

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM HISTÓRIA

“CANTAI AO SENHOR UM CÂNTICO NOVO”:
JUVENTUDE, MÚSICA EVANGÉLICA E MPB

GOIÂNIA
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRO-REITORIA DE PÓS- GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM HISTÓRIA

“CANTAI AO SENHOR UM CÂNTICO NOVO”: JUVENTUDE,
MÚSICA EVANGÉLICA E MPB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação e Pesquisa *Stricto Sensu* do Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás pelo aluno Leksel N. Rezende sob orientação do professor Dr. Eduardo Gusmão de Quadros como requisito parcial para obtenção de grau de mestre.

Goiânia
2020

R467c Rezende, Leksel Nazareno
Cantai ao Senhor um cântico novo : juventude, música
evangélica e MPB / Leksel Nazareno Rezende.-- 2020.
141 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 134-141

1. Música popular cristã. 2. Evangelicalismo. 3. Jovens
- Vida religiosa. I. Quadros, Eduardo Gusmão de. II. Pontifícia
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação
em História - 2020. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 783(043)

**“CANTAI AO SENHOR UM CÂNTICO NOVO”: JUVENTUDE, MÚSICA
EVANGÉLICA E MPB**

Dissertação aprovada em 28 de fevereiro de 2020, no curso de Mestrado em História da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

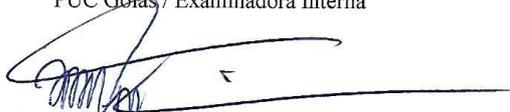
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Renata Cristina de Sousa Nascimento
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Pedro Fernando Sahium
UEG / Examinador Externo

Profa. Dra. Raquel Miranda Barbosa
UEG / Suplente

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
PUC Goiás / Suplente

Agradecimentos

Primeiramente a Deus, “autor da minha fé”, que me sustentou e abriu as portas para que esse trabalho fosse realizado.

A minha esposa Núbia, amor da minha vida e apoio constante dos meus projetos.

Aos meus filhos Igor e Laís que suportaram esse processo e o tornaram suportável.

A minha mãe Antonia, minha irmã Cristina e minha sogra Vilma que muitas vezes ficaram com meus filhos para me dar tempo para produzir.

A Fundação de Amparo a Pesquisa em Goiás (FAPEG) que graças o auxílio financeiro tornou o trabalho possível.

Ao meu orientador Eduardo Quadros por ter acreditado e auxiliado nesse projeto.

A professora Glauciane que me socorreu ao digitar todo o trabalho.

Ao Valmir do grupo Cristocêntrico por me disponibilizar o arquivo do LP do grupo Cristocêntrico que foi importante para esse trabalho.

A banca de qualificação com os professores Pedro Sahium e Renata Cristina pelos preciosos comentários e apontamentos.

Ao programa de Pós-Graduação em História da PUC-GO na figura dos professores Eduardo Quadros, Eduardo Sugizaki, Thais Marinho, Rosinalda, Ivone Rheimer, Renata Cristina, Maria Cristina e Marlene Ossami que me abriram novos horizontes intelectuais com suas aulas.

A todos que contribuíram de alguma forma com esse trabalho e que não foram citados por lapso de memória. Todo trabalho acadêmico é um trabalho coletivo e por isso essa lembrança dos omitidos.

Uma última e justa homenagem: a turma do mestrado de 2018 onde encontrei companheirismo e boas conversas. As segundas ficaram mais vazias sem nossos encontros.

RESUMO

Nas décadas de setenta e oitenta a música evangélica passou por um período de mudanças que levariam a juventude das igrejas evangélicas a apropriar-se de ritmos, estilos e temas da música popular do período, principalmente da chamada Música Popular Brasileira. O objetivo desse trabalho é entender como o contexto do período influenciou a produção musical evangélica, a ponto de se tornar um momento de mudança marcante na musicalidade, apesar do conteúdo das mensagens permanecer de acordo com a teologia tradicional. Para isso o trabalho faz um contexto histórico do período, buscando entender a formação cultural da juventude evangélica da época. Em um segundo momento, analisa-se músicas evangélicas representativas das mudanças, produzidas no período proposto de estudo (1977-1987). Utilizando o termo música cristã contemporânea para delimitar essa nova musicalidade, podemos perceber que existia uma vontade de se construir através das músicas um discurso evangelístico com uma relação mais positiva com a cultura brasileira. Desse modo, percebe-se que essa “modernização” musical efetuada pela juventude do período abriu o espaço para uma maior inserção dos evangélicos na sociedade brasileira como um todo.

Palavras-chave: Evangélico. Música. MPB. Juventude. Identidade.

ABSTRACT:

In the seventies and eighties, evangelical music went through a period of changes that would lead the youth of evangelical churches of the period to appropriate rhythms, styles and themes of popular music of the period, mainly of Brazilian Popular Music. The objective of this work, in the sense, is to understand how the external context of the period influenced the evangelical musical production to the point of becoming a moment of marked change in Brazilian music. For this purpose, the work will make a historical context of the period to understand the cultural formation of the evangelical youth of the time, in order to secondly analyze part of the gospel songs produced in the period proposed for analysis (1977 - 1987). We used the term contemporary christian music to delimit this new musicality, we can see that there was a desire to build through the songs in evangelical discourse with a more positive connection with Brazilian Culture. In this way, we realized that this musical "modernization" carried out by the youth of the period opened the space for a greater insertion of evangelicals in Brazilian society.

Keywords: Evangelical. Music. Folk. Youth. Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	09
CAPÍTULO 1: ENTRE OUTRAS MIL ÉS TU BRASIL: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO BRASILEIRO E GOIANO NO REGIME MILITAR -	21
1.1 “Ou Ficar a pátria salva, ou morrer pelo Brasil”: Protestantismo no regime militar -----	23
1.2 “Eu te amo meu Brasil, eu te amo”: a Religião Civil Brasileira-----	30
1.3 “Vinde Ver a Cidade Pungente”: Goiânia, um sonho de modernidade e uma realidade de fronteira-----	37
1.4 “É Grande a seara e são poucos os trabalhadores”: o protestantismo em Goiânia-----	43
CAPÍTULO 2 JUVENTUDE E MÚSICA POPULAR: PROTAGONISTAS DO SÉCULO XX -----	50
2.1 “Nossa linda juventude”: os jovens como protagonistas da história-----	51
2.2 “Somos jovens num mundo velho”: Juventude e Protestantismo-----	56
2.3 “Todo artista tem de ir aonde o povo está”: a origem da música popular no Brasil e sua padronização-----	62
2.4 Semeando as canções no vento: a Música Popular no Brasil-----	66
2.5 Fale do amor: A Música no protestantismo brasileiro-----	76
2.6 Quando eu quero mais eu vou pra Goiás: A MPB em Goiás-----	88
CAPÍTULO 3 AS MÚSICAS CRISTÃS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS --	93

3.1 Onde Chicos e Miltons fazem os sons: Músicas Evangélicas com referências da MPB e da canção internacional -----	95
3.1.1 De Vento em Popa-----	95
3.1.2 Pescador-----	97
3.1.3 Salas de Jantar-----	99
3.1.4 Casinha-----	100
3.1.5 Platéia-----	102
3.1.6 Vamos falar de Deus-----	104

3.2 Brasil olha pra cima: Evangélicos Cantando o Brasil-----	106
3.2.1 Baião-----	108
3.2.2 Seca-----	110
3.2.3 Coração de garimpeiro-----	112
3.2.4 Juventude Perdida/ Esquelético/ Onde Está Você-----	113
3.2.5 Esquinas cruéis/ Meninos de rua-----	115
3.2.6 Patcha Mama-----	117
3.3. Vou correndo pra Deus: os indivíduos nas canções protestantes-----	120
3.3.1 Sinceramente-----	121
3.3.2 Você Pode Ter-----	122
3.3.3 Calmo, Sereno e Tranquilo-----	123
3.3.4 Pra cima Brasil/ Meu candidato/ Os sonhos evaporam-----	124
3.3.5 Quando se está só-----	126
3.4 Novas são todas as coisas: o Brasil da juventude protestante-----	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	128
REFERÊNCIAS-----	133

Introdução

Um culto evangélico tem dois elementos primordiais: a pregação e a música. Por ser um culto de pouco arsenal simbólico, se comparado ao catolicismo, cabe à música preencher os espaços da liturgia. Assim, a música se torna parte importante da identidade evangélica, sendo provavelmente a marca mais visível para a sociedade brasileira.

Inicialmente, as músicas eram versões de hinos¹ protestantes trazidos pelos missionários que introduziram o Protestantismo de Missão² no Brasil. Essas músicas foram aos poucos agrupadas e inseridas em hinários como o *Salmos e Hinos*, considerado o primeiro hinário das igrejas evangélicas brasileiras. Anos mais tarde viriam também as canções com linguagem musical mais atual, chamadas no meio evangélico de “corinhos”³. A música popular com mensagem evangélica era um estilo popular nos EUA e desde os anos 1960 vinha sendo executada nas igrejas desse país. Começaram a ocorrer versões em português dessas músicas americanas, principalmente pelos jovens faziam parte do grupo Vencedores por Cristo que havia sido criado pelo missionário norte-americano Jaime Kemp, em 1968.

Em 1977, a equipe dos Vencedores por Cristo inovou ao gravar um disco diferente do que até então se tinha feito. Era um disco evangélico com visíveis influências das músicas que eram tocadas fora da igreja - ou “do mundo” no jargão evangélico – e que eram de autoria exclusivamente de compositores brasileiros. Algumas eram, inclusive, com ritmos até então rejeitados pelos evangélicos, como o samba ou a Bossa Nova (CAMARGO, 2009, p.42).

¹ No Brasil os hinos são músicas contidas nos chamados hinários que são herança principalmente de canções evangelísticas vindas dos EUA e Inglaterra principalmente dos movimentos reavivalistas legados por missionários ou compostos segundo o mesmo padrão por brasileiros tendo como um destaque as canções de Ira Sankey. Segundo Monteiro: “Esses cânticos, aqui sacralizados, ou comodiz Keith, ‘batizados com nomes de hinos’, tornaram-se hinódia oficial e sagrada dos evangélicos, perdem o sentido popular menosprezado pelos puristas, sendo considerado a ‘boa música’.(1991, p.25)

² Vilela define Protestantismo de missão como aquele protestantismo que surgiu “quando as diversas igrejas protestantes dos EUA, sobretudo a partir de meados do século XIX, passaram a enviar sistematicamente missionários ao Brasil com o objetivo bem definidos de propagar a fé protestante e conquistar seguidores em nação essencialmente católica. (2015, p.28-29)

³ “A música ou **canção evangelística**, é a mais popular de todas as existentes. (...) É facilmente aprendida e apreciada pelas massas(...). a letra é mais pessoal, emotiva, de apelo ou exortação, e é própria para campanhas e propaganda. (...) Podemos considerar os corinhos como parte deste grupo”. (FAUSTINI,1973, p. 15. Grifos do autor)

A partir desse disco começaria a surgir por todo país artistas evangélicos que buscavam na cultura brasileira referências para suas músicas, principalmente da MPB, que é o estilo que predominava entre as classes médias nos anos finais do Regime Militar. Esse período coincide com o recorte cronológico adotado nesse trabalho, que vai de 1977 até 1987.

A juventude de igrejas do protestantismo histórico⁴ foi a grande produtora e consumidora desse estilo musical. Jovens de classe média que muitas vezes estavam na contramão do que era esperado deles (universidade, carreira, segurança profissional) e passaram a se dedicar parcialmente ou integralmente a produção e divulgação da mensagem cristã com um estilo mais moderno e mais próximo com o que se tocava e ouvia fora da igreja.

Ressalte-se que esse estilo musical sofria uma forte rejeição por parte de setores do meio evangélico do período, que enxergavam a cultura brasileira como pecaminosa e buscavam pautar sua conduta e seu modo de agir no que aprenderam com os missionários americanos e seguiam a tradição implantada no Protestantismo de Missão no Brasil.

Uma mudança ocorreu nos movimentos evangélicos de juventude que se tornaram mais atuantes nas igrejas brasileiras. A princípio, passaram a produzir essas músicas com propósito de atrair jovens não cristãos para o protestantismo. A novidade era que nem tudo da cultura brasileira era vista por esses jovens evangélicos como negativo, principalmente os ritmos musicais. Outros instrumentos podiam e deveriam ser usados para alcançar a juventude brasileira, não somente o órgão ou o piano, para atrair o máximo possível de jovens para as igrejas.

Se o grupo Vencedores por Cristo foi o pioneiro nesse modelo de divulgar a mensagem protestante voltado para juventude pode-se observar um aflorar nas décadas de setenta e oitenta do século XX movimentos de juventude que no próprio nome já deixavam claro qual era seu público alvo: era o caso da Mocidade para Cristo (MPC),

⁴ Belloti problematiza o termo Protestantismo Histórico mostrando que seu uso como meio de separar esse grupo dos pentecostais: “O termo ‘protestante histórico’, comumente usado para designar os protestantes de igrejas que surgiram do período da Reforma e dos primeiros avivamentos europeus... tornou-se também uma forma de diferenciar esse grupo dos pentecostais, que durante décadas foi negligenciado nos estudos acadêmicos sobre protestantismo. O termo ‘histórico’ denota um peso da tradição que estaria ausente entre os pentecostais(2010,p.58). A autora prefere o termo protestantes não-pentecostais mas aqui, apesar de concordar com as ressalvas da autora mantivemos a designação protestantismo histórico por ser mais usado e consolidado.

que atuou no Brasil todo com forte influência entre a juventude goiana na década de 1980, e o movimento Jovens Livres, criado em Goiânia no final da década de 1960 e que até hoje trabalha com recuperação de dependentes químicos (SOUSA, 2011, p.55).

Do MPC de Goiânia surgiria mais tarde, em 1987, o conjunto Expresso Luz que ainda está radicado em Goiânia e é na atualidade uma referência de música evangélica com um estilo mais brasileiro. Já o grupo Cristocêntrico ligado ao Movimento Jovens Livres gravou três álbuns, sendo o mais interessante para nossa análise o segundo disco chamado Cristocêntrico, de 1978, por ser um bom exemplo de música cristã contemporânea produzida em terras goianas. Além desses movimentos atuou em Goiânia nos anos 1980 o grupo Água Viva que passou a ser chamado posteriormente de MILAD (Ministério de Louvor e Adoração), fundado em São Paulo. O casal Wesley e Marlene são importantes figuras desse grupo, que tinha um estilo mais contemporâneo incorporando também o Rock, estilo que dominou o Brasil nos anos 1980 e que também entrou nas igrejas.⁵

Assim, essa pesquisa pretende analisar o surgimento de uma tendência musical que se tornou referência entre a juventude evangélica do período entre 1977 e 1987. Ao invés de rejeitar a cultura musical brasileira, como até então era feito nas igrejas evangélicas, o que se teve foi uma busca criativa para incorporar e recriar essa musicalidade criando uma cultura musical evangélica. Observamos que a cidade de Goiânia foi um dos centros criadores e irradiadores da música cristã contemporânea⁶. O objeto de estudo é esta produção musical evangélica, mais ligada a formatos e ritmos populares, entre a juventude brasileira, explorando seus temas brasileiros e suas letras. O período de maior produção ocorreu de 1977, quando é lançado o disco De vento em Popa pelo grupo Vencedores por Cristo, até 1987, quando o compositor Sergio Pimenta, ícone desse movimento, faleceu e o grupo goiano Expresso Luz conseguiu lançar seu primeiro disco.

⁵ Apesar disso, ressaltamos que o primeiro grupo de rock evangélico seria a Banda Êxodos, que atuou na década de setenta e compôs a música Galhos Secos se tornou uma música bem conhecida entre os evangélicos (SOUSA, 2011, p.59-60).

⁶ Esse termo é recente e aqui nesse trabalho é usado para designar um movimento de música evangélica brasileira que teve forte influência da MPB e do pop da década de setenta e separar do movimento gospel que é posterior e que buscou a inserção no mercado fonográfico da década de noventa (BAGGIO, 2005, p.56-62).

Na carência de estudos acadêmicos sobre a música evangélica e a juventude evangélica em pesquisas que abordam tanto o cenário religioso brasileiro quanto o goiano no período final do Regime Militar (1977–1987), esperamos que esse estudo ajude na compreensão do segmento evangélico que vive um momento de expansão em nosso país. A dissertação analisará uma prática social (a produção musical Evangélica), um segmento social (a juventude evangélica) e as representações desse período na memória das igrejas evangélicas. Deste modo, a pesquisa pretende suprir parcialmente essas lacunas.

O estudo da música evangélica brasileira com a tendência aqui chamada de Música Cristã Contemporânea é ainda pouco usual no meio acadêmico. Geralmente se estuda com maior ênfase o movimento *Gospel* que surge após o período que abordaremos (1977-1987).

Um livro que aborda esse período é o *De Vento em Popa*, de Jorge Camargo (2009), resultado de sua dissertação de mestrado em Ciências da Religião. Ele que estuda o disco do grupo Vencedores por Cristo De vento em Popa de 1977, disco esse considerado o marco inicial dessa tendência musical mais voltada para um diálogo com a MPB.

O artigo *Contracultura no Protestantismo: o álbum de Vento em Popa* de Gladir Cabral e Sergio Paulo de Andrade Pereira (2012) também aborda o disco referência a partir da idéia de rompimento com a tradição musical evangélica, estabelecendo um tipo de contracultura evangélica no período que se limitava a contestar o modelo musical das igrejas, não confrontando outras questões internas do ambiente eclesiástico protestante. Sergio Paulo de Andrade Pereira (2014) escreveu o artigo *Música Popular no Brasil e Protestantismo: uma história de encontros e desencontros*, que vai além do disco De Vento em Popa e mostra outros artistas que enveredaram pela opção de fazer música evangélica em diálogo com a MPB brasileira, chegando até os dias atuais.

É interessante notar que os três autores citados são músicos evangélicos e que fazem Música Cristã Contemporânea com forte influencia da MPB.

Já o livro *História da Música Evangélica no Brasil* (2011) do autor Salvador de Sousa não é uma análise historiográfica e sim uma descrição catalogada dos principais cantores e estilos de música evangélica. Está dividido por décadas o que ajuda a identificar discos, artistas e estilos de época, que serão estudados. É o ponto de apoio para a busca das fontes que serão utilizadas, ou seja, os discos.

O jornalista Sandro Baggio (2005) escreveu o livro *Música Cristã Contemporânea*, em que o título do livro designa o conceito que utilizaremos aqui para especificar a música de artistas que buscaram romper com o tradicionalismo musical das igrejas evangélicas. Esse termo música cristã contemporânea será um conceito chave do trabalho.

A dissertação de mestrado em História da autora Itatiara Teles de Oliveira com o título *Cantai com júbilo ao senhor: o papel da música no crescimento Neopentecostal em Goiânia (1985-2005)*, defendida em 2006 na Universidade Federal de Goiás é, até o momento, o único trabalho encontrado que aborda a música evangélica em Goiás. Apesar de seu recorte cronológico não ser o mesmo que utilizamos no nosso trabalho a autora faz uma retrospectiva do período anterior, que nos ajuda a entender a consolidação da música evangélica no período que abordaremos (1977-1987).

Assim o trabalho buscará entender os motivos que levaram naquele momento jovens de diferentes denominações evangélicas romperem com a tradição arraigada das igrejas, de rejeitar todo e qualquer aspecto da cultura nacional, e buscaram em suas canções dialogar e transformar a sociedade brasileira. Qual é o impacto dessa mudança estética nas músicas para o culto das igrejas evangélicas? Como se consolidou o mercado musical evangélico no período estudado? Como esse período ficou consolidado no imaginário dos evangélicos? Por qual motivo a renovação musical do período se deu no plano estético e não em outros planos, como na questão política?

Nossa hipótese inicial, que foi confirmada pela pesquisa, era que produção musical evangélica ou Música Cristã Contemporânea foi influenciada pela Música Popular Brasileira (MPB) além de outros estilos musicais que naquele momento faziam parte do repertório dos jovens brasileiros. A situação de perseguição e expurgos nas igrejas evangélicas do período anterior a 1977 levou os jovens a buscarem mudanças da sociedade brasileira através da música e evangelização. Essa foi uma tendência predominante na juventude de classe média ligada as igrejas do Protestantismo Histórico.

Podemos, ainda, supor que o estilo mais popular e atualizado atraiu mais adeptos para o protestantismo sendo que muitos desses jovens aderiram às igrejas evangélicas goianas. Foi a forma do protestantismo finalmente se abrasileirar e se inserir na sociedade brasileira sem perder de vista seu compromisso de converter novos fiéis.

A obra *História & Música* de Marcos Napolitano (2002) será um importante referencial metodológico no qual buscaremos embasar nossa pesquisa. É um livro que busca dar subsídios aos historiadores que desejam trabalhar com música em suas pesquisas e para isso ele mapeia alguns desdobramentos das pesquisas sobre música até aquele momento apontando caminhos teóricos e metodologias focando principalmente a música brasileira (MPB). O autor dialoga com musicólogos, antropólogos, sociólogos além de uma ampliação de abordagem musical onde busca analisar a música como um todo: produção, letra e melodia, recepção, performance entre outros.

Na abordagem de Napolitano (2002) percebemos em sua leitura sobre música a ênfase na experiência humana ao buscar mostrar como a música é um ato de produção como recepção e ambos devem ser abordados, que busca conhecer o que indivíduos produziram, sem, no entanto, o separar do grupo social ao qual se estava vinculado e como transparece na obra dos autores ou intérpretes das músicas. Assim, logo na apresentação o autor nos dá sua visão sobre a música:

A Música, sobretudo, a chamada “música popular” ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículos de nossas utopias nacionais. (NAPOLITANO, 2002, p.5).

Se ela se tornou uma “tradutora de nossos dilemas nacionais”, isso ocorreu por que a música que emergiu do processo de crescimento urbano, desde os anos 1930, não refletia apenas a visão de um grupo social específico mas diversas visões de grupos sociais que viviam no seu dia a dia os problemas sociais e econômicos que atingiam a uma grande parcela da população. E nesse mosaico havia vozes diferentes que tinham em comum o ‘ser brasileiro’, fosse do morro, dos sertões, da cidade e das igrejas. De uma forma ou outra, formulavam a percepção da realidade brasileira e buscavam musicalmente transmitir uma noção de Brasil e de sua realidade.

Assim, partindo dos pressupostos apontados por Napolitano (2002) acreditamos que essas idéias ajudarão a entender essa nova forma que a música evangélica tomou no final dos anos 1970, sendo uma das causas do crescimento acelerado na década seguinte dos diversos grupos evangélicos, principalmente os pentecostais e neopentecostais. Em seu terceiro capítulo, Napolitano (2002, p.53) aborda a questão metodológica que poderá ser usada para orientar os estudos historiográficos em música. É necessário partir

da observação de que ela é um documento, que ajuda a penetrar nas sensibilidades coletivas da sociedade sendo “o termômetro, caleidoscópio e espelho” (pag. 53).

Uma primeira sugestão do autor é articular texto da música e contexto, buscando os diversos sentidos que esse texto pode ter e entender que a música tem uma linguagem própria onde não se deve separar, a não ser para fins didáticos, letra e melodia. Ele chama isso de ‘dupla natureza’: só quando juntas a música se realiza socialmente e esteticamente (NAPOLITANO, 2002, pag.55).

Outra sugestão é pensar a questão do artista como produtor e receptor de mensagens, entendendo que o artista é ao mesmo tempo produtor e consumidor (suas escutas e influências). Ao mesmo tempo o ouvinte é um consumidor que também de alguma forma cria um repertório de consumo.

Discorrendo sobre as fontes históricas que podem ser usadas para estudar músicas Napolitano (2002, p.61) aponta uma série de documentos que podem se tornar uma ajuda e estímulo a pesquisa. A análise não pode ser completamente focada nos fonogramas e deve observar outras fontes como programas de TV, programas de shows, partituras, materiais de ensino entre outras fontes que vão ajudar na pesquisa. Assim, o autor faz uma tipologia das fontes as classificando-as por linguagem (escrita, musical, fonográfica, audiovisual); por suporte (papel, fonograma, e vídeo); por instituição (ensino, imprensa, editoras, casas de espetáculo, etc).

Observa-se que os estudos sobre música buscam superar a visão tradicional em que os estudos ora abordavam a questão musical a partir de um viés evolucionista ora trabalhava com a figura do artista como gênio. Dessa forma devemos historicizar a música e seus agentes observando o tempo e espaço da produção, a sua forma, o seu público alvo e entrando na problematização da escuta musical na música popular e a subjetividade. Questões relevantes são: qual é o seu papel na análise da música como objeto historiográfico? Que tipo de reação a música (letra, melodia, ritmo) causa no ouvinte? Esses elementos podem contribuir para uma análise mais interessante da música como objeto de pesquisa em história.

Em termos mais práticos da pesquisa, iniciamos por apontar para a escolha do material. Mas o autor adverte tratar-se “de uma escolha metodológica, cuja única garantia de acerto é sua coerência interna e pertinência crítica” (NAPOLITANO, 2002, p. 65). Ou seja, não há formulas fechadas. Um bom ponto de partida é conhecer a bibliografia do assunto que ajudará a direcionar nas escolhas de forma mais objetiva

para que a pesquisa seja pertinente. Conhecer acervos, arquivos e obras de referência são ótimos subsídios.

No nosso estudo analisaremos as músicas do período e seu contexto de produção. Por isso estudos sobre a MPB, Regime Militar, igrejas evangélicas no período militar, sobre o contexto urbano de Goiânia e inserção do protestantismo na cidade serão primordiais para se entender os contextos da produção da música cristã contemporânea.

Um segundo procedimento é fazer uma análise interdisciplinar das músicas sempre evitando dar ênfase em um só aspecto da análise, como trabalhar apenas as letras das músicas. O terceiro passo está na busca de analisar a canção a partir da letra e melodia sempre observando que se analisarmos em separado para fins didáticos “não podemos esquecer de pensar ambos em conjunto e complemento” (NAPOLITANO, 2002, p.67). Ou seja, o resultado final, a canção, só terá sentido quando letras e melodias são analisadas como uma unidade.

Assim com a letra em mãos e ouvindo de forma “repetida, atenta e minuciosa” (NAPOLITANO, 2002, p.67) se busca entender o tema; quem fala e a quem fala; como é narrada; como se usaram as palavras e as figuras de linguagem e se há referências de outros textos. Na melodia se observa como a música se desenvolve; quais instrumentos e acompanhamentos utilizados (arranjo); qual a velocidade em que se desenvolve a música (andamento); a qual gênero musical pertence a música; como é trabalhado o vocal na música. Sobre o conjunto letra/melodia observar se ambas combinam e qual o efeito do vocal nesse conjunto.

Sobre o contexto na qual a música foi produzida deve se levar em conta: qual foi a época e o local em que a música foi produzida? Quais as referências musicais do período da criação da música? Qual o papel do intérprete e dos outros agentes na produção da canção? Quem escuta? Onde escuta? Como escuta? Qual o sentido ideológico da música? Qual mensagem se pretende passar e qual a eficácia dessa mensagem?

Napolitano (2002, p.75) aponta que a música brasileira é rica e diversificada e para se poder fazer uma análise de forma aprofundada desse objeto de pesquisa é importante adotar uma análise multidisciplinar, buscando nas diversas ciências sociais elementos que apoiarão a pesquisa. Deve, por fim evitar juízos de valores sobre as

músicas analisadas seja para criticar ou para exaltar as músicas, os artistas e o tempo em que as canções analisadas foram produzidas.

Este método, em nossa opinião, encaixa-se no referencial teórico proposto por Roger Chartier, um dos expoentes da chamada História Cultural. Para ele, “a História Cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002a, p.16,17).

Essa forma de pensar a História Cultural é permeada por diversas formas de se entender no mundo. É observar como cada grupo, de acordo com sua realidade, vai construindo sua percepção de si e como busca ser percebido pelos que não estão inseridos no mesmo grupo. Chartier busca usar três conceitos que é uma espécie de tripé conceitual da História Cultural: representação, apropriação e prática. Ele diz: “O que leva seguidamente a considerar as representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas [...] que tem por objetivo a construção do mundo social e como tal a definição contraditórias das identidades tanto a dos outros como a sua” (CHARTIER, 2002^a, p.18).

Assim, a noção de representação é uma forma de como as identidades são construídas através de discursos e práticas tornando uma espécie de modo de enxergar a si, o mundo e o outro e de como gostaria de ser visto. Desse modo a representação é o próprio reconhecimento do que se acredita ser e de como gostaria de ser reconhecido. É a própria realidade social que estaria em jogo já que se refere “... o conjunto das formas teatralizadas e ‘estilizadas’ (segundo a expressão de Max Weber) graças as quais os indivíduos, os grupos, os poderes constroem e propõem uma imagem de si mesmos”. (CHARTIER, 2002b, p.177). Assim o que se acredita ser também interfere na forma de como se enxerga a realidade. A representação além de ser uma visão de si passa a ser o meio usado para se ler o mundo.

O conceito de apropriação se refere justamente a essa leitura de realidade a partir das lentes da representação pois “a apropriação, a nosso ver, visa uma história social dos usos e das interpretações referidas a suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER ,1991, p.180). Assim as diversas representações convivem entre si coexistindo junto sem grandes problemas embora havendo disputa por espaços levando a confrontos de sentido, pois acreditam ser a sua forma de viver e enxergar o mundo a mais correta e deve ser a adotada pelo resto da

sociedade. Diferentes formas de se ver o mundo que se relacionam de alguma forma, que tornam as diferenças visíveis e que passam a questionar, rever e reler a realidade através do conhecimento de outras representações criando assim novos olhares sobre si e sobre o outro levando a redefinição das representações até então defendidas:

No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo. (CHARTIER, 2002a: p. 24).

As representações não ficam apenas no discurso levando a atos de construção da realidade a partir de sua visão de mundo. São as práticas sociais construídas a partir das representações, ou seja, a prática é a ação do grupo para colocar sua representação para funcionar: “As estruturas do mundo social não são um dado objectivo, tal como o não são categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras”. (CHARTIER, 2002a: p. 27).

Em seu texto *A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier*, o historiador José D’Assunção Barros busca mostrar a perspectiva de História Cultural feita por esse autor apontando algumas noções básicas. Sobre a noção de práticas culturais, Barros fez uma interessante análise:

O que são práticas culturais? Antes de tudo, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação as instâncias oficiais de produção cultural, as instituições várias, as técnicas e as realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade) mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma sociedade os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem o estrangeiro (2005, p.131).

Barros em seu texto mostra como as representações e as práticas medievais de se tratar os mendigos vão mudando com o tempo: de bem acolhidos nos séculos XI e XIII passa a ser hostilizado a partir do século XVI criando novas representações sobre a mendicância: se antes eram bem tratados e vistos de forma positiva no medieval na sociedade da Idade Moderna, o mendigo passa a ser visto como marginal pela sociedade que passa a condenar a mendicância no século XVII. Assim as práticas alimentam as representações e vice-versa chegando a um ponto de naturalizar ambas e não se distinguindo o que veio primeiro: se a prática ou a representação. Assim, “as práticas e

representações são sempre resultado de determinadas motivações e necessidades sociais” (BARROS, 2005, p.134).

Seguindo esse caminho passemos a descrever como serão dividido os capítulos e o que cada um abordará. No primeiro capítulo será feito um estudo do que estava ocorrendo no protestantismo brasileiro na época. Em seguida faremos um breve histórico de como se desenvolveu a Religião Civil Brasileira no período. A cidade de Goiânia será analisada como um espaço de fronteira aberta a novas possibilidades culturais e como cidade passou a ser representada como moderna. Em seguida buscaremos mostrar como se deu a inserção do protestantismo em Goiânia.

No segundo capítulo será analisada a questão da juventude como conceito e o caso da juventude brasileira do período final do regime militar além da atuação de grupos voltados para o trabalho com jovens no meio evangélico. Foi entre esses grupos que surgiram os grupos musicais que tinham como objetivo atrair os jovens para as igrejas evangélicas. E no meio desses grupos que jovens músicos buscaram produzir uma música que fosse atrativa para juventude o que levaria ao surgimento do que se denomina música cristã contemporânea. Nesse mesmo será feito um estudo do desenvolvimento da música popular no Brasil, em Goiás e no meio evangélico até a década de setenta do século XX. Será descrito também o mercado fonográfico brasileiro nas décadas de setenta e oitenta.

No terceiro capítulo será feita a análise de músicas que se encaixam nessa vertente como as músicas do disco De Vento em Popa do grupo Vencedores por Cristo, do disco Mais doce que o mel do grupo Rebanhão e o disco Calmo, sereno e tranquilo do grupo Elo. Para isso será feita uma escuta atenta de músicas desses discos selecionadas para serem feitas as análises na letra, melodia, harmonia entre letra e música, ritmos usados, temas e as influências de músicas da MPB nas músicas gravadas por evangélicos nesse período. Serão utilizados os mesmos procedimentos para as músicas evangélicas produzidas em Goiânia nesse período, selecionados os discos do grupo Expresso Luz e Cristocêntrico, cujos discos não tem título, e os discos do grupo Milad, que apesar de ter sido criado em São Paulo estava radicado em Goiânia nos anos 1980.

Serão analisadas vinte e duas músicas que representariam bem essas inovações estéticas feitas pelos grupos que aderiram a essa idéia de uma musicalidade mais jovem e brasileira. Assim serão analisadas cinco músicas do grupo Vencedores por Cristo, uma

do grupo Elo e três da banda Rebanhão, duas músicas do grupo Expresso Luz, quatro do grupo Cristocêntrico e sete do grupo Milad. O critério de escolha das músicas analisadas foi o de utilizar canções com nítidas influências de músicas não cristãs da época e que estavam fazendo sucesso com a juventude brasileira não evangélica e músicas com temas e personagens brasileiros.

Dessa forma será apontado que apesar do discurso tradicional de negação da cultura brasileira, vista como corrupta e pecaminosa pelas igrejas protestantes, o que se observou foi uma penetração dessa cultura na juventude evangélica da época e que iria influenciar na produção musical dos evangélicos feita entre 1977 e 1987.

Capítulo 1

“ENTRE OUTRAS MIL ÉS TU BRASIL”: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO BRASILEIRO E GOIANO NO REGIME MILITAR

O Protestantismo histórico e a produção musical evangélica devem ser analisados dentro do contexto em que estavam inseridos, buscando delimitar acontecimentos que direta ou indiretamente podem ter influenciado em suas trajetórias. Desse modo, esse capítulo busca analisar a realidade em que os jovens evangélicos viviam quando promoveram as mudanças na musicalidade Cristã Protestante que aqui propomos analisar.

No primeiro tópico foi descrito o ambiente evangélico, especialmente do Protestantismo Histórico durante o período do Regime Militar (1964–1985). Os evangélicos, em sua grande maioria, desde o início apoiaram os novos governantes acreditando que sua intervenção fora resposta de suas preces. Cedo buscaram se aproximar dos signatários militares e foram correspondidos. Assim, nos jornais oficiais, como o Brasil Presbiteriano, jornal Batista entre outros, das igrejas era visível o apoio ao novo regime. Ao mesmo tempo em que, segundo o clima da época, as igrejas históricas buscaram expurgar de dentro de seus templos, dos seminários e sociedades internas os elementos que criticavam o modelo eclesial hegemônico ou o novo governo. Estes “cor-de-rosa” (comunistas disfarçados de cristãos) tinham tendências de esquerda ou eram ecumênicos; Para os líderes das igrejas protestantes históricas estes elementos estavam em grave pecado por isso e deveriam ser tirados da igreja para não contaminar o rebanho. (SILVA, 2009, p.45). A tensão descrita iria se refletir, especialmente, no trabalho com as mocidades e com diversos seminários no período. Essas tensões desaparecem na segunda metade da década de setenta e a geração de músicos que analisamos tem menos interesse em abordar questões políticas, mas uma forte vivência interdenominacional, o que refletirá nas músicas feitas no período em foco.

O segundo tópico busca descrever como os governos militares buscaram construir um culto à pátria a partir do que, segundo as idéias de Thales de Azevedo (1981), assumiu a forma de uma Religião Civil Brasileira. Nossa percepção é que o patriotismo defendido pelos militares, seu ferrenho anticomunismo e um cristianismo genérico o suficiente para não desagradar Católicos e Protestantes, ou até incluir

espíritas, seria uma tentativa de tornar o Brasil, como nação objeto de celebração e o culto cívico, e construir certo catecismo pátrio.

Na terceira parte deste capítulo, abordaremos a cidade de Goiânia, um dos lugares importantes da produção da música cristã contemporânea feita no Brasil. Partimos da concepção de que, desde a sua fundação, a capital goiana foi um espaço de fronteira e, por isso, aberta a entrada de novas idéias, um espaço onde o novo era bem vindo e o tradicional não estava tão arraigado. É um espaço em construção, aberto a possibilidades. A cidade de Goiânia buscava incorporar em sua identidade a questão de modernidade. Nova capital, novos ares e “nova política” levam a crer que Goiânia se afastava do mundo rural, que foi a grande característica do estado de Goiás no período anterior. Ela queria se mostrar ao mundo como uma metrópole do Novo Brasil que surgia com Getúlio Vargas. Assim, no trabalho adotamos os conceitos de modernidade e fronteira como chaves conceituais para estudar Goiânia da sua fundação até a década de oitenta quando seu crescimento desordenado engole a cidade planejada de Atílio Correa Lima. Tal recorte longo se torna necessário para entender como as mudanças da cidade influenciam a religião protestante e sua produção musical no período.

Sendo Goiânia uma cidade fronteira, ainda em construção, não existia uma religião dominante como o catolicismo em diversas cidades do estado de Goiás. Nesse sentido, católicos e protestantes iniciaram na mesma época seus trabalhos na cidade. O catolicismo tinha a vantagem de ser a religião da maioria e possuía prestígio com o poder político. Porém, desde o início da construção da nova capital, ocorreu o surgimento de diversas igrejas evangélicas. Elas foram construídas quase simultaneamente com a construção da cidade.

Por isso, na quarta parte do capítulo será desenvolvida como se deu a inserção desse protestantismo em Goiânia. Os evangélicos chegam junto com outros grupos, particularmente como trabalhadores para a construção da capital. Desde cedo buscaram manter sua fé ativa ao promoverem cultos nos seus espaços de moradia. Apesar de minoritário, o campo religioso evangélico estaria sempre presente em Goiânia. Com o passar do tempo, esse protestantismo já estava bem estabelecido e teria uma juventude ativa nos trabalhos das igrejas. Para esses jovens, em 1964, foi fundado o Acampamento Boa Esperança. Logo outros similares foram surgindo. Os acampamentos, construídos no modelo de acampamentos norte-americanos, se tornaram espaços de lazer e sociabilidade para a juventude evangélica. Eles reuniam jovens de diferentes igrejas e

até jovens não evangélicos se encontrariam, manteriam contatos, criavam relacionamentos afetivos e, o que é mais importante aqui é que nessa convivência fariam músicas juntos. Foi nesses acampamentos que surgiu a música cristã contemporânea goianiense.

Acreditamos que, apesar da diversidade dos temas abordados, os tópicos nos ajudam a compreender como se deu a construção identitária da juventude evangélica. Suas ideias, cultura e o espaço social foram primordiais para a nova atitude musical que alguns jovens evangélicos iniciaram. Destaque-se a vontade de dialogar com a cultura musical brasileira do período, buscando criar algo similar ao apropriar de elementos externos da fé evangélica para criar novas práticas e representações de sua vivência religiosa.

1.1 “Ou ficar a pátria salva, ou morrer pelo Brasil⁷”: O Protestantismo no Regime militar

Em 31 de março de 1964, foi instaurado o Regime Militar que governaria o Brasil por vinte e um anos. O clima final do governo de João Goulart (1961-1964), onde muitos acreditavam que naquele momento o comunismo estava pronto para dominar o Brasil, era tenso. E isso se refletia nas igrejas evangélicas que temiam o avanço comunista que havia se tornado junto ao catolicismo e o ecumenismo os inimigos principais das causas evangélicas (PAIXÃO JÚNIOR, 2014, p.48). Soma-se a isso uma postura de intransigência quanto às manifestações de cunho pentecostal que começaram a surgir nas diversas igrejas do protestantismo histórico que também deviam ser combatidas com zelo em nome da “sã doutrina”.

É importante notar que o golpe militar foi visto como resposta as orações dos evangélicos a conjuntura do período. Enéas Tognini, líder do movimento de renovação espiritual no meio das Igrejas Batistas que culminaria no cisma e formação de Igrejas Batistas com cunho pentecostal (no jargão evangélico igrejas renovadas), afirma que:

Por exemplo, a campanha que fiz para salvar o Brasil, com comunismo, em 15 de novembro de 1963, com resposta em 1964, estendeu-se para todas as denominações protestantes. Por isso Deus me abençoara... (op. cit. ALONSO, 2016, p. 136)

⁷ Trecho do hino Minha Pátria para Cristo do hinário Cantor Cristão n° 439.

Tognini coloca no mesmo caldeirão a renovação espiritual e o Regime Militar. Ambos foram respostas de Deus a fidelidade do pastor tanto em buscar o Espírito Santo quanto por se opor ao perigo comunista. Os militares no poder para estes fiéis era a vontade de Deus manifestada, pois seu povo clamou por uma saída do impasse político do governo Jango e meses depois, sem uma revolução sangrenta, os militares chegavam para por “ordem” no país. No mesmo sentido, o dos militares serem a resposta de Deus, a Igreja Presbiteriana do Brasil (IPB) saudou a “revolução” em seu jornal oficial, o *Brasil Presbiteriano*, em abril de 1964 com as seguintes palavras: "todos os verdadeiros cristãos se regozijaram e estão regozijando os resultados da gloriosa revolução de março-abril: o expurgo de comunistas e seus simpatizantes da administração do nosso querido Brasil" (op. cit. SOUZA, 2014, p. 25)

A IPB, desse modo, foi a primeira denominação evangélica a dar apoio ao novo governo além de durante todo o regime ser fiel em seu posicionamento. Em 1966 haveria eleições para a presidência do Supremo Concílio, órgão mais importante da IPB, e nesse sentido eleição de Boanerges Ribeiro, que dirigia o jornal Brasil Presbiteriano, indicava que os presbiterianos seguiriam o caminho de ligação ao regime militar. Para Souza, "o apoio oficial que a denominação deu aos militares foi parte da estratégia por espaço no campo religioso brasileiro" (2014, p. 24).

A IPB buscou enviar (e enviou) pastores para cursar a Escola Superior de Guerra para formar quadros em seu compromisso com a luta contra o comunismo. Pastores formados ali preparariam outros pastores criando uma forte rede de proteção interna contra essa e outras doutrinas consideradas subversivas (SOUZA, 2014b, p. 29).

Ainda em seu jornal oficial a IPB passou a criticar opositores do regime e defender o Regime Militar contra as acusações de tortura. Para a IPB grupos ecumenistas é que faziam tais denúncias. Ecumenistas seriam do mesmo nível de comunistas, inimigos do Brasil e do evangelho, e, portanto, tais denúncias só podiam ser falsas (SOUZA, 2014b, p. 30).

Dentro da IPB, pastores, mocidade, sínodos e presbíteros podiam (e eram) punidos por não se adequar aos rumos que a liderança da IPB impunha na igreja. Críticas ao governo e a igreja, tendências pentecostais ou ecumênicas entre outras práticas eram expurgadas da igreja sem nenhum traço de piedade. O importante era manter a pureza da igreja. Se necessário, membros podiam ser denunciados aos órgãos de repressão levando a prisão dos subversivos:

Em alguns casos, pessoas e líderes foram perseguidos pelo regime militar, em virtude de denúncias de pessoas da própria igreja às agências de informação e da polícia como o DOPS e o SNI; denúncias essas baseadas sobre pressupostos de inferências e deduções. Apesar de não ter sido preso João Dias Araújo foi pouco tempo depois despojado do ministério da IPB, ou seja, lhe foi retirado o título de pastor e expulso da igreja (PAIXÃO JÚNIOR, 2014, p. 52, 53).

O alinhamento da IPB com o regime militar não foi mero oportunismo, mas um alinhamento consciente de um ideário que se adequava aos seus preceitos. As denúncias de membros e a negação da tortura eram nesse sentido uma sincera convicção de que os militares representavam o bem para o Brasil e que suas ações em apoiarem o regime eram mais do que papel de boa cidadania era um dever cristão.

Quando a Igreja Católica deixou de ser o suporte religioso do regime vemos uma aproximação das igrejas evangélicas o que mexeu com o ego das lideranças protestantes que sempre ficavam em segundo plano na vida política brasileira. Robinson Cavalcanti (2002) faz uma referência bastante interessante sobre esse alinhamento:

Se o movimento de 31 de março de 1964 pudesse ser comparado a uma composição ferroviária que é forçada a seguir por um desvio (em 1968), poderíamos dizer que a maioria da liderança da Igreja Romana resolveu descer na primeira estação após a entrada no desvio. Os evangélicos vinham ocupando os vagões da segunda classe. Quando aqueles desceram, estes foram convidados a se mudarem para os vagões da primeira classe. (com acesso ao carro - restaurante) e o fizeram com o prazer, ficando imensamente agradecidos pela deferência. A viagem pelo desvio durou mais de uma década (...) Encantados com o "desenvolvimento" e a segurança, bem como a "liberdade religiosa" os evangélicos foram se tornando, a partir da década de 70, juntamente com os maçons e os kardecistas, sustentáculos civis do regime. Compreendendo a perda de passageiros católicos progressistas, o regime procurou investir ao máximo nos protestantes: visitas de cortesia, empregos, convênios, nomeações, para cargos importantes, convites a pastores para cursar a Escola Superior de Guerra, etc. (CAVALCANTI, 2002, p.228, 229)

Silva (2014) mostra um exemplo desse prestígio conquistado na política ao mostrar como os batistas da Bahia vieram a ser beneficiados com cargos políticos. Ele conta que a Igreja Batista Sião, com uma composição de membros de classe média, era dirigida por Valvídio de Oliveira “doublé de pastor e militar da reserva” (p. 95), cuja irmã era casada com Raimundo Brito, que exercia mandato de deputado federal pela ARENA e descendente de “tradicional família baiana” (p. 94).

Não fica claro que Brito fosse membro da Igreja, mas que era claro que atuava em prol dos interesses desse grupo “com uma folha de serviços prestados aos evangélicos. Após a instalação da Ditadura Civil - Militar em 1964, transformou-se no

grande articulador e mediador entre os batistas e militares que governavam o país” (SILVA, 2014, p. 96).

O momento em que esse prestígio parece bem claro é o da fundação do Hospital Evangélico da Bahia. De forma bem contundente Silva mostra como o relacionamento de batistas baianos e os governantes era uma espécie de troca de favores:

A barganha e o clientelismo político, que trocava votos por serviços assistencialistas, foi a tônica da intermediação que o deputado Raimundo Brito desenvolveu entre os batistas e os militares. O Hospital Evangélico da Bahia, empreendimento capitaneado pelos batistas, especialmente pelo Pastor Valdivino Coelho e Dr^a Alzira Coelho Brito foi a concretude da política "é dando que se recebe" e do alinhamento da denominação Batista ao regime militar. (...) Em 1966, numa demonstração de prestígio e colaboração, o Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, então presidente do país, doou um vasto terreno ao Hospital Evangélico da Bahia e pessoalmente lançou a pedra fundamental ao referido hospital no bairro Ondina em Salvador (SILVA, 2014, p. 96)

Mas foi o advogado e diácono batista Clériston Andrade quem melhor transpareceu essa ligação entre batistas e militares. Clériston foi nomeado prefeito de Salvador no período que vai de 1971 a 1975. O governador Antônio Carlos Magalhães apoiou o político batista como candidato a governador da Bahia no pleito de 1982, essa que seria a primeira eleição direta para governador no Brasil desde 1964 e ocorria já no ocaso do Regime Militar. Em campanha pelo interior Clériston acabou falecendo em um acidente de avião em 1981 a um mês do pleito. (SILVA, 2014, p. 97).

Para Schimidt (2016) o metodismo também aderiu a esse modelo que foi um clientelístico apoio posterior destes setores ao novo regime instalado depois da “Revolução”. (p. 167). Esse autor acentua que por causa do alinhamento aos Regime Militar nas igrejas metodistas se começou “processos de perseguição interna” (p. 168) também nas igrejas. Nada lisonjeiro o autor diz:

Esses processos carregaram em seu bojo o expurgo, uma relação de adulação, subserviência, omissão e clientelismo com o novo regime e chegaram a seu ápice com a delação dos irmãos "subversivos" órgãos de repressão militar. (SCHIMIDT, 2016, p. 168)

Esse autor analisa a repressão dentro das igrejas, Presbiterianas e Metodistas e o seu livro tem um título bastante sugestivo: *Entre Púlpitos e Porões: Metodistas e Presbiterianos no período da Ditadura Militar*. Como já observamos os Presbiterianos, vamos analisar neste momento os Metodistas. Para SCHIMIDT, os metodistas foram o primeiro grupo evangélico a praticar expurgos de suas instituições dos grupos indesejáveis. A eleição de lideranças para órgão máximo da Igreja Metodista do Brasil

levou ao poder "lideranças de viés autoritário, inclusive com um discurso messiânico anticomunista e contrário ao liberalismo teológico" (SCHIMIDT, 2016, p. 168).

As tensões no metodismo se refletiram na faculdade de teologia, espaço para formação de lideranças da igreja, e chamada pelos metodistas de "casa de profetas" (SCHIMIDT, 2016, p. 184). É bom lembrar que essas tensões no mundo universitário não eram exclusivas dos seminários (houve também tensões nos seminários presbiterianos). O missionário norte-americano Duncan Alexander Reily em sua obra *História Documental do Protestantismo no Brasil* faz uma anotação sobre essa tensão:

Em meio a estas tensões criadas pela guerra fria, crescia uma população universitária evangélica cuja presença se fazia sentir em diversos níveis, desde o movimento de estudantes cristãos até a sociedade metodista de jovens, especialmente nos congressos regionais e nacionais. A juventude universitária e os acadêmicos de teologia pleiteavam uma igreja mais voltada para a ação social e a política, e exigiam as mudanças estruturais necessárias para tanto. (REILY, 2003, p. 341)

Antes de 1964, a primeira tensão ocorre com a greve dos alunos da faculdade de teologia, em 1962, quando protestam contra a ênfase na construção do seminário em detrimento da qualidade de ensino. Os jovens estudantes de teologia tiveram uma vitória, pois a liderança metodista substituiu o reitor daquele momento Nathanael Inocêncio do Nascimento pelo reverendo Isnard Rocha no ano de 1963 (SCHIMIDT, 2016, p. 187).

Mas tal fato levou a uma desconfiança para com a faculdade de teologia. Tal desconfiança se agravou quando em 1967 os formandos em teologia convidaram para paraninfo da turma o arcebispo Dom Hélder Câmara, liderança católica e visto como comunista pelos militares. Para a cúpula do metodismo brasileiro um padre comunista convidado para ser homenageado pelos jovens metodistas era um sinal de que a igreja estava realmente contaminada pelas doutrinas materialistas do marxismo ateu. Era hora de agir para manter a salvo a Igreja Metodista.

Para os mais conservadores dentro das igrejas evangélicas esses fatos mostravam que os grandes inimigos do protestantismo como o comunismo, o catolicismo e o ecumenismo andavam juntos e que jovens incautos haviam trazidos para dentro dos templos tais problemas.

Nos jornais da denominação, o *Expositor Cristão*, os debates contra e a favor dos alunos foram intensos (SCHIMIDT, 2016, p.186-191). Tais tensões levaram ao fechamento do seminário no primeiro semestre em 1968:

No primeiro semestre de 1968, uma profunda crise se instalou envolvendo alunos, professores, conselho diretor e o gabinete geral da igreja. Teve de tudo nessa crise: denúncias contra o (sic) uso de fumo e álcool pelos alunos, greves dos alunos, uso das dependências da faculdade para assembleias da União Estadual dos Estudantes, sem a autorização do Conselho Diretor, tomada do Campus de faculdade pelos alunos, denúncia dos estudantes contra o excesso de poder das autoridades metodistas no Campus. O movimento estudantil de 1968 entrara definitivamente no seminário Metodista. (ALMEIDA, 2014, P. 16)

Apesar do discurso enfatizando a reconciliação pelas lideranças metodistas o que aconteceu na prática foi uma devassa no seminário levando a demissões de funcionários, professores e expulsão de alunos:

O Conselho Diretor foi demitido e um novo conselho eleito. (...) Uma semana depois do término do Concílio Geral, o "espírito de perdão" continuou a agir. Os bispos determinaram que os alunos fossem expulsos do Campus da Faculdade de teologia. Os professores foram demitidos. O reitor, substituído. Essa foi a reconciliação. (SCHIMIDT, 2014, P. 124)

Com a vitória do grupo mais conservador que ocupou os cargos principais da igreja Metodista o que vai acontecer é um alinhamento com o regime e um comprometimento com o governo que levou a atitudes extremas dentro da igreja. Perseguições e denúncias se tornaram corriqueiras e o clima tenso. Parte das lideranças mais engajadas politicamente da mocidade metodista deixou a igreja nesse período.

Nesse sentido o que parece comum entre as diversas denominações evangélicas brasileiras foi uma busca de se aproximar do regime, se tornando subserviente ao governo. Qualquer desvio daquilo que as lideranças e a maioria dos membros viam como ortodoxia devia ser retirada da igreja. Denunciar os subversivos era um ato de amor à pátria e ao mesmo tempo mostrar que estavam no mesmo time dos militares.

Assim, Machado ao comentar tal alinhamento expresso pelo Jornal Batista aponta que:

Outra característica destacada pelo OJB [O Jornal Batista] desse momento em relação ao regime militar, era a tentativa de passar a imagem que os batistas expressavam um forte sentimento de admiração, agradecimento e até de apoio aos líderes do novo governo, especialmente para com o presidente Castello Branco. (2016, p.221)

Os diversos jornais oficiais das igrejas protestantes buscaram manter um discurso coeso de apoio ao governo o que sugeria que havia certa homogeneidade dentro das igrejas. Mas não comentavam que os opositores eram perseguidos, excluídos, denunciados ou obrigados a optarem pelo silêncio para poder continuar nas igrejas nesse período. A citação abaixo de Schimidt, sobre os metodistas poderia ser usada em outros

contextos das denominações históricas. Na verdade o que aconteceu no Metodismo deve ter acontecido no protestantismo histórico, no geral, no período:

Porém, o clima de tensão dentro do metodismo chegaria a limites ainda mais extremos: eles levariam a delação de membros "inconvenientes" aos órgãos de repressão da Ditadura Militar. Pastores delatando leigos. Parte desse clima pode ser verificado em pesquisa na documentação de arquivos públicos e outras instituições. Em alguns casos, a delação entre os metodistas levou a tortura, ao exílio e à morte. (SCHIMIDT, 2016, p. 206)

Alinhados ao novo regime, ideologicamente e na prática, as igrejas do Protestantismo histórico acabariam por incorporar o discurso nacionalista reproduzindo em suas igrejas a Religião Civil Brasileira⁸. Eventos das igrejas passaram a contar com o hino nacional (muitas vezes executadas por bandas militares enviadas pelos governos para tais eventos) bandeiras e discursos exaltando o Brasil. Brasil imaginário desses protestantes que acreditavam que o protestantismo se tornaria a religião majoritária. Que convertendo os indivíduos ao cristianismo protestante se mudaria o Brasil. O país seria o novo Estados Unidos da América, nação cristã por excelência na visão dos protestantes. Aí estava um paradoxo: o discurso que exaltava o Brasil como nação era o mesmo que sistematicamente criticava a cultura brasileira como pagã, construída a imagem e semelhança do catolicismo. O brasileiro que era exaltado como virtuoso e anticomunista era o mesmo que nos púlpitos era visto como alvo de conversão. Ao se tornar “crente” o indivíduo:

...era aquele que abandonando suas antigas crenças e práticas religiosas passava a "crer em Nosso Senhor Jesus Cristo", simplesmente como uma convicção, mas como um compromisso de mudança de vida a partir de novos valores (MENDONÇA, 2002, p. 15)

Essa tensão entre amar a pátria e seus símbolos, um Brasil abstrato, e negar tudo que forma o caldeirão cultural brasileiro era vivida pela juventude protestante, e que de certa forma levou ao questionamento e as novas práticas musicais que buscamos analisar. Como amar o Brasil e odiar sua cultura? Como ver a nação como abençoada por Deus enquanto nos cultos as músicas que apresentavam traços de brasilidade eram demonizadas? Após uma década de tensões políticas e expurgos a juventude do final da década de 1970 foi buscar na música a reconciliação entre o protestantismo e a cultura brasileira. A revolução seria estética e não política ou social.

⁸ Ver próximo tópico.

1.2 “Eu te amo meu Brasil, eu te amo”⁹: A Religião Civil Brasileira

A chegada dos militares ao poder em 1964 foi acompanhada de um forte discurso salvacionista. Em sua visão, eles tinham deixado os quartéis para salvarem o Brasil do perigoso comunismo ateu, que atacaria os tradicionais valores brasileiros como a família e a religião. Tal discurso indicava que os militares usavam um tom religioso apropriado de elementos da religiosidade brasileira tentando vincular a tomada de poder como uma missão de fé para manter os valores cristãos da sociedade.

Aqueles que estavam sob influência dos militantes de esquerda estavam infiltrados em importantes espaços da sociedade e estariam muito perto de chegarem ao poder. Para os militares e a elite direitista, o presidente João Goulart havia se aproximado perigosamente da heresia vermelha.

Uma vez instalados no poder os governantes militares buscaram construir seu discurso partindo da ideia de patriotismo. Seria como uma fé para os brasileiros, surgindo o que Azevedo (1981) denominou de *Religião Civil Brasileira*. Conforme o autor, o Brasil seria objeto de culto e o povo seria o corpo de fiéis que deviam ser guiados pelos governantes, uma espécie de sacerdotes dessa nova religião. É claro, sem esquecer as raízes cristãs.

Mas o que seria a Religião Civil Brasileira? Aqui seguimos a análise de Azevedo (1981), que explanando a ideia de Rousseau, indica que a religião civil seria:

...uma religião secular cujos poucas dogmas nada teriam a ver com os fins escatológicos e salvíficos da religião propriamente dita e serviriam para conseguir a submissão dos cidadãos aos desígnios seculares e políticos, ainda quando suas sanções fossem supostamente sobrenaturais e divinas ... A "religião civil" destinar-se-ia a motivar e premiar o civismo com a bem aventurança eterna e a punir a infidelidade patriótica com as pernas infernais. Rousseau teve o escrúpulo de esclarecer que as virtudes a serem derivadas dessa fé não se destinariam a formar o homem virtuoso interiormente, mas unicamente a promover o comportamento público dos cidadãos. (AZEVEDO. 1981, p. 8-9)

Portanto, não se buscava criar uma religião nova e sim uma atitude nova perante a pátria, no intuito de edificar a devoção e a obediência. O “bom brasileiro” seria aquele que sendo honesto e diligente contribuía para o crescimento da nação mantendo a ordem o que traria o progresso. A Religião Civil Brasileira serviria para

⁹ Trecho da música Eu te amo Meu Brasil de Dom e Ravel

criar vínculos entre os brasileiros numa união mítica sob o manto protetor do Estado Brasileiro. Com essa fé no *Brasil do Futuro*, no fim das contas, os brasileiros encontrariam a paz e a prosperidade desde que depositassem suas esperanças nos governantes. Eles, afinal, também eram fiéis a essa religião civil, na verdade seus sacerdotes e profetas.

Profetas porque enxergaram o mal e o denunciaram, agindo para que o perigo do comunismo e do ateísmo não entrasse nos arraiais do Brasil. Sacerdotes porque assumiriam a condução do povo brasileiro nos caminhos dessa fé cívica, governando em nome de seu objeto de celebração: o Brasil.

Tal construção do discurso, com caráter sacralizante, estava presente na deposição de Goulart e buscava legitimar a situação instaurada. Afinal, a ação radical de se derrubar um governante eleito legitimamente necessitava de legitimação. Assim, o sociólogo francês Jean-Paul Willaime (2012) escreve que:

A afirmação de uma soberania política é acompanhada frequentemente de uma situalização e de uma simbolização que indicam uma tendência a ancorar os laços coletivos em uma dimensão metassocial, mesmo que de uma forma alusiva. É esse fenômeno que designamos religião civil e que podemos definir como um sistema de crenças e ritos através dos quais uma sociedade sacraliza seu viver-junto e mantém uma devoção coletiva para com sua ordem (2012, p. 123 - 124).

Ao buscar a legitimação pelo incentivo de um culto à pátria, os governos militares e seus aliados criam vínculos entre os brasileiros e as instituições que os governam, levando os cidadãos brasileiros a acreditarem que é seu dever apoiar ritos cívicos, a exemplo dos desfiles de sete de setembro. Ora, a pretensão era desenvolver um respeito quase místico pelo pendão da esperança (a bandeira nacional) e ver nas vitórias esportivas (tri-campeonato mundial) a confirmação de que a fé no Brasil era o caminho certo a seguir. Confiar nos governantes militares era o passo de fé nesse ente abstrato digno de culto intangível, mas real, ao qual não enxergavam, mas sabiam que velava por seu povo: o Estado Brasileiro. Por isso:

A religião civil não são somente as ideias e as normas: expressa-se nos ritos desde quando a estes de reconhecer a função de alimentar o senso de unidade entre os membros das coletividades e de atribuir vitalidade às crenças e as doutrinas. A dramatização dos símbolos e das místicas em palavras, em gestos, em rituais, a reiteração constante dessas encenações e a renovação dos mesmos para diferentes auditórios atuam como meios de comunicação dos grupos. Em outras palavras, - traduzindo símbolos, estimulando as emoções em torno de determinados valores, os ritos promovem a consciência social e fazem internalizar as ideologias e as místicas estatais (AZEVEDO, 1981. p. 113)

O Brasil como objeto de fé e devoção devia ser celebrado pelos brasileiros que passavam a acreditar que a nação era a mãe gentil como cantado no hino nacional. Mãe que estava disposta a acolher seus filhos e protegê-los dos perigos. Azevedo percebe que os militares buscam sacralizar a realidade existente e construíram uma representação do perigo vermelho na qual os comunistas ateus só queriam matar (os opositores), roubar (a fé Cristã Ocidental) e destruir (família brasileira). Assim, o Anticomunismo seria o elemento que justificava a necessidade dessa fé patriota militante:

Nas advertências constantes aos militares e civis, "para a necessidade de estarem todos unidos em prol da defesa da democracia, dos ideais e dos princípios religiosos", fiéis aos valores espirituais que "repelem" e combatem o comunismo, anticristão, apátrida e escravizador, essa doutrina retratada como "comunismo ateu e materialista" que desafia os sentimentos religiosos e as convicções democráticas, negação do homem como ser moral, rebaixado à condição materialista de simples peça de serviço do Estado. (AZEVEDO, 1981, p. 104)

Os brasileiros deveriam se engajar nos ritos cívicos como forma de exorcizar o mal que tenta apossar do Brasil: O comunismo. Deve ter confiança em seus salvadores (os militares) afinal eles abnegadamente se entregaram de corpo e alma na cruzada de extirpar os infiéis (comunistas) do Brasil. Ao participarem dos momentos de afirmação de brasilidade o povo fiel mostra aos inimigos da pátria, do cristianismo e da família brasileira que a sua fé está bem alicerçada.

Mas essa religião civil brasileira não poderia tomar o lugar das religiões tradicionais? O culto à nação não se tornaria idolatria, pois a nação se tornaria o deus do povo? Católicos e Protestantes estariam dispostos a aceitar uma devoção a outro objeto de fé que não seja Cristo?

Monteiro ao analisar o pensamento de Robert Bellah observa que esse autor formulou a ideia de existência de uma religião civil nos Estados Unidos. O autor Norteamericano em seu ensaio *Civil Religion in America* percebeu que há na religião civil "elementos comuns de orientação religiosa" do qual os políticos e articuladores do poder estatal se apropriavam de uma religiosidade mínima comum aceitável por líderes religiosos e leigos que não enxergam a religião civil como uma nova religião, mas como parte da vida comum. Para chegar ao maior número possível de americanos, se adotou como elemento unificador uma ideia de Deus abstrata e genérica o suficiente para que qualquer elemento religioso dos Estados Unidos enxergasse na pátria a manifestação secular de sua fé:

Com efeito, Bellah afirma que a *religião civil* não se refere a nenhuma religião em particular. Sua única referência teológica é a ideia de Deus, "[...] uma palavra que todos os americanos podem aceitar e que significa tantas coisas diferentes para as pessoas que é quase um signo vazio". (BELLAH, 1967, p. 2). Suas referências cívicas, a lei, o direito à salvação; (MONTERO, 2018, 25)

Assim, no caso americano a Religião Civil tomou Deus como um elemento unificador da crença americana de que são destinados para as grandes coisas. Segundo Azevedo, esse elemento religioso comum se manifesta no "American Way of Life", que será "o modo de vida dos norte-americanos, [...] uma cosmovisão, concepção global da existência, uma filosofia de toda a vida nacional permeada de valores religiosos". (AZEVEDO, 1981, p. 40).

No caso brasileiro, os militares sempre se referiam ao Brasil como nação cristã e, por isso, a luta contra o comunismo é vista como confirmação do caráter cristão da nação brasileira. Por exemplo, Azevedo cita um discurso do General Geraldo de Araújo Ferreira Braga na qual sua fala é permeada por elementos religiosos:

É, sem dúvida, um marco notável na História do Brasil, com repercussão internacional e como testemunho de nosso apego aos princípios de uma civilização cristã da qual nascemos e havemos de seguir. (apud AZEVEDO, 1981, p. 104)

Assim a "Revolução Redentora", aquela que veio para salvar - como os militares gostavam de se referir à tomada de poder feita 1964 - já mostra como o linguajar religioso influenciou a visão dos militares sobre suas próprias ações. Na fala do general Braga sobre 1964, aponta-se que a ação dos militares se dá para proteger a herança cristã que moldou o Brasil, ainda que não se refira a qual cristianismo. Nesse sentido, ele continuava seu discurso afirmando que houve nos militares, em abril de 1964, um "apoio de toda a nação cristã" (p.104). No que podemos concluir que quem era cristão de verdade apoiava o Regime Militar, pois admitiam que todo o esforço dos militares foi o que garantiu que a fé cristã no Brasil continuasse. Assim, na visão do general Braga, o Comunismo era uma "ideologia alienígena contrária à nossa forma cristã" (apud AZEVEDO, 1981, p. 104) sendo um mal que deveria ser extirpado (exorcizado, é melhor) para o bem de uma nação que foi, era e sempre seria cristã.

Nesta lógica, qualquer ação dos militares era justificável desde que o bem comum e a fé cristã estivesse a salvo. Assim se ao chegar ao poder os militares não o haviam feito por vias legais, tomaram o poder por meio de um golpe de Estado, que

depois buscou legitimação institucional via congresso, sua ação deveria ser reconhecida como legítima. A ação ilegal foi feita com base no desejo da maioria, expressa pela fé cristã que estaria sob ataque dos comunistas.

A colocação de um governo em determinada posição religiosa é também um meio de legitimação perante a opinião pública sobretudo quando falha a legitimação pelas legalidades, pela eficácia ou por outras razões históricas (1981, p. 107).

A Religião Civil Brasileira do período militar estava longe de se tornar concorrente dos diversos cristianismos que existiam no Brasil sendo incorporada como parte da fé dos brasileiros. Assim, o amor a nação era visto como parte do dever cristão. A obediência aos governos, claro era também dever dos cristãos (Rm 13:1-5)¹⁰. Governos que são assumidamente cristãos seriam considerados bênçãos para a nação. O anticomunismo que justificou a deposição de João Goulart era visto pelos setores tradicionais como a prova cabal do espírito cristão dos militares.

Apesar de setores como a Igreja Católica se afastarem do Regime Militar devido a sua leitura da realidade brasileira pela ótica da nascente teologia da libertação, podemos entender que amplos setores das igrejas cristãs apoiaram os militares e incorporaram a Religião Civil Brasileira como algo natural à sua própria fé, sem ver nisso uma contradição.

Toda religião busca ensinar seus dogmas. No caso da Religião Civil Brasileira, valores que ela defendia seriam ensinados nas escolas através da disciplina Educação Moral e Cívica. Era a catequização cívica, onde os dogmas caros aos militares como o anticomunismo e o patriotismo deveriam ser ensinados e inculcados as crianças. Os livros de Educação Moral e cívica eram os catecismos usados para preparar o aluno para a cidadania responsável.

A disciplina Educação Moral e Cívica se tornou obrigatória pelo decreto-lei nº 869/69 para todas as escolas brasileiras (PLÁCIDO, 2014, p. 2). Segundo este autor “o objetivo desta disciplina era fortalecer a unidade nacional por meio do culto aos

¹⁰ 13.1 Todo homem esteja sujeito às autoridades superiores; porque não há autoridade que não proceda de Deus; e as autoridades que existem foram por ele instituídas. 2 De modo que aquele que se opõe à autoridade resiste á ordenação de Deus; e os que resistem trarão sobre si mesmos condenação.3 Porque os magistrados não são para temor, quando se faz o mal. Queres tu não temer a autoridade? Faze o bem e terás louvor dela, 4 visto que a autoridade é ministro de Deus para teu bem. Entretanto, se fizeres o mal, teme; porque não é sem motivo que ela traz a espada; pois é ministro de Deus, vingador, para castigar o que pratica o mal. 5 É necessário que lhe estejais sujeitos, não somente por causa do temor da punição, mas também por dever de consciência. (Bíblia Sagrada - edição revista e atualizada)

símbolos, tradições e vultos nacionais” (p. 2). Era visível a idéia da religião civil quando um símbolo e tradição serviam elementos de fortalecimento da fé no Brasil. Os “vultos nacionais” seriam os santos aos quais se prestaria devoção. Todos esses elementos deveriam levar o indivíduo ao amor à pátria. Ser brasileiro era exaltar o passado, respeitar a ordem presente e ter a convicção no futuro melhor. Nesse sentido, Silva e Bartholo afirmam:

Reconhecer o Brasão nacional, a bandeira e saber cantar o hino era o mínimo esperado de um cidadão brasileiro, de um indivíduo que ama a sua pátria e a conhece. O amor à pátria era ressaltado também através do enfoque em personagens históricos onde se buscava construir uma História do Brasil repleta pela defesa do país, seja pela independência e para isso a figura mais usada é a de Tiradentes ou pela defesa dos princípios (hábitos e costumes) do país. (2017, p. 31)

Sendo uma das características da Educação Moral e Cívica apropriar-se dos princípios religiosos mostrando que a religião – ou seja, o cristianismo - era uma das bases da formação moral da sociedade brasileira. Nesse sentido, as crianças e jovens deveriam entender que é somente por meio da religião que se combate o comunismo e que se cria uma nação melhor. Um bom brasileiro era religioso e amava a pátria. Como resultado, temos que:

Ao analisar as finalidades da EMC, o legislador enfatiza em vários momentos seu caráter religioso. Expressões como "preservação do espírito religioso" ou ainda "sob inspiração em Deus" então presentes no corpo do Decreto Lei nº 869/1969. A busca pelos referenciais religiosos não pode ser concebida como uma prática isolada ou alheia ao quadro político e ideológico. Valorizar os aspectos religiosos como componente da tradição nacional permite a sugestão de um traço de identificação coletiva, capaz de formular uma noção de pertencimento entre os membros da nação: ser religioso com fundamento para ser brasileiro. Na finalidade citada no art. 2º junto à alínea d, "o culto à Pátria", a primeira expressão reporta à noção de obediência a fé. (SANTOS e QUADROS, 2019 p. 157).

A educação Moral e Cívica visava, assim, a identificação entre o cristianismo e a nação. O discurso buscava mostrar que o perigo combatido pelos militares, especialmente o Comunismo Ateu, era real e que somente a ação salvadora dos militares preservou a sociedade e a família brasileira. Santos e Quadros apontam que “a EMC deveria auxiliar no reforço da identidade nacional e um discurso religioso, numa oposição inconciliável entre a tradição religiosa brasileira de um lado e o comunismo ateu do outro” (2019, p. 159). Assim, a identificação automática entre ser brasileiro e ser religioso (cristão) é reforçado nos livros didáticos de Educação Moral e Cívica. Um exemplo é o livro analisado por Santos e Quadros escrito por Antônio Xavier Teles,

intitulado *Educação Moral e Cívica: em nova metodologia didática: dinâmica de grupo*:

O trabalho de Teles (1970) é organizado em três partes: I) **Introdução**; II) **Orientação Cívica**; e III) **Orientação Moral**. Na primeira parte, são destacados conceitos como cooperação, responsabilidade e os valores como a filantropia e a caridade, o trabalho, a dedicação à pátria, ao serviço militar e à fé. (2019, p. 170)

Assim, vemos que a questão religiosa era sempre associada a questões morais como filantropia e caridade, parâmetros para os deveres cívicos como dedicação a Pátria e serviço militar e a questão espiritual: fé. A religiosidade se tornaria parte da identidade brasileira e seria um dever religioso a defesa das instituições nacionais.

A Educação Moral e Cívica tornou a relação religião e dever cívico como complementar um do outro. Nesse sentido ser cristão é condição é essencial para a construção do Brasil. A escola tem como objetivo inculcar os valores considerados mais importantes para a cidadania saudável:

Toda essa trabalhosa construção mental destina-se em última análise, a formar o cidadão virtuoso, "impregnado de amor, bondade, justiça, liberdade, sentimento do dever, lealdade, responsabilizada a noção de defesa nacional "subordinada"... à eminência constante da guerra revolucionária Marxista - Lenista a seu instrumento preferido de ação, a guerra psicológica". (AZEVEDO, 1981, p. 135)

Desse modo a religião era captada como parte fundamental da luta contra o avanço do comunismo, que visava minar os valores cristãos da sociedade brasileira. Contra o inimigo poderoso o verdadeiro cristão defenderia com todas as suas forças a nação, apoiaria o governo que ai estava para defender as famílias, as igrejas e a cultura brasileira. A fonte dessa moral é Deus - um deus da religião natural e não da religião revelada - mas que é suficientemente convincente para atrair a população católica e evangélica.

A religião se tornou no período um fator de conformismo com a realidade vigente. Mais do que isso, era fator de legitimação do regime. Aqueles que não aceitavam o regime, criticavam ou se opunham ao governo mais do que péssimos cidadãos eram péssimos cristãos:

Sob o "pragmatismo responsável" do regime, Deus e a religião são instrumentalizados na versão oficial e compulsória de uma genuína "religião civil" cujos dogmas positivos e negativos servem à submissão e á conformidade com a ordem política ditada. (AZEVEDO, 1981, p. 135)

Então, importante para a manutenção da ordem era o cristianismo, que daria suporte ao governo. Como religião de preceitos morais rígidos e que prega a submissão às autoridades constituídas podia ser o suporte moral para criar o culto através dos tradicionais símbolos nacionais.

1.3 “Vinde ver a cidade pungente”¹¹: Goiânia: um sonho de modernidade e uma realidade de fronteira

Morais, em sua dissertação intitulada *O Protestantismo Pentecostal em Goiânia: de 1970 a 2000*, afirma que “Desde sua fundação, Goiânia tem recebido em constante fluxo migratório. Este fluxo é um dos fatores que permitem que a cidade possa ser descrita como um local de fronteira” (2003, pág.92). Então passa a descrever característica de uma cidade de fronteira sendo que destacamos a idéia trazida pelo autor a partir de Homi Bhabha¹² de que: “A fronteira (...) seriam os locais por excelência em que valores, caminhando com seres humanos, se encontram e trocam influências. Nas fronteiras, o diferente acaba tendo mais possibilidade de ser aceito”. (MORAIS, 2003 pág. 94).

Assim, Goiânia que nasce sob a égide da modernização, do novo, da reconstrução das identidades de... “locais que identidades têm de ser refeitas” (pág. 95). É um espaço de construção que foi pensada como ponto de partida para uma nova etapa: a modernização do Estado de Goiás. Todos os esforços se voltam para que a cidade mostre seu potencial de novidade. Para Oliveira (2008, p. 230): “Ela [Goiânia] foi construída por especialistas modernos para se opor a todos os males de uma sociedade tradicional”. O tradicional seria a Cidade de Goiás, cidade colonial e reduto político da oligarquia dominante em Goiás até a ascensão de Pedro Ludovico em 1930 ao poder. A cidade que seria a maior obra do interventor era ao mesmo tempo a criação de um novo espaço político, que seria simbolizado planejamento concebido por Atílio Correa

¹¹ Trecho do hino de Goiânia

¹² O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria a idéia de novo como ato insurgente de tradução cultural”. (BHABHA, 2019, p.29).

Lima¹³ em que o traçado buscava demonstrar esse caráter de novidade. Um exemplo disso é o eixo principal da cidade a Praça Cívica, sede do poder político, mas cujo poder religioso não está junto como em capitais antigas brasileiras.

Atílio buscava aplicar idéias inovadoras no planejamento de Goiânia como a racionalização dos espaços no planejamento de Goiânia como a racionalização dos espaços onde urbanista busca construir a cidade a partir de cinco zonas: administrativa, comercial, industrial, residencial e rural.

Mas o arquiteto não concretizou os planos tendo deixado o trabalho no início e que acabou ficando com a empresa Coimbra Bueno e Cia a responsabilidade pela continuação da obra. Nesse sentido Goiânia seria cidade nova, cheia de possibilidades, sem vínculos políticos ou institucionais, abertas para novas pessoas e novas idéias. Para Chaul:

Destacou-se nos anos 30, o crescente interesse do governo federal na ocupação capitalista da Amazônia. Dentro da Marcha para Oeste, Goiânia era símbolo desse Brasil Grande, do novo, do progresso que levava o Estado de Goiás a sair do marasmo político econômico, além de representar o novo tempo que se estruturava nos horizontes nacionais. As capitais se erguem para o capital são racionalizações administrativas e burocráticas do Estado que se impõem na lógica do capitalismo. São espaços que permitem organizar o jogo político, são palcos aplauso dos oportunistas de plantão, mas também perspectiva que se abrem rumo a modernidade. Do ponto de vista arquitetônico, Goiânia foi o símbolo do moderno e do urbano em solo rural. (2000, p. 123)

Goiânia, símbolo deste Brasil grande que buscava sob o discurso da modernidade se apresentar como espaço de um novo tempo não só em Goiás, mas no próprio Brasil que era Governado por Getúlio Vargas. O fluxo de pessoas se acelerou e a população da cidade planejada para cinquenta mil habitantes cresce desordenadamente fugindo do plano original e racional-modernizador de Atílio Correa Lima. Esse crescimento desordenado levou a falta de estrutura e aumento da violência. Monteiro Lobato em visita a Goiânia ironiza: "Goiânia, cidade linda que nos encanta e seduz de dia não tem água de noite não tem luz" (OLIVEIRA, 2003 p. 23).

É perceptível que nas memórias das cidades difundidas e mais conhecidas há uma idealização da cidade como espaço aberto para empreendedores, para novas idéias, para recomeçar a vida. Porém pensemos nos trabalhadores que vieram aqui trabalhar na

¹³ Atílio Correa Lima tinha formação como engenheiro arquiteto, formação completada com quatro anos de estudo na França sobre urbanismo no momento em que nessa cidade ocorria debates modernistas sobre arquitetura principalmente do urbanismo funcionalista de Le Corbusier. (PIRES, 2009, p. 179-180)

construção da cidade e que são excluídos da memória oficial. Viviam em moradias precárias (ranchos de capim e casas de madeira) e trabalhavam duro para que a capital fosse construída. Chaul (2001) fez uma descrição da miséria do operariado que sobrevivia de empréstimos, vales e promessas (2001, p. 111). E mais a frente conclui:

As práticas capitalistas haviam sido bem aprendidas pelos executores da construção do capital. Goiânia era a viabilizada dentro desses parâmetros. A exploração da miséria operária não era apenas uma forma de obter dele a mais valia, mas também uma maneira de fixá-lo numa obra em que a mão-de-obra era abundante, e o vale significava sua prisão. Com os grilhões da promessa prendia-se o trabalhador. (CHAUL, 2001 p. 113)

Nesse sentido a forma de tratar os trabalhadores não era tão moderna e acabou apagada dos anais da história oficial para não tirar a áurea de heroísmo que se construiu sobre a narração da construção da capital goiana. Seriam esses trabalhadores os excluídos do espaço planejado que formaria o grosso da população.

A mais antiga forma de segregação espacial [em Goiânia] é a que se baseava nos limites produzidos pelo Meia Ponte: margem esquerda planejada, e a margem direita, invadida e miserável. O plano de Corrêa Lima afastava do seu centro, protegido por um cinturão verde, para as cidades satélites os desdobramentos da cidade. (SILVA, 2000, p.130).

Silva destacava que “A construção da Nova Capital de Goiás pode ser entendida como um capítulo da construção identitária regional pela via de adesão a modernidade” (2000, p.132). O que em si coloca a modernidade como elemento identitário dos grupos que compõem a memória da cidade colocando-o como valor positivo. Ou seja, o goianiense é o que entende estar inserido em um espaço que longe da tradição busca o novo, traz em seu bojo o futuro. São as representações que o habitante faz de si e da cidade que constrói todo o discurso modernizador.

Assim, dois elementos se fundem nesse momento a fronteira como espaço-físico e cultural e a modernidade como marco identitário que traz para Goiânia a construção de ser um símbolo seja do projeto modernizador (de Vargas e de Pedro Ludovico) seja da promessa de uma vida melhor que atrai anônimos para a cidade no começo, mas que continuou atraindo pessoas para a cidade nas décadas seguintes levando a cidade planejada para 50 mil habitantes na década de 1930 para 800 mil habitantes no ano de 1980 (OLIVEIRA, 2012 p. 143).

Para Oliveira (2011), esse crescimento rápido era visto por alguns como sinal de progresso, mas que uma parte da população sentia a perda de valores tradicionais onde agora sentimentos comuns as grandes cidades como solidão e angústia passando pela nostalgia conflitariam nesses goianienses. Desse modo, Oliveira afirma: "Os

sentimentos eram ambíguos: ao mesmo tempo em que se orgulham do crescimento e do progresso da cidade, sentia-se saudades de seu passado e apreensão do seu futuro" (2012, p. 144).¹⁴

Oliveira ao observar as mudanças culturais em Goiânia entre 1960 e 1980 indica que as diversões das grandes cidades surgiam em Goiânia como boates, boliche, casas noturnas. Eram diversões típicas das metrópoles e que não exigiam que seus participantes se conhecessem de início. Provavelmente o anonimato da multidão, característica das grandes, era bem vista pela juventude goiana que apreciava essa liberdade trazida pelo crescimento urbano. A melhoria da iluminação elétrica aumentava o tempo na rua. No final da década de 60, Mutirama e Jardim Zoológico e nos anos de 1970 a inauguração do Estádio Serra Dourada e do Autódromo ampliaram os espaços de diversão e como no resto do mundo a juventude se tornava protagonista da vida social. Goiânia uma cidade jovem onde a juventude estava vivendo a todo vapor.

Sob ritmo americano, moças e rapazes faziam movimentos frenéticos até altas horas da madrugada; a luz negra ou o jogo de luzes impedia que as pessoas se reconhecessem enquanto dançavam. Ao passo que a conhecibilidade era o pré-requisito das festas dos 40 e 50 os frequentadores das casas noturnas tinham o anonimato como condição ideal e isso lhes dava a liberdade maior que aquela que havia nos clubes e casas de família. (OLIVEIRA, 2003 p.28)

A partir da década de 1960 podemos inferir que Goiânia ganha características da cidade moderna que Oliveira (2003) aponta como fatores de modernização a numeração dos logradouros (ruas), a multidão, o transporte urbano, as universidades, uma literatura moderna com os Grupos de Escritores Novos (GEN), o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC) e uma produção cinematográfica goiana com destaque para João Bennio (*O diabo mora no sangue*, 1967). O culto ao corpo perfeito chega com a fundação da primeira academia de Goiânia em 1959. As tecnologias de comunicação avançam com a chegada da TV em 1962, Telex em 1968 e telefone público por ficha em 1969. O DDD (Discagem Direta à Distância) foi implantada em 1971. Em 1967 a cidade passa a ter seu primeiro computador. Eram símbolos do progresso da cidade

¹⁴ Essa promessa de modernização e de nova vida atraiu milhares de trabalhadores para a capital sendo muito deles evangélicos que acabariam por ajudar a fundar diversas denominações na cidade. No final da década de setenta do século XX nessas denominações já consolidadas a juventude das igrejas também fariam parte do movimento musical que propomos estudar. A inserção do protestantismo em Goiânia e sobre sua juventude ver o próximo tópico.

quando os limites do planejamento inicial são rompidos e o crescimento se torna incontrolável.

Aqui o sociólogo Georg Simmel nos auxilia a perceber como Goiânia ganha ares de metrópole e como isso afeta a vida de seus moradores. Para esse autor “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo de individualidades das grandes cidades, é a intensificação da vida nervosa” (2009, p.4). Desse modo a percepção da realidade em que se vive e busca contrapor a sua individualidade contra o anonimato da multidão buscando mecanismos de reconhecimento de si. Assim, na cidade de Goiânia nas décadas de 1960, 1970 e 1980 a busca de manifestar publicamente as identidades teve espaço como as figuras hippies (a mais famosa feira da capital não tem seu nome feira hippie?), das boates gays, do surgimento dos grupos tribais como os rockeiros.

Para Simmel “as grandes cidades são, desde sempre, o lugar da economia monetária” (2009, p. 5), onde as relações de comércio predominam e a compra e venda se tornam negócios feitos, em boa parte do tempo no anonimato, onde todos os que possuem o dinheiro estão inseridos na sociedade. A cidade de Goiânia que passou a ser o centro administrativo de Goiás ia se tornando também o centro financeiro do Estado. Assim, o comércio nas ruas do Centro da cidade e em Campinas eram no período extremamente pujante. Esse mundo do trabalho, onde horários se tornam fixos e onde o ritmo passa ser marcado incessantemente pelo relógio. Nessa grande cidade a pontualidade se torna requisito para a vida social, uma racionalidade organizacional exigida na cidade grande. Horários estabelecidos se tornam a base para que todo funcionamento do comércio, dos transportes sejam realizados. Goiânia como capital, sede do poder político vai perdendo seus aspectos rurais e alta densidade populacional favoreceu o comércio e exigindo cada vez mais da população a pontualidade marcada no relógio.

Há nessa sociedade das grandes cidades a impossibilidade de relação de todos com todos como nas pequenas cidades o que leva a selecionar e impor para a maioria a indiferença, ou como de Simmel “A atividade recíproca dos habitantes da grande cidade poderia denominar-se... como reserva” (2009, p.10). Assim, “o lado íntimo desta reserva exterior não é apenas a indiferença mas uma aversão, uma estranheza, uma repulsa...”(2009, p.10). O anonimato como elemento de liberdade tão caro a juventude goiana tinha como um dos seus objetivos a proteção de sua individualidade. Não

conheço ninguém, então desconfio de todos e aos poucos de acordo com os contatos que estabeleço abro espaço para que um ou outro entre na minha vida.

Sendo Goiânia o centro administrativo a capital se tornou a cidade mais importante do estado se consolidando como o centro da vida comercial e político do estado. A política se centralizava ali junto com o mundo financeiro. Desse modo, “a essência mais significativa da grande cidade reside nesta grandeza funcional, para além dos seus limites físicos” (SIMMEL, 2009, p.15). Assim, a relevância de Goiânia estava no fato de ser o centro cultural, político e econômico da sociedade goiana. Nos anos de 1960 acelerou o fluxo dos habitantes da zona rural, do interior do estado e de outros estados que vieram para a capital goiana em busca de oportunidades seja de trabalho, de estudo ou de uma nova vida. Sendo uma cidade de comércio em crescimento, com escolas técnicas e universidades para a formação escolar era evidente iria atrair mais e mais jovens para cidade que, levava ao aumento de ofertas de lazer na capital. Ou seja, a juventude foi, em parte, responsável pela movimentação da cidade.

Como nas cidades pequenas as opções de trabalho são restritas Simmel aponta que:

A cidade, justamente na medida de sua expansão, oferece cada vez mais as condições decisivas da divisão do trabalho: um círculo que, graças a sua grandeza é capaz de acolher uma variedade extremamente múltipla de prestação de serviços enquanto, ao mesmo tempo, a concentração dos indivíduos e a sua luta pelo cliente obrigam a uma especialização do trabalho, no qual ele possa ser devalorado por outro. (2009 p. 15 e 16)

O que se observa é que em Goiânia a expansão do comércio e dos serviços aumentou as oportunidades de trabalho e junto surgia a competição pelos clientes e pela vaga de trabalho. A solidariedade abria espaço para a competição, a disputa que seria a marca dessa sociedade que se torna impessoal. Para não sucumbir e perder a individualidade, “para salvar o que há de mais pessoal, é necessário convocar singularidade; há que exagerá-lo, ainda que seja só para se tornar audível, inclusive para si mesmo”. (SIMMEL, 2009, p. 18). Já Oliveira aponta que:

Já na metrópole, ser excêntrico passou a ser regra. A moda substituir o costume como forma de orientação das condutas. Com certeza, o modo de vestir de parte da juventude hippie goianiense, nos anos 60 e 70, recebia olhares de reprovação de grande parte da população, mas não o suficiente para impedir esse estilo de se vestir. (2003, p. 32)

Goiânia ao fim dos anos de 1980 não era mais a cidade planejada, mas uma cidade em pleno “boom” populacional que trouxe problemas típicos da urbanização

como o desemprego, moradias precárias, o aumento da violência e da criminalidade. Se o discurso de ênfase na modernidade vai perdendo sentido a questão de Goiânia como cidade de fronteira não perdeu a sua atualidade, pois ainda nos anos 1980 a cidade continuou a receber grande leva de migrantes trazendo seus valores e sendo um local de encontro de idéias diferentes, de abertura ao novo, de repúdio ao arcaico, de não ter em si uma identidade fixa, mas estar aberta a diversas possibilidades, que na prática significava dizer que a identidade do povo goianiense está em constante mutação. Goiânia teria característica de grande cidade e, segundo Simmel: “As grandes cidades adquirem assim um lugar absolutamente único, grávida de infintos significados, no desfraldar da existência anímica”. (2009, p.19)

Goiânia, capital moderna e jovem, cheia de possibilidades e contradições, local de Fronteiras abertas a recepção do novo, das promessas e das decepções. Cidade de jovens que estavam atentos com o que acontecia no mundo.

São essas características que facilitaram a penetração do Protestantismo na sociedade goianiense em seus primórdios tornando Goiânia um dos palcos privilegiados para a renovação da música evangélica na década de 1970 e 1980.

1.4 “É grande a seara e são poucos os trabalhadores”¹⁵: O protestantismo em Goiânia

O Protestantismo voltado para a conversão dos indivíduos conhecidos como Protestantismo de Missão se instala no Brasil na segunda metade do século XIX sendo considerado Robert Read Kalley e sua esposa Sarah P. Kalley, fundadores da igreja Evangélica Fluminense em 1855, como os pioneiros a manterem um trabalho permanente em língua portuguesa para converterem brasileiros. Os Kalley haviam sido missionários na ilha da Madeira, domínio português e por isso sabiam falar a língua portuguesa. O reverendo Kalley além da pregação buscou contatos políticos liberais na capital sempre no propósito de defender o direito da liberdade de pregação religiosa. (SANTOS, PRATES, 2012, p.63-75).

Sua esposa Sarah era compositora e organista tendo organizado o primeiro hinário evangélico: Salmos e Hinos. Os hinários se tornam uma referência entre os diversos protestantismos que se instalam no Brasil. Inicialmente outras denominações

¹⁵ Trecho da música Seara do grupo Expresso Luz

adotaram o Salmos e Hinos e com o tempo criaram o seus próprios hinários como o Cantor Cristão (Batista), Harpa Cristã (Assembléia de Deus) e o Hinário Novo Cântico (Igreja Presbiteriana do Brasil).

O Presbiterianismo chega ao Brasil em 1859 com Ashbel Green Simonton (WATANABE, 2012, p.35). E seria um missionário presbiteriano, John Boyle, que saindo de Araguari em Minas Gerais passou a viajar pelo interior do Estado de Goiás e fundaria a primeira Igreja Protestante em Goiás na cidade de Santa Luzia (MATOS, 2004, p.194-200). Em 1902 foi iniciado um núcleo protestante na cidade de Catalão por Frederick Charles Glass (junto com Reginaldo Young) que se tornaria a Igreja Cristã Evangélica no ano de 1913. O Protestantismo chega a cidade de Santa Cruz de Goiás no início do século XX e a perseguição aos protestantes levou estes a se retirarem da cidade e fundar em uma fazenda na região a Vila Gameleira (1906) que se tornaria a cidade de Cristianópolis em 1953 (apesar do nome já ser usado desde 1927), provavelmente a primeira cidade brasileira fundada por protestantes com valores éticos evangélicos (ARAÚJO, 2008b, p.109). Segundo Araújo:

Essa ética de limites circunscreve a vida a partir de um cinturão de proibições que regiam o comportamento da conversa em Goiás, fato comprovado no momento da fundação da Vila da Gameleira (atual Cristianópolis), normatizado a partir dos imperativos de não fumar, não beber, não jogar ou dançar, além de outros para obter o direito de habitá-la (2008b, p.123).

Assim, essa ética rigorosa que regia a Vila dos Crentes eram os valores comuns defendidos pelo protestantismo em geral. Para Araújo (2008b, p.124) tal rigor ético era um fator diferenciador ao mesmo tempo excludente, pois poucos conseguiram aderir a essa região ascética. Isso levou a um crescimento evangélico lento porém constante no estado.

Quando da fundação de Goiânia o espaço religioso estava aberto para a chegada de protestantes que vinham como trabalhadores que iniciariam os primeiros núcleos protestantes em Goiânia. Araújo (S.d) aponta a fala de Dorotéa Thomson, esposa de missionário, sobre os protestantes na cidade:

A construção de uma nova cidade bem no interior atraiu muitas pessoas de vilas e outras pequenas cidades em busca do trabalho. Encontramos crentes vindos de lugares onde missionários haviam passado. Os primeiros cultos foram realizados na casa de um irmão, pedreiro, num bairro construído para operários, a luz de lamparina de querosene! (p. 2)

Esses cultos eram liderados por leigos como Felicíssimo Souza da Igreja Cristã de Inhumas que viera para a capital para trabalhar. Eram nos ranchos dos operários que ocorriam os cultos e onde inicialmente não havia divisões denominacionais. Em 1935 foi fundada a *Igreja Christian Evangélica do Brazil* com pessoas de várias denominações. A Cristã Evangélica inauguraria templo próprio, em 1938, na Rua 6, e em 1943 na Avenida Paranaíba (em um terreno doado pelo governo de Goiás).

Em 23 de março de 1936 a Igreja Presbiteriana oficializa seus trabalhos ao fundar o templo do Setor Campinas (os trabalhos já ocorriam desde o ano anterior):

Aos 28 de outubro de 1935, como fruto do trabalho itinerante do Rev. Antônio Nunes de Carvalho, então residente em Araguari - MG, iniciou-se no atual St. Campinas o trabalho deu origem à Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia. Em 1936, também em Campinas, inaugurou-se um pequeno templo. Nessa época faziam parte do pequeno grupo os irmãos Romério Ferreira Barbosa, José Guilhardi e família, José Augusto de Lima e família (Zé Padeiro) de Dna. Ivã Goulart (filha do Rev. Jorge Goulart). Além desses irmãos, havia ainda o trabalho evangelístico realizado na Fazenda Ressaca, residência dos irmãos Joaquim José da Mota, Dna. Melvira e seus filhos (dentre eles: Dr. Josué, Oscildes, Sebastião e Marcondes). A congregação cresceu mais rápido com a chegada dos irmãos: Antônio Martins da Silva, Dna. Losolina e seus oito filhos, Sr. Joaquim Silvano Carrijo e Dna. Maria também com seus oito filhos! (Dentre eles a irmã Eurites Carrijo). Nessa época o trabalho passou a funcionar no Bairro Botafogo e posteriormente no Bairro Popular (Rua 55). A comunidade constava de 37 membros comungantes e 48 dependentes, sendo assistido pelo pastor missionário da Missão Oeste do Brasil, Rev. David Lee Williamson, pastor da Igreja Presbiteriana de Araguari-MG (Breve Histórico da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia - Go), PRESENTE NO ARQUIVO DA PRIMEIRA IGREJA PRESBITERIANA DE GOIÂNIA) (TEIXEIRA, 2015, p. 90 e 91).

Outra igreja a se instalar nos primórdios da construção de Goiânia foi a Igreja Batista que teve sua pedra fundamental lançada em 1939 com a presença do prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas Borges.

Os pentecostais também estão presentes em Goiânia desde 1936 com um grupo ligado a Igreja Assembléia de Deus. Sem apoio de Missões externas, as Assembléias de Deus avançavam com o deslocamento de membros pelos diversos estados a partir do seu ponto inicial, Belém do Pará, onde os suecos Daniel Berg e Gunnar Vingren haviam chegado em 1911 e passaram a pregar a mensagem pentecostal na Igreja Batista de Belém de onde após desentendimentos sobre a doutrina do Batismo do Espírito Santo manifestado pelo falar de “Línguas Estranhas” (Glossolalia) se separam da Igreja Batista levando membros para missão da Fé Apostólica e mais tarde Assembléia de

Deus (seguindo o nome adotado por diversas denominações pentecostais nos Estados Unidos). Para Goiás vieram

...Mensageiros Pentecostais, os componentes desse grupo evangelismo vieram da Igreja Assembléia de Deus do Rio de Janeiro do "Campo Madureira", para anunciar as boas novas e implantar o Pentecostalismo em Goiás. . . (TEIXEIRA, 2015, p. 96).

É importante notar que o trabalho leigo foi um importante fator de expansão das igrejas Pentecostais brasileiras (Assembléias de Deus e Congregação Cristã Brasileira) e esse fator se repete na chegada das Assembléias de Deus em Goiânia. O Campo Madureira, instalado no Rio de Janeiro, era uma cisão com os missionários suecos. Um dos seus principais líderes Paulo Leivas Macalão foi que designou para o trabalho assembleiano em Goiânia o diácono Antônio Moreira. Sobre os primeiros cultos Teixeira (2005, p. 97) aponta:

Os primeiros cultos foram realizados na casa de Benedito Timóteo, no Bairro Botafogo, que era um bairro de Operários, em dezembro de 1936, sendo que o primeiro Batismo realizado em Goiânia feito pela Igreja Assembléia ocorreu em janeiro de 1937, e foi assistido por cerca de 30 pessoas, estas informações foram prestadas pelo Pr. Antônio Moreira em 1938 para a sede Madureira no Rio de Janeiro (Jubileu de Ouro das Assembléias de Deus).

Avançando no tempo, na década de 1970 em Goiânia onde as diversas denominações já estavam estabelecidas a juventude das igrejas tradicionais (Batista, Presbiteriana, Cristã Evangélica entre outras) era ensinada a não participar das diversões comuns a juventude não-evangélica como bares e boates. Para essa juventude evangélica uma opção de lazer passou a ser os acampamentos:

Espécie de pousada hotel fazenda construído como o objetivo de hospedar a juventude das igrejas em feriados prolongados principalmente durante o carnaval a fim de oferecer-lhes uma programação espiritual e recreativa para que sentissem na igreja enquanto os considerados "mundanos" se divertiam na "festa da carne". Com esse objetivo eram realizados nesses acampamentos inúmeras palestras ou debates com temas de interesse da juventude, aplicado é claro à vida religiosa, em um clima de descontração e a música estava sempre presente só que, a exemplo das demais programação do evento, ela era ministrada sem formalidades exigidas para a realização dos cultos nos templos (OLIVEIRA, 2006, p. 138. Nota 84).

Esses acampamentos eram parte da estratégia de atrair e manter jovens nas igrejas feitas por missões americanas ainda atuantes. Em 1964, era construído o acampamento Boa Esperança que se torna uma referência para a juventude evangélica goianiense. Nesse espaço de sociabilidade os jovens passavam a buscar novas referências musicais. Nesses acampamentos eram testados ritmos que não tinham

espaços nas suas denominações que mantinham liturgia tradicional e não abriam espaço para inovações. Assim, segundo Teixeira:

Entre esses acampamentos o que mais se destacou, devido à sua ótima infraestrutura, foi o Acampamento Boa Esperança, construído em Goiânia 1964 e doado para a Igreja Presbiteriana dessa cidade. Nesse acampamento, nos retiros espirituais realizados durante a década de 1970 com a presença da juventude presbiteriana, batista ou de outros Estados brasileiros, foram introduzidos as primeiras formas de música religiosa com ritmos populares contemporâneos em Goiânia graças à sua ação de grupos e bandas musicais vindas da região sudeste (São Paulo e Rio de Janeiro) para animar o louvor a dirigir toda a programação musical do evento. (2005, p. 139).

Esses eram espaços de sociabilidade das diferentes denominações se tornando locais de encontros, de trocas de idéias e experiências. Entre essas experiências a de ritmos e instrumentos diferentes os aproximando com o que a juventude de fora da igreja ouvia e usava em suas músicas. Esses acampamentos também eram estratégicos para a conversão de novos membros não evangélicos que eram convidados a participar desses retiros. Esses jovens traziam as suas experiências e gostos musicais aos acampamentos acabando por mostrar aos jovens evangélicos novos horizontes musicais que eram proibidos em suas denominações. Logo essa juventude das igrejas goianas passaram a tocar, a compor e a escutar músicas em ritmos não aceitos em suas igrejas de origem pois as denominações viviam forte onda conservadora naquele momento. Ainda segundo Teixeira:

Em Goiânia esse "fenômeno" de apropriação de ritmos populares contemporâneos iniciou-se entre a juventude do protestantismo histórico, mais precisamente entre os presbiterianos e batistas, no início da década de 1970 com a lenta e gradativa utilização da bateria e da guitarra no acampamento instrumental durante a execução musical. A utilização destes instrumentos foi lenta abrindo espaço para a introdução do estilo rock nas futuras composições musicais dessas igrejas já que tais instrumentos eram sinônimos desse estilo musical. (2006, p. 138)

Seria a juventude evangélica em espaços não denominacionais que abririam as igrejas protestantes históricas para a musicalidade que estava na moda entre os jovens fora da igreja. Grupos vindos de outros estados traziam essa proposta de renovação musical para Goiânia o que incentivava os jovens goianienses a formarem seus grupos chegando a gravar LPs e saírem pelo Brasil mostrando suas músicas e vendendo seus discos. Apesar de resistência de grupos conservadores a esse “modismo” nas igrejas, tal tendência acabou se intensificando. Teixeira nos diz:

À medida que ia entrando em contato com as músicas desses grupos evangélicos de outras regiões do país, durante a realização desses retiros, a

juventude goiana ia sendo lenta e gradativamente influenciada pelas mesmas a ponto de não só as introduzirem em suas igrejas como também de comprarem novas músicas seguindo esse padrão mesmo que isso gerasse tensão com os grupos mais conservadores de suas congregações... (Teixeira, 2006, p. 139).

O discurso aqui apropriado pela juventude evangélica foi o musical. Ritmos, temas, harmonias eram escutadas, absorvidas e recriadas com novo discurso: o religioso. Sambas, Bossas Novas, Rock, Folk, MPB entre outros ritmos são escutados, absorvidos e recriados de acordo com a leitura de mundo dessa juventude. Não é imitação simplesmente e sim a releitura de um jeito de vivenciar a sua fé: ser evangélico sem negar toda a cultura brasileira, ou melhor ser evangélico e tocar músicas brasileiras, de falar de temas brasileiros enfim ser diferente mas nem tanto. Ser jovem, evangélico e brasileiro. Por que não?

Desde os primórdios do Protestantismo de Missão ser evangélico era negar as práticas culturais brasileiras por acreditarem que estas eram influenciadas pela Igreja Católica e por isso pagãs ao olhar dos missionários protestantes da matriz anglo-saxônica que vinham principalmente dos Estados Unidos. Contrariando essa herança essa juventude acaba por bater de frente com suas lideranças buscando uma mudança estética que os liguem a partir de algo que compartilham com os jovens não evangélicos: o gosto por diversos ritmos musicais que estavam na moda.

A música é uma linguagem que pode ser apropriada de muitas maneiras. Na ótica de Chartier:

No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo. (2006, p. 24)

Se substituirmos os termos texto e leitura por música e o termo leitor por jovem evangélico teríamos uma boa noção do que foi descrito até aqui: “no ponto de articulação entre o mundo da *música* e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da *música* capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o *jovem evangélico*, e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”. Foi a música que levou a juventude evangélica, que crescera com o discurso do afastamento de cultura brasileira, a buscar e criar sua identidade a partir de sua fé e de seu patriotismo. A música brasileira não é má em si, apenas não aborda o assunto que para o jovem evangélico é o mais importante: Deus.

Assim, o uso de ritmos e temas brasileiros não pode ser visto como mera estratégia de evangelização. Era mais que isso: era a busca de pertencer a uma nação cujo discurso da igreja sobre ela era paradoxal: ensinava ao jovem que ele deveria amar a pátria, respeitar os governos ao mesmo tempo ensinava que deveriam negar quase tudo dessa cultura nacional. Como amar algo cujo discurso ensinava a se afastar do que era mais comum no cotidiano (músicas, festas, artes)? Para essa juventude apropriar-se dessa musicalidade, que fazia sucesso entre os jovens não-crentes, era uma forma verdadeiramente de se sentirem brasileiros.

Capítulo 2

JUVENTUDE E MÚSICA POPULAR: PROTAGONISTAS DO SÉCULO XX

Nesse capítulo passaremos ao estudo os dois elementos que serão de grande influência para a consolidação da música cristã contemporânea: a juventude e a música popular. Ambos os elementos estão interligados por isso não se pode entender a renovação musical evangélica sem entender como a juventude se tornou o centro da cultura ocidental na segunda metade do século XX e como se consolidou a música popular no Brasil e em Goiás.

Assim no primeiro tópico será observado como se deu essa ascensão dos jovens ao papel de protagonistas da história e como isso afetou a juventude brasileira levando a uma desilusão com a política no final da década de setenta e início da década de oitenta e buscaram mostrar essa insatisfação em suas músicas.

Na nossa visão, é esse cenário de desesperança e de músicas que falavam a uma geração desiludida que a música cristã contemporânea ganhará espaço, o que também ajudou a aumentar o número de conversos na igreja. Foi essa mudança de atitude cultural dos jovens evangélicos, que mais tarde seria consolidado pelas igrejas neopentecostais, que atraiu mais adeptos ao protestantismo e contribuiu para o avanço dos números de evangélicos nesse período.

Por isso, o segundo tópico do capítulo abordará o cotidiano dos jovens evangélicos no período anterior a 1977. Essa juventude que não participou das discussões políticas das décadas de cinquenta e início de sessenta e que foram criadas sob igrejas de lideranças conservadoras onde aprendiam que tudo da cultura brasileira era ruim e mesmo assim deviam amar seu país viviam num paradoxo: como amar o que devia ser rejeitado? Dentro do protestantismo histórico a juventude passaria a conviver em espaços novos como a universidade, conhecer novas idéias e observar que aqueles jovens que não eram evangélicos não eram tão diferentes assim.

Logo esses contatos levariam a conhecer as músicas tocadas fora da igreja e se questionarem porque não deviam gostar de algo que era o retrato de sua geração. Sem compreender esse jovem evangélico, classe média secundarista ou universitária que passa a ter experiências fora dos templos, não entenderemos como parte deles buscou essa renovação musical.

O terceiro tópico trabalhará a questão da música popular e seu surgimento e consolidação no Brasil. Assim das origens do samba, da Bossa Nova, pelas músicas dos festivais, pela Tropicália e estilos regionais vão se agregando a música popular no Brasil surgiria a Música Popular Brasileira (MPB). A MPB se tornaria o principal motor da indústria fonográfica brasileira entre as décadas de sessenta e oitenta do século XX. E seria uma das principais influências da música cristã contemporânea brasileira.

O quarto tópico busca compreender o surgimento da música protestante no Brasil desde o seu primeiro hinário, passando pelos corinhos até a formação dos grupos paraeclesiais voltados para trabalhar com a juventude utilizando da música a sua principal estratégia evangelística. Seriam esses grupos como o Vencedores por Cristo que abririam as portas para a renovação musical criando espaços para que novos ritmos e temáticas entrassem nas igrejas. Por isso é importante conhecer as bases musicais onde a maioria desses jovens músicos foram formados.

O quinto tópico fará um breve estudo da MPB em Goiás. Sendo o estado, e principalmente sua capital Goiânia, um espaço de produção de música cristã contemporânea passa a ser importante entender o cenário musical goiano de MPB já que muitos jovens dos grupos evangélicos goianos atuavam tanto no espaço religioso como secular dando como exemplo do grupo Expresso Luz onde membros do grupo mantiveram um trabalho musical voltado para a MPB com o nome de grupo Essência cujo um de seus fundadores, Reny Cruvinel, é co-autor do livro *A MPB em Goiás: compositores da década de 70* mostrando como MPB e música evangélica se encontram pelos microfones goianos.

2.1 “Nossa linda juventude”¹⁶: os jovens na história e no Brasil nas décadas de setenta e oitenta do século XX

Um elemento importante na história mundial após a década de cinquenta do século XX foi a juventude. Se um grupo se destacou nas mudanças morais e estéticas foram eles, a geração que nasceu após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), viveu os anos da Guerra Fria (1947 - 1991) e que ficou

¹⁶ Trecho da música Linda Juventude do grupo 14 Bis

conhecida como “Baby Boom”¹⁷. Essa juventude passou a delimitar padrões próprios e contestar os padrões que a sociedade buscava impor. Surgia aí o tal conflito entre as gerações. Segundo Hobsbawn:

... o aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte, indicava 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. (2001, p. 317)

O autor percebeu que a juventude se tornava um segmento próprio que buscava sua auto-afirmação adotando estilos, idéias e gostos musicais que muitas vezes chocavam os “adultos” ou a geração anterior. E essa cultura passa a ser uma cultura de consumo de mercadorias que eram produzidas visando esse novo segmento de consumidores. No caso da música, o nicho de mercado fonográfico se voltou quase inteiramente para os jovens onde na década de setenta e oitenta o rock alavancou as vendas dessa “cultura juvenil levando a 70 a 80 por cento das vendas de discos se concentrasse na faixa de consumidores entre quatorze e vinte cinco anos (HOBSBAWN, 2001, p.317 - 318).

No Brasil, seriam outros ritmos juntos com o rock que fariam a cabeça dos nossos jovens. A MPB (Música Popular Brasileira) que no final da década de setenta já agregava músicos de diferentes estilos e influências: Bossa Nova, Tropicália, Músicas engajadas, Sambas, Jovem Guarda, Ritmos regionais como o Baião. Tudo era MPB. Nos anos 1980 teremos ainda a ascensão do BRock (rock brasileiro).

Assim, tanto no cenário internacional quanto no cenário nacional temos os jovens na frente de movimentos que buscam mudanças ao mesmo tempo como principal consumidor da indústria fonográfica tanto internacional quanto nacional. Belchior compositor e cantor cearense que transitava em diversos estilos que na década de 1970 falava dessa angústia da juventude, como em Palo Seco onde mostra como a desilusão fazia parte dessa geração da década de 1970:

Se você vier me perguntar por onde andei/ No tempo em que você sonhava/
De olhos abertos lhe direi: Amigo, eu me desesperava/ Sei que assim falando
pensas/ Que esse desespero é moda em 76... Tenho vinte e cinco anos/ de
sonho e de sangue e de América do Sul

¹⁷“ ... os movimentos contestatórios foram feitos por uma minoria de jovens das décadas de 60 e 70, filhos do chamado ‘baby boom’, expressão que define os aproximadamente 86 milhões de nascimentos ocorridos entre 1946 e 1964, apenas nos Estados Unidos, criados na prosperidade econômica que os países desenvolvidos atingiram depois da Segunda Guerra Mundial”. (BIAGI, s.d, p.99)

Desiludido com as utopias revolucionárias e vivendo uma vida sem sentido Belchior responde a um interlocutor que apesar de seu desespero parecer algo que todos vivenciavam no final da década de setenta o seu desespero era além, pois na verdade era reflexo de uma vida em uma região do globo onde a esperança era para poucos e o projeto de uma revolução fracassará em quase todo continente. Restava a ele um desespero que era mais que individual: era geracional¹⁸. E que diferença podia fazer, pois como ele mesmo dizia: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no Banco/ Sem parentes importantes e vindo do interior”. Mas é em sua composição Como Nossos Pais, canção imortalizada por Elis Regina, que ele percebe que o tempo passou e que não havia mudado nada e que no fim aqueles que os jovens tanto afrontaram e confrontaram haviam sido vencidos e o que restava a eles era se adequarem:

Por isso cuidado meu bem/ Há perigo na esquina/ Eles venceram e o sinal/
Está fechado para nós / Que somos jovens / Já faz tempo / E eu vi você na
rua/ Cabelo ao vento/ Gente jovem reunida/ Na parede da memória/ Esta
lembrança/ É o quadro que dói mais/ Minha dor é perceber/ Que apesar de
termos/ Feito tudo, tudo, tudo/ Tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos/
E vivemos/ como os nossos pais!

Enquanto a melancolia toma conta do autor, percebemos que sua grande angústia era que toda a revolução pregada por sua geração estava perdida na domesticação dessa juventude, que apesar do discurso contestador já não queria mudar o mundo e que artistas que acreditavam liderar a revolução estavam bem ajustados ao mercado musical. Assim, ele emenda nessa canção: “E hoje eu sei, eu se / Que quem me deu a idéia/ De uma nova consciência/ E juventude/ Está em casa/ Guardado por Deus/ Contando seus metais”.

Sofiati percebe que ocorre um esvaziamento dos movimentos políticos que tinham participação de jovens na década de setenta e oitenta e estes passam buscar dentro de tribos urbanas espaços de identificação (2011, p.33), espaços em que Belchior percebia que apesar da euforia do final do Regime Militar (1964 - 1985) o que sobrou

¹⁸ Sobre a geração da década de oitenta que viria formar o BRock e que mostra bem essa desilusão geracional Rochedo aponta que: Vivia-se o início da abertura política e, neste sentido a politização da juventude que fazia rock na década de 1980 era a negação do sistema, não como a defesa de direitas e esquerdas, mas a manifestação do momento social em que o jovem estava. Segundo Dapieve, se a politização da década de 1960 tendia à esquerda, a politização da década de 1980 tendia ao anarquismo. A ruptura com a geração que antecedeu estava clara e a ação política tinha outra conotação. “ Então são rupturas, claro que dá pra analisar o contínuo, mas tem momentos-chave, de renegação. De renegar tudo aquilo que vem antes.” (ROCHEDO, 2011, p.36)

para a juventude era a realização pessoal, ou no máximo uma vida medíocre que parecia ser o destino da maioria.

Nessa questão existe um problema que deve ser pensada: a juventude é um estágio passageiro entre a infância e a vida adulta. Eram jovens com a vida cheia de possibilidades e de repente acordaram como seus pais: cheios de obrigações e sem sonhos. Como nos diz Levi e Schmitt:

Além disso, é preciso dizer que, dentre os princípios que servem de base para classificar as pessoas, a idade tem uma característica específica e evidente: por definição, é uma condição transitória. (...) mas apropriadamente, os indivíduos, mas pertencem a grupos a grupos etários, eles os atravessam. (1996a, p. 8 - 9)

A juventude brasileira vivia a ressaca dos movimentos de juventude que foram intensos na década de sessenta. Mas já não eram tão jovens assim. E apesar disso a juventude não pode ser deixada de lado. Ela traz em seu bojo representações que a sociedade em que vive faz dela:

Na Juventude concentra-se ainda um conjunto de imagens fortes, de modos de pensar, de representações de si própria e também da sociedade como um todo. Estas imagens constituem um dos grandes campos de batalha do simbólico. A sociedade plasma uma imagem dos jovens, atribui-lhes caracteres e papéis, trata de impor-lhes regras e valores e constata com angústia os elementos de desagregação e valores e contata com angústia os elementos de conflito e as resistências inseridos nos processos, de integração e reprodução social. (...) vamos então interrogar-nos sobre as representações mais vagas, e quem sabe mais esclarecedoras dos papéis sociais da juventude, alguns positivos (quando a juventude é exaltada como baluarte da nação), outros negativos (quando os jovens, leva a ver neles a fonte de todo gênero de desordem e desvio). (LEVI; SCHMITT, 1996a, p. 12)

Nessa citação tirada do livro *História dos Jovens* (vol. I) podemos perceber que os jovens têm um duplo aspecto social: ora como esperança, ora como inimiga da sociedade. No primeiro caso podemos ver tal postura na canção ufanista de Dom e Ravel com o título *Eu te amo meu Brasil* que após exaltar a natureza e as mulheres brasileiras finaliza uma frase que não se encaixa no contexto da letra, mas que traz um recado “ninguém segura a juventude do Brasil”. Melhor dizendo se a juventude estivesse moldada nos ideais nacionalistas a qual aprenderam na escola através das lições de Educação Moral e Cívica estas usufruiriam desse Brasil maravilhosas citado na música. A Religião Civil Brasileira tinha seus hinos litúrgicos também.

No segundo caso a constante vigilância e a censura buscariam nas manifestações da juventude comportamentos antipatrióticos. É o caso da canção de Geraldo Vandré com o título *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores*, que após sua execução no

Festival Internacional da Canção de 1968, ficou em segundo lugar. Vandré conclamava a aço como se convocasse uma grande passeata para o agora quando dizia: “Vem, vamos embora que esperar não é saber/ Quem faz a hora não espera a acontecer”. E que um patriotismo sem sentido, que atacava o povo vinha de soldados que haviam aprendido que essa violência contra seus irmãos tinha uma motiva o errada, um nacionalismo cego as mazelas do Brasil e que é contestada quando Vandré enfatiza: “Há soldados armados, amados ou não/ nos quartéis lhes ensinam uma antiga li o/ De morrer pela pátria e viver sem razão”.

Aqui o desafio era lançado, pois os militares no poder utilizavam da boa fé desses soldados para manter o Status Quo. Não   à toa que a música foi censurada e banida. Ela incentivada a desordem e ao desafio da disciplina. Era o exemplo do perigo de uma juventude não tutelada pelos “salvadores da pátria”.

O Brasil seria apenas um dos locais onde os jovens se tornavam protagonistas da história. Devemos lembrar que foi entre a juventude universitária que nasceram as oposi es iniciais e mais radicais ao Regime Militar e que no fim das contas foi o que mais sofreu com a repressão violenta do período. O crescimento do acesso a educa o no mundo todo aumentou exponencialmente os jovens educados e com contato com novas realidades e idéias que fugiam dos padrões familiares e dos grupos religiosos que estavam inseridos.

O mundo passava a ser um local de possibilidades e experimenta o. De contatos e rupturas. Os jovens brasileiros, assim como no resto do mundo, queriam novidades. E esse gosto pelo novo tornaria a juventude alvo das campanhas publicitárias que moldariam os novos consumidores. Contestar sim, mas com o visual certo, com o produto certo, com a música ideal e que no fim como um bom consumidor não iria transformar o mundo, mas compr -lo. Segundo Hobsbawn falando sobre a cultura juvenil: “ele era ou tornou-se dominante nas economias de mercado desenvolvido” (HOBSBAWN, 2001, p. 320).

Porém, mais que isso, a juventude se tornou um produto. O mercado est tico não seria o mesmo se o ideal de prolongamento da juventude não existisse. O “*Forever Young*”¹⁹ dos anos 1980 se tornou a busca do corpo, do rosto, da atitude jovem. Velhice passou a ser visto como um mal. A idade passava e a luta inglória para parar o tempo se

¹⁹ Música da banda pop Alphaville de 1984.

tornou uma obsessão. A juventude temida politicamente se tornava um ideal cultural. Legião Urbana, um dos ícones do rock brasileiro da década de 1980, na música *Tempo Perdido* apontava esse paradoxo da busca de se tentar manter jovem. A angústia de um tempo que não para é enfatizado no início da música quando diz: “Todos os dias quando acordo/ Não tenho mais o tempo passou”. O passado e suas experiências não eram negado e fazia parte da construção de si (“nem foi tempo perdido”), porém é o futuro que interessa, pois o autor, Renato Russo, mostra que para essa juventude que ele fez parte o tempo era aliado (“Temos todo o tempo do mundo”, “temos nosso próprio tempo” e “somos tão jovens”). Mas cuidado, pois uma hora a juventude se vai e, por isso, apesar do tempo, um aliado dos jovens, essa juventude era passageira por isso conclamava: “Sempre em frente, não temos tempo a perder”.

Nesse sentido, entendemos que ser jovem é um período passageiro, mais social que biológico, pois cada sociedade delimita o início e o fim do que consideram esse momento entre a infância (sem autonomia) para a idade adulta (autonomia). É a preparação para assumir papéis sociais mais complexos na sociedade (empregado, cônjuge, pai/mãe, consumidor, eleitor, subordinado, líder, etc.) que define sua passagem para a chamada vida adulta.

Cada período também tem seu modo de representar a juventude e no período que delimitamos nosso trabalho (1977-1987) a juventude passou por um período de desilusão (década de setenta) e de busca de afirmação individual e social por meio de grupos sociais específicos (década de oitenta).

2.2 Somos jovens num mundo velho²⁰: Juventude e Protestantismo

Os jovens do Protestantismo histórico não ficaram imunes ao momento em que viviam na década de sessenta e setenta do século XX, pois tinham grupos de jovens dentro da igreja que não se encaixam no modelo litúrgico e teológico que as igrejas ofereciam. Havia novas idéias, novas demandas e uma cultura jovem florescente em todo mundo e que de algum modo penetrava na imaginação da juventude evangélica do período.

²⁰ Trecho do hino Mocidade Presbiteriana n° 382 do hinário Novo Cântico.

Nos EUA isso se refletiu no Movimento de Jesus (*Jesus Movement*) que no final dos anos sessenta buscou adequar a mensagem cristã à juventude norte-americana o que atraiu jovens antes não aceitos nas igrejas como *hippies*.

A Capela do Calvário liderada pelo pastor Chuck Smith foi uma dessas igrejas que buscou agregar essa juventude ao Protestantismo. Baggio descreve o Crescimento impressionante de “*Calvary Chapel*”:

Essa igreja, que em 1965 tinha vinte e cinco pessoas em sua primeira reunião, ultrapassou a marca de dez mil membros na década de 1970. No período de apenas dos anos, em meados da década de 1970, um número estimado de vinte mil pessoas se converteram na Capela do Calvário e oito mil foram batizadas. (BAGGIO, 2005, p. 49)

O que mudava no Movimento de Jesus era que quando entravam na igreja os Jovens não eram obrigados a deixar de se vestir como *hippies*, cortar os cabelos ou adotar o *American way of life* como o modo certo de ser cristão. As igrejas que seguiram a linha de Chuck Smith buscavam criar um ambiente de culto acolhedor e mais familiar para essa juventude criada na contracultura californiana e que questionavam os valores tidos como ultrapassados por eles. Não queriam sentar e assistir o serviço religioso e sim ter uma vivência religiosa que fizesse sentido a sua visão de mundo.

O modo de vida americano tradicional em que estavam inseridos atacava seu jeito de vestir, de se comportar e as igrejas não os queriam se não mudassem seus hábitos mas muitos líderes religiosos perceberam a importância desse movimento que se tornou uma das forças da renovação do Protestantismo norte-americano. Cunha aponta como o movimento de Jesus impactou o campo religioso nos EUA:

A ampla adesão de jovens - grande parte oriundos desse movimento - ao cristianismo protestante nos EUA no final dos anos 60 provocou algumas consequências para aquele campo religioso: (1) igrejas tradicionais adotaram estilos mais informais nos cultos para incluir os novos convertidos e passaram a admitir no seu staff pessoas provenientes do movimento *hippie*; (2) novas igrejas e denominações cristãs surgiram, adequadas ao estilo *hippie* descontraído na aparência e na forma de cultuar; (3) o uso de diferentes formas de comunicação pelos *hippies* cristãos, como os jornais alternativos (meio comum daquele movimento) e as artes (teatro, pintura, desenho, caricatura, com fins conversionistas; (4) o surgimento da *Jesus Music* [Música de Jesus], uma combinação de rock e *gospel* que se tornou a base do movimento da juventude, cuja a teologia assumia bases pietistas com ênfase conversionistas. (CUNHA, 2007, p. 72)

Cunha aponta na quarta característica o que talvez seja a herança mais duradoura do Movimento de Jesus e que terá impacto também no Brasil: A música de Jesus (*Jesus*

Music). Utilizando ritmos populares entre a juventude norte-americana do período como o *rock* e o *folk* as músicas cristãs ganham ares modernos com linguagem coloquial para falar daquilo que esses "hippies cristãos" acreditam ser a verdade: Cristo salva. Daí a ênfase cristológica e conversionista dessas músicas. Baggio sintetiza bem as dizer:

O que era a música de Jesus? Era simplesmente a música contemporânea com mensagens do Evangelho. Com o passar do tempo, a expressão *Jesus Music* foi substituída por CCM, de *Contemporary Christian Music*, a música cristã contemporânea. (2009, p. 51).

Assim, grupos de *Jesus Music* foram surgindo como *The Sound Generation* e *Love Song*. Logo essas músicas se tornariam uma parte do mercado fonográfico. Baggio aponta que em 1969 Larry Norman gravou o primeiro disco de *rock* cristão *Upon this rock* (Sobre a rocha) (2005, p. 53). Ainda cita nomes populares como Barry McGuire, Eric Clapton e Johnny Cash como tendo sido influenciados pelo movimento (2005, p.52). Baggio conclui que:

Seguindo o exemplo [de] Larry Norman e Mylon LeFevre muitos cantores cristãos e outros músicos que se converteram ao Cristianismo durante aqueles anos do Movimento de Jesus começaram a usar a música popular cada vez mais como veículo de divulgação do Evangelho, dando origem ao que hoje é conhecido como música cristã contemporânea (2005, p.55).

Cunha destaca que muitos jovens do movimento de Jesus se tornaram missionários protestantes levando esse jeito de evangelizar para onde iam. O Brasil recebeu alguns desses missionários que adaptaram o modelo desse movimento ao contexto brasileiro:

Muitos vieram para o Brasil e implementaram essa nova forma de evangelizar nas ruas e praias, por meio da informalidade e facilidade de adaptação inspirada no movimento *hippie*. Faziam uso de apresentações teatrais, musicais, abordagens pessoais, versões de músicas originais no inglês eram preparados em português e a guitarra e a bateria - instrumento base para os gêneros musicais que esses grupos privilegiavam (rock e a balada romântica) - passaram a ser utilizadas. Esse modo jovem de cultivar, cantar e pregar passou a influenciar fortemente a juventude protestante brasileira e ampliou a presença dos movimentos paraeclesiais já existentes no país, reforçando-os e abrindo espaços para outros (CUNHA, 2007, p. 73).

Apesar da influência do Movimento de Jesus ser sentida no âmbito do modo de se evangelizar ao que parece o ideal de se abrir mão de um modo de vestir não foi acompanhado. Cunha aponta que:

A organização Palavra da Vida, por exemplo, evitava a informalidade *hippie* na aparência, mas consolidou sua opção pelo uso da música como estratégia de comunicação nas campanhas evangelísticas e nas atividades dos retiros espirituais. Ela passou a gravar discos com composições dos seus líderes ou

de jovens internos do seminário bíblico. Seguiram o mesmo caminho outras paraeclesiásticas como jovens da verdade e Mocidade para Cristo. (2007, p. 73)

O problema dessa transposição do método voltado para trabalhar com jovens ligados a contracultura era que esse grupo não era parte do cotidiano das igrejas protestantes brasileiras. Desse modo, não havia a necessidade de radicalizar tanto a estrutura dos evangelismos para a juventude brasileira já que os jovens a serem evangelizados não vinham do mundo *hippie* como nos EUA. Acabou ficando a cargo das chamadas missões paraeclesiásticas a organização de trabalhos voltados especificamente com a juventude. Segundo Mendonça:

Paraeclesiásticas são organizações missionárias diferentes das tradicionais. Elas não se ligam às juntas ou comitês das grandes igrejas norte-americanas, mas se organizam independentemente delas com contribuições em dinheiro de membros das diversas Igrejas que assumem compromissos individuais de sustentação de missões ou missionários. (...) As paraeclesiásticas agem em três diferentes níveis: evangelização de massa acampamentos par a juventude e literatura. (...)

Os acampamentos de juventude, cujo protótipo no Brasil é a organização Palavra Vida, são estratégias par a conversão de jovens. Partem do princípio de que necessitam de conversão, mesmo os jovens fiéis das igrejas tradicionais que afluem em grande número aos seus retiros semanais de férias escolares (MENDONÇA, 2002, p. 56-57).

Mendonça não é simpático a essas organizações e vê nessa estratégia de evangelização uma forma de alienar a juventude da família e da casa (p. 57). Quadros ao trabalhar um outro tipo de paraeclesiástica, voltada para a juventude universitária, aponta quatro características dessas entidades :

Compreendemos por paraeclesiásticas entidades que: 1) Auto definem-se como movimentos; 2) tem objetivos missionários; 3) Sendo associativas, são formadas por adesões voluntárias de membros individuais, não dependendo das instituições religiosas estabelecidas; 4) obtêm seu sustento financeiro de doações espontâneas. (2011, p. 10, nota3)

Em um contexto de Guerra Fria e forte avanço dos ideais marxistas na América Latina, as paraeclesiásticas se voltaram para a formação da juventude em um ideário do protestantismo norte-americano e buscou dar instrumentos para que os jovens protestantes converter a juventude que estavam fora das igrejas ou dentro mas com idéias fora do lugar (fora do ethos protestante). Não há como negar que após uma década de politização de parte das mocidades protestantes a chegada do Regime Militar e o avanço de lideranças conservadoras alinhadas com os militares dentro das igrejas levou a um recuo dos grupos progressistas evangélicos. Assim, para Cunha o sucesso desse modelo com equipes musicais para evangelização adotada por várias

paraeclesiásticas que eram voltadas para a juventude tinham influência do momento político que se vivia no país e dentro das igrejas:

O alinhamento de lideranças evangélicas com os ideais da ditadura militar instalada no Brasil em 1964 e consolidada com o Ato institucional nº 5, de 1968, havia provocado, no final dos anos 60, uma desarticulação sem precedentes dos movimentos de juventude protestantes. Fechamento de seminários teológicos, extinção de associações de juventude destituição de lideranças de funções eclesiásticas, censura a veículos de comunicação oficiais da juventude e outras posturas deram o tom de um período que estabeleceria uma apatia entre os jovens evangélicos (CUNHA, 2007, p. 76).

Um exemplo foi a Confederação das Mocidades Presbiterianas em 1960. O trabalho com a mocidade continuou, mas sob rígido controle das lideranças eclesiásticas sob nome de Junta de Orientação da Mocidade (JOM). (SILVA, S. d., p. 63). Essa situação duraria até 1986 quando a Confederação Nacional da Mocidade (CNP) foi estabelecida (MORAES, S.d, p.105).

Nesse período os jovens progressistas vão aos poucos perdendo espaço e muitos saem da igreja. A mocidade presbiteriana vai sendo educada dentro dos valores caros às lideranças tradicionais da IPB: conversionismo, patriotismo, ortodoxia. Questões sociais e discussões políticas não cabiam à mocidade. Nada refletiu melhor isso que o hino Jovens Testemunhas composto pelo jovem Moacyr Bastos para o encontro da mocidade no Rio de Janeiro em 1970 e que se tornou o hino oficial da Mocidade Presbiteriana. Seu início aponta certo conformismo: “Somos Jovens num mundo velho / A pregar novos ideais / Do mesmo Evangelho / Que pregaram nossos pais”. Ou seja, o que traziam ao seu ver era uma herança religiosa que tinha cunho conversionista e herança dos missionários norte-americanos (Nossos pais). Na mesma estrofe há uma crítica aos jovens progressistas que buscaram fugir desse modelo pietista e conversionista e tentaram trazer pautas sociais para dentro da igreja: “O mundo muda, mas Cristo não! / Importa que preguemos a salvação!”. Ideologias de esquerda, questões sócio-econômicas ou políticas não cabem ao jovem presbiteriano. Aqui vemos a influência dos missionários norte-americanos com a crença de se converter o indivíduo que se converteria a nação. O hino ao centrar no refrão torna a música mais intensa (ela é cantada num estilo de marcha militar) executada com uma divisão de vozes onde os jovens de sexo masculino entoam: “Mocidade Presbiteriana/ Somos Testemunhas de Jesus!/ Temos que dizer ao nosso mundo/ Que a solução está na cruz”. As jovens de sexo feminino mantêm cantando junto: “Mocidade, testemunhas de Jesus/ Sim, a solução está na cruz”. Na frase final do coro as vozes masculinas e femininas se

encontram dando um belo efeito na música. O restante do hino mantinha a ênfase evangelizadora e não trazia nada de inovador. Mas o tom inicial nos parece foi uma crítica aos jovens progressistas que nesse momento já não tinham espaço na IPB.

Enquanto os antigos espaços de expressão como revistas e jornais da mocidade e os congressos estavam fechados ou sob vigilância e uma nova geração de mocidade que não viveu essas tensões observava o que acontecia nas igrejas como sendo natural e que a igreja sempre tinha sido assim. Nesse contexto os grupos musicais das paraeclesiásticas se tornavam espaços de liberdade de expressão para essa juventude. Não que usassem para criticar as igrejas ou a vida política do país, mas que podiam exercer sua fé de forma mais espontânea e com seu jeito de ser jovem.

Havia resistência inicialmente desses trabalhos com a juventude, pois rompiam com padrões tradicionais das igrejas e introduziam ritmos e instrumentos profanos na musicalidade protestante. Era comum, as chamadas missões, trabalharem com jovens os preparando para levar as igrejas locais as inovações de evangelismo como no caso da missão Jovens da Verdade, grupo paraeclesiástico criado por brasileiros (Josiel Botelho e Josafá Vasconcelos). Queriam fazer um modelo evangelístico diferente com músicas contemporâneas. Criaram um curso para capacitar jovens a seguirem o mesmo modelo que usavam no evangelismo. Logo surgiram conflitos internos nas igrejas como descreve Medeiros:

Eram jovens de várias denominações protestantes, que depois de capacitados nos cursos voltavam para suas igrejas locais para implantar tudo o que haviam aprendido. Nessa fase os conflitos surgiam entre tais jovens e a liderança local das igreja. Nesse cenário, muitos jovens foram proibidos de desenvolverem seus novos trabalhos evangelísticos. Outros tantos contudo, obtiveram êxito com sua missão, e cada vez mais surgia nas igrejas grupos musicais jovens. (MEDEIROS, 2014, p. 40)

A resistência não era a mensagem que se mantinha nos limites da ortodoxia protestante. O problema era estético e de leitura de realidade. Estético porque ritmos e instrumentos usados em músicas populares eram vistos como de baixa qualidade musical, pobres e não teriam a beleza e a grandeza dos hinos. Sobre a leitura de realidade o protestante mantinha uma postura clara de separação entre sagrado e profano. Entre o que é do mundo e o que é cristão. O uso de ritmos e melodias populares podia criar confusão na visão dos mais conservadores, pois acabaria por trazer o profano para o espaço sagrado a perda da noção do que Deus desejaria.

Mas aos poucos os jovens criavam brechas para a mudança sendo, como já foi visto, os acampamentos e as paraeclesias ticas espaços para se tocar a música cristã contemporânea. Mas mesmo nas igrejas locais aos poucos surgiam momentos para essa nova musicalidade:

Influenciados por esses movimentos que estavam acontecendo nos EUA os Jovens Cristãos protestantes brasileiros passaram a introduzir outros ritmos musicais e novos instrumentos nas celebrações. Esses encontros de jovens inicialmente aconteciam apenas aos sábados, nos chamados "cultos de jovens". Vagarosamente esses grupos musicais foram ganhando espaço na liturgia do culto de domingo. (MEDEIROS, 2014, p. 39)

Apesar da resistência inicial aos poucos tais grupos de juventude foram sendo cada vez mais aceitos nas igrejas dentro dos limites da ordem e ortodoxia estabelecidos por suas denominações. O mundo deixaria de ser atrativo se a juventude encontrasse em suas igrejas diversões sadias e cristãs como acampamentos, retiros e cultos voltados para sua faixa etária. Se uma parte dos jovens das igrejas até o final da década de 60 tinham um olhar para as questões "mundanas" o ideal agora era uma imersão total na cultura protestante sem tempo para olhar para fora dos arraiais evangélicos:

A idéia que passou a ser trabalhada foi que a juventude deveria estar dentro das igrejas e não fora dela, envolvida com movimentos ideológicos mundanos. Os conjuntos jovens e os retiros espirituais dos grupos paraeclesias ticos foram instrumentos para o estabelecimento desse novo ideal. (CUNHA, 2007, p. 76-77)

Enquanto o Brasil vivia os Anos de Chumbo (1968-1974), o milagre econômico (1969-1973), a abertura lenta, gradual e segura (1977-1979), Anistia (1979) e Redemocratização (1979-1985), os jovens protestantes na sua maioria viviam as suas próprias mudanças e tinham seus próprios desejos de um Brasil melhor. Mas para isso a mudança não viria pela economia ou pela política. Nem revolução nem reforma. O projeto de um Brasil melhor passava pela mudança da matriz religiosa: um Brasil protestante era a solução. Jovens saiam de casa, viajavam para os lugares distantes, levavam suas músicas, gravavam (com dificuldade) suas composições e militavam por sua fé. Era a Revolução de Jesus. Afinal não dizia o hino "importa que preguemos a salvação"?

2.3 Todo artista tem de ir aonde o povo está²¹: a origem da música popular e sua padronização

²¹ Trecho da música da música Bailes da Vida, de Milton Nascimento

A música popular ou canção é uma das mais comuns e populares expressões de culturas através do mundo surgida nos fins do século XIX e início do século XX ela surge fundindo elementos da música erudita com os das músicas folclóricas (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

O aumento gradativo do mundo urbano e a diversificação social que se aceleram no final do século XIX e início do século XX no mundo ocidental com os avanços tecnológicos advindos da Segunda Revolução Industrial (1850-1940) levariam ao aumento de demandas de lazer nas cidades tanto para as camadas populares quanto para as classes médias. Tanto em sua versão instrumental quanto em sua forma cantada se tornaram padrões de diversão nas cidades. Como diz Napolitano:

Portanto em linhas gerais, o que se chama de "música popular" emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia "popular" e "erudito" nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento "natural" do gosto coletivo, torno de formas musicais (2002, p. 10).

As novas tecnologias como a gravação mecânica elétrica e o rádio tornaram a difusão da música popular elemento primordial de sua escalada rumo a consolidação como o padrão musical no século XX. No caso das gravações musicais temos desde o surgimento do fonógrafo e gramofone o início de uma das mais poderosas indústrias do século XX temos uma rápida evolução da forma de se registrar os fonogramas e que facilitava não só sua difusão como o tornaria uma mercadoria acessível das que pudessem consumir essa nova mercadoria: a música (DIAS, 2008, p. 39).

Na década de quarenta do século XX temos o surgimento dos formatos compactos lançados pelas empresas CBS (33 rotações que se tornou padrão para música erudita) e RCA (45 rotações que se tornou o padrão para "música popular") (DIAS, 2008, p. 40). Além do avanço nos aparelhos de reprodução vemos a partir da década de cinquenta surge a padronização do tempo das músicas voltadas para o lazer em três minutos. (DIAS, 2008, p. 41)

A partir da década de 1960, mas principalmente na década de 1970 ocorreria a expansão das gravadoras "*Majors*" para diversas partes do mundo, em países de capitalismo periférico, onde havia uma crescente demanda por produtos de bens culturais. Essas gravadoras trazem o produto internacional, músicas estrangeiras, mas

também busca criar um *casting* de artistas nacionais nos países que se instalam (DIAS, 2008, p. 42, 43).

Nesse período o que as gravadoras percebem que a mercadoria que as pessoas queriam consumir eram aquelas que as ajudavam identificar com suas experiências cotidianas, com seus desejos diários, enfim a música deveria levar identificação do ouvinte com a música. Nesse sentido, a canção se tornaria elemento primordial porque em suas letras retratavam um novo mundo mais tecnológico, urbano e ao mesmo tempo angustiante. A música popular criava laços e buscava refletir experiências. Idealizar relacionamentos ou espaços (nacionais). Enfim a música popular se tornaria a linguagem do século XX.

O *Long-play* (LP), popularmente conhecido como disco de vinil, se tornaria o padrão de gravação. Surgido na década de quarenta do século XX com o uso de microsulcos para a reprodução (como os *compact*) e com a vantagem sobre o de 78 rotações, pois possibilitava mais gravações. Um LP passa a ter diversas músicas, de um único artista ou de artistas variados. Entre os anos setenta e oitenta do século XX seria o padrão quase único na indústria fonográfica (DIAS, 2008, p. 40).

A indústria fonográfica mundial a partir dos padrões colocados pelas grandes gravadoras (*Majors*) buscava, em cada contexto local, investir em artistas locais criando um mercado de música popular nacional. As gravadoras instaladas na América Latina buscaram formar um *casting* de artistas que passariam a ser identificados por sua gravadora. O artista se torna central e era ele que garantia o sucesso de vendas de um disco. Por isso, o LP se tornou o principal produto das gravadoras:

Nesse sentido, algumas gravadoras voltam-se para a formação de *castings* estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-lo em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*. Assim, é mais seguro, muitas vezes e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez precisa ser constantemente alimentado, e por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido. (DIAS, 2008, p. 61)

Mas apenas a gravação em compactos ou LPs não garantiam o sucesso da música popular e de seus intérpretes. O avanço dos meios de comunicação em massa (*mass media*) se tornariam importantes formas de difusão e consolidação das músicas populares. Nesse sentido, o rádio como veículo de massa por excelência da primeira metade do século XX seria utilizado pelas gravadoras como meio de apresentar seus

artistas. Para Hobsbawn o rádio tinha um aspecto importante na mudança de hábitos desse período:

Pois o rádio transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em som estava agora ao alcance deles. (HOBSBAWN, 2001, p. 194)

Para o historiador britânico, o rádio não criou novas formas de ver o mundo como o cinema ou a literatura, mas criou um sistema de interligação importante, pois as mesmas músicas, propagandas e discursos políticos podiam ser ouvidos por milhões de pessoas simultaneamente. (HOBSBAWN, 2001, p. 195)

Para a música a transformação que o rádio traz é fantástica, pois agora ouvintes poderiam ouvir músicas conhecidas, conhecer novidades musicais, ter assunto com os vizinhos sobre os artistas em voga (HOBSBAWN, 2001, p. 195). As gravadoras utilizavam esse meio de comunicação para vender suas mercadorias que com o tempo deixam de ser as músicas e se tornam os artistas. O rádio inventou as celebridades e talvez nenhuma tenha sido tão ligada a esse meio de comunicação e com sucesso no período áureo do Rádio do que o americano Frank Sinatra. Assim Hobsbawn conclui:

O rádio pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida a distâncias por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. Tornou-se assim um popularizador único de músicas (incluindo a clássica, e de longe, o mais poderoso meio de venda de discos como de fato continua sendo). O rádio não mudou a música... mas o papel da música na vida contemporânea, não excluindo o de pano de fundo para a vida cotidiana, é inconcebível sem ele. (HOBSBAWN, 2001, p. 195-196)

É importante observar como a consolidação da música popular foi facilitada pelo rádio. Jazz, bolero, tango, samba e outros gêneros identificados como elementos de uma cultura nacional foram executados a exaustão nas rádios de seus países e alguns como o jazz e o tango entre outros ultrapassaram as fronteiras de seus países e marcaram no exterior a idealização de uma cultura estrangeira que era identificada pela música que a representava.

Além disso, o mercado fonográfico criava meios de conquistar vendas ao reproduzir em exaustão uma música escolhida como provável hit do momento. Como nos diz Dias “... ao perceber que a canção é repetida várias vezes no rádio, o ouvinte é levado a pensar que ela já é um sucesso” (2008, p. 52). As gravadoras não criaram a música popular só perceberam que eram mercadorias potencialmente promissoras. Se rádio não criou o mercado consumidor de música popular com certeza o alimentou. A

música popular não criou o sentido nacional, mas acabou se tornando parte da identificação de uma nação com um ou mais estilos musicais.

2.4 Semeando as canções no vento²²: a música popular no Brasil

A música popular é um fenômeno urbano e que se consolida no Brasil ao final do século XIX com fortes influências do Lundum, da Modinha e do Choro.

O Lundum, originalmente música negra utilizada para dança. Sua domesticação levaria os lunduns aos salões. Para Krausche: “de uma música marcada por um momento acentuadamente coreográfico, típica das rodas de batuque, envolvendo meneios de quadris e sapateados, o lundu transformou-se em lundu-canção” (1983, p.16). Assim domesticado podia adentrar as festas da elite brasileira.

Já a modinha vai ao caminho contrário, pois a boa música dos salões se populariza e desce para o povo: "o violão assume o lugar antes reservado ao piano, a rua e o “populacho” tornam-se seus canais” (KRAUSCHE, 1983, p. 17). A modinha aos poucos sofre influências e continua sua sobrevida através de músicas chamadas pelas pessoas como salva e canção. Seu modo de cantar ganhou entonações mais empostadas criando os primeiros ídolos brasileiros: os cantores de rádios da década de trinta do século XX. Cantores como Vicente Celestino, Orlando Silva e Sílvio Caldas com suas serestas eram ídolos que ganhavam espaço entre o público (KRAUSCHE, 1983, p. 18).

Por volta de 1870 surgia o choro como parte do caldeirão musical urbano. Sendo executado por um "quarteto ideal. Dois violões, cavaquinho e flauta" (NAPOLITANO, 2002, p. 31), “o choro não constituía um gênero, mas antes uma maneira de tocar” (TINHORÃO, 1998, p. 208). Era executado normalmente em festas familiares o choro era caracterizado por uma forma chorosa (arrastada) de se tocar com instrumentos bem marcados. É uma música instrumental, mas que animava as festas da cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, e centro irradiador de novas tradições musicais.

O choro era a música das camadas humildes e trabalhadoras que tinham nesses momentos de festas espaços de diversão onde atuavam “...funcionários dos correios..., soldados de polícia e outros componentes de corporações fardadas, feitores de obras, pequenos empregados do comércio e burocratas” (TINHORÃO, 1998, p. 2008).

²² Trecho da música Sol de Primavera, de Beto Guedes.

Rio de Janeiro como capital e cidade da cultura da Primeira República (1889-1930) tinha a vocação para a abertura de novos estilos musicais que ganhariam espaços nas ruas e nos salões. Local de encontro de diversos gêneros musicais, de encontros de músicos e de pessoas que querem se divertir com boa música:

Mais concretamente ... é o chão da cidade, onde o isolamento das áreas rurais se rompe, tornando visível o espaço das identificações e dos conflitos entre os segmentos sociais; e a partir daí com o desenvolvimento dos meios de difusão, o centro urbano transformou-se em espaço de criação e reprodução da música popular; fica sendo aí, por exemplo, que os músicos sertanejos veiculam o seu trabalho, não mais no 'mundo rural'. A modinha, o chorinho e, em parte o lundu, tiveram um papel importante na constituição desse espaço (KRAUSCHE, 1983, p. 20 - 21).

Nesse espaço urbano, Rio de Janeiro, de efervescência musical e de novidades, que viria a surgir primeira manifestação de uma música que seria considerada popular e ligada a uma identidade popular e brasileira: O Samba.

Filho do maxixe e do choro, a palavra samba “designava as festas de danças de negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX” (NAPOLITANO, 2002, p. 34). Como houve uma imigração negra baiana para o Rio de Janeiro, logo as comunidades negras de origem baiana se tornariam pontos de encontros desses filhos da Bahia e que se reuniam nas casas das tias, senhoras que tinham certo prestígio na comunidade negra da cidade, como a casa da Tia Ciata (NAPOLITANO, 2002, p. 34).

Do início do século XX até a década de trinta ocorreu a construção do novo gênero musical, sendo um marco a gravação da música “*Pelo Telefone*”, composta por Donga e gravado por Baiano em 1917. Tornou-se um sucesso e consagrou o nome de Samba ao estilo surgido no Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2007, p. 18).

O samba até a década de cinquenta do século XX passou por uma série de mudanças, como a entrada dos instrumentos de percussão que só seriam introduzidos com a melhoria das gravações musicais, pois elas passariam a conseguir captar os timbres e batucos desses instrumentos (NAPOLITANO, 2002, P. 35 - 36).

A partir da década de trinta do século XX, o samba passou a ser produto de consumo de uma sociedade que buscava se definir. A partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a “significar a própria idéia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 23).

Essa associação samba e brasilidade vai ser explorada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945). O rádio seria o principal meio de difusão do gênero que

levaria o samba romper as fronteiras geográficas do Rio de Janeiro e se tornar um produto comercial.

Apesar de carioca, o samba já transportava os elementos de sua vocação nacional, resultado da contribuição proveniente do intercâmbio entre gêneros musicais diversos que já estavam interiorizados, redefinidos no interior da canção da cidade. (...) A partir de 30 o Estado descobre o rádio, o papel que ele poderia exercer no processo de integração nacional e no estabelecimento de uma "linguagem" de dominação. (KRAUSCHE, 1983, p. 34 - 36)

O samba viria, como outros gêneros, a se tornar mercadoria e como tal precisava de um público ampliado. Buscava um consumidor que segundo Krausche: “O ouvinte para quem as canções eram dirigidas o homem médio, aquele que cumpre uma jornada de trabalho durante o dia, e liga o receptor, quando se prepara para sair de casa” (1983, p. 38). O ouvinte almejado era o cidadão de bem e o samba deveria se adequar a esse perfil. Ser domesticado e enquadrado, segundo a ideologia do Estado Novo, em sua vocação nacional era “...um novo paradigma: um samba positivo, expressão da ideologia da disciplina e do trabalho”. (NAPOLITANO, 2007, p. 40). Sai o malandro e entra o trabalhador que abandona a vida boêmia, como no samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves *O Bonde de São Januário*: “Sou feliz, vivo muito bem/ A boêmia não dá camisa para ninguém/ É, digo bem”. (KRAUSCHE, 1983, p. 47). Ou Noel Rosa em *Rapaz Folgado*: “Malandro é palavra derrotista/ Que só serve para tirar/ Todo valor do sambista”.

A adequação do samba aos interesses do Estado Novo de Vargas levou a domesticação deste e impulsionou sua difusão nos rádios além de que com o fortalecimento do setor industrial e o avanço da urbanização e das camadas médias da sociedade criava contexto extremamente favorável consagração do samba como a música que representava essa brasilidade. Nesse sentido, o samba como a música que genuinamente representava o Brasil seria uma opção entre outras possibilidades como a música caipira que também era popular, mas acabou se tornando um gênero à parte daquilo que mais tarde se convencionou chamar de Música Popular Brasileira.

O samba se tornaria o elemento que o Estado Novo aglutinaria como a verdadeira representação do Brasil, que desce o morro e se espalha pelo sertão. Seria usado como instrumento educativo, difusor dos valores positivos a qual os bons brasileiros deviam se adequar. Sobre esse samba “higienizado” nos diz Napolitano:

O debate sobre como "higienizar" o samba, que começara em meados dos anos 1930, foi um dos temas da política cultural do Estado Novo, agregando-se às estratégias da disciplinarização do trabalhador brasileiro. Pode-se dizer,

entretanto, que já a partir do início dos anos 1940 predominou a visão de que o samba, desvinculado do batuque e da malandragem, poderia ser um instrumento de educação cívica e disciplina social para as massas trabalhadoras da cidade, definida por uma corrente influente de burocratas e ideólogos do Estado Novo que viam o samba como potencial veículo de cultura cívica e patriótica (2007, p. 43)

O samba se torna, deste modo, produto de sociedade capitalista que cresce, que se a de que ao mercado ampliado construído pelo processo de modernização do Governo Vargas, perdendo suas características étnicas (negras) e ganhando um ar mais “respeitável”. Perdia parte do seu caráter espontâneo e se tornava instrumento de propaganda governamental. Exemplo disso é que em 1937 era lançado decreto que... "obrigava as escolas de samba a imprimir ao seu enredo um caráter didático, patriótico e histórico: cristalizava-se o samba-enredo" (KRAUSCHE, 1983, p. 50). Surgiam também sambas que deveriam demonstrar o que de positivo o Brasil tinha: o samba exaltação, como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, gravado em 1939: “Brasil/ Meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ vou cantar-te nos meus versos”. E continua com exaltação ao samba, a cultura do samba (referências às origens do samba nas casas quando diz “Tira a mãe Preta”), a exaltação da natureza e da sensualidade da mulher brasileira (“Terra boa e gostosa /Da morena sestrosa/ De olhar indiscreto”) dentro do aceitável aos padrões morais impostos pelo estado brasileiro. Desse modo, o samba foi o primeiro gênero musical realmente de impacto nacional, mas quando isso aconteceu já estava descaracterizado de suas formas iniciais. Era um produto de consumo, não ofendia as boas famílias, ganhava prestígio nacional e internacional, como elemento que representava o Brasil em filmes de Carmem Miranda ou no desenho da Disney “Alô, amigos”, onde Donald conhece os personagens que representam duas grandes nações latino-americanas: Zé Carioca, brasileiro e Panchito, o mexicano, cada qual apresentando seu país ao bom amigo Donald (EUA).

Um segundo elemento da construção da música popular no Brasil foi a Bossa Nova. Surgido como parte do crescimento urbano e avanço social era uma música ligada as classes médias surgidas com o avanço da industrialização brasileira e o mercado fonográfico em expansão no período. Jovens de classe média em seus apartamentos com seus violões sincopados e voz contida buscavam harmonizar voz e instrumento tendo como referências o jazz e o samba (a batida do violão da Bossa Nova não seria a batida do samba na síncope do Jazz?). Para Krausche:

Esteticamente vinculada ao pequeno espaço, a voz passava a ser usada na linha da fala normal, sem alternar gritos e sussurros, sem a necessidade de recorrer a expedientes vocais operísticos.

A voz emerge como um dos elementos dessa nova canção: a "bossa-nova". A sua "muito calma para pensar", a ausência de grandes arrebobos melodramáticos expressavam um novo comportamento do músico e do intérprete frente as possibilidades "oferecidas" pelas gravações e pelo poder da radiodifusão e da televisão. A voz espremida no "cantinho" poderia chegar a alguns milhões de ouvidos nos centros urbanos do país. Para o artista abria-se o campo para integrar as influências jazzísticas de um modo mais consistente e nacional à música brasileira, chamando a atenção para uma relação mais íntima e mais rica entre voz (música) e ouvido. (KRAUSCHE, 1983, p. 70 - 71)

A mudança trazida em 1959 por João Gilberto era uma ruptura estética, rítmica, melódica e principalmente cultural. O Samba, antes visto como música inferior, ganha espaço por meio da releitura dos bossanovistas. A música popular tornava-se respeitável pois era produzida por uma juventude branca, classe média e universitária. A Bossa Nova teve como principal impacto uma mudança no mercado fonográfico brasileiro como nos aponta Napolitano:

Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte herdeira do público jovem universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram. Para isso, colaborou uma estrutura singular da indústria fonográfica, que, mesmo dominada pelas grandes multinacionais, necessitava estimular a produção local, como parte de sua lógica de lucro (2007, p.68)

A Bossa Nova atraía uma juventude que se empolgava com os avanços brasileiros na economia. Jovens que eram beneficiados por essa estrutura de crescimento do consumo, das vagas para universidade. A Bossa Nova era a modernidade em forma de som e poesia.

Na Bossa Nova tudo deveria ser harmonizado tendo como ideal, inicialmente, uma perfeita combinação voz, melodia e ritmo. Um não podia sobrepor a outro. A novidade não era um novo ritmo e sim a forma de se buscar interpretar as músicas:

O importante é que o leitor ouça a voz, a orquestração o arranjo, o ritmo (refinando a batida tradicional da música brasileira pelo uso extremado da síncope) destacam-se, um não ser reduzindo ao outro, e dessa forma, interagindo-se. Quando João Gilberto canta, o seu violão não vive enquanto mero acessório, mas enriquece a música como um todo (KRAUSCHE, 1983, p. 75).

Sendo João Gilberto o maior expoente dessa música brasileira, que se quis moderna, passou a ser referência de como se fazer Bossa. Seguir João Gilberto era o caminho mais fácil, mas não único, de se produzir Bossa Nova. Segundo Napolitano:

O álbum *Chega de Saudade*, lançado no início de 1959, causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O *long play* (LP) conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento da tradição. Em outras palavras, ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição da música popular brasileira - via de regra, de acompanhamento melódico -, mas também concentrou na "batida" a não regularidade do bolero e a irregularidade do Jazz. Dialogando com a tradição de música brasileira, João Gilberto incorporou a bateria das escolas de samba de maneira inusitada: seu polegar reproduzia a marcação do surdo - tangendo a primeira corda do violão - enquanto os três dedos médios "batucavam as cordas inferiores como se fosse um tamborim (2007, p. 69).

João Gilberto não politizou suas músicas e sempre se manteve fiel à estética que havia criado. Se o banquinho, o violão e a voz contida como se cantando num espaço de intimidade foram marcas da Bossa de João Gilberto, logo surgiam outras tendências. Elis Regina rompia com a voz contida e Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Sérgio Ricardo buscaram tornar a Bossa Nova uma música engajada:

A consolidação do termo ajudou a estimular ainda mais as aglutinações a favor ou contra o movimento: o "samba moderno passou a ser visto como a antítese do "samba quadrado", ou seja, aquele samba com um ataque percussivo e divisões rítmicas bem definidas. Mas, no seio do "samba moderno, surgia uma outra clivagem, que acabou por politizar a bossa nova e iniciar outra tradição: a canção engajada ou "de protesto".

Essa nova Bossa mais engajada surgia apenas dois anos após João Gilberto lançar o seu disco *Chega de Saudade*, marco inicial da Bossa Nova. Enquanto a Bossa Nova de João Gilberto e Tom Jobim buscaram manter a estética da proposta original, os engajados buscaram dialogar com a realidade da população dos morros e dos sertões. De certa forma ambos eram elitistas, pois se uma exaltava a boa vida da classe média a outra se via como a vanguarda que, do ponto de vista privilegiado, aponta como a vida do povo era ruim e como o Brasil tinha problemas que afligiam essa população. Para exemplificar esse ponto, duas músicas: *Chega de Saudade* e *Zelão*.

Em *Chega de Saudade*, canção composta por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por João Gilberto, temos a Bossa Nova como pensada por seus criadores: voz e violão, ritmo e vocal, tudo de forma equilibrada. Não há um momento de alteração vocal, o intérprete mantém a música em uma mesma continuidade. A música fala da mulher ausente que torna a vida do intérprete sofrido e que sua volta seria a solução para sua melancolia:

Vai minha tristeza/ e diz a ela que sem ela não pode ser/ diz-lhe uma prece/
Que ela regresse/ Por que não posso mais sofrer/ Chega de saudade a
realidade é que sem ela não há paz/ Não há beleza é só tristeza e a
melancolia/ Que não sai de mim / não sai!/ Mas se ela voltar que coisa linda,

que coisa louca/ Pois há menos peixinhos a nadar no mar/ do que os beijinhos
que eu darei na sua boca.

Na primeira estrofe e no refrão é descrito o sofrimento, sua causa e sua solução. O restante da música é variação da primeira estrofe. Os bossanovistas ligados a essa linha mais preocupado com a estética não buscavam pensar o Brasil como sociedade. Seus dramas são cotidianos, seus olhares mais para o mundo onde buscam a beleza da natureza e do amor. Sua mudança está a nível pessoal. A solução é simples: a conquista do amor.

Em Zelão, música de Sérgio Ricardo de 1961, a Bossa Nova sofria mudanças que tornariam importantes. A interpretação de Sérgio Ricardo mantém a voz contida, porém há vozes femininas que cantam como respondendo a Sérgio Ricardo. O violão era acompanhado por instrumentos de percussão e trombone. Mas o mais importante era o tema: nada de amor, nada de observar um barquinho no mar ou de uma garota passeando na praia que chamou a atenção. O drama de um favelado é cantado pelo intérprete. Não para uma solução fácil para a tristeza de uma pessoa que perdeu tudo que tinha: o que sobrava era apenas a solidariedade entre os excluídos da sociedade. Sérgio Ricardo retornava aos temas do samba e politizava a Bossa Nova levando ao surgimento da música engajada:

Todo morro entendeu/ Quando o Zelão chorou/ Ninguém riu nem brincou/ E
era carnaval/ ... Choveu, choveu/ A chuva jogou seu barraco no chão/ nem
foi possível salvar o violão/ Que acompanhou morro abaixo a canção/ Das
coisas todas que a chuva levou/ pedaços tristes do meu coração.

O intérprete não era do morro nem amigo de Zelão, apenas conta o caso. A música dos engajados queria mostrar o Brasil dos excluídos queria contar as mazelas desse povo sofrido. Povo do qual não fazia parte. Segundo Tinhorão:

Entre os objetivos da CPC - criado pra promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular dos problemas puramente individuais para uma âmbito geral: o compositor se faz intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com que se debate.

Ora, como pode perceber pelo uso do verbo "induzir " os jovens estudantes partiam de uma posição de superioridade da sua cultura, e propunha-se (diante do fracasso das suas primeiras ilusões assumir paternalistamente a direção ideológica das maiorias, comprometendo-se a revelar lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento (TINHORÃO, 2010, p. 331).

Se ambos os lados da Bossa Nova incorporaram ao seu jeito a tradição da música popular, seja pelo ritmo, seja pelas letras, podemos dizer que da Bossa Nova vai surgir aos poucos o que mais tarde chamaríamos de MPB (Música Popular Brasileira). Apesar de ambos os lados serem partícipes da criação da MPB com o tempo essa sigla passa a ser associada com um tipo de letra mais engajada. Principalmente durante os festivais da década de 60 e 70. Para Napolitano:

O jovem artista engajado, nacionalista de esquerda queria estar apto a produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo inclusive, os limites propostos pelo Manifesto do CPC. O avanço da "frente popular" pelas reformas parecia ter encontrado sua homologia no mundo das artes e da cultura. Mais do que um espelho, a canção engajada oriunda da Bossa Nova deveria ser holofote que iluminaria a consciência nacional, na direção de uma modernidade redentora (2007, p. 78)

Ninguém encarnou melhor a figura do artista engajado do que Geraldo Vandré, que foi além da Bossa Nova e incorporou outros ritmos em suas composições engajadas, como Guarânias (*Para não dizer que não falei das flores*) e rasqueado (*Disparada*). Vandré transforma sua música como um manifesto da situação política brasileira dominada politicamente pelos militares. *Caminhando* como é conhecida *Para não dizer que não falei das flores* levou-o para o exílio - em tempo de censura havia limites para as músicas engajadas. Melodicamente era uma música simples com apenas duas notas (Mi menor e ré). Vandré pensa em um Brasil que despertado da inércia política ia as ruas lutar pelas mudanças ao dizer: “Vem vamos embora que esperar não é saber / quem sabe faz a hora não espera acontecer”.

O instrumento para esse despertar do povo são as músicas engajadas: “caminhando e cantando e seguindo a canção”. Os problemas sociais existem pela má distribuição de renda: “pelos campos há fome em grandes plantações”. A forte crítica ao militarismo vem no verso: “Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ De nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ De morrer pela pátria e viver sem razão”. Crítica que deve ter irritado os militares que estavam engajados em construir uma religião patriótica tornando o Brasil o objeto de culto. E os defensores da ordem, os soldados estavam perdidos, pois defendiam uma pátria abstrata (nação). Mas reprimia a pátria concreta: o povo. Por isso os soldados, os estudantes, os trabalhadores, todos os brasileiros deveriam se engajar na mudança: “A certeza na frente/ a História na mão”. Seria essa frase uma influência do Marxismo? A revolução era inevitável? O

capital iria desaparecer? Apesar de ser tentador pensar assim os artistas engajados eram nacionalistas de esquerda e não parece que tenham sido militantes marxistas convictos.

De qualquer forma, é importante ver que Vandré conclamava a popula o   ruas para mudar o Brasil. Era uma letra forte demais para se ignorar naquele contexto. Vandré deixou o Brasil e sua música caiu no ostracismo.

Mas a percep o de que a MPB era uma música de contesta o foi se consolidando. Os festivais e programas de TV foram popularizando artistas. Mas uma nova estética se propunha e tinha clara influência do movimento da contracultura norte-americana: A Tropicália. A ruptura proposta por Caetano Veloso, Gilberto Gil e companhia não era política, mas estética. Era a antropofagia dos Modernistas aplicada na Música. Com os festivais e com a TV se consolidava um mercado fonográfico o que diminuía o espaço para a criatividade. Krausche aponta:

Com o desenvolvimento, indústria , cultura e com a vitória da TV, a música popular tende a não criar antes para depois buscar os caminhos de destrui o, e sim a se comportar de acordo com os padrões definidos pela indústria cultural produzindo diretamente para as suas exigências e conivente coma a linguagem institucionalizada (KRAUSCHE, 1983, p. 86).

A Tropicália chega com uma visão de confronta o. Trazem elementos como guitarras e baixos elétricos, como colagens ou que não buscavam a crítica política. Era ir além, era a revolu o da estética, buscar devorar tudo e criar o novo. Nascia para chocar e deixava de existir quando se tornava naturalizado:

Assim, a tropicália viveu em fun o de outros "discursos", antropofagicamente. A sua can o, ao se auto-comentar (como fez a Bossa Nova) tinha de falar ao mesmo tempo a outro. Nasceu para realizar esse "trabalho", caracterizando-se por ser um movimento de vanguarda, o primeiro e único dentro da MPB, e não para se instalar como gênero musical jamais foi um e sim vários) nem para completar aquele abra o geral promovido pela indústria cultural. Apesar de se estar sob o "sol" já de dezembro (de 1968) sob o fechamento do espaço de participa o política, o tropicalismo pagava ele mesmo, o preço de sua ousadia: era o seu fim.

 s vésperas do natal, Caetano Veloso cantava o último gesto tropicalista, o suicídio (...) A tropicália não protestava contra a situa o política do país; não tinha nascido para isso; no final da digestão, o suicídio. (KRAUSCHE, 1983, p. 92)

A tropicália completaria o quadro para se formar o que seria a MPB, pois sua ousadia levaria a uma consequência muito importante: abria espaço para artistas com propostas musicais diversas e nem sempre politizadas.

Por fim, a tropicália colaborou para libertar uma faixa de músicas e do público do compromisso com a can o nacionalista e de protesto, para quebrar a institucionaliza o do som e do gesto "revolucionários". (KRAUSCHE, 1983, p. 92)

A ousadia Tropicalista pode ser vista na canção Domingo no Parque apresentada por Gilberto Gil e os Mutantes no festival de 1968. Começava pela banda de rock, uma afronta aos puristas da MPB. A canção inclassificável é um amálgama de ritmos descrevendo a vida cotidiana de três pessoas e um crime passionai causado pelo ciúme, quase que uma volta aos boleros trágicos das décadas anteriores: Olha a faca (olha a faca)/ Olha o sangue na mão/ Ê, José/ Juliana no chão / Ê José/ corpo caído/ Ê José! Seu amigo João/ Ê José...

No final da década de setenta, músicos que não conseguiam espaço nas grandes gravadoras passaram a produzir seus discos e criar espaços para divulgar e vender seus trabalhos. Eram os independentes que buscavam estabelecer circuitos musicais fora da grande mídia (que não desejassem tal espaço), mas que sua musicalidade não era comercialmente interessante para as *majories*. Assim, a música independente era quase uma produção musical artesanal. Vaz aponta que:

O termo *independente* expressa apenas isto: que o lançamento do disco assim realizado, não dependeu do julgamento das gravadoras. Ou seja segundo ele [Hélio Zinsskind, integrante do grupo Rumo] seria mais correto falar-se de uma música independente. (VAZ, 1988, p. 13)

Dos Alternativos, o grupo de melhor aceitação foi o Boca Livre, que conseguiu vender oitenta mil LPs de produção independente e conseguiu duas músicas executadas com sucesso nas rádios: *Toada* e *Quem tem a viola*. Outra figura que conseguiu certa visibilidade foi a matogrossense Tetê Espíndola, que graças a seu timbre de voz estridente conseguiu projeção nacional em 1985, com sua vitória no festival dos Festivais promovido pela Globo interpretando a música *Escrito nas estrelas*.

Mas é importante lembrar que havia outras musicalidades com regionalismos, o circuito universitário (Ivan Lins e Gonzaguinha), o clube da esquina (Milton Nascimento, Beto Guedes, etc.), surgidos ainda nos anos setenta. Na década de oitenta do século XX, uma miscelânea de estilos, ritmos, sons ganhava a alcunha de MPB (Música Popular Brasileira). Não tendo um elo que ligasse todas as musicalidades talvez a definição de Krausche, tenha sido a que mais se aproximou da realidade:

... a MPB apresenta-se não como um conjunto definido, fechado; mas até certo ponto diluído; um círculo de contornos são muito nítidos, pois o seu rótulo pode legitimar e evidenciar outros gêneros que até então não eram privilegiados. Tem-se a impressão que a MPB é fundamentalmente o que se cantou nos grandes estádios de futebol sob título "Canta Brasil", no ano de 1982: Chico Buarque, Gonzaguinha, Milton Nascimento, Simone, João Bosco, Pepeu Gomes, Clara Nunes, Baby Consuelo, Moraes Moreira e outros (KRAUSCHE, 1983, p. 9).

Desse modo, aquilo que era apresentado ao público como MPB se tornou um rótulo comercial que garantia boas vendas. Napolitano divide a MPB em dois momentos: A canção dos anos de Chumbo de 1969 e 1974 e a canção da abertura de 1975 e 1982. Para Napolitano:

Se a "canção dos anos de chumbo" foi marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a "canção da abertura" será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos de atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em eminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico (2010, p. 391).

Esse trabalho tem como premissa que houve uma renovação musical evangélica no final da década de setenta do século XX. Entendemos que a própria musicalidade brasileira que veio sendo construída nas décadas anteriores culminando na MPB como uma espécie de movimento/conceito guarda-chuva que abarcou várias tendências na nova música cristã ou música cristã contemporânea brasileira.

Ritmos, estilos de letras e temas da MPB aparecem nas músicas cristãs contemporâneas, como a seca, ou os tipos brasileiros desde o pescador ao jovem trabalhador e de classe média. Da menina que acabou na prostituição infantil aos menores abandonados, da figura do garimpeiro ou do nordestino retirante. Muitas vezes essas músicas pareciam dar respostas aos compositores e intérpretes da MPB. Mas antes de entrarmos na análise dessas músicas, tema do capítulo três, buscaremos entender como a música evangélica era produzida no período anterior ao lançamento do disco De Vento em Popa (1977) pelo grupo Vencedores por Cristo, a qual delimitamos como marco inicial da Música Cristã Contemporânea Brasileira.

2.5 Fale do amor²³: a música no protestantismo brasileiro

A chegada de missionários protestantes no Brasil na segunda metade do século XIX trouxe na bagagem toda uma tradição musical que seria reproduzida e adaptada para o uso das nascentes congregações brasileiras. Inicialmente esses missionários

²³ Título de um álbum e de uma música do grupo Vencedores por Cristo.

tinham campos extensos de trabalho e por isso podiam organizar congregações e ficar ausentes por muito tempo.

Como essas congregações poderiam manter a fé ativa já que o conhecimento de teologia era inexistente e a maioria da população do período era analfabeta situação comum aos que se convertiam ao protestantismo? A resposta estaria nos hinos, com os quais os missionários ensinavam a base teológica para a manutenção da fé. Assim a fé mantinha ativa graças aos hinos que bem cedo seriam organizados em hinários. Segundo Mendonça:

Não nos resta, portanto, outro documento que expresse a resposta e a organização da crença por parte do protestante comum a não ser seu livro de cânticos sagrados. Eles eram cantados no culto, onde a presença dos pastores e líderes podiam talvez selecioná-los institucional. Mas mesmo assim é provável que eles procurassem atender, na escolha de cânticos, as predileções dos adeptos. No entanto, a regra geral era que os próprios fiéis selecionassem os cânticos preferidos, vez que ficavam longos meses sem a presença dos pastores. Além disso, o protestante não cantava is seus hinos só nos momentos formais de culto, mas no cotidiano de seus afazeres e lazer (1984, p. 234).

A fé protestante era aprendida principalmente pelos cânticos, que se tornam essenciais no culto e que seria a forma mais direta de inculcar os valores protestantes nos convertidos. Se o sermão era basicamente a forma mais pedagógica e tradicional de se expor a mensagem protestante, coube aos hinos o ensino de forma emocional dessa mensagem, sendo um método de evangelismo eficaz. Silva nos diz que:

Mesmo tendo em mente que a palavra escrita é preponderante no protestantismo, não podemos perder de vista, para aqueles que não sabiam ler, a nova teologia poderia ser aprendida e decorada por meio da fala e das canções. Nesse caso, música aparece como importante instrumento para a evangelização por conter, além dos aspectos teológicos básicos, o apelo emocional e individual das mensagens dos grupos oriundos da época das grandes missões (congregacionais presbiterianos, batista e metodistas). (2012, p. 23)

O pioneirismo da introdução desses hinos foi Sara Kalley, que em 1861 organizaria o hinário *Salmos e Hinos*. Como vimos, o casal Kalley são os primeiros a se fixar de forma definitiva do Brasil com intenção de trabalhar com evangelização dos brasileiros já que para o protestantismo o católico é alguém que está longe da verdade e precisa ser convertido.

Sarah era organista e, além de traduzir hinos, também era compositora. Um dos hinos mais conhecidos é *Convite aos Meninos*, que ela adaptou a partir da canção *Come to the saviour* de George Frederick Root (Letra e Música de 1870). Nesse hino adaptado em 1875, a letra de Sarah busca evangelizar crianças:

Vinde meninos! Vinde a Jesus! Ele ganhou-vos bênção na cruz! Os pequeninos ele conduz./ Oh! Vinde ao Salvador! Que alegria! Sem pecado ou mal./ Reunir-nos todos, afinal/ Na Santa Pátria Celestial / Com Cristo, o Salvador. (Hino 609 do Hinário Salmos e Hinos)

O objetivo conversionista do hino é bem explícito, pois vir a Jesus era a forma de se propor a conversão ao protestantismo, que seria o verdadeiro caminho para a “Santa Pátria Celestial”. O hino acima citado - apenas a primeira estrofe - é repetido no coro. Esse modelo de estrofes e repetição do coro se tornaria uma espécie de padrão para os hinos dos hinários brasileiros.

Salmos e Hinos foi o primeiro hinário, um livro com a coleção de cânticos para serem entoados pela congregação. Após o Salmos e Hinos, teremos a criação do hinário batista, chamado *Cantor Cristão*, em 1891, por obra do pregador Salomão Ginsburg. Há ainda o *Hinário Evangélico*, obra da Confederação Evangélica do Brasil que iniciou sua produção em 1935, mas teve sua edição definitiva em 1960. Ele ainda é utilizado pela Igreja Metodista. A primeira edição do Hinário Luterano da Igreja Evangélica Luterana do Brasil data de 1938; em 1981 a Igreja da Confissão Luterana do Brasil lança o Hinário *Hinos do Povo de Deus*. No mesmo ano, temos o Hinário Presbiteriano Novo Cântico da Igreja Presbiteriana do Brasil; a Assembléia de Deus tem desde 1922 a sua *Harpa Cristã*; a Congregação Cristã no Brasil usa o hinário *Hinos de Louvores e Súplicas a Deus* que vem sendo atualizado desde 1934 e em 2012 chega a sua quinta atualização²⁴. Na linha do ecumenismo se destacou *O Novo Canto da Terra*, de 1987, produzido pelo Instituto Anglicano de Estudos Teológicos e teve como organizador Jaci Maraschin.

A prática do uso de hinários, como se percebe, tem longa vida nas igrejas brasileiras. Já que quase no século XXI as igrejas continuaram a produzir seus hinários ou atualizações destes. De qualquer forma o *Salmos e Hinos* seria a referência para a produção da maioria dos hinários brasileiros, tendo hinos deste hinário transplantados para outros hinários (podendo ser literalmente ou com algumas adaptações das letras).

Mendonça analisou o hinário *Salmos e Hinos* na de sua edição de 1899. Ao analisar as letras desses hinos identificou quatro divisões nos 375 hinos estudados por ele: 216 hinos seriam identificados como *Protestantismo Pietista*, cuja as características

²⁴ Também chamado de Hinário nº 51. Uma curiosidade é que desde 1914 os membros da Congregação tem hinário próprio, mas eram hinos em italiano e só em 1932 surgiram traduções desses hinos para a língua portuguesa.

seriam a emoção, o individualismo e o conversionismo. 19 hinos seriam do *Protestantismo Peregrino* cuja características Mendonça descreve de forma contundente que o Protestante: "Sente-se estrangeiro na terra, de modo que o seu viver é um penoso caminhar para a pátria celestial" (1984, p. 242). Trinta e seis hinos são identificados como Protestantismo Guerreiro onde o fiel é convocado a uma guerra santa contra as hastes espirituais do mal tendo a frente o general cristo, cuja figura guerreira parece ser uma analogia a Apocalipse cap. 19: 11-16.

Por último, o *Protestantismo Milenarista* estaria em 104 hinos. Mendonça explica que o Pré-milenismo é a reação ao Pós-Milenismo da Teologia Liberal:

A reação contra o Liberalismo consistia em afirmar que o Reino de Deus não é o produto final de uma cristianização progressiva da ordem social. Este conceito de reino era mais o reflexo da posição evolutiva do que a esperança do Novo Testamento. O Reino virá por iniciativa divina e não por qualquer esforço humano. O que compete ao homem não é "edificar" o Reino, mas estar pronto para a sua vinda sobrenatural mediante o arrependimento e a fé. Para uma sociedade impotente e sem esperança era necessário pregar o arrependimento, a fé e a esperança num mundo compensador para o atual, corrompido e feio. Em suma, o Reino não é um desenvolvimento histórico contínuo: simboliza o fim da era do presente, é o "para lá da história". Na teologia esta forma de creança chama-se pré-milenista, isto é o Messias instaurar o milênio; (1984, p. 249).

O importante é perceber que apesar dessas classificações, há um claro apelo evangelístico nesses hinos, que eram compartilhados pelas diversas denominações. Como aponta Silva sobre o *Salmos e Hinos*:

O individualismo, o voluntarismo e o apelo emocional do crucificado, apelos à conversão, luta entre o bem e o mal e os traços do apocalipsismo. Em suma maiores, os temas tratam de questões ligadas à evangelização pessoal, ou seja, o elemento principal da ligação entre as denominações protestantes existentes no país nesse período. Além disso, serviu de base para tantos outros hinários elaborados posteriormente que igualmente apostavam na conversão individual como a meta a ser cumprida, justamente por estar em acordo pela maioria dos ramos protestantes instalados em terras brasileiras na época. (2012, p. 24)

Os missionários que traziam esses hinos em sua bagagem e os adaptavam vinham com forte sentimento religioso, fruto dos avivamentos norte-americanos e da chamada *Religião de Fronteira*. Essa era a construção religiosa de grupos como metodistas e batistas, que passaram a trabalhar com afinco para evangelizar as novas fronteiras dos EUA, como a expansão para o Oeste. Segundo Herberg:

A princípio a fronteira significava simplesmente o deserto e os índios. (...) muito cedo porém, a fronteira começou a assumir outro significado. Passou a significar a frente em marcha dos colonizadores europeus que penetravam no deserto e o tornava sujeito ao homem branco. (1962, p. 112)

Essa fronteira que era "desbravada" pelos colonos levaria a um esfriamento da fé o que levou a trabalhos de evangelização entre os colonos e criando, o que Herberg chama de movimento revivalista. A Religião de Fronteira daria espaço para o emocionalismo protestantismo americano onde:

Em todos esses aspectos e outros a religião que se manifestava nas grandes denominações evangélica, foi um autêntico reflexo do espírito da fronteira com o seu individualismo, o seu emocionalismo, o seu pragmatismo e a sua impaciência quanto as formas e restrições. (HERBERG, 1962, p. 117)

A hinódia protestante trazida pelos missionários refletiam, assim, aspectos externos à igreja: o ambiente de fronteira, as disputas teológicas entre Teologia Liberal e a Teologia Ortodoxa, o triunfalismo norte-americano expresso no chamado *Destino Manifesto*²⁵. Além disso, em alguns casos apontados por Rodrigues Jr. em seu livro *Música Sacra, mas nem tanto*, alguns hinos tidos como sacros no Brasil eram adaptados de músicas folclóricas dos EUA ou de hinos de nações protestantes como Alemanha e Inglaterra. É um exemplo o Hino *Saudade* (nº 484 do *Cantor Cristão* e contido entre outros hinários). Sua letra em português é um exemplo de *Protestantismo Peregrino*. Vejamos o primeiro verso e o coro: “Da Linda Pátria estou mui longe/ Triste eu estou/ eu tenho de Jesus saudade/ Quando será que vou?/ (coro) Passarinhos belos flores/ Querem me encantar/ Oh! Vão terrestres esplendores/ não quero aqui ficar”.

Nesse hino, o crente é aquele cuja espera é a ida para o céu. Ele percebe que os prazeres que o mundo lhe oferece tinham o único propósito de desviar sua atenção da verdadeira felicidade: estar em seu verdadeiro lar que era a pátria celestial. Sua letra em português é atribuída ao missionário metodista Justus Henry Nelson. Para Rodrigues Jr.,

²⁵ Fernandes e Morais ao falar do expansionismo americano dá uma boa referencia sobre o destino manifesto e como ele influencia a visão missionária norte-americana : “ Outras explicações para essa política externa ressaltam a reafirmação do ‘Destino Manifesto’, sob a forma de anglo-saxonismo: a crença de que a nação norte-americana ‘anglo-teutônica’ era superior do ponto de vista racial e tinha uma missão civilizatória a realizar; nesse sentido o mundo estaria sendo beneficiado com a expansão, bem como a guerra manteria virtudes morais altas e os espíritos disciplinados, em pressupostos bem próximos do darwinismo social.

Essa missão divina levou protestantes evangélicos a promoverem um imperialismo baseado na ‘retidão moral’, isto é, que os norte-americanos liderariam, não só pelo exemplo remoto, mas também pela presença física entre raças ainda não remidas do pecado. O reverendo Josiah Strong e seu livro *Our Country* (1885) fizeram muito sucesso ao insistir que os Estados Unidos, com seu ‘ gênio anglo-saxão para a colonização’ deviam espalhar as bênçãos do protestantismo e da democracia ‘na direção do México, América Central e do Sul, para as ilhas do mar, para a África e além’. (FERNANDES,MORAIS, 2007, p.170)

essa música é uma versão de uma música não religiosa norte-americana cuja letra em português foi adaptada para o propósito evangelístico. Assim nos diz o autor:

Quanto a sua origem, esta é uma *folk music* dos Estados Unidos, que tem como título original *Old Folks at Home* (Povos velhos no Repouso) ou *The Swanee River* (O Rio Swanee). Ela foi composta em 1851 por Stephen Collins Foster chamado de "pai da música norte-americana", e faz parte integrante da história do folclore daquele país. Esta música foi acolhida de tal maneira naquela nação que hoje é o hino oficial do Estado da Flórida, um dos mais importantes e conhecidos Estados daquele país. (RODRIGUES JR, 2010, p. 95-96).

Outro exemplo que Rodrigues Jr mostra é o hino *Os Guerreiros se preparam* que está inserido na Harpa Cristã (nº 212), a qual a letra em português é de Paulo Leivas Macalão, importante líder assembleiano brasileiro. Esse hino como o próprio título demonstra é típico do Protestantismo Guerreiro. Usemos aqui sua primeira estrofe e seu coro:

Os guerreiros se preparam para a grande luta/ É Jesus o Capitão que avante os levará/ A milícia dos remidos marcha impoluta/ cera que a vitória alcançará/ coro) Eu quero estar com Cristo/ onde a luta se travar/ No lance imprevisto, na frente m'encontrar/ Até que O possa ver na Glória/ se alegrando da vitória.

O cristão é visto como aquele que deve batalhar pela causa do evangelho e, mesmo que o resultado não seja visível na vida terrena, Jesus o receberá no céu (até “O ver na glória”), onde o fiel será cumprimentado pela vitória (salvação eterna). Esse hino, cantado com entusiasmo nas Assembleias de Deus é a adaptação do hino da República das Ilhas Fiji (RODRIGUES JR, 2010, p.109-115).

Os missionários e os adeptos do Protestantismo, seja histórico ou pentecostal, tendiam a rejeitar a musicalidade brasileira, vista como profana e carnal, mas não tinham o mesmo pudor de se adaptar músicas anglo-americanas, que se tornaram sacralizadas no Brasil. De qualquer modo, o que se percebe é que modelo de hinários não só consolidou e tem tido vida longa nas igrejas protestantes sendo o padrão musical das igrejas por quase um século.

Seria com a chegada dos “corinhos” na década de 1950 que sua hegemonia seria aos poucos contestada, até se tornar atualmente, na maioria das igrejas, uma concessão de um momento dos cultos. Mas ainda estão lá. Suas temáticas típicas - Guerreiro, Pietista, Peregrino e Milenarista - se reproduzem nos cânticos criados mais recentemente.

O que seriam os “corinhos”? Medeiros (2014, p.31-32) faz um breve histórico do surgimento desse modelo musical adotado pelos jovens, onde o termo diminutivo é visto ora como simplificação (citando Lima)²⁶, hora como forma carinhosa de se denominar essa nova hinódia (citando Ramos)²⁷:

O uso dos corinhos foi se tornando aos poucos, apesar da resistência inicial, uma das formas de cantar das igrejas protestantes. Um estilo ligado aos ritmos brasileiros aparecem neles, contudo o padrão trazido dos EUA é que vai ser a grande referência para o uso, produção e adaptação dos corinhos no Brasil (MEDEIROS, 2014, p.32).

A introdução dos “corinhos” nas igrejas evangélicas brasileiras ocorreu na década de cinquenta do século XX. Silva (2012, p. 27) aponta que a prática de se cantar corinhos veio com os missionários da Igreja do Evangelho Quadrangular, que introduziram músicas curtas e repetitivas em seus trabalhos religiosos. O pastor Harold Edwin Willians (1913-2002) executava canções evangelísticas com sua guitarra. Suas músicas misturavam *country* e *gospel songs* (SILVA, 2012, p. 28). O instrumento visto como profano, principalmente pelas igrejas do Protestantismo Histórico que usavam de forma sacra o órgão e o piano e não gostavam de novidade. Apesar de no início as reuniões dos missionários da Igreja Quadrangular terem tido apoio dos protestantes históricos, logo se percebeu que era um modo pentecostal de ser protestante²⁸. Sobre o início da Igreja Evangélica Quadrangular no Brasil, nos aponta Freston:

A implantação se dá alguns anos depois da morte de Aimee, quando o registro cultural da Four-Square começa a fazer sentido no Centro-Sul do país. O missionário responsável, Harold Willians, que em 1951 funda uma igreja em São João da Boa Vista - SP, fora ator em filmes de *far-west*. (...) O salto para a fama vem em 1953, quando ele convida um amigo, pregador de tendas, para uma campanha de curas em São Paulo. (...) O evangelista e outro ex-cowboy de cinema que veste camisa xadrez e toca guitarra elétrica. (1993, p. 83)

²⁶ A expressão “corinho” pelo próprio uso dos diminutivos quer demonstrar que ele é uma simplificação do simples; ou seja dos coros das canções mais populares até então usadas pela igreja (Apud cit. MEDEIROS p.32).

²⁷ A tais cânticos alternativos convencionou-se chamar “corinhos”. Por serem na sua maioria curtos, de melodia relativamente simplificada e repetitiva. Note-se que o emprego do diminutivo dá um forte indício do teor da nova produção hínica. Conforme sugere o cantor e compositor popular brasileiro Chico Buarque de Holanda, o emprego constante que o brasileiro fez do diminutivo (painho, maninha, anjinho e assim por diante) demonstra sua índole afetiva. O brasileiro busca a intimidade e, somente nela, se sente à vontade. (Apud cit. MEDEIROS, 2014, p.31-32)

²⁸ Paul Freston classificou a Igreja Quadrangular de Pentecostalismo da Segunda Onda (FRESTON, 1933 p. 82). Segundo esse autor, a chegada desse modelo evangelístico inspirado na International Church of the Four - Square Gospel, fundada nos EUA por Aimee Semple McPherson na década de vinte.

Essa mudança veio como consequência da criação de novas formas de evangelização para a sociedade urbana que ia se consolidando no Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Processo acentuado nas décadas seguintes. Segundo Klein e Luna:

Apesar de a migração urbana ser um fenômeno recorrente na história brasileira, esse processo passou a ser mais rápido na segunda metade do século XX. Até 1960 a maioria da população ainda morava no campo. Mas em 1970, mais da metade da população foi recenseada como urbana, e esse índice cresceu de forma constante, até atingir 80% da população nacional no censo de 2000. (2014, p. 43-43)

Assim o aumento do contingente de pessoas nas cidades leva a busca de novidades, inclusive religiosas. Era preciso dar às pessoas músicas que se adequassem a seu estilo de vida. O corinho servia assim para a rápida assimilação do que se queria pregar. Segundo Silva:

Com a expansão das Igrejas pentecostais (Igreja de massa) surgiu a possibilidade de disseminar uma música de massa elaborada por evangélicos. Isso pode ter contribuído de maneira a diminuir o peso sobre as costas do novo crente que, tendo de abandonar velhos hábitos, encontrava na música um ponto de apoio para melhor se conformar a nova realidade. Canções mais palatáveis e com refrões de fácil assimilação foram uma das marcas principais dos corinhos, por meio das organizações evangélicas sem vínculo denominacional, deram conta de iniciar a expansão do horizonte da música evangélica no país. (2012, p. 30)

Ao se referir às “organizações evangélicas sem vínculo denominacional”, o autor está se referindo as paraeclesiásticas. Coube a essas paraeclesiásticas que tinham trabalho voltado para a juventude a disseminação dos corinhos entre os jovens das igrejas dos protestantismo histórico:

De fácil melodia, versos curtos e ritmo animado, os corinhos entoados pelos jovens das organizações paraeclesiásticas encontram ampla aceitação entre a juventude do PHMC [Protestantismo Histórico de Missão] que participavam dos eventos, e inseriram-se de forma bem sucedida no cotidiano das comunidades. O conteúdo era fiel à tradição da hinologia clássica protestante - a alteração dava-se na simplicidade das letras (CUNHA, 2007, p. 70).

Silva aponta que muitos criticaram as mudanças nas Igrejas Históricas por não acreditarem que tais músicas eram sacras e que somente os hinos que estavam liturgicamente consagrados. Outros defendiam que não era a questão estética, mas sim a sua função evangelística que deveria ser colocado em pauta (SILVA, 2012, p. 31-32). Apesar disso os corinhos não adentrariam os templos do protestantismo histórico ainda. Segundo Cunha:

Houve reação negativa das comunidades à nona experiência musical, em especial à tentativa de utilização de instrumentos considerados profanos, como violão e o teclado. Nesse período, o uso deles nas reuniões públicas das igrejas PHM [Protestantismo Histórico Missão] foi praticamente proibido e restringia-se às reuniões específicas da juventude. (CUNHA, 2007, p. 71)

Os corinhos eram uma quebra no modelo litúrgico baseado nos hinários aprendidos com os missionários. Era uma inovação que trazia o mundo para a igreja. Mas para a juventude era um meio de se expressar com uma linguagem mais próxima de seu cotidiano e abria espaço para sua participação ativa no momento de culto (MEDEIROS, 2014, p. 31).

Como inicialmente os corinhos eram vedados nos cultos do Protestantismo Histórico - problema que parece não ter existido no Pentecostalismo, com exceção da Congregação Cristã hermeticamente fechada a qualquer influência exterior - a juventude do Protestantismo Histórico buscou na inserção nos grupos paraeclesiais de juventude um espaço para seu jeito de cantar.

Esse foi o caso do grupo Vencedores por Cristo que preparava jovens para viajar pelo Brasil durante as temporadas de férias escolares para trabalhos evangelísticos. Esses jovens eram preparados numa espécie de acampamento e gravavam discos nos quais as canções registradas tinham claro sinal evangelístico. O grupo Vencedores tinha como público alvo os ouvintes das denominações não pentecostais, “utilizavam canções norte-americanas traduzidas para o português executadas ao ritmo de baladas e marchas românticas”(SILVA, 2012, p. 31).

Aqui utilizaremos dois corinhos para exemplificar o que foi discutido até aqui. O primeiro de nome Momentos (CUNHA, 2007, p.71):

Há momentos que as palavras não resolvem / mas o gesto de Jesus demonstra amor por nós / (coro) Foi no Calvário que ele sem falar / mostrou ao mundo inteiro o que é amor. / aqui no mundo as decepções são tantas / Mas existe a esperança / É que ele vai voltar.

Nesse corinho temos uma clara influência do modelo de hino de Protestantismo Pietista e de Protestantismo Milenarista. Enquanto o “gesto de Jesus...No Calvário” tem toda conotação Pietista, o Milenarismo é demonstrado no verso “Mas existe a esperança/ É que ele vai voltar”. Hino sem nenhuma idéia complexa e didaticamente construída a partir da idéia: O mundo é mal / Jesus é Bom/ Se sacrificou para te salvar/ e ele vai voltar. Assim, a rejeição dos corinhos por parte das igrejas tradicionais não era uma rejeição teológica, pois não havia nada que contradissesse o protestantismo tradicional, nem que já não fosse cantado nos hinos considerados “verdadeiramente”

sacros. Era uma rejeição estética, de novidades, do desconhecido que começaria com corinhos e iria parar onde? Com músicas de ritmos e temáticas brasileiras? A inovação era considerada um perigo.

O segundo corinho que analisaremos aqui, foi gravado também pelo grupo Vencedores por Cristo, por sua segunda equipe, e se tornou bastante popular. É um corinho americano de Ira F. Stanphil. Sua letra bem ritmada e de melodia suave diz o seguinte:

Satisfação é ter a Cristo/ Não há melhor prazer já visto/ Sou de Jesus e agora eu sinto/ Satisfação sem fim/ Satisfação é nova vida/ Eu com Jesus em alegria/ Sempre cantando a melodia satisfação sem fim/ Sim, paz real/ Sim, gozo na aflição/ achei o segredo/ É Cristo no coração/ satisfação é não ter medo/ Pois meu Jesus, virá bem cedo/ Logo, em glória eu hei de vê-lo/ satisfação sem fim.

Sendo a equipe número dois que gravou essa música, e sabendo que o Vencedores iniciou seu trabalho em 1968, podemos imaginar que a música foi gravada entre 1968 e 1970, já que seu primeiro *Long Play* (LP) intitulado *Fale do Amor* foi gravado somente em 1971.

A música não traz nenhuma inovação estética e nem foge da ortodoxia protestante na questão dos hinos. É uma música evangelística, onde o jovem cristão demonstra que a felicidade está na sua entrega a Jesus. Nesse sentido, se outros quiserem sentir a mesma “paz”, “gozo” e “satisfação” era só fazer o mesmo: ter Cristo no coração (ou seja, se converter ao protestantismo).

Assim, a partir da atuação das paraeclesiásticas, o cenário musical brasileiro ia mudando, tendo como elemento central dessa mudança a juventude das Igrejas Protestantes Históricas. Logo, na esteira de Vencedores por Cristo, iam surgindo outros grupos musicais jovens. Para Medeiros:

Ora, a partir dos anos 1960 o cenário fonográfico protestante iria assistir o aperfeiçoamento de grupos musicais em que a produção estava a cargo dos jovens. Desde essa época sugeriram os grupos Elo, Conjunto Novo Alvorecer, Jovens da Verdade, Vencedores por Cristo entre outros. Eram jovens que acreditavam que a música era um caminho para a evangelização e para seu maior envolvimento dentro de suas igrejas locais. A juventude dessa época queria de certa forma romper com os padrões musicais dos hinos e produzir a música Cristã protestante que estivesse mais próxima do universo secular. (2014, p. 36)

Apesar de certa resistência inicial, aos poucos as músicas desses jovens foram se tornando parte do cotidiano dos fiéis das igrejas. Esses jovens envelheceram e chegaram a liderança das igrejas facilitando a penetração dessas músicas. Isso até em 1977 quando

a equipe do Vencedores por Cristo foi além das versões lançando um disco com letras brasileiras e incorporando ritmos populares entre a juventude, como o *Folk*, e ritmos bem brasileiros como samba, baião e bossa nova.

Esse disco, intitulado *De Vento em Popa*, é considerado o marco da música evangélica brasileira por se propor a dialogar com a juventude de sua época, a partir das suas próprias referências, e com a cultura brasileira, que costumava ser rejeitada pelo Protestantismo. “Ser crente” era romper com o mundo e ser um cidadão do céu, o que na prática passou a significar um crente americanizado, cuja referência era a cultura estranha à sua realidade. Ser crente era também imitar os missionários americanos, que passaram a ser modelos de santidade a serem seguidos. Camargo aponta a reação que o disco, tão ousado, trouxe:

O lançamento do *De Vento em Popa* em vários aspectos produziu o que seus idealizadores imaginaram: da parte de uma boa representação da liderança religiosa da época, uma enorme rejeição. Há relatos que dão conta de LPs quebrados em púlpitos como sinal de repulsa diante de tamanha ousadia e sacrilégio. (...) a história do *De Vento em Popa* em termos comerciais é a de um produto de venda inferior, se comparado com a maioria de todos os outros discos produzidos em quase quarenta anos de história da organização. (2009, p. 57)

Se os corinhos causavam resistência, agora o uso de referências culturais rejeitados pela igreja levaria ao extremo. É bom lembrar que, como visto no capítulo anterior, os grupos conservadores haviam chegado à liderança das denominações protestantes do período com o discurso anticomunista, anticatólico e anti-ecumênico. Apesar do discurso de exaltação a pátria, esse amor pela nação se resumia a obedecer ao governo. Ver a cultura brasileira com bons olhos estava longe desse patriotismo pregado nos jornais e nos púlpitos das denominações evangélicas.

Ao mesmo tempo, Camargo aponta que esse disco significou para uma parcela da juventude brasileira uma forma de sentir que não eram tão diferentes assim. Esse diálogo com a cultura brasileira fazia parte de sua missão:

O que essas pessoas talvez não tenham concebido é o fato de que, entre a juventude evangélica daquele tempo, o disco serviu como inspiração e alento. Ânimo, no sentido de encorajar os que de algum modo já produziam ou ensaiavam utilizar música brasileira no contexto litúrgico de suas comunidades. Inspiração para despertar em muitos outros o desejo de construir pontes entre o mundo do qual faziam parte - o ambiente de sua comunidade local [...] o mundo de sua cidade, de seu país da cultura do seu povo. (2009, p. 97)

Utilizamos para explicar a mudança estética ocorrida, mas não teológica, o termo música cristã contemporânea, tirado de Baggio (2005, p. 41-64). Nossa percepção é que a partir do disco *De Vento em Popa* houve a adoção de ritmos da musicalidade não-cristã, temas e expressões não comuns na igreja. Essa nova música acompanha o mercado. Nos casos aqui estudados, veremos que baladas *Folk* e ritmos brasileiros como Bossa Nova, Samba, Baião contribuía com a tendência de uma música engajada que ficou conhecida como MPB. Essas serão as referências para cantores e grupos entre 1977 e 1987, criando um modelo de Música Popular Protestante Brasileira.

Na nossa leitura o momento mais importante dessa tendência dura de 1977 e 1987, quando um outro modelo de música cristã contemporânea iria ganhar espaço: O Gospel. Este novo estilo surgiu com as inovações trazidas pela Igreja Renascer em Cristo, fundada em 1986 pelo Casal Estevam e Sônia Hernandez (CUNHA, 2007, p. 84). Assim, retomamos a conclusão de um artigo nosso no qual afirmamos:

A mudança na estética musical protestante no período aqui analisado [1977-1987] mostra que algumas representações que eram comuns nas igrejas evangélicas sobre a cultura brasileira como corrupta e pecaminosa foram questionadas por parte de sua juventude que acabou por apropriar de estilos musicais e ritmos que eram considerados pela juventude brasileira e os trouxeram para o meio religioso. As práticas musicais desses grupos criaram representações mais positivas da cultura brasileira ao ver partes positivas dessa cultura e que como evangélicos podiam tocar e gostar de músicas com ritmos populares e contemporâneos levando a uma apropriação destes e a novas práticas culturais que acabaram atraindo novos adeptos para igrejas e abrindo caminho para novas experiências musicais. Foi adotado aqui nesse trabalho o termo Música Cristã Contemporânea para se referir a essa tendência (REZENDE, 2019, 526-527).

Ao buscarem novas experiências musicais essa juventude evangélica não questionava as doutrinas comuns do protestantismo histórico ou afrontavam suas lideranças de forma direta nem questionaram a postura política de alinhamento de suas denominações com os governantes militares. A sua ruptura era estética e não mais que isso. Eram cada vez mais parecidos com a juventude não evangélica só que acreditavam que sua mensagem religiosa e a conversão dos indivíduos eram a sua contribuição para um país melhor. Isso explica porque tantos jovens dedicaram parte de sua vida ou toda ela em evangelizar através da música rodando pelas estradas do país para anunciar o Cristo do protestantismo a qual seguiam.

2.6 Quando eu quero mais eu vou pra Goiás²⁹: A MPB em Goiás

O estado de Goiás não ficou imune ao que acontecia no cenário musical brasileiro. Assim, apesar de conhecido como estado de forte influência da música caipira/sertaneja Goiás também teve a produção de músicas que se aproximavam da produção nacional. Ao mesmo tempo não se conseguiu que alguma artista desse estilo despontasse no cenário nacional a ponto de se tornar ligado a alguma grande gravadora.

Para Cruvinel e Chaffin, havia os espaços comuns para músicos que queriam produzir música popular em Goiás:

Nos anos 70 quem queria viver de música popular em Goiás encontrava, normalmente, três caminhos: as bandas de baile, as boates com música ao vivo e os festivais. Nos dois primeiros casos, tocava-se o que fazia a cabeça do público na época. Quanto mais fiel ao produto original melhor. Além disso as músicas dançantes tinham a preferência. Já o festival era diferente. Ali, o músico revelava a sua própria alquimia musical. Era o momento de fazer valer a criatividade; de unir influências musicais e as diversas leituras para lapidar uma nova canção. Alguns músicos, na busca da consolidação de uma carreira totalmente ligada à música chegaram a experimentar as três alternativas (2006, p. 11).

Não que algumas músicas desses artistas não tenham chegado ao grande público. Algumas foram gravadas por artistas importantes da MPB como Caetano Veloso (*Saudade Brejeira*) e Fafá de Belém (*Araguaia*), outros entraram em novelas da rede Globo como as músicas *Tá na Terra* na novela *Salvador da Pátria* do artista João Caetano³⁰.

Vários artistas buscaram seus espaços vivendo da música tocando nos espaços urbanos como boates, bares de músicas ao vivo e bailes. Reproduziam sucessos, mas podiam em meio do repertório inserir músicas suas ou de outros compositores goianos para torná-los conhecidos.

Porém serão os festivais os espaços de se buscar consolidar uma carreira com músicas autorais e tentando abrir espaço para se viver de música no estado. Para Santos Júnior: “Foram três os festivais de maior relevância no Estado: o GREMI (Grandes Revelações da Mocidade Inhumense), o

²⁹ Trecho da música *Goiás é Mais* de Marcelo Barra

³⁰ “João Caetano teve outras músicas em novelas da globo: *Guardião* em *direito de amar*; *Pedaços* em *Fera Radical*; *Doçura*, que foi interpretada pelo Quarteto em Cy na novela *Pão, pão, queijo, queijo*. Além disso a novela *Pantanal* da rede Manchete teve em sua trilha sonora *Meu Coração* do mesmo artista. Porém *Tá na Terra* pode ser considerado seu maior sucesso”. (CRUVINEL, CHAFFIN, 2006, p.28)

Festival Universitário de Música Popular Brasileira e o Festival Secundarista da Canção (Comunica-SOM)” (2010, p. 48). Ainda segundo esse autor apontando o marco inicial e final da “Era dos Festivais em Goiás”:

Tendo sido o GREMI o festival de maior regularidade e longevidade (1968-1993) foi considerado o ano de sua primeira edição em 1968, o marco inicial que pode ser era dos Festival em Goiás. A mudança na técnica de reprodução da música, dos festivais às gravações de vinil, sugere ser o ano de 1985, quando essa tecnologia já se encontrava amplamente difundida na música popular em Goiás, apropriado para delimitar o fim do período (...). O Comunica-Som de 1985 define, portanto o marco final. Ainda que outros eventos tenham ultrapassado esses limites... a maior parte dos agentes incluídos no subcampo é contemplado no recorte (SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 49).

Santos Júnior fez um levantamento dos compositores nesses festivais percebendo que muitos participavam de ambos festivais ampliando seu público ouvinte. Para esse autor o Festival Universitário que era organizado pelo DCE da Universidade Federal de Goiás era dos três “o mais politizado, reunindo composições de cunho contestatório ao regime militar” (p. 52). Por o exemplo da música Vila Operária composta por alunos de Medicina da UFG Antônio Siqueira e Renato Castelo, em 1969, que narra a história de um bar na chamada Vila Operária em Goiânia: “Na Vila operária tem um bar/ que se chama Liberdade/ Vejam só que sinceridade/ ter coragem de escrever/ um nome assim”. (2010, p. 53)

O Bar Liberdade era uma contestação em um período de censura. Um espaço onde os oprimidos tinham voz onde apesar do clima repressivo do período os operários podiam cantar. Mais contundente seria a composição dos dois estudantes para um festival de 1972 chamada *Alguém pode te abraçar* onde a letra diz inicialmente. “Cuidado para pensar/ E cuidado com esses gritos/ velhas estradas/ Antigos camaradas”. (2010, p.54). Num período de repressão as idéias que se encaixam no regime podem ser fatais principalmente para jovens ligados aos ideais socialistas (Velhos Camaradas). E o destino desses “camaradas” era desaparecer como nos versos: "Cuidado quando for sorrir/ alguém pode te abraçar/ E no meio do medo/ o caminho não volta não/ ... E no meio do medo/ a viagem não volta não . (2010, p.54)

Para Santos Júnior (2010, p.54), o que mais “surpreendente” foi que apesar de uma música politicamente clara acabou não sendo censurada. Mas será que a repressão estava tão preocupada com as opiniões dos jovens goianos?

Duas músicas inscritas no Festival de 1980 mostram forte politização. Com o fim do AI - 5 e da censura nos anos anteriores as músicas *O despertar do pesadelo* e

Desafio traziam a contestação do regime militar com linguagem de esquerda em disfarces ou retoques:

O despertar do Pesadelo/ Chega de sofrer/Gritar alto e forte/Para o mundo nos ouvir/Para o mundo nos ouvir/Abrir os olhos/Sair da escuridão/Muitos anos já vivemos debaixo nesse regime/Se o senhor me der licença/E não acusar como crime/vou lutar pela massa libertar dessa desgraça/Que machuca e que oprime/Sou filho di homem/E vou para contestar/Trago muita força/Muito Ódio/E vontade de lutar/Bala, pau e pedra/ Granada e canhão/ Não desfaz essa nação.

(*apud in*: SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 57)

Essa composição de Antônio Veras Jr era um manifesto aberto contra os militares que apesar da abertura ainda estavam no poder no período. Santos Júnior informa que não conseguiu confirmar se a música chegou a ser executada. Termos como: “Muitos anos já vivemos/ Debaixo desse regime”, aponta para quem a música era um recado: os governantes e seus apoiadores. Aí o autor lança um desafio aberto: “Se o Senhor me der licença / E não acusar como crime / vou lutar pela massa / Libertar dessa desgraça / Que machuca e que oprime”. A hora era de luta o regime perdera vigor e aqueles com consciência de classe deveriam estar a frente e não se intimidar: “Bala, pau e pedra / Granada e canhão / não faz meu ideal / De libertar essa nação”.

O tema de repressão é explícito, mas que ele não temia mais, pois chegará a hora de finalmente retomar a liberdade. Uma música como essa na década de setenta com certeza traria problemas para o autor, mas início dos anos oitenta parece que o clima do país dava margem para esse tipo de ousadia.

No mesmo festival a música *Desafio* de Adalto Bento Leal se apropria em certo momento da frase de Marx e Engels do Manifesto Comunista:

Aceitamos o desafio/ A hora é de lutar/ Queremos ser livres/Não vamos recuar/ Uni-vos trabalhadores/ Estudantes e lavradores Operários e professores/ Motoristas e Mulheres/Vai ser o fim do opressor/ Vamos combater a fome/ Latina América/Unidos seremos força/ Marcharemos juntos/ E o desafio da vida/ Não vai nos abalar/ Pois necessitamos/ De nos libertar.

Aqui a influência da cultura de esquerda que se tornou predominante nas universidades no período é visível. “Uni-vos trabalhadores” era uma referência clara de Marx e Engels. O ideal de revolução proletária aparece ao enumerar categorias de trabalhadores. O interessante que mulher é uma categoria de gênero e não de classe o que destoa um pouco na música. A revolução dependia tão somente de ação dos oprimidos não só do Brasil, mas de toda América Latina.

Santos Júnior aponta que junto com as músicas de protestos concorreram composições temáticas do que ele chamou de “retomada do imaginário rural” (2010, p. 58). Como *Vila Boa* de Walter Mustafá que exalta a Cidade de Goiás e *Queimada* de Braguinha Barrosa e Lucas Faria que falava do sertão nordestino. Mas esse seria o último festival universitário que como no resto do Brasil já vivia o acaso dos festivais:

Não é possível apontar uma única causa para o fim dos festivais se observado os eventos que tiveram maior repercussão no cenário nacional. Mello (2003), ao final do livro *A Era dos Festivais*, compila razões que oscilam entre a falta de motivação política - o "pano de fundo" dos festivais - e o elevado custo de produção dos certames quando comparado com o número relativamente baixo de espectadores (audiência), referindo-se pela televisão. (SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 59)

Para Santos Júnior a mudança também se dá com o incremento da indústria fonográfica. Pois a legitimidade do artista agora se dava pelas vendas que conseguia de seus LPs e não pela conquista de um festival. O festival perdeu propósito e aos poucos foi sendo abandonado. Sem patrocínio ou público morreram de inanição.

Já o Comunica-som, criado em 1971, propunha um festival voltado para os secundaristas. Segundo Santos Júnior a ideia foi de Cícero Macedo Filho, sargento da polícia militar que foi proposta ao jornalista Artur Rezende Filho. Era feito em duas etapas: interna nos colégios e outro que era o festival em si onde alunos concorriam (SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 60).

Nesses festivais as músicas de protestos continuaram mas sem uma forte censura. Interessante notar que havia como banda de apoio. A banda foi formada a partir da corporação da PM: a Polícia Militar cedeu os músicos, sob a banda do maestro Oscarino. Com a presença da PM provavelmente os mais exaltados politicamente pensariam duas vezes antes de arriscar se opor ao regime vigente.

Sobre o fim do festival Comunica-Som Santos Júnior registra:

O Comunica-Som vai os agentes deveriam descrever para se tornarem artistas: a vida boêmia nos bares na década de 70, as gravações de vinil na década de 80, os CDs e o mercado de Shows nos anos 90; o advento do DVD, a atitude artística presença de palco, desprendimento), o senso de investimento a longo prazo, animado pela vocação artística, nos anos que se seguiram. (SANTOS JUNIOR, 2010, p. 69)

A MPB em Goiás dependeu quase sempre dos festivais e aqueles que participaram desses festivais se tornaram os defensores de tal modalidade. Poucos artistas surgiram na MPB goiano após a era dos festivais e figuras como Marcela Barra,

Maria Eugênia, Pádua, Fernando Perillo entre outros hoje são as referências da MPB goiana.

Importante notar que os intérpretes citados são os que trabalham com uma forte presença da identidade goiana em suas músicas com a música Araguaia de Marcelo Barra. Provavelmente as músicas da MPB goiana mais conhecidas “são os que com maior vigor defendem o tema da identidade local, utilizando-se de versos com acentuada recorrência de estereótipos e menções ao Estado de Goiás” (SANTOS JÚNIOR, 2010, p. 73).

Dessa forma, a diversificação da MPB goiana foi diluída sob alguns nomes que se tornariam as referências e quase que únicos representantes da MPB goiana aos olhos do público goiano.

CAPÍTULO 3

AS MÚSICAS CRISTÃS CONTEMPORÂNEAS BRASILEIRAS

Nesse capítulo trabalharemos com a análise das músicas produzidas por grupos musicais evangélicos, no período entre 1977 e 1987, ligados a movimentos de juventude como Vencedores por Cristo, Milad, Expresso Luz, Rebanhão, Elo e Cristocêntrico. Esses grupos normalmente refletiam as influências vividas pela juventude evangélica no final do período militar. Esses jovens foram criados num ambiente eclesiástico conservador. Pois nesse período as igrejas evangélicas do protestantismo histórico haviam se alinhado com os militares e membros dessas igrejas que não correspondiam a esse alinhamento foram afastados ou se afastaram voluntariamente de suas denominações. As igrejas embarcaram no patriotismo defendido pelos militares, o qual foi analisado usando o conceito de Religião Civil Brasileira para exemplificar esse modelo de exaltação do Brasil.

Para os líderes das diversas igrejas evangélicas a exaltação ao Brasil era parte natural dos deveres de um bom Cristão. No caso das músicas do final década de 1970 o ambiente das igrejas mais conservadoras era o que ocorria já que esses jovens não tinham vivido os embates conservadores e progressistas que havia permeado as igrejas históricas na década de cinquenta e sessenta do século XX.

O modelo de grupos de jovens que trabalhavam por meio da música foi importando dos EUA. As chamadas entidades paraeclesiásticas buscaram adotar o modelo de evangelismo do *Jesus Movement*. Não sendo ligadas a nenhuma igreja específica as entidades paraeclesiásticas no Brasil tinha maior poder de adaptação e maior liberdade de ação. Essa maior liberdade era um fator que atraía jovens para esses grupos o que tornava essas paraeclesiásticas uma espécie de encontro de diferentes tradições eclesísticas. Se tornava também uma das soluções para manter os jovens em suas igrejas sem ter que mudar seu modelo litúrgico. Silva, falando sobre esses grupos paraeclesiásticos, afirma que:

No Brasil, esse novo modelo de lidar com o jovem veio ao encontro das necessidades do movimento vivido pelas igrejas protestantes não pentecostais. Segundo Cunha (2004), haviam amplamente se alinhado à ideologia disseminada pelo governo militar instalado no país desde 1964, sendo assim, passaram a proibir os membros de suas igrejas de qualquer associação, ou vinculação com qualquer grupo considerado subversivo. Na lista de proibições estavam muitos elementos da cultura jovem. Com isso, uma grande parcela de jovens, descontentes, com a postura tomada pelos dirigentes das igrejas e atraídos pela "cultura pop", gradativamente foram

abandonando as suas denominações. Algo deveria ser feito, ou seja, a flexibilização deveria ser buscada ou correr-se-ia o risco de deixar a juventude pertencente ao quadro das igrejas não pentecostais ao quadro das igrejas não pentecostais à mercê de qualquer tipo de influência. Dessa feita, muitos pastores passaram a adotar e a tentar criar mecanismos que se adequassem aos gostos dos jovens. Assim tevê, música, jogos e até cinema puderam ser admitidos e tolerados, desde que controlados e vigiados de perto pelos pastores e pelos pais. (2012, p. 56)

Uma parte dessa juventude ligada às igrejas do protestantismo histórico também passavam a ter vivências novas ao avançar nos estudos (2º grau e universidade) passando a ter contato com jovens com outros valores e com outras influências. Sendo uma minoria da população eram também uma minoria nas escolas de 2º grau e nas universidades. Nesse momento passaram a ter maior contato com jovens que não eram evangélicos assim como a música que ouviam e as idéias que estavam sendo discutidas fora do espaço eclesial. Essas novidades podiam ser rejeitadas ou aceitas mas já não eram ignoradas pela juventude do protestantismo histórico.

Ali, nesse espaço não eclesiástico, as músicas que eram escutadas quase não falavam de Deus. Os ritmos eram diferentes daqueles que eram comumente ouvidos na igreja. Na prática os jovens evangélicos tiveram contato com uma efervescente cultura musical que passou a ser chamada de MPB agregando uma diversidade de ritmos, temas, estilos que chamou a atenção dessa juventude que vinham de uma cultura religiosa que demonizavam quase todos os aspectos da cultura brasileira.

Logo esses jovens evangélicos passaram a também a consumir MPB além de músicas estrangeira como o Folk e o Rock. Em uma entrevista feita com os músicos Aristeu Pires Júnior, Artur Mendes e Nelson Bolmilcar, que participaram da gravação do disco De Vento em Popa foi perguntado a eles a influência musical que tinham no período da gravação do disco (1977):

5. Quais eram suas preferências musicais (nacionais ou internacionais) no período de gravação do disco? Comente.

BOMILCAR: Tom Jobim, João Gilberto, Gil, Elis, Bach, Beethoven, Bill Evans, Dave Brubeck, Quincy Jones, Beatles, James Taylor, Bob Dylan, Elton John, Roberto Carlos, Mutantes, Terço, Guilherme Arantes, Emerson Lake and Palmer, Yes, Focus, Deep Purple, Led Zeppelin, Tim Maia e a "Tchurma" do clube da Esquina, vento maravilhoso de Minas Gerais.

ARISTEU: Minhas preferências eram nitidamente Chico, Jobim, Vinícius, Toquinho, Caetano... O estilo do arranjo de música "De Vento em Popa" tenta imitar o etilo MPB-4. Aliás na época eu tinha um grupo (hoje se chamaria uma banda) em Brasília que se chamava MPC-4 (éramos todos da Mocidade para Cristo), e o arranjo vocal do disco foi o mesmo que cantávamos (o Gerson foi de Brasília para gravar comigo) Por sinal o arranjo vocal foi o do MPC-4, mas o instrumental (que foi gravado em SP) foi diferente. O ritmo original era um mambo, que tinha a levada da música "Rosa-dos-ventos", do Choro com arranjo do MPB-4. Uma das obras-primas

dos dois. Na música internacional gostava de ouvir Simon , Garfunkel, os Beatles (quem não ouvia?) e Rick Wakeman (li recentemente que ele se converteu)

ARTUR: Sempre ouvi de tudo. De qualquer maneira minhas preferências à época do VPC eram James Taylor, Chico Buarque, Tom Jobim, Cat Stevens, Donovan, Beatles, Bee Gees. Sempre gostei de harmonias aberturas vocais, violão acústico com acordes abertos, básico.

(CABRAL, PEREIRA, 2012, p. 138)

Nesse trecho da entrevista podemos perceber como as músicas não evangélicas permeavam a formação musical da juventude evangélica do período. Só enumerando os artistas brasileiros mais citados na entrevista: Tom Jobim, João Gilberto e Elis Regina, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Mutantes, Terço, Guilherme Arantes, Emerson, Tim Maia, Caetano Veloso, MPB-4. Aristeu Pires Júnior autor da Música *De Vento em Popa* assume claramente que a música buscou imitar uma canção da MPB (*Rosa-dos-ventos*) e que o vocal imitava o que era feito pelo grupo MPB-4. Percebemos que esses músicos escutavam fazia parte do que era aceito como MPB no período.

Ao escutar as músicas do período a qual buscamos analisar podemos perceber que tais influências não são exclusivas desses três artistas. Além disso, temos referências internacionais como Beatles e Bob Dylan, dentre outros artistas, o que torna a formação musical mais diversificada. E nesse sentido, essas influências refletiram na produção musical do período criando assim a música cristã contemporânea brasileira.

3.1 Onde Chicos e Miltons fazem os sons³¹: Músicas Evangélicas com referências da MPB e da música internacional

Das músicas escolhidas a serem analisadas aqui, para demonstrar os traços fundamentais desse movimento, enfatizamos as que fazem referência ao universo musical de fora da igreja em suas letras. Muitas vezes parecem ser uma espécie de resposta cristã ao que as músicas ouvidas pela juventude brasileira afirmavam.

3.1.1 De Vento em Popa

A Bossa Nova *De Vento em Popa*, é a música que dá título ao álbum do grupo Vencedores por Cristo de 1977, que como já vimos, tem influências claras da MPB tanto em sua inspiração, seu ritmo e seu arranjo vocal. É uma canção que descreve uma

³¹ Trecho da música *Platéia* do Milad

viagem de barco onde dois jovens viajam em busca do prazer cantando músicas e consumindo bebidas alcoólicas.

Na música de bossa nova *O Barquinho*, de Roberto Menescal, se descreve uma viagem de barco onde um passeio idílico é descrito: “dia de luz/ festa do Sol/ e o barquinho a deslizar [/ no macio azul do mar/ Tudo é verão/ O amor se faz/ num barquinho pelo mar”. É um movimento de prazer e descanso onde os personagens nessa viagem se esqueciam dos problemas: “Volta do Mar/ desmaio o sol/ E o barquinho a deslizar/ a vontade de cantar/ céu tão azul/ ilhas do sul/ e o barquinho é um coração, deslizando na canção/ tudo isso é paz...”

Na música *De Vento em Popa*, uma mesma viagem de barco mostra outro lado: a viagem é uma busca vazia, pois faltava algo: “De vento em Popa: o sol por cima, embaixo mar/ A voz tão rouca já desafina se vai cantar/ e os dois no barco rasgando as ondas/ vagando ao som das canções do cais/ ou de outro pileque, achando que encontrou a paz”.

Se na canção de Menescal o barco desliza, na canção do grupo Vencedores o barco está rasgando as ondas. É um tanto mais agressivo. Nessa viagem, enquanto na canção dos anos cinquenta tudo aponta para um passeio perfeito, onde o cenário é uma espécie de paraíso e estar no barco é suficiente para achar a paz. Na canção do Vencedores, vemos que a viagem apesar de ser a busca do prazer não funciona tão bem, pois na viagem “vagando ao som das canções do Cais/ ou de outro pileque, achando que encontrou a paz”. Apesar de mensagem da música de Menescal mostrar a felicidade pura numa viagem, a viagem desses dois no barco não gera a felicidade e se busca entorpecer o vazio através do "pileque". Na metáfora da música do Vencedores, a vida vazia e sem sentido é descrita assim: “Mas veja lá no fim da História o que fica/ veja o que restou do pobre rapaz / vendo que por baixo o mar já se agita/ e por cima o sol calor não traz/ Pense, talvez seja esta sua vida”. O problema aí não é a viagem ou o cenário, mas a falta de sentido na vida. Há um vazio a ser preenchido.

O Vencedores por Cristo é um grupo de músicos jovens que usa as suas canções para difundir a mensagem do protestantismo. Assim, a canção que mostrava o vazio de uma vida sem sentido: “Jesus batendo à tua porta deseja entrar/ não lhe importa tua vida torta, quer te salvar/ De um mundo torpe / de uma vida morta/ de um sul sem norte, da morte enfim”. O ideal pregado pelos missionários da conversão individual na qual esses jovens evangélicos foram formados era explicitado nessa música: só Jesus salva. Mas

era uma escolha pessoal, pois se Jesus bate à porta cabe aos jovens do barco aceitar o Jesus pregado: “Abre o coração, derruba a muralha! Deixe que Jesus te abrace também.” A escolha certa leva a uma vida finalmente com sentido e agora a vida sem sentido representada também pela frase: “A voz tão rouca já desafina se vai cantar” ganha nova conotação quando no final da canção, após aceitar Jesus, se deve testemunhar sobre essa mudança, essa nova vida em Cristo: “canta ao Mundo inteiro uma vida tão linda/ Conta o que é ter perdão pelo amor/ Quantas bênçãos há na graça infinda/ vive pra Jesus, o Senhor”.

Nessa canção o que percebemos que apesar da apropriação do ritmo da Bossa Nova e de temas que aparecem nas canções bossanovistas - como o de uma vida despreocupada - a visão protestante dos jovens do Vencedores por Cristo levavam a mostrar como a vida proposta por João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Menescal, entre outros, era vazia. Segundo sua visão, a conversão à matriz religiosa protestante traria em fim a paz e o sentido a vida que faltava a todos fora das igrejas evangélicas.

3.1.2 Pescador

O disco Tanto Amor (1980) do grupo Vencedores por Cristo é visto como uma continuação do De Vento em Popa, que segundo Camargo (2009, p. 57) pode ser denominado De Vento em Popa II. Nesse álbum, a canção *Pescador* é um destaque. É uma composição de Sérgio Pimenta, ícone da música cristã contemporânea e considerada a principal referência desse período como compositor. Camargo descreve essa música: da seguinte forma:

A canção é *Pescador*, de Sérgio Pimenta, um baião, cuja letra descreve a semelhança da canção *De Vento em Popa*, uma história que se dá em alto mar, com seus mistérios e perigos e que é utilizada como uma metáfora das incertezas e riscos da existência, convidando o ouvinte a refletir sobre a fragilidade da vida e o transcendente, tocando de leve no tema da graça (“Todo esforço é fracasso”). (2009, p. 58).

Essa música ,e a descrição da vida dura dos pescadores que faz lembrar outra do cancionero brasileiro: *É doce morrer no mar*, de Dorival Caymmi e Jorge Amado (a partir de uma parte do livro Mar Morto de Jorge Amado, Caymmi começou a escrever a música cuja letra Amado acrescentou versos contidos no livro). Nessa canção, o pescador sai em uma pequena embarcação (saveiro), mas não volta. Somente a embarcação aparece sem seu tripulante. O destino inevitável do pescador é descrito no

início quando Caymmi diz: “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar”. A religiosidade Afro-brasileira está presente ao final da música quando o compositor revela o destino final do pescador: “Ele foi se afogar/ Fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá”. A morte inevitável foi também o encontro com Iemanjá, entidade afro-brasileira ligada ao mar. Iemanjá não vem salvar ou ajudar, apenas recolher o marinheiro que morreu em seu domínio.

Na música *Pescador*, do Vencedores por Cristo, o cotidiano sofrido do pescador é tratado como aquele que sem folga busca na pescaria sua sobrevivência: “É manhã pescador/ Já se lança no mar / Pra pegar uns pescados pra ganhar uns trocados / Pra se sustentar”. Nesse percurso o perigo é constante. Ao enfrentar alguns dos perigos do mar, a música descreve a solidariedade do pescador: “Quando enfrenta o perigo, logo lembra do amigo/ Que não pode voltar”. Seria o amigo o pescador que afogou na música da Caymmi? Mas ao contrário da canção de Caymmi, o compositor Sérgio Pimenta não vê a serenidade da morte no mar. Sua descrição mostra que para esse pescador quando o perigo chegar o que sobra é o sentimento de impotência e temor: “Meia volta se faz, não dá retornar... / Some o Sol, some a cor surge o medo e temor “. Mais do que uma aventura náutica o que está em jogo é a própria vida do pescador no seu dia a dia. O caos cotidiano é causado na representação feita na música da ausência de Deus. O temor existe porque não têm quem possa o ajudar no mar. Mas ele precisa saber que existe só um caminho: “Pois se a vida é naufrágio, todo esforço é fracasso/ só Deus têm solução!”. O ideal de evangelizar os brasileiros se reflete nesse trecho onde o pescador apesar de não se livrar dos perigos (do mar ou da vida) Deus está com ele e a salvação estaria garantida: “Sabe que da sua vida se Deus não der guarida / o que vem é fatal”. Enquanto Iemanjá na música de Caymmi apenas está lá não interferindo no destino do pescador, na música dos Vencedores, que reflete o ethos protestante, Deus é ativo atuando para melhorar a vida do pescador. O mais importante: Deus não deixa ele se perder no caminho.

Assim, nessa música há elementos que podem ser contrapostos a música *É doce morrer no mar*. Temos o cotidiano da vida dos pescadores, a lembrança do amigo e a contraposição entre Iemanjá e Deus, sendo que o Deus Cristão tem a solução enquanto Iemanjá nada faz para salvar o pescador.

3.1.3 Salas de Jantar

O grupo Rebanhão foi fundado por Janires, no final da década de setenta no interior de São Paulo. Mas com a mudança do fundador para o Rio de Janeiro, o grupo passa por sua segunda formação entrando os integrantes “Carlinhos Félix (guitarra e vocal), Pedro Braconnot (teclado e vocal), Paulinho Morotta (contra-baixo e vocal) Kendel (bateria) e Zé Alberto (percussão)” (SOUSA, 2011, p. 121-122). Seu primeiro LP *Mais doce que o mel* era um disco inovador trazendo letras diferentes do habitual na música evangélica e ritmos variados. Segundo Sousa:

Com essa formação o Rebanhão lançou primeiro LP intitulado **Mais doce que o mel** (1981), pela Doce Harmonia, que obteve sucesso, mas também críticas, especialmente por causa das letras inovadoras do Janires. Segundo a revista *Veja*, de 2 de Dezembro de 1991, esse clipe de estréia atingiu a marca de 150.000 discos vendidos. (2011, p.122)

Nesse disco, a música *Salas de Jantar* por seu ritmo e sua letra lembra a música *Panis et Circenses* gravada pelos Mutantes, uma das músicas marcantes do movimento Tropicalista. Nessa canção, há uma crítica a sociedade que vive em um mundo rotineiro e que não buscam uma vida diferente. Nessa crítica que parece atingir principalmente os grupos mais abastados da sociedade brasileira, há referências ao cotidiano (“eu quis cantar / uma canção iluminada de sol”) e o extraordinário (“Soltei os tigres e os leões nos quintais”) e mesmo frente a um crime (“Mande fazer de puro aço luminoso um punhal/Para matar o meu amor e matei”) não rompem o ciclo absurdo de uma vida vazia: “Mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”.

Salas de Jantar é parte de um Medley de cinco músicas, sendo a primeira na sequência. A música inicia com um solo de guitarra e em sua primeira parte predomina uma estrutura guitarra/baixo/bateria/teclado, com uma mudança melódica da primeira parte mais ritmada para um momento mais suave. A primeira parte a música diz: “As salas de jantar estão vazias/ os quartos coloridos estão desertos”. Se em *Panis et Circenses*, as pessoas estão na sala de jantar vivendo uma vida sem sentido esperando a morte chegar, agora na canção do Rebanhão estas salas estão vazias. Se os espaços da casa de sociabilidade (salas de jantar) já não tem ninguém mesmo no espaço privado (quarto) há uma ausência. Não havia esperança de uma vida melhor: “A poesia que fala que as flores iam crescer/ Estão amarrotadas, abandonadas no bolso dos poetas/ As notícias dos jornais só falam em morte/ Morte / Morte / Morte”.

Na música *Panis et Circenses*, a descrição do planejamento e execução de um crime (assassinato) não choca as pessoas que continuam em sua rotina. Já em *Salas de Jantar* temos três questões: a solidão (Sala de Jantar e quarto sem pessoas), a falta de esperança (a poesia amarrotada e abandonada) e o medo cotidiano da morte em que estão submetidos as pessoas nas grandes cidades (As notícias dos jornais só falam de morte). Solidão, desespero e medo da violência, esse era o mundo visto por essa música.

Nesse momento a música tem uma mudança melódica e Janires, que era o intérprete, acompanhado de teclado e guitarra base dá uma receita para os problemas apontados na parte inicial da música: “Mas como já ensinava o velho profeta/ Se a tristeza tentar pegar o seu coração/ Pegue uma guitarra e cante um rock/ Para louvar Jesus/ Pra Louvar Jesus”. Aqui apesar da inovação no ritmo e na letra a mensagem continua com a tradicional solução para os problemas dada pelos evangélicos que é buscar em Jesus a paz.

Pode parecer banal para os dias atuais, mas afirmar que guitarras e rock eram formas válidas de louvar a Deus ou a Jesus causava grande celeuma nas igrejas. Ao mesmo tempo que dialoga com *Panis et Circenses*, a música *Salas de Jantar* vai além pois mostrava que mais que a alienação que vivia as pessoas no cotidiano brasileiro de esperar a morte chegar havia um vazio existencial que deveria ser preenchido por Deus / Jesus. Mas não o Deus /Jesus do catolicismo, mas do protestantismo. A grande contribuição dos evangélicos para a sociedade brasileira seria essa: a mudança cultural através dos indivíduos convertidos a um ethos protestante que ensinava o respeito as autoridades, a austeridade, o patriotismo. Converter o indivíduo era a forma como os evangélicos acreditavam que poderiam contribuir pra um país melhor. Essa mentalidade se encontraria em quase todas as músicas cristãs contemporâneas do período estudado aqui (1977-1987).

3.1.4 Casinha

Casinha é uma música executada na forma de choro com uma base melódica suave onde inicialmente é descrita uma bucólica cidade do interior que parece um pedacinho de paraíso na terra:

Atrás deste monte tem uma cidade / com casinhas brancas, casarões moços
nos portões / velhos nas janelas e a velha Maria fumaça / Descansa na praça
escutando a bandinha / Tocar valsas e canções nos corações dos jovens
namorados/.Atrás desta fumaça tem uma cidade, / com crianças no meio da

rua, / Brincando com a lua contando segredos / E os velhinhos nos bancos de jardim assistem / ao fim de mais uma tarde.

A cidade idealizada, o sonho de consumo de uma parte dos brasileiros que sonhavam em fugir da vida corrida das metrópoles. O interior e suas pequenas e romantizadas cidades onde a vida passava mais devagar. Em 1979, o cantor Gilson lançava *Casinha Branca* onde canta esse local idealizado, pois vivia em uma cidade grande e sofria com um problema comum dos grandes centros: a solidão. Em sua música ele diz: “Eu tenho andando tão sozinho ultimamente / Que nem vejo em minha frente/ Nada que me dê prazer/ Sinto cada vez mais longe a felicidade/ vendo em minha mocidade tanto sonho perecer”.

Na segunda estrofe da música Gilson aponta que não é o único nessa situação: “Às vezes saio a caminhar pela cidade/ a procura de amizades/ vou seguindo a multidão/ Mas eu me retraio olhando cada rosto/ cada um tem seu mistério/ seu sofrer sua ilusão”. Nas metrópoles todos viviam como o compositor com seu sofrimento cotidiano, com seus sonhos (ou ilusões) de uma vida melhor. Mas a solução viria numa fuga para uma vida simples, no interior: “Eu queria ter na vida simplesmente/ um lugar de mato verde/ Pra plantar e pra colher/ Ter uma casinha branca na varanda/ Um quintal é uma janela/ Pra ver o sol nascer”.

A cidade descrita pelo Rebanhão seria então uma cidade idealizada do interior como a de Gilson. Seu cenário ainda tem uma banda que com as valsas que embalam os corações dos namorados (Chico Buarque cantou sobre isso em sua música *A Banda*: “Estava à toa da vida/ o meu amor me chamou / Pra ver a banda passar/ cantando coisas de amor”.

Em 1979, Kleiton e Kledir, dupla gaúcha, lançava *Maria Fumaça*, uma música que descreve a viagem de trem para chegar a um casamento. O trem é um elemento comum no interior sendo seu principal meio de transporte até a década de noventa do século XX e ligação com outros lugares, chegada de mercadorias, pessoas e notícias. Por isso, acreditamos que a citação do trem (*Maria Fumaça*) não parece ser aleatória na música do Rebanhão.

Porém a música composta por Janires inverte o ideal de Gilson. Enquanto Gilson sonha com um lugar melhor, Janires aponta que esse paraíso terrestre é ilusório. E que o pecado, que na visão protestante é a fonte de todos os males, está tão presente no interior quanto nas metrópoles:

Atrás deste monte tem uma realidade/ casinhas brancas pichadas, palavrões,
pecados nos portões/ Fracassos nas janelas/ e a velha Maria Fumaça/ Assiste
as desgraças no meio da praça e a bandinha/ Faz em fundo musical a mais um
funeral/ De que cansou de viver/ Atrás desta fumaça tem uma realidade/
Policiais e ladrões/ trancas e portões/ grades nas janelas e os velhinhos
bêbados nos bancos/ de jardins assistem seu fim.

Assim *Casinha*, do Rebanhão, desfaz a ilusão de que a solução para os problemas das grandes metrópoles e a busca de uma vida simples, idealizada nas cidades do interior. Mantendo a lógica cristã a esperança de uma vida melhor sem a adesão ao protestantismo era ilusão. A única cidade ideal no Cristianismo é Jerusalém, não a terrena, mas a celestial. Assim a última estrofe Janires aponta novamente para a esperança que permeia o discurso protestante: “Atrás deste mundo tem uma cidade/ Jesus quem construiu quando subiu/ naquela cruz e o caminho nos ensinou/ O Amor, ah o amor”. Qualquer lugar se tornaria o verdadeiro paraíso, no discurso protestante, se nele o morador fosse um adepto da fé evangélica.

3.1.5 Platéia

O grupo Milad Água Viva foi criada em 1984 pelo casal de jovens Wesley e Marlene, em São Paulo. Ambos haviam participado do grupo Vencedores por Cristo. Segundo Sousa: “o casal Wesley e Marlene foi encorajado a criar um ministério com o objetivo de evangelizar e edificar através da música, buscando uma sonoridade mais brasileira” (2011, p.117).

O Milad se destacava por ser um grupo que mantinha uma sonoridade diversificada gravando sambas, baladas, rocks, folk music, Bossas Novas, Guarânias, entre outros ritmos. Talvez nenhum grupo do período tenha um repertório musical tão diversificado. Além disso, suas letras abordam questões evangélicas com críticas sociais o que no contexto evangélico da época era uma novidade: Política, violência urbana, prostituição infantil, drogas, meninos de rua entre tantos outros temas faziam parte de seu repertório. Entretanto como foi visto era um grupo formado com o objetivo de levar a mensagem cristã protestante através da música.

No álbum Retratos da Vida o pastor Nelson Pinto Jr, que dirigia o grupo segundo Sousa (2011, p 117) faz apresentação do disco: “Esse trabalho pretende retratar um pouco da vida da nossa gente com suas paixões, necessidades e anseios para as quais nos empenhamos em cantar desse imenso amor que satisfaz”.

Aqui é interessante notar que o álbum quer "retratar um pouco da vida da nossa gente" e nesse sentido temos uma postura diferente: o povo brasileiro era digno de ser retratado com suas "paixões, necessidades e anseios" sendo um povo que sofria em meio a problemas sociais e econômicos que assolavam a sociedade brasileira em 1987. É para esse povo que o Milad buscava cantar suas canções. O sentido de grupo que se via como missionário (que levava o evangelho segundo a leitura protestante) era apontado por Nelson Pinto Jr: "para as quais nos empenhamos em cantar desse imenso amor que satisfaz". Cantar era sua contribuição para a sociedade brasileira e havia um respeito nessa apresentação: os de fora das igrejas evangélicas não eram mais vistos como indignos e sim diferentes e mesmo assim "nossa gente". Inversão interessante de perspectiva, pois se antes os evangélicos eram os diferentes, os separados do mundo agora são eles que declaram: os brasileiros são o nosso povo. Carente da mensagem que os evangélicos tinham, mas ainda assim nossa gente. Os evangélicos não mais se excluem ou se vem como separados e sim como parte do povo brasileiro. Mais que a pátria era o povo brasileiro, que passou a ser visto como importante.

Não quer dizer que aceitavam a cultura brasileira pura e simplesmente, mas que se apropriavam dela para falar com os brasileiros. Essa apropriação como vimos não é imitação e sim a "leitura da realidade a partir das lentes da representação". E na representação protestante sobre o Brasil sempre foi enfatizado que o país vivia problemas por causa de sua origem católica. Retratar a sociedade brasileira como Milad fez era também uma forma de denunciar as origens desse problema. Nesse sentido sua mensagem não difere dos outros grupos protestantes: converta os brasileiros e o Brasil se tornaria um país melhor.

Platéia é um samba com arranjos de metais e vocais elaborados que falava sobre a própria MPB. A citação de dois artistas importantes da MPB mostra que havia familiaridade com as músicas destes: "Entre acordes e tons/ Onde Chicos e Miltons/ Fazem os sons". Milton Nascimento e Chico Buarque, artistas não evangélicos, citados em uma canção cristã protestante. Há um reconhecimento de seu sucesso: "A platéia acredita/ E aplaude de pé/ A emoção que o artista/ Quer transmitir, pois suas canções/ São tão bem construídas/ Tom sobre tom". A música desses artistas era vista como de boa qualidade seja com as letras seja na sua construção melódica ("são tão bem construídas/ Tom sobre tom"). Assim a crítica não era sobre os artistas, conteúdo ou

ritmos que podiam usar mas que a mensagem que eles transmitiam era insuficiente. Não preenchia o vazio que a platéia tinha e para a visão protestante era um vazio de Deus.

Num segundo momento a música aponta que mesmo a boa música feita por Milton e Chico tem uma fonte e essa fonte era Deus: “Ah, se todos soubessem / de onde vem esses dons/ Dons pra dar alegria/ Por meio da voz”. Se pode escutar músicas não cristãs e se alegrar com isso? Na visão dessa música, tanto Chico Buarque quanto Milton Nascimento apenas usavam o dom que Deus lhes deu para alegrar os brasileiros. Porém na música a verdadeira alegria era reconhecer quem fez os dons:

Essa voz que anuncia / Através da melodia / Que a fonte de tudo / Está perto de nós / A inspiração / Que essa produz / Nos conduz à alegria / de um novo dia / De um show bem melhor / E a platéia se agita / E grita bonita / A fonte de vida / Que dá harmonia / a qualquer melodia / E o poeta faria / cantando a poesia / ao Cristo Jesus / Que nos deu sua luz.

Todos os dons nas representações protestantes são dados por Deus. Assim, músicas da MPB também seriam frutos de bondade divina de acordo com a canção. Mas deveriam reconhecer que tais dons só iriam ser realmente bem utilizados quando voltados para as temáticas cristãs como aponta o final da canção onde a platéia finalmente se agitaria por algo que realmente valia a pena: Deus/Jesus. Nesse sentido a música é representativa por usar um ritmo popular (samba), citar artistas consagrados (Milton Nascimento e Chico Buarque), mas seu objetivo principal era a difusão da mensagem cristã protestante.

3.1.6 Vamos falar de Deus

O crescimento desordenado das grandes cidades a partir da década de cinquenta do século XX gerou problemas urbanos como a falta de infra-estrutura básica para maioria da população, favelização de muitas capitais, desemprego, violência, criminalidade, drogas entre outros problemas.

Goiânia, como apontamos, era uma jovem capital que não ficou imune a esses problemas. Por ser uma cidade de fronteira e estar aberta a novas possibilidades a cidade atraía pessoas do interior do estado de Goiás e também de outros estados. Logo a cidade idealizada e planejada cresceu além do que se esperava. As características modernizantes das metrópoles chegavam à cidade, mas os problemas também surgiam com a mesma rapidez. Um desses problemas era o envolvimento da juventude com o consumo de drogas.

Como vimos também a cidade era também espaço para o crescimento do protestantismo. Desse modo um problema específico (drogas) e uma religião cristã específica (o protestantismo) seriam as bases para a fundação, em 1968, do Movimento Jovens Livres. Este utilizaria da mensagem cristã protestante como forma de ajudar a recuperação da juventude desse problema que já se tornava endêmico no período. A fundação do Movimento Jovens Livres coincide com o do Vencedores por Cristo, 1968, e com o público-alvo, os jovens.

Em 1979, um grupo de ex-dependentes químicos formaram um grupo musical chamado de Cristocêntrico para gravar um LP. O disco sem título explorava variados ritmos e tinha uma forte influência tanto da MPB quanto do Folk americano tendo o uso de guitarras, violões, baixo e bateria sua base melódica. Na música *Vamos falar com Deus*, a introdução com guitarra, baixo e bateria mostra clara influência das baladas folk norte-americanas e tinha claro propósito de evangelismo em sua letra: “Vejo tantas coisas tristes/ Querendo sufocar os corações dos homens/ Que vivem num mundo sem Deus”.

Por ser um disco feito por ex-dependentes químicos havia uma clara intenção de se mostrar como a busca por alívio e paz através e entorpecentes não funcionava. Logo de início essa música diagnosticava a causa de tantas pessoas buscarem a solução de seus problemas nas drogas: eram pessoas que “Vivem num mundo sem Deus”.

O que torna a música interessante para nossa análise aqui é a segunda parte da primeira estrofe continuação dessa primeira parte citada. A falta de esperança continua sendo descrita: “Vejo muitos rostos pálidos/ cansados de esperar o vento vir/ trazer a resposta de um mundo melhor”. Essa frase faz referência a uma das composições mais conhecidas do cantor de folk americano Bob Dylan: *Blowin' in the wind*, traduzida como *Soprando ao Vento*. Dylan faz uma série de perguntas sobre o que faltava para que o mundo se tornasse um lugar melhor. E no seu famoso refrão ele afirma “A resposta, meu amigo, está soprando ao vento”.

Assim, utilizando um estilo semelhante a música de Bob Dylan, o grupo Cristocêntrico acaba por criticar uma das músicas mais ouvidas da geração do final dos anos sessenta do século XX. Após uma década o vento não havia trazido as respostas e agora a esperança se tornava algo em extinção.

O destino (ou os ventos da mudança) não chegou. O vento não soprou as respostas. Então onde encontrar tais respostas? A música do Cristocêntrico então levava

ao intérprete a questionar qual seria seu papel: “Fico a pensar/ O que poderei fazer/ Tudo depende de mim/ Se vivem, morrem/ Pra Deus depende de mim/ Tudo depende de mim”. Assim na música não adiantava esperar a mudança chegar do nada (no vento) pois essa só viria de uma atitude pessoal (Tudo depende de mim).

Nesse momento entra o refrão e o dever de pregar a “palavra de Deus”, imperativo do protestantismo brasileiro, é explicitado: “Vamos cantar/ Vamos falar de Deus as multidões perdidas/ Vamos levar/ Vamos mostrar a essa gente o nosso Deus/ Falar de Deus / Mostrar a Deus”.

Em Bob Dylan não existia uma resposta direta já que esta viria quando menos se esperasse. *Blown in the Wind* não dá uma receita para melhorar o mundo apenas pede para não se perder a esperança a canção do Cristocêntrico apontava que a resposta não estava no vento e sim na ação dos cristãos protestantes em buscar converter os indivíduos a sua representação da realidade. Aqui voltamos de novo a influência dos missionários protestantes que deixaram sua marca na mentalidade religiosa protestante brasileira: os indivíduos da maior nação católica do mundo não eram cristãos. Se fossem cristãos a sociedade brasileira seria diferente. Para o protestantismo brasileiro, o indivíduo deveria ser resgatando para a única e verdadeira fé cristã (o protestantismo) e cabia a cada crente usar todos seus recursos para isso, afinal não diz a canção “Tudo depende de mim”?

3. 2 Brasil olha pra cima³²: Evangélicos Cantando o Brasil

Se os evangélicos cantaram canções com ritmos e letras inspirados principalmente da MPB, também cantaram sobre o Brasil, sobre seu povo e sobre as questões que afligem essa sociedade. Os grupos de jovens que buscavam renovar o cenário musical dentro das igrejas evangélicas tinham como hábito levar suas canções para diferentes partes do Brasil. A estrada se tornou parte do cotidiano desses grupos. O método usado pelo Vencedores por Cristo era treinar equipes para difundir seu modelo evangelístico com a chamada viagem missionária. Essas viagens levavam esses jovens a ter contato com diferentes realidades no Brasil. Um exemplo citado por Sousa sobre o grupo Milad é bastante paradigmático:

A Cruzada "Jesus mais precioso do que o ouro", realizada em 1986/1987, no garimpo de Serra Pelada, vila a 800 Km de 100.000 homens circulavam por

³² Trecho da música *Brasil* do grupo Milad.

essa imensa mina de ouro. Foram distribuídos 40.000 exemplares do Evangelho Segundo João, doados pela Sociedade Bíblica do Brasil. O grupo porém esteve em diversas cidades brasileiras, feito mais de 800 apresentações. (SOUSA, 2011, p. 118)

Na balada *Cristocêntrico* do grupo goiano com o mesmo nome a estrada é vista como parte da missão de pregar a palavra de Deus aos brasileiros: “pelas estradas do Norte e do Sul / Cristo Jesus eu quero anunciar”. Aqui se observa claramente o objetivo de pregar a mensagem cristã protestante por todas as partes do Brasil.

Tanto na canção do *Cristocêntrico* quanto à citação de Sousa o que se percebe é que as canções que esses grupos compunham tinham a intenção de chegar em todas as partes do Brasil. Serra Pelada, um formigueiro humano, terra sem lei era um espaço para levar essa mensagem musical. Era o ideal de se evangelizar o Brasil que impulsionava jovens sair do conforto de seu cotidiano e se aventurar por estradas por todo Brasil. Sintomático é que dois dos mais importantes compositores da Música Cristã Contemporânea brasileira do período aqui analisado morreram em acidentes automobilísticos: Jayrinho, do grupo Elo, e Janires, fundador do Rebanhão e da Banda Azul.

Conhecer a cultura musical brasileira abriu as portas para possibilidades estéticas, mas foram as estradas que levaram a essa geração de músicos a conhecer o Brasil, a cantar esse Brasil, a cantar os tipos brasileiros: o garimpeiro, o menino de rua o vaqueiro, o político, o rico, o pescador, o trabalhador, o retirante, a cantar problemas brasileiros: a corrupção, a prostituição infantil, as desigualdades sociais, os vícios. O Brasil era conhecido, interpretado, cantando. Ritmos eram apropriados pelos grupos evangélicos e o Brasil era cantando a partir representações que a juventude evangélica tinha e criava do Brasil que naquele momento estavam conhecendo pessoalmente.

Não era só o Brasil ora exaltado como pátria amada ora vista como de uma cultura pecaminosa pregada nos púlpitos de suas igrejas: era o Brasil de jovens e velhos, pessoas com rostos, culturas locais e diversidade que estaria daquele momento em diante nas canções evangélicas. É dessa descoberta ou redescoberta do Brasil através das canções que iremos tratar agora.

3.2.1 Baião

Um recurso incomum no período no meio evangélico é o uso do humor como parte de suas composições. *Baião* do grupo Rebanhão é uma música que retrata com

humor a questão a questão da salvação usando linguajar do Nordeste. A música como o próprio título diz é tocado no ritmo baião e busca retratar com uma linguagem coloquial como se um nordestino estivesse cantando a mensagem evangélica.

A imigração nordestina causada principalmente pela seca foi um fator de crescimento importante das populações de grandes cidades principalmente em São Paulo. Foram também os nordestinos o maior grupo de trabalhadores na construção de Brasília, que ficaram conhecidos como candangos. Luiz Gonzaga na música *Pau de Arara* diz: “Quando eu vim do sertão seu moço/ só trazia a coragem e a cara/ Viajando do Pau de Arara/ Eu penei, mas cheguei”. O mesmo Luiz Gonzaga que descreve a calamidade da seca em *Asa Branca*: “Que braseiro, que fornaia/ Nem um pé de prantação/ Por falta d'água perdi meu gado/ Morreu de sede meu alazão”. O nordeste e suas mazelas era conhecido dos brasileiros que assistiam na televisão reportagens sobre o nordeste. O drama dos retirantes se tornava cotidiano para o povo brasileiro. E isso retratado em músicas que mostravam a realidade dessa população.

Janires, o compositor dessa música, faz dessa canção uma espécie de testemunho de um nordestino convertido: “Minha vida que era muito louca (louca) / só faltei correr atrás (de avião) / mas Jesus entrou no meu deserto (no meu deserto) / mudou o meu coração / mudou o meu coração”.

Assim a personagem da canção mostra uma vida sem propósito, mas que aquela vida sem rumo é modificada quando “Jesus entrou no meu deserto”. Um nordestino que refere a sua vida como deserto é uma inversão bastante interessante da vida cotidiana no nordeste. A seca era uma realidade para o povo dessa região, mas a canção busca associar a seca aqui com ausência de Jesus tanto que logo após a canção diz que esse Jesus “inundou o meu coração”. Não era a falta de água, na leitura protestante da realidade, o verdadeiro drama no povo nordestino e sim o não conhecer o Jesus.

É importante salientar com o nordeste tem forte tradição católica e conta com seu “santo local”: Padre Cícero. Mas para os jovens do Rebanhão esse povo não conhecia o verdadeiro Jesus, aquele ensinado pelos missionários protestantes norte-americanos e que era ensinado nas igrejas do protestantismo histórico do período. Inundou também é uma inversão interessante: se o problema do nordeste seria solucionado com a chegada da água o problema dos nordestinos seria resolvido com a inundação de Jesus no coração. Essa forma de se referir na música é bastante ilustrativa.

Um drama cotidiano era apropriado e se tornava parte das representações do protestantismo sobre a conversão.

A música continua e na segunda estrofe temos um pouco de humor: “Eu era magro que dava dó/ (que dava dó) Meu paletó listrado era de uma listra só (de uma listra só)”. Provavelmente a referência a magro tenha a ver com a questão da pobreza, associada a fome. A fome e a desnutrição também eram temas comuns associados ao Nordeste. Mas nesse momento de novo se repete o refrão onde “Jesus entrou no deserto” e inundou o coração. De novo a solução passava pela conversão religiosa.

Numa terceira estrofe a música simula um repente e surgem frases que alternam tanto a questão de Cristo como salvador como as representações que os evangélicos fazem da realidade brasileira:

Sem Jesus Cristo é impossível / Se viver neste mundão / Até parece quer as pessoas estão morando no sertão / É faca com faca / bala com bala com bala / Metralhadoras e canhões / Até parece que as "facurdade" só tá formando lampiões / E lampião e lamparina / Vela acesa e candeeiro / Nunca vai salvar ninguém Inda vai gastar dinheiro / E o dinheiro anda mais curto do que perna de cobra / Filosofia de Malandro: "No bolso ele bota e nunca sobra / E o que tá "fartando" de amor / Tá sobrando iniquidades / Todo mundo se odiando pelas ruas, pelas ruas da cidade.

O nordeste aqui é associado ao sofrimento, pois viver sem Jesus era como viver no nordeste. Impossível, sofrimento constante e sem fim. O nordeste ainda é associado a violência, pois as pessoas que viviam sem Cristo viviam como no mundo nordestino cercado de violência (É faca com faca / Bala com bala / Até parece que as “facurdade” só tá formando lampiões).

Além disso, a música critica a religiosidade católica popular do povo nordestino ao se referir ao hábito de acender velas comum na tradição católica: “E lampião e lamparina/ Vela acesa e candeeiro/ Nunca vai salvar ninguém/ E inda vai gastar dinheiro”. Assim, pela ótica do protestantismo histórico representado por esses jovens essa religiosidade não era verdadeira e que se perdia dinheiro e tempo com ela.

A questão do dinheiro pode ser uma referência as dificuldades financeiras que os brasileiros passavam no período em que a música foi gravada (1981), onde a inflação avançava com o processo de reabertura política acompanhada com desajuste das questões econômicas no período final do regime militar, no governo Sarney (1985-1990) e Collor (1990-1992). “No bolso ele bate e nunca sobra” pode tanto se referir ao processo de inflação que levava a rápida desvalorização monetária quanto pode ser

referência a famosa frase “dinheiro na mão é vendaval”, da música *Pecado Capital* de Paulinho da Viola de 1975.

Além disso, a convivência das pessoas também não estava melhor. As relações pessoais deterioradas pelos grandes centros urbanos e pela vida apressada das metrópoles foram retratadas nos versos: “E o que tá “fartando” de amor/ Tá sobrando de iniquidade / Todo mundo se odiando / Pelas ruas, pelas ruas da cidade”.

Mas a música Baião tem função clara de ser uma propaganda religiosa da visão protestante do cristianismo. E assim após a descrição de problemas sociais o nordestino convertido dá a receita para esses males: “Se essas ruas/ se essas ruas fossem minhas/ Eu pregava cartaz Eu comprava um spray/ Escrevinhava nelas todas/ Jesus is the only way/ Pra quem quiser morar no céu/ Quem quiser atalhar vai pro beleléu”.

O personagem pega um verso de uma cantiga popular (Se essa rua fosse minha) e dá um novo significado ao tirar o sentido romântico e dar um sentido evangelístico. Tocado num baião animado e alegre a música se tornou um dos grandes sucessos do Rebanhão e ainda é bastante apreciada no meio evangélico, principalmente no protestantismo histórico.

3.2.2 Seca

O grupo Expresso Luz foi formado em Goiânia na década de oitenta do século XX a partir do grupo musical da Mocidade para Cristo (MPC) de Goiânia. A MPC é uma paraeclesiástica que atua em trabalhos evangelísticos voltados para a juventude. Esse grupo goiano tem uma musicalidade voltada para ritmos brasileiros desde seu primeiro disco lançado em 1987.

A MPB é uma referência em suas músicas tendo músicos do grupo Expresso Luz participado do grupo Essência que interpreta músicas da MPB em terras goianas e um dos seus membros fundadores, Reny Cruvinel, ser coautor de um livro sobre a MPB em Goiás.³³

Seca é uma música diferente do Baião do Rebanhão. Nessa canção era o drama de um nordestino (João) que buscava ser retratado. Começa com uma voz solo (Carlinhos Veiga) que mostra as agruras da vida: “Se a seca tá danada/ Não dá mais pra viver/ tocar o Barco é duro/ O vento não ajuda/ A gente vai pro fundo/ Sem ver a

³³ CRUVINEL, Reny. CHAFFIN, LUIZ. MPB em Goiás: *compositores dos anos 70. Goiânia*: Super Print, 2006.

salvação/ A morte vem e leva/ Não tem mais jeito não”. Não há humor, não há caricatura. A música deixa um retrato duro onde não há saída. A seca, a morte, a falta de uma perspectiva eram retratos de uma alma nordestina e brasileira.

Na segunda estrofe agora com vocais masculinos e femininos a música ganha o ritmo de baião meio arrastado e mantém na letra a dureza da vida do nordestino e o personagem a quem a música se dirige é introduzido: “Éh, João, não tem mais jeito não/ Fazer investimento só vai te ajudar/ A ter um dinheirinho/ Aqui pro dia-a-dia/ As contas lá no céu/ Não vão modificar/ Tá tudo anotado/ pra gente certa/ Éh, João você tem que pagar”.

O personagem (João) parece estar um pouco melhor de situação do que a primeira estrofe. Ele tem um “dinheirinho” e por isso pode ter o luxo de pagar as contas do “dia a dia”. mas seria isso suficiente? Sobreviver economicamente era o suficiente? Para a juventude evangélica o grande problema das pessoas não era social, político ou econômico. Era espiritual. A grande conquista humana, para esses jovens, era a salvação. Daí a música apontar o caminho par João não ter que pagar no futuro para Deus os pecados que tivera cometido: “Mas a história muda/ Quando tem Jesus no meio / Ele veio aqui / Morrer pra te salvar/ trouxe a água viva/ Pra matar a sua sede/ E também mostrar/ Que Deus é a solução/ Eh João, só Deus tem a solução”.

Todos os problemas que João pudesse ter eram passageiros e se tornariam suportáveis quando João conhecesse Jesus que “Trouxe a água viva/ Pra matar a sua sede”. A Seca do título da música não se refere a um fenômeno natural e sim a ausência de Deus / Jesus. E a relação ritmo nordestino com a seca e água viva para saciar a sede revela como um drama cotidiano pode ser reinterpretado numa linguagem religiosa com uma conotação conversionista.

Essa referência entre Seca/ Pecado e Água / Salvação que aparece nessa música é repetida pelo Expresso Luz em seu álbum Cordel (1997), em que a canção Cordel da Enchente também usa o mesmo padrão música nordestina e letra com referências a seca e água com sentido religioso.

Minha vida era seca, sem graça e sem cor/ Meu coração trincado/
Endurecido, tava todo sem sabor/ até que ergui os olhos e fitei a imensidão/
O céu se encheu de nuvem / "Relampiou" e fez "baruío" de trovão/ Jesus é a
água viva que choveu sem parar/ Meu rio era seco inundou / O meu sertão
fez virar mar.

Sertão é a vida pessoal de quem vivia uma seca que era a falta de Deus. Mas que uma chuva fez vir a água (Jesus) que modificou a vida. As músicas desse período refletem essa representação da realidade: um mundo que precisava mudar e que essa mudança partiria dos indivíduos que ao se converterem teriam uma outra forma de encarar a realidade, de agir no mundo. A transformação do Brasil, como já vimos, na percepção religiosa dessa juventude evangélica engajada em cantar sobre o Brasil, estava na mudança da Matriz Religiosa Brasileira: para eles só Jesus (o do protestantismo, claro) podia salvar o Brasil.

3.2.3 Coração de Garimpeiro

A campanha feita pelo grupo Milad, Água Viva, na região de mineração de ouro na chamada Serra Pelada tinha como Slogan "Jesus mais precioso que o ouro". Esse sloganinha de uma canção gravada pelo grupo em 1985: *Coração de Garimpeiro*. Era em choro executado no violão e que descrevia a vida de um garimpeiro onde sua esperança estava na descoberta de ouro. A riqueza o tornaria feliz pelo menos era o que acreditava.

O sonho de ficar rico levou a uma corrida do ouro tupiniquim e transformou Serra Pelada em um formigueiro humano. Essa expectativa rodou por todo o Brasil. O garimpo trazia o sonho da riqueza fácil e levou milhares a viver uma vida em situações desumanas em busca desse ouro.

Assim a primeira parte é a descrição desses brasileiros que se tornaram parte do imaginário brasileiro da década de oitenta do século XX:

Todo o dia eu desço a cava e penso no futuro / Trabalhando duro pra ganhar o pão / longe minha esposa e mais duas crianças / Deixo tudo pra encontrar o ouro desse chão / Mas parece que esse ouro nunca vai chegar / Nem o sonho de um dia talvez bamburrar / E mais pobre que o cascalho que existe aqui / É a paz que procuro isso em minha mente e o peso de minhas costas / Sem respostas no buraco e no coração / Carreguei por muito tempo vendo a esperança / Resumida na bateia ou num reque na minha mão.

A música é feita no formato de desabafo do garimpeiro que narra a sua saga: a família que ficou atrás, a esperança da riqueza, o trabalho extenuante e a solidão e o vazio existencial. Mesmo com a descoberta do ouro que tanto ansiava não resolveu seus dilemas existenciais: “E depois de muitos blefes encontrei o ouro/ o tesouro que

pensava me traria paz/ Mas de volta ao meu barraco bem no fundo do dia/ Só me esperava o vazio que a tristeza traz”.

Se mesmo o ouro não resolveu o dilema então qual seria o caminho? O próprio garimpeiro narra a sua mudança:

Foi então que conheci alguém que é mais precioso / que o ouro a cava ou tudo que pensei / Transformou a minha vida e me deu alegria / E me trouxe a esperança que sempre sonhei / É Jesus que ainda vive e em mim faz diferença/ E hoje eu canto a todo mundo a minha nova lei / Coração de garimpeiro é coração de ouro / Quando faz de Jesus Cristo seu único rei.

Assim o garimpeiro conta sua história e como a mudança veio não da riqueza material e sim de sua mudança religiosa. Também aqui vemos a manutenção do padrão de busca e conversão ao protestantismo comum ao período.

3.2.4 Juventude Perdida / Esquelético / Onde Está você

O grupo Cristocêntrico era formado por ex-dependentes químicos que passaram pela casa de recuperação do Movimento Jovens Livres em Goiânia. Assim, podemos observar que parte de suas músicas refletem essa vivência. No caso das três baladas escolhidas todas, ao nosso ver, refletem de alguma forma essa vivência com o universo dos entorpecentes e de como a religiosidade do grupo Jovens Livres (fundada por um pastor Batista) foi crucial para a sua recuperação. São músicas-testemunhos que buscam refletir a crença que o Cristo apresentado pelos grupos protestantes é o verdadeiro caminho para uma vida melhor.

Como vimos, o Movimento Jovens Livres surgiu em 1968 para o trabalho com dependentes químicos. Radicado na cidade de Goiânia buscava trabalhar num problema que se tornaria endêmico nas capitais brasileiras nas décadas seguintes: a dependência química. Ao se instalar em Goiânia, esse movimento refletia que o crescimento desordenado da cidade teve consequências também negativas como o aumento da criminalidade o comércio das drogas. O Movimento Jovens Livres era reflexo do crescimento de Goiânia e os problemas que esse crescimento trouxe.

As três canções são baladas folk e que cada uma a seu modo descreve como os membros do grupo Cristocêntrico encaravam após a conversão e a recuperação o problema das drogas. Em *Juventude Perdida* cantam:

Meus olhos só fazem chorar/ Ao contemplar a visão de jovens morrendo/
Caminhando para o lar das dores/ Onde seu canto num pranto vão desabafando/
Malditos sonhos que coloriram as mentes vão destruindo/

arrasando a felicidade de uma nação/ Malditos sonhos que arrebatam os sentimentos de amor e união.

Aqui a referência dos sonhos provavelmente seja das alucinações causadas por drogas como LSD que eram populares entre a juventude hippie e eram temas de músicas dos Beatles e era referência do grupo The Doors (As portas). Era comum se afirmar sobre o LSD:

Mas a tendência mais típica do rock de São Francisco foi a chamada *acid rock* (rock ácido), que procurava, com a criação de espaços musicais amplos e abstratos, e com emprego de estranhas sonoridades, reproduzir sons e ruídos, os climas e sugestões emocionais da experiência psicodélica comas drogas.

Os grupos mais famosos dessa audaciosa aventura são os Jefferson Airplane, The Doors, de Jim Morrison, e o Grateful Dead, de Jerry Garcia (Guru psicodélico da cena Musical Norte-Americana). Eles foram de certa forma os principais divulgadores do ácido lisérgico (LSD) e de suas alegadas virtudes terapêuticas de viagens interiores, criando um estilo de rock inspirado na "experiência libertadora" da droga, chamado "psicodelismo".

Na Inglaterra, o LSD também influenciou a criação musical, rompendo barreiras e estruturas culturais, além de expandir ainda mais a percepção musical. O famoso LP *Sgt. Peppers*, considerado um divisor de águas na carreira do Beatles e na história do rock, possuía uma forte influência do movimento psicodélico..." (BRANDÃO, DUARTE, 2004, p. 62 - 63)

Se em *Juventude Perdida* a descrição da questão das drogas é visto como um problema coletivo - onde a ilusão de achar a felicidade por meio de narcóticos estaria "arrasando a felicidade de uma nação" - a música *Esquelético* vai para o âmbito do indivíduo. Nessa melancólica canção um dependente descreve seu vício:

Sentado à beira do caminho / Vir chegar devagarinho o meu fim / Parado em frente a calçada/ Não queria nada, eu chorei/ A morte sorria quando me via passar/ Com o corpo esquelético, meu intelecto morria em mim / Os amigos zombaram, falaram / Este chegou ao fim / Mas um dia, numa noite / Meu coração se encheu de dor / pelas nuvens nas estrelas / pelos deuses procurei .

Esquelético descreve como o corpo e a mente do viciado se deteriorava por causa do vício. Nesse momento havia só o desespero e a solidão, pois mesmo os amigos não queriam mais estar com ele. O que restava era morte. Num momento de desespero buscou ajuda no sobrenatural (pelos deuses procurei). A descrição se encaixava com a realidade de qualquer dependente químico e o autor sendo ex-dependente provavelmente fez uma descrição de um drama pessoal.

A balada *Onde Está Você* começava com um solo de gaita lembrando as introduções de Bob Dylan que tinha o hábito de usar gaita em algumas canções. Nessa música a temática parece ser uma adaptação da parábola do filho pródigo. Aqui podemos imaginar que o filho pródigo era associado a aqueles que estavam no vício e

que havia uma busca incessante para resgatá-los. Provavelmente se pensava nos familiares que lutavam por resgatar seus filhos, cônjuges, pais e outros os quais a família queria o restabelecimento. Locais como o Movimento Jovens Livres podiam se tornar a última tentativa de resgate. Assim a canção diz:

Onde está você/ Meu filho, meu herdeiro/ Já faz tanto tempo/ Que eu procuro/ Pelos vales caminhei/ Nas cidades procurei/ pelas ruas negras não te encontrei/ Onde está/ Onde está você/ Onde está você Onde está (2x)
Hoje, pelos vales eu caminho / Pelas ruas eu procuro / O filho meu / Perdido, ele anda a procurar / pela morte encontra / a razão para viver

Esta canção era um lamento de alguém que busca um ente querido sem sucesso. Não há resposta a música se encerra com o refrão “Onde está você, onde está?”. Já em *Juventude Perdida* e *Esquelético*, a música finaliza com a esperança trazida pela fé. A conversão do dependente era na visão protestante o início do processo de mudança de vida. O viciado seria um pecador e que a sua conversão era a grande chance de mudança de vida. A mentalidade conversionista do protestantismo aparece nas canções:

Só Jesus poderá / Dar a vida a quem está morrendo / Só Jesus poderá / Encontrar essa juventude que anda perdida
(Juventude Perdida)

Entre lágrimas de tristeza / Em Jesus eu me encontrei / Em Jesus me alegrei / Em Jesus eu me encontrei
(Esquelético)

Enquanto em *Juventude Perdida* o tempo era o futuro da conversão dos jovens, em *Esquelético* o tempo era o passado recente de quem superou o vício graças ao encontro com Cristo.

3.2.5 Esquinas cruéis / Meninos de Rua

Nas grandes cidades o problema dos Menores de rua passou a ser comum nos noticiários da década de oitenta do século XX. A criminalidade acabaria por ser associado a esses jovens vistos nas ruas “cheirando cola”. Existentes, vistos como problema pela sociedade e invisíveis aos poderes políticos, essas crianças ganharam uma canção do grupo Milad em 1987: *Meninos de Rua*. Aqui, apesar de não fugir da questão da conversão, a canção que é tocada quase totalmente em um teclado (alguns momentos com arranjos de metais). De melodia delicada, construiu um tipo genérico de menino de rua a qual poderia se encaixar no perfil de várias crianças na mesma situação

para quem a mensagem no final era que a igreja seria a família que não tiveram. Ali existiam pessoas que as enxergavam e que as tratariam como filhos de Deus:

Sua rua/ sua casa/ Sem carinho e os pés no chão/ Olhos fundos, peso raso/
Nenhum pai, muitos irmãos/ Desencontros e Trombadas/ Desesperos e
fantasias/ Pesadelos, quase sonhos / Vida pobre, as escondidas/ De tão puro a
sem vergonha/ De criança a rejeitado/ Um coitado, um vagabundo/ Que nem
cuida do nariz/ Sem escola, só na cola/ tem consigo seus heróis/ Camburões,
faróis, algemas/ Nessa vida que não quis.

Não conhecemos outra canção com a mesma temática nas canções evangélicas, demonstrando essa construção social do marginalizado. Sem políticas públicas, aumento do desemprego e com o crescimento urbano acelerado, esse menino descrito na canção podia ser qualquer um nas grandes cidades. O diferente aqui é que a música não fala diretamente de conversão, mas, sim, de valorização. Depois de uma triste descrição onde não havia perspectiva, o menino é convidado a ser acolhido e amado. Se a sociedade julga, se o ignora, à igreja cabe acolhê-lo:

Vem provar da liberdade/ vem brincar de alegria/ vem depressa olhar de
perto/ O que Deus tem para você/ Vem com a gente por essa vida/ Faz de nós
os teus amigos/ De mãos dadas teus irmãos/ Pois Deus assim te ama/ É
preciso a gente crer/ Que o amor de Deus é justo/ E há muito o que fazer/ Ser
tua família/ Te livrar do mal das ruas/ Te mostrar que vale a pena/ ser um
filho do Senhor.

A música era uma idealização de como as igrejas evangélicas deveriam agir com os menores de rua, não uma descrição de fato que acontecia. Em vários anos de estudo sobre o protestantismo no Brasil, desconhecemos alguma política sistemática de assistência ao menor abandonado mantido pelas igrejas do Protestantismo histórico no âmbito nacional. Ao que parece, o sonho descrito na música não se realizou.

Esquinas cruéis também é uma música a qual não conhecemos similar ente as canções evangélicas. Descreve a questão da prostituição de forma direta e humana. Apesar de no Cristianismo a prostituição ser considerada um pecado, a música não é uma acusação ou julgamento moral. Nas viagens que faziam pelas estradas do Brasil e nas cidades que iam, a prostituição provavelmente era uma presença constante.

Muitas dessas prostitutas eram crianças e adolescentes já que a prostituição infantil ainda é algo que existe de Norte a Sul do Brasil. Tocada também num teclado suave, com alguns momentos de metais, a música segue o padrão de Meninos de rua: a descrição da personagem e uma mensagem positiva de que havia esperança para essas pessoas:

De longe se vê sua imagem/ Sua tatuagem, seus jeito de andar/ Olhar de
menina, corpo de mulher/ Pros homens um vício qualquer.../ Sem eira nem

beira, de qualquer maneira/ Se esconde entre brincos, colares e anéis/ Escrava da sorte, esquinas cruéis/ Conhece os normais e os doentes/ De tão diferentes parecem iguais/ Pois pagam seu preço, desfrutam seu corpo/ confundem prazer com amor ... / No seu dia a dia, a mesma agonia / Vender pra ganhar, pra chorar, pra sofrer / Contrariando a vida, pra aos poucos morrer”

A pessoa que vivia nessa situação é descrita como alguém que cuja vida está sendo consumida pela forma como vivia. Não há um relacionamento real apenas relações comerciais (Pois pagam seu preço, desfrutam seu corpo/ confundem prazer com amor) e a pessoa que dela vivia foi vista nesta canção em sua humanidade, em seu sofrimento. Na segunda parte a personagem era convidada a uma vida diferente:

Você tem um preço mais alto / E Deus lá do alto um dia já pegou / Desceu de sua glória, morreu numa cruz / Pra levar de uma vez suas lágrimas.../O mais sincero, a paz sem limites / Em meio às tristezas promessas fiéis / É Cristo em sua vida, quebrando os cordéis / Pra te dar vida livre, de esquinas cruéis / Vem arrependida, viver a seus pés.

A solução era o arrependimento e a conversão. Não há questionamento sobre o que gera essa situação. Era a mudança individual a forma apresentada como o meio de reencontrar a alegria. Um tema não usual nos templos se torna uma música. Isso ocorreria, pois essa juventude evangélica que rodava o Brasil e conhecia sua realidade era a que tinham as experiências que fazia enxergar meninos de ruas e prostitutas como pessoas que possuíam dignidade. Graças a essas músicas, temas e personagens antes ignorados pelas igrejas evangélicas passavam a ser cantadas em apresentações de grupos, a exemplo do Milad.

3.2.6 Patcha Mama

O grupo goianiense Expresso Luz se manteve fiel ao projeto de fazer uma MPB cristã de cunho protestante, tendo lançado álbuns com essa proposta. Enquanto o grupo Rebanhão se voltou para um estilo mais pop rock com a saída do compositor e vocalista Janires, o Vencedores por Cristo voltou para o estilo louvor com baladas adocicadas e com o fim do grupo Milad, em 2003, foi o grupo Expresso Luz que se manteve ativo, lançando diversos álbuns no período: Brasis do Brasil (1992), Cordel (1997), Bom Dia (1999), Louvor Expresso (2001), Tempo bom (2003), À Brasileira (2005), DVD ao vivo - 20 anos (2008), na Kombi (2011).

A MPB é o estilo predominante, mas não único das músicas do grupo. Apesar dos outros álbuns estarem fora do recorte cronológico proposto no trabalho, é

importante apontar que a proposta do grupo se manteve com o grupo Expresso Luz até os dias atuais.

Por isso incluímos a música Patcha Mama em nossa análise, que foi gravada em 1997 no álbum Cordel. Composta por Carlinhos Veiga, não é uma música com sonoridade brasileira, mas sim andina³⁴ onde as flautas e charango³⁵ se destacam sobre outros instrumentos além de sons de pássaros ao fundo que dá um clima bucólico interessante.

Mas além da sonoridade incomum, outro fator torna única essa música no cancionário evangélico e talvez de toda MPB: é uma crítica ao processo colonizador e o papel da religião (catolicismo) na conquista colonial. Temas históricos são pouco explorados nas diversas vertentes da música cristã contemporânea. Desse modo uma música que critica a conquista da América merece um lugar em nossa análise.

Inicialmente a música parece descrever o cenário antes da conquista. Aqui não é uma análise acurada do mundo inca a qual parece descrever, pois não mostra as contradições internas das sociedades ameríndias que viviam na América antes da chegada dos Europeus. É um cenário paradisíaco de uma vida tranquila e harmoniosa: “homem, a mata/ bela harmonia/ A patcha mama que os sacia/ vida em comum/ Homens, mulheres e crianças/ ver o condor beijar o sol/ Lançar semente, colher o pão/ Repartir a fé/ E os sonhos de alegria”.

Na descrição, a música de Carlinhos Veiga parece misturar as impressões das sociedades ameríndias brasileiras (Vida em comum / Homens e mulheres e crianças) com a sociedade Andina (Ver o condor beijar o sol). O sol e o condor simbolizavam as sociedades indígenas complexas, como a dos Incas. Havia um quase paraíso na terra, uma sociedade idealizada provavelmente de forma proposital para que se possa contrapor a segunda estrofe que descreve a conquista: “Manhã de sol/ Cruzes/ Caravelas/ Homens duros/ quanta tristeza/ trazendo juntos/ O evangelho/ doença, opressão/ O belo sonho de encontrar a Deus/ Se perde em lutas, se perdem seus/ Só resta a agonia de ver esse povo sofrer”.

³⁴ A música *Muitos que Procuram* do grupo Milad também explora essa sonoridade andina.

³⁵ Charango é o nome de um pequeno instrumento musical de cordas da família do alaúde típico da América do Sul(região andina). Trata-se de uma espécie de violão, com cerca de 65 cm de comprimento e que tradicionalmente era feito de carapaça das costas do tatu.(dicionario.informal.com.br)

A chegada dos europeus trazem uma quebra e os “sonhos de alegria” se tornam “tristeza”. O cristianismo aqui referido é o catolicismo, que estava no início no projeto colonial das nações ibéricas. A crítica ao catolicismo se dá quando a música aponta que a entrada do cristianismo na América havia trazido consequências negativas (“O evangelho, doença/ opressão). Aquilo que faltava aos nativos, na leitura dos cristãos, que era conhecer ao messias Jesus, foi imposto aos povos ameríndios gerando tristeza, não alegria (O belo sonho de encontrar a Deus/ Se perde em lutas, se perdem os seus). Os colonizadores pouco se preocupavam com a religiosidade dos nativos ou seu bem estar e a exploração levou a morte milhões de ameríndios (só resta a agonia de ver esse povo sofrer). Segundo Dreher:

A evangelização da América Latina ocorreu da expansão europeia que converteu no centro hegemônico de quase todos os povos do planeta. O país mais poderoso militarmente era a Espanha, e a ela cabia a tarefa de coordenar a expansão.

(...) Tal colonização aconteceu por meros políticos-militares, com a finalidade da exploração econômico-social, mas também através da "conquista espiritual", que significou a destruição de culturas, religiões e línguas.

O veículo usado para essa "conquista espiritual" foi basicamente a igreja católica Apostólica Romana, por meio do trabalho de ordens religiosas e agostinianas, as três grandes ordens medicantes medievais.

(...) Quem residia as Américas tinha de ser batizado; quem era batizado tinha que se sujeitar ao rei português e ao rei espanhol (1999, p. 38-39).

A terceira estrofe continua crítica ao modelo de expansão religiosa associado ao processo colonizador: “O planeta gira, o mundo muda /Somente o gosto é que perdura /O doce-amargo desse evangelho-opressão /Porque a nossa cultura / Sofre a violência dessa estrutura /Onde a salvação custa o preço da dominação?”

Os problemas sociais acabam sendo associados a colonização ibérica com sua religiosidade católica. Desde cedo o protestantismo brasileiro (e latino) associou os males sociais da América Latina ao Catolicismo secular. Como já vimos, a vertente católica era um dos três inimigos do protestantismo (junto com o comunismo e o ecumenismo). A crítica vai além do processo colonial: abarca a herança dessa colonização católica (Porque a nossa cultura/ sofre a violência dessa estrutura/ Onde a salvação custa o preço da dominação).

Dentro do protestantismo histórico havia a crença que a prosperidade dos EUA se dava pela escolha da religiosidade certa: o protestantismo que gerava cidadãos laboriosos e honestos que era a base da sociedade americana. A violência contra as populações indígenas da América do Norte, a tomada de suas terras e pouco interesse

das grandes igrejas como as presbiterianas e batistas em enviar missionários aos indígenas é omitida nessa equação. O problema era religioso, e assim devia ser visto segundo a perspectiva protestante. A música reproduzia o olhar tradicional protestante da conquista ibérica e do papel do catolicismo nessa conquista.

A música sinalizava o processo de trazer o Cristianismo à América, feita pelo Catolicismo, teria sido imperfeito, pois havia um ausente: Jesus (Onde está Jesus que ao mundo amou / E a beleza que Deus criou). Ora, o protestantismo sempre foi crítico ao Catolicismo popular com sua devoção aos santos ou à Virgem Maria. Assim, Em sua última estrofe se diz:

Onde está o Jesus que ao mundo amou / E a beleza que Deus criou? Será que somente o pecado está aqui? Mas eu bem sei que o Seu amor / Excede os ricos e a sua cor / É maior que o mundo / Por isso estamos aqui / Por isso nós cremos em ti.

O Cristianismo protestante na leitura final da música apontava que não era ligado a classe social ou raça (Mas eu bem sei que o Seu amor / Excede os ricos e as sua cor), e, nesse sentido, havia o esforço de corrigir esse problema ao ensinar a religião correta. A frase “Por isso estamos aqui” se referia só ao grupo Expresso Luz? Ou aos jovens que nesse momento renovavam a musicalidade do Protestantismo? Podemos acrescentar uma expressão no meio dessa música que poderia se encaixar com a crença dos protestantes: “Por isso, *nós os protestantes*, estamos aqui”.

3.3. Vou correndo pra Deus³⁶: os indivíduos nas canções protestantes

A percepção que temos ao analisar essas músicas cristãs contemporâneas no contexto do protestantismo histórico é que o ideal de converter os indivíduos para mudar a nação foi assimilada pelos primeiros protestantes brasileiros. Eles foram *convertidos* pelo trabalho de missionários estrangeiros principalmente dos Estados Unidos. Eram os indivíduos o foco do protestantismo missionário e isso vai refletir nas músicas feitas pelos jovens que estamos analisando.

Se o Brasil passava a ser enxergado como campo missionário, o indivíduo em seu dia a dia também devia ser cantado. O cotidiano das grandes nas cidades não devia ser visto somente em seus problemas mais visíveis. O trabalhador, o estudante, a dona

³⁶ Trecho da música *Sinceramente* do grupo Vencedores por Cristo.

de casa, o rico, o pobre que normalmente não estariam sendo enxergados também tinha as suas angústias e que atingiam também os que estavam na igreja. Dessa forma surgiam outras questões: o que fazer para cumprir *o ide* missionário da ordenança de Cristo? Como proceder nos dias de angústia? E quando a morte chegar, o que fazer?

3.3.1 Sinceramente

Sinceramente é uma música voltada principalmente para converter pessoas ao protestantismo. É uma balada folk, bem ao estilo Bob Dylan, com uma introdução feita na gaita e com uma base melódica tocada com um violão de doze cordas (instrumento que não era muito comum mesmo entre os músicos brasileiros fora do ambiente evangélico). É cantada como uma confissão em primeira pessoa onde essa pessoa diz não gostar da vida que leva: “Sinceramente eu preciso encontrar/ outro caminho, outra vida levar/ Sinto que existe um motivo melhor/ Para viver porque lutar/ Sem iludir só amar’.

Seria essa música uma crítica ao momento vivido pela juventude brasileira? Seria o caminho que não que não satisfazia a luta política contra um regime que já vivia o seu ocaso? Seria a busca por uma sociedade socialista igualitária? Ou seria a desilusão com as utopias e certo desprezo por elas? Qual era o caminho percorrido que não satisfazia? Como vimos, uma parcela da juventude evangélica brasileira não teve contato com a politização vivida geração anterior ao período militar.

Essa música foi gravada no disco *De Vento em Pupa*, de 1977, e é preciso salientar que a proposta desse disco não passa por uma crítica política. Era a busca de uma renovação estética e que, dentro das representações do protestantismo brasileiro, o objeto maior era angariar novos adeptos para suas igrejas. Nesse sentido, o disco apontava a solução padrão dos evangélicos para os problemas do indivíduo: a conversão.

Ouçó falar por aí sobre Deus / E que nas trevas a luz traz / E satisfaz suas vidas também / Buscam o bem, gozam a paz, tem um motivo para crer / vão correndo pra Deus / vão correndo pra Deus / Esperando um caminho melhor / Esperando um caminho melhor.

Assim, aparecia uma alternativa que não era nem luta armada, nem resistência cultural, nem conformismo ou abandono da realidade por bebidas ou drogas. Essa alternativa se dava com a descoberta de Deus. Esse descoberta mudaria a história, dando

ao personagem aquilo que não se achava no mundo: satisfação, paz e fé. Tais pessoas não vacilavam, não pensavam, não questionavam: corriam para Deus na esperança de que encontrariam na fé um mundo melhor.

O eu lírico observando essa entrega, passou a refletir se esse não era o rumo certo, pois os outros caminhos nunca o satisfaziam. Afirma que queria sentir o que aqueles convertidos sentiam: “Se realmente é verdade que ouvi / São tantas coisas, eu posso sentir /Que vão encher o vazio de mim / Nova canção, quero cantar, quero este amor abraçar’.

O personagem da canção estaria convencido a se converter. Essa conversão deveria ocorrer num segmento cristão específico: o protestantismo. pois o personagem era de uma nação de maioria católica e mesmo assim não conhecia a Deus de verdade. Essa conversão preencheria o vazio e levaria a uma alegria imensa, só podendo ser expressa em “uma nova canção”. No seu pensamento o personagem entendia que aquele caminho era o único que lhe dava uma resposta satisfatória. Por isso terminava dizendo: “Vou correndo pra Deus/ Vou correndo pra Deus/ Certamente o caminho melhor/ certamente o caminho melhor/ certamente o caminho melhor”.

3.3.2 Você Pode Ter

Essa balada do álbum Tanto Amor (1980), do Vencedores por Cristo, também utilizava o violão de doze cordas junto com o tradicional violão de seis cordas, com cordas de aço. A música mostra duas possibilidades de vida: a riqueza e conforto e a vida humilde e despreocupada. Em ambos existiria a ilusão de paz e felicidade:

Você pode ter a casa repleta de amigos/ Paredes e pisos cobertos de bens/ Ter um carro do último tipo/ E andar conforme der na cabeça ... / ou pode até ser um cara que vive apertado/ Até mesmo dentro de uma lotação/ curtindo assim mesmo fim de semana/ só andar conforme der na cabeça...

Duas formas de viver onde ambas refletiam uma vida despreocupada, ao contrário da personagem de Sinceramente. A liberdade se tornava moda e ser livre era “andar conforme der na cabeça”. Mas a conquista dos bens materiais ou uma atitude indiferente a tudo não seria o caminho. A segurança econômica em um país que mergulhava na pior crise de sua história parecia ser um bom caminho para a paz interior. Ignorar os problemas também poderia ser uma solução, Mas para a juventude evangélica, esses caminhos eram ilusórios:

Mas sempre será como folha ao vento /Esperando o momento de cair / Você pode ter tudo aquilo que sonhar /Mas nunca terá a paz que existe lá dentro/Que não se encontra pra poder contar / porque essa paz se encontra com Cristo.

Dentro da perspectiva do Protestantismo Histórico, os seres humanos são infelizes e mesmo que externamente aparentassem a felicidade, isso era apenas uma ilusão. De novo, a solução para todos os problemas passava pela conversão do indivíduo ao Evangelho.

3.3.3 Calmo, Sereno e Tranquilo

Essa balada suave do grupo Elo, tocada somente no violão, é a música título do LP de 1976. Era o primeiro LP do grupo, que nesse disco era formado por Jayro T. Gonçalves, o Jairinho, e Paulo César da Silva. Uma diferença interessante da proposta desse grupo era de buscar conversões também dentro da própria juventude evangélica. Segundo um breve histórico contido no CD lançado em 1996, com a regravação do LP Calmo, Sereno e Tranquilo, se diz:

1. Produção de música de boa qualidade, sadia e capaz de impactar a grande massa de juventude chamada evangélica, então vagueando meio sem rumo e alienado de Deus e dos propósitos, espiritualmente descompromissados.
3. Despertar e tornar úteis valores perdidos e ocultos, capacitando-os, espiritualmente, a cumprirem, com eficiência, no exercício fiel dos seus dons, o papel de discípulos verdadeiros, no contexto da Igreja, da família e da sociedade.

Assim, além de evangelizar os que estavam fora das igrejas, como na música *Ao Sentir*, o propósito do grupo Elo se daria em tentar despertar a fé da juventude evangélica do período com uma música mais popular. Ela poderia estar desanimada com o conservadorismo vigente nas igrejas do protestantismo histórico. Assim, a música descrevia Jesus como um amigo próximo. A morte de Jesus e o seu significado para o protestantismo ficava bem nítido na letra da canção: “Calma, sereno, tranquilo /Sinto descanso neste viver/ Isto devo uma amigo/ Que só por ele pude obter /É Jesus meu amigo /Meu senhor o salvador/ Só por ele ganhei a vida eterna com Deus”.

A mensagem enfatizava a tranquilidade que o cantor desfrutava por ter sua confiança em Jesus. Aqueles jovens que poderiam estar buscando outros caminhos ou abandonando as igrejas não desfrutariam paz. Era uma música que deixava clara a opção de que a acomodação aos valores protestantes era o caminho para se chegar a felicidade.

O grupo Elo teve curta duração (1976 - 1981) e acabou suas atividades por causa de uma tragédia. Segundo Sousa: “Dia 14 de abril de 1981, o integrante Jayrinho, sua esposa Hélia e o terceiro filho André, ainda bebê, faleceram num acidente automobilístico...!”. (2011, p. 101). O integrante Paulo César acabou fundando o grupo Logos após o fim do grupo Elo.

3.3.4 Pra Cima Brasil / Meu candidato / Os Sonhos Evaporam

Em 1990, o Milad lançou o álbum Pra Cima Brasil, que passou a ter, com além da influência da MPB, algumas músicas com arranjos mais voltados para o pop-rock. O grupo refletia o cenário musical do final da década de oitenta e da década de noventa do século XX, com o predomínio entre a juventude das grandes cidades do chamado BRock. Apesar de estar fora do tempo delimitado, entendemos que sua inclusão é necessária por demonstrar continuidade da proposta musical do Milad.

É um disco com letras variadas, que falam de política como Meu Candidato. Esta canção associava a volta das eleições para presidente, no período, com a questão de que mudanças políticas não transformariam de fato o país. Tocado na forma de Baião, a música destoa pouco do restante do disco:

Constituinte resolveu lá em Brasília / Dar o direito de eleger o presidente /
mais uma vez no coração de nossa gente / Acenda a esperança de um Brasil
melhor (...) É necessário que essa gente brasileira / também conheça de uma
outra eleição / onde se escolhe alguém que rege a nossa alma / Nossas
palavras, a atitude e viver / E nesse pleito, a plataforma é o evangelho / o
candidato já é rei, senhor e Deus / A urna é o coração, aberto para responder
o amor de Deus...

O projeto de mudança do Brasil não estava na volta das eleições para presidente. Estava na conversão das pessoas do país ao evangelho (protestante). Isso é patente na música Pra cima Brasil, de João Alexandre, que já não participava do grupo. A música é um chamado ao Brasil como nação:

Como será o futuro do nosso país? / Surge a pergunta no olhar e na alma do
povo cada vez cresce a fome / Nas ruas, nos morros...
Cada vez mais, menos dinheiro para sobreviver / Onde está a justiça outrora
perdida? / Some a resposta na voz e na vez de quem e anda / Homens com
tanto poder e nenhum coração / Gente que compra e vende a moral da nação

O retrato da situação brasileira era mostrado de forma negativa: O Brasil não mudou, só piorou e a culpa estava justamente nos políticos. Apesar da volta de eleições diretas para presidente para o autor da música os políticos não estão interessados no

povo (“homens com tanto poder e nenhum coração / gente que compra e vende a moral da nação”). A resposta estava não na política, mas em Cristo: “Brasil, olha pra cima/ Existe uma chance de ser novamente feliz/ Brasil, há uma esperança volta seus olhos pra Deus/ O justo Juiz”.

A geração que produziu essas músicas não acreditava em projetos políticos ou em revoluções, sejam elas sociais ou comportamentais. Para esse grupo de jovens, a solução se daria por meio da mudança religiosa dos indivíduos. A conversão a algumas igrejas protestantes existentes seria a solução para o Brasil. Nenhum outro caminho existiria na visão desses jovens evangélicos.

A desilusão com discursos revolucionários e utópicos foi explorada pelo Milad na canção pop-rock *Os Sonhos Evaporam*. Nessa música o discurso paz e amor da geração *hippie* e seus similares são criticadas:

Não ninguém vai esquecer / Bob Dylan ou John Lennon / Homens promovem revoluções, mil idéias / Já, já sabemos que as idéias e os sonhos evaporam / órfãos de Woodstock, dos pais herdaram misérias... Eles queriam paz e amor/ Sonho de Lennon que acabou.

Aqui o sonho de uma humanidade sem divisões e sem religiões, cantado por Lennon em *Imagine*, não se concretiza. A paz e o amor ficaram somente no discurso. A revolução comportamental com o sexo livre foi freada pelo surgimento da AIDS. Os sonhos de uma geração desapareceram e no Brasil o que sobrou nos anos oitenta e noventa era uma geração sem projeto de mundo ou sonho de uma humanidade melhor. As utopias morreram, o socialismo desapareceu, a economia brasileira estava vivendo sua maior crise. Como acreditar no futuro melhor?

Os grupos musicais evangélicos do período mantiveram o discurso voltado para a conversão dos indivíduos. A solução para os problemas da humanidade estariam na religião protestante. A música *Os Sonhos Evaporam* afirmava que Cristo estava acima das ideologias: “Não esqueça: você tem JESUS CRISTO, acredite! Ele é muito mais que revoluções e idéias”. Essa era a proposta dos grupos evangélicos, a mesma solução apontada pelos missionários que fundaram as primeiras igrejas protestantes brasileiras, no século XIX. Havia uma continuidade no discurso protestante e isso se reflete nas músicas cristãs contemporâneas brasileiras.

3.3.5 Quando Se Está Só

Sérgio Pimenta talvez seja o grande ícone desse movimento, que buscava dar uma roupagem mais brasileira para as canções evangélicas do período. Ainda é visto como o principal compositor da época, deixando o legado cerca de trezentas composições de sua autoria.

Nascido em 1954 no Rio de Janeiro, tinha 23 anos quando participou da gravação do disco *De Vento Popa*. Sua morte prematura aos 32 anos em 1987, vítima do câncer foi vista como uma grande perda para a música evangélica. Negro e militar, chegou ao posto de capitão do exército após cursar a Academia Militar das Agulhas Negras. Era casado com uma ucraniana (Danis Dimitrov).

Uma de suas últimas canções foi *Quando se está só*, que reflete dois sentimentos do final de sua vida: a solidão da chegada da morte e a confiança em Deus: “Quando se está só, o silêncio é mais profundo/ As noites são mais longas, o frio mais intenso/ E até a própria sombra parece estar mais junta/ Como se soubesse quando se está só”.

A solidão, causada pela internação hospitalar, o levou a refletir a aproximação do fim da vida. Tudo era assustador porque todos os sentimentos o levam a se sentir mais oprimido (“O silêncio é mais profundo/ o frio é mais intenso”). Amigos e parentes poderiam estar juntos porém em algum momento ele estaria só de novo. É, então, que as representações sobre o destino humano após a morte contidas no Cristianismo evangélico passam a funcionar como um meio de se consolar com o inevitável: “Quando se está só, se está porque deseja/ pois Ele com certeza não foge de ninguém/ Deus está sempre perto, amigo abraço aberto/ convida a ir com ele pra não mais estar só”.

Assim, mesmo nos momentos finais, a crença em Deus era o que tornava o inevitável suportável. A solidão e a confissão de confiança de que Deus era sua companhia é uma das mais poéticas e famosas composições de Pimenta.

3.4 Novas são todas as coisas³⁷: O Brasil da juventude protestante

Ao analisar as músicas cristãs contemporâneas produzidas no Brasil no final da década de setenta e por toda década de oitenta percebemos que a juventude ligada ao protestantismo histórico buscou romper com o isolamento cultural que as igrejas que

³⁷ Trecho da música *Coisas Novas* do grupo Expresso luz

freqüentavam acabavam promovendo. Ao mesmo tempo o discurso patriótico era bastante utilizado nas igrejas e isso não foi contestado por essa juventude. Ser cristão era ser bom cidadão.

O que modificou a partir do LP De Vento em Popa foi a atitude para com a cultura brasileira e para com o povo brasileiro. O que se buscava com essa musicalidade evangélica mais brasileira era se sentir de fato como parte dessa nação a qual deviam amar mas rejeitando sua cultura. Ao cantarem com ritmos brasileiros, sobre tipos brasileiros, sobre a situação do país e sobre os dramas individuais mostravam estar atentos a realidade que os circundavam. Ao observar referências de músicas populares nas letras e nos ritmos que essa juventude protestante usavam em suas músicas é visível que a música não cristã era bem conhecida por esses jovens. Ao cantar o Brasil e os brasileiros não abriam mão de apresentar seu próprio projeto de um Brasil melhor: Um Brasil protestante era a solução para todas as nossas agruras e sofrimentos. A conversão dos indivíduos era o caminho e para eles é que as canções eram dirigidas.

Uma herança duradoura do período que ainda é visível nos dias atuais é a mudança litúrgica onde durante os cultos evangélicos abriram espaços para os chamados momentos de louvor. Nesse momento da liturgia músicas cristãs contemporâneas são executadas. Os hinos dos hinários tocados antes em órgãos e pianos e considerados sacros passam a ser uma concessão no culto tendo pouco apelo para os mais jovens e vistos com grande reverência pelos mais antigos ou tradicionais.

O chamado louvor passa a ser executado por equipes musicais com instrumentos diversificados que se assemelham muito com grupos de pop-rock da década de oitenta do século XX com uma estrutura básica de teclado, guitarras e/ou violões, baixo e bateria. Em muitas igrejas esses momentos de cânticos contemporâneos tomam boa parte do espaço da liturgia e acabou se tornando a marca mais visível dos cultos evangélicos na atualidade.

Dessa forma as músicas cristãs contemporâneas brasileiras refletiam os anseios de uma juventude que não queriam amar uma pátria abstrata e sim ser parte de uma nação culturalmente rica e diversificada, enxergar os brasileiros como irmãos que precisavam conhecer o Jesus como eles apresentavam, que seus sofrimentos eram passageiros e mesmo perante a morte Deus estaria ao seu lado. Queriam se sentir brasileiros de fato.

Considerações Finais

Em 1977 o disco *De Vento em Popa* trazia uma proposta de se fazer música evangélica brasileira a partir das influências da MPB e de outros segmentos musicais da época. Samba, Bossa Nova, Rock, Folk, Baião estão entre tantos outros ritmos foram tocados tanto pelo grupo Vencedores por Cristo, grupo que gravou este álbum, quanto por outros grupos de jovens evangélicos do período que aqui retratamos. Tocar músicas brasileiras, tocar músicas sobre o Brasil, tocar músicas sobre os brasileiros, era o que os motivavam. Músicas brasileiras a partir da crença de que a mensagem cristã protestante que difundiam pelas suas canções era o caminho de se melhorar a nação.

Era um período de mudanças no Brasil, quando o Regime Militar vivia seus anos finais e o Brasil caminhava de volta para a democracia. A crise econômica foi uma constante companhia dos brasileiros a partir do final da década de setenta e por toda década de oitenta do século passado. Nas igrejas do protestantismo histórico, os grupos conservadores se mantiveram a frente da maioria das denominações mesmo com o ocaso do regime político que apoiaram abertamente. O perdão (ou anistia) estava distante dos discursos desses líderes denominacionais. Ao mesmo tempo o pentecostalismo tanto em sua vertente clássica (Assembléia de Deus como sua principal representante no período) quanto no nascente Neopentecostalismo (que se inicia com a fundação da Igreja Universal do Reino de Deus em 1977) cresciam vertiginosamente levando a um aumento numérico espantoso dos evangélicos no Brasil nas décadas de oitenta e noventa do século XX e adentrando o século XXI ainda em crescimento.

Os grupos de jovens que formaram os grupos musicais do período que analisamos (1977-1987) e que buscaram novas melodias, novos ritmos, temas e tendo o Brasil como inspiração tornaram as músicas evangélicas mais próxima da realidade da juventude brasileira. Ao escutar esses grupos os jovens não evangélicos encontravam uma musicalidade semelhante a que estavam acostumados a escutar. Isso ajudaria a tornar a imagem dos evangélicos menos caricata perante a sociedade brasileira, se tornaria a principal estratégia de atrair novos adeptos ao protestantismo e seria, em nossa opinião, um fator importante para o *boom* evangélico das décadas seguintes já que a mistura de música de boa qualidade com mensagem religiosa era atrativa para uma juventude que havia se desiludido com os rumos políticos e econômicos do país.

O uso do termo música cristã contemporânea para descrever essa mudança na produção musical adotada por diversos grupos evangélicos buscou delimitar uma ruptura estética na música evangélica brasileira e ao mesmo tempo uma continuidade da mensagem evangélica: a salvação do Brasil se daria pela conversão ao cristianismo protestante. Modernidade e tradição andariam lado a lado nesse período. Esses jovens haviam se inspirado nas mudanças musicais que também ocorreram no meio protestante norte-americano onde na década de sessenta do século passado surgiu a Jesus Music que buscavam produzir músicas voltadas para a juventude, entre eles os hippies, com roupagem e temáticas modernas. Esse foco na juventude da Jesus Music inspiraria a formação de grupos voltados para a difusão da mensagem evangélica no Brasil. Já o uso de ritmos e temas modernos foi outra história.

No Brasil de 1968, grupos como Vencedores por Cristo e Jovens da Verdade eram criados visando trabalhar a mensagem cristã com e para os jovens. Em Goiânia, o Movimento Jovens Livres era criado com o objetivo de trabalhar na recuperação de jovens dependentes químicos. A juventude era o foco principal desses trabalhos. E a percepção era que para se chegar a essa juventude a linguagem usada deveria ser diferente da usada nas igrejas. Apesar dessa percepção no início pouco se inovou esteticamente nas músicas, principal meio usado para se aproximar dos jovens: o grupo Vencedores por Cristo, por exemplo, usava traduções de baladas americanas em seus discos. situação que perduraria por praticamente uma década.

O Vencedores por Cristo se tornaria o principal grupo musical evangélico voltado para a juventude nos anos finais do século XX, o que automaticamente tornaria o grupo o modelo de outros grupos que buscariam trabalhar com a juventude. Quando o LP De Vento em Popa foi lançado, rompendo o modelo já estabelecido os mais conservadores que já haviam se adequado ao modelo das versões de baladas norte-americanas se opuseram contra a inovação.

Só que, como foi observado nesse trabalho, a novidade não era tão nova assim. Por exemplo, o acampamento evangélico Boa Esperança em Goiânia se tornou um espaço de experimentação para novos ritmos e músicas que não podiam ser tocadas nos cultos dominicais mas que ali eram executados e aprendidos por jovens de diferentes denominações evangélicas. O que a equipe do Vencedores que gravou De Vento em Popa fez foi registrar o que já era hábito da juventude evangélica da época.

Ao que parece descobrir que a juventude das igrejas estava ouvindo músicas não cristãs foi um choque para as lideranças das igrejas do protestantismo histórico. E pior: não só ouviam como tocavam e cantavam. Segundo Camargo:

O lançamento do De Vento em Popa em vários aspectos produziu o que seus idealizadores imaginaram: da parte de uma boa representação da liderança religiosa da época, uma enorme rejeição. Há relatos que dão conta de LPs quebrados em púlpitos como sinal de repulsa diante de tamanha ousadia e sacrilégio (2009, p.57).

Ao mesmo tempo, serviu de incentivo para que outros grupos buscassem exprimir sua fé com músicas inspiradas no cancionário brasileiro e nos estilos estrangeiros que faziam sucesso entre a juventude, principalmente de classe média, no final da década de setenta e durante a década de oitenta do século XX. Empolgados muitos jovens formaram seus grupos musicais e buscaram escrever canções com a estética iniciada pelo Vencedores por Cristo em 1977.

Compor músicas, tocar, gravar e viajar pelo Brasil se tornou um modo de vida. Muitos jovens passaram a se dedicar em levar suas músicas por todo o Brasil. Borges mostra como o ideal de viver na estrada tocando músicas evangélicas era pensado: “O sonho de consumo era ma Kombi nova...”. Os jovens deveriam se movimentar levando a mensagem cristã protestante aos grandes centros urbanos, as pequenas cidades e até nos locais mais distantes como garimpos.

A estrada era o símbolo de uma juventude que se sentia deslocada em suas igrejas locais e que queriam fazer algo mais pelo seu país. Eram jovens que viviam deslocados e por isso se deslocavam sem destino certo. A estrada também foi o destino final de dois importantes compositores dessa geração : tanto Jayro Gonçalves do grupo Elo quanto Janires que havia saído do Rebanhão e fundado a banda Azul, faleceram em acidentes automobilísticos.

Riscos de quem passou a vida a percorrer as estradas do Brasil levando em suas músicas a mensagem cristã no viés protestante. Sintomático que muitos artistas do período passaram a se dedicar a ganhar a vida a partir de sua fé: alguns se dedicaram exclusivamente a música evangélica, outros se tornaram pastores ou ambos ao mesmo tempo. Outros dividiram seu tempo com carreiras não religiosas e dedicação parcial a música evangélica.

Criados na igreja evangélica num período de repressão política e eclesiástica essa juventude não queriam confrontar seus líderes, não queriam fazer oposição política

e nem sonhavam com uma revolução. Eram bons patriotas e seguiam o que haviam aprendido nas escolas e igrejas a serem bons cidadãos como dever cívico e religioso.

Sua proposta para um país melhor era mais simples e mais audaciosa: simples por que a mudança viria da conversão individual ao protestantismo; audaciosa por que queriam mudar o Brasil a partir da mudança da matriz religiosa brasileira já que acreditavam que a solução dos problemas brasileiros não eram só falta de democracia ou injustiças sociais decorrentes do sistema econômico e sim uma sociedade criada a partir dos valores do catolicismo.

Na leitura protestante da realidade brasileira, o catolicismo havia fracassado em difundir o cristianismo já que sua mensagem era deturpada e por isso os brasileiros sofriam tanto. Essa visão do Brasil, e do catolicismo, era herança de como o protestantismo foi apresentado pelos missionários do século XIX. Ela continuava viva nas representações que os jovens evangélicos tinham do Brasil e de seu povo. Daí o sentimento de urgência de viajar por todo Brasil: eles tinham, em sua visão, a mensagem que verdadeiramente mudaria o Brasil.

O gospel, bem mais mercadológico, acabou englobando parte dos artistas da música cristã contemporânea. Ou excluindo-os. Outros rejeitaram o rótulo gospel para seu estilo. Com o tempo, o termo gospel se tornou um guarda-chuva conceitual para se falar de música evangélica. Apesar de ter havido uma continuidade até os dias atuais dessa musicalidade, nenhum artista até então conseguiu igualar em criatividade e popularidade esses dois compositores: Sergio Pimenta e Janires.

O grupo Vencedores por Cristo, por exemplo, aos poucos abandonou o caminho de um estilo mais brasileiro e retornou para as baladas com estilo romântico que se tornou o estilo comum posteriormente (uma série de discos nomeados Louvor). O grupo Milad encerrou seus trabalhos em 1994. O Rebanhão se voltou para o pop-rock e foi incorporado, sem maior relutância, no movimento Gospel. O grupo Cristocêntrico encerrou atividades em 1983. O grupo Elo deixou de existir com a morte de Jayrinho, apesar de seu parceiro de grupo Elo Paulo, César, ter formado um novo grupo com proposta semelhante ao Elo: o grupo Logos (que ainda hoje roda o Brasil cantando). Dos grupos analisados, apenas o goiano Expresso Luz se manteve fiel à proposta de uma musicalidade evangélica com ênfase em ritmos e temas brasileiros em seus trabalhos posteriores. Eles ainda estão em atividade nos dias atuais.

A tensão entre cultura brasileira e cultura evangélica foi resolvida? Em 2016, o pastor e compositor Gerson Borges, que busca em suas músicas seguir essa linha de música cristã contemporânea brasileira, lançou o livro *Ser evangélicos sem deixar de ser brasileiro* no qual, após 39 anos do lançamento do LP De Vento em Popa, defende uma maior inserção dos evangélicos na cultura brasileira. Nesse livro, o autor defende a necessidade de uma abertura maior dos evangélicos à cultura brasileira: “Como vencer a crescente hostilidade que a intelligentsia brasileira tem com o protestantismo evangélico e a absurda ignorância e incompreensão que o protestante evangélico tem com a sua própria cultura?” (BORGES, 2016, p.49).

Ele mesmo parece sugerir uma continuidade da proposta pelos músicos, jovens ou não, que fizeram, ou ainda fazem, a música cristã contemporânea brasileira ao afirmar: “Quero, sonho, trabalho por um evangelicalismo mais brasileiro. E um Brasil mais evangélico. (...) O evangelho que, mais que qualquer coisa, pode consolar, curar e mudar nosso país (BORGES, 2016, p.49).

Utopia de uma geração ou um novo caminho para as atuais igrejas evangélicas? Ao que parece a “revolução” sonhada pela geração De Vento em Popa ainda está em aberto.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Gedeon. *Protestantismo Tupiniquim: Hipóteses sobre a (não) contribuição evangélica à cultura brasileira*. São Paulo: Arte Editorial, 2006.
- ALMEIDA, Vasni de. *Metodistas e Ditadura Militar no Brasil: Silêncios, Contestação, Ensino*. In: MNEMOSINE Revista: *Dossiê O Protestantismo e o Regime Militar no Brasil: Perspectivas*. Campina Grande: PPGH, 2014.
- ALMEIDA, Adroaldo José Silva. “*Pelo Senhor, marchamos*”: Os evangélicos e a ditadura militar no Brasil (1964-1985). 2016, 310f. Tese (Doutorado em História)- Universidade Federal Fluminense.
- ALONSO, Leandro Seawright. *Ritos da oralidade: a tradição messiânica de protestantes no regime Militar brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- AMARAL, Daniel do. *Música e teologia: A Música Evangélica brasileira: origem, apogeu e futuro*. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.
- ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves. *A Construção de Goiânia e o Protestantismo (1934-1940)*. S.d. mimeo.
- ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves. *Abordagem Historiográfica e experiência Protestante em Goiás*. In: QUADROS, Eduardo Gusmão de; SILVA, Maria da Conceição; MAGALHÃES, Sônia Maria da (org.). *Cristianismos no Brasil Central: História e historiografia*. Goiânia: Editora da UCG, 2008a.
- ARAÚJO, Ordália Cristina Gonçalves. *Entre o Real e o Ideal: a Tentativa de protestantização do Campo Religioso Brasileiro*. In: SERPA, Élio Cantalício; MAGALHÃES, Sônia Maria de (org.). *História de Goiás: memória e poder*. Goiânia: Editora da UCG, 2008b.
- AZEVEDO, Thales de. *A Religião Civil Brasileira: Um instrumento político*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.
- BAGGIO, Sandro. *Música Cristã Contemporânea*. São Paulo: Editora Vida, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2019.
- BARROS, José D’assunção. *A História cultural e a contribuição de Roger Chartier*. 2005. Disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/3055/305526860014.pdf> Acesso em : 07/07/2019
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELLOTTI, Karina Kosiscki: *Pluralismo Protestante na América Latina*. In: SILVA, Eliana da Moura, BELLOTTI Kosiscki, CAMPOS, Leonildo Silveira. *Religião e Sociedade na América Latina*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

BERNARDES, Genilda Darc. *Considerações Sobre o Plano de Goiânia*. In: SILVA, Luiz Sergio Duarte da (org.). *Relações cidade-campo: Fronteiras*. Goiânia: Editora da UFG, 2000.

BIAGI, Orivaldo Leme. *Juventude e rebeldia nos anos 60 e 70 do século XX: a problemática do conceito de contracultura*. S.d. Disponível em: <http://momentum.emnuvens.com.br/momentum/article/view/43> Acesso em: 05/10/2019.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro de (org.). *O censo e as religiões no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Reflexão, 2014.

BITTENCOURT FILHO, José. *Matriz Religiosa Brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes: Rio de Janeiro, 2003.

BORGES, Gerson. *Ser evangélico sem deixar de ser brasileiro*. Viçosa, MG: Ultimato 2016.

BRANDÃO, Antonio Carlos. DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAMARGO, Jorge. *De Vento em Popa: Fé cristã e Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Reflexão, 2009.

CABRAL, Gladir da Silva; PEREIRA, Sergio Paulo de Andrade. *Contracultura no Protestantismo: o álbum De vento em popa (1977)*. 2012 Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/5056>. Acesso em: 01/08/2018.

CAMURÇA, Marcelo. *O Debate Conceitual Sobre Religiões “Cívica”, “Civil” e “Pública” Proposto por Paula Montero E uma Remissão Para o Caso do Brasil A Partir de Reflexões Anteriores da Autora*. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/88038>. Acessado em: 10/07/2019.

CAVALCANTI, Robinson. *Cristianismo & Política: Teoria bíblica e prática histórica*. Viçosa: Ultimato, 2002.

CHARTIER, Roger. *O mundo como Representação*. 1991. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf> . Acesso em 09/09/2019

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002a (2ª edição)
- CHARTIER, Roger. *À beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002b.
- CHAUL, Nasr Fayad. *A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital*. Goiânia: Ed. da UFG, 2001.
- COLLINSON, Patrick. *A Reforma*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- CRUVINEL, Reny. CHAFFIN, Luiz. *MPB em Goiás: compositores dos anos 70*. Goiânia: Super Print, 2006.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão Gospel: Um olhar das Ciências Humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Maud X; Instituto Mysterium, 2007.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- DREHER, Martin N. *A igreja latino-americana no contexto mundial*. São Leopoldo: Sinodal, 1999.
- ENDERS, Armelle. *A Nova História do Brasil*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2012.
- FAUSTINI, João W. *Música e Adoração*. São Paulo: Imprensa Metodista, 1973.
- FICO, Carlos. *História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015
- GISEL, Pierre (org.). *Enciclopédia do Protestantismo: teologia, eclesiologia, filosofia, história, cultura, sociedade, política*. São Paulo: Hagnos, 2016.
- GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades de Fronteira*. In: SILVA, Luiz Sergio Duarte da. *Relações cidade-campo: Fronteiras*. Goiânia: Editora da UFG, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP& editora, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. (6ª edição)
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *História dos Jovens vol. 1: Da Antiguidade à Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *História dos Jovens vol. 2: A época Contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

MACHADO, Adriano Henriques. *Os Evangélicos e a Política no Brasil: Posições, Alinhamentos e Tensões (1960-1976)*. 2016, 416f. Tese (doutorado em História Social)-PUC-SP

MAFRA, Clara. *Os Evangélicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

MAGNOLI, Demétrio; BARBOSA, Elaine Senise. *O Leviatã desafiado: (1946-2001)*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MATOS, Alderi. *Os Pioneiros presbiterianos do Brasil (1859-1900)*. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

MARSHALL, Peter. *A Reforma Protestante: Uma breve introdução*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa; VELASQUES FILHO, Prócoro. *Introdução ao Protestantismo Brasileiro*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MENDONÇA, Joêzer. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: Editora Appris, 2014.

MNEMOSINE Revista: *Dossiê O Protestantismo e o Regime Militar no Brasil: Perspectivas*. Campina Grande: PPGH, 2014.

MONTERO, Paula. *Religião Cívica, Religião Civil, Religião Pública: Continuidades e Descontinuidades*. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/88037>. Acesso em 10/07/2019

MORAIS, Itelvides José de. *O Protestantismo Pentecostal em Goiânia: de 1970 a 2000*. 2003, 170f. Dissertação (mestrado em História)- Universidade Federal de Goiânia.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das idéias: A questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NIEBUHR, H. Richard. *As origens sociais das denominações Cristãs*. São Paulo: ASTE, 1992.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. *História Cultural de Goiânia*. Goiânia: editora alternativa, 2003.

OLIVEIRA, Itatiara Teles de. “*Cantai com júbilo ao Senhor*”: o papel da música no crescimento do Neopentecostalismo em Goiânia (1985-2005). 2006, 174f. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal de Goiás.

PAIXÃO JUNIOR, Valdir Gonzalez. Poder e Memória: O autoritarismo na Igreja Presbiteriana do Brasil no período da Ditadura Civil-Militar pós 1964. In: MNEMOSINE Revista: *Dossiê O Protestantismo e o Regime Militar no Brasil: Perspectivas*. Campina Grande: PPGH, 2014b.

PEREIRA, Sergio Paulo de Andrade. *Música Popular e Protestantismo: uma história de encontros e desencontros*. 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399844006_ARQUIVO_MusicapopularnoBrasileprotestantismo_umahistoriadeencontrosedesencontros.pdf.

Acesso em: 01/08/2018

PIRES, Jacira Rosa. *Goiânia: Cidade Pré-moderna do Cerrado (1922-1938)*. Goiânia: Editora da PUC-Goiás, 2009.

PLÁCIDO, Gilmara Duarte. *Educação, Civismo e Religiosidade durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985)*. 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arg_pdf/1559-0.pdf. Acesso em : 20/08/2019.

QUADROS, Eduardo Gusmão de. *Evangélicos e Mundo Estudantil: Uma história da Aliança Bíblica Universitária (1957-1987)*. Rio de Janeiro: Novos Diálogos Editora, 2011.

REILY, Duncan Alexander. *História Documental do Protestantismo Brasileiro*. São Paulo: ASTE, 2003.

REZENDE, Leksel Nazareno. *Música Cristã Contemporânea: um novo jeito de fazer música no protestantismo Brasileiro (p.516-528)* <http://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-historia/wp-content/uploads/sites/66/2018/12/xii-ufg-puv-goias-forum-goiano.pdf>. acesso em 04/02/2020.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. 2011, 152f. Dissertação (mestrado em História)- Universidade Federal Fluminense.

- RODRIGUES JR, Milton. *Música Sacra, mas nem tanto: A história da música evangélica no Brasil e o equívoco no conceito de sacralidade musical*. São Paulo: Arte Editorial, 2010.
- SANTOS, Lyndon; PRATES, Sergio. *Robert Reid Kalley: Um missionário-diplomata na gênese do protestantismo luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: Novos Diálogos Editora, 2012.
- SANTOS, Cristiano Alexandre; QUADROS, Eduardo Gusmão de. *Educação Moral e Cívica: Uma Estratégia Psicossocial de Legitimação do Poder (1969-1985)*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2019.
- SANTOS JUNIOR, Hemerson Ferreira dos. *Identidade e distinção: a MPB em Goiás*. 2010, 153f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás.
- SCHMIDT, Daniel Augusto. *Protestantismo e Ditadura Militar no Brasil*. São Paulo: Editora Reflexão, 2014.
- SCHMIDT, Daniel Augusto. *Entre Púlpitos e Porões: metodistas e presbiterianos no período da Ditadura Militar*. São Paulo: Editora Reflexão, 2016.
- SCHWARTZ, Rosana (org.). *Mulheres de fé: Norte-americanas no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Expressão & Arte Editora, 2011.
- SEVILLANO, Daniel Cantinelli. *Somos os filhos da revolução: Estudantes, movimentos sociais, juventude e o fim do Regime Militar (1977-1985)*. 2010, 206f. Dissertação (mestrado em história), Universidade de São Paulo.
- SILVA, Luiz Sergio Duarte da. *História dos Bairros de Goiânia*. In: SILVA, Luiz Sergio Duarte da. *Relações cidade-campo: Fronteiras*. Goiânia: editora da UFG, 2000.
- SILVA, Catia Maria da; BARTHOLO, Maria Elisa Carvalho. *A Educação Moral e Cívica na Construção de Ser Brasileiro: Um indivíduo obediente, cristão e Anticomunista*. 2017. Disponível em: <http://editora.universidadevassouras.edu.br/index.php/RM/article/view/467>. Acesso em 20/08/2019.
- SILVA, Elizete da. *Protestantes e o Governo Militar: Convergências e divergências*. 2009. Disponível em : <http://books.scielo.org/id/3ff/pdf/zachariadhes-9788523211820-03.pdf> Acesso em: 16/09/2019
- SILVA, Elizete da. *Os Batistas e o Governo Militar: Deus salve a pátria*. In: MNEMOSINE Revista: *Dossiê O Protestantismo e o Regime Militar no Brasil: Perspectivas*. Campina Grande: PPGH, 2014b.

- SILVA, Edson Alencar. *Quem toca a música do povo de Deus?* Um estudo sobre a música gravada por evangélicos no Brasil, anos 1970-1990. 2012, 178f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- SILVA, Héleron. MOURA, Enos. MORAES, Mônica. *Eu faço parte desta história.*
- SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida no Espírito.* 2009. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf
Acesso em 16/09/2019
- SOFIATI, Flávio Munhoz. *Religião e Juventude: Os novos Carismáticos.* Aparecida, SP: Editora Idéias & Letras, 2011.
- SOUSA, Salvador de. *História da Música Evangélica no Brasil.* São Paulo: Ágape, 2011.
- SOUZA, Carlos Henrique Pereira de. *Entre a capela e a catedral: Tensões e reinvenções da identidade religiosa na experiência do protestantismo atual.* 2013, 235f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- SOUZA, Silas Luiz. *Protestantismo e Ditadura: os presbiterianos e o governo militar no Brasil.* São Paulo: Fonte Editorial, 2014a.
- SOUZA, Silas Luiz. *IPB Apoiava a Gloriosa Revolução.* IN: MNEMOSINE Revista: *Dossiê O Protestantismo e o Regime Militar no Brasil: Perspectivas.* Campina Grande: PPGH, 2014b.
- SOUZA, Zilmar Rodrigues. *A música Evangélica e a indústria Fonográfica no Brasil: anos 70 e 80.* 2012, 184f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Campinas.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.
- TEIXEIRA, Faustino (org.). *Sociologia da Religião: Enfoques teóricos.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- TEIXEIRA, Vinícius Almeida. *O Início da Jornada: A chegada do protestantismo em Goiânia.* In: PASSOS, Paulo Rogério Rodrigues; DIAS, Edson Matias; ARAUJO, Cristiano Santos. *Religião e Espaço Público no Centro-Oeste: Cenários Contemporâneos.* Goiânia: Espaço Acadêmico: 2015.
- TERRA, J.E. Martins. *Religião e Magia.* São Paulo: Edições Loyola, 1985.
- VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

VILELA, Márcio Ananias Ferreira. *Discursos e práticas da Igreja Presbiteriana do Brasil durante as décadas de 1960 e 1970*. Recife: Editora UFPE, 2015.

WATANABE, Tiago H. B. *Ashebel Green Simonton: Um peregrino em terras tropicais?* Rio de Janeiro: Novos Diálogos Editora, 2012.

WILLAIME, Jean-Paul. *Sociologia das Religiões*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.