

ESCOLA SUPERIOR DE TEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

ROBERTO BARROSO DA ROCHA

MÚSICA: UMA IMAGEM SONORA NAS COMUNIDADES ECLESIAIS DE BASE

São Leopoldo
2012

ROBERTO BARROSO DA ROCHA

MÚSICA: UMA IMAGEM SONORA NAS COMUNIDADES ECLESIAIS DE BASE

Trabalho Final de Mestrado Profissional
Para obtenção do grau de Mestre em
Teologia. Escola Superior de Teologia
Programa de Pós-Graduação.
Linha de Pesquisa: Educação
Comunitária com infância e juventude

Orientador: Júlio César Adam

Segundo Avaliador: Rodolfo Gaede Neto

São Leopoldo

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R672m Rocha, Roberto Barroso da

Música: uma imagem sonora nas comunidades
eclesiais de base / Roberto Barroso da Rocha ;
orientador Júlio Cezar Adam. – São Leopoldo :
EST/PPG, 2012.

86 f.

Dissertação (mestrado) – Escola Superior de
Teologia. Programa de Pós-Graduação. Mestrado em
Teologia. São Leopoldo, 2012.

1. Música – Aspectos sociais. 2. Música – Aspectos
religiosos – Cristianismo. 3. Teologia da libertação. 4.
Comunidades eclesiais de base – Brasil. I. Adam, Júlio
Cézar. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

ROBERTO BARROSO DA ROCHA

MÚSICA: UMA IMAGEM SONORA NAS COMUNIDADES ECLESIAIS DE BASE

Trabalho Final de Mestrado Profissional
Para obtenção do grau de Mestre em
Teologia. Escola Superior de Teologia
Programa de Pós-Graduação.
Linha de Pesquisa: Educação
Comunitária com infância e juventude

Data:

Júlio César Adam – Doutor em Teologia – Universität Hamburg

Rodolfo Gaede Neto – Doutor em Teologia – Escola Superior de Teologia

DEDICATÓRIA

A vida é a eterna busca de novos horizontes. Porém, quem não se movimenta pode cair no erro de ser levado pelo destino. Por isso, movimentar-se é preciso, sobretudo, quando se tem sonhos.

Dedico esse trabalho de mestrado ao Dr. Benjamin Quaresma, que foi o meu principal incentivador neste trabalho.

A EST e aos irmãos luteranos na pessoa do Dr. Júlio César Adam, meu orientador, que de forma vibrante me desafiou e, ao mesmo tempo, me ajudou a alargar meus horizontes.

A minha querida esposa Maria Darivania Lima, por ter me encorajado nos momentos de fraqueza e, sobretudo, por sua cumplicidade para comigo.

A todos vocês o meu muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esta jornada que se iniciou em 2010 ingressando no Mestrado Profissional em Teologia, tenho muito a quem agradecer. A conclusão desse trabalho teve cooperação de muitas pessoas a quem agradeço de forma especial:

a Deus, pelo dom da vida e por ter me dado forças nesta caminhada;

à dona Maria da Conceição, minha mãe, mulher obstinada, que passa a cada dia para os seus filhos o valor do trabalho, da perseverança e da jovialidade;

ao José Antonio da Rocha, meu pai, homem honrado, fiel e que, mesmo não estando presente nesta dimensão terrena, continua sendo lembrado pelas suas virtudes;

à EST – Escola Superior de Teologia – aos irmãos luteranos pela acolhida sincera;

ao meu orientador, professor Dr. Júlio César Adam, pela dedicação e pelo apoio.

Apraz-me agradecer a todos os meus professores de mestrado, em especial, a prof^a. Dr^a. Gisela I. W. Streck, pela sabedoria e pela docilidade com que conduziu este curso de mestrado e ao Dr. Rodolfo Gaede Neto, pela co-orientação neste trabalho.

Ao saudoso Mestre Clovis Basto, os meus eternos agradecimentos por tudo que ensinaste nesta vida.

Obrigado!

RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de analisar a função social da música nas CEB's (Comunidades Eclesiais de Base), que possui bases bíblicas e está presente nos dias atuais. A primeira parte trata da função social da música na Bíblia chegando até os dias atuais com uma breve narrativa da história da música ocidental. A segunda parte aborda a música nas CEB's e a Teologia da Libertação como parte importante do contexto musical, onde os ideais da Teologia de Libertação são divulgados pela música; ou seja, a música torna-se a voz viva da Teologia da Libertação. Também se realiza uma análise da música de libertação e outros estilos musicais executados nas outras igrejas cristãs. A terceira parte busca analisar o impacto causado pela música de libertação nas comunidades de base, onde o cultivo musical da música produziu um ativismo político concreto, fazendo com que seus militantes ocupassem cargos públicos, a fim de formalizar políticas públicas voltadas para classes menos favorecidas. A pesquisa relata como estão essas comunidades de base hoje, quem são elas e como anda a música de libertação hoje e deslumbra o futuro do movimento musical e sua contribuição para uma nova sociedade justa e igualitária.

Palavras-chave: Música. Teologia. Libertação. Comunidade.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the social function of music in the BEC's (Basic Ecclesial Communities), which has biblical roots and is present in the current days. The first part approaches the social function of music in the Bible until the current days with a brief narrative of the history of western music. The second part studies the music in the BEC's and the Liberation Theology as an important part of the musical context, where the ideals of the Liberation Theology are disclosed by the music, *i.e.*, music becomes the living voice of the Liberation Theology. It is also an analysis of the music plays and other musical styles performed in other Christian churches. The third part analyzes the impact of the liberation music played in the BEC's, where the musical culture has produced a concrete political activism, inspiring their members to hold public offices in order to formalize public polices for the lower classes. The study reports the current status of theses communities as well as the liberation music. It figures the future of the musical movement and its contribution to a new fair and egalitarian society.

Keywords: Music. Theology. Liberation. Community.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA	19
1.1 INTRODUÇÃO.....	19
1.2 A MÚSICA NA BÍBLIA	20
1.3 A MÚSICA NA IGREJA ANTIGA	24
1.4 MÚSICA NAS IGREJAS DA REFORMA.....	29
1.5 MÚSICA NAS DIFERENTES DENOMINAÇÕES PROTESTANTES E CATÓLICAS TAMBÉM DA ATUALIDADE NO BRASIL.....	32
1.6 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	39
2 MÚSICA NAS CEB'S	43
2.1 INTRODUÇÃO.....	43
2.2 TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO	43
2.3 CANCIONEIRO DO CURSO DE VERÃO (CESEP).....	48
2.4 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	56
3 MÚSICA CRÍTICA NAS COMUNIDADES DE BASE	59
3.1 INTRODUÇÃO.....	59
3.2 QUAL O DESDOBRAMENTO DA MÚSICA DE LIBERTAÇÃO?	60
3.3 COMO ANDA A MÚSICA DE LIBERTAÇÃO HOJE?	64
3.4 UMA NOVA PROPOSTA MUSICAL PARA MÚSICA NA IGREJA	68
3.5 TENDÊNCIAS DA MÚSICA DE LIBERTAÇÃO	70
3.6 CANÇÕES DE LIBERTAÇÃO: UMA PROPOSTA PARA O FUTURO	74
3.7 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	76
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

A relevância deste trabalho reside em uma perspectiva da etnomusicologia, na qual o cultivo de uma musicalidade pode trazer influências no cotidiano de um grupo de pessoas, alimentando desejos, utopias e retratando, sobretudo, seu modo de vida e sua ideologia. Foi nesse sentido ideológico que a música, chamada de protesto, embalou o imaginário do povo nos momentos mais difíceis da vida sócio-política tanto da igreja quanto da vida secular. A fim de retratar um comprometimento social, a Teologia da Libertação inspira um canto de esperança que emerge de dentro e para fora das comunidades, abordando e problematizando a vida em seu contexto.

Neste trabalho, a música será investigada do ponto de vista de sua função social. Ao longo da história bíblica, a música exerceu uma função social de grande relevância. Segundo Monrabal,¹ a música esteve presente nas celebrações e nas conquistas do povo hebreu. Para a autora, a música sempre sustentou a leitura dos textos bíblicos com moldes melódicos, com melodia singela ao alcance de todos. Conforme Monrabal, é prazeroso e é instrutivo penetrar atentamente na tradição de Israel, tradição esta do cantochão que é uma herança do modo de rezar de Israel.

No contexto latino-americano, nas Comunidades Eclesiais de Base (CEB's), a imagem sonora cultivada trouxe grande desdobramento no campo social. Sendo assim, a música despertou o canto da esperança e animou a caminhada para uma inserção do povo cristão na vida social. É essa importância que se pretende conhecer melhor nesta pesquisa, a fim de se descobrir a magnitude desse som que transcende as dificuldades de uma era marcada pelo autoritarismo político. Apesar disso, as Comunidades de Base resolvem sonhar dentro de uma perspectiva da fé, como disse Thiago de Melo: “faz escuro, mas eu canto”. Então, buscar-se-á uma análise musical, não do ponto de vista da performance, mas sim do ponto de vista social e antropológico. Enfim, analisar-se-á essa música transformadora que possui um fim na coletividade, não em si mesma.

Assim como toda a América Latina, o Brasil é marcado por grandes diferenças sociais e é nesse contexto de desigualdade que surge a Teologia da Libertação. A teologia assume seu compromisso com o povo pobre, e as canções

¹ MONRABAL, Maria Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006. p. 61.

são o ponto culminante de uma espiritualidade que se abre na perspectiva do irmão, sobretudo, do irmão empobrecido. As canções de libertação têm a intenção de provocar uma reflexão ética, chamando o cristão ao protagonismo de sua própria história, possuindo letras repletas de esperança que buscam uma mudança no tempo presente. As canções de libertação estão centradas na pluralidade e não na individualidade.

Dentro dessa proposta musical, qual foi, de fato, a contribuição dessa música para a Igreja e para a sociedade como um todo? O cultivo dessa música está realmente dentro de uma proposta escatológica baseada na esperança? Qual é o comprometimento social de outras formas de fazer música na Igreja, baseada numa teologia verticalizada? E como é possível comparar outras formas de musicalidade com a música de libertação? A pergunta central que será respondida é: qual é a contribuição que a música da CEB's trouxe de fato para a sociedade como um todo? E como anda essa música hoje?

A delimitação do tema da pesquisa é construída enquanto compreensão de uma imagem sonora nas CEB's, sob a reflexão da etnomusicologia. Sobretudo, no Brasil, tem crescido o interesse em várias universidades pela etnomusicologia. Geralmente, o tema é abordado mais numa perspectiva secular. Contudo, nesta pesquisa, apontar-se-á a contribuição cultural da música de libertação para a sociedade latino-americana na perspectiva religiosa e teológica para dentro e para fora do contexto religioso. A hipótese desta pesquisa é a de que o cultivo da música de libertação, ao longo do tempo, pode produzir, em seu coletivo, uma experiência profunda de libertação social inédita e singular na América Latina. Outrora, a música cultivada no meio das comunidades cristãs estava alheia às questões sociais, e sua visão era uma visão europeia e norte-americana. Através da Teologia da Libertação, que é algo genuinamente latino-americano, são produzidas canções que abordam os problemas locais, apontando também soluções para os mesmos.

As canções² têm participação importante na organização do povo pela luta de uma sociedade mais justa e igualitária. O cultivo dessa música trouxe às comunidades de base uma vivência mais concreta nas suas ações, ou seja, suas ações se tornaram mais críticas e também atuantes. Os relatos bíblicos foram

² REGAN. David. *Experiência Cristã das Comunidades Base: mistagogia*. São Paulo: Paulinas, 1995. p. 268.

contextualizados, proporcionando um espaço para a utopia nos tempos de hoje, que, sem dúvida, na perspectiva antropológica, envolve a participação humana.

Nesse sentido, pode-se perceber com as pesquisas nas áreas da etnomusicologia, teologia, e também da antropologia, que a música tem a possibilidade de compreender o ser comunidade como veículo importante na reconstrução de uma sociedade mais democrática. Nesse sentido, a música é um instrumento pelo qual a comunidade anuncia e expressa seu louvor a Deus com todos seus anseios, esperanças e fé. Todavia, na música de libertação, a fé está na temporalidade, visa contribuir para sinalização do reino de Deus na terra.

Esta pesquisa tem o propósito de oferecer subsídios teóricos e metodológicos que contribuam tanto para o campo da música quanto para as comunidades de base. E, para alcançar esse objetivo, serão estabelecidos os seguintes objetivos específicos: a) Definir a função social da música na igreja, analisando o contexto bíblico e o contexto atual e a contribuição para as Comunidades de Base; b) Apresentar a história das Comunidades de Base; seu surgimento; sua proposta musical cultivadora de esperança; c) Discorrer sobre a importância da Teologia da Libertação num continente vítima da exploração do pobre pelo poder econômico estruturado; d) Apresentar o cancionário do curso de verão elaborado pelo CESEP (Centro Ecumênico de Serviços à Evangelização e Educação Popular), reconhecendo neste uma produção musical da Teologia de Libertação; e) Identificar a importância da música crítica nas comunidades, desmascarando as barreiras que impedem a libertação e comparando essa produção musical com música não libertadora, ou seja, outra forma musical verticalizada na Igreja que é fruto de uma teologia fundamentalista; f) Investigar o desdobramento da música de libertação e seus efeitos concretos na sociedade, e seu andamento nos dias de hoje.

Como a pesquisa almeja apontar novos caminhos para a música de libertação, é preciso refletir sobre a mudança de paradigmas e o surgimento de novos desafios como aqueles que contemplem mais o silêncio, a ecologia e, sobretudo, o multiculturalismo. Essas questões receberam pouco espaço nas teorias críticas, mas, na pós-modernidade, ganham peso. Nesse sentido, são delineados os seguintes contextos a partir dos quais esta pesquisa é construída e as seguintes hipóteses são propostas:

1) A etnomusicologia, também com o auxílio da antropologia, é uma ciência que busca atribuir relevância ao efeito produzido pela música num grupo de pessoas de determinada etnia que a cultiva. É através do diálogo dessas áreas que é possível descobrir subsídios relevantes para a proposta dessa pesquisa;

2) A esperança de libertação do povo latino-americano é um desafio lançado à Igreja. Cabe descobrir, através de suas comunidades de base, de seus agentes pastorais, a maneira mais evangélica de tornar essa esperança uma prática eficaz de transformação da história e de busca de um mundo de justiça e de amor.

3) A Teologia da Libertação estabelece um forte diálogo como a sociologia e a filosofia. A Teologia da Libertação, de forma eficaz, trouxe uma grande contribuição para o povo da América Latina, evidenciando a reflexão sobre o pobre, excluído por sua condição social. Essa reflexão é auxiliada pelas mediações sociológicas e filosóficas da situação estrutural que se encontra a pessoa oprimida no continente latino-americano;

4) As mudanças de correlações de força política na América Latina foram, de fato, uma forte evidência das mudanças de mentalidade ocorridas neste continente. Por toda América Latina, agentes de pastorais se tornaram participantes de parlamentos e do poder executivo na tentativa de pôr em prática seus ideais utópicos cultivados na música de libertação junto às comunidades de base, ou seja, se tornaram uma voz dos sem voz neste continente;

5) A música de libertação supera o discurso da modernidade e abraça a teoria pós-crítica, enveredando-se pela luta da ecologia e afirmando o multiculturalismo;

Foram utilizadas como fundamentação teórica a reflexão e as obras de Jaci Maraschin, *A beleza da Santidade e da leveza e da beleza*; Maria Victoria Triviño Monrabal, *Música, dança e poesia na Bíblia*; Leonardo Boff, *América Latina: da conquista à nova evangelização*; Faustino Teixeira, *A gênese das Ceb's no Brasil*; David Regan, *Experiência cristã das Comunidades de Base*; Ione Buyst, *Como estudar liturgia*; Paul Tillich, *A teologia da cultura*; dentre outros que constam nas referências. A metodologia deste trabalho se pautou em dados bibliográficos e outros artigos publicados em revistas e na Internet. De modo especial, este trabalho almeja contribuir no estudo de quem pretende conhecer a música como um importante instrumento libertador e evangelizador, fruto de uma teologia comprometida com o seu continente.

1 A FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA

1.1 Introdução

Esse capítulo inicial consiste em um estudo dos aspectos sociais da música e dos seus desdobramentos. Aqui a música será mostrada para além da performance musical, focando os benefícios da função social desta tão sublime arte chamada música. Sobretudo, investigar-se-á o aspecto funcional da música que nasce da experiência religiosa, pois, no contexto latino-americano, religião e vida secular se misturam, não que uma se sobreponha à outra, mas é importante perceber como estas estão interligadas. A ideia de sagrado e de profano, às vezes tidas como separadas, não são realidades estanques, ou seja, o que é sagrado também pode ser profano e vice-versa. Isso depende da ética acordada para validação ou não dos elementos que se tornam profanos e religiosos. Conforme Durkheim,

A sociedade só pode fazer sua influência, se ela for ator, e ela só é ator se os indivíduos que a compõem estão reunidos e agem em comum. É pela ação comum que ela toma consciência de si e se impõe; ela é antes de tudo, uma cooperação ativa. Até as idéias e os sentimentos coletivos só são possíveis graças a movimentos exteriores que os simbolizam, conforme estabelecemos. Portanto, é a ação que domina a vida religiosa pelo simples fato de que ela tem por fonte a sociedade.³

Partindo disso, será construída uma abordagem histórica a partir da Bíblia, da qual se falará da experiência do povo com a música, descobrindo suas raízes históricas expressa nos salmos e no uso de instrumentos. Dessa forma, é possível destacar que não se canta qualquer música ou se toca qualquer instrumento a qualquer momento. Tudo o que se faz tem um sentido, ou seja, tudo está relacionado com o momento, seja ele festivo ou não. A música está ligada diretamente à espiritualidade de um povo. Sendo assim, especificamente, pode-se constatar como a igreja cristã tem e teve uma enorme responsabilidade para com a música Ocidental, pois a mesma sempre esteve envolvida com música. Essa abordagem não tem o propósito de realizar um estudo pormenorizado, mas de apresentar um breve panorama acerca do assunto.

³ DURKHEIM, 1989 apud MANSK, Erli. *A ritualização das passagens da vida: desafios para a prática litúrgica da Igreja*. 2009. 347 f. Tese. (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia. São Leopoldo. p. 21.

1.2 A Música na Bíblia

O desafio de abrir essa pesquisa falando de um livro que perpassa toda história do Ocidente e parte do Oriente indica uma dimensão maior de como a música tem um sentido místico e preponderante na cultura de um povo. Sabe-se que a cultura judaica é marcada pela ocupação de terras, exílio e guerras. É nesse pano de fundo histórico que Javé se faz presente na história do povo judaico. A música ocupa um espaço cultural relevante na forma de vida desse povo. Para Segalen, Terrin e Vidal,

Etimologicamente, a palavra rito vem do latim *ritus*, que significa 'ordem prescrita' ou 'ordem estabelecida'. No grego, esse termo está ligado a *artys* ou *artus*, que também significa 'prescrição'. A raiz *ar*, mais antiga e original, 'modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes no todo', encontra-se na palavra *ṛta*, do sânscrito védico, cujo significado remete a uma força de ordem cósmica, mental e de relação das pessoas entre si e em *arta* (arte), do iraniano, que dá idéia de "harmonia restauradora". A etimologia do termo rito indica que há uma idéia de ordem, organização, estabilidade e restauração presente no significado da palavra rito. A partir da etimologia do rito, Terrin afirma que: O rito coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá sentido do que é importante e do que é secundário. O rito nos permite viver num mundo organizado e não-caótico, permite-nos sentir em casa, num mundo que, do contrário, apresentar-se-ia a nós como hostil, violento, impossível. Se é verdade que o cosmo tem a força de opor-se ao caos, isso se deve ao rito e à sua força organizadora.⁴

Nesta perspectiva simbólica é que o povo judeu conseguia se organizar, pois sua história é cheia de experiências marcantes como, por exemplo, guerra, exílio e lutas por ocupação de território como já dito acima. Diante desse quadro, a música se fez presente, orientando as pessoas em momentos de alegria ou em períodos de lamentações. Na passagem bíblica do Mar Vermelho, há o cântico de Miriam (Êx 15). Este cântico se fez presente, dando sentido à vitória pascal do povo judeu. Este cântico também é conhecido como cântico de Moisés e Miriam.⁵

Então entoou Moisés e os filhos de Israel este cântico ao Senhor e disseram: cantarei ao senhor, porque triunfou gloriosamente; lançou no mar o cavalo e o cavalheiro. O senhor é a minha força e o meu cântico, ele me foi por salvação, este é meu Deus, portanto eu o louvarei, ele é o Deus de meu Pai, por isso, o exaltarei.

⁴ SEGALLEN, 2002; TERRIN, 2004; VIDAL, 1987; RIVIÈRE, 1997 apud, MANSK, 2009, p.19.

⁵ A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 101.

A Bíblia está cheia de música, de uma palavra ritmada que comporta uma música espiritual, comove o coração e inspira o canto. Quem está ligado de forma penetrante a essa mensagem sempre está em festa. “Brotar-me do meu coração um belo poema” (Sl 44). Pode-se perceber que a música estava na alma do povo. Para Monrabal,⁶ a música, quando entrou no templo de Jerusalém, deu mais sentido à liturgia, tornando-se mais digna, adquirindo uma linguagem sacra. Para essa autora, a música se faz presente sempre no âmbito coletivo em ocasião de acontecimentos familiares, nacionais e religiosos. Os instrumentos de percussão faziam o acompanhamento do ritmo da dança; os instrumentos de sopro acompanhavam a expressão dos clamores; e os de corda uniam-se ao canto, à voz de todos os orantes. Pode-se dizer que, na música dessa época, não havia um tratado técnico ou um manual teórico para a sua execução, mas era proveniente inteiramente da função orgânica, ou seja, provinha da alma do coração dessa gente. O rabino Rabi Hayim Halevi Donin, ao falar da música contida na Bíblia, constata que:

Conta-se que, em certa ocasião, passou um homem diante de uma casa na qual se celebra um casamento. Ao olhar através das janelas, viu que os convidados saltavam e brincavam de forma estranha; entendeu então que estavam todos loucos. A interpretação deste canto é muito simples: o homem era surdo e não ouviu a música e as canções que os faziam cantar e dançar.

As orações e as preces, que fazem parte de nossa milenar tradição, têm uma melodia, uma música espiritual que deve chegar ao coração humano. Aquele que percebe essa sensível melodia experimenta uma grande satisfação espiritual, e aquele cujos ouvidos e corações não são suficientemente sensíveis, olha para o orante como um louco.⁷

A experiência da festa de Pentecostes pode demonstrar, na prática, a força do Espírito Santo. Nessa experiência, as pessoas estavam tão exultantes que foram tidas como bêbadas. Tudo isso por causa da alegria que o Espírito traz, o que é possível se assemelhar ao vinho, mas essa experiência estará sempre regada de música feita por instrumentos e cânticos que anima o povo de forma transbordante, causando fascínio diante do sagrado. Sendo assim, os lábios produzem seus cânticos de adoração e os instrumentos traduzem suas melodias. Quem não faz parte desse universo não consegue entender a mística que a mensagem bíblica traz, pois esta tem ritmo e melodia própria.

⁶ MONRABAL, Maria Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006. p.11.

⁷ Rabi Hayim Halevi Donin, 1986 apud MONRABAL, 2006, p. 12.

Segundo Monrabal, a Bíblia expressa os ecos que ressoam da terra, a fim de que este seja escutado pelo coração. “Cantarei ao Senhor um cântico novo” (Sl 96). Conforme os dados da autora, Jubal é o pai dos músicos na Bíblia.

A oeste do Éden, no país de Nod, encontramos o pai dos músicos, segundo a tradição de Israel. Seu nome, Jubal, é também o nome do instrumento, a trombeta. Está no sétimo encadeamento de uma genealogia de oito gerações que começa em Adão, a primeira da Bíblia.

Ali, Caim é apresentado como fundador de cidades. Adão gerou Caim (Gn 4,1), Caim gerou Enoc, que gerou Irad, que gerou Mivíael, que gerou Matusael, que gerou Lamec. Ao chegar aqui, a genealogia se ramifica. Lamec terá duas esposas, Ada e Sela, e dois filhos de cada uma delas: “Ada deu a luz a Jabel: ele foi o pai dos que vivem sob tenda e têm rebanhos. O nome de seu irmão era Jubal: ele foi o pai de todos os que tocam lira e charamela. Sela, por sua vez, deu à luz Dubalcaim: ele foi o pai de todos os laminadores em cobre e ferro; a irmã de Tubalcaim era Noema” (Gn 4, 20).⁸

O livro Gênesis quer mostrar o desenvolvimento cultural do povo. Assim, o mesmo mostra que as atividades do povo da época — como criador de gado, ferreiro e músico — eram exercidas numa perspectiva coletiva. A colocação de Jubal como músico revela o sentido profissional que a cultura judaica dava à música. Segundo Monrabal,⁹ em pesquisas arqueológicas realizadas na Palestina e em países limítrofes, a flauta é apontada como um instrumento típico da vida pastoril. A importância desse instrumento faz Moisés ser escolhido como patrono dos flautistas pela cultura árabe.

A flauta também é considerada um instrumento que revelava o sopro divino. A música revela a “importância da dimensão musical no povo de Israel”, pois ser músico era o mesmo que ser guia de rebanho ou ferreiro. As funções foram divididas em tribos. A tribo de Levi era encarregada da execução da música. O *shofar* é um instrumento que anuncia a presença de Iahweh (Ex 27.2) quer seja nas batalhas, quer seja no dia a dia do povo. Na realidade, esta arte (música) trabalha a memorização da história deste povo. Pode-se perceber que a música é linguagem, ela transmite o que o povo não conseguiria falar nem guardar sem ela. Nela contem-se memória, libertação, utopias e contestação; é uma arma que acalma e agita. Nos próprios salmos, são encontradas as fontes inspiradoras da música que regia o povo na guerra, na liturgia do templo e no próprio exílio como ponto de encontro. Sendo

⁸ MONRABAL, 2006, p. 13.

⁹ MONRABAL, 2006, p. 27.

Israel regido pela cultura orante, a música era peça fundamental no cultivo da memória do povo Judeu.

As margens dos rios da Babilônia, nós nos assentávamos e chorávamos, lembrando-o de Sião. Nos salgueiros que lá havia, pendurávamos as nossas harpas, pois aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções e os nossos opressores, que fôssemos alegres, dizendo: entoai-nos algum dos cânticos de Sião. Como, porém, haveríamos de entoar o cântico do Senhor em terra estranha? Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém, que se resseque a minha mão direita. Apegue-se minha língua ao paladar se me não lembrar de ti, se não preferir eu, Jerusalém, à minha maior alegria.¹⁰

Segundo Pietzsch,¹¹ no Velho Testamento, a música para o templo era formal e profissional e tinha, na pessoa do rei Davi, a sua genuína importância, pois este foi músico e compositor de hinos. “Disse Davi aos chefes dos levitas que constituíssem aos seus irmãos, cantores para que, com instrumentos musicais, com alaúdes harpas e címbalos se fizessem ouvir, e levantasse a Voz com alegria” (1Cr 15.16). Para Pietzsch, no período em que Israel construiu o templo, já havia um grupo de músicos em formação bastante avançada. Em 1 Cr.15.22, é mencionado o nome de Quenânias, o qual era chefe da música no templo e tinha a função de dirigir o canto. Em Cr. 25, são descritas as diversas funções no templo. O anúncio das mensagens de Deus era acompanhado pelos instrumentos harpas, liras e pratos. A importância da música na liturgia era tão grande que o naipe de músicos chegava ao total de duzentos e oitenta e oito. Todos eram muito bem treinados para o exercício da função, já que os mesmos eram escolhidos a dedo. É difícil dizer claramente como soava cada instrumento e cada estilo musical. Todavia, na Bíblia, a execução dos instrumentos requeria um sacerdócio, isto é, a qualidade deveria ser a melhor possível dentro da visão da época. Isso, sobretudo, porque a música não era um fim em si mesmo, mas exercia uma função social de extrema relevância para comunidade judaica.

De acordo com Werner,¹² os salmos e os cânticos entoados no templo deveriam soar conforme o cantochão da Idade Média, que era semelhante à melodia gregoriana. O livro dos salmos é considerado o “hinário de Israel”. Segundo Pietzsch, os salmos eram para louvor (louvai ao senhor); petição (dá ouvidos o pastor de Israel) e ação de graça (amo ao Senhor, porque ele ouviu a minha voz e

¹⁰ A BÍBLIA, 1993, p. 773.

¹¹ PIETZSCH, Paulo Gerhard. Importância da música no culto divino. *Igreja Luterana*. São Leopoldo, v. 58, n. 1, p. 42-58, jun., 1999.

¹² WERNER, 1971, apud PIETZSCH, 1999, p. 44.

minhas súplicas). Havia também salmos para ocasiões especiais que se associavam a momentos festivos, penitenciais e processuais. Os mesmos salmos eram cantados também de várias formas: sozinhos, responsivos (estilo em que um coro responde), e antifônicos (com várias linhas começando ou terminando com a mesma frase, cantado por dois coros alternados).

1.3 A Música na Igreja Antiga

Na transição de parte do judaísmo, o que mais tarde será denominado de cristianismo, há uma fala importante do apóstolo Paulo em relação à música. Paulo diz que os instrumentos mantêm um diálogo com ser humano; ou seja, o instrumento comunica, algo que a palavra não conseguiria fazer, sobretudo, no discurso longo. O poder comunicativo do instrumento musical simbolicamente é mais eficaz. Na realidade, fazer música é comunicação e, para que aconteça comunicação, é preciso ter clareza. Na cultura judaica cristã, o instrumento desempenha esse papel solene de comunicação com o povo.

Suponde agora, irmãos, que eu vá ter convosco, falando em línguas: como vos sereis útil, se a minha palavra não vos levar nem revelação, nem ciência, nem profecia, nem ensinamento? O mesmo se dá com instrumentos musicais, com a flauta e a cítara: se não emitirem sons distintos, como reconhecer o que toca a flauta ou a cítara? E, se a trombeta emitir um som confuso, quem se preparar para guerra?¹³

Para se ouvir uma mensagem e entendê-la, é preciso que ela seja transmitida com clareza. No livro das Revelações, as comunidades cristãs encontraram uma grande motivação na caminhada da fé. O livro do Apocalipse¹⁴ quer revelar que a história está nas mãos de Deus e que a comunidade não deve temer, pois Deus é o Senhor da história e, nessa luta, é a Igreja que vence. Esta é a exortação do Apocalipse: paciência no sofrimento, pois o Messias está entre nós como Senhor e Salvador.

Os instrumentos musicais são parte importante nessa liturgia descrita pelo livro. É importante lembrar que a cítara constitui uma simbologia que perpassa céus, terra e abismo. É nesse instrumento que está o sentido simbólico da totalidade. “As cordas retesadas na verticalidade entre a terra e os céus são o símbolo do louvor

¹³ 1 Cor 14.6-8. A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 2002. Cf. MONRABAL, 2006, p. 78.

¹⁴ MONRABAL, 2006, p. 84-86.

cósmico, universal e pleno. Mas significa também o coração humano, do qual provém na realidade o hino da criação".¹⁵ A cítara do Apocalipse significava o eco do louvor celestial para os fiéis da Igreja peregrina. Essa é a opinião de Monrabal, que afirma ser a cítara um atributo da dança. Seria também da virtude e da temperança que, com a música, firma-se no sentido da medida. A base quadrada deste instrumento evoca a terra. A parte arqueada superior significa os céus e as cordas unem terra e céus. Esse instrumento esteve presente nas festas de Israel, como agora também no Novo Testamento. A primeira visão do livro que coloca Jesus como Senhor da história. Havia uma grande liturgia que sempre começava, segundo a autora, com acorde de cítara.

Com efeito, entre os tronos com os quatro seres vivos e os anciões, vi um cordeiro de pé, como que imolado. Tinha sete chifres, sete olhos, que são os sete espíritos de Deus enviados por toda terra. Ele veio então receber o livro da mão direita daquele que está sentado no trono. Ao receber o livro, os quatro seres vivos e os vinte e quatro anciões prostraram-se diante do cordeiro, cada um com uma cítara e taça de ouro cheia de incenso, que são orações dos santos, cantando um canto novo.¹⁶

Aqui um trecho da canção introduzida pelos acordes das cítaras, liturgia baseada na monarquia judaica.

Digno és tu de receber o livro
E de abrir seus selos.
Pois foste imolado e, por teu sangue,
Resgataste para Deus
Homem de toda tribo, língua, povo e nação,
Uma realeza de sacerdotes,
Eles reinarão sobre a terra.¹⁷

Pode-se perceber a relevância da música na liturgia do início da era cristã. A música é tratada com muita importância, ou seja, não se canta sem razão de sentido, tudo tem a sua motivação, e forma correta de cantar e tocar. Há uma continuação da cultura judaica no imaginário dos seguidores de Jesus ao se usar a mesma liturgia que era executada na monarquia judaica. Isso prova também a relação dialética da música judaica em relação à música cristã que se estabeleceria com morte e ressurreição do Cristo. Para Pietzsch,¹⁸ o Novo Testamento não oferece uma forma detalhada de adoração e uso da música no culto. Isso leva a

¹⁵ MONRABAL, 2006, p. 84-86.

¹⁶ Ap 5.8; 14.2;15.2.

¹⁷ Ap 5.9.

¹⁸ PIETZSCH, 1999, p. 43-58.

suspeitar que o mesmo estilo de música do Velho Testamento tenha sido seguido na era do Novo Testamento. O nascimento de Jesus teria sido anunciado com explosão de júbilo com cântico, o que, segundo Pietzsch, se segue até os dias hoje. A música é importante no meio cristão, ou seja, não existe Igreja cristã que não cante. Os quatro cânticos registrados por Lucas têm os estilos de salmos e são conhecidos por suas iniciais em latim: “*Magnificat* ou cântico de Maria (Lc 1.46-55), *Benedictus*, ou cântico de Zacarias (Lc 1.67-79), *Gloria in Excelsis Deo*, o cântico dos anjos por ocasião do nascimento de Jesus (Lc 2. 13-14)”.¹⁹

Para Frederico,²⁰ o cristianismo une a Idade Antiga com a Idade Média. Os primeiros cristãos acreditavam no poder mágico do canto. No monte *Athos*, foi achado um manuscrito grego que traz uma fórmula musical de bênção com água e azeite que curava febre ou qualquer tipo de doença e afugentava os maus espíritos.

Pouco se sabe sobre as origens do canto cristão. Alguns autores negam a possibilidade de que os cristãos primitivos cantassem.²¹ Como eram pessoas muito humildes, se bem que tivessem o conhecimento da música hebraica e grega, não seriam capazes de usá-lo para compor hinos ao “novo” Deus. O canto era proibido no culto em decorrência das perseguições. O caráter secreto das reuniões aconselhava o silêncio.²²

Conforme Frederico,²³ no Oriente, os cristãos cantavam. Plínio informou a Trajano que, em Bitínia, os cristãos se reuniam para entoar um *Carmem* (canto). Bem mais tarde, a Igreja Católica vai acabar adotando Carmem Latino, como um mandamento religioso e Carmem acabam gerando o verbete que conhecemos por charme. “O apóstolo Pedro chegou a Roma no ano 54 trazendo melodias da Antioquia, no oriente, onde viveu muito tempo. Essas melodias acabaram ligadas aos cânticos sagrados dos judeus”.²⁴

A Monofonia (melodia de uma só voz, em uníssono, sem harmonização) do canto cristão primitivo tem duas fontes: a hebraica e a grega. O antigo canto judaico

¹⁹ PIETZSCH, 1999, p. 43-58.

²⁰ FREDERICO, Edson. *Música: breve história*. São Paulo: Irmão Vitale, 1999. p. 57-76.

²¹ LOBO, Luiz. *A Música no Cristianismo*. WOOZ. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/musicacristianismo.htm>>. Acesso em: 28 out. 2011.

²² Aproveitando o fato de a legislação romana determinar que se respeitasse os túmulos, as catacumbas (escavações subterrâneas destinadas a servirem de sepulturas), estas acabaram por se tornar locais seguros para encontro dos fiéis. Todas as cidades do Império Romano conservaram catacumbas. Tinham baixos relevos em mármore com pinturas. As catacumbas dos cristãos tinham o anagrama “Cristão: XP”.

²³ FREDERICO, 1999, p. 58.

²⁴ LOBO, 2011.

não foi popularizado. Na época da dispersão dos judeus, no início da era cristã, os primeiros cristãos (judeus conversos) só o mantiveram vivos nas sinagogas. Com a propagação do Cristianismo na Grécia, o grego influenciou, antes da adoção do latim como idioma eclesiástico, a música grega cristianizada. As perseguições ao Cristianismo fizeram muitos mártires. Entre eles vale citar: Santa Cecília, uma importante musicista deste período.²⁵

O cristianismo tornou-se religião tolerada pelo Império Romano em 323. A música da comunidade cristã poderia sair das catacumbas, mas isso não aconteceu. O clero quis ter, mais tarde, o privilégio de estudar e organizar sua própria música. O canto cristão se propagou do Oriente para o Ocidente I. A Igreja Grega dominou o Oriente e depois influenciou fortemente Igreja Latina, especialmente a música. Flávio e Diodoro criaram a Antífona (uma espécie de repertório a ser cantado dentro da igreja). O canto Antifonal, que se originou nos cantos dos hebreus, foi implantado primeiramente na Igreja Grega, por Crisóstomo, de Constantinopla; e posteriormente, na Igreja Síria (de Abissínia e Egito). Em Alexandria, surgiu a mais antiga escola do canto litúrgico.²⁶

Para Frederico²⁷, no Oriente, o canto litúrgico era feito com vocalização, variações da melodia, que se chamava Melisma. Esse canto melismático se espalhou pela igreja do Ocidente através da Himnodia (a arte de criar Hinos), e foi difundida rapidamente; Igreja Latina, que comandou e dirigiu o cristianismo com os papas. Foi a última a implantar o canto antifonal. A partir daí, o canto cristão começou a ser organizado pelo clero.

Do antigo canto dos hebreus surgiram a Salmodia (de salmos), um canto monótono e silábico que se recitava sobre uma mesma nota. A Salmodia é a forma mais antiga do canto cristão. A Salmodia tinha três partes: o solo salmódico (celebrante); o canto resposta (solo com o coro dos fiéis) e o canto antifonal (o coro dos fiéis cantava dividido em duas partes, homens de um lado e mulheres e crianças do outro e se alternavam). Os antigos teóricos chamavam a Salmodia (silábica) de *Accetus*; e o Melisma (oriental e vocalizado) era chamado de *Concentus*. Como o canto melismático era de difícil execução para a Igreja do Ocidente, foi necessária a preparação de sacerdotes cantores, que passaram a ser maestro do coro da Igreja.

²⁵ LOBO, 2011.

²⁶ LOBO, 2011.

²⁷ FREDERICO, 1999, p. 59-60.

É bom lembrar que até aqui só existiu a Monofonia (melodia de uma só voz, em uníssono, sem harmonização). A música sacra é Monódica, monótona.

A Igreja passa a proibir danças. Também fica proibido qualquer tipo de acompanhamento instrumental nos cantos litúrgicos. Entretanto, para Maraschin,²⁸ é possível perceber, neste período, a forte influência grega, a qual ficou submetida à comunidade cristã. Se, na cultura judaica, havia danças como produto da alegria e celebração, e o instrumento funcionando como extensão do corpo, o mesmo fica proibido na cultura grega. Conforme São João Crisóstomo, a flauta e a cítara são preteridos pelo canto dos monges em meio à solidão e ao silêncio. “Para este nem a flauta e nem a cítara ou nenhum outro instrumento musical produz o belo som perceptível no canto dos monges santos em meio à solidão e o silêncio”.²⁹

O estilo musical cantochão revela uma apologia à ideologia platônica, que nega o corpo. Para Maraschin, no quarto século, havia outro estilo musical popular, mas a Igreja preferiu preteri-lo, porque os estudiosos e a Igreja tinham verdadeiro horror à música do povo. Entretanto, posteriormente, com o declínio da Idade Média, começam a surgir tratados sobre a música popular da época. Santo Agostinho e Boécio seguem o mesmo princípio pitagórico e neoplatônico na música, ou seja, o texto se torna mais valorizado do que a melodia, e Boécio prima pela razão acima da emoção. Na realidade, o canto gregoriano tinha o interesse do fortalecimento ideológico institucional. Para Reynor,³⁰ a Igreja se valeu da música para criar uma atmosfera extraterrestre, a fim de afastar o culto do reino das experiências e sentimentos humanos.

O papa Gregório magno estendeu-se de 589 a 604, marcado por fervor evangelístico e rígida organização institucional. Com a finalidade de fortalecer a fé romana, estabeleceu normas precisas para a liturgia e, naturalmente, para o canto litúrgico. Mas o canto litúrgico que levou seu nome, “Gregório,” não foi, de fato, sua criação. Este tipo de canto litúrgico originou-se em três tipos de práticas em voga nas igrejas medievais: a cantilação, constituída de certo tipo de canto falado, com variações melódicas mínimas; as antífonas, composta de refrão ou estribilhos, principalmente no canto dos salmos, e os hinos, caracterizados por versos compostos por versos fora do âmbito das escrituras. Esses cânticos serviam aos interesses da pregação e da expansão da igreja.³¹

²⁸ MARASCHIN, Jaci. *Da leveza e da beleza*. Liturgia na pós- modernidade. São Paulo: Aste, 2010. p. 106.

²⁹ CRISÓSTOMO, 1983 apud MARASCHIN, 2010, p. 106.

³⁰ RAYNOR, 1981 apud MARASCHIN, 2010, p. 107.

³¹ MARASCHIN, 2010, p. 107.

Fica claro que a teologia desta época bebeu na fonte da cultura grega. Isso tornou a Igreja mais racional e pouco subjetiva. O céu é o grande alvo para os fiéis da Igreja da Idade Média. Pode-se afirmar que foi uma tentativa ideológica de reviver a teocracia judaica. Contudo, apenas criaram um mundo sombrio e ditatorial, e essa Igreja em nada se mostrou semelhante à de Atos dos Apóstolos, a Igreja do ideal cristão.

1.4 Música nas igrejas da Reforma

Para Schalk,³² a música da Reforma tem sua importância maior na pessoa de Lutero, o qual teve papel preponderante na divulgação da arte musical da época. Lutero encarava a música como uma dádiva da criação de Deus. Ele considerava a música a viva voz do evangelho (a viva *Vox Evangelii*). Essa voz se torna viva quando a música se associa ao texto do Evangelho. A música, na Igreja, não pode ser para mero divertimento. Na música, devem estar presentes a reconciliação, a esperança e a denúncia. Assim é que a música participa da proclamação do Evangelho, como se pode ver em algumas composições de Lutero.

Em 1530, Lutero escreveu para o compositor Ludwig Senfl, solicitando-lhe um arranjo da antífona “em paz me deito e adormeço, porque, Senhor, só tu me fazes repousar seguro” (Salmo 4.8) em uma composição polifônica em várias vozes. Senfl respondeu a Lutero enviando uma composição musical sobre um outro versículo favorito de Lutero: “não morrerei; antes viverei, e contarei das obras do Senhor” (Salmo 118.17). Foi este o versículo que Lutero escreveu com as notas em estilo de cantochão na parede de sua sala de estudo em Coburg. Ao que parece, Lutero gostava tanto desse versículo, que ele mesmo escreveu uma versão polifônica, em que a voz condutora do tenor consistia em uma versão levemente floreada do oitavo modo de entonação dos salmos. Um pequeno moteto sobre o texto em latim (*Non moriar sed vivam*) foi publicado com o nome de Lutero em Wittenberg (1545) no drama *Lazarus*, de autoria de Joachim Greff. Reconhece-se, em geral, que Lutero escreveu tal moteto.³³

Lutero não fazia composição com um fim em si mesmo, mas comprometia sua composição com o texto. Uma das maiores contribuições, sem dúvida, deste reformador foi fazer a comunidade cantar, pois a comunidade não cantava mais. Como citado anteriormente, na Idade Média,³⁴ as músicas eram de extrema dificuldade para Igreja. Havia monges cantores, apenas profissionais do canto.

³² SCHALK, Carl F. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. São Leopoldo: Sinodal, 2006. p. 68-69.

³³ SCHALK, 2006, p. 9, 34-35; 54-55.

³⁴ FREDERICO, 1999, p. 60.

Entretanto, em Lutero,³⁵ esse tabu é quebrado; ele instituiu o coro protestante, traduziu a música para língua do povo e isso fez ressurgir o canto comunitário. Enquanto na Renascença a população estava em busca da individualidade, Lutero propõe novamente a coletividade, mas uma coletividade de fato, ao contrário da Idade Média, período no qual se falava numa coletividade que não existia de fato, pois o poder tirano da Igreja prevalecia. Tudo isso em nome de Deus.

Um bom exemplo dessa coletividade foi a manutenção dos hinos ao ofício da Igreja. É que, para Lutero, o hino comunitário envolvia o crente na liturgia. Foi mantido no luteranismo o mesmo formato da missa em alguns hinos populares no tempo da Reforma (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, e Agnus Dei*). Na visão de Lutero, a comunidade cantava o próprio credo. Neste caso, ele não pensava numa Igreja separada, mas sim unida. Lutero respeitava a tradição católica Ocidental. A música no culto era para celebrar a liturgia que era histórica e não algo de um grupo religioso. O artigo 24 da Confissão de Augsburgo foi mantido e celebrado pelo luteranismo.

Na questão da educação, a valorização da música foi de suma importância, pois Lutero considerava que o professor deveria saber cantar. Antes que um jovem fosse admitido no ministério, ele deveria praticar música na escola. Assim, o pastorado e o exercício docente ganhavam mais recursos. A música exerce papel importante na vida pessoal e na vida de adoração a Deus.

Se eu tivesse filhos e deles pudesse cuidar, eles estudariam não apenas línguas e história, mas também canto e música [...]. Os antigos gregos educavam seus filhos nestas disciplinas; desta forma eles se tornavam pessoas com admiráveis habilidades, subseqüente aptos para tudo.³⁶

Lutero afirma que a música traz a sensibilidade para a transformação da sociedade. Os saberes linguísticos e históricos têm sua importância, mas a música, conjuntamente com outros saberes, torna o ser humano mais preparado. A função da música é de complementar a função da educação, ou seja, ela exerce a função de transformar, mas para transformar se exige sensibilidade. É nessa dinâmica subjetiva que a música torna a pessoa humana, diferenciada em suas habilidades, tornando-se admirável e apta para a vida. Sendo assim, é importante que todas as

³⁵ BLUM, Raul. Lutero e os escritos em forma de poemas e hinos. In: HEIMANN, Leopoldo; WACHS, Manfredo Carlos; RIETH, Ricardo Willy (Orgs.). *Lutero, o escritor*. Fórum ULBRA de Teologia 3. Canoas: Ed. ULBRA, p. 67-116, 2005, p.72-73.

³⁶ SCHALK, 2006, p. 19.

peçoas possam ter a experiência de aprender música, mesmo que esta não seja com intuito profissional, mas com a possibilidade de serem peçoas diferenciadas em suas funções.

Para Heimann,³⁷ o coral veio da palavra germânica *Choral*, e refere-se ao canto gregoriano. O texto do coral luterano fala de salvação e pecado, ou seja, da queda do homem e da redenção através de Cristo e do triunfo sobre a morte e o diabo. As melodias eram diversificadas, ricas na parte rítmica e vigorosas dentro da mesma música. Conforme Heimann, o coral luterano cantava em uníssono, sem acompanhamento, mas frequentemente usava a alternância do acompanhamento instrumental a este coro. Esse princípio de alternância nasce com a Reforma. Por isso que a tradição luterana se torna responsável pela produção de um vasto repertório de hinos.

Os principais hinistas foram os compositores Philip Nicolai, Johann Cruger, Paul Gerhard, Martinho Lutero e Johann Adolph Hasse. Através de toda essa dinâmica musical neste período, não é de se estranhar que surgiram grandes compositores para corais no culto e fora dele também. O culto e o teatro também foram contemplados com belíssimas obras de corais e instrumentais. Compositores como Heinrich Schutz, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, a família Bach, Johannes Brahms, Félix Mendelson e outros, se tornaram ícones na linha da composição de músicas sacras. Muitos compositores ainda hoje estão compondo motetos, paixões e cantatas, prelúdio e obras orquestrais, além de hinos simples. Sem dúvida, a Reforma deixou uma grande contribuição musical. Para Lutero, a música era exatamente um dom de Deus que deveria servir para proclamação do reino de Deus, ou seja, não com fim em si mesma.

Assim, não era sem razão que os pais e os profetas não queriam nada mais a ser associado mais estritamente com a palavra de Deus do que a música. Por isso, temos tantos hinos e salmos, onde a mensagem e a música [*Sermo et Vox*] juntam-se para mover a alma do ouvinte... Afinal, o dom da linguagem combinada com o dom do canto somente foi dado ao homem para deixá-lo saber que ele deveria louvar a Deus não só com palavras, mas também com músicas, a saber, pela proclamação [da palavra de Deus] através da música e pelo providenciar de doces melodias com palavras³⁸.

Em carta, Lutero afirma ainda que é por esse motivo que os profetas não fizeram uso de nenhuma arte exceto a música, ou seja, a teologia dos profetas não

³⁷ BLUM, 2005, p. 91.

³⁸ BLUM, 2005, p. 96.

estava baseada na geometria e na aritmética, e nem na astronomia, mas sim na música. A teologia e a música estavam conectadas e proclamaram suas verdades através dos salmos e das canções. Lutero, escrevendo sobre a fé em seu tratado das boas obras, admite que “depois da fé não podemos fazer obra maior do que louvar cantar e pregar”.³⁹ O louvor para ele era uma forma de glorificar e magnificar a grandeza de Deus. Conforme Lutero,⁴⁰ Deus está preocupado com o nosso sacrifício de louvor e expressa que o Novo Testamento nada mais é que uma forma de canto e agradecimento.

Conforme Heimann,⁴¹ Lutero não descartou a herança musical sacra. Mas Calvino e Zwinglio baniram qualquer espécie de música do culto. Calvino permitiu apenas o canto de salmos versificado. Nesse sentido, é possível perceber a diferente mentalidade entre os reformadores e a percepção de Lutero à frente de seu tempo por ele valorizar a música como expressão de louvor a Deus e influenciar um novo modelo de música sacra de tão alta qualidade.

1.5 Música nas diferentes denominações protestantes e católicas também da atualidade no Brasil

O teólogo Hahn⁴² salienta que as primeiras denominações protestantes que chegaram ao Brasil não podiam estabelecer templos e fazer prosélitos. Os cultos protestantes eram somente para estrangeiros em suas respectivas línguas e celebrado nas residências dos adeptos da fé protestante ou em escritórios de trabalhos, já que muitos destes estrangeiros eram marinheiros,⁴³ negociantes, engenheiros, agricultores. Muitos vieram para construir pontes de estrada de ferro. A constituição estendeu tolerância à Igreja inglesa em 1810, também aos luteranos alemães e suíços e outros cristãos. Entretanto, não permitia templos não católicos. A respeito da constituição de 1824, estavam estabelecidos os seguintes artigos:

Artigo 5. A religião católica apostólica romana continuará a ser a religião do império. Será permitido a todas as outras religiões realizar seus cultos domésticos ou privados em casas para este fim destinadas sem qualquer aparência exterior de templo.

Artigo 103. O imperador jurará manter a religião católica romana.

³⁹ BLUM, 2005, p. 97.

⁴⁰ BLUM, 2005, p. 98.

⁴¹ BLUM, 2005, p. 104.

⁴² HAHN, Carl Joseph. *História do culto protestante no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1989. p. 43.

⁴³ HAHN, 1989, p. 20.

Artigo 179. Ninguém poderá ser perseguido por motivo de religião, uma vez que respeite a do Estado.⁴⁴

Para Hahn,⁴⁵ Dr. Kalley fundou o primeiro culto evangélico no Brasil de língua portuguesa, e sua esposa organizou a primeira escola dominical brasileira. Eles prepararam o primeiro hinário evangélico. Nesta fase, o missionário presbiteriano Ashbel Green abriu o primeiro trabalho missionário no Brasil. É neste relato histórico de Hahn que podemos entender melhor o tipo de evangelho que, segundo Braga,⁴⁶ se tornou muito diferente do praticado na Reforma protestante. As igrejas de cunho missionário tinham apenas uma preocupação com a conversão de almas e davam pouca atenção aos conteúdos teológicos.

As Igrejas nacionais têm despendido muito de suas energias na autopregação. Elas têm se expandido a expensas do aprofundamento de sua vida espiritual. A fim de superar esta dificuldade os líderes e missionário têm feito planos para retiros e períodos de devoção e consagração. Há sinais de descontentamento com o tipo de culto público predominante e com fraco intelectualismo do púlpito. Há um manifesto desejo de enriquecimento espiritual ao culto. A vida de oração é pobre, a julgar pelo tipo de oração oferecido nas reuniões públicas.⁴⁷

Isso explica, de certa forma, porque os hinários das igrejas de missão tinham um texto despreocupado com as questões sociais brasileiras. Entretanto, tinham um forte apelo à conversão, ou seja, a fazer prosélitos. O casal Kalley foi o responsável pela introdução da música protestante no Brasil,⁴⁸ no sentido mais sistemático, pois antes havia igrejas e cânticos de imigrantes protestantes dentro da colônia de imigração,⁴⁹ mas não há registro em língua portuguesa. O casal traduziu os hinos para a língua portuguesa e eles eram considerados talentosos músicos e poetas. Sob assessoria do casal, foi produzido o hinário “Salmos e Hinos”. Até a metade do século XX, este permaneceu o mais popular hinário usado por todas as denominações presentes no Brasil.

A música cantada no Brasil ganhou um tom lento e triste por conta dos primeiros cultos celebrados serem dirigidos em casas, ou salas chamadas de casas de oração, sem aparência externa de templo. Essa experiência vivenciada no Brasil,

⁴⁴ HAHN, 1989, p. 43.

⁴⁵ HAHN, 1989, p. 46.

⁴⁶ BRAGA, 1934 apud. HAHN, 1989, p. 14.

⁴⁷ BRAGA, 1934, HAHN, 1989, p. 14.

⁴⁸ HAHN, 1989, p.149 -150.

⁴⁹ HAHN, 1989, p. 36.

de forma proibitiva pela Constituição de 1824, trouxe, sem dúvida,⁵⁰ um cantar inicial mais tristonho, o que era completamente diferente de algumas igrejas da Reforma. Diante destes fatos é que a Sra. Kalley exortava o povo para “cantar mais rápido do que era comum no Brasil a fim de expressar a santa alegria que deveria caracterizar o culto dos remidos pelo sangue precioso de Cristo”.⁵¹

Os “Salmos e Hinos” trazidos pelo casal missionário escocês Robert Reid e Margaret Kalley,⁵² de origem calvinista, contém várias edições. A última edição deste contém 28 salmos, 622 hinos e 27 coros. Todas essas canções eram de origem internacional. As canções dão ênfase à conversão, ao individualismo (hinos escrito na primeira pessoa do singular), ao voluntarismo (o apelo a uma decisão) e à pedagogia do emocionalismo pietista. O hinário “Salmos e Hinos” foi usado pelos batistas até que tivessem seu próprio hinário: “O Cantor Cristão”. Salomão Luiz Ginsburg é considerado o pai do “Cantor Cristão”, o mais importante hinologista dos batistas no Brasil. Tivemos um brasileiro, Manoel Avelino (1886-1962), que deu ao “Cantor Cristão” uma alma mais brasileira. Avelino escreveu 26 letras originais e adaptou três letras que encontrou traduzida.

Os cânticos usados no período de 1790 e 1850 foram os mais genuínos de origem folclórica do século XIX; os “Black Spirituals” de procedência africana e os “White Spirituals”. O “Cantor Cristão”, de 1891, não recebeu influência destes, mas sim do *gospel hymns*. O “Cantor Cristão” também foca na mensagem teológica, na conversão e no apelo a uma decisão. Porém, não se vê nesse hinário nenhuma alusão às lutas do povo oprimido pela escravidão. As letras falam de céus,⁵³ de confiança e de esperança, mas num outro mundo vindouro e não numa fé que constrói e interage com as estruturas políticas e econômicas daquela época e muito menos da realidade de hoje. Enfim, o pensamento teológico dos Kalley reflete o voluntarismo individualista voltado à negação do mundo.

⁵⁰ HAHN, 1989, 151

⁵¹ HAHN, 1989, 151

⁵² SANTOS, Gilson. *Do Salmo 5 ao “Atos 2”*: Uma panorâmica sobre salmos e hinos na música evangélica no Brasil. 2006. Disponível em <http://www.gilsonsantos.com.br/pdfs/salmos_e_hinos_musica_evangelica_brasileira.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2011.

MONTEIRO, Simeide Barros. *O cântico da vida: análise de conceitos fundamentais expressos nos cânticos das igrejas evangélicas no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1991. p. 28.

⁵³ MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *O celeste porvir. A inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo. EDUSP, 2008. p. 269.

Para Maraschin,⁵⁴ a liturgia precisa se libertar da ditadura herdada. Mas a libertação só virá quando se descobrir que o hinário é o mais eficiente manual teológico da comunidade. Sendo assim, a contemporaneidade cultural poderá interagir, pois não é preciso abrir mão do hinário, mas certamente é necessário abrir novos espaços. Valorizando o tambor, cuícas e outros instrumentos que fazem parte da cultura nacional. Poderei mencionar outros hinários como “Harpa Cristã”, mas dentro da mesma problemática. Há muitos hinários que não estão inseridos e comprometidos com o mundo contemporâneo.

Para Monteiro,⁵⁵ os hinários brasileiros são adaptações de hinos estrangeiros. Muitos hinários são, de fato, uma tradução ou adaptação de canções norte-americanas. Monteiro afirma que, por conta dessa adaptação, as canções perdem a originalidade. Por conseguinte, as análises teológicas são feitas a partir das traduções e não a partir dos originais, embora se reconheça que análise dos originais seria de grande importância. Os hinários de diferentes denominações protestantes, para Monteiro, conservam em muitas canções as mesmas melodias, porém letras diferentes.

Por isso, Monteiro acha importante analisá-los a partir das intenções conceituais, sobretudo o tema central do texto, que pode ser a estrofe de cada hino. Todavia, a centralidade de cada tema gira em torno do céu (além) e da terra (aqui). Monteiro cita uma relação de hinários que contribuíram muito para história da hinologia brasileira e frisa, ao citá-los, a importância ecumênica em reconhecê-los. Alguns desses hinários não conservaram as formas tradicionais dos hinários protestantes, sobretudo por serem vinculados a grupos teologicamente mais fechados, mas que também demonstraram abertura ecumênica. “É o caso de Cantar a Esperança, hinário da 2ª Assembleia do Conselho Latino Americano de Igrejas (CLAI); Jesus Cristo Vida do Mundo, livro de auxílio litúrgico da 5ª Assembleia do Conselho Mundial de Igrejas (CMI)”. A seguir, serão listados os hinários abaixo, ao lado são colocadas as respectivas siglas para facilitar a documentação bibliográfica.

Salmos e Hinos (SH)
Cantor Cristão (CC)
Hinário Evangélico (HE)
Hinário Episcopal (HEP)

⁵⁴ MARASCHIN, 2010, p.135-136.

⁵⁵ MONTEIRO, 1991, p.19.

Hinário Presbiteriano (HP)
 Hinário Luterano (HL)
 Harpa Cristã (HCR)
 Seja Louvado (SL)
 Nova Canção (NC)
 Novo Canto da Terra (NCT)
 Hinos do Povo de Deus (HPD)
 Jesus Cristo, Vida do Mundo (JCVM)
 Cântico Palavra da Vida (CPV)
 Cantar a Esperança (CE)⁵⁶

Conforme Monteiro, a Igreja cristã do primeiro século nunca teve uma linguagem uniforme. Ao longo da história, os cismas da Igreja basearam-se sempre numa diferença de linguagem. A grande força da cultura helênica foi muito presente na linguagem cristã. Assim há uma corrente que deixou como legado a tradução da Bíblia em grego e a mais antiga liturgia grega. Segundo Monteiro, foi para acomodar a Igreja romanizada do norte da África que Jerônimo, no século IV, traduziu a Bíblia grega para o latim. O cristianismo passou por um processo de romanização; a Igreja latina passou por momento de romanização. O movimento *Oxford* considerou a liturgia da Igreja Oriental como uma fonte de igual valor ao da Igreja latina e graças a essa visão ecumênica que foram traduzidos muitos hinos gregos. Por isso, há alguns hinos gregos nos hinários protestantes.

Segundo Monteiro, a primeira coleção de maior impacto foi traduzida pelo movimento *Oxford Hymns Ancient and Modern* (1861). Primeiramente, entre o protestantismo e o catolicismo houve uma grande rejeição aos hinos, e, com isso, estes foram ignorados. Depois, o círculo foi rompido e houve uma grande utilização de hinos antigos na liturgia protestante, principalmente, na Inglaterra.

Uma definição pertinente acerca de hino é de Agostinho, a qual possui implicações para a compreensão protestante. Agostinho define o hino num comentário ao salmo 148:

O que é hino? Um cântico que louva a Deus. Se louvas a Deus e não cantas, não expressa nenhum hino. Se cantas e não louvas a Deus, também não expressa nenhum hino. Um hino contém, portanto, essas três coisas: cânticos (*canticum*), louvor (*laudem*) e é dirigido para Deus (*Dei*). Logo o louvor a Deus em forma de cântico é chamado de hino. Além disso, um hino é aquele que canta e louva, que do grego para o latim é traduzido (interpretado) como *laus*, porque é canto de alegria e louvor; mas particularmente, hinos são aqueles que contêm o louvor a Deus.⁵⁷

⁵⁶ MONTEIRO, 1991, p. 20.

⁵⁷ MONTEIRO. 1991, p. 21.

Essa citação de Agostinho remete à lembrança de quando a consciência do cantar é importante para a Igreja e que o hino ganha um conceito de louvor que exalta o Deus da vida e expressa sua soberania. Entretanto, não se pode esquecer de abordar a influência grega citada acima, a qual aponta para inúmeros problemas/desafios teológicos para a Igreja da América Latina nos dias de hoje. As composições vivem uma dicotomia entre carne e espírito advindo do mundo grego. A evangelização norte-americana e europeia na América Latina, sobretudo a católica romana, não respeitou a particularidades das culturas existentes nesse continente. Aqui, essa evangelização se estabeleceu, trazendo o formato de culto, mas também seus problemas, ou seja, uma Igreja que canta os céus, mas não se envolve socialmente.

Essa dicotomia também está bem presente nos movimentos que originaram os corinhos evangélicos.⁵⁸ Os corinhos são da década de 1950, um período mais recente do que os cânticos dos hinários tradicionais das igrejas. O pano de fundo dessas canções é de uma conjuntura moderna urbana, onde o *rock americano* invadiu as igrejas. Essas músicas buscam preencher um espaço novo na Igreja; pois as canções eram todas importadas, isso fez com que houvesse certa contextualização, não numa concepção libertadora social, mas de estilo jovem. De qualquer forma, o ideal missionário acabou sendo beneficiado. Entre as igrejas de caráter missionário, essas canções foram bastante difundidas em eventos de cunho proselitista, especialmente, endereçado ao público jovem.

Há outros hinários, dentre os citados acima por Monteiro, que abrangem a Teologia da Libertação. Far-se-á um breve comentário teológico de seus textos. O “Povo Canta” é um exemplo. Esse hinário visa contemplar o espaço da fé contemporânea. As composições estão sempre em consonância com os movimentos sociais. Conforme Fatareli,⁵⁹ as canções buscam explorar a linha da coletividade e não a da singularidade. Assim, nelas estão incluídos todos aqueles oprimidos pelo sistema econômico social, como mulheres, indígenas, negros, camponeses e o povo latino em geral. O “Povo Canta” guarda em sua coletânea músicas de autores cristãos de outras igrejas, privilegiando assim o espaço ecumênico e a música popular brasileira.

⁵⁸ SANTOS, 2006, p. 19.

⁵⁹ FATARELI, Uéslei. A influência da teologia da libertação em composições musicais protestantes brasileiras. *Cadernos CERU*. São Paulo, série 2, v.19, n.2, p. 129-156, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/ceru/v19n2/08.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2011, p. 152.

Conforme Fatareli, o teólogo e compositor Maraschin conjuntamente com outras personalidades da música lançaram uma coletânea intitulada “O Novo Canto da Terra”. A produção contou com a participação de músicos profissionais e compositores. Percebe-se que é uma obra feita de forma cuidadosa, pois a questão requer um comprometimento teológico baseado no compromisso com a terra. A terra corresponde o todo, ou seja, ao *ethos* de homens e de mulheres. Enfim, essa terra refere-se à mesma “terra criada por Deus e escolhida para encarnação de seu filho”. Trata-se de uma perspectiva libertadora na medida em que representa um compromisso ecológico. Existe um hinário na Igreja Católica Romana, com o título “Louvemos e o Louvai”. Neste hinário, há músicas tradicionais católicas como também músicas libertadoras para comunidades de base cantar.

O Curso de Verão de Goiânia e o de São Paulo são organizados pelo CESEP (Centro Ecumênico de Serviços à Evangelização e Educação Popular). Nesse curso, faz-se uso, especificamente, de um cancionário confeccionado para os cursos de verão; são canções que expressão o espírito das comunidades de base. Conforme Valmor da Silva,⁶⁰ tais cursos visam à formação de leigos e de leigas para prática pastoral, mas os mesmos modelos de curso já estão presentes em várias cidades do país. As músicas executadas nas reuniões são de cunho libertador, a música fala da realidade social em que vive o povo latino-americano. A mesma serve de inspiração para a luta de cada militante. As letras das canções falam de compromisso social e o próprio curso é a forma de capacitação para o militante cristão se sentir apto para inserção nos movimentos sociais. Neste curso, há um cultivo musical que alimenta uma subjetividade em busca de mudanças. Nos hinários citados que contemplam canções libertadoras, encontramos similaridade com músicas seculares de protesto.

Para Monteiro,⁶¹ essa perceptiva é possível por causa do compromisso que a música de libertação tem com a cultura popular, isto é, com o uso das formas brasileiras nos cânticos que são de perspectiva libertadora. A música representa um compromisso com a cultura de resistência, marginalizada pelo poder das estruturas que dominam a produção cultural. É exatamente fazendo uso da linguagem popular

⁶⁰ SILVA, Valmor da. Apresentação. In: SILVA, Valmor da; et. al. (Orgs.). *Utopias Cristãs no mundo de hoje: memória, identidade, compromisso*. Goiânia: Scala, p. 1-13, 2008. p. 1. BEOZZO, José Oscar. CENTRO ECUMÊNICO DE SERVIÇOS À EVANGELIZAÇÃO E EDUCAÇÃO POPULAR. Curso de Verão, ano XXI: juventude: caminhos para outro mundo possível. São Paulo: Paulus, CESEP, 2007. (Teologia popular).

⁶¹ MONTEIRO, 1991, p. 42

que os cânticos não seguem um plano sistematizado e, por isso, cantam os sonhos, as dúvidas e as certezas; ou seja, cantam a fé dos caminhantes: povo, terra e libertação. É na linguagem simbólica que acontece a empatia com o povo em sofrimento. Refletindo sobre a linguagem, segundo Berger e Luckmann:

No âmago de todas as culturas encontramos a linguagem, o conjunto de palavras e regras de sintaxe e gramática que determinam como palavras devem ser usadas a fim de transmitir um dado significado. A linguagem é fundamental porque é através dela que conseguimos o significado de experiência, dos pensamentos, dos sentimentos, da aparência e do comportamento humano. Neste sentido, ela nos permite criar a própria realidade, substituindo a experiência direta por palavras.⁶²

Portanto, é fundamental que uma música na perspectiva libertadora ocupe um espaço concreto e simbólico na cultura popular, a fim de que se possa transmitir um Deus encarnado na realidade do pobre, do indígena, do negro. A fé cristã não se expressa separada da vida. Essa é a linguagem da música de libertação.

1.6 Considerações Conclusivas

A música sempre esteve presente na história da humanidade. Pensar num mundo sem música seria impossível. Todas as culturas têm a sua música e nela elas revelam seu modo de viver e o seu mundo. Na religião não foi diferente. Ter uma celebração sem esta arte seria difícil de imaginar. Com esse capítulo, contata-se a importância da música na Igreja, sobretudo na liturgia. A música decorre de diferentes compreensões de fé, mas, seguindo a compreensão protestante, a mesma não pode estar acima da Bíblia, ou seja, da Palavra. Lutero deu um novo sentido ao canto congregacional na formatação do coral protestante. Assim a música embarca numa era mais comunitária. A grande importância da história da música é evidenciada na construção da memória, pois, esquecendo, pode-se repetir os erros do passado ou se esquecer da ação de Deus através dos tempos. Lutero teve a preocupação de fazer que a comunidade cantasse, pois esta não cantava mais, apenas assistia os monges cantores.

Na atualidade, as comunidades católicas e protestantes, talvez desconhecendo a história, vão cometendo os mesmos erros do passado. Hoje, os cantores e os músicos de igreja são verdadeiros artistas que cobram cachês de

⁶² PETER, Berger L; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 57.

valores altos e a comunidade passa novamente a ser plateia. A música das CEB's e de outras comunidades de base existentes no meio protestante traz de volta essa possibilidade. Traz a música que pensa sempre na coletividade e não se rende ao individualismo. Sendo assim, as letras têm um texto comprometido com seu ambiente. O contexto é muito importante para a música das CEB's, pois aí é que se busca uma fé contemporânea, ou seja, uma fé que está no presente e que dialoga com seu tempo. Esta música vai falar de opressão, de violência, do pobre, do negro, do nordestino e de todos que, de certa forma, são vítimas do sistema opressor. Só a música consegue, de maneira singular, falar da dor e do sofrimento. Essa é a afirmação do rabino Nilton Bonder:

Só a música consegue guardar ao mesmo tempo o riso e o choro. Não digo um e depois o outro, mas o sentimento incrível de estar rindo-chorando diante da intensidade e da apreciação pela vida. Salmos ou cantos, portanto, são uma reação para nos resgatar a alegria quando esta não pode ser expressa apenas pelo sorriso. O rir diante de certos momentos da vida não faz sentido e o fundamental nestes momentos é aprender a rir chorando. No meio deste riso-choro uma visão mais ampla da vida consegue abarcar e conter a realidade sem ter que fugir dela ou fantasiá-la de mentiras e negações.⁶³

A letra da música de libertação segue um roteiro preocupado com a mensagem de sua linha teológica. Nessa caminhada, essa música não permite buscar uma harmonia musical que vá tirar dela a atenção para sua mensagem. Assim as harmonias são simples; não são de cunho sofisticado, mas se pode dizer que essa música é muito mais orgânica do que uma elaboração estética feita de muitas dissonâncias. O importante nesta música é falar da coletividade. Quem ouve essas letras e suas melodias logo se identifica com a sua causa, pois a função da música de libertação é a própria libertação, é a libertação do poder opressor que insiste em vitimar o pobre.

É neste desejo de libertação que esta música alimenta a espiritualidade da militância cristã em toda a América Latina. Sendo assim, o desdobramento dessa arte é fazer profetas e profetizas que militem pela vida, pela ecologia, pela ética na política; e pelos homens e pelas mulheres em geral, do campo e da cidade. Entretanto, através dos hinários há uma herança musical europeia e norte-americana que acabou, de certa forma, perdendo o sentido neste tempo presente.

⁶³ BONDER, Nilton. Bratslav: toda forma de desistência é um triunfo da tristeza. *Globo.com*. Extra. 27 jun. 2010. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/nilton-bonder/>>. Acesso em: 3 abr. 2011.

Essa herança é composta de canções que falam de uma esperança no futuro e não no presente. Isso dificulta a luta pela libertação, mas, enfim, essa é nossa herança. De um lado, não se pode desprezá-la; ignorar esses cantos, mas é possível enriquecê-los com novas esperanças, que falem do tempo presente. Só assim é possível ser cativado, engajar-se, indignar-se e lutar contra as estruturas maléficas que destroem vidas.

2 MÚSICA NAS CEB's

2.1 Introdução

Neste capítulo, será abordada a Teologia da Libertação e sua ação tanto nos dias de hoje como no passado. O enfoque será a parte comparativa da música de libertação com a música de perspectivas carismática, pietista, conservadora, renovadora. Não se trata, naturalmente, de pormenorizar o tema da Teologia da Libertação e a música de libertação, mas de traçar um breve panorama, acentuando ênfases que interessem ao propósito desta pesquisa. O intuito é apresentar o cancionário do curso de verão organizado pelo CESEP (Centro Ecumênico de Serviços à Evangelização e Educação Popular) como exemplo de produção da Teologia da Libertação em diálogo com o ideal de Lutero, o qual afirmava ser a música a viva voz do Evangelho. O comprometimento é um fator real da música de libertação, que busca fomentar nos cantores e ouvintes o compromisso social, ou seja, a participação efetiva nos movimentos sociais, combatendo as estruturas que comprometem a vida humana nesse continente. Também será destacada a importância do Concílio Vaticano II, especialmente, as mudanças que proporcionaram a abertura da Igreja Católica Romana rumo a uma ação mais comunitária, sobretudo, na liturgia. Partindo disso, será refletido, assim, o novo olhar de uma teologia genuína latino-americana.

2.2 Teologia da Libertação

Para falar da música que embala as comunidades de bases será preciso entender o nascedouro da Teologia da Libertação, pois é nesta teologia que estão os fundamentos das CEB's. O fundamento da Teologia da Libertação⁶⁴ é baseado na mística: o encontro de Deus nos pobres, marginalizados e explorados de nossa sociedade pelo capitalismo perverso, que provoca grande exclusão social. Essa teologia possui em sua base um apelo forte transformador das estruturas que dificulta a vida do empobrecido. Os bispos em Puebla descreveram que milhões de latino-americanos viviam em situação de total miséria, sendo vítimas da fome, com

⁶⁴ BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. *Da libertação: o sentido teológico das libertações sócio-históricas*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 11-15.

baixos salários, com grandes índices de mortalidade infantil e de desemprego, falta de moradia, e com inúmeros problemas de saúde. Quem não se apercebe dessa realidade, não entenderá o discurso da Teologia da Libertação.

Conforme Leonardo e Clodovis Boff, as revelações dos fatos eram angustiantes por causa da fome, das enfermidades, do analfabetismo, da injustiça e da esperança por libertação, participação e comunhão. Entretanto, na América Latina, havia e ainda há uma divisão muito grande entre ricos e pobres. O que chamava mais atenção era que uns como outros professavam a mesma fé. A partir daí, buscou-se uma reflexão ético-religiosa. “Pois não é possível, isso não agrada a Deus! Dizem os bispos, em Puebla, à luz da fé, vemos a distância crescente entre ricos e pobres como um escândalo e uma contradição com o ser cristão”. Para esses autores, a preocupação da Igreja em ajudar os pobres sempre foi uma constante, mas agora essa situação recebe uma reflexão à luz da ética, pois algo de fato deve mudar. Sobretudo, na estrutura social é preciso assumir uma consciência coletiva, porque a percepção do problema se tornou visível e a ética convida a mudanças.

O encontro de Puebla chegou a seguinte conclusão: a Igreja tem que assumir um papel profético e não ficar vendo o pobre como “coitadinho”, mas enxergá-lo como homens e mulheres de Deus. Outrora a Igreja se associava às classes dominantes e, por elas, chegava aos pobres que eram auxiliados por essas classes dominantes. Assim ocorria uma ajuda paternalista, a Igreja ajudava o pobre, mas não aproveitava suas forças no processo de mudança. Nessa nova mentalidade, a Igreja vai direto ao pobre e se junta a ele no processo de luta e emancipação. Funda-se, assim, uma comunidade de base, onde a fé é vivida sob uma dimensão social e libertadora.

Portanto, a presença da igreja na sociedade não faz apenas mediante a prática religiosa (devocional, cúlrica, litúrgica); importa articular com ela práticas éticas, sociais e de promoção do homem todo e de todos os homens. Estas práticas são exigidas pela própria fé cristã que, somente sendo informada pelo amor (que é uma prática não uma teoria), se torna fé verdadeira e salvadora; caso contrário é uma fé vazia que não conduz ao reino de Deus.⁶⁵

Para uma articulação sócio-analítica da Teologia da Libertação, foi preciso conhecer criticamente os mecanismos que produzem a miséria. A miséria não é fruto do acaso e nem da vontade de Deus. Ela é fruto das estruturas econômicas, sociais

⁶⁵ BOFF; BOFF, 1985, p. 13.

e políticas que legitimam esses fatores. Sendo assim, é possível agir sobre ela de forma eficaz, usando a análise do ver — julgar — agir. Há muitas pessoas que se sensibilizam diante dos problemas, mas é preciso transcender, ou seja, ir além deles, a fim de não se assumir um papel paternal. É preciso saber as causas do problema para que este não seja tratado como coisa do acaso. De fato, é preciso ir ao cerne da questão.

Para Teixeira,⁶⁶ a experiência das CEB's retoma um momento antigo do catolicismo antes do período da romanização, no qual devido à falta de padres existia um forte movimento leigo, ou seja, havia um catolicismo mais popular. Todavia, esse momento foi preterido pelo forte investimento de Roma em tornar o catolicismo mais europeu. Este movimento era conhecido, conforme Teixeira, como romanização e possuía o objetivo de afastar os leigos dos trabalhos da Igreja Católica. Esse momento é marcado como concentração de poderes e a unificação da Igreja pela Santa Sé, no Concílio Vaticano I (1870). Para Teixeira, as CEB's se assemelham ao movimento do catolicismo brasileiro, embora, em momentos históricos distintos, as Comunidades de Base têm os mesmos processos de autonomia leiga de outrora. Entretanto, é no Concílio Vaticano II que a igreja da América Latina entra em uma nova era:

O Vaticano II, como muito bem expressa Karl Rahner, significou um “começo de renovação”, um *aggiornamento*, o que implicava uma redefinição da própria missão da Igreja: “doutrina sobre a colegialidade, sobre o papel dos carismas, sobre as comunidades locais enquanto Igrejas, sobre as possibilidades de salvação para os não-cristãos, sobre as diversas hierarquias de valores, mesmos entre as verdades de fé definidas, sobre as escrituras, a cujo serviço devem colocar-se a comunidade eclesial e o Magistério, sobre o sacerdócio comum dos leigos.”⁶⁷

É nessa perspectiva de abertura que, segundo Rahner, surge uma consciência mais crítica e mais ousada do povo cristão das CEB's. Acontece uma renovação, criando-se um espírito de coragem, sem o qual não seria possível esse momento novo. A Bíblia volta ter espaço na celebração das comunidades, que conforme Teixeira,⁶⁸ é uma herança protestante. Uma nova dimensão da Bíblia é enfatizada e, como afirma Teixeira, o povo passa a identificar a Sagrada Escritura não apenas como um relato histórico distante de si, mas como espelho para sua

⁶⁶ TEXEIRA, Faustino. *A gênese das Ceb's no Brasil: elementos explicativos*. São Paulo: Paulinas, 1988. p. 15-33.

⁶⁷ Karl Rahner, 1996. apud, TEXEIRA, 1988, p. 202.

⁶⁸ TEXEIRA, 1988, p. 204; 210.

vida no presente. É através da leitura da Bíblia, sob nova dimensão social libertadora, que a música de libertação e sua teologia vão se sustentar. Os espíritos proféticos da monarquia bíblica tornam-se fonte de inspiração para música de libertação e sua teologia; tudo isso, sem dúvida, com uma sincera contextualização de seus exegetas e compositores, pois aí está a renovação, como abordada por Rahner. A contribuição da música de libertação para a Igreja reside em retornar a linguagem cultural de seu povo com instrumentos como tambores, pandeiros e ritmos latinos como o samba e a MPB. Conforme o que diz Maraschin,

Foi somente na metade do século XX que grupos de poetas e compositores começaram, no Brasil, a experimentar novas formas de canto congregacional. Esses movimentos contaram com certo apoio institucional, principalmente ecumênico, bem como grupo de músicos e teólogos de algumas igrejas. Queríamos sentir até onde poderia ser possível incorporar a música popular brasileira – seus ritmos e melodias bem como seus instrumentos característicos – no canto da Igreja.⁶⁹

Os aspectos da música da teologia de libertação estão implícitos no resgate da cultura popular, que outrora estava esquecida devido à romanização da Igreja, conforme abordado por Teixeira.⁷⁰ Para Boff,⁷¹ os jesuítas, que evangelizaram a América, viam a cultura autóctone como “armadilha de satanás”. Daí é que vem a dificuldade de se fazer adentrar a cultura latino-americana na música cristã, pois tudo o que era do indígena e do negro era considerado impuro. Todavia, a música de libertação soube valorizar os instrumentos populares do povo latino. As mudanças executadas na liturgia⁷² proporcionaram ao povo uma maior participação na missa. Além disso, a participação também foi possibilitada com a saída do latim como língua oficial da celebração, que dificultava ainda mais o entendimento do acontecimento litúrgico.

Assim foi superada a ideia de devoção particular, dando um caráter mais participativo e comunitário à liturgia. Logo, é estabelecida uma comunicação entre evangelho e cultura; uma aproximação que forma uma liga de suma importância. Isso se deve graças à abertura proporcionada pelo Concílio Vaticano II (como acima mencionado) que proporcionou uma música com uma teologia crítica e, extremamente inconformada com o modelo econômico da Modernidade.

⁶⁹ MARASCHIN, 2010, p. 113.

⁷⁰ TEXEIRA, 1988, p. 33.

⁷¹ BOFF; BOFF, 1985, p. 18.

⁷² TEXEIRA, 1988, p. 211.

Segundo Regan,⁷³ as CEB's são um grupo de reflexão e trabalho. Esse grupo comunitário é considerado pequeno, mas quando executa atividades sociais torna-se um grupo prático; pois as mesmas têm uma forte dimensão utópica. O autor afirma que as análises conjunturais feitas pelas CEB's, mais a sua motivação cristã, impulsionam as comunidades a mudarem as estruturas as quais elas consideram injustas, ou seja, sua reflexão identificou como injusta a sociedade. Ainda para Regan, ser comunidade é a base para produzir mudanças e sua dimensão utópica é uma força constante para realização dos seus feitos em contraste com a sociedade mais ampla.

Essa reflexão constante está exatamente ligada à prática do cristianismo na sociedade. A intenção é trazer as experiências dos profetas para atualidade. O foco principal dessas comunidades é a busca pelo protagonismo social e, não a ação terapêutica, não que essa não surja de vez em quando, mas o principal objetivo das CEB's é tornar seus membros conscientes da alienação para então engajar-se na busca da libertação.⁷⁴ As motivações cristãs dos membros das comunidades produziram e produzem certos incômodos na sociedade. Com isso, a figura do mártir se torna uma produção inerente na visão libertadora, sobretudo numa sociedade injusta.

Na América Latina, o martírio, assim como a libertação, assume caráter social antes que individual: não é leviandade que Sobrino fale de um 'Povo crucificado'. A reviravolta, para a Igreja e para o povo, começou quando se considerou o problema econômico como problema social estrutural: porque as estruturas políticas, econômicas e sociais são más é que o povo é crucificado, isto é, injustamente sentenciado à morte pelos interesses de outros.⁷⁵

É importante lembrar que o Concílio Vaticano II já previa isso em sua constituição ao descrever sobre a vocação da santidade. "Quando são numerosos os mártires, está sendo praticada alguma forma especial de santidade".⁷⁶ Desse modo, há pessoas que marcaram a vida das CEB's e, com isso, jamais vão ser esquecidas, são elas: Dom Romero, Pastor Jaime Wright, Irmã Dulce, Padre Josino entre outros anônimos participantes das lutas por um mundo melhor.

⁷³ REGAN, David. *Experiência Cristã das Comunidades Base: mistagogia*. São Paulo: Paulinas, 1995. p. 170.

⁷⁴ REGAN, 1995, p. 171.

⁷⁵ Cf. REGAN. 1995, p. 270-271.

⁷⁶ REGAN. 1995, p. 269.

Na música de libertação, são abordados esses problemas estruturais como o racismo, a luta das mulheres, a busca pelo trabalho digno. Essas temáticas são de fato combustíveis para o texto da música da Teologia da Libertação. Para Regan,⁷⁷ em cada Campanha da Fraternidade as composições são elaboradas dentro da perspectiva dos problemas abordados.

Para as CEB's, como para os Israelitas de antigamente, seus hinos celebram em cânticos o sofrimento e júbilo, as lutas as derrotas e vitórias do povo de Deus. Os hinos das CEB's seguem os salmos, ajudando a integrar nas celebrações litúrgicas os aspectos da própria história que o povo está criando diariamente. No mesmo momento, eles introduzem o povo das CEB's na celebração do Mistério cristão "de mãos unidas e levantando a voz".⁷⁸

Nessa citação, a música é vista como ponto de divulgação da ação libertadora e voz viva do Evangelho. Nesse sentido, a música segue um firme propósito de libertação, assim como se experimentou nos tempos bíblicos, mas agora contextualizados na conjuntura das Comunidades de Base.

2.3 Cancioneiro do Curso de Verão (CESEP)

O Curso de Verão é um projeto de formação popular ecumênico e é realizado em forma de mutirão que visa responder às necessidades que nascem do compromisso com o projeto de Jesus Cristo na construção da sociedade. Abrange aspectos bíblico-teológicos, pastorais e socioculturais. Acolhe participantes de distintas igrejas e comunidades, na busca da unidade entre os cristãos, constitui-se como um diálogo ecumênico mais amplo entre homens e mulheres comprometidos com a justiça e a solidariedade. A seguir, analisar-se-ão algumas canções que compõem esse cancioneiro.⁷⁹

DOCE ENCONTRO
(Antonio Baiano)

Trazendo e experiências
Do Norte e do Sul
Quero encontrar José,
Chico e Maria
Vem cá dançar!

⁷⁷ REGAN. 1995, p. 267.

⁷⁸ REGAN. 1995, p. 268.

⁷⁹ As canções citadas foram extraídas de: CURSO DE VERÃO. *Cantar a história, re-encantar a vida*. Goiânia: Ed. Curso de verão, CESEP. 2007.

Trabalho o ano inteiro
Saudade que faz sonhar!
Embalas as ligas:

Quero organizar.

Toada ou folia,
Canto de São José.
Rezo pro bom Jesus,
Peço ao pai eterno.
Vou a Canindé!

Traços de meu Nordeste
La vem do Sul
Do chimarrão.
Mãe negra do Sudoeste
No Centro Oeste
Que o forró é bom!

Essa canção é a abertura do nosso assunto, ela revela as expectativas trazidas pelos participantes, que vêm de todo canto do Brasil e da América Latina. Percebemos, desde o início, a valorização das culturas de cada localidade, isto é; um grande encontro em torno da comunhão. É ali que os sonhos e utopias vão se fortalecer. As histórias são compartilhadas, planos são traçados, mas tudo isso só é possível, porque existe a coletividade e a organização com fins políticos libertadores.

ACORDA AMÉRICA (Augusto Brito)

Acorda América/ Chegou a
Hora de levantar! O sangue
Dos mártires/ fez a semente
Se espalhar!

Nestes campos, nestas Planícies,/ Nestes vales e caatinga nestas raízes
entrelaçadas/ de etnias tão misturadas./

É assim meu povo a nossa América Latina. Meu irmão índio, meu irmão
afro,/ meus latinos companheiros./Nós somos vítimas da dependência./ De
um império estrangeiro./ É assim meu povo a nossa América Latina.

Eu me pergunto e a nós Todos,/ até que dia agüentamos essa violência tão
assassina:/ nos tomam as terras,/ matam os índios./ nos deixam restos/ de
nossa América Latina.⁸⁰

Podemos observar a preocupação desta canção com o coletivo, sobretudo com continente da América Latina, no qual índios são mortos, terras são tomadas e

⁸⁰ CURSO DE VERÃO. Cantar a história, re-encantar a vida. Goiânia. Ed. Curso de verão, CESEP. 2007. p. 28. BEOZZO, 2007.

negros vivem em favelas de forma desumana. Nessa canção de libertação, a memória serve de reflexão para todo esse continente. Não há individualismo nesse texto; o pronome aqui é o nós, ou seja, a pluralidade. Acorda América! O nosso problema tem nome: é exploração, dependência econômica, corrupção, violência urbana e do campo. Há uma denúncia profética, mas ninguém aqui quer ficar de braços cruzados, esperando soluções imediatas vindas dos céus. A canção convida todas as etnias — negros, índios e brancos — a não se deixarem explorar, pois o problema aqui é estrutural e não de competência individual. As composições são fundamentadas na Teologia da Libertação, uma teologia genuinamente latino-americana, isso quer dizer que a música segue como linguagem de expressão dessa teologia. Sendo assim, a música das CEB's é a voz da libertação na América.

Satisfação é ter a Cristo
 Não há melhor prazer já visto
 Eu sou de Jesus e agora sinto
 Satisfação sem fim
 Sim paz real,
 Sim gozo na aflição
 Achei o segredo
 É Cristo no coração!
 (Vencedores por Cristo)

Essa canção tem a forma de corinho, no qual, geralmente, o estilo é mais jovial e é estimulado pelo *rock*. Há, pois, a influência roqueira e da própria industrialização fonográfica. A música fala de uma paz e satisfação espiritualizada, não relata nada sobre a vida terrena. Para essa canção, não existe pobre, não existe rico e nem problemas de ordem social. A canção se dirige sempre à primeira pessoa do singular. Há, aqui, uma valorização do espírito, como se fosse possível separá-lo da carne. A experiência particular é super valorizada. Percebemos que essa individualização tem componentes políticos e ideológicos, fruto do capitalismo, no qual a individualização é usada como fator competitivo. Como eu posso ter paz terrena ignorando os fatores sociais? O propósito desta canção é somente a conversão? Onde estão os elementos de denúncia, ou seja, o apelo profético? Simplesmente, não há menção destes fatos. Segundo Thiago,⁸¹ o pano de fundo é a

⁸¹ ALMEIDA, Francisco Tiago. A música protestante brasileira em tempos de repressão política. In: ECLESIOCOM. Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2010. *Anais...* São Bernardo do Campo: UMESP, 2010. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Eclesiocom%202010/Arquivos/Trabalhos/11-A%20musica%20protestante%20brasileira_FranciscoALMEIDA.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2011. p. 7.

ditadura militar, onde o conformismo toma conta de algumas igrejas na América Latina na década de 1950-1970. Conforme o que diz Barros:

Algo abstrato, genérico, sem vínculo com a realidade; como algo mistificado, espiritualizado, relacionado de forma simplista com a questão da fé; como algo resultante da conversão ao cristianismo; [...] concedido e não conquistado. Além do mais essa paz cantada pelo grupo não era uma paz coletiva, social, mas algo individual.⁸²

Barros⁸³ relata que canções dos *Vencedores por Cristo* eram músicas que buscavam somente a conversão do indivíduo, o qual era alienado das responsabilidades políticas, enfatizando unicamente a experiência pessoal. As composições eram frutos de testemunho, muitas vezes, dramatizado e resumido antes da conversão. Para este autor, a proposta do grupo *Vencedores por Cristo* tinha certa afinção com a propaganda militar, colocando o grupo em pé de igualdade com o movimento da Jovem guarda. Isso devido às canções de fácil assimilação e *hits* banais, enquanto o país passava por problemas com a Ditadura militar. Esses grupos não estavam nem um pouco preocupados com essa situação.

UTOPIA
(Zé Vicente)

Vai ser tão bonito se ouvir a canção.
Cantada de novo, no olhar da gente a
Certeza do irmão, reinado do povo.

Quando o dia da paz renascer, quando o sol da esperança brilhar,
eu vou cantar./ Quando o povo nas ruas

Sorrir, e a roseira de novo florir, eu vou cantar./
Quando as cercas caírem no chão, quando as
Mesas se encherem de pão, eu vou cantar./
Quando os muros que cercam os jardins, destruídos, então os jasmims vão
perfumar.

Quando as armas da destruição; destruídas em cada nação, eu vou
Sonhar./ É o decreto que encerra a opressão, assinado só no coração, Vai
triumfar./ Quando a voz da verdade se ouvir e a mentira não mais existir,
será enfim./ Tempo novo de eterna justiça, sem mais ódio, sem sangue ou
cobiça vai ser assim.⁸⁴

⁸² BARROS, Laan Mendes. A canção de Fé no início dos anos 70: Harmonias e dissonâncias. 1988. 225 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Curso de Pós-graduação em Ciências da Religião – Universidade Metodista de São Paulo: São Bernardo do Campo, 1988. p. 135.

⁸³ BARROS, 1988, p. 135.

⁸⁴ CURSO DE VERÃO, 2007, p. 143.

A canção de Zé Vicente vem exatamente do ponto crucial de uma fé comprometida, que é, sem dúvida, a utopia. Uma religião sem sonho não é religião, mas a grandeza do sonho desta canção não é no outro mundo, e sim neste mundo. Para que isso aconteça, é preciso ter esperança, ou seja, ter algo que dê sustentação para a paz desejada, sonhada que, é fruto, muitas vezes, de guerra ou do enfrentamento da injustiça, da opressão. A paz individualizada não compartilha de uma verdade concreta, até porque num ambiente de ditadura militar, havia desrespeito aos direitos da pessoa humana. Esse é o lema dessa música, a qual, então, pode ser cantada: “vai ser tão bonito se ouvir a canção; cantada de novo, no olhar da gente a certeza do irmão, reinado do povo”.

ONDE ESTÁ AQUELE POVO BARULHENTO
(Corinhos Evangélicos)

Muito breve vai sair uma notícia
De um povo que desapareceu
Era um povo muito humilde, que aqui muito sofreu
Esse povo era o povo de Deus

(Coro)

Onde está aquele povo barulhento
Onde está que não se vê nenhum irmão
Alguém com voz de lamento vai dizer nesse momento
Aquele povo foi-se embora prá Sião

Onde está a juventude dessa igreja
E as irmãs do círculo de oração
Que a Deus tanto clamavam, e os obreiro que pregavam
Êles também foram embora prá Sião

Depois desse grande acontecimento
Muitos crentes desviados vão voltar
Procurando os irmãos para a reconciliação
Mas infelizmente não vão encontrar

A temática continua a mesma, ou seja, o céu é o grande alvo. A terra não presta! A nossa morada é lá no alto. Essa música também é de cunho pentecostal e propõe uma competição pela santidade. Quem não estiver preparado vai ficar! Portanto, essa teologia coloca Deus como se esse fosse humano e, por qualquer motivo, pode deixar você aqui em baixo e não adianta bater na porta, pois ninguém vai abrir. Só os corretinhos é que vão subir! Novamente, não há crítica ao modelo estrutural, que destrói vidas; só há uma ideia moralista, onde só o pobre é vitimado. Nessa canção, está revelada a postura alienada de uma fé não comprometida com seu tempo.

Monteiro discute uma visão teológica mais abrangente na sua análise a partir do Credo Apostólico. Para Monteiro,⁸⁵ a música libertadora aborda a temática do Credo Apostólico com uma visão mais crítica. Temas como Deus Pai e vida eterna tornam-se mais abrangentes. São temas que produzem desdobramentos e com isso geram outros temas. Pode-se notar isso nos cânticos mais recentes influenciados pela Teologia da Libertação.

Já na perspectiva conservadora, o tema Deus aparece na hinódia como imagem de poder hierarquizado. Deus é soberano, pai patriarca, governo, rei entronizado. Já nos movimentos menos dogmáticos, avivalistas, a imagem de Deus é mais sentimental. Deus é pastor, amigo e pai bondoso. A hinódia latino-americana atual apresenta um Deus caminhante com a humanidade e companheiro. Os temas que fazem referência à terra passam a ser mais valorizados e o Reino de Deus ganha uma dimensão mais abrangente, pois passa a ser sinalizado com questões concretas, ou seja, prima pela justiça e pela libertação. Para Monteiro, tudo isso é fruto da Teologia da Libertação. Quando se canta a terra e a justiça, a vida passa a brotar. Essas temáticas, segundo Monteiro, estavam aprisionadas na hinódia conservadora.

Já o tema da opressão ganha novo significado, esse sai dos limites impostos pelo individualismo e do sentido abstrato da visão pietista, para uma dimensão histórica de cunho libertador. Isso demonstra a importância de um pensar teológico que valoriza a vida no continente latino-americano, contribuindo para uma inspiração musical cristã mais temporal nesse continente. A seguir, a compreensão de Monteiro acerca da perspectiva conservadora:

Por perspectiva conservadora, entendo o conjunto de conceitos num discurso caracterizado por imutabilidade e interdição. O exercício da fé concebido apenas a partir de proposições dogmáticas seguidas fielmente, literalmente “confessadas”, em palavras solenes e generalizadoras. Esse discurso não toca a realidade, mas situa-se na esfera do abstrato, acima e fora da vida. Sua linguagem é redutora e resumida por meio de conceitos fechados e impermeáveis a provocações da realidade histórico-social do mundo. O passado e suas vinculações ideológicas determinam e fecham o significado das palavras.⁸⁶

Percebe-se, nessa citação, um pensamento fechado, onde o que vale é o literal; aquilo que está escrito. Tudo o que é renovador passa a ser ameaçador. O

⁸⁵ MONTEIRO, 1991, p. 36.

⁸⁶ MONTEIRO, 1991, p. 37-38.

conceito de Deus passa ser longínquo; bem distante da temporalidade. O propósito dessa linguagem conservadora é insistir em certas expressões que criam certas ilusões da realidade, elas criam uma realidade abstrata. “A proclamação intensa das boas novas se fecha no código dos crentes e não vai para as ruas e a vida mundana”.⁸⁷

Para Monteiro, a hinódia, na perspectiva renovadora, está diretamente ligada aos movimentos da Teologia Liberal, a qual surgiu na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. A influência da Teologia Liberal no hinário brasileiro está fundamentada no hinário *Salmos e Hinos* (SH). É um movimento que se liberta da igreja conservadora e, de certa forma, é um prenúncio do pensamento libertador. Este movimento renovador descentraliza-se do indivíduo e passa a se projetar no mundo. O Espírito Santo é expresso em imagens menos dogmáticas, há menos conceitos e mais experiências. Fala-se mais do amor de Deus e menos da culpa.

Ao pesquisar o panorama teológico da hinódia cristã no Brasil de alguns hinos surgidos nas décadas de 1950 a 1970, Monteiro percebeu, em edições mais recentes de hinários antigos, que apareceram novos cânticos. Eles são em geral de origem norte-americana e a maioria dos autores pertence aos movimentos liberais, como o unitarianismo e o evangelho social. A maioria desses cânticos está no *Seja Louvado* (SL), embora seja possível encontrá-los em outros hinários.

A seguir serão apresentados alguns hinos na ótica dos movimentos citados acima. Começar-se-á pelo hino na perspectiva renovadora. O tema fala da fé relacionada com o conflito da vida.

Eu creio senhor na divina promessa,
Vitoria já tive nas lutas aqui,
Contudo é muito certo que a gente tropeça:
Por isso senhor eu preciso de ti.
(HE 92; HP 68; SL 187; HL 323)

Como entender a vida? Como viver e ver,
Como entrar na luta, como ficar de pé?
Não há de ser fugindo, nem há de ser fingindo,
Para seguir vivendo. O que é preciso é fé.

⁸⁷ MONTEIRO, 1991, p. 39; 46.

O tema central é a fé individual, mas esta é questionadora do ponto de vista existencial. A canção busca um sentido para viver a fé na existência, portanto inquieta-se, questiona, faz perguntas.

Na perspectiva libertadora:

Ouviremos a voz da esperança
Sem temer, para viver mesmo no escuro?
Pela fé viveremos na confiança
Que ilumina o caminho do futuro.
(NCT 5)

Mesmo sendo nós teu povo
Libertado pela fé,
Continua o cativo
E nos custa estar de pé.
(NCT 52; CE p. 135)

E brotara a esperança
E da esperança a certeza
Que Deus atua no mundo
E assiste em nossa fraqueza.
E a fé dos mais pequeninos
Será clamor de vitória e ação
Dos mais oprimidos
Continuará nossa História.
Aleluia! Aleluia!
(NTC 140; CE 69)

O cântico libertador busca sempre uma identificação com a realidade, sobretudo na temática da fé que prega. Esta fé não é uma fé individualista,⁸⁸ mas é uma fé que tem preocupações comunitárias, uma fé libertadora que devolve esse sentimento de ser comunidade numa perspectiva solidária, resistente, que não contempla, mas grita. Essa não se omite, mas se explode em ações.

Na perspectiva conservadora, Deus é supremo, invisível, inatingível, eterno. É o espírito criador absoluto. Cria-se uma atmosfera de misticismo apropriada para o momento litúrgico.

Deus sábio, invisível, e Deus imortal,
Poder inatingível da luz celestial,
Glorioso e bendito das eras senhor,
Ao teu nome excelso cantamos louvor!
Tranquilo tu brilha tal luz secular
Quais flores nós somos, de breve esplendor
Eterno e imutável, só tu és senhor.
(SL 42; HEP 207)

⁸⁸ MONTEIRO, 1991, p. 47.

2.4 Considerações conclusivas

Os hinários das igrejas cristãs podem exatamente dar a dimensão de que a proposta do fazer musical na igreja é a coletividade, pois no hinário pode-se ver claramente o retorno do canto congregacional. A construção das vozes em soprano, contralto, tenor e baixo indicam a formação do grande coral congregacional, sempre com o objetivo da divulgação do Evangelho, ou seja, o anúncio da boa notícia. Entretanto, os cantos não mencionam em seu texto os problemas sociais relativos a seu contexto. Sabe-se que, em toda a América, havia problemas de escravidão e guerras que não são denunciados nos hinários. Com a chegada da visão prometeica⁸⁹ da modernidade na América, observa-se uma exploração maior da pessoa humana. Isto é constatado com o crescimento das cidades e o surgimento dos chamados bolsões de pobreza.

Nessa conjuntura, passaram a existir as ditaduras militares na América Latina, que, no caso do Brasil, iniciaram o processo de industrialização. Contudo, a temática musical continua sendo a conversão de almas, sobretudo nas igrejas de missão de origem norte-americana. As composições de brasileiros que incorporam o “Cantor Cristão”, por exemplo, estão nos mesmos moldes das norte-americanas, que não contemplavam a cultura e os instrumentos locais. Nesse sentido, constituiu-se uma negação da cultura autóctone, conforme Boff,⁹⁰ tudo o que é do negro e do índio é do diabo; por isso se tornaram proibidos.

Segundo Thiago,⁹¹ de 1964 a 1985, instaurou-se a Ditadura Militar no Brasil. A sociedade brasileira passava a conviver com abusos dos militares, os quais traziam morte e pavor a todos que desejavam a democracia no continente. Nos hinários brasileiros só havia menção de desejos pelos céus e salvação para os pecadores. No mundo secular surge a Jovem-Guarda e a Bossa Nova que não retratavam nada politicamente do que acontecia no Brasil e na América Latina. Também surgem, a partir de 1960, os “Corinhos”. Para Werner,⁹² os corinhos são

⁸⁹ SOUZA, Luiz Alberto Gómes de. *A utopia surgindo no meio de nós*. Rio de Janeiro: Mauad. 2003. p. 92.

⁹⁰ BOFF, Leonardo. *América Latina: Da conquista à nova evangelização*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 11.

⁹¹ ALMEIDA, 2010, p. 2.

⁹² EWALD, Werner. Musicologia e Protestantismo: Subsídios para uma História da Hinologia no Brasil e na América do Sul. In: EWALD, Werner. (Ed.). *Música e Igreja: reflexões contemporâneas para uma prática milenar*. São Leopoldo. Sinodal/Conselho Nacional de Música da IECLB; Porto Alegre: Coordenadoria de Música da IECLB, p. 175-192, 2010. p.188.

frutos dos movimentos jovens americanos que invadiram as igrejas brasileiras no intuito de dar um ar novo à juventude. Esse estilo jovem era uma forma de tornar parecido com que acontecia com a música jovem secular nos anos 1970.

É importante notar que, nesse contexto de industrialização, é que aparecem novas aparelhagens de som. Assim a música ganha uma amplificação; os evangelismos de rua se tornam freqüentes. Há o surgimento de várias bandas como *Vencedores por Cristo*, *Conjunto Sol Maior* e outros. Penso que isso seria uma forma de contextualizar a juventude, pois os hinários tradicionais não faziam a linha jovem. Esse movimento era pura influência do rock americano, que, como citado nesse capítulo, buscava falar de paz, porém sempre numa perspectiva individualista, nunca abordando uma visão que envolvesse uma construção política democrática, fomentada pelo diálogo entre governo e sociedade.

Como diz Paulo Uéti,⁹³ passamos a viver um platonismo: a valorização da alma e do espírito e a desvalorização do corpo. Esse movimento, de certa forma, valorizava as igrejas de missão, porque o objetivo era a evangelização de conversão, tornando a juventude alienada. A juventude, cada vez mais, acreditava que as experiências individuais de testemunho e de conversão é que são importantes para o grupo. Assim ela não se envolvia em questões mais específicas da sociedade.

Entretanto, as comunidades de bases já buscavam e buscam um caminho inverso; elas ocupam um espaço profético, enfatizando a mobilização social na luta contra todo tipo de injustiça. O objetivo é a opção pelos pobres e marginalizados da sociedade, no horizonte da denominada Teologia da Libertação. A Teologia da Libertação é fruto de uma grande reflexão da Igreja latino-americana, que buscou compreender melhor a situação do continente tão massacrado e explorado pelo poderio econômico das grandes potências mundiais.

Como o nosso foco aqui é a música. A teologia libertadora ganhou espaço de divulgação através da arte musical, que divulga a proposta libertadora. Há aqui uma música que está a serviço do Evangelho e não pensa em si mesma, nem está alheia aos problemas do continente latino-americano. Ao contrário dos corinhos e dos hinos conservadores, a música libertadora busca sempre a coletividade e não a individualidade. As canções das comunidades de base de cunho protestante como

⁹³ UETI, Paulo. No esvaziamento de Deus, a glória da vida: uma leitura de Fl 2,5-11. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 57-75, 2010. p. 57.

da igreja luterana (IECLB), da Igreja Presbiteriana Unida, (IPU) da anglicana e metodista estão exatamente dentro do mesmo contexto das comunidades católicas de base. Buscavam valorizar a cultura local com elementos rítmicos, musicais próprios.

Essas comunidades citadas nesse mesmo período de alienação brasileira deram resposta com seu cancionário, demonstrando uma proposta ecumênica dentro da perspectiva libertadora. Como diz Souza,⁹⁴ não é uma ideologia política cooptada por grupos e partidos políticos, mas é uma afirmação do Evangelho, o qual faz opção clara pelos pobres; configura-se como uma proposta coerente com o Evangelho de Jesus Cristo.

Para Solano Rossi,

No entanto, a percepção de Javé agindo na história não é restrita às páginas do Antigo Testamento. Também no Novo Testamento nos deparamos com a mesma densidade histórica. O evangelho nos apresenta o Cristo se encarnando e assumindo a história humana como verdadeiro protagonista. Novamente uma clara indicação de que o melhor lugar para se encontrar com a divindade não é o céu, mas a história humana ou, por que não dizer, encontrá-lo a partir das dores e do sofrimento de todos aqueles que vivem na periferia do mundo.⁹⁵

Deus se revela na história e para a liberdade. Ele é e sempre será o pai do órfão; o protetor da viúva; o descanso para o estrangeiro e o restaurador do oprimido. Rossi segue afirmando que Karl Barth, sinaliza o caminho: Deus se coloca ao lado do pobre e não existe passagem que Deus defenda ricos e opressores. Ao contrário, há passagens nas quais os direitos dos pobres são proclamados. Ao afirmar o compromisso pelos marginalizados, a música de libertação cumpre a função de levar a Boa Nova aos cativos, tornando-se a voz viva do Evangelho.

⁹⁴ SOUZA, 2003, p. 95.

⁹⁵ ROSSI, Luiz Alexandre Solano. Salmo 146. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 11-20, 2010, p. 18.

3 MÚSICA CRÍTICA NAS COMUNIDADES DE BASE

3.1 Introdução

Neste capítulo, serão tratadas as seguintes questões: o desdobramento da música de libertação, a música de libertação nos dias de hoje e o futuro da mesma. Na questão acerca dos desdobramentos, serão abordados os fatores que, de forma relevante, influenciaram os ouvintes desse estilo musical no contexto da política do Brasil e da América Latina, sob a perspectiva da libertação; percebendo assim a sua fundamentação teórica, a qual perpassa por Karl Marx, Paulo Freire, Jürgen Moltmann, Gustavo Gutiérrez e Leonardo Boff. Com cada um desses autores, a música de libertação estabelece um diálogo interessante: na política progressista com Marx; na educação com um novo olhar de Paulo Freire; na teologia da América Latina com Moltmann, Boff e Gutiérrez.

Como está essa música hoje, considerando que surgem novas questões, novos desafios na sociedade, no mundo? E qual será o seu futuro tendo em vista que o processo denominado de globalização ameaça as questões particulares do contexto de todas as culturas? Não se pode deixar de abordar a proposta musical da cultura gospel que se insere no mercado consumidor contrariando toda lógica da Teologia da Libertação e propondo uma teologia de prosperidade como justificativa de consumo para adentrar ao mercado capitalista. Nesse sentido, cabe refletir sobre o que está por detrás dessa música e qual é sua proposta para o campo social e seu impacto na sociedade. Assim, analisar-se-ão as mudanças dos paradigmas estabelecidos por esse movimento nas comunidades de tradição protestante, nas quais a Palavra sempre teve o papel preponderante como centro do culto.

Traçado esse cenário, buscar-se-á perceber dados de questões antigas que retomam o cenário de nossas críticas como o puritanismo e o capitalismo. Além desse tema, abordado por Max Weber, há reflexos decorrentes da morte de Deus de Nietzsche, trazendo consequências como o prazer irresponsável da cultura hedonista que passa a assumir um papel de destaque, alterando alarmantemente o modo de vida. Assim, por meio de um breve panorama, o tema deste capítulo é a música libertação. Nessa direção, cabe compreender como pano de fundo que o pensar metafísico não poderá ser preterido diante de um grande momento de mudanças pela qual passa o planeta terra.

3.2 Qual o desdobramento da música de libertação?

A música de libertação no Brasil e na América Latina alcançou resultados significativos. O resultado vem da relação com a práxis, ou seja, a teoria não está separada da prática. Sendo assim, essa música tem a sua maior relevância no texto, o qual é utilizado para divulgar sua teologia. Neste caso específico, a música da libertação não visa apenas apontar o problema; mas como fazer de seus seguidores protagonistas de sua libertação. Para isso tem que juntar prática e teoria. Conforme Buyst,⁹⁶ o pensamento grego coloca a teoria longe da prática e a teologia tradicional bebeu dessa fonte, pois ela reflete sobre dados da fé e a progressão do pensamento. A Teologia da Libertação difere dessa tradição, principalmente, por ser concreta e se ocupar do processo de libertação da América Latina; pois aí está a forma de perceber a presença de Deus. Dentro dessa concepção não é possível conhecer sem praticar. É preciso refletir sobre a fé para conhecer e transformar.

O conhecimento está ligado à transformação. Só se conhece a história transformando-a e transformando-se cada qual a si mesmo [...]. A práxis histórica transformadora não é o momento de encarnação degradada de uma teoria certa e bem pensada, mas a matriz de um conhecimento autêntico e a prova de seu valor.⁹⁷

Para falar desta ideia acima, pode-se perceber que a música elaborada pelas comunidades de bases traz em seus textos uma visão crítica do sistema opressor que historicamente vilipendiou a América Latina. Nesse contexto, a música de libertação se tornou um grande amplificador da mobilização, funcionando com fim didático para a formação do pensamento crítico, produzindo conhecimento e prática. Para Barros,⁹⁸ foi a partir do canto do sofredor que as comunidades de base se inspiraram para um momento novo.

O autor coloca que a resistência ao sistema opressor é algo marcante na caminhada, mas que um dos fenômenos sociais incríveis está no fortalecimento das comunidades indígenas e populares. O sistema opressor na América Latina sempre se utilizou dos meios de comunicação e outros veículos institucionais para manter a

⁹⁶ BUYST, Ione. *Como estudar liturgia: princípios de ciência litúrgica*. São Paulo: Paulinas, 1989. p. 89.

⁹⁷ GUTIÉRREZ-MERINO, 1974 apud BUYST, 1989, p. 79.

⁹⁸ BARROS, Marcelo. Hino de resistência do povo excluído: uma leitura latino-americana do 4º Cântico do Servo Sofredor. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 32-43, 2010. p. 32.

população alienada de seus direitos sociais. A partir do “Canto do Sofredor” surgem novas perspectivas que recoloca a autoestima do povo latino em alta.

No México, desde a insurreição de Chiapas (1994), as comunidades indígenas fazem ouvir sua voz em todo contexto nacional, até mesmo no congresso. Nos Andes, organizações indígenas têm se fortalecido e, em um país como a Bolívia, têm conquistado direitos na nova constituição, aprovada por todo o povo. No Brasil, em anos recentes, mais de trinta grupos indígenas, antes considerados extintos, se mostram vivos, florescentes e vêm revelando uma nova capacidade organizativa e com teor social e político. Este movimento índio se une às mobilizações de lavradores e de outros setores empobrecidos e que conquistam voz e vez na sociedade.⁹⁹

Isso mostra que há uma mudança de correlação de força no continente, ou seja, o continente está em processo de mudança. Esse processo conta com a participação de militantes cristãos e não cristãos. Também há de se ressaltar que a participação de cristãos na busca concreta de uma sociedade justa e igualitária é fruto de um novo conceito de Igreja, baseado na comunhão. A *koinonia* se transforma em comunidade, sendo assim, cai todo o sistema hierárquico; as pessoas se tornam iguais, os cantos se transformam em pluralidade. Não há espaço para uma música do “eu”, abre-se espaço para o “nós”. Com isso, o que um sofre todos sofrem, isso é comunidade. O corpo e a terra passam a ter importância e, a visão alienada dos céus passa a perder espaço para o povo deste continente.

Barros ressalta que a leitura textual do cântico do sofredor já teve outro enfoque no nosso continente latino-americano. O cântico foi usado no sentido do sacrifício e era uma forma de justificar o sofrimento do povo negro e do povo indígena. Para o autor, essa perspectiva da teologia sacrificial foi usada até por Antonio Vieira,¹⁰⁰ nos tempos da escravidão, sempre sob o ponto de vista da justificativa do sistema opressor. Por um lado, o sofrimento faz parte da vida, porém o que não se pode aceitar é que Deus está por trás desses fatos sem que se possa apontar as estruturas injustas que promovem a exclusão. Assim os homens que matam e exploram em nome do poder estariam sempre ilesos. De outro lado, também é verdade que o Deus da vida fala através do sofrimento. Para Barros, a profecia que leva Cristo ao sofrimento de morte, se dá pelo fato dele ser a voz dos sem voz.

⁹⁹ BARROS, 2010, p. 32.

¹⁰⁰ BARROS, 2010, p. 35.

Lembrando que Paulo freire dizia que o analfabeto não é tanto a pessoa que não sabe ler e sim quem não consegue falar. Não tem voz. Nos anos 60, Dom Helder Câmara se dizia a voz dos que não têm voz. Depois lutou para que todos tivessem, eles e elas mesmos, o poder de falar. Neste cântico, o servo ou a serva de Deus não tem voz. Fala-se por ele.¹⁰¹

Percebe-se acima que há uma perspectiva profunda do Cristo histórico, este não se submete a morte por uma fatalidade ou um destino, mas sim por lutar contra os poderosos. Aqui nasce uma nova forma no continente latino-americano de se fazer teologia, onde a leitura do servo sofredor é lida numa visão libertária. Conforme¹⁰² “O Cântico do Servo Sofredor”:

Is 52

13 Eis que meu cervo terá êxito (iluminara). Ele será levado e posto nas altura.

14 Muita gente ficou espantada a seu respeito – tão desfigurado estava seu aspecto. Sua aparência nem parecia humana.

15 Assim ele espantara muitas nações. A seu respeito, reis taparão a boca; pois verão aquilo que não se lhes havia anunciado, e entenderão aquilo que não tinham ouvido.

Is 53

1 Quem deu crédito aquilo que nós ouvimos? E a quem se manifestou o braço do senhor?

2 ele cresceu diante dele como um broto novo; como raiz que sai de uma terra seca. Não tinha beleza que atraísse o nosso olhar, nem formosura capaz de nos deleitar.

3 Era desprezado, e rejeitado pelos homens; sujeito a dores e familiarizado com os sofrimentos. Como uma pessoa de quem todo mundo esconde o rosto, era desprezado e não fazíamos dele caso algum.

Através do Cântico do Servo Sofredor, criam-se novas subjetividades na busca pela libertação. Na Argentina, segundo Barros,¹⁰³ um presidente foi deposto não pelos sindicatos ou pelas ações dos políticos, mas pelas pessoas do povo; gente da rua que começaram a bater panelas (Piqueteiros). Na Bolívia, os Índios se organizaram para as lutas sociais nos Altiplanos Andinos. No Brasil, os catadores de papel e de material reciclável, juntamente com meninos de ruas, têm alcançado uma organização nacional. O Cântico do Servo Sofredor, para o autor, auxilia a acreditar nos movimentos organizados, assim como participar da luta de forma pacífica na busca da solidariedade por pão e terra. Essa tem sido uma ação prioritária e radical pelos pobres da América Latina e do mundo. Os empobrecidos são os “preferidos de

¹⁰¹ BARROS, 2010, p. 38.

¹⁰² BARROS, 2010, p. 36.

¹⁰³ BARROS, 2010, p. 42-43.

Deus, que nos fornecer a melhor lente para reler, compreender e vivenciar, hoje os cânticos do servo sofredor de Deus amor”.¹⁰⁴

A palavra chave acima foi criticidade. É nela que está baseado todo o processo de libertação. Conforme Paulo Freire,¹⁰⁵ a espécie humana precisa se conhecer melhor, pois é a partir dessa descoberta que se faz necessária e é que emerge a libertação. A libertação tem que passar pela consciência do oprimido. O autor coloca que todo oprimido aloja um opressor em si, sendo assim a questão da opressão é perpetuada em forma de modelo. O oprimido tem no homem opressor um testemunho de homem, há erroneamente um modelo de poder. Quando a pessoa ocupa o espaço de liderança, ela pode agir da mesma forma que o opressor, porém quando toma consciência, a mudança pode acontecer. Contudo, a mudança só pode acontecer com as descobertas feitas, as quais devem vir de dentro para fora. Só através da prática é que a pessoa se descobre, podendo chegar à práxis. Então, a libertação não trata de uma ideologia somente, mas consiste em uma transformação.

Os oprimidos, que introjetam a ‘sombra’ dos opressores e seguem suas pautas, temem a liberdade, na medida em que esta, implicando na expulsão desta sombra, exigiria deles que ‘preenchessem’ o ‘vazio’ deixado pela expulsão, com outro conteúdo de sua autonomia. O de sua responsabilidade, sem o que não seriam livres. A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação exige permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem.¹⁰⁶

Diante dessa afirmação acima, a libertação se dá num processo dialético, onde não é apenas ler ou ouvir sobre libertação que se conquista a liberdade. É preciso passar por um estágio de busca permanente; permitir as mudanças. Isso significa reaprender, com isso, é perceptível que a vida não é estática, é feita de movimento. Daí a necessidade de um posicionamento mais racional, crítico, a fim de possibilitar uma ação transformadora para que se instale outra, permitindo a busca por ser mais. Isso é uma nova forma de pensar; uma implantação de uma cultura de libertação. Esse é exatamente o pensamento de Marx,¹⁰⁷ quando ele critica o subjetivismo, e não a subjetividade. Para Marx, não existe acaso; tudo é produto da

¹⁰⁴ BARROS, 2010, p. 42-43.

¹⁰⁵ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 29-34.

¹⁰⁶ FREIRE, 1992, p. 35.

¹⁰⁷ MARX, 1962 apud, FREIRE, 1992, p. 39.

ação do homem. Então, se o ser humano é capaz de desarrumar, ele pode arrumar também.

3.3 Como anda a música de libertação hoje?

Falar da música de libertação, nos dias de hoje, não deixa de ser um grande desafio. Penso que a grande novidade da música de libertação é o textual e sua forte relação com as culturas regionais brasileiras e latinas, até porque seus objetivos são a divulgação da proposta do cristianismo autêntico. A música de libertação é música de imagem. Ela é uma arte litúrgica, faz parte da cena teatral da nossa vida, é uma música incidental, aquela música que produz imagem e movimento. Segundo Maraschin,

Sempre entendi que liturgia é teatro. Por isso sempre a considerei coisa muito séria. Mas, como qualquer teatro, ela pode tornar sentimentalista, piegas e cheia de efeitos fácil e de gosto duvidoso. Como o verdadeiro teatro, a liturgia é uma encenação daquilo que Deus fez e ainda faz e que, fazendo de novo, nessa forma produz em nós a decisão de fazer na vida de todos os dias aquilo que a gente conseguiu fazer na liturgia.¹⁰⁸

É nessa busca de contemporaneidade que a música de libertação provoca a reflexão de temas da atualidade. É preciso perceber que a contemporaneidade da música de libertação se torna interessante, porque essa música está em real consonância com a música de protesto praticada pelo povo latino-americano na secularidade. É comum encontrar, nos cancioneros das igrejas progressistas, canções populares que falam de transformação social, composições feitas por músicos seculares.

Pode-se encontrar eco nas palavras de Tillich¹⁰⁹ que afirma que a religião é cultura. Assim é possível encontrar nesses compositores uma música que fala de libertação. Para Tillich, a teologia deve refletir tanto a presença de Deus, como sua alteridade, já que alteridade não é sinônimo de ausência. É assim que esse autor define os seus três conceitos fundamentais na teologia da cultura. “(1) a correlação da mensagem com a situação existencial, (2) o aspecto simbólico da linguagem religiosa que evita a apropriação, o dogmatismo e a idolatria, (3) e o princípio protestante, que define a justiça como incondicionalidade que não se encontra

¹⁰⁸ MARASCHIN, Jaci. *A beleza da Santidade: ensaios de liturgia*. São Paulo: Aste, 1996. p. 70-71.

¹⁰⁹ TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. p. 23.

restrita ao campo denominacional, mas expressa uma busca humana”.¹¹⁰ Vejamos o exemplo de apenas um pequeno trecho da canção do compositor Gonzaguinha, que compõe um tema mesmo sem ter uma referência Bíblica insiste no campo da fé religiosa, ou seja, valorizando a vida como dom de Deus apesar dos percalços.

Viver e não terá vergonha de ser feliz
 Cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz
 Eu sei que a vida deveria ser bem melhor e será
 Mas isso não impede que eu repita:
 é bonita, é bonita, é bonita!

É dentro desse conceito de cultura de Tillich, que autores como Milton Nascimento, Violeta Parra, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Tom Zé, e outros ajudaram a inspirar as composições das comunidades de bases. Calvani¹¹¹ endossa quando diz que a Música Popular Brasileira (MPB) está recheada de possibilidades transcendentais, exaltando a vitalidade e alegria da vida, sem camuflar os problemas existenciais. Isso é mais um dado importante, onde a Teologia da Libertação percebe outros atores além da religião, ou seja, outros profetas que não estavam ligados à Igreja. Essa teologia não tem uma postura de absolutismo, mas se deixa enriquecer por novas fontes.

Um dos temas mais preocupantes nos dias de hoje tem sido a ecologia. Cada vez mais se faz necessário uma teologia ecológica. Ao longo do tempo, esses temas a religião sobe bem valorizar, como é o caso da água, um símbolo batismal; a terra em sua procissão; o vento como ideia de Espírito de Deus. Para Maraschin,¹¹² não se trata de um novo movimento, mas esta é uma relação que vem da profunda fé em Deus que criou os céus e terra. Os textos bíblicos estão recheados de exaltação da natureza. Como se pode ver nos salmos:

‘Adorai ao senhor na beleza da santidade; trema à sua presença toda terra’
 (Sl 96.9)

Ele é a esperança dos confins da terra e do mais remoto mar’, ‘firma as montanhas’ e silencia os ridos dos mares’, visita a terra e a refresca, prepara o trigo e rega os sulcos. Os caminhos de Deus ‘destilam fartura sobre as pastagens do deserto’ e as colinas cantam de alegria (Sl 65).

Ela tem haver também com os céus que proclama a ‘glória de Deus’ e com o passar do tempo quando “um dia a outro dia canta uma canção” (Sl 19)

Tem a ver com os animais do campo, com as aves e com o gado (Sl 104).

¹¹⁰ TILLICH, 2009, p. 23.

¹¹¹ CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998. p. 96.

¹¹² MARASCHIN, 1996, p. 67.

Ao se aprofundar o debate ecológico, percebe-se que Deus está presente no meio do seu povo através das figuras simbólicas estabelecidas na liturgia, sobretudo do ponto de vista da ecologia. E Maraschin¹¹³ fala que pode ser um elemento importante para “desocultamento” das barreiras utilizadas para encobrir o caráter do sagrado. Para o autor, a ação sacramental do batismo e da eucaristia são sinais profundos da presença do sagrado. São elementos que estabelecem o mistério da presença divina que são produtos da natureza. A seguir, uma canção do hinário *O Povo Canta*:

A NATUREZA

(Edson Ponick e Telma M. Kramer)

1. Passeando e admirando a natureza ao meu redor.

Tudo é tão bonito, tudo é tão cheio de cor.

Passarinhos voam, macaquinhos pulam e os peixinhos a nadar.

/: Quem será o criador deste mundo multicolor? : /

2. Porém mais adiante, uma nuvem vai subindo.

Ela é diferente das que enfeitam o céu tão lindo.

Árvores caindo, bichos se escondendo e o riozinho escureceu.

/: Quem será o causador desta cena sem amor? : /

3. Foi Deus o Criador deste mundo multicolor.

A cena sem amor foi à gente que causou.

Deus fez tudo lindo para o nosso bem. Então, por que não preservar?

/: Somos todos responsáveis para o mundo melhorar!¹¹⁴ : /

O tema ecológico acima cantado mostra o caminho dialético percorrido pela música de libertação e sua teologia. Uma teologia que dialoga com o marxismo, e, muitas vezes, era mais absorvida pela militância, deixando uma lacuna na espiritualidade. Como um saber que é dialético, vai se descobrindo novas formas de saber. Com as mudanças da pós-modernidade, há a percepção de que se vivem novos momentos. É um espaço ocupado pela pneumatologia, que não seria nem o divino e nem a carne. Seria o Espírito que passa a ocupar um novo momento da teologia cristã. Conforme Westhelle:

Chamo atenção a isto porque a terceira pessoa da Trindade foi, durante os tempos modernos, o seu primo pobre. E também não é coincidência que seja o espírito que está no centro de movimento religioso que agora mostram com mais furor seu descontentamento com os tempos modernos. Isto explica também porque mesmo a Teologia da Libertação volta-se agora

¹¹³ MARASCHIN, 1996, p. 69.

¹¹⁴ IECLB. PASTORAL POPULAR LUTERANA. O povo canta: cancionário II da Pastoral Popular Luterana da IECLB. Palmitos: Pastoral Popular Luterana, 1994. p. 116.

para a espiritualidade com sua conseqüente relativização da subjetividade do pobre ou da objetividade dos processos sociais históricos¹¹⁵.

Essa valorização da espiritualidade explode numa crítica à modernidade, que, de fato, tentou negar a possibilidade de Deus na história, sobretudo, negando a subjetividade humana. O tema do Espírito é bem explorado pelo compositor Rodolfo Gaede Neto, como se pode ver a seguir:

VEM ESPÍRITO DE DEUS

Estr.: Vem, Espírito de Deus, vem nos consolar.
Dá-nos tua força, vem revigorar.

1. O Espírito dá criatividade,
Força e ânimo na luta pela paz.
Dá coragem para a solidariedade
Aos sofridos que esta sociedade faz.
2. Este povo que procura a verdade
Necessita de conforto e vigor.
Dá que alcance a justiça e a liberdade
dá vida nova baseada no amor.
3. Criador dinâmico vem sem demora!
Pelas ordens não te deixas reprimir.
Vivifica o nosso alento nesta hora.
Dá-nos dons, carismas para prosseguir.
4. Dá clareza para a nossa caminhada.
Ilumina nossa mente com a luz
Que indica o alvo certo desta estrada
E ao mundo novo com certeza nos conduz

A questão do multiculturalismo também tem sido bastante explorada, por exemplo, acerca das discussões de gênero e de etnias. Essas temáticas novas, segundo Silva,¹¹⁶ têm sido propostas dentro da perspectiva das desigualdades e das relações hierárquicas. Para Silva, a utilização do conceito de gênero é uma ideia idêntica a do conceito de classe. As teorias críticas estavam mais ligadas às questões de classe. Assim, as outras questões ficaram em segundo plano, mas isso faz parte da própria dialética da vida, ou seja, não há dia sem noite. Contudo, é preciso passar de estágio em estágio para se desvendar outros problemas. Nada está pronto, os problemas vão surgindo conforme os fatos. É dentro dessa dinâmica da vida que se faz história, pois os seres humanos são temporais. A nossa

¹¹⁵ WESTHELLE, Vitor. Traumas e opções: Teologia e a Crise da Modernidade. In: MARASCHIN, Jaci; PIRES, Frederico Pieper. (Orgs). *Teologia e pós-modernidade: ensaios de teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, p. 13-35, 2008. p. 18

¹¹⁶ SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2002. p. 91.

construção histórica se faz no tempo e no espaço. Acontecem erros e acertos. Nessa perspectiva, abre-se espaço para a ética, pois tudo que parece estar consolidado e codificado tende a caducar. Nesse sentido, faz-se necessário a reflexão. Só fazemos reflexão se for para mudar, pois se não a mesma seria inútil. Portanto, desta forma vamos alcançando novos horizontes.

3.4 Uma nova proposta musical para música na igreja

A arte musical tende a sofrer mudanças, pois as questões sociais da qual essa música se alimenta, com o tempo, se desloca. Sendo assim, novas propostas musicais vão surgindo. O fato é que se chegou a uma era, na qual as certezas absolutas caíram por terra. A visão prometeica da modernidade colocou o planeta em cheque. Portanto, é preciso desconstruir.

Para Habermas, essa desconstrução é fruto da continuidade ideológica do mundo moderno, pois a pós-modernidade; só se torna possível por conta da modernidade. Logo, “a verdade é um erro que não pode ser refutado. Daí que a verdade como objeto de saber seja em si mesma já é uma questão de poder”.¹¹⁷ Habermas também afirma que há, na modernidade, uma constante justificação de sua própria autenticidade, por isso que a mesma propõe a desconstrução, no intuito de liderar a linguagem estabelecida. Conforme o que diz Habermas:

É preciso retornar a crítica da modernidade no ponto em que ela se torna promissora. Este ponto é o que marca a contribuição do jovem Hegel que, assim como fez Max Weber um século mais tarde, diagnosticou como problema moderno a dissociação criada entre três esferas de valor que se sistematizaram como critério de vitalidade ou legitimidade (ciência/verdade, moral/justiça, arte/gosto) e se divorciaram não apenas da fé e da religião, mas, sobretudo, do mundo da vida, do cotidiano, mas controlando-o através de dois mecanismos fundamentais: dinheiro/mercado e poder/estado.¹¹⁸

As certezas do pensamento iluminista se transformaram em espaço de poder, e, cada vez mais, foram se divorciando da natureza humana. A exploração do homem pelo homem, a tirania marcada pelas guerras, o acúmulo de bens, tudo isso foi problema do século passado e ainda permanece. A verdade desenvolvimentista desconsiderou o valor transcendental da pessoa humana e cerrou o homem em seu mundo cartesiano. A subjetividade foi preterida pela certeza da verdade científica. O

¹¹⁷ HABERMAS, 2001 apud WESTHELLE, 2008, p. 21; 26.

¹¹⁸ WESTHELLE, 2008, p. 22.

homem ficou refém do dualismo platônico, ou seja, nunca visto como um todo, mas por partes. A música futurista se ocupará dessas questões subjetivas que, de fato, passam pela desconstrução. Entretanto, é preciso perceber que o mundo moderno continua impondo suas vontades absolutas e, agora, o faz através do mercado.

O mercado se agigantou na pós-modernidade e, com isso, abraça novas tendências lucrativas. É por essa tendência que se inicia abordando nessa pesquisa, numa tentativa de tentar comparar uma música mercadológica com a música comprometida com a ação libertadora. A ação comparativa será entre a música gospel e a música de libertação. Segundo Westhelle,¹¹⁹ a visão de Fukuyama seria o fim da história e das ideologias, propondo assim o livre mercado.

A música gospel ganha um papel ideológico importante dentro da visão mercadológica, a qual cria uma cultura gospel; que desconstrói e tira do trilho a verdade puritana. O conceito aqui de desconstrução se estabelece muito mais pela ideia de se adaptar ao mercado. Essa é a percepção de Cunha: o movimento gospel é baseado na música, mas através desta surgem outras possibilidades dentro do espaço religioso. Uma delas é o espaço fonográfico que vai desde a venda dos CD's e vídeos, até as TV's gospel, os cursos de pré-vestibular. Surgem também os cantores artistas. Com isso os eventos são deslocados para casas de shows, que outrora jamais fora pensado, especialmente, a simbiose entre o espaço sagrado e profano. Hoje se faz isso com naturalidade.¹²⁰

Para Cunha, a cultura gospel seria uma cultura híbrida, porque relaciona aspectos da modernidade e da tradição, mas não representa um modo de vida que traz o novo; não traz mudanças no valor central. Cunha também se ocupa da inserção na modernidade, com os meios de comunicação e a sacralização do consumo. O exemplo disso são os inúmeros produtos vinculados à marca gospel. Os produtos de consumo como cosméticos, além de cartão de crédito com nomenclatura gospel fazem um tremendo sucesso. Em termos teológicos, a visão escapista sede lugar a um novo terreno: agora não se pensa nos céus como única instância, se pensa na temporalidade, com intuito de gozar das riquezas do mercado.¹²¹

¹¹⁹ WESTHELLE, 2008, p. 19

¹²⁰ CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro. Mauad X/Instituto Mysterium, 2007. p. 66.

¹²¹ CUNHA, 2007. p. 66.

O ministério da música ganha um forte espaço nas igrejas e isso o torna mais importante do que a figura do pastor. Tudo isso é um desdobramento, segundo Cunha, da herança puritana deixada pelos nossos missionários oriundos dos Estados Unidos. O que se faz agora é liberar alguns comportamentos, usos e costumes em prol da participação no mercado capitalista. Se antes os puritanos negavam o corpo, agora já podem utilizá-lo através da dança, desde que seja na igreja, ou em festa de cunho gospel, principalmente, em grupos de juventude com intenção de consumo e lazer evangélico. Essa música fala de quê? Ela fala da teologia da prosperidade e usa a simbologia monárquica de Israel. A mesma não elabora nenhuma crítica ao sistema sócio-político. Para autora a única novidade é se colocar dentro do mercado consumista.¹²²

A cultura gospel é resultado desse reencantamento dentro do protestantismo brasileiro, num movimento liberalizante de sacralização do consumo e do investimento em recurso tecnológico e nos meios de comunicação, conforme já analisados anteriormente neste trabalho. Com isso, os evangélicos passam a condicionar o desenvolvimento de sua religiosidade, em especial o culto, à mediação destes elementos. Predominantemente, não há mais culto em igrejas protestantes sem eletrônica e não há mais devoção pessoal sem a mídia. Percebe-se, mais uma vez, a mediação da tradição na transformação que a cultura gospel representa. A tradição opera na recuperação da aproximação protestantismo-modernidade/espírito do capitalismo, embora aqui também esteja reprocessada pelo sistema socioeconômico.¹²³

Diante dessa citação, é possível perceber a procura das riquezas pela cultura gospel, a qual está despida de religiosidade e, cada vez mais, é associada às paixões mundanas. Seria oportuno refletir sobre o velho jargão: a história serve para lembrar os erros, a fim de que não se cometam novamente os mesmos. Entretanto, o mundo gospel parece desconhecer esse raciocínio. Em diálogo Weber,¹²⁴ pode-se indagar se por meio da cultura gospel o protestantismo não estaria se tornando prisioneiro do capitalismo.

3.5 Tendências da música de libertação

Não poderemos falar de música sem se falar de cultura, pois a música é cultura. Ela é o texto de vida, do nosso cultivo, do nosso modo de vida; de nossas

¹²² CUNHA, 2007. p. 66- 170.

¹²³ CUNHA, 2007, p. 171-175.

¹²⁴ WEBER. 2005 apud CUNHA, 2007, p. 176.

alegrias; é emoções. A música se encontra ameaçada pela globalização. Evidente que se cultura é cultivada, na globalização está se criando uma nova cultura, isto é, ela não acaba. Todavia, no contexto da globalização, pode-se acabar com as particularidades, perdendo assim o *background*. A função globalizante é ideológica, e esta tem a pretensão de unificar o mundo, a fim de consolidar a busca pelo lucro. Essa unificação, para Maraschin,¹²⁵ se dá através da TV, shopping, internet. Por meio desses veículos, os chefes do poder lançam suas mensagens subliminares. A comunicação se dá através de shows e pregação dos evangelistas eletrônicos. Nesse caso, a cultura vai se tornando única, principalmente, do ponto de vista do dominador.

Maraschin propõe, nessa atual conjuntura de novas tendências da música de libertação, uma desconstrução da ideia dualista do mundo grego. Para ele, no Brasil como na América Latina, foi estabelecida uma cultura apolínea dentro da liturgia latino-americana. Isso fez com que exista uma separação entre corpo e espírito; há a valorização da razão segundo as tradições platônicas. A música religiosa sofre muito com essa influência, pois a mesma se torna verbal e, muitas vezes, fria do ponto de vista do social. Maraschin aponta o caminho do espírito, o qual consiste na direção do espírito que produz vida, emoção e mística.

Partindo disso, é possível libertar-se do aprisionamento apolíneo, a fim de se vivenciar uma experiência, mais do espírito; aquele mesmo que segundo a Bíblia se choca sobre as águas para criar vida, o “*ruach* de Deus”. O caminho a ser traçado pela música de libertação terá a dimensão mais do espírito e, por isso, possui a possibilidade de revelar a beleza. Conforme Maraschin:

A noção de espírito como criatividade e vida relaciona-se com a experiência da beleza. Aqui precisamos estabelecer clara distinção entre o conceito racional de beleza e o espiritual. O conceito racional de beleza considera a beleza de fora. Começa com regras e modelos e com coisas que não fazem parte da beleza. Ela submete-se sempre à interpretação e à explicação. Segundo esse ponto de vista, só podemos conhecer a beleza quando ela se conforma a determinados cânones. O conceito espiritual beleza liberta-se das regras da razão. Trata-se da emergência da coisa em sua novidade e surpresa.¹²⁶

De acordo com a citação, o espírito da beleza não está ligado ao apelo comercial do mercado. A beleza tem a sua singela expressão por si só. Passa-se o

¹²⁵ MARASCHIN, 2010, p. 20-22.

¹²⁶ MARASCHIN, 2010, p. 23.

tempo, mas a beleza da arte continua intacta. O exemplo disso são as composições da Bach e Beethoven. Entre um compositor e o outro, há uma diferença mais ou menos de um século, mas quem poderia dizer qual o compositor é melhor? A beleza da música já nasce evoluída, ela não precisa de juízo de valor. A beleza é algo que marca e toca o espírito. Nem mesmo o tempo pode apagar a sua novidade e surpresa.

Maraschin aposta nas utopias, deixando de lado a visão ideológica. Claro sempre se corre o risco ideológico, pois não existe ser humano isento. “Será que qualquer crítica da ideologia já não será a *priori* ideologia?”.¹²⁷ O conceito de utopia para Maraschin¹²⁸ concentra-se no campo dos desejos, das inspirações, expectativas e sonhos; significa aquilo que não tem lugar, ou o lugar que nunca estivemos e queremos estar. Nesse caso, a música é uma grande aliada dessa subjetividade. É nela que é possível colocar sonhos e desejos, porém a música pós-moderna será uma arte do prazer e desconectada do ativismo ideológico que não consegue ver além de seus interesses.

O conceito de prazer na música de libertação, para o autor, está ligado ao bem feito, ou seja, aquilo que é belo; o da beleza e da leveza. A música não poderá estar ligada ao prazer hedonista, que serve a ideologia de mercado. É tempo do espírito, entretanto não se pode fazer desse momento da terceira pessoa da trindade um espaço de alienação como o da música gospel. Contudo, é preciso torná-lo um momento e espaço do espírito dionisíaco, expressão do corpo e da alegria. Esse será o elemento novo que dinamizará ainda mais a música de libertação.

Outro elemento novo apontado pelo autor¹²⁹ está numa música mais autóctone, com utilização de instrumentos musicais da cultura latina. Elementos como o silêncio e contemplação certamente serão de grande importância por essa música. Todavia, aqui, a contemplação é diferente da alienação proposta pela teologia da prosperidade. A contemplação é mística, e o misticismo é baseado no amor, que é completo desinteresse. A proposta desses elementos é fomentada, segundo Maraschin, no esgotamento da modernidade, onde a mesma levou a terra ao esgotamento; com suas guerras, ideologias. A pós-modernidade desconfia de

¹²⁷ MARASCHIN, 2010, p. 27.

¹²⁸ MARASCHIN, 2010, p. 28-30.

¹²⁹ MARASCHIN, 2010, p. 32 a 34.

tudo o que é puramente racional. Assim, há a contraposição com uma visão voltada mais ao espírito e ao corpo; ela quer expressar sua alma no prazer e desejo, mas quer também mudanças, propondo a valorização do espírito. Portanto, a música de libertação na pós-modernidade terá que ser uma música livre das ideologias.

Tudo isso porque a música de libertação está baseada na modernidade. A música da pós-modernidade quer a libertação da modernidade. Entretanto, deve-se ter cuidado, pois é na pós-modernidade que também está se acentuado o projeto da modernidade, no qual a relação política é mais liberal e o mercado se torna um grande Deus, estabelecendo aí o poderio idólatra. Será preciso uma música que nos liberte do pensamento moderno. Segundo Maraschin:

A modernidade instala-se agora, coadjuvante pelo poder da força, na qualidade de ordenadora da vida no planeta e ditadora da regras do comercio mundial. A pós-modernidade exige de liturgia, em primeiro lugar, que se afaste dos jogos do poder e dos sinais atormentadores da dominação dos poderosos. Esse afastamento diferentemente das propostas da Teologia de Libertação, não significa resistência guerrilhas nem arregimentação política.¹³⁰

Baseado na questão acima, o mundo progressista cristão partirá para outro momento com novas possibilidades. A música de libertação já sinaliza com uma postura ecológica, pois a pós-modernidade diante da filosofia hedonista ameaça o planeta terra em seu total esgotamento. Vive-se a fragmentação da luta de classe. Agora as temáticas terão elemento libertador voltados para as questões de gênero, de raça/etnia e outros que vão surgindo a partir do multiculturalismo. Essa fragmentação para Maraschin aponta para o fim da teologia. Mas não o fim da reflexão. Certamente haverá uma nova forma de sermão que não seja aquele com propósitos moralistas; como já mencionado nos capítulos anteriores.

A desconstrução é parte do processo, porém a desconstrução é, e pode ser entendida de várias formas. Pode-se afirmar que cada pessoa, num último sentido, acaba sendo coautora de cada teoria implantada. Assim, a desconstrução aqui é a busca pelo novo e pela libertação do pensamento moderno.

Para Mo Sung,¹³¹ a teologia encontra um caminho interessante que é a crítica à idolatria. Ele afirma que o império global domina pelo artifício da sedução e

¹³⁰ MARASCHIN, 2010, p. 121-123.

¹³¹ MO SUNG, Jung. Tarefas do Cristianismo de Libertação (II): modernidade e a idolatria. *Adital*. Agência de Informação Frei Tito para América Latina. Igrejas e Ecumenismo. 11 mar. 2011. Disponível em: <http://www.adital.com.br/hotsite_ecumenismo/noticia.asp?lang=PT&cod=54565> Acesso em: 17 set. 2011.

da fascinação e, ao mesmo tempo, impõe o medo e a ideia que não há alternativas ao mundo capitalista. Mo Sung vê aí uma característica do mundo sagrado, que exige de cada pessoa sacrifício. Todavia, o Deus da Bíblia exige de nós misericórdia e não sacrifício. Nesse sentido, para Mo Sung, as exigências mercadológicas fazem do mercado um deus que exige sacrifício, entretanto os profetas, para o autor, chamam de ídolos os deuses que exigem sacrifício.

Foi aí que, para Mo Sung, Marx chamou a religião de fetichização da mercadoria e do capital, pois a mesma estava fundada neste estereótipo. A religião é novamente a base da crítica e o mercado ganhou ares de religião. Como a música de libertação é o foco dessa pesquisa e, como foi dito no primeiro capítulo, que para Lutero a música é a viva voz do Evangelho, é evidente que a música de libertação não poderá deixar essa crítica tão importante de lado. A música de libertação estará pautada sempre na questão da denúncia, mas vivendo um momento mais poético em busca do belo. A música de libertação buscará o enfrentamento de uma população consumista e alienada dos valores da vida; o enfrentamento também da correria do dia a dia e do trabalho desenfreado.

3.6 Canções de libertação: uma proposta para o futuro

MENINO MOLEQUE¹³²

(Xico Esvael)

Menino moleque, mistérios no olhar;
Sua vida está por um triz.
A magia da infância perdeu seu lugar
Para o adulto-criança que busca encontrar
A paz pra viver, a paz pra sonhar,
A paz pra sorrir e amar.
Menino moleque, lutar é lazer;
Brincar é pra sobreviver.
Pega-pega, esconde do adulto mordaz,
Que o despreza, persegue, lhe rouba a paz.
De viver, de sonhar,
de sorrir, de amar.
Menino moleque, tens um similar;
Que hoje nasceu em Belém.
Veio pobre sem ter bom lugar pra dormir;
Perseguido morreu para o povo remir
E mostrar que pra ter a justiça e a paz
É preciso, unidos, lutar.

¹³² ESVAEL. Xico. Menino Moleque. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/xico-esvae/742503/>>. Acesso 03 maio 2011.

MISTÉRIOS¹³³

(Xico Esvael)

Composição: Xico Esvael

Verbo...Luz...Água...Terra
 Dom Criador.
 Trigo dourado e o prado
 Videira sabor.
 Humanidade...Remida...
 Toque...Amor.
 Pão...Corpo...Vinho...
 Sangue...Cordeiro...
 Senhor.(bis)
 Mesa...disposta...Mistério...
 Sinais da Paixão.
 Dons...Sacramento...Resgate...
 Do povo que seu.
 Homens...Mulheres...Carentes...
 Da graça de Deus.
 O Espírito Santo envia
 Luzeiros de Deus. (bis)

ECONOMIA DE DEUS¹³⁴

(Xico Esvael)

A terra não pode ter donos
 Com milhões no abandono,
 Sem direito de ser
 A vida que por Deus foi criada
 Tem de ser bem cuidada
 Para não fenecer
 Deus é do povo, o povo é de Deus
 A terra é de todos, economia de Deus (2x)
 Não acumulem riquezas na terra
 Não queremos a guerra,
 Nós queremos viver
 Quem serve ao Deus verdadeiro
 Não serve ao dinheiro
 Quem serve ao Deus verdadeiro
 Não serve ao dinheiro
 Partilha e provê
 Deus é do povo, o povo é de Deus
 A terra é de todos, economia de Deus (2x)

As composições acima são uma amostra de que a música segue aliada da transformação social e que, através delas, é possível trazer a denúncia e o apelo à vida. Vivemos sem dúvida tempos de novas oportunidades, mas também de desafios. Nosso discurso terá que mudar. Será preciso novas formas de abordagem, nas quais o moralismo e a tirania sejam afastados, dando lugar à poesia e à mística.

¹³³ ESVAEL. Xico. Mistérios. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xico-esvael/742515/>>. Acesso em: 03 maio 2011.

¹³⁴ ESVAEL. Xico. Economia de Deus. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xico-esvael/1721255/>>. Acesso em: 03 maio 2011.

A Igreja será lugar de acolhimento e de espaço terapêutico. Essa música será espaço de reflexão sobre um tempo atolado no consumismo, na irresponsabilidade do prazer hedônico; onde o humano é visto apenas como produto descartável a serviço do mercado.

Tudo começou com uma grande busca, ainda que breve, de intenso ímpeto das artes, da literatura, do cinema e das mulheres, de forma e tradições enterradas e mutiladas, de formas novas de subjetividade baseadas em gêneros, raça e peculiaridades locais, e recusa a se aterem a padronização, acrescentado elementos novos à crítica do alto modernismo a as formas alternativas de cultura.¹³⁵

Esse é o desafio do pensar musical da música de libertação, especialmente, da reflexão filosófica e teológica. Seja como for, a pós-modernidade tem sido o termo para descrever essa situação. Portanto, ela é oportunidade de expressar, para a nossa crise, antes de tudo, o esgotamento da modernidade.

3.7 Considerações conclusivas

A música de libertação contribuiu socialmente no Brasil e na América Latina, principalmente, quando essa arte consegue estabelecer um diálogo profundo com a sociologia e a filosofia existencialista. A América Latina, especificamente o Brasil, passou por um período que a educação estava voltada somente para as fábricas, com proposta de legitimar o período moderno tecnicista.¹³⁶ Além disso, os tempos de ditadura, de opressão, de empobrecimento não podem ser esquecidos. A música libertadora teve e tem um papel fundamental na divulgação da mensagem libertadora assimilada em nosso continente. O período tecnicista sofreu críticas na educação de Paulo Freire,¹³⁷ a busca por libertação e a denúncia de mecanismos de exploração foram trabalhados na Teologia da Libertação, com Leonardo Boff, Gustavo Gutiérrez e outros teólogos importantes desse período. Esses autores passam a ser guiados por uma teórica crítica que ganhou força no nosso continente.

A partir desse período, a música de libertação passa a ser melhor compreendida. Essa música tem um papel importante na construção da nova

¹³⁵ SILVA, Jessé Pereira da. A Pós-modernidade como condição. In: MARASCHIN, Jaci; PIRES, Frederico Pieper. (Orgs). *Teologia e pós-modernidade: ensaios de teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, p. 36-59, 2008. p. 58-59.

¹³⁶ SILVA, 2002, P. 26

¹³⁷ SILVA, 2002, p. 57

identidade do povo latino. A música de libertação é fruto exatamente desse movimento crítico, que, como afirma Silva, estava presente na América do Norte e na Europa também na década de 1960.

Como sabemos, a década de 60 foi uma década marcada de grandes agitações e transformações. Os movimentos de independência das antigas colônias européias; os protestos estudantis na França e em vários outros países; a continuação dos movimentos direitos civis nos Estados Unidos; os protestos contra a guerra no Vietnã; os movimentos da contra cultura; o movimento feminista; a liberação sexual; as lutas contra a ditadura militar no Brasil: são apenas alguns dos importantes movimentos sociais e culturais que caracterizaram os anos 60.¹³⁸

A afirmação acima traz a noção exata de como o pensar ético provocou mudanças significativas e libertadoras em outros países e continentes longe da América Latina. No Brasil, especificamente, a música de libertação explora a textualidade na forma de divulgar a mensagem libertadora baseada na prática da fé cristã. A música de libertação identifica-se com estilos musicais latinos como o samba, o forró, a música andina e, outros ritmos executados por instrumentos autóctones. Além da técnica, há a influência dos elementos teóricos marxistas.

Essa influência marxista no pensamento de Tillich¹³⁹ é salutar, pois os símbolos são sinais de um modo decisivo, que indica algo fora dele. Nesse caso, a música de libertação sinaliza, na América Latina, as insatisfações ocorridas em todo mundo e no seu próprio ambiente, ou seja, ela não concorda com o mundo moderno que traz tantas injustiças sociais. Em se tratando de uma música religiosa, sua teologia vai apontar os caminhos. Caminhos que a teologia tem o dever de apontar, como relata Tillich em sua entrevista com o existencialista T. S. Eliot.¹⁴⁰ Nessa entrevista, ele afirma que o existencialismo levanta a questão, mas a tarefa do teólogo é dar respostas. Portanto, a teologia da música de libertação busca dias melhores baseada na fé e na esperança de um mundo melhor.

Segundo Tillich, “a teologia tem recebido tremendo auxílio do existencialismo. Eles não precisam saber que deram tantas coisas boas à teologia, mas os teólogos precisam saber disso”.¹⁴¹ O papel da música de libertação em qualquer período histórico é dar resposta aos conflitos existentes. Para que isso aconteça, é preciso ouvir outras fontes e não fugir das responsabilidades em apontar

¹³⁸ SILVA, 2002, p. 29

¹³⁹ TILLICH, 2009, p. 98.

¹⁴⁰ TILLICH, 2009, p. 174.

¹⁴¹ TILLICH, 2009, p. 174.

caminhos. Contudo, não se pode se deixar levar pelo moralismo cultural, mas é preciso continuar elaborando um novo conceito de pecado estrutural e, não individual.

Percebemos que a música de libertação não faz parte de um movimento modista, mas se renova ao manter a consonância com as novas temáticas que surgem no período da pós-modernidade; temas como ecologia, gênero e raça/etnia. Não se pode esquecer que o papel da música de libertação no período pós-crítico continua sendo o de organizar os movimentos sociais, alimentando a utopia e encorajando para o enfrentamento dos atuais desafios.

CONCLUSÃO

A música de libertação e sua contribuição social no âmbito da Igreja e da sociedade como um todo foram os objetivos desta pesquisa. No primeiro capítulo, foram apresentados fundamentos históricos e teológicos, onde a experiência histórica musical da Bíblia revela a importância da música como fonte de espiritualidade do povo judaico até os dias de hoje. Foi perceptível que a função social da música¹⁴² está estritamente enraizada na cultura judaica, reforçando os sentimentos de alegrias nas lutas, festas, sonhos e lamentações do povo. O simbolismo musical aproxima o povo do sagrado sinalizando, que nada é feito sem motivo, pois não se toca qualquer instrumento de qualquer jeito ou em qualquer momento. A música na Bíblia possui sempre uma função específica na liturgia, ou nos salmos e hinos composto ao longo da experiência exílica do povo judeu. A música tornou-se ponto de libertação e resistência da cultura judaica para que esta não se perdesse nos cativeiros babilônicos.

Assim, constatou-se que a música exerce funções ritualísticas. O rito¹⁴³ tem a função de colocar ordem, de organizar a desordem estabelecida. Seria inadmissível para qualquer cultura estar dissociada dessa arte, dessa forma de expressar as vivências. A função social da música é notória em todas as culturas, exercendo a função de educar, libertar e socializar. No período da Reforma protestante, a pesquisa identificou a música, novamente, como ponto de socialização. Lutero propõe o canto congregacional, critica todo exclusivismo que havia sido imposto pelos monges¹⁴⁴ cantores, ou qualquer prática de cantores profissionais, pois como isso a Igreja – a comunidade - parou de cantar. Lutero contribuiu, com a excelência, com a necessidade de que a comunidade precisa cantar, participar do culto.

No segundo capítulo, buscou-se retratar a importância da Teologia da Libertação que através da sua práxis educativa e socialmente libertadora fez surgir as CEB's - comunidades de base - por toda a América Latina. O canto desenvolvido nessas comunidades está estritamente contextualizado com o continente latino-americano, onde o texto musical ataca os problemas estruturais causadores de

¹⁴² A partir dessa pesquisa e de MANSK, 2009.

¹⁴³ SEGALEN, 2002; TERRIN, 2004; VIDAL, 1987; SEGALEN, 1997 apud, MANSK, 2009, p. 19.

¹⁴⁴ FREDERICO, 1999, p. 60.

inúmeros problemas sociais, econômicos. O capítulo propôs uma análise textual comparativa da música de libertação com outros estilos musicais da Igreja, como hinários tradicionais, corinhos e o estilo gospel.

No terceiro e último capítulo, a pesquisa procurou mostrar o desdobramento da música de libertação,¹⁴⁵ ou seja, qual o impacto dessa música em seus ouvintes. Constatou-se que a música de libertação engaja seus cantores/ouvintes à participação na sociedade organizada com ONG's, partidos, parlamento e, poder executivo, por toda América Latina, o que significa uma prática salutar na transformação da América Latina. O capítulo analisou o desenvolvimento da música de libertação hoje, ou seja, como ela anda, e quais são suas indagações hoje. As descobertas mostram que a música de libertação superou o momento da crítica à modernidade, à crise do racionalismo. Assim, buscou-se evidenciar alguns novos problemas como ecologia, as questões de gênero, do transculturalismo, considerando-os, assim, como os principais desafios para serem abordados pela música de libertação hoje.

Novas propostas musicais são trazidas nessa pesquisa para as comunidades de base de hoje. E, ao mesmo tempo, demonstrou-se como estão as comunidades de base e quem são estas comunidades hoje? Nessa ótica, Maraschin aponta que música de libertação hoje está com discurso menos ideológico e mais desprovido de interesse particular. Com uma proposta do belo, ou seja, do bem feito, Maraschin contribui com reflexões à música envoltas “da beleza e leveza”, com uma forte inclinação para escuta, contemplação e silêncio. Esse terrível silêncio nos chama para ousarmos junto ao clamor do oprimido diante de Deus. Ser comunidade hoje é executar essa proposta da escuta:

A Igreja não será fiel ao evangelho se não conseguir trazer para dentro da liturgia “a causa dos pobres e oprimidos,” e se não estender sobre a terra o silêncio das suas reivindicações. Nesta escuta vigilante, a Igreja entra em comunhão com Deus e juntamente com ele confessa, nas mesmas palavras antigas: “certamente, vi a aflição de meu povo, que está no Egito, e ouvi o seu clamor por causa dos seus opressores; pois eu conheço suas angústias”.¹⁴⁶

Hoje todas as comunidades que mantêm um discurso fundamentado em uma reflexão crítica, que lutam pelo meio ambiente, pelo respeito às diferenças, pela não redução do ser humano em objeto, continuam com o propósito das

¹⁴⁵ BARROS, 2010, p. 33.

¹⁴⁶ MARASCHIN, 1996, p. 99.

comunidades de base. Há algumas comunidades em diferentes confessionalidades, por exemplo, como a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, a Igreja Presbiteriana Unida, a Igreja Metodista, a Igreja Anglicana e a Igreja Católica Romana, as quais mantêm a proposta de um discurso consciente e libertador.

As descobertas dessa pesquisa remetem ao desafio de propor um novo olhar do fazer musical na Igreja de hoje. A música na Igreja precisa ter uma estreita ligação com a nossa cultura e com o nosso tempo, também para que não haja separação da música sacra e da música secular, para que não se limite a espontaneidade da verdadeira musicalidade e, não se aprisione o agir do espírito que sopra onde quer. Na pós-modernidade tudo é possível. Como afirma Salzman,¹⁴⁷ que todo material possível, entre criador, criação, e executante sejam válidos.

É preciso sem dúvida experimentar novos efeitos sonoros, novos ruídos e o silêncio. É preciso fazer uso das novas tecnologias, a exemplo, de J. Cage; é preciso fazer uso da música eletrônica, possibilidade essa pouco vista nas Igrejas de hoje. Contudo, o canto não pode ser mais dogmático, e deve estar imbuído da reconstrução, permitindo, que o espírito da poesia, como propõe Heidegger,¹⁴⁸ anuncie um novo tempo, ou seja, o tempo do Espírito. Com objetivo claro de desconstruir para reconstruir novos valores musicais e proféticos, a pós-modernidade¹⁴⁹ pode auxiliar a nos libertar do conceito absoluto dado à música sacra, oportunizando espaço para um canto livre das amarras do absolutismo. Especialmente, é preciso haver possibilidades para a novidade na nossa liturgia. Isso evitaria a repetição cansativa, a qual não esmaece a novidade tão anunciada por Jesus.

A pesquisa aqui desenvolvida é apenas um primeiro passo que indica a busca de incentivar a continuidade de novas descobertas da etnomusicologia. Portanto, a temática abre caminhos para aprofundamentos e demanda propostas de novas ações para as comunidades de base e todo o coletivo da sociedade latino-americana.

¹⁴⁷ SALZMAN. 1970. apud. MARASCHIN, 2010, p. 149.

¹⁴⁸ PEROTTI. 1974. apud. MARASCHIN, 2010, p. 150.

¹⁴⁹ MARASCHIN, 2010, p. 151.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 2002.

A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ALMEIDA, Francisco Tiago. A música protestante brasileira em tempos de repressão política. In: ECLESIOCOM. Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2010. *Anais...* São Bernardo do Campo: UMESP, 2010. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Eclesiocom%202010/Arquivos/Trabalhos/11-A%20musica%20protestante%20brasileira_FranciscoALMEIDA.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2011.

BARROS, Laan Mendes. *A canção de Fé no início dos anos 70: Harmonias e dissonâncias*. 1988. 225 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Curso de Pós-graduação em Ciências da Religião – Universidade Metodista de São Paulo: São Bernardo do Campo, 1988.

BARROS, Marcelo. Hino de resistência do povo excluído: uma leitura latino-americana do 4º Cântico do Servo Sofredor. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 32-43, 2010.

BEOZZO, José Oscar. CENTRO ECUMÊNICO DE SERVIÇOS À EVANGELIZAÇÃO E EDUCAÇÃO POPULAR. . Curso de Verão, ano XXI: juventude : caminhos para outro mundo possível. São Paulo: Paulus, CESEP, 2007. (Teologia popular).

BLUM, Raul. Lutero e os escritos em forma de poemas e hinos. In: HEIMANN, Leopoldo; WACHS, Manfredo Carlos; RIETH, Ricardo Willy (Orgs.). *Lutero, o escritor*. Fórum ULBRA de Teologia 3. Canoas: Ed. ULBRA, 2005, p. 67-116. (Coletânea Lutero ontem e hoje; v. 3)

BONDER, Nilton. Bratslav: toda forma de desistência é um triunfo da tristeza. *Globo.com*. Extra. 27 jun. 2010. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/religiao-e-fe/nilton-bonder/>>. Acesso em: 3 abr. 2011.

BOFF, Leonardo. *América Latina: Da conquista à nova evangelização*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BOFF, Leonardo; BOFF, Clodovis. *Da libertação: o sentido teológico das libertações sócio-históricas*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUYST, Ione. *Como estudar liturgia: princípios de ciência litúrgica*. São Paulo: Paulinas, 1989.

CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.

CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro. Mauad X/Instituto Mysterium, 2007.

CURSO DE VERÃO. *Cantar a história, re-encantar a vida*. Goiânia: Ed. Curso de verão, CESEP. 2007.

ESVAEL, Xico. Economia de Deus. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xico-esvael/1721255/>>. Acesso em: 03 maio 2011.

_____. Menino Moleque. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/xico-esvael/742503/>>. Acesso 03 maio 2011.

_____. Mistérios. *Terra: letras.mus.br*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/xico-esvael/742515/>>. Acesso em: 03 maio 2011.

EWALD, Werner. Musicologia e Protestantismo: Subsídios para uma História da Hinologia no Brasil e na América do Sul. In: EWALD, Werner. (Ed.). *Música e Igreja: reflexões contemporâneas para uma prática milenar*. São Leopoldo. Sinodal/Conselho Nacional de Música da IECLB; Porto Alegre: Coordenadoria de Música da IECLB, 2010, p. 175-192.

FATARELI, Uéslei. A influência da teologia da libertação em composições musicais protestantes brasileiras. *Cadernos CERU*. São Paulo, série 2, v.19, n.2, p. 129-156, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/ceru/v19n2/08.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2011.

FREDERICO, Edson. *Música: breve história*. São Paulo: Irmão Vitale. 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HAHN, Carl Joseph. *História do culto protestante no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1989.

LOBO, Luiz. A Música no Cristianismo. *WOOZ*. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/musicacristianismo.htm>>. Acesso em: 28 out. 2011.

MANSK, Erli. *A ritualização das passagens da vida: desafios para a prática litúrgica da Igreja*. 2009. 347 f. Tese. (Doutorado em Teologia) – Programa de Pós-Graduação em Teologia, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2009.

MARASCHIN, Jaci. *A beleza da Santidade: ensaios de liturgia*. São Paulo: Aste, 1996.

MARASCHIN, Jaci. *Da leveza e da beleza*. Liturgia na pós- modernidade. São Paulo: Aste, 2010.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *O celeste porvir*. A inserção do protestantismo no Brasil. São Paulo. EDUSP, 2008.

MO SUNG, Jung. Tarefas do Cristianismo de Libertação (II): modernidade e a idolatria. *Adital*. Agência de Informação Frei Tito para América Latina. Igrejas e Ecumenismo. 11 mar. 2011. Disponível em: <http://www.adital.com.br/hotsite_ecumenismo/noticia.asp?lang=PT&cod=54565> Acesso em: 17 set. 2011.

MONRABAL, Maria Victoria Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006.

MONTEIRO, Simeu de Barros. *O cântico da vida: análise de conceitos fundamentais expressos nos cânticos das igrejas evangélicas no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1991.

PASTORAL POPULAR LUTERANA. *O povo canta: cancionário II da Pastoral Popular Luterana da IECLB*. Palmitos: Pastoral Popular Luterana, 1994.

PETER, Berger L; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2004.

PIETZSCH, Paulo Gerhard. Importância da música no culto divino. *Igreja Luterana*. São Leopoldo, v. 58, n. 1, p. 42-58, jun./nov. 1999.

REGAN, David. *Experiência Cristã das Comunidades de Base: mistagogia*. São Paulo: Paulinas, 1995.

ROSSI, Luiz Alexandre Solano. Salmo 146. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 11-20, 2010.

SANTOS, Gilson. *Do Salmo 5 ao "Atos 2": Uma panorâmica sobre salmos e hinos na música evangélica no Brasil*. 2006. Disponível em <http://www.gilsonsantos.com.br/pdfs/salmos_e_hinos_musica_evangelica_brasileira.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2011.

SCHALK, Carl F. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SILVA, Jessé Pereira da. A Pós-modernidade como condição. In: MARASCHIN, Jaci; PIRES, Frederico Pieper. (Orgs.). *Teologia e pós-modernidade: ensaios de teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, 2008, p. 36-59.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.

SILVA, Valmor da. Apresentação. In: SILVA, Valmor da; et. al. (Orgs.). *Utopias Cristãs no mundo de hoje: memória, identidade, compromisso*. Goiânia: Scala, 2008. p. 1-13.

SOUZA, Luiz Alberto Gómes de. *A utopia surgindo no meio de nós*. Rio de Janeiro: Mauad. 2003.

UETI, Paulo. No esvaziamento de Deus, a glória da vida: uma leitura de Fl 2,5-11. *Estudos Bíblicos*. Hinos na Bíblia. Petrópolis, n. 105, fasc.1, p. 57-75, 2010.

TEXEIRA, Faustino. *A gênese das Ceb's no Brasil: elementos explicativos*. São Paulo: Paulinas, 1988.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

WESTHELLE, Vítor. Traumas e opções: Teologia e a Crise da Modernidade. In: MARASCHIN, Jaci; PIRES, Frederico Pieper. (Orgs). *Teologia e pós-modernidade: ensaios de teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, 2008. p. 13-35.