

DO SALMO 5 AO “ATOS 2”

- UMA PANORÂMICA SOBRE SALMOS E HINOS NA MÚSICA EVANGÉLICA NO BRASIL -

GILSON SANTOS

O CANTO GREGORIANO E A SALMÓDIA CALVINISTA

Na área da música, até o tempo da Reforma, o cantochão era dominante na chamada Cristandade. As características próprias do cantochão foram herdadas dos *salmos* judaicos, assim como dos *modos* (ou escalas, mais modernamente) gregos, que no século VI foram selecionados e adaptados por Gregório Magno (c. 540-604) para serem utilizados nas celebrações religiosas da Igreja Católica. Desde então, o cantochão assumiu a marca de *Canto Gregoriano*, embora não exclusivamente.



Gregório Magno
(c. 540-604)

O cantochão é um tipo de música vocal monódica (só uma melodia). Tem o âmbito de aproximadamente uma oitava e é cantado em uníssono, originalmente sem acompanhamento.¹ A música se desenvolve suavemente, sendo seu ritmo baseado na prosódia dos textos em latim e, portanto, irregular. Tem como característica a ausência de tensão, o que lhe deu um caráter contemplativo, ideal para os exercícios meditativos a que eram submetidos os monges. Uma vez que se manteve o princípio da homofonia, ao qual se acrescentou a ausência de acompanhamento instrumental, destas características veio o nome de *Canto Chão*, (do latim, *Cantus Planus*) utilizado pela primeira vez como sinônimo de canto gregoriano por Jerônimo de Moravia, por volta de 1250. Somente este tipo de prática musical podia ser utilizado na liturgia ou outros ofícios religiosos. Mais tarde, no período da música renascentista (1450–1600) a polifonia (harmonia obtida com mais de uma linha melódica) começa a ser introduzida nos ofícios religiosos da Cristandade de então, e a coexistir com a prática do canto gregoriano. Os maiores tesouros musicais renascentistas foram compostos para a igreja, num estilo descrito como polifonia coral ou policoral e cantados sem acompanhamento de instrumentos.

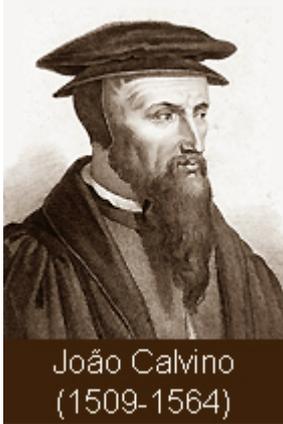
O cantochão é o principal fundamento da chamada música ocidental, sobre o qual toda a teoria posterior se desenvolve. Abraham Kuyper (1837-1920) enfatiza acertadamente que o cantochão “abandonou o ritmo e desprezou a harmonia”.² Somente a Igreja era privilegiada para fazer música, enquanto que “aquela que o povo produzia era desprezada como sendo inferior à dignidade da arte”. Era permitido ao povo ouvir a música sacra,

¹ Quando a música é somente vocal é chamada *A Capella*.

² KUYPER, Abraham. *Calvinismo*. São Paulo: Cultura Cristã, 2002, 208p.

sendo-lhe, porém, proibido juntar-se em cantos. Martinho Lutero (1483-1546) teve um papel importante na quebra deste paradigma. Entre as maiores conquistas luteranas está a restauração do canto congregacional na língua do povo. Ele também deu a Bíblia ao povo alemão, na sua própria língua. Não obstante, sendo ele mesmo um músico, gostava da música clássica, grandiosa, e do texto latino que dava solenidade à música. Em sua primeira liturgia, o coro cantava os tradicionais salmos/cânticos/orações em latim, no cantochão gregoriano ou em acompanhamentos musicais polifônicos.

João Calvino (1509-1564) legou ao Cristianismo uma série de recomendações a respeito da importância da música no culto ao escrever o prefácio do *primeiro Saltério Genebrino*, que foi publicado em 1565.³ O Saltério era um hinário contendo todos os salmos em forma de poesia. Estes salmos haviam sido metrificados e colocados em rima por Clément Marot (1496-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605), e haviam sido musicados a pedido do próprio Calvino, porque ele desejava que os salmos voltassem a ser usados nos cultos, como hinos, tal como o livro dos Salmos, os quais haviam sido compostos em poesia hebraica e eram cantados no segundo templo de Jerusalém.



João Calvino
(1509-1564)

Calvino deixou muito claro neste prefácio mencionado, que, quando nos reunimos no nome de Cristo para adorá-lo, não estamos ali para nos entreter ou entreter e divertir os espectadores, mas para que haja edificação espiritual. Ele cita o apóstolo Paulo, lembrando que tudo que é feito ou dito no culto deve ser claro e compreensível e devendo objetivar a edificação de todos.

João Wilson Faustini escreve sobre o entendimento de Calvino a este respeito:

Seguindo esta mesma linha de pensamento, Calvino então cita Santo Agostinho, e nos instrui que se deve ter grande cuidado para não usar no culto, músicas que sejam levianas ou frívolas, mas que tenham peso e majestade. Em vez de usar cânticos vãos e prejudiciais, ele sugere que os cristãos se acostumem a usar os salmos, de músicas mais sóbrias, e a serem mais moderados, usando músicas que tenham peso e majestade, próprios para a Igreja. Ele disse ainda que é necessário que haja *uma grande diferença* entre a música que usamos para nos entreter às refeições ou nas casas, e os Salmos, cantados na Igreja, diante de Deus e dos seus anjos, chamando a atenção mais uma vez, para o propósito primordial do culto, que é a edificação de todos.

Mas o seu pensamento era bastante coerente e conforme a afirmação do nosso catecismo, de que a finalidade principal do homem é a de glorificar a Deus. Ele disse também, que dentre as atividades recreativas do homem, a música é uma das principais, e que ela é uma dádiva de Deus, devendo por isso ser usada diligentemente para glorificar a Deus. Deixou claro que devemos ser cuidadosos com os abusos e não usar a música apenas para o nosso próprio diletantismo. Calvino até citou Platão, dizendo que não há no mundo força tão poderosa para mudar a moral dos homens, como a música. Ele, por experiência própria, podia confirmar isto, acrescentando que a música de fato tinha esse poder incrível, tanto

³ Consulte, online: http://www.monergismo.com/textos/jcalvino/prefacio_salterio_genebra_calvino.htm e consulte também “Prefácio Puritano ao Saltério Métrico Escocês”, online: http://www.monergismo.com/textos/liturgia/prefacio_salterio_escoces_puritanos.pdf

para o bem como para o mal, e que por isso devemos ser extremamente diligentes e cuidadosos em regulá-la, para que o seu uso não seja pernicioso.

Segundo Calvino, Deus sabe muito bem que somos inclinados a nos alegrar na vaidade, e que toda a nossa natureza nos induz a buscar meios tolos para nos alegrar ou divertir. É por isso que Deus, por maneiras contrárias e sóbrias, nos oferece todos os meios possíveis para que nos afastemos das tentações da carne e do mundo, convocando-nos para uma alegria espiritual e santa. Calvino achava, com razão, que não só as palavras nos corrompem, mas a própria música, que, como um vinho penetra no vaso através de um funil, assim também, o seu veneno e corrupção são destilados nas profundezas do nosso coração.

Foi exatamente por esta razão que Calvino insistiu no uso dos Salmos em forma de poesia, por serem estes mais próprios para nos incitar a orar, louvar a Deus e meditar em Suas obras, e assim temê-lo, amá-lo e honrá-lo. Ele cita Santo Agostinho novamente, dizendo que ninguém pode realmente cantar coisas que dignifiquem a Deus, senão aquelas que tenha recebido dele. Cita também São Crisóstomo, que exorta os homens, mulheres e crianças a se familiarizarem com o cântico dos Salmos, para que assim, como uma espécie de meditação, se unam no louvor a Deus juntamente com os exércitos dos anjos.⁴

Devido a esta visão de Calvino, o uso dos Salmos metrificados cantados passou de Genebra para a Inglaterra e Escócia, e tornou-se tão generalizado em muitos países. A influência dos diversos saltérios que surgiram na hinologia a partir desta época foi tremenda.



Clément Marot
(1496-1544)

Tanto na Inglaterra como na Escócia, os salmos metrificados se tornaram em uma verdadeira paixão pública, não só na igreja, mas nas ruas e lugares públicos também. A influência de Calvino na teologia dos hinos da língua inglesa foi enorme, até o século XIX, bem depois de sua morte. Desta hinódia inglesa é que muitos salmos e hinos foram traduzidos para o português, para incluir o grande acervo encontrado em hinários brasileiros, a maioria dos quais ainda está em uso em determinadas igrejas.

Os homens que primeiro arranjaram a música do Salmo para o canto calvinista selecionaram suas melodias do mundo livre da música. Kuyper salienta que a música prosperaria daqui por diante “não dentro das restritas limitações da graça particular, mas nos campos amplos e férteis da graça comum”.⁵

O francês Louis Bourgeois (1510-1561) seguiu Calvino para Genebra em 1541, onde se tornou “cantor” (*chartre*) da igreja. Ele musicou os salmos. Mas desde que desejou introduzir salmos ainda mais, ele entrou em desacordo com Calvino e seu consistório, e em 1557 retornou a Paris. Bourgeois publicou seu Saltério em Lyon (1547) e Paris (1554), e escreveu uma importante obra sobre música.

Com Bourgeois, o coro foi abandonado; o próprio povo cantava no “santuário da igreja”. Ele teve a coragem de adotar o ritmo e de trocar os oito modos Gregorianos pelos dois de clave maior e menor da música popular. Ele colocou a marca de honra sobre este arranjo musical de tons, no qual toda música moderna tem sua origem. Talvez o que deu

4 FAUSTINI, João Wilson. *Pensamentos de Calvino sobre a Música*. Online: <http://www.soemus.org.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1>

5 KUYPER, *op. cit.*

maior popularidade ao Salmo 100, um dos muitos musicados por Louis Bourgeois, de melodia que conhecemos, foi a sua música, denominada *Old Hundredth*. Esta melodia é usada ainda hoje em muitas igrejas, com o texto da Doxologia "A Deus Supremo Benfeitor".⁶

Kuyper observa:

Do mesmo modo Bourgeois adotou a harmonia ou o canto das várias partes. Foi ele quem uniu a melodia ao verso, o que é chamado de *expressão*. O solfejo, isto é, o canto por notas, a redução do número de cordas, a distinção mais clara de várias escalas, etc., através dos quais o conhecimento da música foi muito simplificado, tudo é devido à perseverança deste compositor calvinista.⁷



Claude Lejeune
(1530-1600)

Claude Goudimel (c. 1514-1572), músico calvinista colega de Bourgeois, e antigo professor de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), foi quem deu a voz de liderança ao soprano, superando o *Cantus Firmus*, em que o tenor mantinha a liderança. Esta foi uma mudança de grande influência que, desde então, tem sido mantida. Goudimel, que foi assassinado em Lyon por ocasião do Massacre de São Bartolomeu, também proveu música para os Salmos. A ele deve a música sacra francesa um dos seus monumentos – a coleção completa dos 150 Salmos três vezes trabalhada: em harmonia a quatro partes nota contra nota; em contraponto florido a quatro vozes; e sob a forma de moteto. Goudimel, Bourgeois e Claude Lejeune (c. 1530-1600) colaboraram com Calvino no preparo musical do Saltério Huguenote.

MÚSICA SACRA NO BRASIL COLONIAL

A Igreja era ligada ao Estado no Reino de Portugal. O Catolicismo Romano era a religião oficial, e Portugal era considerado um Estado fiel em relação a Roma. Em consequência, a “Santa Sé”, através de bula papal, outorgou à Coroa Portuguesa o *padroado* espiritual dos territórios ultramarinos conquistados. Com isto a Monarquia Lusitana tornou-se também responsável pelo patrocínio das missões de “conversão do gentio” na América Portuguesa, apoiando-se firmemente nas ordens religiosas. O padroeiro recebia privilégios, como a coleta dos dízimos, o pagamento das despesas eclesiásticas, e a prerrogativa de indicar religiosos para o exercício das funções eclesiásticas. O rei português adquiriu um padroado propriamente régio, que o habilitava a propor a criação de novas dioceses, escolher os bispos e apresentá-los ao papa para confirmação. Assim, o padroado tendeu a servir, sobretudo, de instrumento para subordinar os interesses da Igreja aos da Coroa. Como resultado, constituiu-se uma organização eclesiástica muito dependente das autoridades civis⁸, onde o clero, de fato e de direito, tornou-se uma espécie de funcionário público.

A Península Ibérica ficou à margem da Reforma. A proposta do catolicismo para a expansão colonial foi a do *Concílio de Trento* (1545-63). O catolicismo ibérico será marcado pela *Contra-Reforma*, que se constituiu de um conjunto de ações da Igreja Romana

⁶ A melodia de número 8 no hinário “Cantor Cristão”.

⁷ KUYPER, *op. cit.*, p. 176.

⁸ NEVES, Guilherme Pereira das. “Padroado”. In: VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil Colonial* (1500-1808). Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, pp. 466-467.

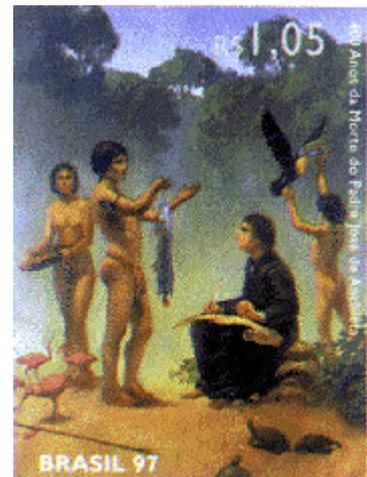
visando conter o avanço protestante na Europa e expandir a fé católica na Cristandade fiel a Roma. A religião, como a nacionalidade, deveria ser una e indivisível.⁹ O batismo católico integrava duplamente: na religião e na cidadania.

Ao longo do período colonial a “cristianização” do Brasil se mostrou, não obstante, muito superficial e arraigada a práticas pré-tridentinas. A atuação dos preladados encontrava obstáculos quase intransponíveis para o exercício da pastoral tridentina. Este quadro, em parte, só será revertido na segunda metade do século XIX, com a chamada *romanização* da Igreja no Brasil. O catolicismo colonial brasileiro foi sobretudo o das festas religiosas, organizadas pelas irmandades ou câmaras. Um catolicismo “exterior” e celebratório, adaptado à fragilidade da estrutura eclesiástica então vigente. “Catolicismo afetivo, personalizado, subordinado às estruturas do poder privado, e sobretudo marcado pelo sincretismo religioso. Constituiu-se, de todo modo, poderoso traço de identidade na formação cultural brasileira”, diz Jacqueline Hermann.¹⁰

Os registros históricos sobre a música sacra no Brasil começam com a primeira missa, em 1500. Participaram dessa celebração Frei Pedro Melo e Frei Maffeo, regente de coro e organista, respectivamente. Os jesuítas da *Companhia de Jesus* deram grande ênfase ao uso da música no seu propósito de catequese. Em 1583 o cronista Fernão Cardim registrou:

Em todas essas aldeias há escolas de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis ensinam também a contar, cantar e tanger. Tudo tomam muito bem e há já muitos que tangem flautas, violas e cravos e oficiam missas em cantos de órgão, coisas que os pais estimam muito.¹¹

Enquanto colônia, a maior parte das relações internacionais brasileiras se dava com Portugal, ou através de Portugal. Até a abertura dos portos, em 1808, a maioria das informações sobre música que chegava ao território brasileiro, mesmo quando originada na Itália, França ou Alemanha, teria passado por Portugal. Fernando Pereira Binder & Paulo Castagna argumentam que, “se para o estudo das artes brasileiras deste período devemos atentar para a produção portuguesa, o mesmo ocorre em relação ao estudo da história de nossa teoria musical: para sabermos de onde vinham, quais eram e do que falavam os manuais utilizados no auxílio à formação dos músicos brasileiros durante o período colonial, temos que, forçosamente, iniciar nossa pesquisa pela teoria musical lusitana”.¹² Eles indicam que os primeiros tratados musicais portugueses foram editados na década de 1530. Tratam-se das obras de Mateus de Aranda, compositor e teórico espanhol que se estabeleceu em Évora em 1528, para ser mestre de capela da Sé desta cidade, mantendo-se nesse cargo até 1544, vindo posteriormente a ocupar a cátedra de Música na Universidade de Coimbra. Entre as suas obrigações em Évora



Selo Anchieta

9 Cf. CAVALCANTI, Robinson. *Cristianismo e Política: teoria bíblica e prática histórica*. São Paulo: Nascente, 1985, 267 p.

10 HERMANN, Jacqueline. “Catolicismo”. In: VAINFAS, op.cit., pp. 466-467.

11 Cf. WANDERLEY, Ruy. *História da Música Sacra*. São Paulo: Redijo Gráfica e Editora Ltda, 1977, p.32.

12 Cf. BINDER, Fernando Pereira & CASTAGNA, Paulo. *Teoria Musical no Brasil : 1734-1854*. Online: <http://www.rem.ufpr.br/REMy1.2/vol1.2/teoria.html>

incluía-se o ensino do *canto de órgão* ou *mensural*¹³ - ou seja, a polifonia - e o *cantochão* - hoje mais conhecido *canto gregoriano* - para os clérigos, bacharéis e cantores interessados, além dos oito moços do coro da Sé. Para o ministério dessas disciplinas é que, provavelmente, Aranda escreveu seus dois manuais: *Tractado de cãto llano* (Lisboa, 1533) e o *Tractado de canto mèsurable y contrapũcto* (Lisboa, 1535). Segundo Rui Vieira Nery, por eles citado, os tratados de Mateus de Aranda são...

Dois pequenos manuais que, não pretendendo propriamente ser veículos de uma reflexão teórica original, constituem, no entanto, excelentes sínteses dos conhecimentos básicos indispensáveis à correta execução do repertório musical litúrgico, tanto monofônico como polifônico. Esta finalidade de servir de guia à formação de músicos práticos presidiu sempre, de resto, a toda a produção teórico-musical portuguesa pelo menos até os meados do século XIX.¹⁴

Segundo Binder & Castagna, dentre as obras portuguesas mais divulgadas, do século XVI ao século XIX, entre mais de uma centena de títulos, podemos citar: a *Arte de Canto llano* de Juan Martinez (Alcalá de Henares, 1512), a *Arte de canto chão* de Pedro Thalesio (Coimbra, 1618), a *Arte de mvica de canto dorgam, e canto cham* de Antonio Fernandes (Lisboa, 1626), a *Arte minima* de Manuel Nunes da Silva (Lisboa, 1685), a *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica* de Francisco Ignacio Solano (Lisboa, 1764), o *Methodo de Musica* de José Mauricio (Coimbra, 1806) e os *Principios de musica* de Rodrigo Ferreira da Costa (Lisboa, 1820).

Binder & Castagna acrescentam que a escassez de material teórico produzido no Brasil colonial evidencia-se no fato de conhecermos, do século XVII, apenas um teórico (do qual nenhum tratado foi recuperado) e, em todo o século XVIII e início do século XIX, um único escritor e, quando muito, apenas dois tratados musicais para cada uma das capitânicas economicamente mais desenvolvidas: Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Os autores, supra, indicam que no Brasil colonial existiram apenas quatro possibilidades de aprendizado musical: Com os *jesuítas*, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas da Companhia e nos Seminários (estes somente a partir de fins do século XVII); Com um *mestre de solfa*, em Seminários;¹⁵ Com um *mestre de capela*, nas matrizes e catedrais; Com um *mestre de música* independente, sendo seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação. O ensino institucionalizado de música no Brasil iniciou-se somente no período imperial, com o Conservatório do Rio de Janeiro que, criado em 1841, somente entrou em funcionamento a partir de 1848.

OS SALMOS DA TRADIÇÃO REFORMADA NO BRASIL

Em novembro de 1555 uma expedição comandada pelo vice-almirante Nicolas Durand de Villegaignon (1510-1571) chegou à Baía da Guanabara e implantou uma colônia que ficou conhecida como *França Antártica*. Esse empreendimento contou com o apoio do

13 Estes termos provém da tradução em vernáculo das expressões latinas *cantus organicus* ou *mensurabilis* fixando-se, na Península Ibérica, canto de órgão como derivado de *organicus*.

14 BINDER & CASTAGNA, *op. cit.*. Os autores acrescentam: “A última característica é bem aplicável ao tipo de compêndio teórico-musical que predominou no Brasil, sobretudo no séc. XIX: obras simples, destinadas aos aspectos mais práticos da criação e execução musical”.

15 “Em 1739 fundou-se no Rio de Janeiro um Seminário de órfãos e nele se estabeleceram cursos de latim, música e cantochão. Em todos os colégios de padres havia aula de música e a Artinha acompanhava a Cartilha do A.B.C.” Cf. ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. p. 293

almirante Gaspard de Coligny (1519-1572), influente estadista e futuro líder dos calvinistas franceses, os huguenotes. Sendo inicialmente simpático à causa da Reforma e procurando elevar o nível moral e espiritual da sua colônia, Villegaignon escreveu a João Calvino solicitando o envio de colonos protestantes.

A Igreja Reformada de Genebra, sob a orientação de Calvino, atendeu prontamente ao pedido, enviando três pastores e quatorze estudantes para cuidarem da vida espiritual da colônia francesa e ministrarem catequese aos índios. O grupo era liderado pelos pastores Pierre Richier e Guillaume Chartier. A nova expedição chegou à Baía da Guanabara no dia 7 de março de 1557. Três dias depois, a 10 de março, uma quarta-feira, os colonos desembarcaram na pequena ilha (Forte Coligny) e realizaram o primeiro culto protestante no Brasil e possivelmente no Novo Mundo. O oficiante foi o Rev. Pierre Richier, que, acompanhado de todos, cantou o Salmo 5, conforme música do Saltério de Genebra. Em seguida, o referido pastor pregou um sermão sobre o Salmo 27.4: "Uma coisa peço ao Senhor e a buscarei, que eu possa morar na casa do Senhor todos os dias da minha vida, para contemplar a beleza do Senhor e meditar no seu templo." No domingo 21 de março houve a primeira celebração da Santa Ceia.

PSAUME V

CLEMENTE MAROT. LUIZ BOURGEOIS, 1542



Aux pa-ro-les que je veux di-re, Plai-se-toi l'em-reil-le
pre-ster, Et à con-oi-stre t'ar-rea-ter Pour-quoi
mon coeur pen-segt sou-pi-re, Sou-ve-rain Si-re.

Salmo 5, na versão original, sem armadura de clave,
sem barras de compasso e em francês arcaico.

O Salmo 5, cantado no primeiro culto, foi entoado em coro uníssono por todos os fiéis calvinistas, consoante o uso estabelecido por João Calvino na Igreja Reformada, em Genebra, Suíça. Metrificado por Clément Marot, fora este salmo posto em música por Louis Bourgeois quinze anos antes, em 1542.

A missão reformada francesa durou somente dez anos e terminou com o martírio de cinco dos fiéis calvinistas. Pressionados por Villegaignon, os calvinistas redigiram uma bela declaração de suas convicções, a "Confissão de Fé da Guanabara" (1558).¹⁶ Política e ideologicamente, o empreendimento francês foi um fracasso, não tendo sido adequadamente concebido em termos de seus propósitos, tanto seculares quanto religiosos. Em especial, a questão religiosa, não tendo sido resolvida na França, não poderia ser no Brasil. A França

¹⁶ Cf. "A Confissão de Fé de Guanabara" online:
http://www.monergismo.com/textos/credos/confissao_guanabara.htm

Antártica foi a primeira tentativa de implantação de uma igreja reformada e de um trabalho missionário protestante na América Latina.¹⁷

Depois de uma árdua guerra contra a Espanha, a Holanda calvinista conquistou a sua independência em 1568 e começou a tornar-se uma das nações mais prósperas da Europa. Pouco tempo depois, Portugal cairia sob o controle da Espanha por sessenta anos – a chamada "União Ibérica" (1580-1640). Em 1621, os holandeses criaram a *Companhia das Índias Ocidentais* com o objetivo de conquistar e colonizar territórios da Espanha nas Américas, especialmente uma rica região açucareira: o nordeste do Brasil. Em 1624, os holandeses tomaram Salvador, a capital do Brasil, mas foram expulsos no ano seguinte. Finalmente, em 1630 eles tomaram Recife e Olinda e depois boa parte do Nordeste.

O maior líder do Brasil holandês foi o príncipe Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), “Maurício de Nassau”, que governou o nordeste de 1637 a 1644. Nassau foi um notável administrador, promoveu a cultura, as artes e as ciências, e concedeu uma boa medida de tolerância religiosa aos residentes católicos e judeus. Entre os holandeses também vieram alguns pastores reformados. Esses ministros calvinistas procuraram ser fiéis à sua missão, cuidando dos seus rebanhos.



Sob os holandeses, a Igreja Reformada era oficial. Foram criadas vinte e duas igrejas locais e congregações, dois presbitérios (Pernambuco e Paraíba) e até mesmo um sínodo, o *Sínodo do Brasil* (1642-1646). Mais de cinquenta pastores ou "predicantes" serviram essas comunidades. A Igreja Reformada realizou uma admirável obra missionária junto aos indígenas. Além de pregação, ensino e beneficência, foi preparado um catecismo na língua nativa. Outros projetos incluíam a tradução da Bíblia e a futura ordenação de pastores indígenas. Em 1654, após quase dez anos de luta, os holandeses foram expulsos, transferindo-se para o Caribe.

Os judeus que os acompanhavam foram para Nova Amsterdã, a futura Nova York. No Brasil, seus templos religiosos passaram a ser usados pelos católicos, bem como seu grande patrimônio e legado. Os sinais de sua catequese indígena desapareceram com o tempo.

Franz Leonard Schalkwijk, em sua obra *Igreja e Estado no Brasil Holandês (1630-1654)*¹⁸, relata que não se sabe se havia órgão na igreja da Sé de Olinda; “mas se houve, era costume holandês tocar salmos durante uma hora antes dos cultos, entremeados por leituras bíblicas feitas por um ‘leitor’, e cânticos congregacionais”. Ele acrescenta que a liturgia do culto holandês era simples, estritamente regulada pelas prescrições do Sínodo Nacional de Dort. Na liturgia, a igreja cantava alguns Salmos de David. Schalkwijk escreve ainda:

Quanto aos salmos cantados, não há dúvida de que eram da edição do pastor flamengo, ex-monge carmelita, Petrus Datheen da igreja reformada de Amsterdam. Os Salmos apareceram em todas as listas de livros no Brasil, tanto em 1624, como no pedido de 1638, e ainda na lista do estoque no armazém de 1645. Esta edição consiste numa tradução não muito poética do saltério do pastor Theodoro Beza, o

17 Cf. HAHN, Carl Joseph. *História do Culto Protestante no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1989, pp. 58-66. Cf também MATOS, Alderi Souza de. *A "França Antártica": Primeira Presença Calvinista no Brasil*. Online: http://www.ipb.org.br/artigos/artigo_imprime.php?id=19

18 SCHALKWIJK, Franz Leonard. *Igreja e Estado no Brasil Holandês (1630-1654)*, 2ª. Edição, São Paulo: Edições Vida Nova, 1989, 531p.

sucessor do reformador João Calvino de Genebra. Foi publicado pela primeira vez em 1566 com a música do saltério genebrino, e apoiado pelos sínodos reformados nos Países Baixos. Embora posteriormente outras metrificações fossem feitas e publicadas (como a do organista Jan Sweelinck) o saltério de Dathenus ficou em uso nas igrejas holandesas até 1773. Foi traduzido para o português pelo pastor Jacobus Opden Akker, da igreja reformada de língua portuguesa na Batávia, Indonésia, e publicado ali em 1703, não podendo mais ser utilizado no Brasil.¹⁹

Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1909-1983) identifica o legado holandês no “florescimento da música pernambucana”. Ela observa, por exemplo, a fabricação de órgãos e outros instrumentos musicais em Olinda no século XVIII e a grande capacidade e técnica musicológica no Nordeste, diferentemente de outras partes do Brasil.²⁰



Pieter Dathenus
"Petrus Dathenus"
(1531-1588)

PIETISMO E ROMANTISMO

A primeira metade do século XVIII testemunhou uma grande produção de hinos no mundo protestante. No início do século, Isaac Watts (1674-1748) levou a hinódia inglesa além das paráfrases bíblicas para cânticos mais livres, mais doutrinários e mais ligados à experiência. John Wesley (1703-1791) e seu irmão Charles ajudaram a recuperar a dimensão emocional da fé cristã. Charles Wesley (1707-1791) foi o maior autor de hinos na história inglesa. Mark A. Noll entende que os hinos foram “o instrumento mais poderoso do despertar evangélico do século XVIII na Inglaterra”.²¹ E Noll salienta que uma das evidências mais claras dos laços que uniam o evangelicalismo da Inglaterra e o pietismo da Europa foi a cooperação na produção de hinos. “Quando os cristãos de língua inglesa rúnem-se para o culto, os hinos que invocam mais poderosamente a graça de Deus são hinos escritos por Charles Wesley”, acrescenta.



Charles Wesley
(1707-1791)

O que os Wesleys representaram, juntamente com outros evangélicos e pietistas, foi uma série de ênfases que mudaram a face do protestantismo. W. R. Ward tem estudado a densa rede de conexões e interesses comuns que ligaram os pietistas do Continente, os evangélicos da Inglaterra e os reavivalistas da fronteira norte-americana.²² O principal desses laços foi uma aspiração comum por uma religião mais diretamente pessoal e uma resistência aos esforços dos regimes de igrejas

19 SCHALKWIJK, *op. cit.*, p. 118.

20 BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música Sacra Evangélica no Brasil; Contribuição à sua história*. Rio de Janeiro: Cosmos, pp. 58-64. Henriqueta Braga foi, no setor musical, uma das pessoas mais bem dotadas da comunidade evangélica brasileira, e que ofereceu grande contribuição à Educação e à Musicologia Brasileira.

21 NOLL, Mark A. *Momentos Decisivos na História do Cristianismo*. São Paulo: Cultura Cristã, 2000, p. 231.

22 WARD, W. R. *The Protestant Evangelical Awakening*. Nova York: Cambridge University Press, 1992, 360p. Conteúdo do livro disponível pelo *Google Books*, in: <http://books.google.com/>

estatais, tanto católicos como protestantes, no sentido de exercer um controle mais estrito sobre suas populações locais. Noll arremata:

Sobre o fundamento do seu biblicismo experimental, os evangélicos e os pietistas erigiram uma nova forma de fé cristã. Era um protestantismo claramente marcado pela herança da Reforma, mas também um protestantismo que em sua disposição de descartar a tradição, em sua ansiedade em ajustar-se a realidades sociais grandemente diversificadas e em seu zelo pela prática da piedade representou um significativo estágio novo na história do cristianismo.²³

Deve-se notar que, desde a Reforma do século XVI, o mundo assistiu à passagem do classicismo, do romantismo e do modernismo musicais em “comboios sucessivos”, cada qual carregado de grandes gênios musicais, guiados por Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827, e Claude Debussy (1862-1918), respectivamente. No período do classicismo, floresceu um tipo de música vigorosa com base numa harmonia natural e lógica. Seus vários tipos de música, obedientes às leis naturais, afetavam em cheio o cérebro das pessoas; era música racional e inteligente, embora fizesse também vibrar as cordas do sentimento. Dario Pires Araújo escreve que, “passada esta época, parece que o coração das pessoas subiu para a cabeça. A música, embora ainda seguisse leis de harmonia e forma, apresentou-se dando mais importância à melodia e ao virtuosismo, e expressava basicamente mais o que pedia o coração, música rica em sua parte sentimental”.²⁴

O romantismo surgiu como um movimento que privilegiava a subjetividade individual, em oposição à estética racionalista clássica, e representou a exaltação do homem, da natureza e do belo. Significou uma reação contra o universo racionalista do Iluminismo, representando a tendência estética e filosófica que dominou todas as áreas de pensamento e criação artística de meados do século XVIII a meados do XIX. A idéia geral do romantismo é que a verdade não poderia ser deduzida a partir de axiomas. Certas realidades só poderiam ser captadas através da emoção, do sentimento e da intuição. Por essa razão, a música romântica é caracterizada pela maior flexibilidade das formas musicais e procurando focar mais o sentimento transmitido pela música do que propriamente a estética, ao contrário do Classicismo. O romantismo trouxe significativa mudança para a vida profissional dos músicos, seus instrumentos e a própria criação musical, que viveu uma época de grande esplendor. Na música, o grande gênio romântico foi Beethoven. Formado numa estrutura clássica por excelência, Beethoven rompe com aquele espírito formal e vai dar vazão à tempestade de emoções que há muito queriam liberdade, abrindo, dessa forma, as portas da expressão pessoal emotiva. A música do romantismo significou a afirmação da individualidade do artista. Durante o período romântico, foram feitas analogias entre a música e a poesia ou a estruturas narrativas. Ao mesmo tempo, criou-se uma base mais sistemática para a composição e interpretação da música de concerto. Houve também um crescente interesse nas melodias e temas, assim como na composição de canções.

O musicólogo Ruy Wanderley destaca o papel dos descendentes Wesleys para a música sacra. Escreve ele:

Românticos ingleses, cuja obra tem significado especial para a música sacra, Charles Wesley (1757-1843), sobrinho de John Wesley, era organista e cravista,

23 NOLL, *op. cit.*, p. 254.

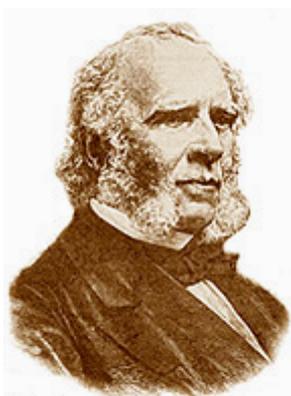
24 ARAÚJO, Dario Pires. *Música, Adventismo e Eternidade*, p. 58. Cf. online: http://www.musicaeadoracao.com.br/livros/mus_adv_etern/index.htm

tendo também composto vários antenas para coro e orquestra, ou coro e órgão. Seu irmão, Samuel Wesley (1766-1837), deixou-nos 4 missas, 30 motetos de quatro a oito vozes, os oratórios “Ruth” e “A morte de Abel”, “Ode para o dia de Santa Cecília” e mais de 600 hinos e Salmos. Seu filho Samuel Sebastian Wesley (1810-1876) também se dedicou à música para a Igreja Anglicana. Compôs 25 antenas para coro sem acompanhamento, 3 salmos e vários hinos.²⁵

Wanderley acrescenta que “os compositores que viveram na segunda metade do século XIX levaram o romantismo às suas conseqüências últimas, precursando o modernismo do século XX”. E que, sem dúvida, “o espírito romântico do século XIX é o que mais nitidamente tem permanecido, com seu individualismo, nacionalismo, exacerbação da emotividade, cultivo da dor, da tristeza, alegria, etc.”

OS PRIMEIROS HINÁRIOS E OS SALMOS

No Brasil, no início do século XIX, não havia vestígio de Protestantismo, para o qual o país estava hermeticamente fechado. A fé evangélica só lançou raízes concretas no Brasil



Robert Reid Kalley
(1809 - 1888)

quando, no início do século XIX, a Coroa Portuguesa estabeleceu-se no Brasil, no tempo da guerra napoleônica. Porém, foi mais propriamente na segunda metade do século que teve início a obra missionária evangélica no Brasil, quando o governo monárquico brasileiro tentou afastar a tutela da hierarquia católico-romana. Pode-se afirmar que a obra protestante permanente, entre os brasileiros de idioma português, só começou em 1855, aos cuidados de um médico missionário escocês, Robert Reid Kalley (1809-1888), e sua esposa Sarah Poulton Kalley (1825-1907). Ele fora preso, longe de sua pátria, e quase perdera a vida por causa das perseguições inspiradas pela Igreja Romana na Ilha da Madeira, onde foi apelidado de “O Lobo da Escócia”. Dr. Kalley, talvez o mais notável pioneiro evangélico no Brasil, desembarcou com sua esposa na baía do Rio de Janeiro, onde estava a Corte, no

dia 10 de maio de 1855. Era de origem presbiteriana; todavia, no Brasil, ele veio a defender a forma de governo congregacional. Três meses depois de sua chegada, o casal Kalley começava as atividades de sua primeira Escola Dominical e, depois de três anos, a 11 de julho de 1858, organizou a primeira igreja evangélica de fala portuguesa, que deu origem ao congregacionalismo brasileiro. Kalley tornou-se um marco na história das missões e um pioneiro reverenciado no vasto mundo de língua portuguesa.²⁶

Henriqueta Braga, em seu livro sobre os *Salmos e Hinos*, destaca que este hinário, organizado pelo casal Kalley, foi a primeira coletânea de hinos evangélicos em português organizada no Brasil.²⁷ O hinário foi utilizado pela primeira vez no domingo 17 de novembro de 1861. Isto ocorreu na Igreja Evangélica Fluminense. Braga salienta que o

25 WANDERLEY, *op. cit.*, p. 41.

26 Cf. SANTOS, Gilson. *Robert Reid Kalley (1809-1888), o médico-missionário*. Online:

<http://www.gilsonsantos.com.br/pdfs/kalley.pdf>. Cf. também FORSYTH, William B. *Uma Jornada no Império*. São Paulo: Editora Fiel, 2006, 256 pp. O título original em inglês é *The Wolf from Scotland; the story of Robert Reid Kalley - pioneer missionary* (O Lobo da Escócia; a história de Robert Reid Kalley – missionário pioneiro).

27 BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Salmos e Hinos; sua origem e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Igreja Evangélica Fluminense, 1983, pp. 19-20.

título escolhido para a coleção “é facilmente explicado pela matéria que contém e, esta, pela nacionalidade de seu organizador, que era escocês”. Na Escócia, a Igreja tradicionalmente cantava Salmos, e só com muita relutância, veio a admitir no culto o cântico de hinos, ainda que tal prática nunca tenha sido unânime.

A primeira edição de *Salmos e Hinos* foi planejada para incluir dezoito salmos e trinta e dois hinos, num total de cinquenta cânticos. Apresentou, na realidade, cinquenta números, mas, nos primeiros dezoito, a metrificação de apenas doze salmos, pelo fato de dois deles – 51 e 103 – por muito longos, tornarem necessária a sua subdivisão. O salmo 51 estendia-se em dezoito quadras abrangendo, por isso, quatro números – 5 a 8; acha-se hoje (na quinta edição de *Salmos e Hinos com Músicas Sacras*, 1975) concentrado em sete quadras sob o nº 15. O salmo 103, metrificado em dezenove quadras, figurou em *Salmos e Hinos* até sua quarta edição com músicas (1919) sob o nº 18, tendo sido eliminado na última edição com músicas (a quinta, 1975) por já haver no hinário outra metrificação desse mesmo salmo.²⁸ O hinário foi publicado em sucessivas edições, sempre aumentadas no seu acervo. A última edição de *Salmos e Hinos* contém 28 salmos, 622 hinos e 27 coros.



Kalley contraiu núpcias com *Sarah Poulton Wilson* em 14 dezembro de 1852, após o falecimento de sua primeira esposa. D. Sarah era mulher refinada e talentosa, a quem Kalley conheceu na Palestina. Ela nasceu em Nottingham, Inglaterra, sendo sobrinha de um rico industrial e filantropo, membro destacado do Parlamento Britânico e líder da igreja congregacional. A família também tinha ligações com os *Irmãos de Plymouth* por intermédio de outro tio de Sarah. Esta recebeu uma educação esmerada e cultivou muitos dotes artísticos, revelados mais tarde na poesia, na pintura e na música. Foi grande defensora do nascente movimento das Escolas Dominicais.

Como é natural, e assim se verificou tanto no Catolicismo quanto no Evangelicalismo em nossa Pátria, a maior parte das peças sacras de início entoadas nos serviços religiosos foi daquelas pertencentes ao repertório internacional. O casal Kalley plantou os marcos iniciais da hinologia evangélica no Brasil, e tanto D. Sarah quanto o Dr. Robert compuseram hinos próprios, os quais adicionaram ao legado hinológico dos séculos XVIII e XIX.²⁹ Antônio Gouveia Mendonça viu na coletânea de *Salmos e Hinos* quatro características que definem “uma ênfase teológica alicerçada nos hinos de apoio à pregação conversionista”: o individualismo (hinos escritos na primeira pessoa do singular), o voluntarismo (o apelo a uma decisão), a pedagogia e o emocionalismo pietista.³⁰

Em 05 de agosto de 1882, numa carta para Junta de Missões Estrangeiras dos Batistas do Sul (EUA), o pioneiro batista *William Buck Bagby* (1855-1939) escreveu de Campinas (SP):

(...) Preguei ultimamente em vários lugares ao redor de Santa Bárbara para os brasileiros e portugueses (destes, há muitos aqui chegados há pouco) (...) Eles

28 BRAGA, *Salmos e Hinos*, pp. 20-21.

29 Ressalte-se o fato de que o casal Kalley contribuiu decisivamente para o fortalecimento do canto sacro no Brasil não somente através da hinologia, mas ainda através de uma classe de música, a qual funcionou por muito tempo.

30 MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. 2ª. Ed. São Paulo: Aste, 1995, pp. 176-177.

sempre parecem surpresos e alegres com o fato de ouvirem os cultos em sua própria língua, acostumados que estão a ouvir só o latim nas suas reuniões religiosas do romanismo. Geralmente tentam cantar conosco. Neste particular, temos que ser gratos agora ao venerável Dr. Kalley, o qual, anos atrás, pregou neste país e organizou uma igreja independente no Rio.³¹

O hinário *Salmos e Hinos* foi usado pelos batistas, até que tivessem o seu próprio hinário, *O Cantor Cristão*, o qual foi substancialmente alimentado pelo conteúdo de *Salmos e Hinos*.³² A historiadora batista, Betty Antunes de Oliveira, destaca que o primeiro pastor batista brasileiro, *Antonio Teixeira de Albuquerque* (1840-1887), dois dias antes de falecer, o que ocorreu aos 9 de abril de 1887, em Alagoas, pediu que fosse cantado o hino “Eis-nos, ó Pastor Divino”, colocado em português por D. Sarah Kalley. Esse hino foi publicado na terceira edição de *Salmos e Hinos* em 1868, e *Zachary C. Taylor* (1851-1919) o transcreveu no jornal “Echo da Verdade”, em maio de 1887.³³ E Henriqueta Braga conclui: “Como o Rev. Teixeira de Albuquerque faleceu em 1887, torna-se evidente o uso de *Salmos e Hinos* nas igrejas batistas da época, pois a primeira edição do *Cantor Cristão* – folheto com dezesseis hinos – só foi publicada em 1891, quatro anos após sua morte”.³⁴



Salomão Luiz Ginsburg (1867-1927) é considerado “o pai do Cantor Cristão”, e o mais importante hinologista dos batistas no Brasil. Há uma informação de que “no dia da sua vinda para o Brasil ele traduziu para o português o hino ‘Chuvas de Bênçãos teremos’”.³⁵ Um ano depois de sua chegada, Ginsburg publicou a primeira edição do *Cantor Cristão*, que continha apenas dezesseis hinos. Três apresentavam letras originais de Salomão Luiz Ginsburg; os outros treze, eram traduções de hinos escritos por Crosby, Whittle, Bullinger, Norton, Rowley, Bonar, Ogden, Nettleton, Reed e Neumeister. Uma segunda edição apareceu logo, contendo vinte e três hinos, sendo sucedida por outras edições, sempre ampliadas com mais hinos. A edição de 1921 tomará feições quase definitivas, com 571 hinos. Ginsburg escreveu, pelo menos, 115 hinos, dos quais 105 figuram no "Cantor Cristão" (edição de 1971). Pelo volume de sua contribuição e pela ousadia de sua iniciativa, Ginsburg teve, portanto, participação destacada e importante na construção do primeiro hinário batista.

William Edwin Entzminger (1859-1930) foi um dos seis missionários pioneiros no Brasil, e provavelmente o mais erudito dentre eles. Foi o primeiro a portar o título de doutor em teologia entre os batistas no país. Em 1911 Entzminger foi eleito como um dos membros na comissão de revisão final dos hinos do "Cantor Cristão". Em 1919, publicou "Lyra Cristã", o primeiro hinário batista no Brasil com música. Depois de Salomão Luiz Ginsburg, Entzminger foi o maior hinógrafo entre os missionários no Brasil. Entzminger escreveu, traduziu ou adaptou 72 letras de hinos para o "Cantor Cristão". Entre os hinos mais queridos do povo batista no Brasil estão aqueles que tiveram alguma contribuição de Entzminger.

31 Cf. OLIVEIRA, Betty Antunes de Oliveira. *Centelha em Restolho Seco; Uma contribuição para a História dos Primórdios do Trabalho Batista no Brasil*. São Paulo: Edições Vida Nova, 2005, pp. 508-509.

32 BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Salmos e Hinos; sua origem e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Igreja Evangélica Fluminense, 1983, pp. 19-20.

33 OLIVEIRA, *op.cit.*, p.290.

34 BRAGA, *Salmos e Hinos*, nota 5, p. 19.

35 McELRATH, Hugh T. *Você e seu Hinário*. Rio de Janeiro: JUERP, 1976, p. 61.

Entre os obreiros nacionais, deve-se destacar Manuel Avelino de Souza (1886–1962) e Ricardo Pitrowsky (1891–1965). Ambos, aliás, integraram a primeira turma do Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil.

O baiano Manuel Avelino de Souza escreveu para o "Cantor Cristão" vinte e seis letras originais e adaptou três letras que encontrou traduzidas. Sabe-se que compôs vários outros hinos, não aproveitados no hinário batista. Manuel Avelino não era músico, mas tinha habilidade em escolher música para as letras de seus hinos. Ele aproveitou músicas de Bliss, Bradbury, Gabriel, Kirkpatrick, Miles, Ogden, Scholfield, Sweeney, Towner e outros.

Roberto Tôrres Holanda, o "Rolando de Nassau", musicólogo batista brasileiro, escreve:

Manuel Avelino captou melodias de agrado popular. Não era músico genial, mas tinha que ser um poeta congenial. Acostumada ao cantochão das ladainhas católicas, repetitivas até a exaustão, a religiosidade brasileira em contato com o canto evangélico recebeu a novidade de afirmações doutrinárias serem cantadas em estrofes. Além disso, o ritmo do "gospel hymn" era um elemento de modernidade no canto religioso, que atraía os que se aproximavam das "novas seitas".

(...) Qual foi a contribuição de Manuel Avelino? Dar sentimento nacional a uma hinódia importada; não poderia oferecer-lhe uma melodia de índole nativa, por não ser músico.³⁶

Como autor, o gaúcho Ricardo Pitrowsky figura no "Cantor Cristão" com vinte e três hinos, sendo seis originais, uma adaptação e dezesseis traduções. Literato conciso, suas traduções estão entre os hinos favoritos do povo batista. "Ele é sintético, objetivo e conseqüente em sua expressão literária", escreve Tôrres de Holanda. A Pitrowsky deve-se creditar a edição com música do "Cantor Cristão".



Fanny Jane Crosby
(1820-1915)

Procurando responder à pergunta sobre qual o tipo de cântico norte-americano que teve maior influência sobre o "Cantor Cristão", Tôrres de Holanda constata:

Os cânticos espirituais usados, entre 1790 e 1850, nos acampamentos evangélicos ("*camp meeting spiritual songs*"), foram os mais genuinamente americanos entre todos os de origem folclórica do século XIX; os "*Negro spirituals*" tinham algo da alma africana e os "*White spirituals*" tinham procedência inglesa.

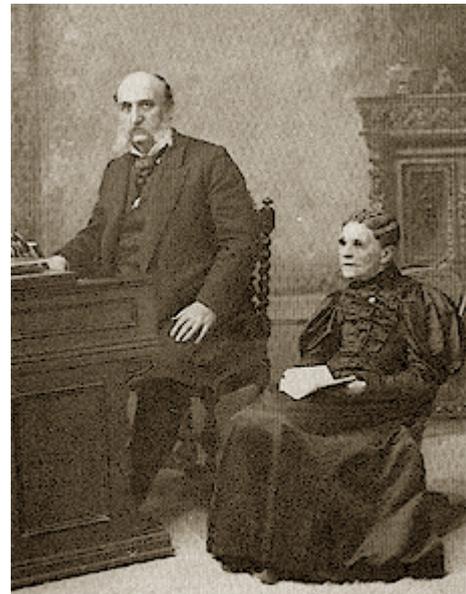
Os Batistas do Sul dos Estados Unidos da América não acolheram em seus hinários denominacionais os cânticos espirituais dos acampamentos. Assim, o "Cantor Cristão", em 1891 e posteriormente, não recebeu a influência tipicamente americana desses cânticos, mas sim a dos hinos evangélicos ("*gospel hymns*"). A maioria dos 50 hinos mais cantados nas igrejas batistas no Brasil, enquanto prevaleceu (até 1991) o uso do "Cantor Cristão", pertence ao período em que foram produzidos os hinos evangélicos (1850-1890).³⁷

36 HOLLANDA, Roberto Tôrres. Online: http://www.abordo.com.br/nassau/top_hin

37 HOLLANDA, Loc. cit.

Certamente que a música evangélica do século XIX foi composta, em sua maioria, por sinceros e devotados crentes. O fato é que, conforme salienta Hustad, o “hino evangelístico”, na tradição “reavivamentista” de Charles G. Finney (1792-1875) e Dwight L. Moody (1837-1899), assumiu “a mesma forma musical que os cânticos dos acampamentos: melodia cativante, harmonia simples e bom ritmo, além de um inevitável refrão”.³⁸ O “despertamento” de Finney parece ter sido o início de um ministério evangelístico musical claramente definido. Thomas Hastings (1784-1872), notável professor de música, regente e autor daquela época, associou-se a Finney em muitas de suas campanhas, e compilou os primeiros livros de cânticos planejados especificamente para uso em “reuniões de reavivamento” ou cruzadas evangelísticas. Hustad acrescenta que os hinos para Escola Dominical, direcionados às crianças, foram adotados pelos adultos, e nasceu o “hino evangelístico”, lançado especialmente nas jornadas evangelísticas de Moody e seu compositor, Ira D. Sankey (1840-1908), principal fonte de composições no *Cantor Cristão*. O extraordinário sucesso do ministério de Moody e Sankey na Inglaterra chamou para eles a atenção de todo o mundo de fala inglesa. A reverenciada “Fanny Jane Crosby” (Mrs. Frances Jane Van Alstyne, 1820-1915), que supera a própria D. Sara Kalley em quantidade de letras no *Cantor Cristão*, foi autora de talvez nove mil textos (letras) para hinos evangelísticos. A música que compositores como Crosby escreveram teve muito sucesso nos Estados Unidos no século XIX.

O número de hinos do século XIX que falam acerca das verdades objetivas das Escrituras, e do que Deus tem feito fora da experiência pessoal, é esmagado pelo número de hinos que focalizam a experiência individual. Em rigor, na “música de testemunho” a ênfase é posta sobre “o meu coração”, e não *objetivamente* em Deus e sua obra salvadora. Michael Horton constata, ainda, que não apenas o romantismo influenciou pesadamente este tipo de música, mas também o *Movimento da “Vida Superior” de Keswick* (Keswick “Higher Life” movement), que B. B. Warfield (1851-1921) chegou a caracterizar como “misticismo protestante”. O Deus e o Cristo fora de nós (a ênfase da Reforma) é substituído por Deus e Cristo dentro do coração do indivíduo (a ênfase medieval e gnóstica). “Abra seu coração para Jesus” é refrão representativo deste tipo de hino.³⁹ O céu é um tema predominante, mas ele é



Sankey e Crosby
- O estilo predominante de música e letra no "Cantor Cristão" -

visto mais em termos de sentimentalismo romântico e fuga da natureza do que como glorificação e perfeita comunhão com Cristo. O amor por Jesus assume uma feição romântica, enquanto o crente ortodoxo expressava o seu amor por Jesus em sua relação filial e sempre vinculado com sua obra salvadora. Jesus agora é mais concebido como “um amigo” e como “alguém que vive dentro de nós”. A experiência individual é a chave. A opinião de Horton é que “poucos dos hinos românticos do século XIX, e ainda menos dos

38 HUSTAD, Donald P. *A Música na Igreja*. São Paulo: Vida Nova, 1991, pp. 131-132.

39 HORTON, Michael S. *Are Your Hymns Too Spiritual?* Online:

<http://www.modernreformation.org/mh96hymnstoo.htm>

“cânticos de louvor e adoração” do século XX, se igualam em altos padrões de conteúdo e composição aos das eras mais antigas.⁴⁰

O canto sacro batista no Brasil *não* incorporou os Salmos. No máximo, verificam-se pequenos fragmentos dos Salmos, como o *Justus Dominus* (“Justo és, Senhor) no texto de Salmo 145.17-18, herdado do hinário *Salmos e Hinos*, cuja música é um arranjo de Lowell Mason (1792-1872), conhecido como “Pai da música sacra Americana”, e compositor de mais de 1600 hinos.⁴¹

DO PÓS-GUERRA AO INÍCIO DO SÉCULO XXI

Nelson Werneck Sodré (1911-1999) parece estar correto ao salientar que após a revolução de 1930 assistimos a uma nova etapa no desenvolvimento histórico da cultura brasileira. E neste período após 1930, é fácil distinguir duas fases, isto é: a que vai até a Segunda Guerra Mundial, englobando-a, e a que se segue e tem início em 1945.⁴² No Brasil, do ponto de vista cultural, até antes da Segunda Guerra Mundial as influências européias eram dominantes. Após a Segunda Guerra, isto é, após 1945, as influências européias cedem o lugar dominante às influências norte-americanas.

Uma característica de nossa cultura contemporânea é o fato de que tem assistido mudanças rápidas. E quando a mudança é mais rápida do que a capacidade de aceitação ou adaptação a ela, podemos falar corretamente de um “choque de culturas”. Choque de cultura é um elemento muito comum em nossa sociedade hoje. Ademais, o século XX assistiu ao aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte. Isto produziu uma profunda mudança na relação entre as gerações. A juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente. O historiador britânico Eric Hobsbawn aponta que essa gente jovem rejeitava o status de crianças e mesmo de adolescentes, negando ao mesmo tempo humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade, com exceção do guru ocasional. Exceto na China, onde o ancião Mao mobilizou as forças da juventude com um efeito terrível, os jovens radicais eram liderados – até onde aceitavam líderes – por membros de seu grupo de pares.⁴³ “*Não confie em ninguém com mais de trinta anos*”. A frase pronunciada nas agitações estudantis, na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, em fins da década de 60, correu mundo, virou música e chocou os mais velhos. Mesmo que fosse mera provocação, era um atrevimento.⁴⁴ Sobre os escombros do nazismo, e sob o impacto imediato das Guerras da Coréia e do Vietnã, esses jovens não se preocupavam com o dia em que teriam também mais de trinta anos. Quando isso chegasse, eles estariam vivendo em outro mundo, já transformado pelos seus ideais; seria um período diferente, muito melhor e de pessoas confiáveis.

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 50 pelo astro de cinema James Dean (1931-1955), foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o *rock*.

40 HORTON, Michael S. *O Cristão e a Cultura*. São Paulo: Cultura Cristã, 1998, p. 73.

41 Lowell Mason (1792-1872) foi o primeiro professor de música em uma escola pública norte-americana.

42 SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. São Paulo: Difel, 1983, 136pp.

43 HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 598p.

44 CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia; A Juventude em Questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001, 280p.

Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones (membro dos Rolling Stones), Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce; no Brasil, apenas como exemplo, tivemos Elis Regina (1945-1982), Cazuza (1958-1990) e Renato Russo (1960-1996). O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição.

Uma novidade da recente cultura juvenil consistia em que a “juventude” era vista não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano. Como no esporte, atividade em que a juventude é suprema, e que agora definia as ambições de mais seres humanos do que qualquer outra, a vida claramente ia ladeira abaixo depois dos trinta. Na melhor das hipóteses, após essa idade restava um pouco de interesse. O fato de que isso não correspondesse, de fato, a uma realidade social em que (com exceção do esporte e alguma outra área) poder, influência e realização, além de riqueza, aumentavam com a idade, provava, uma vez mais, que o mundo estava organizado de forma insatisfatória. Até a década de 70, um líder com menos de quarenta anos era uma raridade mesmo em regimes revolucionários surgidos de golpes militares. Daí muito do impacto internacional de Fidel Castro, que tomou o poder com trinta e dois anos. Forte símbolo dos sonhos transformadores que varreram a América Latina na década de 60, o médico argentino Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) transformou-se numa imagem mítica que atravessou os sonhos de várias gerações.

A partir da década de 50 a subcultura jovem veio, assim, se tornando a cultura dominante em nossa sociedade. Em termos de artes, vestimentas, música, etiqueta e



Elvis Presley cantando "Gospel"

entretenimento, nós somos hoje confrontados pelos valores da juventude aonde quer que formos.⁴⁵ Através do cinema difundiram-se novos modelos de comportamento – como heróis rebeldes vividos por Marlon Brando (1924-2004) e James Dean, símbolos de uma juventude cujos problemas e anseios eram ignorados pela “sabedoria adulta”. O *rock’n’roll* cativava um público jovem que começava a fazer deste tipo de música a expressão de seu descontentamento e revolta. Mais do que apenas um gênero musical, o rock transformou-se num símbolo que ultrapassou a esfera musical. Gerou uma nova forma de comportamento. O surgimento de Elvis Aron

Presley (1935-1977), que iniciou cantando “*gospel*”, sela definitivamente a ruptura com os padrões tradicionais. Pela primeira vez milhões de jovens no mundo são seduzidos por um gênero que consegue se tornar o agente de uma radical transformação no modo de vestir, pensar e agir.

45 SCHLECT, Christopher. *Critique of Modern Youth Ministry*. Moscow, Idaho: Canon Press, 1995, 21p.

geração antiga foi tiranizada, influenciada e controlada pela geração mais nova, chamada de *baby boom*. Nela os mais jovens sobrepuseram em número e dominaram os mais velhos, sem ao menos absorverem as suas tradições e os seus valores. Os demógrafos constatam que esta geração causou enormes mudanças em todos os setores do comércio. Indústria, artes e cultura em geral, assim como a música da igreja, naturalmente, não deixaram também de ser grandemente afetadas. Nos anos 60, os jovens puseram em questão a cultura em seus variados aspectos, e a rebelião tinha a autoridade como seu alvo principal.

Não se pode também deixar de destacar o papel de padronização de massas da *música*. No Brasil foi a música popular que avançou consideravelmente na era do rádio e com a urbanização. Considere-se que a música popular foi dirigida comercialmente (nouras palavras, financeiramente), e se rebelou contra os padrões mais altos da expressão artística, por ela considerada elitista. No final dos anos vinte, quando o rádio começava a gozar de sucesso, o líder protestante ortodoxo J. Gresham Machen (1881-1937) lamentava os efeitos que teria sobre a cultura. Primeiro, ele observou que seus estudantes estavam encontrando dificuldade na leitura e no prazer de passatempos naturais, mas exigiam barulho para acalmá-los. Segundo, ele preveniu que o rádio ajudaria a produzir uma cultura popular banal, na qual as culturas locais cederiam para um estilo homogêneo de música que abafaria o gosto e destruiria a individualidade. Como as casas em série, a televisão (muito mais do que o rádio) ajudou a criar essa cultura popular na qual a mentalidade de “turma” mina a nossa capacidade de entreter-nos e pensar e criar por nós mesmos. Um “mundo” produzido em massa (e portanto superficial) é-nos servido num dilúvio de imagens e sons. “Inundados com informações, somos cada vez mais ignorantes; abarrotados de dados, perdemos a compreensão da sabedoria que podíamos ter tido e estamos descendo para tolices e superstições”. A revolução nas telecomunicações também alterou radicalmente o ambiente relacional. E os primeiros relacionamentos, os do núcleo familiar, foram afetados radicalmente. Entra-se numa casa da família hoje, e logo se percebe que, na sala, os móveis são organizados em torno do aparelho de televisão.

A sociedade do pós-guerra é também galopantemente consumista e de entretenimento. Numa sociedade de consumo, os gostos anestesiados duma cultura consumista são ruins. À medida que o comércio se torna central nas atividades humanas, fazendo com que o dinheiro seja o objetivo, os relacionamentos humanos tendem a se reduzir à utilidade econômica. Numa cultura de entretenimento, muitos dos divertimentos são passivos. A lógica da cultura de massa caminha para a formação de uma geração de espectadores/recipientes passivos. Isto pode ser visto de forma bem nítida com a televisão, e a MTV, inaugurada nos Estados Unidos em agosto de 1981, e assistida por muitos adolescentes cristãos. Este pacote não é perigoso apenas por causa do conteúdo imoral explícito mas também porque ela mina a capacidade de uma pessoa manter um pensamento único contínuo. Com imagens pulsantes, faiscando violentamente e de forma desconexa, ela treina as pessoas a se desligarem e apenas receber. Enquanto um livro de ficção obriga o leitor a diversos estágios de envolvimento, a televisão em geral e o videoclipe especificamente reduzem quem assiste a expectador passivo. No videoclipe, os atrativos são o movimento, o ritmo frenético e a rapidez das imagens. Muitas vezes não há enredo; tudo se move pela estimulação de efeitos visuais. Como consequência, sua visão da realidade é fragmentada e se valorizam o transitório e o fugidio. E segundo o psicólogo de família John Rosemond, que tem iniciado

um movimento de “paternidade afirmativa”, muito da desordem e deficiência de atenção se deve ao encurtamento da capacidade de atenção que vem de divertimento excessivo.⁴⁶

Michael Horton constata que, especialmente no período após a guerra, a *velocidade* dos avanços tecnológicos, dos meios de comunicação, e das viagens nos desarraigaram dos lugares de nossos ancestrais e nos deram um senso de superficialidade e falta de permanência. Em vez de uma comunidade, com o orgulho de gerações construindo tributos materiais e espirituais, nossa mobilidade produz cada vez mais uma cultura sem raízes que, por definição, não pode se orgulhar pelo lugar e tempo como nas gerações passadas.

No campo religioso, a sociedade do século XX mergulha cada vez mais num universo de impiedade e indiferença para com as coisas de Deus. A Bíblia não tem crédito porque não se acredita mais em um padrão objetivo a ser seguido. No contexto específico do evangelicalismo, a secularização ganha terreno dentro das igrejas à medida que elas deixam de lado o padrão bíblico, e em lugar desse padrão, abrem espaço para cultos absolutamente intuitivos onde se valoriza o que se sente. O apelo emocional faz com que todos passem por verdadeiras sessões de catarse norteadas pelo hedonismo, enquanto gasta-se até quinze minutos em uma mesma música que se repete várias vezes numa espécie de “mantra gospel”. Um observador da realidade evangélica contemporânea constata que a pregação, na maioria das igrejas, não contempla o real ensino das Escrituras. O método de interpretação preferido é o antigo *alexandrino* de pura alegoria. Com isso, a pregação expositiva, que procura expor a mensagem simples e direta do texto, perde seu lugar para uma *alegórica*, que é inteiramente subjetiva, não contempla o real ensino bíblico e acaba por simplesmente agradar os ouvintes. Isso porque esse tipo de prédica não segue um padrão homilético que visa à apreensão da mensagem escriturística, mas um massagear dos ouvidos e um intenso estímulo às emoções através de gritos frenéticos comunicando frases prontas de extremo impacto. O resultado disso é a superficialidade.⁴⁷

DO “CORINHO” AO “CÂNTICO DE LOUVOR”

Não fugindo à regra, no Brasil o cristão médio aprenderá mais por meio do que é cantado do que por alguma teologia sistemática. No século XX, as tendências do século anterior foram exacerbadas por meio de canções que elevaram a experiência e felicidade pessoal acima de Deus e sua glória. O século XX produziu fortes movimentos para o reexame das tradições litúrgicas e, conseqüentemente, da música.

Nos anos 50, a música "pop" e o estilo folclórico popular começaram a ser introduzidos nas igrejas. Um dos objetivos mais diretos era a contextualização do evangelho, levando-o ao nível daquela linguagem aceita pela juventude. A música evangélica até então era quase exclusivamente importada, traduzida do inglês, embora por volta de 1950 tenha havido uma explosão de “*corinhos*” em ritmo de marcha, usados nas campanhas de evangelização. As igrejas protestantes receberam esse tipo de música através da influência norte-americana, iniciada naquela década e intensificada nos anos 60 e 70, por missionários vindos ao país especialmente para os acampamentos jovens. O termo “*música gospel*” vem dos Estados Unidos e se refere àquela produzida a partir dos anos 60, que usa “novo som”, apresentado por corais de todas as idades, solistas e pequenos conjuntos corais, muitas vezes

⁴⁶ Cf. o web-site de Rosemond *online*: <http://rosemond.com/index.php>

⁴⁷ Cf. VEITH Jr., Gene Edward. *Tempos Pós-Modernos*. São Paulo: Cultura Cristã, 1999, 240p e GUINNESS, Os. *O Chamado*. São Paulo: Cultura Cristã, 256p.

acompanhados de *play-backs*. Desse movimento resultaram muitas “cantatas de testemunho”.

A partir da década de 70, um novo estilo de cânticos de cunho doxológico foi disseminado principalmente pelo grupo paulista “*Vencedores por Cristo*”. “*Vencedores por Cristo*” foi uma organização fundada pelo missionário Jaime Kemp, com o objetivo de treinar jovens para servirem às suas igrejas. Kemp idealizou um programa de três meses onde o jovem, sem interromper suas atividades normais e aproveitando o mês de férias, participaria de um treinamento teórico/prático - bíblico/musical. Isto é, depois de alguns finais de semana recebendo um treinamento, seguiriam por um mês de viagem pelo Brasil colocando em prática o que receberam. Com sua série de LPs intitulada “Louvor”, *Vencedores por Cristo* musicou poeticamente diversos Salmos, recorrendo à “brasilidade” de jovens compositores brasileiros. E com isto fez escola, cantando Salmos com música contemporânea, numa cultura evangélica de hinos e cânticos não-inspirados.



Em termos amplos, como a tendência internacional, os anos 70 foram produtivos para a música "pop", principalmente em razão da expansão das igrejas carismáticas ou pentecostais. Alguns compositores de música sacra surgiam das fileiras das próprias comunidades e organizações para-eclésiásticas, o que tornava o movimento mais peculiar, diferindo dos movimentos anteriores de aproximação com o povo, encabeçados por líderes denominacionais. As canções produzidas nesse contexto, embora muito semelhantes aos da música contemporânea secular, enfatizavam a contemplação e a simbologia.

No culto evangélico no Brasil, as décadas de 70 e 80 assistiram a uma transição, de uma música balizada pelos hinários denominacionais, para as sucessivas ondas das gravações dos “conjuntos”, “grupos”, “bandas” e “comunidades”, mediante a projeção eletrônica da letra pelos retroprojetores, modestos precursores dos atuais projetores de multimídia (*data-show*). O ritmo passou para o primeiro plano, numa cultura musical que era já eminentemente melódica; a composição musical foi retirada do público, em função da exclusiva exposição da letra, que em geral é rapidamente descartável. Denise Cordeiro de Souza Frederico conclui que, por causa da influência carismática, a música escrita para a igreja “fugiu” das mãos dos profissionais e se colocou ao alcance de todos.⁴⁸ Na década de 80, os cânticos doxológicos predominaram graças à divulgação da mídia e ao crescimento dos carismáticos no Brasil. O gênero de música apelidado *gospel* multiplicou-se e os neopentecostais apropriaram-se dele.

Os anos 90 chegaram e acentuaram uma tendência mais intimista, na época em que “globalização” começava a se tornar a palavra mais usada para designar os novos tempos. Na esfera secular, estavam ficando para trás os “heróicos feitos” da geração dos anos 60. No contexto eclesiástico evangélico, o sucesso dos chamados “ministérios de louvor”, com suas produções elaboradas e um discurso que enfatizava mais o sentir do que o agir, alterou

48 FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *Cantos para o Culto Cristão*. São Paulo: Sinodal, 1999, 414p.

significativamente o panorama. Grupos lá de fora, e os similares nacionais, conquistaram o povo evangélico, sobretudo a ala mais jovem, apelidada de “*geração Coca-cola*” ou “*geração Nike*”.

Neste transcurso, os hinos que refletiram um período centrado em Deus foram substituídos por aquilo que Horton descreve como “imitações dos *jingles* do rádio e da propaganda de televisão”, embora com algumas boas exceções. A música que foi veículo para gerações de crentes comuns expressarem sua maravilha e gratidão pela graça de Deus em Cristo tornou-se, em geral, “obsoleta”, porque não estava de acordo com o gosto da cultura popular da juventude. Em todo este processo manifestou-se uma arrogância pueril para com as coisas do passado.

Muitos de nós que fomos criados no mundo evangélico atual, nos encontramos numa terra estranha quando o foco está nos atributos de Deus e nas verdades da história redentiva. É muito mais fácil falar de nós mesmos. A lógica dos “cânticos de louvor” reflete esse foco “autobiográfico” (para utilizar uma expressão de Horton), centrado no homem, sobre mim e as minhas experiências, minha decisão, minha obediência, minha felicidade, e assim por diante. Por isto, a música hoje é eminentemente um veículo para “auto-expressão”, fruto de uma cultura narcisista (que adora a si mesma). Queremos “nos expressar” através de cânticos de louvor, enquanto nos hinos clássicos antes do século XIX os crentes queriam compreender a Deus e a redenção, respondendo com pensamento e emoção. Se os hinos do século XIX, influenciados pelo Romantismo, focalizaram sobre *meus sentimentos para com Deus e sua obra salvadora em Cristo*, muitos “cânticos de louvor” contemporâneos deram um passo além no subjetivo, focalizando apenas o “meu sentimento”, muitas vezes com pouco conteúdo que relacione esses sentimentos às verdades sobre Deus e sua obra salvífica em Cristo.⁴⁹

Na virada do século, o *tecno* é uma música sem rosto, pois quase não se vê em cena a formação tradicional de uma banda com seus popstars. Os *disc-jóqueis* (DJs) ocupam lugar de destaque nas pistas de dança. Paulo Sérgio do Carmo identifica que o *funk*, no rio, e o *rap* (abreviatura de ritmo e poesia, *rhythm and poetry*), em São Paulo, são movimentos que se desenvolveram principalmente na periferia e acabaram incorporados pelos jovens da classe média.⁵⁰ Ao cultivar “o ritmo dos excluídos”, os *rappers* tornam-se os porta-vozes ou cronistas das injustiças sociais e dão visibilidade aos seus problemas. A função do rapper é testemunhar o que acontece nas ruas. Como o “samba que desceu do morro”, o *funk* e o *rap* passaram a ambientar as festas de aniversário da garotada dos condomínios de classe média e alta, entrando também nos movimentos jovens das igrejas, tanto a católica quanto as evangélicas, e expressando-se no culto. E no pragmatismo de alguns líderes, “é melhor que os jovens dancem, pulem e batam cabeça, na igreja, do que num salão de baile”.

A “geração digital” (ou “geração *pontocom*”) passou a dar o tom nas igrejas. Familiarizada com a leitura imediata das imagens, essa geração vem elaborando, ou desenvolvendo, a capacidade de interagir com os meios de comunicação muito mais do que as gerações anteriores. Diz-se até que essa é a primeira geração que tem algo a ensinar aos mais velhos. Num meio saturado de imagens, símbolos e informações, muitos jovens hoje são carentes de análises e reflexões. É muito difícil para o jovem saber *como* processar toda essa enxurrada de informações. No máximo, esboça alguma “revolução” molecular. A sensação que se tem é a de que a vida moderna não é bem aquilo para que fomos criados.

49 Cf. HORTON, *O Cristão e a Cultura*, pp. 91-92.

⁵⁰ CARMO, *op. cit.*, pp. 172ss.

“*Ser ou não ser, ter ou não ter razão, alguma coisa está mudando no seu coração!*”. Este refrão talvez seja um epítome do atual momento na música evangélica brasileira. Escolhido aqui de forma um pouco arbitrária, é um refrão da “banda” que se chamava “Atos 2”, e que mais tarde mudou de nome e passou a ser conhecida nacionalmente como *Kadoshi*. “Quem é evangélico e não conhece a Banda Kadoshi com certeza não é brasileiro”, comenta o editor de um web-site. E acrescenta: “Essa banda começou trazendo ritmos novos, principalmente o *rock*, *soul* e muita *ginga* afro-brasileira. É uma referência da música afro-gospel”. Apresentando-se em todo o Brasil, o “DJ Alpiste” enunciou para o país o seu propósito, a saber, “ministrar o evangelho através do *rap*”. “Alpiste” ficou conhecido nacionalmente desde a época do *Kadoshi*, mas alcançou projeção nacional mesmo em seu segundo CD, especialmente na faixa “*Inimigo*”, onde ele canta em primeira pessoa, como se fosse o próprio diabo. Entre suas letras, Alpiste faz uma crítica consciente contra a banalização da mídia através de programas como *Big Brother* e *Casa dos Artistas*. O nome original da banda, “Atos 2”, sintetiza bem a música evangélica brasileira do início do século XXI. Ela flui dos ambientes predominantemente pentecostais, com grande ênfase na experiência, “carismática” e informal. Essa música é expressivamente rítmica, predominantemente eletrônica, com letra repetitiva e explícita, e feita pelos jovens e para os jovens; explorada comercialmente, ela prospera num ambiente de shows e superestrelato, em sintonia completa com o “brilho” da cultura secular contemporânea.

Enfim, do Salmo 5 de Bourgeois ao “Atos 2” de “Alpiste”, a música do “protestantismo” no Brasil percorreu uma grande distância.

DANDO MEIA-VOLTA

Por outro lado, é ensaiado algum movimento na direção do clássico, à procura de âncoras que ofereçam estabilidade em meio à procela produzida pela modernidade. Na área da teologia há um renovado interesse na leitura dos Puritanos, dos Reformadores, particularmente Calvino, e dos Pais da Igreja, com destaque para Agostinho (354-430). E nisto incluem-se diversos jovens brasileiros. No que diz respeito à filosofia, um dos principais líderes evangélicos reformados da atualidade, o norte-americano R. C. Sproul sugere que nós hoje temos de escolher entre Immanuel Kant (1724-1804) e Tomás de Aquino (1224-1274). Recorrendo ao neotomista Étienne Gilson (1884-1978), Sproul sugere que “todas as outras posições não passam de pontos intermediários no caminho ou para o agnosticismo religioso absoluto ou para a teologia natural da metafísica cristã”.⁵¹

Na área da música evangélica no Brasil, um renovado interesse pelo cantar de Salmos tem sido estimulado pelo Projeto “*Os Puritanos*”, que nasceu em 1992, “com o desejo de resgatar a Fé Reformada, especialmente as Antigas Doutrinas da Graça”. Um grupo, no início composto principalmente por irmãos presbiterianos, organizou-se no nordeste brasileiro, passando a publicar um pequeno jornal, com artigos importantes para o povo de Deus. O jornal, posteriormente, transformou-se em uma revista mais elaborada, com maior número de artigos. O Simpósio “*Os Puritanos*” passou a ser realizado anualmente, “com vistas à edificação, encorajamento e despertamento da igreja para a Fé Reformada”. Algumas igrejas também convidaram o Projeto “*Os Puritanos*” para realizar palestras em outras cidades e estados. Muitos foram despertados e passaram a apoiá-lo, além de provarem reformas em suas vidas e ministérios. O Projeto veio desenvolvendo excelente

⁵¹ SPROUL, R. C. *Filosofia para Iniciantes*. São Paulo: Edições Vida Nova, 2002, pp. 196-197

relacionamento com pastores e mestres do exterior que têm participado com alegria dos Simpósios. Como resultado dos esforços do Projeto, dezenas de livros têm sido publicados.

Principalmente através de sua revista e de suas conferências, “Os Puritanos” têm estimulado o cantar de Salmos, utilizando o padrão genebrino e também recorrendo às melodias da hinódia evangélica tradicional estrangeira. É óbvio que, neste contexto da geração “Atos 2”, alguma coisa deste tipo tende a sofrer imediata rejeição, por todas as razões que já temos apresentado. E talvez uma forte razão para isto, dentre muitas, seja o desconhecimento da teologia contida naqueles hinos bíblicos.

O outro lado da moeda também é verdadeiro. Isto é, a aceitação entusiasta por parte de alguns é bastante compreensível, até por conta dos altos ideais que motivam este movimento.

No livro *Amado Timóteo*, a décima sexta carta foi escrita por Terry Johnson, sob o título “Adore em Espírito e em Verdade”.⁵² Em sua carta ao jovem pastor, Johnson escreve palavras que, em geral, me parecem bastante apropriadas e relevantes para o momento que estamos vivendo.

Cante a Bíblia. Cante poeticamente músicas apropriadas que sejam ricas em conteúdo bíblico. Novamente, você tem uma quantidade limitada de tempo. A decisão de cantar certa música é ao mesmo tempo a decisão de não cantar uma outra. Faça a melhor seleção possível para preencher o tempo disponível. Eu insto que você reintroduza o hábito de cantar salmos métricos com a sua congregação. Não há muito que discutir sobre isso em minha opinião. Os salmos são o hinário de Deus. Eles foram escritos para serem cantados. Nós temos de cantá-los. O que poderia ser mais óbvio? Nossos ancestrais protestantes cantaram exclusivamente os salmos por mais de 200 anos e predominantemente pelos 100 anos subsequentes. Apenas nos últimos 125 anos é que os salmos foram sendo deixados de lado no louvor das igrejas, para detrimento dela mesma. É tempo de trazê-los de volta (...).

No que diz respeito aos hinos, o século dezoito foi algo semelhante a uma “era de ouro” da composição de hinos, apresentando gigantes como Isaac Watts, Charles Wesley, John Newton, Augustus Toplady, William Cowper e Philip Doddridge. Eles ditaram o ritmo para as gerações seguintes. Faça uso amplo de seus hinos. Afaste-se do superficial, repetitivo e banal. Lembre-se que não importa quando uma canção foi escrita, mas sim a força de seu conteúdo e a adequação de sua música. Nem todo gênero musical é apropriado para adoração. Pergunte a si mesmo sobre a letras das músicas - elas são bíblicas e teologicamente sãs e maduras (1 Co 3.1; Hb 5.11-6.2)? E sobre a música, ela é cantável? Ela é emocionalmente equilibrada? Ela é apropriada para a adoração do Deus da Bíblia?⁵³

Não obstante, deve ser salientando que o *Projeto “Os Puritanos”* parece vir demonstrando crescente simpatia por aquilo que historicamente tem sido denominado de “Salmódia Exclusiva”. Como vimos, este conceito não é nenhuma inovação na história da Igreja, e resulta do entendimento, defendido exegética, teológica e historicamente, de que

52 Cf. JOHNSON, Terry L. *Adoração Reformada; A Adoração Que é de Acordo com as Escrituras*. São Paulo: Editora Os Puritanos, 2001.

53 JOHNSON, Terry L. “Adore em Espírito e em Verdade”. In: Thomas K. Ascol (ed.). *Amado Timóteo; Uma Coletânea de Cartas ao Pastor*. São José dos Campos: Editora FIEL, 2005, p. 243ss.

somente os Salmos devem ser cantados no culto cristão. Tal ponto de vista tem tido limitado apelo desde o final do século XVII, conquanto tenha perseverado naqueles contextos de maior aproximação histórica, teológica ou eclesiológica com o modelo reformado escocês, os quais são, em sua maioria, pedobatistas. No Brasil, tal ponto de vista tem exercido até agora um apelo regionalmente delimitado.

Assim, no atual contexto brasileiro, vão se fazendo presentes, por vezes no mesmo quarteirão, os *padrões* musicais que se estendem desde o “Salmo 5” ao “Atos 2”, multifacetando um evangelicalismo que, majoritariamente, encontra-se cada vez mais confuso e sem norte. E acrescente-se que no caso brasileiro (e, de fato, no latino como um todo), por múltiplas razões, o nosso “norte” sempre pressupôs também o elemento geográfico e cultural, literalmente.

