rejeição do “mundo e da carne”, privilegiando as virtudes morais e a escatologia.

Na década de 60, tanto católico-romanos quanto protestantes passaram a observar mais seriamente o crescimento das igrejas pentecostais, especialmente quando do ingresso da Igreja Pentecostal “O Brasil para Cristo” como membro do Conselho Mundial de Igrejas.

Ao final da década de 60, surge o Movimento Carismático Católico nos Estados Unidos. No Brasil, ocorre o mesmo fenômeno em denominações protestantes históricas, gerando cismas dos quais se originaram igrejas chamadas renovadas.

¹⁴ BONINO, 2002, p. 60, 61.

¹⁵ HAHN, Carl Joseph. **História do Culto Protestante no Brasil**. São Paulo: ASTE, 1989. p. 348.

Na segunda metade da década de 70, surge o movimento Neopentecostal, com a fundação de diversas igrejas no Brasil¹⁶. Este prega especialmente a assim chamada *Teologia da Prosperidade*, que visa bem-estar e sucesso material, diminuindo a ênfase escatológica. É um movimento que cresce numericamente no Brasil, atingindo um público diferenciado das primeiras igrejas pentecostais. Seus fiéis, em geral, desfrutam de maior liberdade de costumes do que nas igrejas pentecostais, e pertencem a classes sociais mais favorecidas e, não raro, com boa formação acadêmica. Faz uso extensivo da mídia eletrônica e de estratégias de marketing e administração empresarial.

Assim, a partir da década de 60, ocorre um crescimento das denominações pentecostais, carismáticas e neopentecostais, com uma variedade cada vez maior de novos grupos. As denominações históricas não permanecem incólumes, nem com relação a estes novos movimentos, nem à penetração da Teologia da Libertação ou das tendências evangélicas. Leonildo Silveira Campos refere-se a este crescente fenômeno como “[...] ‘hibridismo’ cultural ou simplesmente ‘sincretismo’[...] O que dizer do ‘presbiteriano pentecostal’, do ‘batista pentecostal’ ou do ‘luterano carismático’?”¹⁷ Tal “hibridismo” dificulta a unidade e identidade de cada denominação.

1.2. Intersecções entre a Música Sacra Brasileira¹⁸ e a Música Popular Brasileira

Musicalmente, na esfera popular, o início da segunda metade do século XX é caracterizado pelo surgimento de Elvis Presley, nos Estados Unidos, e dos Beatles, na Inglaterra. Dois fenômenos importantes para a trajetória da música mundial, que marcam o surgimento do rock. Estava criada a trilha sonora capaz de traduzir a vida

¹⁶ Pode-se citar a Igreja Universal do Reino de Deus (1977), Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra (1992) e a Renascer em Cristo (1986), além de inúmeras outras pequenas e regionais, geralmente dissidentes de igrejas maiores ou de denominações históricas.

¹⁷ SOUZA, Beatriz Muniz de & MARTINO, Luís Mauro Sá (Org.). **Sociologia da Religião e Mudança Social** - Católicos, Protestantes e novos movimentos religiosos no Brasil. São Paulo: Paulus, 2004. p. 120.

¹⁸ Entenda-se aqui Música Sacra como aquela destinada ao uso no contexto eclesiástico e celebrativo, não se referindo à Música Sacra de concerto que se caracteriza pela dualidade palco-platéia.

e os anseios de um público que pretendia romper com as gerações anteriores. A nova identidade jovem se caracteriza pelo protesto, seja nos costumes, seja em atos e manifestações que expressavam sua inconformidade com os sistemas surgidos. A irreverência do *Rei do Rock* e dos *Meninos de Liverpool* tornou-se a marca dos jovens, em âmbito mundial. No Brasil, o novo cenário político coincide com o crepúsculo dos *Anos Dourados* e um declínio da Bossa Nova, já não coerentes com a realidade. Três correntes emergem, relacionadas ao contexto político.

O movimento da Jovem Guarda surge influenciado pelo rock, no final da década de 50. Atende às massas desinteressadas em um engajamento político e mais afeitas ao consumo. Representa a antítese da elitizada Bossa Nova da classe média intelectualizada, dominante na década anterior. Apresenta inúmeras versões e traduções de sucessos do rock mundial, além de composições brasileiras que reproduzem a estética importada. O programa televisivo *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, estréia em 1965, na Rede Record, e fica no ar até 1969. É o programa responsável pela projeção de diversos nomes do movimento em âmbito nacional.

A Jovem Guarda não representa somente a assimilação de um modelo musical estrangeiro e descomprometido com a conjuntura brasileira, mas traz em si um novo estilo de vida alicerçado no comércio de discos e de toda uma série de produtos, incluindo o figurino característico. Delata o conflito de gerações, onde velhos paradigmas comportamentais já não são válidos. Traz para a música a linguagem do cotidiano, recheada de gírias e expressões características. Foi vista com preconceito e desconsiderada pela crítica, especialmente por carecer de uma formulação (diferentemente dos movimentos paralelos). Há que se considerar, no entanto, sua influência na trajetória da Música Popular Brasileira, especialmente para o desenvolvimento do rock nacional. É o movimento que introduz a guitarra elétrica e outros instrumentos elétricos na música brasileira, que posteriormente serão utilizados pela Tropicália. Experimentou seu declínio no início da década de 70, quando a maioria dos compositores e intérpretes que viveram seus tempos áureos enveredou por outros gêneros musicais.

Em oposição ao regime político brasileiro, surge a Música de Protesto, com explícito conteúdo de denúncia da realidade. Artistas sofreram sanções por seu engajamento em favor do resgate da nacionalidade e contra o avanço do

autoritarismo. Não raro foram forçados ao exílio e sua obra mutilada pelos órgãos da censura. Em 1968, era promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que marcou o aumento da repressão por parte do governo militar, mas também o descontentamento crescente da população com o regime; entre os descontentes, artistas e intelectuais.

Dentre as características da Música de Protesto está a busca por uma autenticidade brasileira nas linhas melódicas, evocando ora uma mistura de gêneros folclóricos, ora o samba, ora os gêneros nordestinos. Tal característica explicita a associação com os excluídos, por tratar-se de música não valorizada nos grandes centros e pertencente às periferias da sociedade. Outra característica é a sutileza poética, repleta de metáforas, de forma a escapar dos cortes e restrições da censura. Entre os principais representantes da música de protesto estão Chico Buarque de Hollanda, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

A década de 60 é a Era dos Festivais. O primeiro Festival de Música Popular Brasileira ocorreu em 1965, promovido pela extinta TV Excelsior. Os festivais explicitaram a variedade musical brasileira, mesmo sob censura, e revelaram ao público importantes nomes da música. Ocorreram no período em que a televisão fazia suas primeiras transmissões em rede nacional, o que levava a todo o país quase que instantaneamente o que se articulava nos grandes centros. Pela amplitude de seu alcance, o fenômeno dos festivais não encontra precedentes na história da música brasileira.

Um terceiro movimento, o Tropicalismo, surgiu influenciado pela Jovem Guarda, por conta do visual rebelde e do uso de instrumentos eletrônicos. Este movimento iniciou em 1967, com a proposta de uma estética dos contrastes e a busca pela raiz cultural brasileira. Reuniu um cabedal de influências musicais, incorporando elementos dos mais variados gêneros. Aproximou-se da poesia concreta paulista e, como movimento, é considerado por críticos como uma reedição atualizada do Modernismo de 1922¹⁹.

O movimento causou polêmica e reações contrárias por parte dos representantes da Bossa Nova, que viam na sua aproximação ao rock internacional uma traição e uma adesão à Jovem Guarda. Também não foi amplamente aceito

¹⁹CRAVO ALBIN, Ricardo. **O Livro de Ouro da MPB**: a história da nossa música popular de sua origem até hoje. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.292.

pelo grande público. Seus nomes mais expressivos são Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes (grupo musical formado por Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias).

No cenário eclesial, ao lado da hinódia tradicional, surgem igualmente três novas tendências, a saber: o movimento que intitularemos Canção Nova²⁰, os corinhos traduzidos e o que chamaremos de repertório Vencedores por Cristo²¹. Ao buscarmos intersecções entre a música popular brasileira e a música sacra, o fizemos de acordo com os seguintes critérios: a contemporaneidade das manifestações, a sua contextualização histórica, temáticas recorrentes, origem e objetivos. Não se refere, necessariamente, ao gênero musical. Assim sendo, nem sempre é possível buscar isoladamente uma coincidência em termos de uso dos elementos musicais.

1.2.1. A Jovem Guarda e os Corinhos

Falar da estética da Jovem Guarda inclui mencionar a quebra dos paradigmas musicais brasileiros. A Bossa Nova, na década anterior, havia exaltado a sofisticação da melodia, da harmonia e a elaboração *jazzística* dos acompanhamentos; a Jovem Guarda traria novos parâmetros. Apoiados no sucesso dos Beatles e do rock, versionistas, compositores, grupos vocais e instrumentais, cantores e toda uma máquina de consumo invertem os paradigmas musicais. O repertório da Jovem Guarda apresenta características como a ingenuidade temática e a liberdade de costumes (em contraposição à “velha guarda”). O instrumental é aquele símbolo do rock: a guitarra elétrica, a bateria, o teclado e o baixo elétrico. Em torno do movimento desenvolveu-se um padrão comportamental e estético, que gerava um sentimento de identificação e pertença global. Do repertório constavam sucessos trazidos e traduzidos da Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Japão e países de fala

²⁰ EWALD, Werner. Música Sacra Protestante no Brasil – Uma visão panorâmica dos primórdios à atualidade. In: **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo: ASTE, 2008 (no prelo). Esta nomenclatura é utilizada a partir de Ewald, que percebe, em sua pesquisa, que tal expressão é recorrente no movimento musical referido, embora com variações: Novo Canto, Nova Canção, Canteiro, O Novo Canto da Terra, e outros.

²¹ Esta nomenclatura é derivada do grupo musical homônimo, surgido no final da década de 1960 no Brasil, que obteve grande aceitação no meio evangélico brasileiro e sobre o qual discutiremos adiante. Traz em sua proposta uma aceitação das tendências da música regional brasileira (como o samba ou o baião), ao mesmo tempo em que se abre para as novas estéticas mundiais.

espanhola. A fórmula simples de canção estrófica descritiva, geralmente com refrão forte e repetitivo (o “coro”), prestava-se ao consumo das massas. A linguagem simples e direta, coloquial, também contribuía para a identificação do público juvenil. O ritmo era geralmente dançante e vibrante.

O cenário da música sacra experimentou, no mesmo período, um movimento similar, com o advento dos corinhos. Trata-se de cânticos evangelísticos, com estrutura melódica simples e intuitiva, de pequena extensão, com texto em linguagem coloquial e conteúdo com apelo emocional. Para Lima²², o próprio uso do diminutivo “corinho” quer dizer que é uma simplificação do simples; ou seja, dos coros (refrões) das canções mais populares utilizadas pela igreja. Representam a parcela de repertório evangelístico surgida nas décadas de 1960 e seguintes, a partir de organizações pára-elesiásticas com trabalho voltado aos jovens e adolescentes. Especialmente relevante para esta pesquisa é o trabalho da *Organização Palavra da Vida (World of Life)*, que se estabeleceu no Brasil no ano de 1957, através dos missionários Ari Bolback e John Harold Reimer, no estado de São Paulo.

Pelo caráter interdenominacional de tais organizações, o repertório caiu facilmente no gosto dos jovens, sendo amplamente difundido para as igrejas locais. Na maioria das denominações, que usualmente utilizavam hinos com linguagem mais elaborada, a introdução de corinhos nos cultos foi vista com reservas. Em muitos casos, eles passaram a ser aceitos em programações alternativas, fora do templo, em cultos e reuniões para jovens, na escola dominical e no trabalho com crianças.

Os corinhos tiveram, naquele momento histórico, uma identificação muito grande com a massa jovem, por conter elementos da “música popular” americana (tanto a *pop music* quanto a *country music*, além do *rock*). Além disso, é marcante a presença de Elvis Presley na música *Gospel* americana. O acompanhamento dos corinhos é inicialmente realizado por violão ou órgão eletrônico, o que dá “mobilidade” ao repertório para ser cantado fora dos templos.

Em termos de temática, os corinhos enfatizam uma forma de piedade individual, ao utilizar a primeira pessoa do singular. Abordam temáticas escatológicas, freqüentemente sem uma ligação com a realidade histórica, política

²² LIMA, Éber F. S. Reflexões sobre a “Corinhologia” Brasileira Atual. **Boletim Teológico**, Porto Alegre, v. 5, n. 14, 1991. p. 54.

ou social. Há apelo emocional pela salvação das almas. As estrofes são curtas e a poética utiliza-se de palavras simples, por isso, facilmente memorizáveis. Foram organizados geralmente em coletâneas, sem partituras, apresentando somente os textos e, eventualmente, as cifras. No entanto, a transmissão do repertório é basicamente oral.

O repertório da Jovem Guarda e os emergentes corinhos são convergentes, inicialmente, pela ingenuidade e temática simplista, bem como a descontextualização sócio-política. Esta ingenuidade presta-se ao momento político no qual estão inseridos, e representa uma contraposição ao modelo da Canção de Protesto e à Canção Nova. São a ingenuidade e a descontextualização político-social que garantem a ampla popularização do repertório dos corinhos e da Jovem Guarda, pois não primavam pelo engajamento social nem sofriam as sanções.

Os dois repertórios estão perfilados com as inovações tecnológicas de sua época e servem às massas jovens, com fórmulas melódicas simples, linguagem direta e popular, ritmo acentuado e a inovação na utilização de instrumentos eletrônicos. Isto lhes confere, se não uma contextualização político-social, uma contextualização musical.

Em comum, os dois movimentos apresentam ainda a característica de se valerem de repertório importado e traduzido. O mercado das versões se torna profícuo. Também este elemento está fortemente ligado ao momento político, pois há a percepção de que a cultura global, e especialmente a proveniente dos Estados Unidos, representam o progresso e a evolução social.

Por fim, os dois movimentos se colocam como vanguarda de uma revolução dos costumes, e por isso valem-se de instrumentos não usuais, linguagem coloquial e ritmos vibrantes. Não vêm sozinhos, mas acompanham e geram uma mudança comportamental dos jovens, que se aliam à “tribo global”. Esta percepção global está em contraposição com os movimentos que buscam o desvendar e a valorização do específico local ou regional, da cultura das periferias ou do interior.

1.2.2. A Canção de Protesto e a Canção Nova

Na música brasileira, o chamado movimento da Canção de Protesto veio ao encontro de uma exigência da conjuntura política. As expressões artísticas

subitamente não podiam mais se prestar ao entretenimento descompromissado e um engajamento sócio-político tornou-se necessário. A Canção de Protesto não se tornou o único meio de expressão dos artistas que a representaram (os quais eram oriundos, basicamente, da *Bossa Nova*), mas uma das veias composicionais às quais os mesmos se ativeram, ao lado do repertório usual que já produziam. Assim, as canções de protesto trataram-se, na maioria das vezes, de manifestações pontuais. O movimento da Canção de Protesto, no Brasil, não chega a ser de grandes proporções, fator para o qual contribuíram as restrições impostas pela censura e a perseguição aos artistas. O auge da Canção de Protesto se encontra entre os anos de 1964 e 1968, alicerçada sobre o sucesso da canção de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei de flores*.

O movimento da Canção de Protesto não é um fenômeno isolado do Brasil. No cenário internacional, encontramos Pete Seeger, músico e pacifista ligado a Martin Luther King na luta pelos direitos civis, nos Estados Unidos. Também representam o movimento os Cantos da Resistência espanhola, gerados entre 1939 e 1975, época da ditadura, podendo ser citado o músico Paco Ibáñez. As ditaduras militares na América Latina favoreceram o desenvolvimento da Canção de Protesto, sendo os principais representantes latino-americanos Victor Jara, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui²³, Horácio Guarani, Jorge Cafrune e Violeta Parra, entre outros.

Em 1963, um grupo de intelectuais argentinos (como Mercedes Sosa, seu marido Oscar Matus e Tito Francia) assinam o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, escrito por Armando Tejada Gómez. Ele se torna relevante, pois propõe as bases para o movimento da Canção de Protesto, quais sejam: a busca no folclore local do material sonoro e musical, com a exaltação da cultura nacional, em contraposição à cultura estereotipada de mercado; a não-intenção de se tornar um gênero específico, mas uma renovação cultural com características autóctones (ou seja, a não-reprodução pura e simples do folclore); um intercâmbio com outros artistas e movimentos similares na América Latina. A intenção final era atualizar o discurso proveniente da cultura popular, promovendo uma costura entre esta e o engajamento político.

²³ Pseudônimo de Héctor Roberto Chavero, filho de pai argentino e mãe basca, nascido em Buenos Aires em 1908 e falecido em Paris, em 1992.

Dentro da Música Sacra, surge no mesmo período o movimento da Canção Nova²⁴. Esta tendência musical tem seu *ethos* na emergente Teologia da Libertação, na busca pelo Reino de Deus, alicerçada na fé e engajamento social. A temática preferencial das novas canções é a libertação integral do ser humano. Podemos perceber o movimento Canção Nova já a partir de 1966²⁵. Tratou-se de um movimento bastante profícuo, com amplo repertório e confecção de cancioneiros.

Há grande quantidade de convergências entre os dois movimentos que analisamos neste tópico. Quanto à temática da Canção de Protesto, esta alia os aspectos sociais e políticos, destacando a vida das populações marginalizadas e periféricas, e traz à tona os anseios pela liberdade, a igualdade e a justiça. As canções nascidas no seio da Teologia da Libertação também possuem este assento. O diferencial reside na questão da fé: a canção de protesto latino-americana deixa transparecer uma tendência socialista marxista, também presente na Canção Nova. Nesta, no entanto, o Reino de Deus é uma perspectiva presente, como algo a ser alcançado coletivamente.

Ambos os movimentos dedicaram-se à ampla pesquisa folclórica regional, que é aproveitada na elaboração de seu repertório. Em contraste com hinos e cantos litúrgicos utilizados nas celebrações religiosas até então, de procedência estrangeira, o novo movimento procurou valorizar os aspectos da cultura popular brasileira, utilizando-se de gêneros, ritmos e instrumentação provenientes do folclore e da tradição do interior e das periferias. Não raro foram recolhidas e utilizadas as melodias populares.

Os dois movimentos não são representados por um gênero musical específico, mas envolvem toda a gama encontrada na pesquisa folclórica. Os mais freqüentes são o samba, a marcha-rancho, o xote, o xaxado, o baião, a guarânia, a moda-de-violão e a toada. Há uma rejeição dos modelos das culturas economicamente dominantes, o que inclui a estética do rock. Geraldo Vandré foi para o palco acompanhado de um violão para entoar sua canção mais conhecida,

²⁴ É importante salientar que não se trata do movimento Canção Nova, ligado à comunidade do mesmo nome, fundada pelo padre Jonas Abib, a partir de seu trabalho com jovens desde 1978. Tal movimento está ligado à Renovação Carismática Católica e tem por objetivo principal a evangelização através dos meios de comunicação. Possui grande acento na atuação leiga. Apesar desse movimento haver alcançado grande expressividade na mídia, em tempos atuais, optamos por manter a expressão *Canção Nova* como referindo-se ao movimento estudado nesta pesquisa, por ser anterior.

²⁵ MARASCHIN, Jaci. O Canto Popular e a Expressão da Vida – música popular brasileira e culto evangélico, **Cadernos de Pós-Graduação** – Ciência da Religião nº2. p. 20.

assim como não se poderia ouvir uma Canção Nova, em seu contexto primeiro, acompanhada por guitarra e baixo elétricos.

Há uma primazia do texto sobre a melodia, o que acarreta, por vezes, em canções estróficas com textos bastante extensos sobre melodias e harmonias simples. A música não está no foco, mas a utilização da canção como instrumento de crítica social e política.

Das tendências emergentes na Música Sacra evangélica no Brasil, Canção Nova é a que primeiro se despe da dicotomia entre sacro e profano. Na compreensão de que *sacro* é o uso que se faz da música, e não a essência musical em si, lança mão liberalmente de repertório popular brasileiro. No cancionário *O Povo Canta*²⁶, além de canções folclóricas brasileiras, encontram-se duas composições de Milton Nascimento (*Maria, Maria* e *Cio da Terra*).

Os dois movimentos nasceram e ficaram circunscritos especialmente ao contexto de América Latina, apresentando grande quantidade de intersecções estilísticas e temáticas.

1.2.3. A Tropicália e o repertório Vencedores Por Cristo²⁷:

A Jovem Guarda, com as inovações que trouxe, abriu caminho para o Tropicalismo. Este foi um movimento elaborado:

O tropicalismo surgiu diferentemente de um fenômeno espontâneo, ou melhor, gestado e carregado por forças culturais latentes. [...] O Tropicalismo foi um movimento construído a partir de uma iniciativa localizada, deliberada – e com formulações bastante elaboradas.²⁸

Na proposta de reencontrar as raízes culturais brasileiras, o Tropicalismo chega à constatação de que “somos é uma bela de uma mistura”²⁹. Assim sendo, a estética do Tropicalismo buscava abarcar todo o contexto brasileiro, tolerando e incorporando as mais diferentes nuances da cultura nacional. Quanto às tendências estrangeiras, o Tropicalismo valeu-se do termo *canibalismo*, já utilizado pelos modernistas brasileiros, no início do século:

O que importa é *canibalizar*, do *jazz* fazer a Bossa Nova, devorar o estrangeiro e aproveitar o que de melhor encontramos nele para amulatar-se

²⁶ Pastoral Popular Luterana. **O Povo Canta**. 5. ed. Palmitos (SC): PPL, 1997. Cancioneiro amplamente utilizado em comunidades Luteranas da IECLB.

²⁷ Conforme nota 21.

²⁸ CRAVO ALBIN, 2004, p. 295.

²⁹ CRAVO ALBIN, 2004, p. 294.

uma vez juntado ao que é nosso.³⁰

O Tropicalismo abarcou os mais diferentes gêneros musicais, desde a música de vanguarda erudita³¹, o pop-rock internacional, o samba, o frevo e a Jovem Guarda. Incorporou as guitarras elétricas. Homenageou com ufanismo as belezas do Brasil e o futebol, símbolos da alienação e submissão ao sistema ditatorial.

Surgido ao final da década de 60, o Tropicalismo é contemporâneo de uma nova expressão na música sacra, que são as composições nacionais de cânticos e corinhos. Inicialmente, tais composições seguem os padrões dos corinhos traduzidos. Em 1972 surgiu o cancionário *Cânticos Palavra da Vida*, que, entre setenta e dois corinhos, incluía oito de compositores brasileiros³².

Em 1968, surge no Brasil o grupo Vencedores por Cristo (VPC), fundado pelo missionário norte-americano Jaime Kemp, ligado à SEPAL (Serviço de Evangelização para a América Latina). O trabalho de Vencedores por Cristo consistia em formar equipes de jovens voluntários, dar-lhes treinamento e realizar viagens missionárias por igrejas e outros locais públicos, durante as férias escolares. As equipes também dedicaram-se à gravação, sendo que em 1971 foi lançado o disco *Se eu fosse contar*³³. A partir de 1975, o grupo passou a intercalar, a cada ano, a série *Louvor* e produções mais livres voltadas ao evangelismo. Nestas, utilizava-se uma maior riqueza poética e linguagem coloquial, voltando-se também à música brasileira. O marco na história de Vencedores por Cristo foi o disco *De Vento em Popa*³⁴, em 1977, que introduziu o samba e a bossa-nova na música sacra. Na instrumentação, o violão com cordas de nylon³⁵, ao estilo da Bossa Nova, além do bongô. No entanto, embora musicalmente este disco representasse uma ruptura com os modelos musicais importados, em termos de temática, apresentou as mesmas características dos anteriores. Segundo Jorge Camargo,

[...] antes da gravação do projeto, Jaime Kemp, fundador e líder de VPC e os compositores e produtores artísticos que tinham em mente uma obra musical cujas referências religiosas fossem mínimas (quase que um trabalho eminentemente secular), estabeleceram um acordo: em troca de um álbum

³⁰ CRAVO ALBIN, 2004, p. 294.

³¹ Fizeram parte do movimento os músicos eruditos Damiano Cozzela, Júlio Medaglia e Rogério Duprat.

³² LIMA, 1991, p. 56.

³³ VENCEDORES POR CRISTO. **Se eu fosse contar**. São Paulo: VPC, 1971. 1 disco sonoro.

³⁴ VENCEDORES POR CRISTO. **De vento em popa**. São Paulo: VPC, 1977. 1 disco sonoro (1h12min).

³⁵ Antes, era utilizado o violão *folk*, ou o violão com cordas de aço.

exclusivamente com canções de autores e compositores nacionais, o conteúdo teria um apelo evangelístico dentro dos moldes de uma visão mais conservadora, como uma tentativa de atenuar as prováveis críticas de liderança evangélica da época à proposta arrojada de um disco que se propunha a utilizar as referências musicais presentes na mídia do país. Por conta desse “acordo”, as canções selecionadas para o disco foram as que aliaram uma forma que refletia as tendências da música da época a um conteúdo ligado a um acentuado conservadorismo teológico.³⁶

Os integrantes do grupo, à época, percebem e assumem a influência da MPB, como Guilherme Kerr relata:

Também ouvia MPB – a poesia e o desafio de Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes – pois eram os anos de fim de ditadura militar. Esses poetas me desafiaram a pensar no que Deus teria para nós aqui no Brasil.³⁷

Nelson Bomilcar, um dos produtores do disco, recebeu formação dentro da música popular e só passou a freqüentar uma igreja evangélica ao final da adolescência. A mãe, cantora de rádio e pianista, o apresentou à música de Dorival Caymmi e Inezita Barroso. Também o irmão era músico profissional. Influenciado por toda a gama de música popular e erudita do período, Bomilcar presenciou os primeiros passos do Clube da Esquina³⁸ e foi marcado pelos Beatles.

Dentro dos contextos do evangelicalismo mais tradicional da época, dos hinos e corinhos traduzidos e do rigorismo comportamental e estético, a música popular não era aceita, pois representava um “contaminar-se com o mundano”. Para compreender a força de tal separação entre secular e sacro e o impacto que teve o disco *De vento em popa*, é importante o relato de Nelson Bomilcar:

Daí veio a conversão dos 17 para os 18 anos em 1972. Entrei na igreja evangélica e tenho um choque cultural e musical [...] Por ignorância, anos antes vendi minha guitarra Gibson por achar que não poderia usar “um instrumento que usava na velha vida” [...] Quando descobri que instrumento é só “um instrumento”, comprei novamente uma Gibson, testemunha até hoje de boa parte da história recente da música cristã. Um grande amigo nesta época, Gerson Ortega, músico e hoje pastor, ajudou-me muito a lidar com a questão da música. Sentia-me “menos culpado” de ainda gostar de música secular ou “do mundo” quando encontrava na casa dele algum disco de conjuntos e músicos não cristãos

³⁶ CAMARGO, Jorge. **De vento em popa** - fé cristã e MPB. Instituto Ser Adorador, disponível em: <<http://www.seradorador.com.br>>. Acesso em: 9 jul. 2007.

³⁷ KERR, Guilherme. **E o louvor virou produto...** Entrevista concedida à Revista VM. Disponível em <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 9 jul. 2007.

³⁸ Movimento musical formado na década de 60 em Minas Gerais, tendo como integrantes, entre outros, Milton Nascimento, Fernando Brant, os irmãos Borges (Lô, Márcio, Marilton), Beto Guedes, Wagner Tiso, Flávio Venturini e Toninho Horta, além dos integrantes do grupo *14 Bis*.

que admirávamos.”³⁹

Nas palavras do diretor-geral do grupo, Uassyr Verotti, percebemos que o grupo enfrentou resistências ao tentar contextualizar seu repertório:

[...] o álbum “De Vento em Popa” [...] trazia vários ritmos brasileiros, como samba e bossa-nova. Só que ao contrário do que nós pensávamos, ele foi rejeitado. Na época, a igreja não conseguia admitir que ritmos agitados e diferentes dos que eram usados até então pudessem ser executados para louvor e Adoração [...] aos poucos as pessoas começaram a entender o espírito daquela nova empreitada. Hoje, “De Vento em Popa” é um dos grandes clássicos da música gospel nacional⁴⁰.

Já a série Louvor, inaugurada em 1975 e com lançamentos bianuais, implantou definitivamente o *cântico doxológico*⁴¹ no Brasil, e refletia um distanciamento da realidade histórica. Este tornou-se, na década de 80, um dos importantes embriões para o desenvolvimento do que chamamos de movimento de “louvor e adoração”.

Inúmeros grupos musicais se formaram pelo Brasil seguindo o modelo de Vencedores por Cristo. Estes realizavam programações com música, pregação evangelística, testemunho de vida e chamado à conversão. Pode-se citar, entre outros, os grupos Elo, Som Maior, Logos, Expresso Luz, Raízes, Nova Estrada⁴², EMME. Também nas comunidades locais formaram-se grupos e bandas, com inspiração nesse modelo.

Os cânticos apresentavam, em geral, uma estrutura mais elaborada que a dos corinhos, mais extensos e com forma A-B-A ou estrófica, sendo que a maioria contava com duas ou três estrofes. Esse repertório disseminou-se nas diversas denominações, através dos discos, mas também pelos contatos interdenominacionais⁴³.

Entre o Tropicalismo e o repertório que aqui denominamos Vencedores por

³⁹ BOMILCAR, Nelson. Abbey Road, Clube da Esquina e outras influências, p. 3. Disponível em: <http://www.transmundial.com.br/noticias/noticia_inteligente.php>. Acesso em: 09 jul. 2007.

⁴⁰ VERROTTI, Uassyr. Vencedores por Cristo. **Revista Gospel Music CD**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 10, p.22.

⁴¹ LIMA, 1991, p. 56. O *cântico doxológico* é o cântico de louvor e exaltação a Deus, que canta a glória de Deus.

⁴² A autora teve a oportunidade de participar de uma das últimas equipes de tal grupo, em 1994. O grupo tinha sua sede na cidade de Gramado, no Janz Team, instituição pára-eclesiástica de origem canadense, que também trabalha com acampamentos e mantinha um seminário interdenominacional.

⁴³ Surgem, nessa época, encontros, congressos de jovens, projetos de mobilização, seminários e outros eventos que reúnem grandes aglomerados de pessoas, sob o signo de “evangélicos” ou “cristãos”, independentemente da denominação.

Cristo não encontraremos, em primeiro foco, uma convergência estilística. Antes, a convergência maior encontra-se na perspectiva diferenciada que trazem, referente ao papel e utilização da música e dos elementos musicais.

O principal aspecto convergente está na intencionalidade da criação dos movimentos em si, como uma proposta diferente do que se apresentava até então. Ambos foram elaborados para propor uma nova estética, que incorporasse as diferentes tendências. Procuraram ampliar o uso dos elementos musicais disponíveis, tratando a todos estes elementos como potencialmente dignos.

Os dois movimentos partem da busca por uma raiz brasileira e na utilização e incorporação de elementos estrangeiros, provenientes das potências culturais. Passam pela influência da Bossa Nova e da Jovem Guarda, mas buscam, além disso, a cultura popular e a identidade nacional. Optam pela incorporação dos diferentes gêneros musicais, não fazendo uma distinção de valor entre eles nem procurando sintetizar um estilo musical específico. Assumem uma postura crítica em relação ao cenário elitista da música popular brasileira (inclusive a música sacra) e ao *status quo* da elite cultural do país.

Há uma pretensa identificação apolítica nos dois movimentos. No entanto, uma outra forma de compreensão deste aparente descaso é que ele representou uma resistência às avessas. O não-envolvimento com as questões do cenário nacional poderia significar também uma forma de protesto, delatando a indignidade da situação. Os tropicalistas percebem a experiência estética em si como suficiente, enquanto instrumento social revolucionário. E, na estética, buscam mostrar as contradições nacionais, entre o moderno e o arcaico, o erudito e o *cafona*.

Outra característica dos dois movimentos é a elaboração textual e poética no repertório, tratando o texto como elemento plástico, maleável e aplicável para jogos lingüísticos, o que garantiu a irreverência e informalidade. Também por isso, os dois movimentos foram, inicialmente, rejeitados em seu meio, seja pelas lideranças, seja pelo público em geral.

Procuramos, nesta seção, visualizar as tendências da música sacra brasileira, utilizando como parâmetros movimentos encontrados na música popular. Ao traçar intersecções entre categorias tão diferentes, não é possível definir em que medida os paralelos encontrados foram intencionais, mas é possível perceber que a música sacra também é um reflexo do meio cultural e social circundante, não estando

isolada dele.

1.3. Um fio histórico do movimento de Louvor e Adoração na IECLB

Por volta da década de 1960, os luteranos estavam se organizando como instituição unificada (IECLB) no contexto nacional. Também não ficaram isolados no aspecto musical, sendo que as tendências emergentes na música sacra foram, em menor ou maior medida, incorporadas às suas práticas. A seguir, traçaremos um fio histórico da inserção de repertório evangélico no meio luterano.

1.3.1. A tradição musical luterana: o legado de Lutero

Apesar de não serem extensos, os escritos de Lutero referentes à música nos permitem vislumbrar sua reflexão a respeito do tema, bem como nos dão a percepção da importância dela no seu entendimento. E tais escritos se tornam mais contributivos para o uso da música no culto, no lar e na educação do que sua contribuição como compositor propriamente dita. O reformador Lutero não se ateu a escrever um tratado sobre música. As referências que faz à música encontram-se no contexto, por exemplo, de pregações sobre Salmos, cartas ou prefácios de hinários, entre outros. Não podemos compreender as posturas e o pensamento de Lutero, referentes à música, sem recorrer ao cenário no qual ele se inseria: sua formação acadêmica e as influências contemporâneas. Em geral, o tema central de seus escritos não era a música, mas sua reflexão está baseada em seus conhecimentos prévios a respeito do assunto, remanescentes de sua formação acadêmica. Referem-se à tradição helenística, mas especialmente aos pais da Igreja e aos pensadores cristãos dos primeiros séculos. Por outro lado, Lutero estava bem inserido nos princípios do Renascimento emergente, ao mesmo tempo em que, em termos musicais, se utilizou de elementos da música local e do povo.

É necessário levar em consideração toda a vivência musical de Lutero e sua educação no *Quadrivium*⁴⁴. Recebeu formação baseada nos princípios gregos,

⁴⁴ As “quatro vias”, quatro disciplinas ensinadas, nas universidades medievais, depois do *trivium*. Completava o estudo das chamadas “artes liberais” e preparava para o estudo da Filosofia e da Teologia. O *trivium* consistia em gramática, lógica e retórica, ao passo que o *quadrivium* consistia em aritmética, geometria, música e astronomia. Dedicava-se ao estudo nos números: a aritmética era o

especialmente em Platão e Aristóteles (Escola Pitagórica). Para os gregos, a música não teve funções mágicas, pois criam em deuses, e não em espíritos. A música fora inventada e doada pelos deuses, que a utilizavam. Estava relacionada aos cultos, sendo que várias divindades aparecem portando e utilizando instrumentos musicais. A música também aparece no circo e no teatro. A Escola Pitagórica estudava a música a partir das relações numéricas, regentes do universo. Consideravam dois níveis distintos e interdependentes: o audível e perceptível e o não-audível, baseado no raciocínio lógico. Este nível foi considerado mais importante, sendo o da percepção tido como inferior.

Em seus estudos acadêmicos Lutero foi ainda fortemente influenciado pelos Pais da Igreja, que já haviam lançado fundamentos referentes à música sacra. As bases musicais cristãs remontam à sinagoga, onde os hebreus costumavam cantar os salmos, em forma de responsório. Esta tradição foi legada aos cristãos, sendo que o culto iniciou em torno da música. No entanto, a maioria dos Pais da Igreja apresentou reservas em relação ao uso de textos não-bíblicos e a utilização de instrumentos musicais constituía-se em um problema, haja vista a predominância do pensamento grego, conforme descrito acima. Se a música era vista como parte do culto pagão, não parecia conveniente aos cristãos utilizá-la. Clemente de Alexandria, no final do século II e valendo-se de referências bíblicas vetero-testamentárias, entendeu os instrumentos musicais como realidades espirituais, simbólicas. Havia também um certo temor relacionado ao “poder” da música em despertar as paixões, pensamento este que também se refere às práticas gregas. Restrições referentes ao uso de instrumentos aparecem em Basílio de Cesaréia (c.330-379), que viu na música uma função educativa, mas desaconselhou o uso da cítara e da lira; em João Crisóstomo, que entendeu a música como uma forma de todas as pessoas prestarem o culto a Deus, mas viu os instrumentos como desnecessários; em Jerônimo (c. 348-420), que recomenda louvar a Deus com o coração, e não com a voz ⁴⁵.

No século IV, Ambrósio (340-397), bispo de Milão, representou um significativo avanço na utilização da música sacra, pois introduziu na Liturgia

estudo do próprio número, a geometria, do número no espaço, a música, do número no tempo e a astronomia, do número no espaço e no tempo.

⁴⁵SCHALK, Carl F. (ed.) **Key Words in Church Musik: Definition Essays on Concepts, Practices, and Movements of Thought in Church Music**. St. Louis: Concordia Publishing House, 1978. P. 335.

Milanesa hinos e salmodia antifonal, além de trazer para a mesma a influência oriental. Compôs hinos especialmente para fortalecer a Teologia da Trindade e compilou hinos considerados dignos de serem usados na liturgia. Em 526, os hinos de Ambrósio foram incluídos na Regra Beneditina, sendo esta a primeira vez em que hinos foram oficialmente prescritos como parte da liturgia. A Liturgia Ambrosiana foi a primeira das quatro grandes liturgias que influenciaram a música sacra, sobre as quais a mesma se desenvolveu até aos dias de Lutero, sendo as outras três a Mozarábica, a Galícia e a Romana.

Outro grande impulso para a aceitação de música no culto cristão está na oficialização da Igreja no Império Romano a partir de Constantino (c. 274-337). Nas novas basílicas, os cristãos sentiram-se confortáveis para utilizar a música, antes vista como parte da cultura pagã, adaptando-a a seus elaborados cerimoniais. Na liturgia romana, a música teve lugar fixo a partir do século IV.

Agostinho (354-430), bispo de Hipona, filósofo e teólogo neoplatônico e discípulo de Ambrósio, portanto inclinado a uma postura de maior liberdade com a música, era fascinado pelo canto congregacional, encorajando seus discípulos a cantarem durante o trabalho. Advertia, porém, que deveriam atentar para o texto, evitando o apelo emocional da música. Agostinho se tornou uma das maiores fontes para Lutero. Escreveu um tratado em seis volumes, em forma de diálogo, intitulado *De musica*, no qual aborda sua concepção de música, baseada em Platão e Plotino. Deus, para Agostinho, se dá a conhecer e manifesta sua presença no mundo através da música. Os cinco primeiros volumes tratam dos aspectos técnicos referentes à análise da palavra poética (ao ritmo, metro e verso), sendo o último volume dedicado ao conhecimento de Deus como Senhor das harmonias eternas. Este tratado foi escrito após a conversão de Agostinho e no tempo de sua preparação para o batismo, em 389. No entanto, o bispo não discutiu a música sob o aspecto de seu papel prático no culto ou na liturgia, mas como assunto de especulação filosófica.

Duas importantes influências para a aceitação da música foram os escritos de Boécio (c. 475-524) e Cassiodoro (475-570), relevantes teóricos da música da Idade Média e Renascimento. Boécio, considerado o fundador da escolástica, em sua obra *De institutione musica*, atualiza o conhecimento musical da Grécia antiga para o contexto do medievo, e certamente foi uma das influências acadêmicas de Lutero. Seu sucessor no serviço ao rei ostrogodo Teodorico, Cassiodoro desenvolve uma

filosofia da música nas *Institutes*.

Lutero possui conhecimento amplo do pensamento dos Pais da Igreja, e lança mão do mesmo como substrato teológico para seu pensamento musical.

Não se pode ignorar também a influência contemporânea em Lutero. O Renascimento e o próprio Humanismo estão por detrás das aparentemente novas concepções musicais de Lutero. Entre as fontes mais expressivas, podemos citar Tinctoris⁴⁶ e Jean Charlier de Gerson.

Lutero também demonstra especial apreço à arte contrapontística dos mestres flamengos⁴⁷, especialmente Josquin des Prez (?-1521). Estes eram profundos conhecedores das técnicas de composição. Lançaram mão de melodias seculares para constituírem o tenor de suas missas (princípio que Lutero também utilizou posteriormente), a partir das quais escreviam, em geral, outras três vozes, em estilo polifônico. O reformador não escondeu seu apreço pelo mestre flamengo, especialmente em duas conhecidas referências:

Josquin é um mestre das notas, as quais têm que expressar o que ele deseja; por outro lado, outros compositores que escrevem obras corais têm que se sujeitar ao que as notas lhes impõem.⁴⁸

E ainda:

Deus tem pregado o Evangelho também através da música, como pode ser visto em Josquin, cujas composições fluem livres, suaves e alegres, não são forçadas ou endurecidas por regras e são como o canto de um canário.⁴⁹

É muito provável que Lutero, em seus anos de formação acadêmica, tenha cantado e ouvido as obras destes mestres flamengos, e os tinha como um parâmetro estético considerável. Nisto, pode-se incluir não somente Josquin, mas também Johannes Ockeghem (?- 1495) e Jacob Obrecht (? – 1521).

⁴⁶ Johannes Tinctorius (c.1435 – 1511), teórico musical e compositor flamenco nascido em Cambrai (Bélgica), e falecido em Nivelles, trabalhou em Nápoles, França e Bélgica. Produziu a maior parte de sua obra em Nápoles, onde escreveu 12 tratados sobre música; entre eles, um léxico de termos musicais (*Terminorum musicae deffinitorium*), assim como música religiosa. Jean Charlier de Gerson (1377-1429), teólogo, orador e místico nascido no vilarejo de Gerson-les-Barbey, e falecido em Lyon, foi chanceler da Sorbonne, em Paris. Introduziu moderadas reformas na Igreja Católica. Considerado a “alma” do Concílio de Constança, que acabou com o cisma papal. Foi um dos primeiros autores musicais, sendo sua obra *De canticorum originali ratione* encontrado em três volumes.

⁴⁷ Refere-se à região que compreende, atualmente, a Bélgica e o norte da França (ducado de Borgonha).

⁴⁸ SCHALK, Carl F. **Lutero e a música: paradigmas de louvor**. Tradução de Werner Ewald. São Leopoldo: Sinodal, 2006. P. 25

⁴⁹ SCHALK, 2006, p. 25.

Além da admiração pela escola flamenga, Lutero também conhecia a música de seus conterrâneos. Com alguns manteve correspondência e a outros fez referências.

Ao pensar em uma música adequada ao seu pensamento teológico, Lutero não hesitou em lançar mão dos elementos que eram do conhecimento do povo comum e usados fora do contexto eclesiástico. Assim sendo, temos, no reformador, um conhecimento histórico atento aos movimentos contemporâneos; e um apurado senso estético, mas que também se preocupa em ir ao encontro das condições musicais e do conhecimento do povo. Isto delinea o uso que Lutero faz da música no culto.

A influência de Lutero no que diz respeito ao uso da música comunitária se fez sentir no meio luterano nos séculos posteriores. O coral luterano⁵⁰ passou a ser a prática comum no culto como música comunitária. O apogeu da chamada música luterana ocorre entre 1650 e 1750, período contemporâneo a Johann Sebastian Bach (1685-1750). É, também, o período do advento do Pietismo⁵¹ na Alemanha, do qual o próprio Bach foi simpatizante.

A partir do Pietismo, desenvolveu-se um amplo repertório marcado pela piedade individual, situada entre o místico e o sentimental, e vigorosa vida cristã. Um dos principais contribuintes com textos para a hinódia luterana foi Paul Gerhardt (1607-1676).

O repertório formado pelo coral luterano e pelos hinos produzidos no contexto do Pietismo, compõe os vários hinários⁵² trazidos pelos imigrantes alemães ao Brasil. Aqui, este repertório se cristaliza e é uma das formas de manutenção da identidade em solo brasileiro. A tradição musical luterana trazida para o Brasil e aqui preservada pelos imigrantes contempla Lutero e seus contemporâneos, mas

⁵⁰ O coral luterano caracteriza-se por servir ao canto congregacional. Apresenta a melodia no soprano, texto no vernáculo, utilização de melodias sacras populares ou de origem popular, com textura homofônica geralmente a 4 vozes, a ser executadas pelo órgão. Este mesmo instrumento preludia e ornamenta o coral. As frases geralmente são curtas e o ritmo, simples, caracterizado pela execução de uma breve fermata a cada final de frase. A executante é a comunidade como um todo, acompanhada do órgão.

⁵¹ Pietismo: movimento de avivamento espiritual, inserido no contexto da Guerra dos Trinta Anos. Foi o contraponto à ortodoxia e lançou as bases para muitos outros movimentos posteriores, e tinha como principais características a pregação da necessidade de uma piedade individual e de uma vida cristã dedicada, ativa e simples.

⁵² Os imigrantes vieram de um contexto alemão onde não havia unificação nem religiosa, nem política, e nem mesmo em termos de língua, pois os dialetos falados eram tão distantes quanto idiomas diferentes. Por isso, cada grupo trouxe seu hinário, referente à sua localidade de origem.

privilegia o repertório e as concepções musicais posteriores, especialmente do século XVII.

1.3.2. Estabelecimento da IECLB

Os luteranos, no decorrer do século XX, foram forçados a buscar independência das instituições estrangeiras e gradativa unificação em território nacional, em função especialmente das duas Guerras Mundiais, que impuseram restrições aos contatos estrangeiros e ao uso da língua alemã. A peculiaridade da vinda dos luteranos alemães para o Brasil, no entanto, fez com que este processo tivesse características diferentes de outras denominações.

Primeiramente, a vinda dos luteranos foi por imigração, ou seja, não foi motivada por iniciativas missionárias. Assim sendo, enquanto outras denominações se desenvolveram em torno do pastor/missionário e geralmente por iniciativa deste, o luteranismo foi transplantado no contexto do povo e muitas vezes, sem a presença do representante da igreja. Como já explicitou Dreher,

É importante lembrar, uma vez mais, que a história da igreja luterana no Brasil não é a história de suas lideranças, mas a de seu povo. Foi o povo luterano quem escreveu essa história e tornou essa história possível, em meio a muito sofrimento. São também as dores do povo luterano que provocam as mudanças na história da IECLB.⁵³

Este estabelecimento como grupo de imigrantes, em colônias, fez com que se adaptassem de forma peculiar e bastante complexa no Brasil. A identidade luterana esteve intimamente ligada à identidade alemã. Tal identificação em geral não ocorreu nas outras igrejas, visto que a congregação era formada por brasileiros, com exceção do pregador e sua família e de talvez alguns poucos membros.

A tradição teológica era diversa. Os missionários surgiram a partir dos avivamentos e do evangelicalismo, ocorridos no século XIX, que deram impulso à obra missionária, para fazer cumprir a ordem de evangelizar. Já os luteranos tinham a religião em sua tradição e tiveram como escritos confessionais, além da Bíblia, os que os comprometiam com a Reforma de Lutero: O Catecismo Menor e a Confissão de Augsburgo.

⁵³ DREHER, Martin. A História da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. In: BRAKEMEIER, Gottfried (ed.). **Presença Luterana 1990**. São Leopoldo: Sinodal, 1989. p. 103.

As duas grandes guerras mundiais, com a perseguição aos líderes luteranos estrangeiros, geraram um esvaziamento das funções dos sínodos, que funcionavam como porta-vozes frente às instituições alemãs. Pois, a partir da possibilidade de filiação a instituições alemãs (que fez parte de projetos expansionistas alemães), “toda a vida da igreja luterana no Brasil passou a ser determinada a partir da Alemanha”⁵⁴. Quando esta interferência externa tornou-se impossível, os luteranos viram a oportunidade de organizar-se em nível nacional e buscar sua identidade.

Em outubro de 1949, foi fundada a Federação Sinodal, reunindo os sínodos em território nacional, que em 1968 passaria a ser IECLB. Em 1950, aconteceu o primeiro concílio geral da Federação Sinodal, em São Leopoldo, onde são expressas as bases da nova igreja, tanto sociais quanto confessionais. No mesmo ano, em agosto, a Federação Sinodal foi aceita na Federação Luterana Mundial.

Em termos de engajamento político e social, a IECLB já em 1969 percebe a necessidade de criar a “Comissão de Estudos Sócio-Econômicos e Políticos”. No entanto, após a transferência da 5ª Assembléia da Federação Luterana Mundial de Porto Alegre para Evian, em 1970, surge a premência de um posicionamento mais contundente. A conferência foi transferida em protesto contra a situação brasileira, especialmente o desrespeito aos direitos humanos. De tal situação desponta o “Manifesto de Curitiba”, no qual a igreja deixa claro seu posicionamento profético. A partir daí, muitos outros pronunciamentos acontecem, especialmente em favor das classes marginalizadas ou perseguidas. E é neste contexto que se firmam laços ecumênicos, especialmente em relação à Igreja Católica Romana, e que se fortifica, em grande parte, o trabalho da Teologia da Libertação.

1.3.3. Contexto Histórico: a teologia de missão na igreja de imigração

Em meados do século XX, a nascente IECLB recebeu a influência do Evangelicalismo, através de evangelistas brasileiros e missionários americanos. Inicialmente, o nome do P. Alcides Jucksch (oriundo da Igreja do Cristianismo Decidido)⁵⁵ surge como um dos precursores da evangelização. Ele realizava a tarefa

⁵⁴ DREHER, 1989, p. 100.

⁵⁵ MUELLER, Jaime Roberto. **Relato Histórico do Movimento Encontrão na IECLB**. 1981, 46 f. Trabalho Acadêmico – Curso de Aprofundamento e Especialização Teológica, Faculdade de Teologia, São Leopoldo, 1981. p. 9.

de evangelista itinerante, organizando campanhas em comunidades de IECLB.

Em 1964, a Comunidade Evangélica de Novo Hamburgo (RS) viu-se motivada a realizar o trabalho de *Mordomia Cristã*, proposto pela direção da Igreja, e que tinha como finalidade aproximar os membros da sua comunidade de fé e promover o engajamento leigo. Foram convidados dois pastores atuantes em Porto Alegre e de origem norte-americana para conduzir os trabalhos: Milton Olsen e John Nasstrow. O fruto desta experiência foi um amplo trabalho de visitação.⁵⁶

Já ao final do mesmo ano, junta-se a este trabalho e assume o pastorado da referida comunidade o P. John Aamot, missionário independente ligado à American Lutheran Church, dos Estados Unidos, anteriormente pastor em Paranavaí (PR). Entre as características de seu trabalho, podemos citar a pregação evangelística, com ênfase na responsabilidade individual diante de Deus, através da conversão pessoal; o desenvolvimento de liderança leiga; e a renovação espiritual da Igreja. O termo formulado para expressar esta visão de atuação é TRIPÉ: evangelização, discipulado e treinamento⁵⁷. Também estava implícita, na adesão a tal proposta, uma revisão comportamental do indivíduo, razão do termo “conversão”. Para tanto, investiu-se no trabalho com pequenos grupos (células), onde se desenvolviam três atividades básicas: estudo da Bíblia, compartilhar de experiências e oração – os grupos ECO. Posteriormente, de acordo com a expansão desta proposta, ocorreram encontros dos pequenos grupos, de onde provém o nome do *Movimento Encontro*.

Além dos grupos ECO, outra característica foram as campanhas evangelísticas (evangelizações), as viagens missionárias, o treinamento de lideranças e os retiros. A metodologia de trabalho assemelhava-se muito à dos missionários americanos atuantes em organizações pára-eclésiásticas, como já citado anteriormente.

O trabalho se expandiu com a adesão de outros pastores brasileiros à mesma linha de trabalho (especialmente P. Jacó Armange e P. Adelário Gerd Müller, num primeiro momento), além de outros pastores americanos atuando no Brasil (P. Donald Nelson, P. Raymond Holter e P. Otto Tollefson). Ao mesmo tempo, o grupo envolvido na atuação do novo movimento travava conhecimento com outras organizações pára-eclésiásticas, ligadas especialmente ao trabalho com jovens,

⁵⁶ LICHTLER, Carlos. **Movimento Encontro – 40 Anos**. Curitiba: Encontro, 2007. p. 15.

⁵⁷ LICHTLER, 2007, p. 77.

como a ABU (Aliança Bíblica Universitária), MPC (Mocidade para Cristo), Exército da Salvação, e, mais especialmente, Movimento Navegadores. Este desempenhou papel decisivo, pois os pastores ligados ao novo movimento definiram sua visão norteadora, em novembro de 1970, assessorados por Jim Peterson, dos Navegadores. Este grupo de pastores passou a chamar-se Equipe, e foi a primeira liderança do movimento. Neste momento, o movimento já havia se expandido por várias cidades do Rio Grande do Sul.

Em 1972, quando o P. Aamot regressou para os Estados Unidos, a liderança passou inicialmente para o P. Adelário G. Müller e, posteriormente, para o P. Reynoldo Frenzel, o que transferiu a liderança de Novo Hamburgo para Canoas (RS), onde este último exercia funções pastorais.

A partir de 1974, o Movimento Encontro passou a identificar-se com a Fraternidade Teológica Latino-Americana (FTL), que está comprometida com o Pacto de Lausanne. Isto porque a FTL, advogando a causa latino-americana, sente-se responsável para com a tarefa de evangelização da América Latina. E o faz através da pregação da conversão pessoal, enfatizando a autoridade da Escritura e uma espiritualidade centrada no senhorio de Jesus Cristo⁵⁸.

Em quarenta anos de existência, o *Movimento Encontro* cresceu e ampliou sua atuação. A sede passou para o Centro de Pastoral e Missão (CPM), em Curitiba, que mantém a formação para o ministério missionário da IECLB na Faculdade de Teologia Evangélica em Curitiba (FATEV). Realiza trabalho missionário, através da Missão Zero. Os Encontros acontecem em nível regional e nacional, ocorrendo também o Encontro Jovem Nacional.

1.3.4. Um outro repertório e sua introdução na IECLB

O modelo de vida comunitária desenvolvido entre os imigrantes alemães dava grande acento aos cultos dominicais. Nestes, eram utilizadas as fórmulas litúrgicas trazidas da Alemanha, comumente voltadas à pregação, em detrimento da Liturgia da Eucaristia e de outras partes do culto. O movimento de renovação litúrgica, dentro da IECLB, empenha-se na recuperação dos elementos não incorporados nestas liturgias, como as leituras bíblicas completas, ofertório e eucaristia.

⁵⁸ DREHER, 1989, p. 117.

Os missionários trouxeram consigo uma renovação em termos de programação, com campanhas evangelísticas, retiros e acampamentos, grupos de discipulado. Estes programas iniciavam sempre com “um bom tempo de louvor”⁵⁹, seguido de exposição bíblica, orações e testemunhos. Este passou a ser também um modelo de culto. Esta fórmula passou a ser adotada no meio do Movimento Encontrão com mais frequência, para destacar as celebrações consideradas “contemporâneas” daquelas consideradas “clássicas”⁶⁰. Na década de 1980 discutia-se no seio da IECLB que

Pastores, por sentirem que a comunidade não mais se identifica com a liturgia herdada, dispensam seu uso nos cultos dominicais. Estes, por sua vez, se resumem em pregação, cantos e orações. [...] pois elas são levadas a uma perda de sua ligação com a própria história e assim conduzidas a uma crise de identidade.⁶¹

Quanto à música sacra, esta era, ainda na década de 50, formada quase que exclusivamente por hinos traduzidos da língua alemã. Estes hinos, mesmo representando a história e a identidade do povo luterano, foram se tornando insuficientes para expressar a fé contemporânea. O hinário utilizado por volta da década de 50 pelas comunidades luteranas era chamado *Hinos Evangélicos*, quase que totalmente orientado pelo *Evangelisches Gesangbuch* (EG)⁶². Em 1964, surge o *Hinário da IECLB*, ainda orientado pelo hinário alemão. Mas contém também oito hinos provenientes do *Hinário Evangélico*⁶³ da Confederação Evangélica do Brasil. E traz, com uma numeração complementar (141a), o hino composto por um pastor da IECLB, Pastor Lindolfo Weingärtner.⁶⁴ Consta que a comissão do hinário “achou prematuro incluir no hinário algo novo e se limitou ao hino 141a.”⁶⁵ Este hinário, acrescido de um apêndice posterior, foi utilizado inclusive quando já fora lançado o

⁵⁹ LICHTLER, 2007, p. 15

⁶⁰ Esta nomenclatura é utilizada em comunidades ligadas ao Movimento Encontrão. Um exemplo é a Paróquia Evangélica São Mateus, em Porto Alegre, onde o culto matutino é “com características clássicas” e o vespertino, “com características contemporâneas”.

⁶¹ BRAND, Eugene L. (Ed.). **A Liturgia entre os luteranos**. São Leopoldo: CEM, 1985. p. 2.

⁶² Hinário Evangélico

⁶³ Importante hinário ecumênico publicado pela Confederação Evangélica do Brasil no ano de 1945, baseado em *Psalmos e Hymnos*, conforme resenha em: EWALD, Werner. **Hinário Evangélico**. In: Banco de Dados (Etno) Musicológicos e Hinológicos – Biblioteca da Escola Superior de Teologia, Responsável: Dr. Werner Ewald. Disponível em: <<http://www3.est.edu.br/cgi-bin/wxis>>. Acesso em: 24 maio, 2007.

⁶⁴ CREUTZBERG, Leonhard F. **Estou pronto para cantar: subsídios para a hinariologia da IECLB**. São Leopoldo: Sinodal, 2001. p. 121.

⁶⁵ CREUTZBERG, 2001, P. 125

novo hinário *Hinos do Povo de Deus*, em 1981.

Ainda em 1961, o P. Alcides Jucksch sentiu falta de um repertório mais simplificado, que pudesse ser utilizado em evangelizações. Fez, então, uma seleção de 52 hinos e canções, com melodias simples, nas quais se orientou por três regras: conteúdo que motivasse o arrependimento e levasse à fé; melodias simples e de fácil aprendizado, e letra evangélica com vocabulário acessível. Este cancioneiro, denominado “Hinos para Evangelização”, foi utilizado por aproximadamente 20 anos, servindo inclusive como hinário em algumas comunidades. Sobre este fato, testemunha Creutzberg:

Foi lá que me convenci de que esse tipo de hinos é de fato a melhor solução para comunidades que só têm 10 a 12 cultos por ano. Elas precisam de hinos de fácil aprendizagem, pois não têm oportunidade para aprender as melodias mais difíceis ou desconhecidas.⁶⁶

Sobre as fontes para a confecção deste cancioneiro, muitos eram provenientes do Hinário da IECLB, outros do *Hinário Evangélico* da Confederação Evangélica do Brasil. Os outros têm origem desconhecida.

Este foi provavelmente o primeiro exemplo de cancioneiro utilizado dentro da IECLB, e lançou parâmetros para os que viriam depois: ausência de autoria e procedência, ausência de títulos temáticos ou subdivisões e ausência de notação musical (ou seja, contém apenas as poesias)⁶⁷.

Quando da atuação do P. Milton Olsen em Novo Hamburgo(1964), já há o relato de utilização de um cancioneiro, *Louvai ao Senhor*, que fora trazido pelos missionários americanos. Era utilizado nos encontros, sendo seus hinos considerados “novos”⁶⁸. Estes hinos eram depois ensaiados pelos visitantes, para serem cantados nas casas. Este mesmo cancioneiro foi utilizado pelo P. Aamot nos anos seguintes, sendo que os hinos eram traduzidos do inglês⁶⁹. Toda programação começava “com um bom tempo de louvor, onde se aprendiam muitos corinhos e hinos novos, somente em louvor cantado, sem qualquer instrumento, pois ninguém ainda aprendera tocar violão”⁷⁰.

No início da década de 70, num encontro de grupos ECO, há o relato de que o

⁶⁶ CREUTZBERG, 2001, p. 119.

⁶⁷ CREUTZBERG, 2001, p. 117.

⁶⁸ LICHTLER, 2007, p. 15.

⁶⁹ LICHTLER, 2007, p. 59.

⁷⁰ LICHTLER, 2007, p. 34. De onde se percebe que, posteriormente, o instrumento naturalmente utilizado foi o violão, e não o órgão, como era costumeiro no meio luterano.

repertório utilizado era inovador, sendo que “o louvor, com uma hinologia totalmente nova para a época, enchia o ambiente de alegria”⁷¹.

Newton Paulo Beyer, evangelista da IECLB, lança em 1971 o cancionero *Aprenda Corinhos Cantando* – 63 corinhos evangélicos; em uma edição de 1977, a coletânea estava ampliada para 74 corinhos⁷².

Durante a década de 70 ocorre o movimento definitivo para a inserção deste novo repertório na IECLB. Por um lado, formam-se grupos nos moldes de Vencedores por Cristo, que são incentivados pelos líderes do Movimento Encontrão:

Dentro disso, podem haver diversas vocações que provocam esta visão de nossa missão como discípulos. Quero incentivar inovações como o trabalho dos grupos “Terra Nascente”, “Fonte Viva” e “Grupo Vida Nova”, ou algo similar. Se tu tens um chamado especial de Deus para algo bem novo no trabalho do Seu Reino, então segue em frente.⁷³

Em meados da década de 70, quando o Movimento Encontrão já é liderado pelo P. Reynoldo Frenzel, é organizado pelo mesmo e por sua esposa Marize Frenzel o cancionero *Cantarei ao Senhor*⁷⁴, contendo 210 hinos e corinhos. O mesmo apresenta somente as letras, sem a partitura e sem cifras para o acompanhamento harmônico. A capa é de cor amarela, com uma cruz preta no lado esquerdo. No lado direito consta a indicação do conteúdo e, abaixo, consta o nome, que é também um versículo bíblico: *Cantarei ao Senhor, porquanto me tem feito muito bem (Salmo 13.8)*. Posteriormente, este cancionero recebe um apêndice, com mais 50 hinos e corinhos, completando 260⁷⁵.

Em 1978, o mesmo cancionero é reformulado em termos visuais⁷⁶ e é

⁷¹ LICHTLER, 2007, p. 86.

⁷² BEYER, Newton Paulo (comp.). *Aprenda Corinhos Cantando* – 63 Corinhos Evangélicos. São Leopoldo: Sinodal, 1971.

⁷³ ARMANGE, Jacob. **Nosso envolvimento e comprometimento no Reino de Deus**. Viamão, 1977. Registro da palestra proferida no Encontrão. Disponível em: <<http://www.me.org.br>>. Acesso em: 5 maio. 2007.

⁷⁴ Sobre os três volumes do referido cancionero, ver resenhas em: EBERLE, Soraya Heinrich. **Cantarei ao Senhor**. Movimento Encontrão; responsável Reynoldo Frenzel. In: Banco de Dados (Etno) Musicológicos e Hinológicos – Biblioteca da Escola Superior de Teologia, Responsável: Dr. Werner Ewald. Disponível em: <<http://www3.est.edu.br/cgi-bin/wxis>>.

⁷⁵ No apêndice constam *51 hinos e corinhos* – nº 210 a 260. Com isto, seriam 261 no total! Mas o nº 210 (*Breve a história vai tomar um outro rumo*) aparece duas vezes: tanto no cancionero, quanto no apêndice. Por isso, serão, na realidade, 260 hinos e corinhos. Isto revela o ângulo doméstico de tais produções e que vão se aperfeiçoando nas versões posteriores.

⁷⁶ A nova edição recebe na capa uma cruz com linhas arredondadas, sendo a indicação do conteúdo também contornada por um círculo. As palavras *Cantarei ao Senhor* aparecem em destaque e o restante do versículo, em letras menores. Esta nova capa deixa o aspecto geral mais agradável. Segundo relato do arquiteto Ingo R. Brust, a nova capa foi elaborada por ele e pelo P. Reynoldo Frenzel.

lançada uma segunda edição. Também é organizada uma versão com partituras e cifras para violão, e as melodias são disponibilizadas em fitas K-7. Já nesta edição, é definido o modelo visual que acompanhará o cancionário em seus outros volumes: o volume 2, com capa azul, e o volume 3, com capa verde. O segundo volume é lançado em 1985 e o terceiro, na década de 1990, não sendo este mais compilado pelo casal Frenzel⁷⁷.

A partir de 1978, consta uma edição anual do primeiro volume do cancionário. Isto já demonstra o alcance do mesmo nas comunidades. O mesmo ocorreu com o segundo volume. Não aparece nenhuma indicação de tiragem.

Quanto às fontes utilizadas, percebe-se uma clara influência da hinódia evangélica norte-americana, com hinos provenientes do *Hinário Evangélico com Músicas Sacras*. Também está presente o repertório dos *Cânticos Palavra da Vida*, ou seja, os corinhos traduzidos. Uma terceira fonte são os hinos e corinhos trazidos pelos missionários luteranos, do cancionário *Louvai ao Senhor*⁷⁸. Entre o repertório traduzido, destaca-se o do grupo norte-americano *Maranatha Singers*, e os compositores Ralph Carmichael, Otis Schillings, John Peterson, Kurt Kaiser, Beverly Shea (das cruzadas de Billy Graham). Foi introduzido repertório infantil, proveniente dos cancionários surgidos anteriormente e da *Aliança Pró-Evangelização das Crianças (APEC)*⁷⁹. Alguns dos corinhos e cânticos eram traduzidos pelo próprio casal organizador. Mas a principal fonte de repertório foi proveniente do grupo Vencedores por Cristo.

A importância da influência de Vencedores por Cristo se fez sentir tanto na inclusão de seu repertório no primeiro volume de *Cantarei ao Senhor*, quanto na formação dos grupos musicais dentro do *Movimento Encontro*, conforme já citado, e que utilizavam amplamente o repertório deste Grupo e seguiam seus modelos⁸⁰.

⁷⁷ Este terceiro volume se distingue, em termos de repertório, dos outros dois, e não é tão utilizado nas comunidades.

⁷⁸ LICHTLER, 2007, p. 25, 35, 37.

⁷⁹ Organização pára-eclésiástica de origem norte-americana que tem como objetivo a evangelização de crianças.

⁸⁰ As equipes missionárias de Vencedores por Cristo realizaram viagens periódicas ao Rio Grande do Sul, como que acompanhando o desenvolvimento geográfico do *Movimento Encontro* dentro do Rio Grande do Sul: em 1970, na sua 3ª equipe, estiveram em Novo Hamburgo; em 1973, em Porto Alegre e Pelotas; em 1974, realizaram uma viagem somente pela região sul. Em 1975 e 1977, realizaram viagens pela região de Cruz Alta, Panambi, Ijuí e Carazinho, para onde o Encontro se expandia. E, novamente em 83, realizam uma viagem exclusivamente pelo Rio Grande do Sul.

O segundo volume de *Cantarei ao Senhor* incluiu cânticos traduzidos. Também as composições brasileiras surgidas dentro do repertório de *Vencedores por Cristo*, ao mesmo tempo em que incluiu repertório de outros grupos nacionais, como *Logos* e *Milad*, e de Paulo Cezar da Silva. Um avanço significativo neste volume é a grande inclusão de repertório nascido no meio luterano. O número mais expressivo é do luterano P. Oziel Campos Oliveira. Seu repertório apresenta como característica uma maior inserção social e histórica e sonoridade mais próxima do movimento Canção Nova; seus cânticos e corinhos servem tanto ao contexto do Movimento Encontrão, como da Teologia da Libertação.

Em muitas comunidades, o cancionário *Cantarei ao Senhor* foi utilizado como hinário para cultos e outras celebrações. Apresentando a possibilidade de aprendizagem a partir das fitas K-7 e do caderno de cifras⁸¹, facilitou o acesso à música em comunidades desprovidas de alguém que lesse as partituras. Em torno do mesmo hinário, organizaram-se equipes de música⁸² que propiciaram a inclusão de mais pessoas, além de outros instrumentos, como percussão, baixo elétrico, teclado e flautas.

Os caminhos da música sacra dentro do Movimento Encontrão, ao final da década de 80, se tornaram tão diversificados quanto o cenário do mercado religioso nacional. Esta primeira inserção de repertório permanece, no entanto, como primordial para uma nova compreensão da Música Sacra no meio luterano, na contemporaneidade. As conseqüências totais de tal inserção ainda não são mensuráveis, pois o fenômeno continua seu processo.

A importância e o alcance do repertório inserido na IECLB pelos cancionários *Cantarei ao Senhor*, ao lado do repertório da *Canção Nova* (que se encontra no cancionário *O Povo Canta*), é perceptível ao compararmos o primeiro e o segundo volumes do hinário *Hinos do Povo de Deus*. No primeiro volume de *Hinos do Povo de Deus*, apesar dos esforços da Comissão do Hinário para que novos hinos, mais fáceis e já em uso, fossem incluídos, não passa de 6 o número de cânticos e corinhos⁸³.

⁸¹ O volume 2 apresentou partituras, com incorreções de escrita musical. As gravações foram mais úteis ao aprendizado.

⁸² A autora recorda que, ao participar de grupo de jovens em Panambi (RS), no final da década de 80, havia uma equipe de muitos violonistas por encontro. Quem chegava, tinha o hinário cifrado disponível, afinava seu violão e tocava junto.

⁸³ CREUTZBERG, 2001, p. 129.

O segundo volume começou a ser elaborado em 1992 e foi concluído em 1999. Entre várias limitações que apresentou, o novo hinário teve seu mérito pela inclusão de repertório já em uso nas comunidades, e com muitas contribuições nacionais. Outra inovação foi que, além de partitura, apresenta as cifras para violão, o que demonstra em primeiro lugar uma aceitação da prática já corrente nas comunidades, do acompanhamento ao violão. O órgão perdeu espaço em muitas comunidades, por não ser mais um instrumento popular no Brasil e pelas limitações financeiras que seu aprendizado, aquisição e manutenção requerem. Em segundo lugar, a inclusão da cifragem para violão é importante porque caracteriza e dimensiona o que é Música Sacra atualmente na IECLB.

Ao concluir, constatamos que, através da ação de missionários estrangeiros dentro da IECLB, fixou-se um novo fazer musical a partir dos anos 60. Este apresentava características peculiares no aspecto temático, musical e do próprio uso e papel da música no culto. Gradativamente, tal repertório foi incorporado àquele usual, presente nos hinários oficiais luteranos. O novo repertório foi influenciado pelo cenário brasileiro, quer no engajamento, quer na omissão, no que se refere à temática social. Ao mesmo tempo, o cenário musical do período influenciou a música sacra.

À medida que este novo repertório, teologia, compreensão de culto e ritual litúrgico foi introduzido, trouxe consigo o surgimento dos Grupos de Louvor e Adoração⁸⁴, responsáveis por dirigir a música no culto ou nas diversas celebrações. Estes grupos ampliam-se, tanto em número, quanto em atuação, e estão presentes na maioria das comunidades que, de alguma forma, se identificam não somente com o Movimento Encontrão, mas com tendência teológica evangelical. Os grupos dedicam-se especialmente ao repertório evangelical, quer aquele dos cancioneiros *Cantarei ao Senhor*, quer a novo repertório, assimilado por contatos interdenominacionais ou através da mídia. Com isso, toda uma nova estética e modo de *performance* são assimilados, que são condizentes com a sua teologia e a compreensão do uso e do papel da música no culto. A estes grupos vamos nos ater nos próximos dois capítulos, observando suas dinâmicas de funcionamento e ensaio e como estas se tornam relevantes para a formação teológico-musical e para o

⁸⁴ Estes grupos também podem ser denominados *grupos de louvor*, *ministério de louvor* ou *equipe de louvor*.

desenvolvimento de uma compreensão de culto dentro das comunidades onde se inserem.

2. O ENCONTRO-ENSAIO DO GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO: UM OLHAR A PARTIR DE LUTERO, FREIRE E VYGOTSKY¹

A presente pesquisa trata de música. Não nos ateremos à *performance* musical, mas buscaremos um outro espaço do fazer musical: o ensaio.

Ao analisar o ensaio, pensamos nele como um possível espaço de educação musical. Trata-se de uma oportunidade de troca de experiências musicais, de desenvolvimento das percepções e de entrosamento em torno da música, mas vamos nos dar conta de que não é somente formação musical que ocorre num ensaio. Há uma infinidade de vivências culturais, teológicas e sociais cuja partilha o ensaio proporciona.

Na pesquisa, iremos enfatizar os ensaios dos Grupos de Louvor e Adoração, que são formações musicais presentes em diversos ambientes eclesiais evangélicos, e ajudam na organização e na condução do canto comunitário. Não utilizam o repertório tradicional das igrejas históricas, composto por hinos. Seu repertório é formado por corinhos e cânticos, que possuem estrutura musical mais simples e intuitiva e linguagem coloquial².

Dois teóricos da área da educação abordam, em seus escritos, a questão da vivência social como fundamental na formação integral do indivíduo. Em primeiro lugar, dialogaremos com Vygotsky e a abordagem sócio-histórica. Em seguida, trataremos com Paulo Freire. Não pretendemos aproximar os dois teóricos, mas extrair de cada um deles aquilo que se aproxima do objeto de nossa pesquisa e pode auxiliar a entender o ensaio como um espaço de educação, musical e

¹ Em função da tradução do idioma e caracteres russos, foram encontradas três grafias diferentes para o nome do teórico: Vygotsky, Vigotsky e Vigotski. Optamos pela primeira.

² LIMA, Éber F. S. Reflexões sobre a "Corinhologia" Brasileira Atual. **Boletim Teológico**, Porto Alegre, v. 5, n. 14, 1991. p. 54.

teológica, dentro dos contextos onde se situa. Faremos isto traçando um diálogo das teorias com a prática de ensaio.

O teólogo Martinho Lutero sugere, em seus escritos, um delineamento de utilização da música sacra, definindo papéis, pertinências, origem e funções da mesma na vida da comunidade. Lançaremos mão destes escritos, pois trazem luz teológica atemporal para as discussões referentes à música, inclusive para as práticas de ensaio.

2.1. Da secular prática de ensaiar a música

O ensaio³ constitui-se num espaço prévio à *performance*, onde acontece o exame e o estudo do material musical oferecido (partitura), bem como é realizada a experiência musical prévia com o referido material. Trata-se de uma prática que atravessa os séculos da história da música ocidental, sendo pouco freqüente seu estudo como fenômeno.

Embora o termo ensaio seja usado para estudos individuais também, nesta pesquisa iremos fazer referência a ensaios como encontros de grupos. Trataremos os outros casos como estudos individuais.

Em seguida, trataremos das peculiaridades da formação de um Grupo de Louvor e Adoração e de suas práticas de ensaio.

2.1.1. O funcionamento do ensaio: sobre modalidades, técnicas e liderança

O ensaio possui as características de estudo, tentativa, experiência ou treino preliminar à *performance*, mas sem perdê-la de vista. Como exemplo, poderíamos dizer que sob a designação *ensaio de coro*, entendemos o encontro contínuo de um grupo de pessoas, onde se realiza uma preparação interna (fechada, restrita), objetivando uma apresentação ou *performance* musical aberta ao público.

³ A autora baseia-se, neste capítulo, além da literatura, em sua experiência pessoal, onde se incluem a graduação em Regência Coral e atuação profissional como cantora, preparadora vocal e regente; e na participação, durante 20 anos, em diversas experiências de Grupo de Louvor e Adoração, dentro da IECLB e em outras denominações. A participação inclui execução de diversos instrumentos, vocal, liderança e criação de grupos.

Praticamente todas as formações musicais, dentro da música ocidental, realizam ensaios prévios à apresentação pública.

Vamos nos deter a um contexto de ensaio não-profissional e chamar a atenção para a visão do ensaio como experiência musical: o ensaio é o espaço e o tempo da aprendizagem, da tentativa, do ajuste. No ensaio ocorre, inevitavelmente, uma modalidade de avaliação participativa e contínua: o regente ou o próprio cantor/instrumentista percebe a necessidade de reforço ou de correção em determinado trecho, percebe a necessidade de acertar a afinação ou qualquer outro detalhe pela dificuldade de execução, trecho a trecho. E imediatamente pode ser feita a interferência e a mudança de abordagem, para que a aprendizagem efetivamente ocorra. Por outro lado, esta avaliação é possível em função da própria disposição pessoal dos indivíduos envolvidos no processo de aprendizagem, ao se inserirem espontaneamente no trabalho.

A observação que os regentes fazem, segundo suas informações, se dá de maneira espontânea, intuitiva, interagindo com o que os alunos dizem ou fazem. Ainda que não relacionem esta forma de acompanhamento do trabalho com a avaliação formativa, os regentes estão, de fato, avaliando – e também ensinando. Esta é uma forma de ensinar musicalmente [...]⁴

A não-presença do público torna este momento de experiência viável. Em geral, os níveis de execução alcançados neste momento não serão reproduzidos na *performance*⁵, pois a experiência musical se torna mais completa no ensaio.

Há diversas modalidades de ensaio, sendo que há uma distinção entre aqueles em que se encontram músicos profissionais ou amadores. Entre os primeiros, espera-se que cada executante tenha sua parte previamente dominada, e no ensaio são (re)passadas as partes em grupo, o todo. Para o músico amador, no entanto, as partes são repassadas no próprio ensaio do grupo. Por vezes, buscam-se formas alternativas para estudo individual, como gravações.

Quanto às modalidades, estas também estão relacionadas ao objetivo de cada ensaio, sendo que há ensaios específicos para: aprender e memorizar as partes, resolver questões de interpretação, afinação e harmonia, sincronizar o grupo entre si ou ao líder (buscando unidade), para composição e arranjo, para

⁴ ANDRADE, Margaret Amaral de. Avaliação do Canto Coral: Critérios e Funções. In: HENTSCHE, Liane; SOUZA, Jusamara (Org.). **Avaliação em música: reflexões e práticas**. São Paulo: Moderna, 2003. p.84.

⁵ ANDRADE, 2003, p.83.

improviso/*performance*.

Cada grupo também estabelece a regularidade de seus encontros para ensaio, ou diversos encontros com finalidades diferentes. É comum encontrarmos, em coros, até três modalidades de ensaio, que podem ocorrer semanalmente: ensaio com preparador vocal, em geral em grupos muito pequenos e com vistas a resolver questões de técnica vocal do grupo; ensaio por naipes⁶; e ensaio geral, com todo o grupo.

A prática do ensaio não é universal. O músico ocidental trabalha menos com improviso, especialmente nos meios mais formais. Várias práticas (especialmente na música oriental), no entanto, trabalham com improviso; ou seja, a *performance* está aliada à experiência, à própria tentativa.

A maioria dos ensaios pressupõe a presença de um líder, seja de dentro do grupo, ou alguém de fora que organize o ensaio. E há várias modalidades de liderança, dependendo do tipo de formação musical e da cultura.

A figura mais conhecida de líder que temos é a do maestro ou regente⁷. Este necessita de uma formação específica, onde aprenderá as técnicas de regência. A função, assim como a conhecemos hoje, surgiu no Romantismo (aproximadamente 1830-1910), quando a orquestra se tornou de maiores proporções. Anteriormente, desde o período barroco, já havia quem fizesse esse papel, mas não se colocava diante do grupo. Um dos integrantes do próprio grupo marcava as entradas. Havendo um cravo ou piano, o executante deste instrumento fazia este papel. Posteriormente, para ajudar na marcação do tempo, usava-se um bastão, que era batido no chão, fazendo a marcação. No entanto, o som produzido afetava diretamente a música; foi quando surgiu a idéia de fazer movimentos com os braços, às vezes utilizando partituras enroladas. Mais tarde, Carl Maria von Weber (Eutin, 1786- Londres, 1826) lançou mão da batuta, que dá aos músicos uma maior visibilidade da marcação⁸.

⁶ Naipes: cada uma das partes que compõem uma formação musical. Normalmente a divisão nos naipes ocorre por timbres ou alturas. Assim, no coro, geralmente são encontrados os seguintes naipes: sopranos, mezzo-sopranos e contraltos (vozes femininas), tenores, barítonos e baixos (vozes masculinas), considerando-se as alturas descendentemente.

⁷ Maestro refere-se, geralmente, ao condutor de uma orquestra; regente, ao condutor de coro.

⁸ KAMINSKI, Carlos. **A História da Regência Orquestral no Século XIX- 1ª Parte**. [S.l.]: Grafe Editorial, 1999. Disponível em: <<http://tecnicasderegencia.blogspot.com/2007/06/historia-da-regencia-orquestral-no-sculo.html>>. Aliás, este maestro possuía uma técnica de ensaio dividida de forma didática: três provas preliminares, um ensaio de correção da leitura das figuras da notação musical, várias provas de conjunto e um ensaio geral.

Mas o papel do maestro ultrapassa a marcação de tempo. Ele tem a função de determinar e unificar a interpretação, através das dinâmicas, andamentos e articulações por ele determinadas⁹. É o responsável pela personalidade da interpretação, pois a boa música ultrapassa em muito a simples leitura e execução de uma partitura. Por isso uma mesma obra musical, interpretada por maestros diferentes, terá resultados muito diferenciados. Semelhantemente ocorre com o regente de coro.

No entanto, nem sempre um grupo tem como líder alguém com formação específica. São comuns grupos não profissionais liderados por músicos com formação em algum instrumento musical, por exemplo. Também vemos regentes amadores, pessoas dos próprios grupos ou da própria comunidade, que apresentam um maior interesse ou facilidade em relação à música e assumem a função de regente. É muito corriqueira tal realidade no interior do Rio Grande do Sul.

Em outros tipos de formação musical, também aparece a figura do líder. Numa banda¹⁰, por exemplo, o líder geralmente é aquele em torno do qual o grupo se forma. Assim também ocorre na maioria das pequenas formações musicais, como grupos de música de câmara, grupos vocais e outros.

Técnicas de ensaio fazem parte da formação em regência, tanto coral como orquestral. A construção de um ensaio coral anda de acordo com instruções didáticas e pedagógicas de uma aula qualquer. É recomendado um planejamento minucioso por parte do maestro/regente, que se parece com um “plano de aula”, em geral bem dirigido, que inicia com aquecimento e afinação para, posteriormente, partir para uma fase de trabalho. Nesta, é feita a análise e a execução da peça musical de forma minuciosa. Por fim, é planejado um momento de interação social e desaquecimento.

De acordo com necessidades pedagógicas pode também acontecer, dentro do ensaio, uma interação em torno de um tema, ou um trabalho cênico com exercícios específicos, objetivando a interpretação.

Para o ensaio da orquestra, da mesma forma, deve acontecer um planejamento por parte do maestro. Nos ensaios de formações menores, como

⁹ BROWN, Don. **Lecciones Practicas para Dirigir el Canto**. [S.l.]: Mundo Hispano, [s.d.]. p.78.

¹⁰ Banda, nesta pesquisa, não será a Banda Marcial, que tem exigências formais semelhantes às de um coro ou uma orquestra. Trataremos aqui dos grupos de músicos que se reúnem para tocar diferentes instrumentos aliados à voz, em geral utilizando instrumentos eletro-acústicos. A principal formação prevê guitarra (violão), teclado, baixo elétrico, bateria e vocal.

bandas, a dinâmica dependerá do líder, mas é em geral mais flexível e menos dirigida. Possivelmente, somente o repertório já está fixado, mas a dinâmica do ensaio caminha de acordo com as necessidades pontuais percebidas pelo grupo. Então, são realizados comentários pelo líder ou por todo o grupo e, em seguida, feitas as devidas repetições. Nestes grupos o ensaio também pode ser espaço para composição e criação dos arranjos, bem como para definição da instrumentação. Devemos levar em conta que tais grupos raramente trabalham com partituras, e encontram outros códigos para registro escrito de seu trabalho. Em todo caso, não se receberá, salvo raríssimas exceções, a partitura a ser reproduzida no início do ensaio, como acontece no coro e na orquestra.

2.1.2. A dinâmica de encontro-ensaio do Grupo de Louvor e Adoração

Um Grupo de Louvor e Adoração, dentro desta pesquisa, representa um grupo de alcance local, que se ocupa das tarefas musicais em sua comunidade religiosa. Estaremos nos atendo às características geralmente presentes em grupos ligados às denominações evangélicas históricas. Não estaremos nos ocupando das práticas ligadas aos movimentos carismáticos e neo-pentecostais, pois possuem características peculiares e compreensões musicais diferenciadas. Da mesma forma, não faremos referência a grupos ou bandas que têm uma carreira artística e se encontram na mídia evangélica.

A denominação *Grupo de Louvor e Adoração* é mais recentemente utilizada nos meios evangélicos, por haver uma compreensão teológica sobre a diferença entre louvar e adorar¹¹. Outras denominações que podem aparecer são *equipe de louvor*, *ministério de louvor* ou *grupo de louvor*, simplesmente.

Um Grupo de Louvor e Adoração parte, via de regra, da mesma formação de uma banda, geralmente com mais de um componente na parte vocal. No entanto, uma das principais características dos Grupos de Louvor e Adoração é que não há um pressuposto de formação fixa, mas uma organização em torno dos instrumentistas disponíveis. Por isso, um Grupo de Louvor e Adoração pode ter, por exemplo, dois ou três violões e nenhum baixo elétrico, dependendo da disponibilidade local.

¹¹ Trataremos deste tema no capítulo seguinte.

Outra característica do Grupo de Louvor e Adoração está relacionada à sua atuação. O Grupo de Louvor e Adoração acompanha o canto comunitário, mas também prepara músicas especiais, as quais serão apresentadas para servir de inspiração à comunidade reunida. Sua atuação ocorre no momento do culto, mas também em outros eventos comunitários, como reuniões de jovens ou outros encontros que a comunidade realize. Alguns grupos participam de trabalhos evangelísticos fora de sua igreja, em praças, ginásios e teatros.

Uma peculiaridade do Grupo de Louvor e Adoração é a sua formação espontânea, dentro da comunidade. Um grupo pode se formar a partir de diferentes iniciativas: ou os jovens têm o desejo de criar um grupo e se reúnem informalmente; ou, a pedido da liderança da comunidade ou pastor, uma pessoa que exerça alguma liderança na área da música (profissional ou não) é destinada a organizar um grupo; ou ainda a própria liderança musical percebe tal necessidade e vai em busca de jovens que queiram participar. Grupos de louvor são formados prioritariamente por adolescentes e jovens; e, quando da presença de um adulto, este muitas vezes assume a função de liderança.

Importante é salientar que o Grupo de Louvor e Adoração não consta entre os espaços tradicionais de educação, como o grupo de jovens, a escola dominical¹² ou o grupo de ensino confirmatório¹³. Não está prevista, para este grupo, nenhuma função de ensino, seja musical (pois se subentende que os participantes já executem bem seu instrumento) ou teológica.

A prática dos grupos revela uma disparidade técnica entre os participantes de tais grupos. Dessa forma, torna-se necessária uma troca de saber musical. Como expressa Bruce Ellis:

Numa perspectiva musical, uma equipe de louvor representa um interessante dilema. Talvez seja o único contexto em que um grupo tão diverso de músicos se reúne e espera produzir um som apropriado ao consumo das multidões. Uma equipe de louvor pode, e geralmente é assim, representar uma larga mistura de forças e habilidades musicais — desde o profissional experiente até aqueles que acabaram de aprender alguns

¹² A escola dominical é uma prática de educação, para as diversas faixas etárias ou somente para crianças, presente em diversas denominações evangélicas. No meio luterano, a nomenclatura é por vezes confundida com o Culto Infantil, momento que tem outra função(celebrativa) dentro da vida comunitária.

¹³ Os confirmandos são os adolescentes batizados, que participam durante algum tempo de estudos básicos sobre a fé luterana. Ao final deste tempo de estudos, é realizada a confirmação, uma cerimônia na qual os votos do batismo são confirmados pelo próprio adolescente.

poucos acordes.¹⁴

O ensaio é, então, para tais grupos, o esforço para tentar conciliar as disparidades entre diferentes habilidades musicais e produzir música capaz de acompanhar o canto comunitário.

Por outro lado, para a maioria dos grupos, o ensaio constitui-se num espaço de aprofundamento teológico e compartilhar da fé. Assim, é habitual o ensaio iniciar com uma leitura e estudo bíblico, compartilhar de problemas e motivos de oração. Os manuais que auxiliam na formação de um Grupo de Louvor e Adoração salientam a importância de orar e estudar a Bíblia em conjunto:

É verdade que ensaio é ensaio, não é hora de estudo bíblico e nem de orações sem fim, mas é importante orar no início do ensaio. Quando estamos trabalhando na obra muitas lutas se levantam e precisamos lembrar que não é contra carne nem sangue que devemos guerrear (Efésios 6:10-18)¹⁵.

Quanto ao repertório, os grupos via de regra utilizam gravações e livros com letra e cifras. Ocorre ainda transmissão oral de boa parte do repertório, que algum integrante aprende e traz para o grupo. Também é trazido repertório diretamente de gravações, o que implica em um trabalho de percepção e análise musical, pois, a partir da gravação, é extraída a letra, a melodia, a harmonia e o ritmo. Todos estes parâmetros raramente são transcritos para partituras e sua transmissão ocorre via cifragem e transmissão oral. A cifra é um símbolo alfa-numérico que representa um acorde, e é o sistema de notação mais usado na música popular¹⁶.

Todo material escrito ajuda na memorização. Se souber escreva os arranjos, se não souber, registre ao menos a letra e acordes do cântico e distribua cópias. Peça que as pessoas anotem o que está sendo combinado: onde abrir voz, variações de dinâmica, repetições, etc. Se você vai ensaiar músicas já registradas em Cd, leve a gravação para que todos ouçam o arranjo original. O desenvolvimento da percepção musical é imprescindível para o bom cantor¹⁷.

Este trabalho de percepção (chamado popularmente de “tirar a música”)

¹⁴ ELLIS, Bruce. **O comportamento no ensaio**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

¹⁵ ANTUNES, Mirella de Barros. **Dez dicas para um bom ensaio vocal**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

¹⁶ CHEDIAK, Almir. **Dicionário de Acordes Cifrados**: harmonia aplicada à música popular. 6. ed. rev. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984. p.6.

¹⁷ ANTUNES, Mirella de Barros. **Dez dicas para um bom ensaio vocal**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

pode ocorrer dentro do ensaio, ou ser executado por somente um integrante, que se encarrega de transcrever o texto e as cifras, ou é feito individualmente por cada integrante. Os grupos então decidem, a partir da gravação, se manterão o arranjo original ou criarão um novo arranjo.

É uma tendência desejar reproduzir os arranjos musicais conforme aparecem nas gravações. Isto representa uma dificuldade, justamente em função das disparidades técnicas existentes. Os integrantes geralmente ainda não terão atingido a proficiência técnica para realizar o mesmo arranjo. E isso é visto como desafio, na medida em que o músico ou o grupo, não se dando conta de suas limitações técnicas, insistem em executá-lo. Então, surgem dois questionamentos.

O primeiro diz respeito a quem lidera. Como vimos, o regente tem a responsabilidade técnica pelo ensaio de um coro e, nesta responsabilidade, está a escolha de repertório. A seleção de material musical não é aleatória, mas adequada para as condições técnicas do grupo. Um coro a quem é dado um repertório muito além de suas habilidades em geral demonstra uma inabilidade do regente em termos de educação musical (que também é sua função, especialmente num grupo amador), e gera no grupo uma sensação de frustração. Isto porque, em alguma medida, cada pessoa tem a capacidade de avaliar musicalmente seu próprio desempenho e o do grupo¹⁸. Estas mesmas reações acontecem no Grupo de Louvor e Adoração. Quando a escolha de repertório não é feita com vistas a uma melhoria técnica dentro das condições concretas do grupo, pode gerar no grupo esta auto-avaliação negativa, mas também na comunidade, a quem o grupo deve acompanhar e auxiliar no canto coletivo.

O segundo questionamento diz respeito à criação e à reprodução. Há uma opinião corrente de que, ao reproduzir o repertório como está numa gravação, “fica mais fácil”. O que representa, para os grupos, um impedimento para que sejam feitos novos arranjos, bem feitos, mas mais simples? Inúmeras são as respostas possíveis a tal pergunta. Talvez o pouco tempo dedicado aos ensaios, ou ensaios muito dirigidos (sem liberdade para criação), uma inabilidade da liderança musical que não sabe produzir arranjos mais simples, ou uma estética musical muito fechada. Ou mesmo um sentimento de insegurança por parte do grupo, o que impede a criação.

Dentro do Grupo de Louvor e Adoração também pode acontecer a avaliação

¹⁸ ANDRADE, 2003, p. 84.

contínua, como vimos acima em relação a outras formações musicais. Segundo Liesch, o líder pode se valer do retorno dado pelos membros do grupo para melhorar seu desempenho:

Quando os líderes de louvor estão desanimados, o entusiasmo dos membros do grupo pode inspirá-los. Os membros da equipe de louvor geralmente melhoram as idéias do líder durante os ensaios e oferecem críticas valiosas após o culto.¹⁹

Esta avaliação contínua representa um exercício de percepção musical, por um lado, e de dinâmica de grupo, por outro. O tipo de grupo e a personalidade da liderança podem determinar o uso de tal dinâmica ou não. Mesmo assim, a avaliação contínua, ainda que feita somente pelo líder, é um processo educacional inevitável dentro das formações musicais.

Ensaio de grupos de louvor costumam acontecer semanalmente, e cada grupo encontra sua própria dinâmica para tal. Grande parte dos grupos, mesmo realizando ensaios em outro momento, se reúne antes do culto para mais um ensaio²⁰.

As dinâmicas de ensaio freqüentemente são baseadas em dois critérios: dificuldades encontradas no repertório ou urgência de execução de um determinado repertório. O ensaio que precede o culto, geralmente já contará com o repertório para o mesmo, na ordem em que será executado.

Poderíamos construir da seguinte maneira os elementos de um ensaio de Grupo de Louvor e Adoração: chegada, afinação dos instrumentos e regulagem do som, momento devocional, ensaio do repertório (aprendizagem de novo repertório, combinações técnicas, percepção musical, repetição de repertório conhecido), organização do espaço, despedida. Embora a ordem possa variar, os elementos geralmente serão estes.

Concluindo, percebemos que o ensaio é uma prática que faz parte da dinâmica de qualquer formação musical. Não é diferente com o Grupo de Louvor e Adoração. O ensaio é um momento de experiência e de compartilhar, onde, juntos, os integrantes desenvolvem habilidades musicais e também teológicas, na medida em que lidam com textos e realizam momentos devocionais. A liderança, dentro de tais grupos, pode ter inúmeras possibilidades de atuação, mas tem papel importante

¹⁹ LIESCH, 2003, P. 102.

²⁰ LIESCH, 2003, P. 103.

no desenvolvimento das habilidades acima citadas.

2.2. Redirecionando o olhar: Lutero, Vygotsky e Paulo Freire

Dois teóricos da educação foram escolhidos para a pesquisa que ora realizamos. A escolha dos dois nomes refere-se a sua abordagem, relativa à construção e à transformação de indivíduo em seu contexto sócio-cultural, mediada pela linguagem. Não há a intenção de aproximá-los entre si.

Em relação à pesquisa, os dois apresentam-se como relevantes porque partimos da idéia de que a participação no ensaio do Grupo de Louvor e Adoração poderia ter um significado transformador para os indivíduos, a partir da re-elaboração de (auto-)conceitos, seja através dos chamados momentos devocionais, seja pela partilha de conhecimentos musicais (técnicos e estéticos), seja pelo próprio texto do repertório. A abordagem destes aspectos ocorrerá na terceira parte deste capítulo, mas servirá como pano de fundo para esta segunda parte.

Trazemos ainda a visão de Lutero, referente ao papel da música e suas funções e utilização na comunidade de adoração. Lutero traz uma visão peculiar para sua época, ao mesmo tempo pertinente para a reflexão em nosso tempo. Trata-se de uma visão teológica referente à Música, já que ele aponta para a essência e origem da mesma, sendo esses os parâmetros balizadores para sua utilização.

2.2.1. Vygotsky e a teoria sócio-histórica

O russo Lev Semenovich Vygotsky nasceu 1896, em Orsha. Recebeu a maior parte da instrução com tutores particulares. A Revolução Popular contra o czar, em 1905, aumentou a crise social na Rússia. A tradição judaica era preservada em sua família, embora não fossem muito religiosos.

Cursou Direito da Universidade de Moscou e freqüentou aulas de História e Filosofia na Universidade Popular de Shanyavskii. Formou-se em 1917 na Universidade de Moscou, no ano da Revolução Russa.

Em Gomel, lecionou Literatura e Psicologia e teve importante atuação na vida

artística e cultural. Lecionou em diversas instituições e estabeleceu as bases de seu pensamento psicológico. Descobriu-se tuberculoso em 1920.

Voltou a Moscou em 1924, ano em que se casou com Roza Smekhova (com quem teve duas filhas). Passou a trabalhar com Kornilov, Luria e Leontiev no Instituto de Psicologia Experimental, onde desenvolveram a teoria histórico-cultural (ou sócio-histórica). Morreu em Moscou, em 1934, aos 37 anos de idade.

Vygotsky permaneceu praticamente desconhecido para o mundo ocidental até poucas décadas atrás. Seus trabalhos deixaram de ser publicados na União Soviética entre 1936-1956, por motivos políticos. Atualmente, sua teoria tem sido descoberta e despertado interesse contínuo, mesmo após quase 80 anos de sua morte.

A teoria de Vygotsky tem como tema central a zona de desenvolvimento proximal. Três são os ramos de seu estudo: a linguagem e seus signos, a formação de conceitos e a cultura (meio social) como fator determinante no desenvolvimento do indivíduo. Um de seus maiores méritos foi haver lançado mão de diversas áreas do conhecimento humano.

Vygotsky percebe a cultura como fator determinante para a diferenciação entre o ser humano e a natureza²¹. E, a partir disso, surge sua teoria dos processos mentais inferiores (aqueles ligados à genética, à origem biológica) e superiores (resultado da interação social e cultural)²².

Os processos superiores envolvem, necessariamente, relações entre o indivíduo e o mundo, que não são diretas, mas mediadas pela cultura. A interação social é fundamental para o desenvolvimento das formas de atividade de cada grupo cultural: o indivíduo internaliza os elementos de sua cultura, construindo seu universo intrapsicológico a partir do mundo externo.²³

Para o teórico, a linguagem desencadeia os processos mentais superiores, pois é a partir dela que se formam os conceitos. A partir do significado da palavra, acontece a ligação entre pensamento e linguagem.

Conceitos formam-se a partir do material sensorial e da palavra, seu elemento desencadeador. Todas as funções intelectuais tomam parte do processo de

²¹ VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação Social da Mente**: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.31

²² VYGOTSKY, 1991, p. 52, 63.

²³ OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Vygotsky: Aprendizado e desenvolvimento**. Um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1997. p.99.

formação de conceitos²⁴. Um conceito só pode ser formado quando o desenvolvimento mental já permitir as condições para tal, e, principalmente, a partir do contexto sócio-cultural em que o indivíduo se encontra. Conforme afirma Oliveira,

Concebendo o homem como um ser eminentemente social, Vygotsky considera que a elaboração da consciência ocorre a partir de uma crescente apropriação dos modos de ação culturalmente elaborados. Apropriação que se dá por intermédio do contato social, onde gradualmente, através de um processo de *internalização*, a criança vai tornando seus os modos de ação que inicialmente eram partilhados com os outros. Nesse processo, destaque especial é dado à linguagem: caminho pelo qual a consciência se elabora/é elaborada. Em seus estudos, Vygotsky aponta para o signo – a palavra – como elemento mediador das interações sociais, o qual permite a progressiva apropriação dos mais diversos bens culturais, e como elemento organizador e constituidor da atividade mental²⁵.

Vygotsky traça uma diferenciação, entre conceitos cotidianos e conceitos científicos (escolarizados). Os conceitos cotidianos seriam aqueles disponíveis ao indivíduo a partir da vivência direta e da observação e manipulação pessoal. Os conceitos científicos, por outro lado, baseiam-se em um sistema, colocado em ação pelas funções mentais superiores. E estes conceitos científicos estão na esfera da consciência e da volição. Na opinião do teórico, a escola é que dá as condições para o desenvolvimento da consciência do indivíduo, pois os conceitos científicos estão fora do alcance imediato do mesmo através da observação, necessitando das interações escolares.

Então, chega-se ao cerne do pensamento de Vygotsky: para ele, os conceitos científicos e seu desenvolvimento estão na zona de desenvolvimento proximal, onde se encontram a consciência e a volição:

[...] é a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes²⁶.

Assim, a zona de desenvolvimento proximal parte de dois níveis:

- Nível de desenvolvimento real: é o conjunto das habilidades já desenvolvidas pelo indivíduo, a partir de suas vivências; a história prévia de cada um. É o ponto

²⁴ VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.50.

²⁵ OLIVEIRA, Ivone Martins de. Autoconceito, preconceito: a criança no contexto escolar. In: SMOLKA, Ana Luiza B.; GÓES, Maria Cecília R. de. (Orgs.). **A linguagem e o outro no espaço escolar: Vygotsky e a construção do conhecimento**. 2.ed. Campinas: Papirus, 1993. p.155.

²⁶ VYGOTSKY, 1991, p.97.

exato de desenvolvimento em que o indivíduo se encontra. Está ligado aos conceitos cotidianos.

- Nível de desenvolvimento potencial: é o conjunto de habilidades que um indivíduo é capaz de realizar recebendo auxílio de outro através de demonstração ou instrução, mas que seria incapaz de realizar sozinho naquele momento. Encontra-se relacionado aos conceitos científicos.

Esta condição de poder alterar seu desempenho quando da interferência de outro indivíduo é central na teoria de Vygotsky, porque revela, em primeiro lugar, uma capacidade: de se beneficiar da colaboração de outro. Certas tarefas, em determinadas fases do desenvolvimento, não podem ser realizadas nem com auxílio. Esta capacidade revela, então, um momento do desenvolvimento. Por outro lado, tal idéia torna-se muito importante na teoria de Vygotsky,

[...] porque ele atribui importância extrema à interação social no processo de construção das funções psicológicas humanas. O desenvolvimento individual se dá num ambiente social determinado e a relação com o outro, nas diversas esferas e níveis da atividade humana, é essencial para o processo de construção do ser psicológico individual²⁷.

À distância entre o desenvolvimento real e o desenvolvimento potencial, Vygotsky denomina zona de desenvolvimento proximal. Trata-se do potencial do indivíduo onde é possível a intervenção do outro e do meio social²⁸. São as possibilidades intrínsecas, ainda não maduras, dentro de uma dimensão prospectiva do desenvolvimento²⁹. A partir desse ponto de vista, torna-se importante a presença de um indivíduo mais maduro (no caso da escola, o professor), que possa orientar o desenvolvimento potencial.

A intervenção deliberada dos membros mais maduros da cultura no aprendizado das crianças é essencial ao seu processo de desenvolvimento. A intervenção pedagógica do professor tem, pois, um papel central na trajetória dos indivíduos que passam pela escola³⁰.

A validade do ensino está em se adiantar ao desenvolvimento³¹. Destaca-se o papel da imitação, como uma reconstrução a partir da observação do outro³². Esta

²⁷ OLIVEIRA, 1997, p.60.

²⁸ OLIVEIRA, 1997, p.60.

²⁹ BRANDENBURG, Laude Erandi. Vygotsky – pontos de encontro com a educação cristã. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo ano 38, n.2, p. 173-189, 1998. p.179.

³⁰ OLIVEIRA, 1997, p.105.

³¹ VYGOTSKY, 1991, p.100, 101.

³² VYGOTSKY, 1991, p.99.

imitação depende das possibilidades psicológicas do indivíduo naquele momento do desenvolvimento. Vygotsky não associa a imitação a um ato mecânico, mas a uma possibilidade de ampliação das próprias possibilidades, através da criação de algo novo a partir do que é observado nos outros. A idéia de transformação, no processo dinâmico de desenvolvimento, é sempre presente na teoria de Vygotsky.

A zona de desenvolvimento proximal pode ser dividida em quatro estágios:

- desempenho assistido³³: o desenvolvimento acontece por meio da interação, com orientações e modelos. O meio e a regulação externa levam o indivíduo a ir além do que ele faria sozinho. Paulatinamente, passa a haver a compreensão de como, em uma atividade, as partes se relacionam entre si, e qual o significado de sua realização.

- desempenho auto-assistido: é um período de transição, porque o indivíduo é capaz de desempenhar a tarefa sem interferência externa, mas provavelmente não de forma totalmente desenvolvida ou automatizada. No entanto, acontece a transferência do controle para o próprio indivíduo. Esta auto-assistência acontece através de discurso auto-dirigido.

- desempenho interiorizado: não há mais necessidade de intervenção externa ou auto-assistência e o discurso auto-dirigido desaparece. A tarefa foi interiorizada e automatizada e este estágio encontra-se além do autocontrole e do controle social³⁴. A tarefa é realizada com independência e pode ser adaptada a novas situações.

- desautomatização e retorno à zona de desenvolvimento proximal: é a abertura para novas possibilidades de desenvolvimento, retornando ao primeiro estágio, de forma a adquirir novas habilidades.

Por outro lado, o indivíduo pode estar em diferentes estágios para diferentes habilidades, concomitantemente. Pode ocorrer, em qualquer momento (mesmo para uma habilidade já interiorizada), a necessidade de intervenção externa ou de auto-regulação. Por isso, o processo de mudança social e mental é dinâmico, tendo o indivíduo um papel ativo no seu próprio desenvolvimento.

Nem seria possível supor, a partir de Vygotsky, um papel de receptor passivo para o educando: Vygotsky trabalha explícita e constantemente com a idéia de reconstrução, de reelaboração, por parte do indivíduo, dos significados que lhe são transmitidos pelo grupo cultural. A consciência

³³ MOLL, Luis Carlos. **Vygotsky e a educação**: implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p.180.

³⁴ VYGOTSKY, 1991, p.63, 64.

individual e os aspectos subjetivos que constituem cada pessoa são, para Vygotsky, elementos essenciais no desenvolvimento da psicologia humana, dos processos psicológicos superiores. A constante recriação da cultura por parte de cada um de seus membros é a base do processo histórico, sempre em transformação, das sociedades humanas³⁵.

A contribuição mais significativa de Vygotsky para a presente pesquisa é a sua percepção do papel do meio cultural e social para o desenvolvimento do indivíduo. O teórico afirma que os desenvolvimentos dos conceitos e habilidades, bem como a resolução de problemas, podem ser diversos, dependendo do meio sócio-cultural em que ocorrem. Considera também que, em termos de interação social, havendo um desenvolvimento dos conceitos dos indivíduos, a realidade histórica também é transformada.

2.2.2. Paulo Freire e uma visão: os inéditos viáveis

Paulo Reglus Neves Freire nasceu em 1921, no Recife. cursou Direito da Universidade do Recife e realizou estudos de filosofia da linguagem. Casou-se no ano de 1944 com a professora Elza Maia Costa Oliveira, com quem teve cinco filhos.

Trabalhou com educação, iniciando no SESI (Serviço Social da Indústria) e no Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife. Como professor na Universidade do Recife (1958), suas idéias a respeito da educação começaram a tomar forma. Em 1963, realizou experiência com alfabetização de adultos em Angicos, no Rio Grande do Norte. Em resposta ao êxito de sua experiência, foi aprovada pelo governo federal a criação de centenas de círculos de cultura no país.

O golpe militar de 1964 o levou ao exílio. Foi para a Bolívia e, em seguida, passou cinco anos trabalhando no Chile. Em 1967, é lançado o livro *Educação como prática da liberdade* e, em 1968, *Pedagogia do Oprimido*. Em 1969, foi professor convidado na Universidade de Harvard. Durante quase dez anos, foi consultor Especial do Departamento de Educação do Conselho Mundial de Igrejas, atuando junto a vários governos, especialmente de países da África.

Retornou ao Brasil em 1980, lecionando na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em 1986, sua esposa Elza morreu. Freire casou-se com Ana Maria Araújo

³⁵ OLIVEIRA, 1997, p.63.

Freire. Foi Secretário de Educação do município de São Paulo a partir de 1988. Paulo Freire morreu em 1997, na cidade de São Paulo.

As idéias de Paulo Freire transcendem um método, tornando-se uma visão e uma filosofia da educação. Quando falamos em *método Paulo Freire*, não é possível pensar em uma “receita pronta”³⁶ que nos diga o que fazer ao chegar diante dos alunos. Isto porque o próprio Freire nunca encerrou sua teoria, mas a ampliou, de forma dinâmica, no decorrer de sua vida, no contato com outros e nas experiências novas para as quais foi desafiado³⁷. De semelhante modo, legou aos que o estudam o desafio de (re)criar a partir de sua visão³⁸.

Embora se possa adequar com relativa facilidade as idéias de Freire a qualquer contexto, torna-se, por outro lado, patente quando há somente a aplicação de um “método”, mas não da visão. Isto porque o desafio de Freire para a educação consiste também em uma mudança ideológica, além da visão metodológica³⁹. E é nesta mudança ideológica que reside a força e a centralidade de seu pensamento, que motivará a aplicação. Como já explicitou Streck:

Uma outra característica, esta mais em termos de conteúdo, é que sua teorização tem um núcleo básico mais ou menos estável, o que lhe possibilita ampliar e adaptar as reflexões conforme a realidade específica. Não é, em si, uma teoria pronta e que pudesse ser aplicada em qualquer situação. Com isso, o diálogo se amplia quase que infinitamente [...]⁴⁰

Esta multiplicidade de aplicação das idéias de Freire é que exige, justamente, um engajamento maior com sua proposta por parte de quem se aventura a seguir seus passos. Só há sentido na aplicação de suas idéias, quando há um engajamento ideológico pessoal.

Entre os desafios que Freire nos legou, podemos citar a educação voltada para a libertação do indivíduo dos seus sistemas de opressão. É fácil, num olhar histórico

³⁶ Em educação musical, a palavra **método** ainda gera certo desconforto. A educação musical no Brasil teve, inicialmente, um caráter disciplinador, tendo em vista os inúmeros **métodos** importados, de caráter conservatorial, que em muito tolheram o espírito criativo de crianças e jovens. Metodologias baseadas na repetição têm resultado técnico imediato e desejável, tornando-se os alunos prontamente aptos para os primeiros concertos, mas nem por isso expressivos ou envolvidos.

³⁷ STRECK, Danilo. Algumas lições do mestre. **IHU on-line**, São Leopoldo, ano VII, n. 223, p. 6-8, 2007. p. 7.

³⁸ ANDREOLA, Balduino. Andarilhos com Paulo Freire. **IHU on-line**, São Leopoldo, ano VII, n. 223, p. 9-17, 2007. p. 11.

³⁹ STRECK, Danilo. Algumas lições do mestre. **IHU on-line**, São Leopoldo, ano VII, n. 223, p. 6-8, 2007. p. 8.

⁴⁰ STRECK, Danilo. **Correntes pedagógicas**: aproximações com a Teologia. Petrópolis: Vozes; Curitiba: CELADEC, 1994. p.25.

retroativo, relegar a necessidade dessa fala à época de Freire, mas os sistemas de opressão continuam, enquanto ainda houver situações de não-*ser gente*. O resgate da dignidade humana, do próprio *ser gente*, de forma plena, é um dos temas centrais do pensamento de Freire. Por isso, ressaltou a necessidade de um compromisso com o oprimido, a partir da percepção de um sistema opressor. Freire escreve sobre um despertar da ingenuidade, que não leve à esperteza, mas que conduza à “páscoa”⁴¹ de cada um, no sentido de passar a trilhar um caminho novo, um novo compromisso. Reage contra uma pretensa neutralidade inocente e demonstra que a mesma não existe, pois o silêncio já é, em si, conivência⁴².

Por isso mesmo, demonstra como coniventes com o opressor os sistemas religiosos que prometem uma nova vida distante, que torne necessário um “sair do mundo”, da realidade “decaída”. Defende, em contrapartida, o mundo como local de transformação e libertação. Pensando num Reino possível, advoga pela ética, estética e dignidade, mas trilhando os caminhos deste mundo.

Neste sentido, conclama a Igreja a resgatar sua tarefa profética. Freire considera como compromisso cristão com o Evangelho a honestidade de não se deixar ser ingênuo, nem esperto. A tarefa profética da Igreja é a razão de se opor ao sistema que oprime; e a própria Igreja deve suprimir as práticas “anestesiadoras”⁴³, e fazer, ela própria, a sua “páscoa”⁴⁴.

Esta atitude profética não é exotismo de “subdesenvolvidos”. Primeiro, porque a posição original cristã é mesmo profética, qualquer que seja o espaço e o tempo em que os cristãos se achem. O testemunho profético, por ser histórico, é que se traduz de forma distinta, em tempos e espaços distintos.⁴⁵

Freire não supõe, no entanto, que a Igreja deva assumir para si a realização da tarefa da libertação. Pelo contrário, ele dirige a possibilidade da libertação aos próprios oprimidos. E esta libertação não se dá somente pela consciência, mas pela radical transformação das estruturas⁴⁶:

E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem

⁴¹ FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 107.

⁴² FREIRE, 1976, p.105, 106.

⁴³ FREIRE, 1976, p.106.

⁴⁴ FREIRE, 1976, p.112

⁴⁵ FREIRE, 1976, p.126, 127.

⁴⁶ FREIRE, 1976, p.106, 127

recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealisticamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores [...] Só o poder que nasce da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos.⁴⁷

Tanto a Igreja quanto o professor têm em Freire a função de se colocar ao lado e fazer *com* e não *para* o oprimido⁴⁸. Para tanto, o educador necessita de conhecimento teórico, mas também de humildade para reconhecer sua própria incompletude e a caminhada do outro e de curiosidade para (re-)descobrir o mundo e as palavras. O educador deixa de ser o possuidor do saber, que o deposita nos educandos, e passa a fazer, ele mesmo, o caminho do conhecer. O *ato de conhecer* constitui, para ele, a própria essência do ato educativo⁴⁹. O conteúdo deixa de ser um fim em si mesmo, para se transformar num mediador entre os sujeitos do conhecimento, o educador e os educandos. Nas palavras de Freire,

[...] o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de *estar sendo com* as liberdades e não *contra* elas⁵⁰.

Enfatiza, ainda, o diálogo como única possibilidade dessa assunção de papéis entre educando e educador. A centralidade da educação dialógica, para Freire, encontra-se baseada na importância da palavra como um *pronunciar* o mundo, e representa a oportunidade de “devolução da palavra àqueles de quem ela foi roubada”⁵¹. O diálogo não fica restrito a um método de trabalho, mas trata-se de uma postura diante do mundo, um processo “através do qual o educador e o educando constantemente problematizam o seu estar no mundo e sua ação sobre o mundo”⁵², sem, no entanto, uma ausência ou indefinição de papéis.

A forma da aula também deve mudar, com a criação dos círculos de cultura, sem mediadores ou protagonistas principais, nos quais o educador e o educando se colocam como sujeitos ativos na produção de cultura. Desta forma, e inseridos na

⁴⁷ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p.33.

⁴⁸ FREIRE, 2005, p.23.

⁴⁹ STRECK, 1994, p.31.

⁵⁰ FREIRE, 2005, p.79

⁵¹ STRECK, 1994, p.34.

⁵² STRECK, 1994, p.34.

figura geométrica do círculo, todos se olham e todos se vêem, o que facilita o debate de temas relevantes para o grupo.

Por fim, Freire salienta a inserção do processo educativo na realidade histórica, a fim de transformá-la. É o que significa a práxis: “reflexão e ação dos homens sobre o mundo, para transformá-lo”⁵³. Encerrando com suas próprias palavras:

Uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não-eu”, ou do “tu”, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*.⁵⁴

2.2.3. Lutero e a música: *Donum Dei*

O monge agostiniano Martinho Lutero nasceu e morreu em Eisleben, na Alemanha, respectivamente em 10 de novembro de 1483 e 18 de fevereiro de 1546. Ingressou na universidade de Erfurt em 1501, para estudar Direito. Uma experiência espiritual o fez abandonar os estudos de Direito e ingressar na ordem dos agostinianos. Sua busca espiritual para agradar a Deus o fizeram dedicar-se à meditação, oração, peregrinações, confissões e auto-flagelos; sem que, no entanto, ele se considerasse digno perante Deus.

Seu superior, Johann von Staupitz, o encaminhou para a carreira acadêmica. Lutero foi ordenado sacerdote em 1507 e em 1508 passou a lecionar Teologia na Universidade de Wittenberg. Tornou-se Doutor em Teologia no ano de 1512 e, em 1515, foi nomeado vigário de sua ordem, estando sob sua responsabilidade onze mosteiros.

Dedicou-se ao estudo do grego e do hebraico, e, em sua busca pelas fontes, buscou na Bíblia a resposta às suas questões existenciais. Os pontos centrais de suas descobertas teológicas apóiam-se na Teologia da Graça, na qual a expressão *justificação pela fé* assume um significado especial. A partir disso, percebe a

⁵³ FREIRE, 2005, p. 42.

⁵⁴ FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p.46.

problemática da venda das indulgências e outras práticas da Igreja, o que o leva a fixar, em 31 de outubro de 1517, as *95 Teses* na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg. Era uma forma de convocação para o diálogo, tendo em vista uma reforma da Igreja. As idéias de Lutero se espalharam rapidamente por toda a Europa, com o auxílio da imprensa. Outros documentos são escritos pelo monge, nos quais ele sugere, além de reformas doutrinárias, que se discutam abusos eclesiais. Estes fatos desencadeiam uma reação de Igreja, com a excomunhão de Lutero pelo Papa Leão X, a 3 de janeiro de 1521, na bula "*Decet Romanum Pontificem*". Lutero compareceu diante da Dieta de Worms, sendo que, ao não abrir mão de seus escritos, é considerado herege e fugitivo, no Édito de Worms, em 25 de maio de 1521. Frederico o sábio, colocando-se como protetor de Lutero, providenciou que, no retorno de Worms, este fosse capturado e levado em segurança para o Castelo de Wartburg, onde permaneceu por um ano. Durante este período, trabalhou na tradução da Bíblia para o idioma alemão. Enquanto isso, os adeptos da reforma de Lutero continuaram divulgando suas idéias e implementando mudanças na missa e na vida cristã.

Lutero deixou inúmeros escritos, entre eles também sobre Música e Educação. O reformador tocava alaúde e apreciava a obra musical de seus contemporâneos.

No primeiro capítulo traçamos um quadro geral do contexto do reformador Lutero. A música da Reforma possui todo o pano de fundo do conhecimento musical de Lutero e das tendências musicais de sua época. Não constitui seus próprios princípios reformatórios; antes, vale-se de toda a cultura musical de seu entorno, a qual trabalhou e desenvolveu. Quando da reflexão de Lutero a respeito de música, ele usa todo este conhecimento musical para formulá-la. Por outro lado, na prática musical, Lutero não propõe a criação de uma nova música, adequada para o contexto eclesial. O que ele faz é valorizar, por um lado, a história e a tradição; e, por outro, valorizar a cultura e a música contemporânea. Para Lutero, todas estas manifestações não são contraditórias. A reflexão e a prática musical de Lutero tiveram antes um caráter agregador de tendências do que de seleção de um tipo como sendo digno do contexto sacro. Nem por isso o reformador abriu mão da qualidade artística das composições.

Primeiramente, percebemos que, para Lutero, a música está intimamente

ligada à Teologia. Quanto à sua origem, Lutero se contrapõe ao pensamento grego. Neste, a música era invenção e dádiva dos deuses, bem como as outras formas de arte. Na mitologia, percebemos que os deuses gregos se orgulhavam de seus inventos musicais e se ocupavam deles. Em função disso, outros reformadores limitaram o uso da música na Igreja.

Lutero, ao contrário, devolve a origem da música a Deus. Assim sendo, ela é uma dádiva e dom de Deus, em primeiro lugar, e não uma obra humana. Para Lutero, a música artística é uma expressão da bondade de Deus. Não reconhecê-la como tal seria uma negação da própria obra criadora de Deus. Também a considera como uma resposta de fé, a consequência de uma percepção da graça de Deus. Recorrendo à sua formação musical anterior, Lutero defende a música como uma presença constante em toda a criação divina, pois tudo tem sua própria música⁵⁵.

Já Agostinho havia conceituado a música como *donum Dei*⁵⁶. Para Lutero, Deus, doador da música, é um Pai cheio de graça, benevolência e amor, dons que está disposto a conceder a seus filhos. Assim sendo, ela nasce desse mesmo amor e graça, não podendo ser associada com o mal.

Para defender sua visão da música como originada do próprio Deus, Lutero se debruça sobre dois aspectos da mesma: por um lado, seu caráter, e por outro, seu alcance. Pois se seu caráter universal, presente na criação, atesta sua natureza (feito e obra de Deus, dádiva dele), o seu alcance também o faz. Ao analisar e destacar os efeitos da música sobre os estados de ânimo humanos, Lutero acompanha um pensamento já presente em sua época e encontrado especialmente nos escritos de Tinctoris e de Gerson. Para o reformador, a música, como resposta de fé e dádiva de Deus, só pode ser alegre, sendo a tristeza e a melancolia associadas à obra de Satanás⁵⁷. Ao mesmo tempo, associa a musicalidade a questões éticas, justamente por perceber a música como instrumento de intervenção e mudança de estados de espírito e ânimo, mas também de caráter. E, sendo uma resposta de fé, não poderia ser executada por quem está em desacordo com a mesma fé.

Lutero enfatiza certo “poder” da música, para além da racionalidade. No

⁵⁵ BLANKENBURG, Walter. **Kirche und Musik** : Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979. p. 17.

⁵⁶ RIEDEL, Johannes. **The Lutheran Choral**: Its Basic Traditions. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1967. p. 35

⁵⁷ BLANKENBURG, 1979, p. 23.

entanto, não percebe esta força da música como motivo de temor, mas como uma porta aberta com infinitas possibilidades de mudança na vida das pessoas. Um exemplo é o prefácio à coleção de motetos⁵⁸ de Georg Rhau(1488-1548)⁵⁹, *Symphoniae iucundae*, onde afirma:

Pois nada na terra é mais forte para alegrar os entristecidos,
entristecer os alegres, fortalecer os desanimados,
causar humildade nos arrogantes,
acalmar e abafar as paixões ardentes e exageradas,
diminuir a inveja e ódio,
e quem pode narrar todos os movimentos do coração humano,
os quais regem as pessoas,
e os guiam ou para a virtude ou para os vícios,
estes mesmos movimentos que mantêm os limites e a direção da alma,
eu digo, não há nada mais forte que a MÚSICA.⁶⁰

Lutero vê a música como capaz de forjar um estado de ânimo, o que lhe dá um alcance semelhante ao da Teologia. É o que se percebe na carta a Ludovico Senfl (c.1486-1543)⁶¹, de outubro de 1530:

Não há dúvida alguma de que o germe de muitas virtudes está presente nas personalidades sensíveis à música; aquelas pessoas, entretanto, que não são tocadas por ela, acredito que se parecem muito com toros de madeira, e blocos de pedra. Pois sabemos que os demônios odeiam e não suportam a música. Dou minha opinião bem franca e não hesito em afirmar que, depois da teologia, não existe arte que se possa equiparar à música, porque somente ela, depois da teologia, é que consegue uma coisa que no mais só a teologia proporciona: um coração tranqüilo e alegre. Uma prova 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 da teologia. É por isso que os profetas de nenhuma arte se serviram como da música.⁶²

⁵⁸ Gênero musical polifônico, inicialmente com um texto para cada voz, baseado em texto sacro. Teve seu apogeu no século XVI. A origem do termo vem do francês *mot*, que significa *palavra*.

⁵⁹ Compositor e editor alemão, um dos mais importantes editores musicais da primeira metade do século XVI, atuante especialmente em Wittenberg.

⁶⁰ Denn nichts auf Erden kräftiger ist, die Traurigen fröhlich,
die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzenhaftig zu machen,
die Hoffertigen zur Demut zu reizen,
die hitzige und vermeßene Liebe zu stillen und dämpfen,
den Neid und Haß zu mindern,
und wer kann alle Bewegung des menschlichen Herzen,
welche die Leute regieren,
und entweder zu Tugend oder zu Laster reizen und treiben,
erzählen, dieselbige Bewegung des Gemüts im Zaum zu halten und zu regieren,
sage ich, ist nichts kräftiger denn die Musica."
(Praefatio zu den Symphoniae iucundae 1538).

BLANKENBURG, 1979, p. 34. (tradução própria)

⁶¹ Compositor suíço, o mais famoso pupilo de Heinrich Isaac. Atuou na corte de Maximiliano I e em Munique, a serviço do duque da Baviera .

⁶² LUTERO, Martinho. **Pelo Evangelho de Cristo**. Tradução de Walter O. Schlupp. Porto Alegre:Concórdia; São Leopoldo: Sinodal, 1984. p. 216

É interessante observar que Lutero inicialmente se refere à música de um modo geral. Não há, neste momento, uma preocupação com a distinção entre sacro ou profano, popular ou erudito (até porque esta não cabe à época), mas se trata da música universal. Há, sim, uma supremacia da voz, pois o final de Idade Média e o início do Renascimento não apresentam, ainda, uma música instrumental autônoma. A história da Igreja Cristã confere este lugar especial à voz humana, relacionando os instrumentos à cultura grega pagã (conforme visto anteriormente). E Lutero também usa, nas preleções sobre os Salmos, o recurso de associar aos instrumentos musicais significados místicos ou espirituais⁶³, e não literais, conforme os pais da igreja já haviam feito. Em relação à voz, no entanto, Lutero re-significa e reafirma este conceito, ao relacioná-la com a Palavra, com todas as implicações teológicas daí advindas. Para ele, a relação entre música e teologia encontra-se justamente na Palavra.

Saber lidar com estas mais diferentes e conflitivas influências e absorvê-las para delas fazer uso na música sacra constitui o mais importante legado de Lutero para a música sacra hoje: conhecedor de suas tradições e de sua história, fez uso de elementos da vivência do povo e do pensamento que lhe era contemporâneo. Desta forma, tornou a sua linguagem musical e seus conceitos referentes à música atemporais, não os tornando pontuais na história, mas universais e ainda hoje atuais.

2.3. Diálogo das práticas de ensaio com os teóricos

Neste último capítulo da pesquisa, iremos aproximar algumas características intrínsecas aos ensaios ao pensamento de Lutero, Vygotsky e Freire. Esta aproximação não tem como intenção justificar determinadas práticas utilizando os teóricos como referência. Nem mesmo alterar práticas existentes, visando transformar o momento de ensaio em uma prática diferente. Queremos, antes, dar um sentido de diálogo entre o pensamento dos três teóricos e o fenômeno escolhido.

Nossa intenção é trazer à luz algumas forças potenciais do ensaio, dentro de seu caráter formador, para gerar uma reflexão a partir da prática. Esta reflexão poderá, então, traduzir-se em uma intencionalidade que possa levar a um passo

⁶³ SCHALK, 2006, p. 21.

adiante do simples “ensaiar a música”, pois as dinâmicas já presentes no ensaio o levam a ser mais do que isso: o ensaio é espaço formador de opinião, seja teológico, seja sobre estética musical, como veremos a seguir.

Não pretendemos, neste diálogo, fazer uma distinção entre elementos musicais e teológicos, pois entendemos ambos como parte do legado cultural e do contexto social do grupo. Assim como a teologia, entendemos, de acordo com Loureiro, que

A música, como qualquer conhecimento, entendida como linguagem artística, organizada e fundamentada culturalmente, é uma prática social, pois nela estão inseridos valores e significados atribuídos aos indivíduos e à sociedade que a constrói e que dela se ocupam.⁶⁴

Pela extensão desta pesquisa, foi necessário selecionar alguns itens do pensamento de Lutero, Freire e Vygotsky que estão inseridos no diálogo a seguir. Outros aparecem de forma paralela e estão como pano de fundo das observações realizadas.

2.3.1. Ensaio: espaço dinâmico

A nomenclatura *ensaio* pressupõe uma tentativa, um caráter experimental, como já mencionado anteriormente.

Em alemão, utiliza-se o termo *Probe*, não no sentido de praticar ou treinar (*üben*), mas no sentido de amostra, experiência ou prova. Esta prova não se refere, ainda, à avaliação escolar, mas, por exemplo, a uma prova de roupa que se manda fazer sob medida. Permite, então, as devidas modificações, ajustes ou alargamentos, conforme a necessidade. Também permite perscrutar o próprio gosto e perceber se está de acordo com o planejado, e mesmo se este planejado é viável em condições reais. Ou seja, uma avaliação acontece. Quando pensamos em prova como avaliação escolar, geralmente o resultado está fechado, não pode ser modificado. No sentido utilizado acima, o resultado ainda pode ser alterado, não está fechado e não é definitivo.

Este caráter de dinamicidade é a característica do ensaio que o diferencia da *performance*: ainda não é o momento definitivo, ainda é possível realizar alterações

⁶⁴ LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas: Papyrus, 2003. p. 21.

e melhorar o resultado final. A avaliação acontece espontaneamente e de forma contínua. E pode ser feita por todo o grupo envolvido. Na realidade, tal avaliação é inevitavelmente feita por todo o grupo; o que nem sempre é possível ao grupo é expressar sua opinião.

Poderíamos aproximar este caráter experimental do ensaio à situação de jogo social, conforme descrito por Moll a partir de Vygotsky, pois

[...] justamente por estarem “apenas brincando”, elas se sentem livres para se arriscarem a fazer coisas mesmo quando ainda não estão confiantes de que possam fazê-las bem. No jogo social, as crianças realizam trocas entre si, mediando a aprendizagem umas das outras. Elas aprendem a entender os significados do mundo enquanto brincam com suas representações.⁶⁵

Por outro lado, se o ensaio for muito dirigido ou houver pressão do tempo, a possibilidade da experiência fica limitada à mera reprodução. O próprio ensaio poderia prever este caráter de jogo, de experiência, no qual a aprendizagem também tem possibilidades de ocorrer de forma significativa.

Apesar das referências de Vygotsky à escola como espaço de desenvolvimento dos processos mentais superiores e do ensaio constituir-se em espaço não-formal, o percebemos como ambiente viável para o desenvolvimento do indivíduo, em função das suas características e dos papéis desenvolvidos dentro do mesmo. Por outro lado, lembramos Freire que, em sua prática, esteve atento a todos os espaços em que o aprendizado se tornava possível. Assim sendo, seu trabalho saiu do ambiente escolar formal e se transferiu para os espaços populares.

2.3.2. O caráter dialógico no cantar-dizer-tocar

A disparidade entre as vivências musicais dos integrantes de um Grupo de Louvor e Adoração se deve ao cenário paralelo da educação musical no Brasil. É o que constata Loureiro, quando escreve:

Desde que o ensino de música deixou de ser obrigatório nas escolas⁶⁶ (com o fim do canto orfeônico e, mais tarde, sua inclusão na educação artística), essa área de conhecimento vem sendo desprestigiada ou, mais do que isso,

⁶⁵ MOLL, 1996, p. 224.

⁶⁶ Este quadro mudou com a sanção presidencial da Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. No entanto, as escolas ainda têm três anos para se adaptarem à nova lei.

excluída do currículo escolar.

Atualmente, sabemos que poucas escolas incluem em seu currículo a disciplina música. Quando há, o que encontramos é um uso excessivo da prática do cantar. Canta-se demais, de um modo inconsciente e mecânico e, o que é ainda pior, sem levar em consideração a realidade do aluno, levando-o, cada vez mais, a distanciar-se do prazer do fazer musical.⁶⁷

Assim também acontece fora dos espaços formais de educação. Uma formação musical precária por parte dos profissionais que ministram aulas de instrumento é sedutora, porque corresponde às condições econômicas das famílias contratantes. Por outro lado, o papel da mídia é muito forte e traz um repertório de fácil consumo, dada a sua pobreza como linguagem musical.

No entanto, os jovens chegam com experiências tão diferenciadas para participar do Grupo de Louvor e Adoração. E é dito, com propriedade, que no serviço para Deus todos podem tomar lugar.

Esta disparidade quer antes dizer de experiências diversas do que de capacidades ou incapacidades. E é somente nesta perspectiva que é possível o diálogo. Este nasce do interesse pelo outro, por ouvir o que ele tem a dizer, tocar ou cantar. Ouvir é o sentido da música, primordialmente (ainda que a mídia venda uma música visível, não sempre audível).

Uma das maneiras maravilhosas de quebrar as barreiras dentro do contexto de uma equipe de louvor é fazer perguntas aos outros. Ao invés de mostrar o que você sabe, tente descobrir o que os outros sabem. Não existe um gesto maior de aceitação musical do que um baterista se aproximar de um tímido flautista e perguntar sobre o seu instrumento, procurando saber como ele funciona. Ao levar em consideração a habilidade e a experiência de alguém, uma coisa é certa — temos nos doado a um instrumento, e ninguém melhor do que nós para falarmos sobre ele. Seja você a pessoa que faz essas perguntas primeiro.⁶⁸

Falar e cantar estão ligados ao uso da voz. E a voz é identidade, pois revela a cosmovisão e a auto-percepção; dizer não é tarefa fácil. Não é muito diferente com a execução de um instrumento musical.

As diferentes posturas diante do ouvir e do falar/cantar/tocar estão ligadas à auto-percepção de cada um. Expor-se diante do grupo pode ser um dos maiores desafios para uma pessoa e algo extremamente estimulante para outra. No entanto,

⁶⁷ LOUREIRO, 2003, p. 21.

⁶⁸ ELLIS, Bruce. **O comportamento no ensaio**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

dentro do contexto do ensaio, todos precisam ser ouvidos⁶⁹. Se isto não acontece, não temos realmente o sentido de grupo, musicalmente falando. Este é um tipo para a convivência do grupo, também. Então, uma habilidade superior consiste em possibilitar que todos sejam ouvidos. Como expresso abaixo:

Além de tudo, o ensaio deve ser um ambiente de verdade – um lugar de repouso, de baixar a guarda e desenvolver a música juntos.⁷⁰

Da dinâmica do diálogo pode fazer parte, por exemplo, a escolha do repertório a ser executado. Isto porque a escolha de repertório constitui-se em um momento de educação musical. Ao acolher determinado cântico, faz-se uma escolha estética, ligada à vivência de cada um. E, quando somente uma pessoa do grupo tem a oportunidade da escolha, além de uma provável pobreza estética, se perderá a riqueza da discussão teológica e musical a partir do repertório. Perguntas como “por que devemos cantar essa música?” ou “de que forma esta letra ajuda a comunidade?” ficam perdidas, sem resposta e sem reflexão para o grupo. Conseqüentemente, o envolvimento e a participação ficam mais frágeis.

A educação dialógica é central na teoria de Freire, mas também faz parte dos estudos referentes a Vygotsky. Assim, afirma Moll:

*Conversar é aceitar que quem aprende pode ter algo mais a dizer além de “respostas” já conhecidas dos professores. Compreender as tentativas de comunicação de uma criança requer uma escuta cuidadosa, uma disposição para adivinhar o significado tentativo da comunicação, e ajustes no nível da resposta para dar assistência aos esforços da criança.*⁷¹

Sem este sentido do diálogo, será possível, dentro do ensaio, pensar em uma interação que toque a zona de desenvolvimento proximal e leve a um desenvolvimento integral da pessoa?

⁶⁹ É comum, nos grupos de louvor, ver instrumentistas pedindo que o seu volume seja aumentado, pois não **se** ouvem (embora seu volume já esteja acima dos demais), enquanto outros baixam deliberadamente o volume de seu instrumento cada vez mais, de modo que ninguém possa ouvi-los. Arriscamos dizer que, nesse caso, ninguém está ouvindo de fato.

⁷⁰ ELLIS, Bruce. **O comportamento no ensaio**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

⁷¹ MOLL, 1994, p. 192.

2.3.3. Teologia, cultura e música como formadoras de conceitos

A escolha dos gêneros musicais, do ritmo, do tipo de harmonia, de melodias, são escolhas formativas e que têm a ver com a vivência e a experiência de cada um. E esta experiência acontece dentro de um meio social ou cultural, não acontece de forma isolada pelo indivíduo:

[...] as relações dos alunos com a música e suas práticas e aprendizagens musicais são construídas a partir de conceitos, princípios, convenções, expectativas e padrões compartilhados. Estes vão sendo aprendidos e internalizados, de modo formal e/ou informal, ao longo da existência de cada aluno, a partir de suas experiências diretas e de interações com outras pessoas, com membros dos grupos, comunidade e/ou sociedade a que pertencem.⁷²

Assim sendo, entendemos que a escolha de repertório, mesmo se feita a partir de parâmetros musicais, é teológica. Quer dizer do que, para cada pessoa, é espiritualidade⁷³. Fala sobre o que, naquele contexto, significam o pecado e a graça. E sobre as formas de falar com Deus. Ainda, sobre as formas pelas quais Deus se comunica com as pessoas. E, por último, sobre o que significa culto e o que é musicalmente digno do culto.

A música na igreja é utilizada especialmente com as finalidades de expressão (que envolve a adoração e o louvor) e ensino. E estas duas finalidades estão intimamente ligadas. Quando se canta, aprende-se como e em que aquela comunidade crê. Por outro lado, tem-se a oportunidade de expressar esta crença comum, que também já pode ser pessoal, através do processo de internalização.

Para Vygotsky, os conceitos científicos encontram significado e sentido na vivência cotidiana e podem reestruturar os conceitos cotidianos⁷⁴. Por isso, não se pode desprezar os momentos devocionais realizados dentro do ensaio e prestar atenção à qualidade de conteúdos teológicos abordados, pois, segundo Brandenburg,

A partir disso, pode surgir como tarefa da educação cristã: promover o encontro dos conceitos científicos com os cotidianos, isto é, que os

⁷² DEL BEN, Luciana. Avaliação da aprendizagem musical dos alunos: reflexões a partir das concepções de três professoras de música do ensino fundamental. In: HENTSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara (Org.). **Avaliação em música: reflexões e práticas**. São Paulo: Moderna, 2003, p. 34.

⁷³ Determinados gêneros musicais podem, inclusive, ferir o sentimento de devoção de alguém, quanto outro se sente identificado com os mesmos.

⁷⁴ BRANDENBURG, 1998, p. 183.

princípios da fé se encontrem com a vida, que a teoria se encontre com a prática, que os testemunhos de fé normalmente transmitidos, num movimento descendente, encontrem-se com a fé vivida, experienciada pela pessoa. E que o resultado possa ser uma transformação dos parâmetros de vida. E transformação aponta para desenvolvimento.⁷⁵

No entanto, no convívio com o Grupo de Louvor e Adoração, os adolescentes e jovens aprendem também sobre comportamento. Como qualquer grupo de adolescentes, este se constitui em um espaço de identificação. Seja pelo vestuário ou mesmo pelo vocabulário empregado, que envolve termos não utilizados fora daquele contexto⁷⁶. Há o perigo de este tornar-se um espaço de conformação: conforme o líder, ou conforme o pensamento da igreja, ou conforme o modelo (ídolo?) que toca em determinada banda que se tenta imitar. Então, a teologia aprendida já não estará levando cada um a descobrir-se como sujeito histórico, mas, sim, a imitar modelos de forma passiva.

O jovem ou adolescente que está no Grupo de Louvor e Adoração encontra-se entre dois (auto-)conceitos: por um lado, é considerado artista. E o senso comum categoriza artistas como rebeldes, excêntricos, contestadores, criativos, diferentes. Por outro lado, o jovem é visto como alguém que tem, pela sua função, alguma responsabilidade espiritual dentro daquela comunidade de fé. Por isso, precisa se comportar de forma condizente com o que a igreja espera dele. Estes parâmetros contraditórios podem ser reforçados dentro do espaço de ensaio, mesmo que involuntariamente, pois é ali que o grupo reflete sobre o que quer ser ou os modelos que vai seguir. Também é ali que o grupo “ensaia” sua (auto-)imagem para a *performance* pública.

2.3.4. Liderança

Considerando a presença jovem nos grupos e a sua necessidade de identificação, poderíamos dizer que temos no líder a presença de alguém maduro que possa realizar a intervenção, de forma que aconteça o desenvolvimento, conforme Vygotsky. E, de fato, esta é a função do líder, mas, além de intervir,

⁷⁵ BRANDENBURG, 1998, p. 183.

⁷⁶ Usa-se vulgarmente a expressão “evangeliquês” para referir-se a um vocabulário eclesiástico específico, que não faz parte do vocabulário usual dos jovens. Expressões bíblicas ou outras relacionadas ao movimento de louvor e adoração são freqüentes, e geralmente de cunho doxológico, como *ministério, unção, rocha eterna, sacrifício de louvor, digno de louvor*.

Vygotsky e Freire trazem à tona uma série de características desejáveis no líder, que olharemos a partir do contexto de Grupo de Louvor e Adoração.

Vygotsky salienta a imitação como parte do desempenho auto-assistido. Esta imitação não se reduz a uma habilidade exclusiva, como tocar de determinada forma o instrumento musical. A partir do próprio Vygotsky, que vê no meio social um agente na (trans)formação do indivíduo, a imitação se amplia às vivências sociais. Passa, assim, pela forma como aquele grupo vê a história e seu papel nela, pelas identificações que faz e os papéis que cada um assume dentro do grupo, os comportamentos, a linguagem, as estéticas e, inclusive, a teologia. Assim sendo, não somente a forma de tocar ou cantar do líder é objeto potencial de imitação. Brandenburg⁷⁷, ao estabelecer um paralelo entre a teoria de Vygotsky e a educação cristã, observa que a Igreja Cristã sempre enfatizou a imitação como uma forma de compreensão do sujeito e de estruturação pessoal. E cita o exemplo de Jesus como modelo a ser seguido. No entanto, chama a atenção para o que Vygotsky também salienta: esta imitação não pode ser passiva, mas deve ser conduzida pela vontade, à maturidade de cada um. A imitação deve ser uma reconstrução pessoal, a partir da observação do outro.

Em segundo lugar, Vygotsky salienta que a interferência, em algum momento do processo, não é mais necessária. Quando a pessoa passa a realizar a auto-regulação, o desempenho assistido perde sua função para aquela habilidade. Também parece ser uma tarefa do líder manter a sensibilidade para a necessária parada na intervenção, para que o processo continue até a internalização.

Quando Vygotsky se refere ao professor (no nosso caso, o líder), pensa em alguém que possa realizar esta interferência, por já haver dominado aquela habilidade; ou seja, alguém que já possua a maturidade no desenvolvimento para tal. Isto não exclui a interferência dos pares; mas, mesmo assim, a presença de alguém que possa realizar a tarefa de observação e interferência é necessária. É desejável, então, que tal pessoa de fato apresente as condições teóricas e práticas para orientar outros naquelas habilidades que se encontram em foco.

Freire refere-se à corporeificação das palavras pelo exemplo, como uma das exigências do ato de ensinar. A necessária coerência, por parte do líder/educador, também pode ser traduzida pela frase: “a prática educativa tem de ser, em si, um

⁷⁷ BRANDENBURG, 1998, p.185.

testemunho rigoroso de decência e de pureza.”⁷⁸.

Freire convoca o educador a dar autonomia ao aluno, a valorizar sua experiência e a levá-lo à libertação. Refere-se uma forma de olhar (e ver) o outro. Quando o educador pode se colocar *ao lado de*, na condição de pesquisador curioso e aprendiz no ato de conhecer, este projeto já está em andamento. Requer, ainda, um conhecimento teórico, mas também humildade e coragem para assumir contradições que, como Freire mesmo explicita, são inerentes à incompletude do ser humano⁷⁹.

Este modelo de educador sugerido por Freire é, também, um modelo de liderança. Ao transferi-lo para um Grupo de Louvor e Adoração, poderíamos pensar no líder como aquele que pode valorizar a experiência de cada participante e que deseja, como fim de sua atividade, a libertação de seu aluno e sua autonomia. Ou seja, sua construção como sujeito histórico. A compreensão, dentro do grupo, de que ninguém está pronto e já *conhece* tudo plenamente, faz parte de uma postura de humildade. Poderíamos ainda questionar: para qual liberdade se quer conduzir o participante do Grupo de Louvor e Adoração? Ou melhor, o que quer dizer *libertação*, nesse contexto?

2.3.5. “Para a liberdade foi que Cristo nos libertou”

Então, se o foco está no resgate da dignidade e na transformação/libertação, a pergunta surge: libertação de quem ou para quê?

Freire chama a atenção para a tarefa profética atemporal da igreja. Esta tarefa consiste em andar junto aos oprimidos, àqueles que precisam se descobrir como sujeitos históricos, a fim de transformarem a realidade. E estes representam, ainda hoje, um grande número de freqüentadores de nossas reuniões e, por que não dizer? – de nossos ensaios. Esta tarefa não pode ser assumida de forma leviana, sem comprometimento histórico e envolvimento pessoal.

Por outro lado, Freire constata na igreja duas outras tendências, além da profética, que ele chama de *tradicionalistas* e *modernizantes*⁸⁰. Qualquer uma das duas é conivente com o sistema e não conduz à libertação. Não conduzem porque

⁷⁸ FREIRE, 1996, p. 36, 38.

⁷⁹ FREIRE, 1996.

⁸⁰ FREIRE, 1976, 108-125.

alienam, são *anestesiadoras*⁸¹, numa falsa esperança, seja pelo porvir, seja por uma transformação simbólica das condições concretas em que as pessoas se encontram. Em lugar da libertação, pregam o medo da mudança e do futuro incerto. É uma teologia que não se atrela à vida real, ao concreto das pessoas, mas as leva a estados de êxtase que, no entanto, não dizem respeito aos seus problemas de moradia ou às questões éticas.

Se existem estas três tendências e a música reflete a teologia de um contexto religioso, podemos concluir que também ela pode ser instrumento de alienação ou de libertação.

Neste momento histórico, a música sacra evangélica, especialmente a ligada aos Grupos de Louvor e Adoração, emerge de uma mescla de tendências teológicas, onde nem sempre é possível perceber, num primeiro momento, quais as *teologias escondidas*⁸². Há uma predileção por temas apocalípticos, mas também há textos de caráter pessoal e individualista, além das tendências para a Teologia da Prosperidade⁸³, onde Deus *precisa* garantir bem-estar material aos que confiam nele e destruir os inimigos. Por isso, os grupos não deveriam prescindir da possibilidade de análise e diálogo teológico dos textos, bem como avaliação e pesquisa das fontes de onde eles vêm. Então, nossa pergunta se amplia: não é só **como** o grupo ensaia que interessa, mas também **o que** ele ensaia e **como** apresenta.

Freire fala em libertação, Vygotsky fala em transformação. Ambos incluem o meio social como determinante para o desenvolvimento pessoal, mas ambos também concluem que a mudança pessoal leva à transformação do meio social novamente, e, conseqüentemente, do mundo e da história. Ao ensaiar a música, os grupos igualmente estão ensaiando a transformação do que são e do mundo que os cerca. E, como cristãos em permanente processo de busca, levando sempre em conta o sentido de incompletude, como diria Freire, que leva a se entender como aprendizes, prontos para processos de desautomatização, estão abertos para novas habilidades, como diria Vygotsky, pois, lançando mão de Freire novamente, “já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens

⁸¹ FREIRE, 1976, p. 111, 123.

⁸² Trataremos dos temas teológicos de forma mais aprofundada no terceiro capítulo.

⁸³ Movimento religioso surgido no início do século XX, nos Estados Unidos, que prega que os seguidores fiéis devam ter êxito e prosperidade nas diversas áreas de sua vida, como saúde, financeira e outras. A partir da década de 1970, o movimento se expandiu para diversos países, principalmente em igrejas neo-pentecostais.

se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo”.⁸⁴

É o ensaio um espaço de educação teológica (ou cristã) e musical dentro da vida comunitária? – nossa pergunta inicial. Concluimos que, por sua forma de trabalho e pelos elementos que o constituem, o ensaio é um espaço de educação na vida comunitária. Esta educação acontece na interação entre os membros do grupo, nas trocas e experiências compartilhadas.

No próximo capítulo, analisaremos as compreensões teológicas comumente encontradas nos Grupos de Louvor e Adoração. A partir delas, estabeleceremos parâmetros para o uso e o entendimento da música em contexto evangélico-luterano. Estes parâmetros servem de princípios norteadores ou subsídios, tendo em vista os princípios teológicos evangélico-luteranos, na busca por uma intencionalidade do fazer musical.

⁸⁴ FREIRE, 2005, p. 79.

3. MÚSICA E FORMAÇÃO: SUBSÍDIOS TEOLÓGICO-MUSICAIS PARA O USO DA MÚSICA NA IGREJA PARA E A PARTIR DO GRUPO DE LOUVOR E ADORAÇÃO NO CONTEXTO EVANGÉLICO-LUTERANO

No presente capítulo, abordaremos a música sacra relacionada aos movimentos de louvor e adoração, dentro das igrejas históricas no Brasil. Já nos reportamos a Lutero no capítulo anterior, sendo nosso foco a IECLB. Os entendimentos do reformador lançam os princípios fundamentais para a confessionalidade luterana.

O cenário mundial atual é diferente, no entanto, do século XVI. As contingências da música sacra mudaram, e entendimentos emergentes têm feito frente ao entendimento de Lutero. Estes, oriundos das igrejas não-históricas e da máquina mercadológica que gira em torno da música (também da sacra), são introduzidos nas igrejas históricas através dos Grupos de Louvor e Adoração. A primeira parte do capítulo objetiva relacionar e colocar em diálogo entendimentos contemporâneos de música sacra advindos dos movimentos em torno do louvor e adoração. Para tanto, utilizaremos diversos “manuais”, provenientes do meio literário evangélico.

Utilizaremos autores consagrados pelo tempo de atuação e novos autores e movimentos, expressivos no cenário musical brasileiro, que procuram fazer uma reflexão teológica a respeito da música sacra. Estes últimos têm seus pensamentos veiculados especialmente nos meios eletrônicos, dos quais também faremos uso.

Tomaremos como fundamental que os autores tenham envolvimento com Grupos de Louvor e Adoração, deles participando e fazendo suas reflexões principalmente a partir dos mesmos. Levaremos em conta que a música sacra brasileira ainda é influenciada por tendências externas. Devemos, então, considerar

os entendimentos que vêm embutidos nos movimentos estrangeiros, que se pretendem por vezes universais. Portanto, consideramos também autores estrangeiros que exercem influência sobre os grupos brasileiros, pela ampla divulgação de seus escritos.

Procuraremos, entre todos eles, princípios recorrentes e menos específicos, de forma que deles transpareçam os entendimentos básicos que regem este segmento da música sacra, especialmente no Brasil. A maioria dos autores recorre à história da igreja e fontes bíblicas, de forma a dar a devida credibilidade à sua compreensão de música sacra.

Fez-se a constatação de que pouco se encontra de reflexão sobre a prática entre as novas manifestações, o que também pode ser interpretado como uma visão teológica. Os escritos encontrados referem-se em alguns momentos a experiências espirituais particulares dos autores. Neste sentido, constatou-se algo que chamaremos de *teologia da experiência*, presente na maioria dos grupos atuais e que corresponde aos meios neo-pentecostais e de renovação carismática. Esta teologia diz respeito às experiências privadas de manifestações do Espírito Santo, que se tornam regras para a prática, inclusive musical. Assim, encontramos movimentos como o “louvor profético”, “louvor no e do mover”, “louvor violento”, “louvor extravagante” e outros, provenientes de visões particulares e individuais.

Encontramos no material pesquisado alguns poucos temas recorrentes e que se mostram relevantes para construir um “retrato teológico básico” da música sacra ligada aos Grupos de Louvor e Adoração. Este retrato poderá ser melhor construído se observarmos a recorrência dos temas, do que propriamente por haver uma unidade em torno dos mesmos, como observaremos a seguir.

Por fim, analisaremos como tais conceitos, aliados aos conceitos teológicos e educacionais anteriormente abordados, podem fornecer parâmetros para a organização de Grupos de Louvor e Adoração no contexto evangélico-luterano e para a reflexão sobre papéis e uso da música na igreja, de modo geral.

3.1. Um entendimento usual de música sacra nos Grupos de Louvor e Adoração

Todas as mudanças sociais e culturais do último século acarretaram

também mudanças no cenário religioso. A época atual não é um tempo de absolutos. No chamado *mercado religioso*¹ atual, é possível escolher entre os paradigmas, os dogmas e as manifestações religiosas. No meio cristão evangélico, ao qual iremos nos ater, é possível perceber o florescimento de novas doutrinas e interpretações diversas.

Ao tratar de música sacra, dentro das igrejas evangélicas históricas (excetuando-se as pentecostais), percebem-se duas tendências principais: ou se adotam os padrões musicais históricos e tradicionais²; ou, se houve algum movimento de *renovação espiritual*³ nos últimos 30 anos, é muito provável que se encontre um Grupo de Louvor e Adoração, por vezes concomitantemente a grupos tradicionais. A teologia que os Grupos de Louvor e Adoração trazem embutida se manifesta não somente no texto ou nos gêneros musicais utilizados, mas também no tipo de *performance* e nas mudanças ocorridas no culto.

3.1.1. A procedência da música

Um dos pontos centrais nas compreensões analisadas do que seja música, é a questão da procedência da mesma. Há basicamente dois entendimentos sobre esta questão.

Na grande maioria dos autores, a música é descrita como um *dom* de Deus, bem como a capacidade de criá-la, executá-la e apreciá-la. Para Hustad, o senso estético humano é parte de nossa *imago Dei* e a contemplação da beleza pode ser comparada àquela realizada pelo próprio Criador, ao concluir sua obra⁴. Este autor rejeita uma distinção entre música popular e erudita, sacra ou profana, do ponto de vista estético, e coloca como fator determinante a educação para uma ou outra estética.

Esta visão é compartilhada por Bomilcar, para quem a rejeição das influências musicais recebidas fora do meio eclesial é um problema teológico,

¹ MARIANO, Ricardo. Efeitos da secularização do Estado, do pluralismo e do mercado religiosos sobre as igrejas pentecostais. *Civitas* – Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v.3, nº 1, p. 111-125, 2003. p.112.

² Ao nos referirmos aos padrões históricos ou tradicionais, estaremos especificando o uso do órgão ou piano, o funcionamento e manutenção do coro e ao uso de repertório dos hinários oficiais das denominações.

³ Por renovação espiritual, neste contexto, estamos nos referindo a um movimento de avivamento, que prega basicamente a piedade individual através da conversão.

⁴ HUSTAD, Donald P. *A música na igreja*. São Paulo: Vida Nova, 1981. p. 22

[...] porque na base e no fundamento teológico de muitos, o mundo foi criado por Satanás e não por Deus, de que o diabo é criador e não criatura, que os homens são criaturas nas mãos do diabo e não de Deus, distorcendo a revelação das Escrituras Sagradas. Demos indevidamente o *copyright* ao inimigo de nossas almas sobre a criação e sobre as artes, e não ao Senhor Deus, Criador, Senhor e Soberano sobre tudo e todos⁵.

Joerley Cruz relata que, ao ouvir obras de A. C Jobim, questionou-se: onde estaria Deus em tal obra? E responde:

Mas vi e ouvi uma beleza de sons que não poderiam ser inventados por outro que não fosse Deus. Deus não compôs, não escreveu, não cantou, tocou, nem ao menos regeu, mas a bela arte do som foi inaugurada por Deus. E podemos ver através das pessoas, de todas as pessoas que expressaram e expressam uma boa música, música composta por suas próprias mãos, que Deus agraciou-os.⁶

O compositor e pastor Adhemar de Campos afirma⁷ que Deus não só está na origem da música (baseando-se em Jó 38.4-7), como é musical, é o criador dos instrumentos musicais e é compositor (conforme Deuteronômio 31.19). Para embasar sua visão de que Deus é criador dos instrumentos musicais, o referido autor lança mão do texto encontrado em Ezequiel 28.13-15, segundo o qual o querubim encarregado do serviço musical do paraíso, ao chegar ao lugar para ele preparado, já encontrou os instrumentos musicais criados por Deus. A música seria, então, anterior à criação.

Por outro lado, os autores salientam que, assim como toda a natureza, a música também sofreu as conseqüências da queda, necessitando ser regenerada. Mas, a partir da obra salvífica de Jesus, isto se torna possível. Adhemar de Campos conclui: “Agora entendemos o propósito divino com relação à música. Ela foi criada por Deus e colocada no homem para que este o adore com amor todos os dias e por toda a eternidade!”⁸

O segundo entendimento é representado aqui por Souza Filho, que também afirma a origem divina da música, mas sugere outras duas categorias quanto à procedência da mesma: a origem humana ou a origem satânica. Segundo o autor, a

⁵ BOMILCAR, Nelson. **Abbey Road, Clube da Esquina e outras influências**, p. 3. Disponível em: <<http://www.transmundial.com.br>>. Acesso em: 09 jul. 2007.

⁶ CRUZ, Joerley. **Deus da música**. Disponível em: < <http://www.provoice.com.br/artigos-jc/jc1-musica.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2008.

⁷ CAMPOS, Adhemar de, **Deus é musical?** Disponível em: <<http://www.evangelicos.com/artigos/adhemarc05.shtml>> . Acesso em: 05 jan. 2008.

⁸ CAMPOS, Adhemar de. **Deus é musical?** Disponível em: <<http://www.evangelicos.com/artigos/adhemarc05.shtml>> . Acesso em: 05 jan. 2008.

música é de origem divina e está presente em toda a história cristã. O ser humano, na contemplação da natureza ou no ardor de seu amor, pode ser levado a criar música e poesia. Usa como base o texto de Gênesis 4.21, na referência a Jubal, “o pai de todos os que tocam harpa e flauta”⁹. Mas ainda defende a possibilidade de uma origem satânica, baseado no texto de Ezequiel 28.13¹⁰, que apresenta Lúcifer com instrumentos musicais criados especialmente para ele, os tambores e pífaros¹¹.

Percebemos aí uma discordância semelhante àquela percebida por Lutero, na tensão entre a origem divina da música e aquela creditada às divindades gregas e presente nos rituais pagãos e, posteriormente, ao próprio diabo. Hoje, com o advento de movimentos carismáticos mesmo em denominações tradicionais, a tensão ocorre novamente, sendo que, apesar de não ser negada a procedência divina da música, a mesma também pode aparecer creditada ou sendo usada pelo diabo.

Poderíamos partir de um outro tipo de distinção comumente feita entre os diversos usos da música, e não relacionada à origem. A maioria dos autores entende que o senso estético e a criatividade são dons de Deus a todos os seres humanos, o que explica a riqueza também da música que não é escrita para o louvor a Deus; por outro lado, entende-se que o diabo também possa fazer uso da música. Isso, no entanto, não o torna criador de música, mas sim, utilizador.

3.1.2. A distinção entre sacro e profano

A possibilidade de o diabo fazer uso da música tem sido um assunto polêmico, e é um argumento utilizado para justificar a resistência a certos tipos de instrumentação e gêneros musicais, considerados pouco espirituais e que conduziriam a estados de ânimo não desejáveis¹². O rock cristão sofreu oposição com base em tal argumento. A mesma compreensão também está por detrás das declarações de muitos músicos cristãos, de que seus instrumentos estão consagrados a Deus e de que só farão música para Deus – é o que chamaremos

⁹ Usamos, como referência, a Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

¹⁰ É o mesmo texto utilizado acima por Adhemar de Campos, para creditar a autoria dos instrumentos musicais a Deus.

¹¹ SOUZA FILHO, João A. **O ministério de louvor da Igreja**. Belo Horizonte: Betânia, 1999. p. 33-35.

¹² A principal referência é à rebeldia, considerada a característica de Lúcifer.

aqui de *princípio da exclusividade*.

Quanto aos estados de ânimo referenciados pelos autores como sendo decorrentes da música, relembramos que Lutero também se referiu a eles, mas com outra tônica: para ele, a música conduz a estados de ânimo positivos, como a alegria, levando inclusive à mudança de caráter. Atualmente, este “poder” da música costuma ser relacionado a “riscos espirituais” para quem não tem a devida “maturidade espiritual”. Por outro lado, Amorese¹³ incentiva o cultivo do belo e da arte, mas de forma holística, integral, com o uso da razão e do discernimento. Lembramos também que este temor dos efeitos da música já estava presente à época de Lutero e, inclusive, é muito anterior a ele, tanto que Lutero propõe um contraponto.

A maioria dos autores partilha a compreensão de que a distinção entre sacro e profano diz menos respeito à teologia do que à cultura. Hustad expressa:

Um truísmo familiar é de que a música não é intrinsecamente sacra ou secular; em nossos dias, os únicos critérios pelos quais ela pode ser classificada são: a sua letra e o seu objetivo expresso. Certamente a execução musical não é nem espiritual ou não-espiritual por si mesma. É um exercício espiritual dos músicos, quando estes dão o que têm de melhor, com humildade e sinceridade. Ela se torna alimento espiritual para o ouvinte quando ela é ouvida e assimilada como expressão espiritual sincera e madura¹⁴.

Para este autor, o que distingue a música sacra da profana é a funcionalidade. A música sacra não pode ser considerada arte pela arte (que é um conceito proveniente do Romantismo), como a música erudita ou popular ocasionalmente são vistas¹⁵, mas serve a um propósito. Não pode ser considerada *livre*, mas precisa cumprir sua função, que está diretamente relacionada à comunicação. A aceitação da música é uma questão de compreensão e significado, dentro de cada cultura, das manifestações musicais¹⁶.

[...] muitas pessoas não conseguem crer que a música “secular” pode comunicar a verdade “sacra”. Com o tempo, depois que ela é associada com as atividades eclesiais durante um certo período, o “velho secular” se torna o “novo sacro” e a comunicação é restaurada¹⁷.

¹³ AMORESE, Rubem. **Louvor, adoração e liturgia**. Viçosa: Ultimato, 2004. p. 106.

¹⁴ HUSTAD, 1981, p. 15.

¹⁵ Embora, no contexto atual, sirvam com freqüência a interesses mercadológicos e midiáticos.

¹⁶ HUSTAD, 1981, p. 13.

¹⁷ HUSTAD, 1981, p. 50

Souza Filho também observa que, por estar ligada à cultura, há uma relação com o gosto pessoal:

Não há razão para tacharmos de sacra ou profana uma música de cujo ritmo ou melodia não gostamos, nem tampouco considerarmos sacra aquela cujo ritmo e melodia estão dentro de nossa crítica pessoal. A distinção entre sacro e profano é comumente feita para se identificar o que é permitido nas reuniões da igreja, ou para fazer distinção dos cânticos entoados nos salões e festas do mundo¹⁸.

No entanto, o autor propõe um critério, quando afirma:

O sacro e o profano, então, não podem ser definidos apenas por melodia, ritmo e letra. Há um outro critério: partir do ponto de vista de a pessoa ser ou não consagrada a Deus. [...] Tudo o que é inspirado por Deus, criado por ele e utilizado somente em honra dele, por pessoas cuja vida é santa, é sacro. Uma música pode ser inspirada por Deus, cantada para ele, mas, se as vidas não forem dele, é profana¹⁹.

Seu critério baseia-se na consagração individual de cada pessoa envolvida com música. Este critério é recorrente entre os autores e está ligado aos movimentos conversionistas e de renovação. Vale ainda o questionamento sobre que “sinais” poderiam auxiliar na percepção desta consagração, já que é um princípio subjetivo, mas correríamos o risco de estabelecer regras morais ou comportamentais.

A dicotomia entre sacro e profano, entre a vida eclesial e a vida comum ou diária, passa também pela música sacra. Onde tal dicotomia não é feita, não há o questionamento quanto à música. Nessa última linha de pensamento, temos encontrado no Brasil movimentos que advogam em favor do uso da música popular brasileira. Bomilcar constata:

Quando falamos de influências recebidas, como evangélicas, quase sempre negamos o que recebemos “dos de fora”, ou negamos nossa história “pré-conversão”. Como se não fizesse parte da história de Deus em nossas vidas. Até porque isto não soa santo, espiritual, cristão, evangélico, puro, inspirado ou profético.

[...] eu, que não tive “berço evangélico” ou “maternidade evangélica” [...] fui menos preconceituoso com o que recebi através de pessoas não-cristãs. Em minha formação familiar e estudantil, por exemplo, tive ótimos referenciais e professores que me ajudaram a absorver valores, cultura e informação²⁰.

Para este autor o critério da consagração também é válido. A busca por um cultivo da música brasileira e a absorção da cultura nacional deve ter uma base

¹⁸ SOUZA FILHO, 1999, p. 23.

¹⁹ SOUZA FILHO, 1999, p. 23,24

²⁰ BOMILCAR, Nelson. **Abbey Road, Clube da Esquina e outras influências**, p. 3. Disponível em: <<http://www.transmundial.com.br>>. Acesso em: 09 jul. 2007.

teológica substancial, baseada numa piedade pessoal. Destaca a falta de conhecimento teológico como o principal problema; o que comprometeria a própria música chamada “sacra”:

Toda música é do mundo — dentro e fora da igreja —, passa pela influência de homens, vem impregnada da cultura e da experiência do compositor. Entretanto, não é necessariamente música mundanizada, sem valores éticos e morais, ideologicamente irresponsável e alienante ou de conteúdo danoso e corruptível. Existe muita música chamada gospel absolutamente mundanizada e secularizada, sob o poder da indústria que se instalou no segmento cristão²¹.

Podemos observar que, embora se fale em distinção entre sacro e profano, parece-nos haver outras categorias, onde a questão cultural e mercadológica ficam evidentes. Em lugar de sacro e profano, poderíamos falar da diferença entre sacro e popular, ou sacro e popular brasileiro. Note-se que praticamente não há referências à música erudita. Bomilcar faz distinção entre música sacra de consumo (mundanizada) e música sacra consagrada, conforme constatamos acima.

3.1.3. O papel do músico: levita ou ministro de louvor

Um terceiro tema recorrente é o papel do músico na igreja, especialmente no que se refere à designação. Em algumas tradições, há a designação de *pastor de música* ou *ministro de música*, onde pessoas com formação acadêmica e ordenação exercem as funções musicais da igreja. No entanto, nas últimas décadas, têm surgido duas novas denominações para os músicos, que não estão ligadas à formação musical, nem à ordenação: os chamados *levitas* ou *ministros de louvor*.

A denominação Ministro de louvor surgiu no princípio do século XX, porém só se tornou popular na década de 40. De acordo com as igrejas batistas, ministro de música é aquele obreiro com aptidão para música e ordenado por uma igreja para servir nesta área ministerial. Hoje é mais conhecido como ministro de louvor ou ainda, líder de louvor. Bem na verdade estamos falando de uma só pessoa e de um mesmo ministério.²²

O termo levita é uma referência à tribo de Levi, separada por Davi para prestar serviço no templo. No entanto, a compreensão hodierna indica o trabalho

²¹ BOMILCAR, Nelson. **Em busca do tempero brasileiro**. Disponível em: <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em 05.01.2008.

²² SOUSA, Raul de. **Música: conselhos para dirigentes de louvor**. Disponível em: <<http://www.melodia.com.br>> Acesso em: 05 jan. 2008.

com música dentro dos serviços religiosos. É enfatizada a separação destes indivíduos para o trabalho na “Casa do Senhor”²³. Tal designação é parcial em comparação com as atividades do levita descritas no Antigo Testamento:

Vivemos tempos estranhos em que aconteceu a ressurreição parcial do ofício dos levitas. Parcial, por que levitas pós-modernos só cantam ou tocam. Ninguém encontra um levita cuidando da limpeza ou da portaria, por exemplo. Pra completar, todos os textos bíblicos que tratam do sustento dessa tribo foram esquecidos²⁴.

Poderíamos concluir que, nesta designação, a relevância não está na multiplicidade das tarefas, mas em outros dois aspectos: inicialmente, o aspecto de separação e de consagração para o trabalho. Não é o caso da ordenação, mas funciona de forma semelhante, para deixar clara a função especial que tal pessoa recebeu para o trabalho na igreja. O segundo aspecto está na necessidade de respaldo bíblico para o trabalho com música na igreja. Embora não se imagine um culto sem música, a ênfase na mesma atualmente é sem precedentes na história da igreja. Por isso, há a necessidade de legitimar tal função, e isto pode ser feito através da figura dos levitas.

Outro termo é ministro de louvor. E ele nos dá pistas sobre a diferença do papel do músico no culto em relação ao tradicional organista ou pianista. Dentro da visão de louvor e adoração, a função do ministro de louvor (ou levita) é mais ampla do que executar um instrumento ou cantar. O termo “ministrar” é usado para designar diversas funções, desde a pregação e o ensino, passando pela oração e pela música. O ministro de louvor tem o poder da palavra. Por isso, não é suficiente a designação ministro de música. É necessário perceber que a estrutura do culto, quando há a ênfase no louvor e adoração, muda. A parte inicial é destinada ao tempo de louvor e adoração, onde não somente se canta, mas também há oração, momentos de improvisação musical (chamados de *louvor espontâneo*), e o ministro de louvor fala, traz mensagens e textos bíblicos e conduz a comunidade a louvar e adorar.

²³ Esta referência ao Antigo Testamento é recorrente, também em termos de vocabulário empregado e no repertório. Termos como “arca da aliança”, “holocausto”, “santuário”, “véu” e nomes de locais descritos no Antigo Testamento aparecem com frequência. Faz parte de uma tendência atual.

²⁴ PAVARINI, Sérgio. **Talentos (não) devem ser explorados.** Disponível em: <<http://pavablog.blogspot.com/2007/08/talentos-no-devem-ser-explorados.html>>. Acesso em: 04 jan. 2008.

Normalmente chamamos de ministro de louvor, o líder de uma equipe ou ministério de louvor, que canta e ministra o louvor levando a Igreja a ser cheia do Espírito Santo: "...mas enchei-vos do Espírito, falando entre vós com salmos, entoando e louvando de coração ao Senhor, com hinos e cânticos espirituais." (Ef 5.18b,19) Mas nesta definição, vamos considerar ministros de louvor, todos aqueles que estão envolvidos direta ou indiretamente na ministração do louvor, mesmo porque o líder não faz nada sozinho. Em outras palavras, cantores, instrumentistas, operadores de áudio e vídeo, todos contribuem na ministração do louvor.²⁵

O poder da palavra altera a função do músico na igreja. Havendo este espaço da palavra para o músico, ele necessita ser preparado não só musicalmente, mas teologicamente, pois assume a função de ensinar teologia à igreja, como percebemos na declaração a seguir: "O ministro ou líder de louvor está dentro da mesma responsabilidade de um pastor dentro de sua igreja, estão pisando o mesmo lugar, o altar. Ele tem a obrigação de conduzir suas ovelhas no caminho, ensinando-as através da palavra de Deus."²⁶ A designação está ligada à autoridade espiritual atribuída à pessoa, que ultrapassa a autoridade musical.

Algumas igrejas tradicionais têm mais cuidado com essa questão. O ministro de música fez curso de nível superior na área e é funcionário da igreja. Em outros lugares, alguns minutos de destaque durante o culto são uma moeda de troca eficiente.²⁷

Estas designações (ministro de louvor e levita) são contestadas com freqüência, e este é um dos aspectos teológicos que apresenta maior divergência. Não aparecem outras alternativas de nomenclatura. Parece-nos também que estas denominações são usadas indiscriminadamente para profissionais ou amadores em música, para ordenados ou não. Seria necessária uma investigação mais profunda, que não foi possível a partir do material disponível, sobre quem dá tal designação, se é a igreja, a liderança ou é uma auto-designação. Também não foi possível, a partir do material encontrado, determinar quais os critérios para que alguém receba estas designações. Também questionamos onde ficou a dimensão de serviço, atribuída aos levitas à época de Davi.

²⁵ OLIVEIRA, Sandro de Souza. **Aleluia:** Definições de louvor e adoração. Disponível em: <<http://www.melodia.com.br/>>. Acesso em: 10.01.2008.

²⁶ SOUSA, Raul de. **Música:** conselhos para dirigentes de louvor. Disponível em: <<http://www.melodia.com.br/>> Acesso em: 05 jan. 2008.

²⁷ PAVARINI, Sérgio. **Talentos (não) devem ser explorados.** Disponível em: <<http://pavablog.blogspot.com/2007/08/talentos-no-devem-ser-explorados.html>>. Acesso em: 04 jan. 2008.

3.1.4. A diferenciação entre louvor e adoração

Os dois termos acima têm sido usados em referência à música. Autores têm ressaltado a diferença entre estes dois termos²⁸. Amorese nos auxilia: louvor tem os significados de elogio e prática litúrgica, e “é a expressão, individual ou coletiva, de reconhecimento do que Deus é e faz.”²⁹ Nessa expressão, são mencionados os atributos e as ações de Deus. Não é distinto de *ação de graças*. Louvor, no sentido litúrgico, designa o tempo destinado à música e outras expressões artísticas para engrandecer a Deus, geralmente denominado “período de louvor”.

Adoração tem um caráter pessoal de relação com uma divindade. Pode ser expressa externamente, mas está ligada à intimidade com Deus³⁰. Adoração está relacionada à vida como um todo, e não somente a um momento onde são utilizadas expressões elogiosas a Deus³¹. Segundo Hustad,

É o relacionamento entre Deus e os homens, uma contínua relação de auto-revelação e reação correspondente. É a atividade normal – o relacionamento normal – da vida cristã e é expressa em conversa com Deus, a doação completa do ser a Deus e a transformação do adorador à semelhança de Deus, em toda a sua pessoa: corpo, mente, emoções e vontade.³²

Relacionado à música sacra, os autores identificam o louvor com as expressões mais efusivas, os chamados “cânticos de guerra” e os salmos em geral. A adoração é relacionada aos cânticos de caráter intimista e aos momentos de canto e oração espontâneos. Em outras interpretações, a adoração está ligada a gestos e sinais físicos de reverência e prostração, baseados nos Salmos. Nenhuma das duas ações pode ser expressa exclusivamente através do canto.

Verdadeira adoração não tem a ver com canções, vocais, bandas ou corais. Todas essas coisas contribuem para uma grande **expressão** de adoração, mas a essência da adoração é quando seu coração e alma e todo o seu ser estão ligados e adoram o Espírito de Deus. Louvor, por sua vez, é uma explosão de ações de graças e fé. Não são apenas canções rápidas, mas um sacrifício de louvor que é freqüentemente ofertado até

²⁸ A partir da compreensão de que os dois termos não têm o mesmo significado, surgiu a tendência de modificar o nome dos grupos de louvor, acrescentando a adoração.

²⁹ AMORESE, 2004, p. 30.

³⁰ AMORESE, 2004, p. 31.

³¹ LIESCH, Barry. **Nova Adoração**: Dos hinos tradicionais aos cânticos congregacionais. Tradução de Jorge Camargo. São Paulo: Eclésia, 2003. p.148.

³² HUSTAD, 1981, p. 84.

quando não se sente que deve louvar [...]”³³

A partir desta compreensão da adoração, encontra-se uma possível forma de compreender a inclusão, nos cultos, de repertório de caráter individual, na primeira pessoa do singular, mesmo em se tratando de canto coletivo.

Outros temas têm sido relacionados à música sacra, mas dizem respeito a critérios de escolha e seleção de repertório. Cremos que este tema já está suficientemente previsto em outras pesquisas e não se refere à teologia da música, mas decorre dela.

3.2. Pensando na intencionalidade do fazer musical: subsídios para um entendimento de música sacra no contexto evangélico-luterano, a partir do olhar para os Grupos de Louvor e Adoração

A partir do entendimento de Lutero a respeito da música e dos principais tópicos de referência citados anteriormente, procuramos traçar possíveis parâmetros para os Grupos de Louvor e Adoração. Visam oportunizar a reflexão dos grupos, expandindo-se para a prática. Não se trata, no entanto, de um manual³⁴.

O entendimento oriundo da Reforma e dos séculos posteriores (XVI e XVII) é o que baliza a música sacra dentro da confessionalidade luterana. Como tradição herdada, volta sempre a ser usada como parâmetro, embora hoje esteja claro que ela não abarca mais a complexidade do tema. Por outro lado, a música sacra contemporânea assume funções diferenciadas daquelas oriundas da Reforma; podemos citar como exemplo a expressão particular de sentimentos e experiências religiosas. As novas contingências e interpretações teológicas e litúrgicas estão presentes na música, num mundo de trocas culturais e de pluralismo. Por fim, há um mercado em torno da música (também o mercado *gospel*, no Brasil), que orienta para o consumo e nos questiona: é possível, ainda hoje, estabelecer parâmetros?

³³ ZSCHECH, Darlene. **O Coração de Adoração**. Disponível em: <http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/adoracao/coracao_adoracao.htm>. Acesso em 05 jan. 2008.

³⁴ Estes parâmetros já vêm, em alguma medida, fazendo parte da reflexão e da prática da autora em um Grupo de Louvor e Adoração do qual faz parte, na cidade de Canoas.

Iremos, abaixo, procurar concepções referentes à música sacra que possam responder, em parte, ao contexto plural contemporâneo, e que possam, de alguma forma, indicar caminhos.

3.3.1. Criação e dom de Deus

Tanto os autores contemporâneos pesquisados quanto Lutero situam a música e a criatividade artística entre as criações e dons de Deus.

Lutero refere-se ao caráter e ao alcance da música. Como obra de Deus, ela está ao lado de toda a criação: a serviço de Deus. As respostas fisiológicas e psicológicas à música, mencionadas por Lutero, já são observadas e utilizadas como meio terapêutico. Também no âmbito da integração social a música tem sido amplamente utilizada pela igreja contemporânea. Não obstante, parece haver um território de relação entre música e fé. A música é dádiva de Deus, resposta humana de fé e reconhecimento da graça de Deus. Neste caso, está associada à ética, porque a resposta de fé não pode ser incongruente com a prática. Esta é uma referência a um aspecto mais profundo que uma conformação de comportamento a uma determinada cultura religiosa, pois a ética não fica restrita a uma abordagem moral.

3.3.2. Integridade

Poderíamos designar esta relação de Lutero entre música e ética, resposta de fé e prática, de integridade. Integridade está relacionada a ser completo, estar inteiro. Trata-se de uma visão holística, não-dicotomizada, do ser humano. Está relacionada ao todo do ser humano, todas as suas faculdades e possibilidades, e inclusive suas incoerências.

Integridade também está relacionada ao todo da Igreja. Mas, como vislumbrar este todo no mundo particularizado, plural? Longe de um proceder uniforme, a igreja deve buscar um caminho conciliar, onde as pessoas possam encontrar os seus “particulares”, onde diversos interesses possam ser contemplados, onde o povo está. Não uma igreja particularizada nos parâmetros legados desde o século XVI. O desafio para a igreja é fazer isso, e fornecer, ao mesmo tempo, elos entre os

diferentes e conduzir para a unidade da fé. Não como depositária da “genuína tradição da música sacra”, mas aberta ao diálogo com o novo. A inteireza do “corpo de Cristo” não está na uniformidade, mas, como organismo vivo, na unidade da diversidade.

3.3.3. Consagração e exclusividade: serviço

Esta integridade, como resposta de fé e reconhecimento da graça de Deus, seja através da música e da ética, é a própria consagração.

Quanto ao serviço musical, ou ao papel do músico, pensemos nos elementos litúrgicos que são separados para servir a Deus no culto. Assim também a pessoa que oficia o culto, está, naquele momento, separada para aquela função. Mais que uma honra, é um serviço. Esta é a consagração – no sentido de estar separado para aquele fim.

Se pensarmos no sentido do serviço, tanto a designação *levita* quanto *ministro* estão apropriadas. A função dos levitas não era de poder, mas de *servir*. Da mesma forma, *ministrar* significa dar e fornecer. Está mais associado a um serviço, do que a um cargo distintivo. Esse aspecto pode ajudar muitos músicos a repensarem sua função e, conseqüentemente, cumpri-la com mais eficiência.

Mais do que uma designação, a pergunta que se coloca é: quais são as exigências para um músico que trabalha na igreja, em tempos plurais? A música é bem de consumo e a educação musical no Brasil não existe de forma eficaz. O individualismo enfraquece os conhecimentos teológicos e litúrgicos, porque os relativiza e pulveriza. O mercado religioso e a mídia exigem *performance*. A igreja precisa de pessoas agregadoras, que possam ajudar a comunidade no “encontro de diferentes”. O profissional desejado precisa, diante de tal cenário: conhecer a tradição herdada, saber ensinar o povo na cultura comunitária, e saber interpretar as diferentes orientações estilísticas e culturais da atualidade. Não está separado do povo, mas no meio dele.

Quanto à exclusividade, a partir da salvação já não é a pessoa “propriedade exclusiva de Deus”? O princípio da exclusividade é respondido pela ação de Deus, e não por uma ação humana. Encontra-se no território da graça. Não quer dizer um sair do mundo e da vida real. Pois os cristãos são chamados, não a se isolarem do

mundo como se nele não vivessem, mas como agentes de transformação no mundo.

3.3.4. A glória de Deus

Iremos olhar para o entendimento de Lutero de que, independente da função específica, a música deveria ser usada para glorificar a Deus. Apesar dos usos diversos da música e suas infinitas possibilidades, parece-nos que este parâmetro, dentro da comunidade cristã, ainda é válido.

Sob tal ótica, pensamos no uso de repertório de caráter ufanista, voltado às obras e experiências humanas e particulares, onde é exaltado o poder espiritual de quem crê ou que coloca Deus na posição de “aliado que precisa cumprir suas promessas” em resposta à fidelidade humana. Nesse repertório, a glória passa do Criador à criatura.

A *performance* do Grupo de Louvor e Adoração é outro ponto crítico. O local destinado a eles é a plataforma (também chamada de altar; ou seja, à frente, no espaço litúrgico), um degrau acima do nível da comunidade. Gera-se uma confusão entre altar e palco, sem uma distinção dos espaços, que está aliada a um desconhecimento das funções e dos elementos litúrgicos³⁵. É também associado com os padrões da mídia, num sinal de exaltação pessoal (*show*) do Grupo de Louvor e Adoração, que tira o foco de Deus e o coloca nas pessoas. É interessante pensar em outras formas de posicionamento do grupo, que não lhe dessem tanto destaque e devolvessem o foco ao culto, e não aos músicos³⁶.

3.3.5. A funcionalidade

A música sacra é vista, em todos os tempos, como funcional. Além de uma finalidade estética, que não se exclui, ainda podemos acrescentar esta, de servir. Alguns autores nos ajudam na compreensão da funcionalidade da música:

³⁵ Vê-se com freqüência o púlpito ser utilizado como estante de partitura e o altar da comunhão, como depositário de microfones. Para que a bateria possa ocupar seu lugar, o púlpito é deslocado e colocado como elemento menos importante. Inicialmente, é necessário acomodar os músicos no espaço, os outros elementos tornam-se secundários.

³⁶ A experiência da autora revela que é possível, sem prejuízo da função musical, deslocar a equipe de louvor para um local mais discreto, ou, pelo menos, convidar o Grupo de Louvor e Adoração para que se posicione no mesmo nível da comunidade, abaixo da plataforma.

[...] é importante saber que a arte não deve ser concebida como pura, descomprometida, entendida como 'arte pela arte'. A arte no culto é serva da liturgia. Ela serve a propósitos definidos. Daí entender-se a arte litúrgica como arte instrumental. Ela envolve grande dose de prazer, pois o belo produz prazer. Mas não deve se esgotar nele, pois deve expressar, também, o dever. Ela não é material de consumo próprio, pois remete de volta para o Criador do belo, de onde ela provém³⁷.

Na liturgia, também não se pode supor que a música tenha uma simples função de embelezar, como observou Ostrowski:

Para a liturgia isso significa que a função da música não é simplesmente a de expressar um texto litúrgico musicalmente, muito menos a de embelezar ou animar o culto, mas a de tentar alcançar a união mais íntima possível entre texto e música de acordo com o espírito de cada texto litúrgico. Onde essa síntese entre culto e música sucede, é possível descobrir novos aspectos de nossa relação com Deus e com nosso semelhante³⁸.

Essa compreensão da música e da arte a serviço da liturgia é um parâmetro viável para a separação entre sacro e profano: poderíamos dizer que a música profana é livre para estar a serviço da beleza, enquanto a música sacra é música a serviço do culto.

Uma mudança paradigmática é citada por Ratzmann³⁹, quando se refere à alteração da função de proclamação-louvor-clamor, para a criação de uma atmosfera adequada, do conteúdo voltado para Deus para um mundo sonoro de conteúdo difuso, que corresponde primeiro às necessidades estéticas humanas. Nos novos usos, a música sacra está aberta a experiências de transcendência, terapia, conforto e possibilidades de comunhão. Essa atmosfera criada pela música pode auxiliar e preparar a oração. Dos manuais pesquisados, alguns oferecem “fórmulas” para a criação desta atmosfera. O questionamento que se coloca é: podem a música e o músico realmente criar esta atmosfera, ou isto é uma atribuição do Espírito Santo?

3.3.6. Música e cultura: a comunicação

A escolha de determinado repertório está ligada à ética e à estética, que se

³⁷ AMORESE, 2004, p.106.

³⁸ OSTROWSKI, Carla. Cantar com o coração. **Tom da música**, São Leopoldo, ano 3, n.6, p. 6-7, 2002. p. 7

³⁹ RATZMANN, Wolfgang. Klage, Lob, Verkündigung? Gottesdienstliche Musik in einer sich verändernden Gesellschaft. In: MILDENBERGER, Irene; RATZMANN, Wolfgang (Hg.). **Klage – Lob – Verkündigung**: Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur. Leipzig: EVA, 2004, p. 237-248.

movem no âmbito da compreensão (entendimento) e da vontade humanas. A partir da experiência e de diversos fatores externos, cada indivíduo ou grupo cultural traça o perfil do que é bom e adequado para si, a partir de sua vivência.

Quando se usa o critério “beleza”, pensa-se em subjetividade, como se não fosse possível objetividade na avaliação de uma obra musical. No entanto, é possível estabelecer parâmetros objetivos para avaliação de uma obra artística. A congruência de uma composição, conforme citado por Lichtler⁴⁰, faz convergirem texto, elementos musicais e Evangelho. Os critérios não são subjetivos, mas nem sempre são compreendidos, e precisam ser aprendidos.

Hustad nos auxilia a pensar a questão estética, seja da beleza, seja da alegria, sob outro aspecto:

Viver esteticamente é participar da imaginação de Deus quanto ao que a vida deve ser, para nós e para o mundo ao nosso redor, e trabalhar com o Espírito Criador de Deus para fazer isso acontecer⁴¹.

De acordo com Hustad, o viver estético está ligado ao cotidiano, mas também à esperança; que, por sua vez, se traduz em imaginação que leva à ação. Está ligada à percepção do momento histórico e ao refazer da história.

Lutero acreditava que a música alegre era condizente com a vida cristã, e a música melancólica, com as obras de Satanás. No entanto, não podemos supor que a vida ligada à cruz de Cristo seja sempre alegre. O que a música pode fazer, mesmo expressando um lamento, é devolver o consolo e o reconhecimento da grandeza de Deus, como o fazem os Salmos. O critério da alegria pode, dentro dos contextos teológicos atuais, conduzir à alienação da realidade, uma fuga do mundo, ou à Teologia da Prosperidade, onde o cristão sempre deve ser feliz e bem-sucedido.

Sendo a música linguagem e viva voz do Evangelho, reflitamos também sobre as conseqüências, para uma comunidade de fé, da alteração radical da linguagem musical, feita de forma abrupta, em nome da modernidade. As conseqüências para a comunicação do evangelho seriam as mesmas de uma pregação em idioma estrangeiro. À semelhança dos símbolos, que precisam ser compreendidos por toda a comunidade a fim de justificar seu uso, também a linguagem musical o deve ser.

⁴⁰ LICHTLER, André. A necessária congruência de uma composição. **Tom da música**, ano 2, n. 3, p. 12-13, 2001. p. 12.

⁴¹ HUSTAD, 1981, p. 30

Pois, do contrário, a comunicação não se estabelece e a função deixa de existir.

Por fim, como a compreensão da música está ligada à comunicação, concluímos que, como linguagem, ela pode ser aprendida. Uma das funções da música na igreja deveria ser esta, então, de dar a conhecer as linguagens da música ao povo, dentro de padrões artísticos desejáveis (congruência). Proporcionar acesso e vivência de outras expressões, de forma a ampliar o espectro da linguagem musical e quebrar possíveis preconceitos (que refletem na música o que faz parte da vida), parece ser uma das funções do músico na igreja.

Autores pesquisados expressam temor em utilizar a cultura brasileira em suas composições sacras, pois a associam às religiões não-cristãs e à sensualidade. Alguns questionamentos se colocam: em primeiro lugar, a música sacra contemporânea segue, em sua maioria, padrões que não são brasileiros, fruto do pluralismo cultural⁴². Então, voltamos à questão cultural: se aprendemos a associar música estrangeira (mesmo que cantada em português) com boa qualidade, deixamos de aprender sobre as qualidades da música brasileira. Lembramos, em razão do temor explicitado acima, que a música evangélica que importamos tem muita influência da música e das expressões religiosas provenientes da África. Em última análise, todas as expressões artísticas, por elaboradas que sejam, devem muito aos seus povos “nativos”. Não queremos advogar em favor da cultura brasileira, mas ressaltar os motivos que geram esta distância de nossa cultura. A associação da própria cultura como potencialmente ligada ao mal é um fenômeno que explicita a nossa auto-imagem cultural e teológica.

É necessário dialogar com o diferente, com outras culturas e estilos. Esta é uma possibilidade de aprendermos a nossa história de forma mais ampla e perceber suas possibilidades. Assim, fica claro que a tradição e a cultura herdadas não podem responder a todas as perguntas, mas também não deveriam ser tragadas pelo pluralismo. A tradição deve dar o impulso e o ponto de partida para o diálogo com novas e diferentes intenções que se apresentam.

3.3.7. Teologia na forma e no conteúdo

Toda a liturgia é constituída de forma e de conteúdo. Tanto a forma quanto o

⁴² Este fenômeno da música sacra segue o que acontece também na música popular e erudita.

conteúdo, estão relacionados à teologia do grupo onde aquela liturgia está incluída.

O questionamento que se coloca, em relação à forma, diz respeito à constatação de que toda música acontece dentro de um contexto social. Mas, o cultivo de valores comunitários, na cultura plural, não é mais possível, no mesmo entendimento do século XVI. Isto porque o pluralismo leva, também, à individualização, à particularização de conceitos e valores. E as formas de culto tradicionais, que são muito particulares, não dizem mais respeito ao coletivo de nossa sociedade⁴³. Por outro lado, as novas formas que surgem encontram-se muito vinculadas ao mercado. Deve a igreja aceitar sem questionamento as normas do mercado?

No entanto, parece que, apesar do pluralismo aparente, encontram-se ainda interesses e temas comuns e insubstituíveis, não possíveis na individualização, como é o caso do exercício do canto comunitário.

O Grupo de Louvor e Adoração geralmente não se preocupa com a forma do culto como um todo. No momento em que o altar da comunhão e o púlpito perdem lugar para o Grupo de Louvor e Adoração, a teologia subliminar diz que a música é mais importante que a Palavra de Deus ou a Eucaristia. Quando o volume do instrumental e das vozes dos dirigentes é muito alto, a mensagem envolvida diz que o parâmetro é o da mídia. Fala, então, de uma teologia individualista, particularizada e voltada para a pessoa, isolada do outro, não comunitária. A escolha de não usar hinários ou cancionários, e projetar a música, fala de uma teologia que procura a integridade, pois há mais liberdade para a expressão corporal. Mas pode falar também de uma teologia de consumo e imediatista, que quer sempre novidades e rejeita a tradição. Todas as escolhas externas que o grupo faz, são litúrgicas e são teológicas e merecem reflexão.

Quanto ao conteúdo, podemos pensar nas novas composições introduzidas no culto. Uma sugestão são grupos de estudo, onde textos e música são analisados e discutidos antes de entrarem no repertório. Para tanto, é necessária curiosidade pelo saber teológico. Na análise conjunta de textos e músicas, pode haver um grande proveito para os envolvidos, além de a escolha não ser arbitrária ou regida apenas pelo critério estético.

⁴³ RATZMANN, 2004, p. 247.

3.3.8. Louvor e adoração na comunidade e com a comunidade

Quando as vozes humanas se unem para cantar, em louvor ao seu Criador, ocorre um fenômeno que poderia traduzir o que significa comunhão: cada pessoa, com sua voz única e particular, une-se à multidão em sua volta, que também dispõe sua voz, e, em conjunto, entoam a música, em diálogo com Deus. A individualidade é mantida, pois cada voz é necessária ao conjunto. Mas a unidade das vozes gera um resultado diferente da soma das vozes, que por sua vez representa a comunhão e a própria ecumene.

Sempre que as pessoas são privadas de se tornarem participantes do canto comunitário, perde-se a oportunidade desta vivência, tão salutar em nosso tempo. E esta participação ocorre não somente pelo cantar, mas pelo ouvir o canto produzido por si próprio em conjunto com o outro. Esta prática é a que pode fazer frente à proposta da mídia, que não tem como proporcionar tal vivência.

Lutero entendeu o quanto o unir das vozes pode significar para a vida de fé e devolveu o canto à comunidade. Hoje, em muitos cultos, faz-se o caminho inverso e a comunidade é privada de ouvir a própria voz. E a experiência fica ainda mais enfraquecida quando as vozes dos dirigentes de louvor se sobrepõem à “massa cantante” da comunidade. Músicas especiais podem, também, inspirar as pessoas em sua fé, mas não podem substituir a vivência do canto comunitário. Nesse caso, o Grupo de Louvor e Adoração perdeu sua função. Pois sua função primeira é auxiliar a comunidade reunida. O louvor é comunitário, numa atitude de estar ao lado, estar junto, e não acima.

Outro aspecto interessante e ousado, relacionado à unidade, é o Grupo de Louvor e Adoração aberto. Essa já é uma prática em alguns contextos, mas pode ser ampliada. Consiste em não haver lugares “marcados” no grupo. Ninguém é o possuidor de uma função fixa nem precisa executá-la permanentemente. Quanto mais instrumentos e instrumentistas disponíveis, mais interessante se torna a música. Este exercício exige paciência e humildade por parte dos músicos mais experientes, o que já se torna um bom exercício de serviço. Tocar junto com músicos mais experientes é uma oportunidade de aprendizagem musical, para aqueles que ainda não têm o aprimoramento técnico desejável. E também é uma oportunidade de

constante renovação do grupo de músicos, o que alivia sobrecarga sobre alguns integrantes.

CONCLUSÃO

Ao concluir, constatamos que, através da ação de missionários estrangeiros dentro da IECLB, se fixou um novo fazer musical a partir da década de 1960. Este apresentava características peculiares, tanto no aspecto temático, quanto musical. Gradativamente, tal repertório foi incorporado àquele usual, presente nos hinários oficiais luteranos. O novo repertório foi influenciado pelo cenário brasileiro, quer no engajamento, quer na omissão, no que se refere à temática social. Ao mesmo tempo, todo o cenário musical do período influenciou a música sacra.

A música refletiu, dentro do Movimento Encontro, o pensamento teológico, assim como o repertório das outras correntes que lhe foram contemporâneas. Ao observarmos o desenvolvimento musical de cada grupo, e os desdobramentos que vão ocorrendo, podemos delinear a evolução do pensamento teológico.

O cenário cultural que se apresenta hoje é muito diferente daquele que Lutero conheceu. De uma cultura linear, passamos a outra, de múltiplas possibilidades. Vemos a religião usada como bem de consumo, bem como a arte. Em um tempo de particularismos e onde os absolutos são questionados, voltar ao pensamento de Lutero nos ajuda a entender as bases daquilo que praticamos. O pensamento de Lutero, em relação à música, nos auxilia ainda hoje.

Por outro lado, não podemos nos fazer indiferentes às mudanças, sob risco de isolamento e descontextualização. Por isso, é importante saber qual o pensamento teológico genérico que permeia novas práticas musicais. Nesta pesquisa, constatamos que ele se apóia sobre poucos pilares e geralmente se deixa conduzir pela experiência individual.

Os Grupos de Louvor estão no centro da questão, pois seu ambiente traz uma

referência tradicional muito presente, ao mesmo tempo em que se situam entre as novas manifestações da cultura plural. Os padrões do mercado se encontram, por vezes, tão confundidos com as novas formas que são imperceptíveis. Por isso, o desafio que se coloca é pelo *conhecer* e *dialogar*. Isto significa utilizar a tradição e reportar-se para o Evangelho e, a partir deles, dialogar com as culturas e novas estéticas e promover a vida comunitária, no encontro de diferentes.

É o ensaio um espaço de educação teológica (ou cristã) e musical dentro da vida comunitária? – nossa pergunta inicial. Concluímos que, por sua forma de trabalho e pelos elementos que o constituem, o ensaio é um espaço de educação na vida comunitária. Esta educação acontece na interação entre os membros do grupo, nas trocas e experiências compartilhadas.

O Grupo de Louvor e Adoração, como outros grupos das comunidades, apresenta encontros regulares e práticas comuns a estes grupos (estudo da Bíblia, transmissão de valores, partilha de experiências); assim sendo, constitui-se num espaço de formação teológico-musical, pois associa as características acima ao desenvolvimento de um determinado repertório.

Os ensaios de um Grupo de Louvor e Adoração possuem características mistas entre um ensaio de qualquer outra formação musical (coral, banda, orquestra), e de encontros de grupos de educação cristã na comunidade. As práticas da oração conjunta, leitura e discussão de textos bíblicos e partilha de experiências pessoais de fé colocam o ensaio na mesma linha de grupos de estudo bíblico, grupos de jovens, grupos de casais e outros, destinados especificamente a integrar os componentes e favorecer um ambiente de aprofundamento no conhecimento da fé. Por outro lado, associa indivíduos com diferentes experiências musicais que se agregam para realizar música em comum, então possivelmente haverá trocas de conhecimentos musicais dentro do grupo. E, indo além, as escolhas feitas pelo Grupo de Louvor e Adoração são reflexos de um pensamento teológico (seja sua postura e localização, o repertório, as formas de inserção no culto, a instrumentação e outras) que é partilhado no momento do ensaio. Assim sendo, o Grupo de Louvor e Adoração constitui-se em um espaço de formação teológico-musical para seus integrantes.

Fatores como temática do repertório, maneiras de utilização dos instrumentos e da música, inserção, *performance* e comportamentos estão atrelados a uma

compreensão de música e de culto. No entanto, esta compreensão não é aquela que comumente conhecemos como luterana, visto que tem sua origem na teologia das igrejas de missão. Assim sendo, o Grupo de Louvor e Adoração é também um espaço de educação para o uso e papel da música dentro de uma compreensão teológica específica de culto. Portanto, o Grupo de Louvor e Adoração é um agente de formação teológico-musical da comunidade de adoração, pois que se coloca diante da comunidade como integrante do culto, apresentando as escolhas previamente feitas, que pareceram ao grupo ou ao líder as mais adequadas, e convidando a comunidade a partilhá-las.

Estas escolhas partilhadas são muitas vezes assimiladas pelo convívio com outras realidades musicais e teológicas, e tidas como adequadas também para a comunidade onde o grupo se encontra. A partir disso, freqüentemente estereótipos externos são copiados, havendo uma intencionalidade teológica, no que se refere principalmente ao repertório, ao papel privilegiado da música no culto e à partilha de vivência de fé. Nem sempre há um olhar cuidadoso e intencional no que se refere a tipos de *performance* e suas conseqüências para a educação cristã, e como isto modela o que significa o culto para a comunidade de adoração. Assim sendo, há uma intencionalidade por detrás dos fenômenos de formação dentro de um Grupo de Louvor e Adoração, mas que nem sempre atinge um grau maior de reflexão. Dois procedimentos podem auxiliar no estabelecimento de parâmetros dentro do Grupo de Louvor e Adoração: o conhecimento da teologia que orienta a formação de tais grupos (onde se incluem a origem dos Grupos de Louvor e Adoração e o próprio pensamento teológico-litúrgico no qual se inserem) em comparação com a compreensão teológica luterana, e conhecimentos mais amplos referentes à pertinência e função da música no culto, de acordo com essa mesma compreensão teológica-eclesiológica.

Assim como o processo da música sacra não é estático ou está concluído, também percebemos, na pesquisa, as inúmeras possibilidades de discussão que se apresentam. Infelizmente, pela extensão da mesma, não é possível aprofundar neste momento diversos aspectos, que esperamos possam ser revistos em breve. O assunto abordado é bastante amplo, e percebemos como limitação desta pesquisa uma reflexão maior sobre as implicações teológicas do repertório evangelical dentro da IECLB. Por outro lado, seria importante fazer-se um mapeamento de todo o

repertório dos hinários, analisando fontes e influências. Além dos cancioneiros mencionados, houve outros que também foram utilizados, em menor escala, dentro da IECLB, como aqueles voltados ao repertório infantil. Seria interessante abordar, ainda, o papel fundamental das esposas dos pastores citados, na compilação, tradução, composição de repertório, assim como no acompanhamento instrumental e organização de grupos musicais. Não foi possível, também, realizar uma análise abrangente de todos aqueles tópicos da teoria de Vygotsky e de Paulo Freire, que poderiam efetivamente se aproximar do fenômeno do ensaio. Por fim, sentimos falta de uma análise das mudanças significativas na forma do culto, decorrentes da teologia da música contemporânea. Observamos aqui a limitação deste trabalho. Que isto sirva de motivação para a continuação da pesquisa.

Esperamos que esta pesquisa possa auxiliar na valorização desse espaço e na busca da intencionalidade dos fenômenos educativos que acontecem no Grupo de Louvor e Adoração. Isto poderia acontecer iniciando pelo reconhecimento do ensaio como espaço educativo na igreja e pelo repensar da qualidade desse espaço, conforme a terceira parte de nossa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- AMORESE, Rubem. **Louvor, adoração e liturgia**. Viçosa: Ultimato, 2004.
- ANDRADE, Margaret Amaral de. Avaliação do Canto Coral: Critérios e Funções. In: HENTSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara (Org.). **Avaliação em música: reflexões e práticas**. São Paulo: Moderna, 2003.
- ARMANGE, Jacob. **Nosso envolvimento e comprometimento no Reino de Deus**. Viamão, 1977. Registro da palestra proferida no Encontro. Disponível em: <<http://www.me.org.br>>. Acesso em: 5 mai. 2007.
- BRAND, Eugene L. (Ed.). **A Liturgia entre os luteranos**. São Leopoldo: CEM, 1985.
- BEYER, Newton Paulo (comp.). **Aprenda Corinhos Cantando – 63 Corinhos Evangélicos**. São Leopoldo: Sinodal, 1971.
- BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLANKENBURG, Walter. **Kirche und Musik** : Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979.
- BLUME, Friedrich. **Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik**. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965.
- BOBSIN, Oneide. **Correntes Religiosas e Globalização**. São Leopoldo: CEBI, Curitiba: PPL, São Leopoldo: IEPG, 2002.
- BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. **Como fazer Teologia da Libertação**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BOMILCAR, Nelson. **Abbey Road, Clube da Esquina e outras influências**, p. 3. Disponível em: <http://www.transmundial.com.br/noticias/noticia_inteligente.php>. Acesso em: 09 jul. 2007.

_____. **Em busca do tempero brasileiro**. Disponível em:
<www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em 05.01.2008.

BONINO, José Miguez. **Rostos do Protestantismo latino-americano**. Tradução: Luís Marcos Sander. São Leopoldo: Sinodal, 2002.

BRANDENBURG, Laude Erandi. Vygotsky – pontos de encontro com a educação cristã. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo ano 38, n.2, p. 173-189, 1998.

BRAKEMEIER, Gottfried (ed.). **Presença Luterana 1990**. São Leopoldo: Sinodal, 1989.

BROWN, Don. **Lecciones Practicas para Dirigir el Canto**. [S.l.]: Mundo Hispano, [s.d.].

BUBMANN, Peter. Kriterien und Perspektiven für gottesdienstliche Musik in einer sich verändernden Gesellschaft. In: MILDENBERGER, Irene; RATZMANN, Wolfgang (Hg.). **Klage – Lob – Verkündigung: Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur**. Leipzig: EVA, 2004, p. 11-35.

CAMPOS, Adhemar de, **Deus é musical?** Disponível em:
<<http://www.evangelicos.com/artigos/adhemarc05.shtml>> . Acesso em: 05 jan. 2008.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

CRAVO ALBIN, Ricardo. **O Livro de Ouro da MPB: a história da nossa música popular de sua origem até hoje**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CREUTZBERG, Leonhard F. **Estou pronto para cantar: subsídios para a hinariologia da IECLB**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

CRUZ, Joerley. **Deus da música**. Disponível em:
<<http://www.provoice.com.br/artigos-jc/jc1-musica.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2008.

DEL BEN, Luciana. Avaliação da aprendizagem musical dos alunos: reflexões a partir das concepções de três professoras de música do ensino fundamental. In: HENTSCHKE, Liane; SOUZA, Jusamara (Org.). **Avaliação em música: reflexões e práticas**. São Paulo: Moderna, 2003.

DREHER, Martin N. **Igreja e Germanidade**. São Leopoldo: Sinodal, Porto Alegre: EST; Caxias do Sul: EDUCS, 1984.

_____. (org.). **Populações rio-grandenses e modelos de igreja**. São Leopoldo; Porto Alegre: Sinodal, EST, 1998.

_____. (org). **Reflexões em torno de Lutero**. São Leopoldo: Sinodal, 1984. V. II.

DUSSEL, Henrique (org.). **Historia liberationis: 500 anos de história da Igreja na América Latina**. São Paulo: Paulinas, 1992.

EWALD, Werner. Música Sacra Protestante no Brasil – Uma visão panorâmica dos primórdios à atualidade. In: **Dicionário Brasileiro de Teologia**. São Paulo: ASTE, 2008 (no prelo).

_____. (resp). **Banco de Dados (Etno) Musicológicos e Hinológicos – resenhas**. Biblioteca da Escola Superior de Teologia. Disponível em: <<http://www3.est.edu.br/cgi-bin/wxis>>. Acesso em: 24 maio, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985.

FOLEY, Edward. **Foundations of Christian music: the music of pre-Constantinian Christianity**. Colledgeville: The Liturgical Press, 1996.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **Cantos para o Culto Cristão**. São Leopoldo: Sinodal, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FRENZEL, Reynoldo (Comp.). **Cantarei ao Senhor**. Canoas: La Salle, 1977. v. I

_____. _____. 2. ed. Canoas: La Salle, 1978. v. I

_____. **Cantarei ao Senhor**. 2. ed. Canoas: La Salle, 1985. v. II

_____. **Cantarei ao Senhor**. Canoas: La Salle, 1991. v. III

HAHN, Carl Joseph. **História do Culto Protestante no Brasil**. São Paulo: ASTE, 1989.

HUSTAD, Donald P. **A música na igreja**. São Paulo: Vida Nova, 1981.

IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL. **Hinos do Povo de Deus**. 20. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2004. v. I.

_____. _____. 2. ed. Porto Alegre: IECLB, 2002. v. II.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. 2. ed. São Paulo, Scipione, 1993.

- KEITH, Edmond K. **Hinódia Cristã**. 2. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 2001.
- KERR, Guilherme. **E o louvor virou produto...** Entrevista concedida à Revista VM. Disponível em <www.vineyardmusic.com.br>. Acesso em: 9 jul. 2007.
- KILPP, Nelson (coord.) **Manual de normas para trabalhos científicos**. São Leopoldo: EST, 2006.
- KOCH, Ingelore Starke (Org.). **Brasil: outros 500** – Protestantismo e a resistência indígena, negra e popular. São Leopoldo: Comin, Sinodal, IEPG, 1999.
- LÉONARD, Émile G. **O Protestantismo Brasileiro**. 3ª Ed. São Paulo: ASTE, 2002.
- LICHTLER, Carlos. **Movimento Encontrão – 40 Anos**. Curitiba: Encontro, 2007.
- LICHTLER, André. A necessária congruência de uma composição. **Tom da música**, ano 2, n. 3, p. 12-13, 2001.
- LIESCH, Barry. **Nova Adoração: Dos hinos tradicionais aos cânticos congregacionais**. Tradução de Jorge Camargo. São Paulo: Eclésia, 2003.
- LIMA, Éber F. S. Reflexões sobre a “Corinhologia” Brasileira Atual. **Boletim Teológico**, Porto Alegre, v. 5, n. 14, p.53-64, 1997.
- LUTERO, Martinho. **Pelo Evangelho de Cristo**. Tradução de Walter O. Schlupp. Porto Alegre: Concórdia; São Leopoldo: Sinodal, 1984.
- _____. **Martinho Lutero: Obras Seleccionadas**. Tradução de Annemarie Hoehn et. al. São Leopoldo: Sinodal, 1987. v. 7.
- MARASCHIN, Jaci. O Canto Popular e a Expressão da Vida – música popular brasileira e culto evangélico, **Cadernos de Pós-Graduação - Ciência da Religião**, São Bernardo do Campo, nº2.
- MARIANO, Ricardo. Efeitos da secularização do Estado, do pluralismo e do mercado religiosos sobre as igrejas pentecostais. **Civitas** – Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v.3, nº 1, p. 111-125, 2003.
- MENDONÇA, Antônio Gouvêa. **O celeste porvir**. São Paulo: Paulinas, 1984.
- _____; VELASQUES FILHO, Prócoro. **Introdução ao Protestantismo no Brasil**. São Paulo: Loyola, Ciências da Religião, 1990.
- MUELLER, Jaime Roberto. **Relato histórico do Movimento Encontrão na IECLB**. São Leopoldo: Faculdade de teologia, Curso de Aprofundamento e Especialização Teológica – CAET. 1981.
- OLIVEIRA, Sandro de Souza. **Aleluia: Definições de louvor e adoração**. Disponível em: <<http://www.melodia.com.br>> . Acesso em: 10.01.2008.

OSTROWSKI, Carla. Cantar com o coração. **Tom da música**, São Leopoldo, ano 3, n.6, p. 6-7, 2002.

PASTORAL POPULAR LUTERANA. **O Povo Canta**. 5. ed. Palmitos: PPL, 1997.

PAVARINI, Sérgio. **Talentos (não) devem ser explorados**. Disponível em: <<http://pavablog.blogspot.com/2007/08/talentos-no-devem-ser-explorados.html>>. Acesso em: 04 jan. 2008.

PEDDE, Valdir. **Carismáticos luteranos e católicos**: uma abordagem comparativa da *performance* dos rituais. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

PEREIRA, Kenny Alberto Simões. **Lutero e a música**: Perspectivas para hoje. Dissertação de Mestrado. Universidade Metodista de São Paulo – Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: 2001.

QUASTEN, Johannes. **Music and worship in pagan and Christian antiquity**. Washington: National Association of Pastoral Musicians, 1983.

RAMALHO, Jether Pereira. **Prática educativa e sociedade**: um estudo de sociologia da educação. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

RAMOS, Luis Carlos. **Os “Corinhos”** – Uma abordagem pastoral da hinologia preferida dos protestantes carismáticos brasileiros. Dissertação (Mestrado) – Ciências da Religião, IMESP, São Bernardo do Campo, 2006.

RATZMANN, Wolfgang. Klage, Lob, Verkündigung? Gottesdienstliche Musik in einer sich verändernden Gesellschaft. In: MILDENBERGER, Irene; RATZMANN, Wolfgang (Hg.). **Klage – Lob – Verkündigung**: Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur. Leipzig: EVA, 2004, p. 237-248.

REILY, Duncan Alexander. **História Documental do Protestantismo no Brasil**. 3. ed. São Paulo: ASTE, 2003.

RIEDEL, Johannes. **The Lutheran Chorale**: Its Basic Traditions. Minneapolis (Minnesota): Augsburg Publishing House, 1967.

SCHALK, Carl F. (ed.) **Key Words in Church Musik**: Definition Essays on Concepts, Practices, and Movements of Thought in Church Music. St. Louis: Concordia Publishing House, 1978.

_____. **Lutero e a música**: paradigmas de louvor. Tradução de Werner Ewald. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo** - 85 anos de músicas brasileiras. , vol. 2: 1958-1985. 4. ed. São Paulo: 34, 1998.

SOUSA, Raul de. **Música**: conselhos para dirigentes de louvor. Disponível em: <<http://www.melodia.com.br>> Acesso em: 05 jan. 2008.

SOUZA, Beatriz Muniz de; MARTINO, Luís Mauro Sá (Org.). **Sociologia da Religião e Mudança Social** - Católicos, protestantes e novos movimentos religiosos no Brasil. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUZA FILHO, João A. de. **Cânticos ou Mantras?** O que estamos cantando em nossos cultos? São Paulo: Faith, 2004.

_____. **O ministério de louvor da Igreja**. 2. ed. Belo Horizonte: Betânia, 1999.

SPENCER, Jon Michael. **Theological Music**: Introduction to Theomusicology. New York: Greenwood Press, 1991.

TESSMANN, Ramon. **O Levita de Judá**. Criciúma: Vida Nova, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Eduardo M. **Complexidade e pesquisa interdisciplinar**: epistemologia e metodologia operativa. Petrópolis: Vozes, 2002.

VENCEDORES POR CRISTO. **Louvor** – Partituras. São Paulo: Vida Nova, VPC, 1989.

VEROTTI, Uassyr. Vencedores por Cristo. **Revista Gospel Music CD**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 10.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente**: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. 4. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

VYGOTSKY, Liev Semenovich. **Obras Escolhidas**. Madrid: Visor Distribuciones, Centro de Publicaciones del MEC, 1991. v. I

VYGOTSKY, Liev Semenovich. **Obras Escolhidas**. Madrid: Visor Distribuciones, 1993. v. II

VYGOTSKY, Liev Semenovich. **Obras Escolhidas**. Madrid: Visor Distribuciones, 1995. v. III

WESTERMEYER, Paul. **Te Deum**: The Church and the Music. Minneapolis: Fortress Press, 1998.

WHITE, James F. **Introdução ao Culto Cristão**. São Leopoldo: Sinodal, 1996.

ZSCHECH, Darlene. **O Coração de Adoração**. Disponível em:
<http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/adoracao/coracao_adoracao.htm>.
Acesso em 05 jan. 2008.

ZIMMERMANN, Cleonir Geandro. **Música Teológica**. Dissertação (Mestrado Profissionalizante) – Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2005.