

## UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DA HINÓDIA PROTESTANTE

### BRASILEIRA

Jacqueline Ziroldo Dolghie

#### Resumo

O protestantismo brasileiro é portador de uma hinologia norte-americana, fruto dos movimentos de reavivamento do século XIX, que está registrada nos diversos hinários entre as principais denominações históricas de nosso país. Os hinos que fazem parte deste acervo são, na grande maioria das igrejas tradicionais do protestantismo histórico do país, os únicos considerados genuinamente sacros e, portanto, litúrgicos. No entanto, a legitimação destes, está baseada na sua diferenciação com a música popular brasileira. A intenção deste artigo é mostrar que a “nossa hinologia” foi basicamente desenvolvida nos movimentos religiosos de avivamento, que se utilizaram da canção popular americana, como produção legítima e genuinamente religiosa. Com isso, apontamos para o equívoco do protestantismo brasileiro, em discutir estilos musicais, reduzidos em popular e erudito, para estipular um “caráter litúrgico”. Com este pequeno estudo, desejamos colaborar para uma desmistificação da música litúrgica protestante, focando na necessidade urgente de uma produção musical brasileira para os cultos protestantes de todo o país<sup>1</sup>.

**Palavras chaves:** hinódia oficial, liturgia, hino.

#### Introdução

O protestantismo mundial gerou infinitas possibilidades de produção musical, que colaboraram com o campo da estética musical. As contribuições do protestantismo se deram tanto no contexto erudito como no popular. As cantatas, os corais, os prelúdios e os hinos são alguns exemplos dessa produção. Entretanto, curiosamente no meio protestante brasileiro a música despertou poucos cuidados e atenção até quase recentemente. Ao contrário do que aconteceu na Reforma protestante, aqui no Brasil, não houve uma devida importância a hinologia, nem em relação à preparação prática, nem em relação às questões teóricas. Estudos posteriores à década de 1960, começam a marcar uma preocupação,

---

<sup>1</sup> Este artigo foi baseado em parte do segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado “A Renascer em Cristo e o mercado de música gospel no Brasil”, 2002, intitulado “A Renascer em Cristo no cenário da hinódia protestante brasileira”

voltada para o âmbito da práxis pastoral, a respeito da liturgia e do papel da música dentro desta. Contudo, em um âmbito bem interno ao campo religioso, longe das especulações teóricas, a vivência cültica mostra o quanto ainda é importante a precisão de informações nessa área. A práxis cültica ainda se depara com alguns pontos contraditórios na área musical e isto tem impedido que a igreja protestante, de forma geral, caminhe rumo às possibilidades litúrgicas inovadoras e ao mesmo tempo coerentes com a sua concepção de culto. No presente trabalho, trazemos à discussão de como a nossa hinódia protestante foi formada e tomamos um posicionamento crítico as formas, muitas vezes banais, da discussão desse assunto. O posicionamento pode e deve ser confrontado, contudo, a história da inserção do protestantismo no Brasil, levanta questões metodológicas que não podem ser desconsideradas para uma análise profunda da hinódia brasileira.

### **A discussão dos conceitos**

Por protestantismo histórico entendemos todas as denominações que aqui se desenvolveram a partir do protestantismo de missão, que chegou ao Brasil por meio dos missionários norte-americanos. Esse protestantismo caracteriza-se antes de tudo por uma similaridade entre as teologias e os cultos das diferentes denominações que o compõem. Falamos das igrejas batista, metodista, presbiteriana e congregacional. O caráter similar da hinódia de cada uma dessas denominações permite que o tema possa abranger a todas sem nenhum constrangimento.

Define-se por *hinódia* toda produção musical de hinos do protestantismo, ou seja, o conjunto deles. A categoria *hinódia oficial* será utilizada neste trabalho para fazer referência ao conjunto de hinos que formam os hinários usados nas igrejas protestantes. Neste sentido a hinódia oficial é a hinódia permitida, o que, desde já, mostra a existência de uma hinódia marginalizada, ou seja, à margem da produção oficial. A *hinologia* é a ciência que estuda a hinódia e se dedica, fundamentalmente, ao estudo dos textos desses hinos, considerando alguns aspectos musicais como forma e estilo. A hinologia teria a obrigação metodológica de estudar toda produção musical gerada pelo protestantismo, não

importando o estilo musical ou o texto das composições. Contudo, como nos afirmou Simeí Monteiro (1991, p.09), em uma dura crítica à hinologia, acontece com esta o que por muitas vezes acontece com a história oficial e “muitos aspectos importantes deixam de ser levados em conta porque certos movimentos são considerados marginais e, portanto, não cabem em estudos especializados”. Com isso nos deparamos com uma ciência manca, obscurecida por preconceitos e que não nos permite um estudo aprofundado de questões que poderiam nos direcionar rumo a outras perspectivas.

Dessa forma, alguns hinos, citados por hinólogos como Edmund Keith (1960), Jonh Julian (1957) e outros, são classificados como emotivos, musicalmente pobres e são, por tais motivos, desclassificados como hinos. É o caso da citação abaixo de Keith (1960, p.161) um dos poucos hinólogos com sua obra traduzida para o português, quando relata sobre o que se convencionou chamar pela hinologia, a "hinódia evangelística". Ele declarou:

Outros têm interpretado o hino evangelístico como correspondendo ao ‘cântico espiritual’ (Efésios 5:19) de Paulo, este sendo compreendido como a hinódia folclórica do povo, que sempre existiu mas nem sempre foi ouvida nos santuários. Neste sentido podemos ver a manifestação do ‘cântico espiritual’ no *carol* dos ingleses, nos cânticos dos anabatistas, nos corais da Reforma, nas baladas da Nova Inglaterra na América, nos cânticos dos acampamentos, nos *spiritual* dos negros, aos quais serviu de modelo, e do cântico evangelístico de hoje (...) Os bons hinos evangelísticos são **cânticos evangelísticos que foram batizados e aceitos** (o grifo é nosso) para entrarem pelas portas douradas da hinódia.

Esse tem sido o maior na área musical do protestantismo brasileiro. O que é o hino? Como podemos definí-lo, de modo a separar aquele que é daquele que não é? A discussão atual no Brasil, entre as igrejas protestantes é relativamente nova. Entretanto, a igreja cristã tenta, desde os seus primórdios, explicar a distinção feita no texto bíblico de Efésios 5:19, entre salmos, hinos e cânticos espirituais.

Mas, a definição do conceito de hino gerou estudos e algumas controvérsias desde cristãos primitivos, passando pelos Concílios e chegando ao protestantismo. A polêmica sobre o real significado da palavra “hino” ainda não foi esgotada e essa questão ficou mais complexa. As pesquisas hinológicas se encontram imbuídas de preconceitos, causados por

uma espécie de tipo ideal de hino, que exclui um modelo de produção musical de origem mais popular. Monteiro (1991, p.24) apontou para essa questão:

Aliás, toda pesquisa hinológica feita até agora está comprometida com certo conceito de 'hino' que sempre, ou quase sempre, é definido sob critérios de hinólogos que não aceitam como objeto de estudo a totalidade do acervo de cânticos da Igreja Cristã. Ignoram a produção de origem popular como, por exemplo, os *gospel hymns*, ou os *choruses*. Autores como McCutchan tentam conceituar 'hino' a partir de qualidades totalmente arbitrárias e constroem, desse modo, imagens e conceitos de 'hino ideal' ou de 'bom hino', supostamente donos de qualidades de reverência, sinceridade, dignidade, beleza, simplicidade e verdade.

O reflexo desta polêmica está implícita em conceitos usuais do protestantismo brasileiro, e pode ser notada na distinção, ou melhor seria dizer, na confusão entre conceitos como hinos, corinhos e cânticos. Esses termos ou conceitos, usados arbitrariamente, mostram a falta de clareza do significado de cada um. Cremos que a discussão passa pelo critério de qualificar o que pode ou não pode ser litúrgico, próprio ou impróprio para louvar a Deus, o hino e o “não-hino”, o sacro ou o profano. Nisso, outra polêmica se faz: o que é música sacra?

A religião cristã sempre despertou sentimentos religiosos que se expressavam, entre muitas outras formas, por meio da música. Com o passar do tempo, essas expressões artístico-musicais, vindas do intuito de cultuar a Deus, criaram uma espécie de repertório específico. Quando isso aconteceu, de fato, não podemos afirmar. Mas, é certo, que os patrícios da Igreja Católica sempre tiveram uma preocupação com o tipo de música produzida para expressar o louvor a Deus e a discussão “música sacra” e “música profana” sempre delimitou um tipo ideal de composição.

Segundo Jaci Maraschin (1983, p.15), a questão da música sacra passa obrigatoriamente pela questão da noção de mensagem estética. Uma obra de arte pode conter todo tipo de mensagem: referencial, emotiva, imperativa, fática, meta-linguística e estética. Nesse sentido, Maraschin, considerou que o que caracteriza a obra de arte como arte é a mensagem estética nela contida. Mas o que mensagem estética? Umberto Eco (1971, p.52) sobre ela escreveu:

A mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a

atenção do destinatário primordialmente para a forma dela mesma, mensagem.

É claro que a obra de arte, a obra musical, não traz apenas a mensagem estética, podemos ler outros tipos de mensagem em uma escritura musical. A combinação de sons que origina a obra musical está relacionada com cultura, contexto político, social e econômico das diferentes épocas e sociedades. Contudo, o que a faz obra de arte é exatamente a mensagem estética, entre tantas outras mensagens, que ela traz.

Dentro desse aspecto, Maraschin (1983, p.15) definiu música sacra indo direto ao centro da problemática levantada por este conceito:

Que é música sacra? É a música na qual a mensagem referencial e a emotiva tornaram-se mais importantes para determinado grupo social do que a estética. Nesse caso, música sacra, ou religiosa, é menos 'música' e mais 'sacra'. Em outras palavras, o referencial passa a adquirir tamanha importância que já não é a mensagem estética a determinante mas o texto que a acompanha ou as intenções que lhe ficam subjacentes e que nada têm de estética. (...) Na verdade o elemento estético sempre esteve presente enquanto elemento de fruição subconsciente. À flor da pele, no entanto, o que determinava a aprovação ou rejeição era a sua possibilidade de carregar um determinado tipo de mensagem referencial exigida pela Igreja.

Assim, dentro do discutível conceito música sacra, a expressão musical do sentimento religioso ganhou, na Idade Média, regras rígidas e fixas de composição, determinadas pelo grupo detentor do poder da igreja daquela época: o clero. Contudo, a genialidade e a criatividade musical dos principais representantes dessa música não puderam ser contidas e uma série de estilos musicais, que marcaram a história da música, foram surgindo na órbita do núcleo que se convencionou chamar de música sacra.

### **A música protestante: a salmódia e a hinódia**

Após a Reforma Protestante, a música religiosa cristã se encontrou dividida em dois grandes grupos: o católico romano e o protestante. Neste último ela se tornou, nas mãos de Martinho Lutero, um poderoso instrumento de divulgação da nova igreja reformada. Paralelamente à produção musical católica, que no século XVI era essencialmente o Canto Gregoriano e a Polifonia Vocal<sup>2</sup>, o protestantismo reformado

---

<sup>2</sup> Esse e demais dados históricos da música sacra protestante foram extraídos de: Braga (1961), (1958) e de Keith (1960).

produziu, libertando-se, como era de se esperar, dos princípios pedagógicos de Lutero e posteriormente de Calvino, estilos musicais consagrados pela história, como Corais, Motetos, Missas, Cantatas, Paixões, Oratórios, Salmos, Hinos e Antífonas. Os dois estilos mais popularizados e feitos com o intuito de serem usados no canto congregacional foram o *Coral* de Lutero e os *Salmos* de Calvino.

O primeiro estilo musical reformado e que influenciou outros estilos musicais foi o *Coral*. Martinho Lutero foi o criador desse estilo, que se caracterizava pela língua vulgar (ao invés do latim), pela métrica versificada e silábica, cantado em uníssono e *a capella*. O Coro tinha a finalidade de acompanhar a congregação e todo o esquema musical tinha, para Lutero, uma única função: a compreensão do texto cantado. Aos poucos, o *Coral* foi se desenvolvendo musicalmente, resultando em uma harmonização a quatro vozes, com a melodia no soprano e acompanhamento do órgão. O estilo ganhou tanta complexidade musical que, em meados do século XVII, o Coro, que tinha a função de acompanhar a congregação, foi substituído pelo órgão, e a partir de então reproduzia, sozinho, as obras musicais mais elaboradas. O *Coral* passou a designar, então, uma série de peças instrumentais- os Corais para Órgão, que variavam desde a harmonização para acompanhar o canto congregacional (*Choralsatz für Orgel*), até os Prelúdios Corais (*Choralsvorspiele*), que tiveram nas mãos de J. S. Bach o seu apogeu.

Martinho Lutero se apropriou desde hinos latinos e medievais, todos traduzidos para o alemão, até canções populares de sua época, cuja letra era substituída por uma religiosa. Henriqueta Braga (1958, p 19) transcreveu o texto escrito por Lutero em uma coletânea publicada em 1571, na qual, junto ao título, vem a expressão que demonstra a função da música nas mãos do Reformador:

Canções de rua, canções de cavaleiros, canções montanhesas, transformadas em canções cristãs e morais para fazer desaparecer com o tempo o mau hábito que se tem de cantar cançonetas ligeiras nas ruas, nos campos e em casa, substituindo-as pelos belos textos espirituais e honestos que aqui se encontra.

Então, qual a diferença entre a música sacra e a profana na visão de Lutero? Com a intenção de fazer o povo cantar a nova fé, Martinho Lutero se valeu de diferentes estilos musicais, cujas letras determinavam a “sacralidade”. Portanto, desde o início da música protestante, podemos notar a presença marcante das canções populares, lado a lado com

músicas mais complexas e eruditas. Também sobre esse fato escreveu o hinólogo Edmund Keith (1960, p.58) afirmando que Martinho Lutero:

(...) deu ao povo alemão não somente a Bíblia na sua própria língua, mas o hinário também, e estas duas contribuições foram mais poderosas contra a Igreja Católica do que todos os seus sermões e teses... Ele cria que a música era uma dádiva boa e benévola de Deus e não hesitou em usar qualquer melodia ou cântico digno nos seus cultos

O segundo estilo musical usado para o canto congregacional no protestantismo foi difundido por Calvino: os *Salmos*. Acreditava Calvino, que somente se podia cantar a Deus os salmos da Bíblia. Sendo assim, eles se tornaram o único canto congregacional litúrgico, que deveriam ser cantados metricamente, em uníssono e *a capella*. Tal como Lutero, a simplicidade musical era uma prerrogativa de Calvino, Em 1539 ele publicou o *Saltério Genebrino*, com 150 salmos metrificadas; livro, que a seu pedido, contou no seu preparo musical com compositores famosos da época, tais como Claudio Goudimel, Claudino Lejeune, Luís Bourgeois, Clement Marot e Teodoro de Beza. Seguindo os mesmos passos do Coral Luterano, e, indo contra as prerrogativas de Calvino, não tardaram a surgir edições com as melodias harmonizadas. Braga (1958, p.24) destacou Claudio Goudimel (1510-1572), que trabalhou por três vezes os 150 salmos nas formas musicais de contraponto a quatro vozes, harmonia a quatro vozes e moteto.

A rigidez calvinista, que só permitia o canto dos salmos, colocou novamente a expressão musical religiosa atrelada às regras fixas de composição. Embora o *Saltério Genebrino* tenha contado com canções populares como bases para algumas metrificações, a exclusão de todos os textos que não fossem os salmos, criou a distinção da música sacra e profana, da que pode e não pode ser usada para adorar a Deus.

De novo a velha discussão entrou em cena. Sendo considerado o modelo da música sacra protestante o *Saltério Genebrino* tornou-se, rapidamente, muito popular e influenciou consideravelmente os saltérios posteriores na Inglaterra, Escócia e América. Esses países ficaram quase duzentos anos tendo como única forma de canto congregacional os salmos. Muitos foram os saltérios publicados nesse espaço de tempo, alguns mais ou menos usados; mas de qualquer forma, mostraram a influência do ideal calvinista no canto congregacional. Keith (1960, p. 76) relatou 326 versões de saltérios publicados até 1886.

### *A hinódia inglesa*

A Inglaterra, que posteriormente influenciou a salmódia americana, sofreu pouca influência da hinódia alemã de Lutero. Em contra partida, a prática da versificação dos Salmos tornou-se muito difundida e contou com várias tentativas de adaptação em métrica inglesa. A *Versão Antiga*, primeiro saltério inglês, publicado em 1562, de Thomás Sternhold e J. Hopins, trouxe pobreza literária e musical. Tentativas de melhorias foram posteriormente feitas e geraram dois outros saltérios mais difundidos: *Saltério de Rous* (1641) e a *Versão Nova* (1696) de Nahum Tate e Nicolau Brady, este último marcando a passagem da salmódia para a hinódia.

O uso dos salmos permaneceu na Inglaterra até meados do século XVII. A passagem da salmódia para a hinódia moderna, com a forma do hino que hoje conhecemos, não foi simples e nem fácil. Fatores, como a versão musical e literária inferior dos saltérios ingleses, a prática do *lining-out*<sup>3</sup> e a falta de contextualização dos salmos às realidades do cristão inglês, exigiram a mudança. Igrejas independentes (não Anglicanas) foram as pioneiras na elaboração da hinódia, que teve em Isaac Watts<sup>4</sup> (1674-1748) o grande impulso para se alicerçar definitivamente nos cultos protestantes ingleses. Enquanto a Igreja oficial lutava contra a nova forma litúrgica do canto congregacional, hinistas de outras denominações, como a batista e congregacional, produziram milhares de hinos que, até hoje, perduram nos hinários modernos do protestantismo mundial. O tipo de hinódia proposta por Isaac Watts, trazia a possibilidade de expressão pessoal do hinista, suas interpretações, reflexões e pensamentos, libertando-o da tradução literária da Bíblia. Outros passos anteriores já tinham sido tomados na direção da hinódia, como a introdução de paráfrases bíblicas neotestamentárias, numa tentativa de ajustamento dos salmos de Davi ao cristianismo. Nas palavras de Keith (1960, p. 86) era a intenção de “fazer Davi falar como um cristão”.

---

<sup>3</sup> O pastor da igreja designava uma pessoa para ler, linha por linha, o salmo a ser cantado. A congregação seguia cantando, linha por linha, em tons mais graves. Tal prática foi iniciada para ajudar aqueles que não sabiam ler e foi difundida na Escócia e América

<sup>4</sup> Isaac Watts é conhecido como "o pai da hinódia inglesa". Clérigo da Igreja Anglicana, tornou-se posteriormente pastor da Igreja Congregacional. Compôs mais de seiscentos hinos, alguns ainda cantados, inclusive no Brasil.



Com a hinódia já estabelecida pelas igrejas independentes, a Inglaterra viu surgir, em seu seio, um movimento religioso de proporções que foram além de suas fronteiras, o Movimento Metodista de reavivamento espiritual. Os fundadores do movimento, que posteriormente se tornaria uma denominação, foram os irmãos John Wesley (1703-1791) e Charles Wesley (1707-1788). A produção musical desse período de reavivamento foi enorme pois, somente Charles Wesley escreveu cerca de seis mil hinos. John Wesley, influenciado pela experiência que teve com os morávios na América<sup>5</sup>, foi pregador fervoroso e também poeta. Escreveu hinos próprios, traduziu muitos outros, e trabalhou exaustivamente nas poesias do irmão, tanto na compilação como em algumas adaptações. A efervescência da produção hinódica estava à tona, contudo a Igreja Anglicana não abraçou a causa dos irmãos Wesley e, assim, rejeitou a produção musical de tal movimento.

Mas a Inglaterra caminhava com os hinistas independentes, a maioria influenciada pelo movimento de reavivamento e contando com um número cada vez maior de dissidentes da igreja oficial. Nomes como os de John Newton e Guilherme Cowper, párocos de uma igreja em Olney e produtores do hinário *Olney Hymns*, estimulavam cada vez mais a composição de hinos. Tal época, como era de se esperar, de tão grande produção de hinos, contou com nomes de bons e maus poetas.

Outro movimento, este dentro da Igreja Anglicana, que marcou a música protestante inglesa, foi o Movimento de Oxford. Este restaurou a hinódia latina, baseando-se na descoberta de hinos não traduzidos ou, simplesmente, ignorados na compilação do Livro de Orações Comum<sup>6</sup>. Essa descoberta trouxe à vista um tesouro de hinos antigos, gregos e latinos e despertou o gosto da Igreja Oficial pelo hino. Esse movimento, também conhecido como Movimento Litúrgico, deu oportunidade para que composições mais eruditas de hinos comesçassem a fazer parte na liturgia da igreja oficial.

Dentro do campo da hinologia, a produção hinística da Inglaterra se encontra dividida em nomes como: “Movimento Evangelístico”, que se caracteriza pela produção

---

<sup>5</sup> John Wesley viajou para a América em 1735, com a intenção de realizar um trabalho missionário entre os índios. Seu desejo não foi realizado e ficou sendo pastor em uma colônia na Georgia; lá entrou em contato com um grupo de morávios e ficou fascinado pela sua música. Segundo Keith (:104) este contato influenciou sua vida, seu ministério e sua música. Foi também na Georgia que J. W. escreveu e publicou seus primeiros hinos e traduziu cinco hinos moravianos do alemão.

<sup>6</sup> Manual litúrgico da Igreja Anglicana

musical do movimento metodista; “Movimento Romântico”, já no século XIX, marcado pela Congregação de Olney e hinistas posteriores que tentaram seguir seu exemplo; “Movimento de Oxford”, firmado na liturgia musical mais erudita. Dessa forma a divisão, quase histórica, não ajuda a compreender totalmente o tipo de produção musical de cada movimento.

O que podemos concluir, baseados nos historiadores desses movimentos, é que a hinódia inglesa teve, como em toda época da música sacra, a influência da música popular. Os hinólogos afirmam que o tipo de música mais popular se achava diretamente ligada aos movimentos de evangelismo e avivamento, que tinham a sua produção musical voltada para às massas, para o grande emocionalismo e musicalmente mais pobres e inferiores. São os convencionalmente chamados hinos folclóricos ou hinos evangelísticos, marginalizados pela maioria absoluta dos hinólogos.

Essa hinódia inglesa mais popular, influenciada pelo *carol*, teve seu desdobramento maior na América do Norte. Na verdade, o *carol*, canção de caráter jubiloso, originalmente acompanhado de danças, deu origem a dois gêneros de cânticos; um de caráter mais alegre e jubiloso, mais próximo do hino, e o outro de caráter mais lírico, dando origem às baladas românticas. Contudo, em que nível se deu essa contribuição popular é difícil dizer, pois como os hinos populares foram sempre marginalizados, a falta de informações não permite uma verificação adequada dessa influência. Entretanto, ela existiu e até hoje permeia e influencia a produção musical protestante. Segundo Monteiro (1991, p.27): “não é difícil perceber a aproximação estilística entre muitos cânticos religiosos populares, ou seja, entre *carols* e baladas ou canções românticas”. Essa influência popular se dá com mais ênfase, principalmente no território que mais se mostrou favorável à efervescência dos movimentos avivalistas, a América.

#### *A hinódia americana*

Embora o hino luterano tenha sido trazido à América pelos colonos de língua alemã, instalados na Pennsylvania por volta de 1700, ele não influenciou a produção hinística americana posterior. Talvez a questão da língua associada à tendência de fechar-se um uma colônia separada fizeram com que a hinódia alemã não se difundisse entre outros

colonos. O próprio hinário de John Wesley, feito para a Igreja Anglicana em Charleston, em 1739, influenciado diretamente pelo grupo de colonos moravianos alemães, não teve uso e logo caiu no esquecimento. Foi a salmódia métrica, trazida pelos colonos ingleses, que deram a base para a produção hinística americana.

Usando as versões inglesas dos saltérios já existentes, os colonos aos poucos foram produzindo saltérios próprios. O primeiro desses saltérios foi conhecido como "*Bay Psalm Book*" (Saltério da Baía), publicado em 1640 e feito por Richard Mather e Jonh Eliot. Esse saltério foi publicado 27 vezes e se tornou o livro de louvor mais usado na América.

Contudo, a luta pela sobrevivência na nova terra, fez com que a preocupação inicial de alguns poucos músicos e poetas da primeira geração de colonos, fosse esquecida. O canto congregacional americano teve, no período seguinte a essa geração, um nível de empobrecimento musical, devido a fatores tais como a prática do "lining-out", trazida da Inglaterra, como pelo uso do *Saltério da Baía*, que trazia consigo problemas métricos com as traduções diretas do hebraico.

O período de transição da salmódia para a hinódia se deu de forma lenta na América. Os hinos de Watts, publicados pela primeira vez em 1707, passaram por mais de uma geração, antes de serem aceitos. O fato decisivo para a incorporação do hino nesse país se deu com o Grande Despertar de 1740. Esse movimento de reavivamento espiritual, ocorreu quase simultaneamente aos movimentos de reavivamento na Inglaterra. Ele começou inicialmente em 1734, em Northampton, com o puritano Jonathan Edwards. Mais tarde, em 1740, esse movimento teve um novo impulso com a chegada do avivalista inglês George Whitefield, que trouxe consigo o novo sistema de louvor de Watts.

De 1740 à 1800, a América conheceu uma grande fase de movimentos de avivamento espalhados por todo o país. Nesse mesmo período, a produção musical, já fortemente firmada no hino, contava com a influência de tais movimentos e de suas teologias. Inicialmente centrada nos moldes calvinistas da soberania de Deus, a teologia dos avivamentos subseqüentes do Grande Despertar sofreu transformações. Ela passou a se voltar para a capacidade livre do ser humano de aceitar ou rejeitar a Cristo.

Nessa fase posterior do movimento avivalista de Northampton, já fora dos moldes calvinistas, a salvação era oferecida a todos e o pregador, a serviço de tal teologia, tinha a função de levar seus ouvintes ao arrependimento. Para isso, se valia de um clima de intensidade emocional, que levava as pessoas a experiências de êxtases, tais como choros, desmaios, transes, etc. Esse tipo de teologia e movimento favoreceu uma produção musical com o mesmo tipo de apelo emocional. Os hinólogos relatam a simplificação melódica e a influência popular dessas composições musicais. Portanto, os movimentos de avivamento, tanto na Inglaterra como na América, foram responsáveis diretos da produção hinológica folclórica ou evangelística.

Os acampamentos (*camp-meetings*), iniciados em 1800, no estado de Kentucky (EUA), por um pastor presbiteriano e um metodista, que mais tarde ficaram conhecidos como “acampamentos metodistas”, contribuíram para uma produção musical com caráter popular. Inicialmente, com o intuito apenas de realizar reuniões para o estudo da Bíblia, esses acampamentos se transformaram em reuniões de evangelismo, e neles aconteciam manifestações extáticas semelhantes as dos avivamentos. Segundo Keith (1960, p.163):

Uma das características salientes dessas conferências era o canto animado, com músicas muitas vezes compostas espontaneamente pelo pregador sob a influência de sua mensagem, e *lined-out* para o povo entusiasmado. O estilo do cântico dos acampamentos era o da balada, com o refrão ou o cântico como o elemento predominante.

Outros movimentos se valeram do estilo do hino folclórico, tais como a Associação Cristã de Moços, que é considerada uma entidade precursora do hino evangelístico. Mas, podemos claramente separar o hino evangelístico do hino folclórico? Keith (1960, p.165) fez uma distinção, não muito clara, do hino evangelístico, ligando-o às baladas e aos hinos folclóricos, usando as seguintes palavras: “Foi então das ‘baladas sacras’ dos dias coloniais, dos ‘hinos folclóricos’ dos acampamentos e das coletâneas das escolas dominicais que surgiu o hino evangelístico da Associação Cristã de Moços”. A Associação Cristã de Moços também buscava o avivamento religioso e o evangelismo das massas. Muitos evangelistas estavam ligados a essa associação, entre eles merece destaque Dwight L. Moody, parceiro inseparável de Ira D. Sankey, compositor de sucesso de hinos evangelísticos.

Um dos primeiros hinários evangelísticos foi publicado por Phillip P. Bliss, denominado *Cânticos Sacros*. A produção tinha a intenção de servir às necessidades do novo tipo de evangelismo que se instaurou nos EUA. Simultaneamente Ira Sankey fazia sucesso como solista na Inglaterra, interpretando canções do hinário de P. Bliss e de sua autoria, essas últimas sendo publicadas na Inglaterra, em forma de panfleto e, posteriormente nos EUA, com grande sucesso em todas as denominações protestantes desses países.

Hinários como o de Bliss e Sankey, que obtiveram sucesso imediato, propiciaram composições do mesmo gênero e publicações de hinários evangelísticos posteriores. Muitos foram os cantores dessa época, que seguindo o modelo de Bliss e Sankey, indo de igreja em igreja, ajudaram a implantar, definitivamente, na liturgia de várias denominações protestantes, o cântico evangelístico, geralmente em forma de solo. Keith (1960, p.167) descreveu a consequência desse fato:

O imenso sucesso pecuniário da série de 'hinos evangelísticos' trouxe uma inundação de imitações inferiores cuja qualidade ficou reduzida a um nível extremamente baixo (...) O hino evangelístico, afinal de contas, tem de repousar sobre os seus méritos individuais e não pode ser condenado em massa.

Aqui Keith fez uma distinção que consideramos mais justa ao separar qualidade e originalidade de composição do estilo popular de composição

O quadro da produção de hinos nos EUA, por volta de 1880, apresenta um grande número de composições e publicações destinadas ao evangelismo vigente da época. Esse evangelismo já havia se distanciado muito da teologia calvinista dos primeiros avivamentos e que trazia, como centro de sua mensagem, um encontro pessoal com Deus. Daí porque insistem os hinólogos na afirmação de que a música desses movimentos estava “recheada” de elementos emotivos que, musicalmente, foram traduzidos como uma espécie de simplificação de composição.

Contudo, cremos que um movimento religioso, seja ele qual for, necessita de uma produção musical própria, que consiga incorporar expressivamente o novo tipo de religiosidade que ele pressupõe. Em outras palavras, a expressão musical religiosa estará sempre atrelada ao tipo de religiosidade que ela representa. Como então “evangelizar as massas”, sem cantar a música do povo? Assim, se pensarmos, num primeiro momento, nos

movimentos de avivamento e nos grupos e associações evangelísticas que surgiram nos EUA no século XIX, como grupos que se sentiram compelidos a pregar salvação e arrependimento ao maior número de pessoas, entendermos que a pretensão musical desses movimentos não poderia estar calcada em valores estéticos clássicos e eruditos, distantes do público a que se destinavam. Todavia, a hinologia resiste a considerar tais produções populares como produções hinísticas.

Nessa mesma direção, Braga (1961, p.27) descreveu a relação dos hinos evangelísticos com o gospel, enfatizando o caráter simplista de tais composições:

No século XIX ao calor dos movimentos reavivalistas de Moody, Spurgeon, Torrey e outros, responentou uma nova classe de peças de singela contextura, os chamados Hinos Evangelísticos (**Gospel Hymns**) especialmente compostos por Phillip P. Bliss, James McGraham, Ira D. Sankey, George Stebbins, Fany Crosby e muitos mais, destinadas às massas populares. Não se trata, como se poderia julgar à primeira vista, de uma decadência de produção. Verifica-se, antes, que a sua simplicidade foi determinada pela natureza do trabalho a que se destinava - pregações a grandes auditórios heterogêneos nos mais variados locais, como galpões, tendas, praças públicas. Hoje ainda, como na época que surgiram, continuam esses hinos a terem direito de sobrevivência, sob a condição de serem rigorosamente utilizados nas ocasiões oportunas.

Gostaríamos de explorar alguns pontos desse texto. O primeiro se refere a relação da produção musical com o objetivo dessa produção. Os hinos evangelísticos são simples pela “natureza do trabalho”. Essa relação parece, a princípio resolver o problema do preconceito ao popular. No entanto, a autora termina sua idéia, desclassificando a produção objetiva dessas canções quando relaciona direito de sobrevivência com condições específicas. Em outras palavras, os hinos mais simples, de “singela contextura” não são hinos litúrgicos. Infelizmente, parece-nos um desvio da característica de simplicidade, que não pode estar atrelada à qualidade musical, e uma diferenciação, culturalmente enraizada no protestantismo brasileiro, entre o que pode ser cantado em ocasiões religiosas públicas e no culto. A nossa crítica aqui não poderá ser totalmente desenvolvida. Faremos isso logo mais, no entanto, já cabe uma análise de que a autora, nesse trecho específico, deixou escapar uma concepção muito usual do protestante brasileiro, que é a separação musical do que se utiliza no culto e fora dele. Embora tenha todo o sentido a concepção “músicas certas para as ocasiões certas”, gostaríamos nesse primeiro instante de focar que as

proibições estão baseadas em princípios vagos – o princípio da simplicidade e do uso dos elementos populares. É neste ponto que parece existir certa inexatidão: haveria, de fato, uma distinção de público em ocasiões diferentes, ou o público seria o mesmo e apenas os objetivos das reuniões mudariam?

Deixando, temporariamente, a análise ao tipo de hinologia feita pela autora, voltaremos-nos, agora, para um último ponto que salientamos desse trecho: a relação, quase que sinônima, que Braga fez dos hinos evangelísticos com os hinos gospel. Não se trata da mesma produção, mas a aproximação pode ter uma explicação na influência do *spiritual* nas composições hinística do reavivamento americano. Foi na virada do século XIX que a música gospel surgiu, já como um resultado do movimento de reavivamento e como um desenvolvimento posterior do *spiritual*. Por tal motivo, a produção evangelística também inclui o estilo gospel. Entretanto, esse estilo foi um estilo musical que se desdobrou como um gênero específico nos EUA e alcançou inclusive o mercado fonográfico secular. Como o estilo gospel não influenciou a hinódia brasileira, não trataremos de seus desdobramentos. O importante é percebermos que o hino evangelístico foi uma espécie de sincretismo musical de vários estilos, típico dos reavivamentos americanos. Seu caráter popular já veio das concepções inglesas e se somou as concepções tipicamente americanas, como o *spiritual* e o gospel.

Colocado, de forma bem resumida, o tipo de produção musical congregacional do protestantismo, passaremos agora para uma verificação do que foi utilizado no Brasil pelas igrejas protestantes que aqui chegaram. Faremos um relato histórico, com o intuito de mostrar quais as tendências musicais que influenciaram a hinódia oficial protestante.

### **A hinódia oficial do protestantismo brasileiro**

Como já nos referimos, consideramos hinódia oficial aquele repertório musical usado para a compilação dos hinários tradicionais das igrejas do protestantismo histórico do Brasil Mas afinal qual é esse repertório? Como e em que condições se formou?<sup>7</sup>

O relato do primeiro culto realizado no Brasil data de 10 de março de 1557, na baía da Guanabara. No período de 1557 a 1560, houve uma primeira tentativa de colonização protestante que resultou em fracasso. Essa tentativa pioneira começou com a chegada da expedição de Villegaignon, em 1555, trazendo consigo huguenotes calvinistas, que pretendiam fundar a França Antártica e construir um lugar onde o culto reformado pudesse ser praticado livremente. Podemos facilmente concluir, que esses cultos reformados realizados no Brasil nessa época, por serem de calvinistas genebrinos, contavam com o repertório dos salmos metrificados de Calvino. Todavia, a tranqüilidade não durou muito tempo e as lutas internas da pequena colônia e a perseguição aos calvinistas fez silenciar o canto protestante em solo brasileiro.

A segunda tentativa de implantação do protestantismo no Brasil ocorreu durante a dominação holandesa, no século XVII, de 1630 a 1645. Durante esse período, reformados holandeses se estabeleceram no Nordeste, principalmente em Pernambuco. Contando com o incentivo de Maurício de Nassau, a primeira Igreja Reformada Holandesa no Brasil foi organizada. Segundo Mendonça (1995:24-25), a organização religiosa reformada foi séria nesse período e se não tivesse sido interrompida, o Brasil não teria sido nos séculos posteriores um país hegemonicamente católico. Sob o domínio de Nassau, afirmou Braga (1961, p.58), os pernambucanos desenvolveram gosto pela ciência e pela arte e eram acostumados a celebrarem festas e atos religiosos com "boa orquestra". Braga (1961, p.63) concluiu que a música entoada congregacionalmente nos cultos reformados, instaurados aqui no Brasil, repousava nas duas tradições protestantes: os Corais de Lutero e os Salmos de Calvino, estes últimos já cantados harmonicamente a quatro vozes, como era o costume dos holandeses dessa época. Porém, com a restauração do governo português, os holandeses foram obrigados a se retirarem do país e, assim, novamente se interrompe o processo do canto protestante no Brasil.

---

<sup>7</sup> As fontes históricas, para o desenvolvimento desse item, foram retiradas de: Mendonça (1995) e Braga (1961).



O século XVIII foi marcado pela presença das visitas do Santo ofício ao Brasil. Estrangeiros foram proibidos de entrarem no Brasil, a não ser a serviço da Coroa ou da Igreja. Nesse período, até a vinda da Família Real ao país, não houve mais protestantes ou protestantismo no Brasil. Assim, os primeiros cânticos entoados foram esquecidos e podemos dizer que nenhum resquício das tradições luteranas e calvinistas pode prosperar. Foi com a presença da Família Real e com a abertura dos portos às Nações Amigas, que protestantes anglo-saxões começaram a chegar e a se estabelecerem no Brasil. Assim, por questões políticas entre Portugal e Inglaterra, a hegemonia católica no Brasil foi sendo reduzida pouco a pouco, abrindo espaço para que protestantes de diversos países aqui se insturassem. Até mesmo a constituição teve que rever questões relacionadas com a religião, sendo que de 1824 a 1891 foram revistos temas como culto, casamento, enterro e batismo de protestantes. Aproveitando-se do clima de tolerância do país, no final do século XIX, já estavam implantadas no Brasil quase todas as denominações do protestantismo mundial.

Esse protestantismo, que se firmou no Brasil a partir de 1850, pode ser chamado de “Protestantismo de Missão”. O inimigo único - o catolicismo - propiciou um clima de interdenominacionalismo, favorecendo cultos e teologias mais uniformes. Segundo Mendonça (1995, p.190), as igrejas protestantes mantinham seus sistemas organizacionais, mas praticavam em uniformidade a teologia dos avivamentos e da era metodista nos EUA. O aspecto da pregação era essencialmente metodista e falava do amor de Deus, do perdão gracioso pela aceitação, do arrependimento dos pecados, da santificação e da vida regenerada. Unidos no intuito de expurgar o demônio do catolicismo, esses missionários implantaram no Brasil um protestantismo interdenominacional, onde conceitos calvinistas, cediam lugar a conceitos arminianos, e a ênfase no evangelismo gerou a perpetuação de um culto que tinha por centralidade o apelo ao arrependimento e a conversão à nova religião. Dessa forma, assim como a teologia trazida pelos missionários era a dos avivamentos, também o era música entoada congregacionalmente. A maioria dos hinos, que compunha o repertório missionário, era calcada em uma hinódia folclórica, dos acampamentos e dos movimentos de avivamento dos EUA.

O protestantismo brasileiro e a sua hinódia muito devem ao casal de missionários que aqui chegou em 10 de maio de 1855, Robert e Sara Kalley<sup>8</sup>, após alguns anos de trabalho na Ilha da Madeira. Em agosto do ano em que chegaram, iniciaram a Escola Bíblica Dominical com a presença de apenas cinco crianças. Sara Kalley passou a se dedicar com profundo esmero a esse trabalho pedagógico e usava a música como um meio de educar as crianças na nova doutrina. Braga (1961, p.109) acreditava na possibilidade de que os primeiros hinos em português cantados no Brasil tenham sido entoados nessas escolas dominicais e haviam sido compostos na Ilha da Madeira por Robert Kalley. Junto com o trabalho desenvolvido pelo marido, Sara Kalley também compunha, traduzia e adaptava hinos para a língua portuguesa. Mas, nesse trabalho, Sara não se preocupava com a originalidade musical, ou, em outras palavras, poderíamos dizer que não havia nela qualquer preocupação estético-musical, mas sim referencial. Portanto, seus poemas eram “encaixados” em melodias já existentes, obviamente européias e americanas, e, até mesmo, algumas traduções foram colocadas em melodias diferentes das compostas originariamente. Dessa forma, o trabalho que durou aproximadamente seis anos, resultou na coletânea do primeiro hinário protestante no Brasil, os *Salmos e Hinos*, editado pela primeira vez, no Brasil, em 1861.

A análise desse hinário desenvolvida na obra *O celeste porvir*, de Antonio Gouvêa Mendonça, pode levantar pistas para a análise da produção musical protestante posterior. Segundo Mendonça (1995, p.192), o *Salmos e Hinos* “representa o mais significativo repositório da fé protestante no Brasil. É um compendio de teologia para ser cantado”. Mas qual teologia? E com que música? Mendonça (1995, p. 225) demonstrou a convivência das tradições de vários protestantismos, juntas no mesmo hinário: o protestantismo pietista, o peregrino, o guerreiro e o milenarista. O autor citou a dificuldade de classificação encontrada na análise dos hinos, devido ao sincretismo doutrinário encontrado quase que na maioria absoluta deles, todos porém com uma forte tendência individualista. Para mostrar

---

<sup>8</sup> Dr Robert Kalley era médico, nascido na Escócia em 8 de setembro de 1809. Converteu-se ao protestantismo e estudou teologia. Em novembro de 1837 iniciou seu trabalho missionário na China. Em uma passagem pelos EUA em 1853 Dr. Robert, por intermédio da Sociedade Bíblica Americana, tomou conhecimento da necessidade de missionários o Brasil. Tendo desenvolvido atividades missionárias na Ilha da Madeira e dominando a língua, Dr. Robert embarcou para o Brasil com a sua segunda esposa, Sarah Kalley (1825-1907), em 1855.

com maior clareza o que estamos afirmando, reproduziremos um trecho de Mendonça (1995, p.223), que resume sua análise teológica dos *Salmos e Hinos*:

Na grande maioria dos hinos cristológicos está implícita a teologia do ‘amor de Deus’, central nos movimentos de avivamento, outro notório afastamento do calvinismo original.

Cerca de setenta cânticos se referem à penitência (confissão de pecados) e ao convite ao pecador para a conversão. Mais de 130 referem-se ao sacrifício expiatório na cruz (morte de Deus-Filho), acentuando o teor dramático da pregação dos avivamentos e muito coloridos e adocicados pelo espírito pietista da exacerbação do sofrimento físico e moral de Cristo, seus ferimentos, sangue e pelo quase erotismo no tratamento de temas como amizade e amor íntimos com Jesus (amante, esposo, esposa, gozo, etc). Os temas de vida futura (céu, vida no além, negação do mundo) são enfatizados em cerca de cem cânticos. Outra coisa que surpreende é que o tema crucial do cristianismo que é a ‘ressurreição’, ainda mais em se tratando de uma religiosidade essencialmente cristológica, ocupa um espaço relativamente pequeno: cerca de dez cânticos. Nota-se, por fim, um extremo individualismo; a maioria absoluta dos cânticos é disposta na primeira pessoa do singular. Não se sente o coletivo, o sentido de povo como predominante.

Sobre a parte musical dos *Salmos e Hinos*, Mendonça (1995, p.221) afirmou que os hinos selecionados para comporem esse hinário retratam o estilo musical dos movimentos de avivamento a partir de Sankey e Moody, ou seja, hinos inspirados em melodias populares:

O exame dos Salmos e Hinos mostra que na sua composição final, salvo a coleção dos salmos metrificados, em número de 25, e algumas outras composições que apontam para o protestantismo clássico, o restante que compõe a maioria absoluta da coleção mostra sensivelmente sua origem avivalista e missionária dos grandes avivamentos protestantes.

Em suma, podemos dizer que tanto a teologia quanto a música dos *Salmos e Hinos* foram de origem avivalista e, de certa forma, encontraram boa aceitação e assimilação em nosso país. Isso ocorreu porque talvez Sara Kalley tenha se utilizado de hinos preferencialmente cantados ou pelo menos os que fossem desse estilo.

A análise feita por Mendonça nos permite destacar três aspectos que consideramos normativos para toda a produção hinódica posterior do protestantismo de nosso país: a despreocupação com a originalidade musical, o estilo musical popular americano e a presença marcante da teologia dos avivamentos, evangelística e individual. Essas tendências vão seguir todo o estilo musical e teológico dos hinários posteriores ao *Salmos e Hinos* e, depois, dos chamados corinhos e cânticos espirituais. Em outras palavras, a

hinódia protestante foi toda selecionada e desenvolvida a partir de hinos americanos folclóricos e evangelísticos, de tradição não litúrgica, cujo caráter musical era influenciado pela balada romântica, pelo *carol* inglês e pelos elementos simplistas dos avivamentos. Para Mendonça (1995, p.221), é grande a possibilidade de que outros países protestantes tenham voltado às práticas tradicionais dos hinos mais eruditos. Contudo, sobre a prática protestante musical no Brasil ele escreveu: “É muito atrativa a hipótese de que o protestantismo brasileiro seja talvez o último reduto de um momento histórico do protestantismo mundial a conservar vivos os cânticos dos avivalismos e do movimento missionário”.

A despeito de suas origens, no entanto, esses hinos acabaram se tornando a verdadeira e genuína “música sacra protestante”, a única considerada litúrgica e que durante décadas ocupou um espaço hegemônico nos cultos protestantes brasileiros. Isso posto, podemos dizer, que da mesma maneira como o culto protestante se cristalizou na forma de uma época e condições específicas, também a hinódia, servidora desse culto, atribuiu valores eternos à uma produção temporária e específica da história. Portanto, os valores da música protestante no Brasil se baseiam em um momento do protestantismo mundial, especificamente norte-americano, e se fecharam a outras perspectivas, que poderiam gerar uma reforma musical e litúrgica nesse campo religioso.

Assim, retomamos a nossa crítica ao preconceito ao estilo popular da música religiosa. Ora, nos EUA essa resistência talvez possa ter tido um sentido mais coerente. Mas, como fica, aqui no Brasil, posturas semelhantes a essas quando o nosso repertório hinódico oficial, utilizado liturgicamente, está todo calcado em canções populares? Voltamos às considerações de Monteiro (1991) e desejamos que a análise da hinódia protestante brasileira, admitindo sua condição sincrética musical e teológica, não mais repudie a presença marcante de composições fora dos padrões desejados. O que propomos é que o repertório marginal aos hinários tradicionais, esses últimos frutos de um mesmo estilo americano de hino, seja analisado como genuína produção musical protestante e seja analisada de forma mais substancial. Nos referimos às canções brasileiras e às novas canções americanas que causam infinitas contendas nas igrejas protestantes, com

defensores e acusadores que não atentam para o paradoxo interno ao campo protestante em discutir gênero e estilo musical como chave para definir o aspecto litúrgico de uma canção.

O campo protestante brasileiro tradicional ainda luta internamente para incorporar ao culto, músicas mais ritmadas, alguns instrumentos musicais e principalmente melodias e ritmos que caracterizam a produção da música popular brasileira. Novamente se levanta a o repúdio ao popular que, no nosso caso, se revela de forma totalmente incoerente, uma vez que os hinos oficiais brasileiros são os hinos populares americanos. Como proibir samba no culto, se o discurso retórico para tal se baseia no estilo “secular” dessa música? Não está o Salmos e Hinos repleto de estilos musicais seculares, que foram chamados de hinos folclóricos? O que dizer do termo folclórico? Podemos utilizar o baião ou o chorinho como estilos musicais litúrgicos? Não são eles a expressão genuína da nossa música folclórica? No entanto, cantamos em nossos cultos a música folclórica do outro, mas a nossa não é considerada apta para tal momento. Cantamos as músicas dos movimentos evangelísticos de outros povos, mas não podemos cantar a música do nosso povo! Triste incoerência... Para finalizar, gostaríamos de homenagear àqueles que brilhantemente resistem aos argumentos preconceituosos, fruto de uma ignorância de sua própria história, e se valem sua arte na construção de um protestantismo brasileiro. Faremos isso transcrevendo um poema de Valdomiro Pires de Oliveira, um dos muitos poetas e músicos protestantes brasileiros que não encontrou guarida no repertório oficial do protestantismo histórico.

ESTUDOS EM RELIGIÃO

***Saudade da Pátria (Salmo 137)***

*Letra: Valdomiro Pires de Oliveira*

*À roda dos cafezais  
nas capelas e quintais,  
à roda dos currais  
nas praças e catedrais  
nos sentamos a chorar.*

*Choramos a pensar  
que o tambor, a flauta-pan e a viola,  
que o berimbau, o pandeiro e o violão,  
que o reco-reco, o triângulo e a craviola  
são instrumentos brasileiros,  
que na hora do cântico do Senhor, ficam de fora...*

*E o nosso louvor não é nossa canção:  
não é um samba, uma modinha,  
um chorinho nem um baião.*

*Elevamos sim,  
elevamos ao Senhor  
o cântico impingido pelos opressores:  
no seu ritmo, com a sua instrumentação...  
Não temos uma identidade  
nem na hora da devoção.  
Não somos independentes  
nem na hora mais pungente.*

*Até quando?  
Até quando vamos entoar ao Senhor  
um cântico estranho na terra brasileira?  
Até quando seremos um povo carbono?  
Até quando seremos uma Igreja copiada?  
Quando vamos acordar esse sono,  
cair do berço e seguir este verso?*

*Se nos esquecermos de ti,  
chão roxo, chão preto...  
Chão do coração...  
Que de uma feita,  
nos resseque a mão direita!*

*Se não preferirmos a canção brotada  
desse chão menino, brasileiro, latino,  
que a nossa língua apegue-se ao paladar  
e que não possamos mais cantar!*

### **Conclusão**

O protestantismo brasileiro se valeu de composições típicas americanas, que por sua vez, estavam calcadas em valores estéticos mais populares e nos valores religiosos dos avivamentos. Independente das origens dessas composições musicais, elas formaram a estrutura da hinódia oficial do protestantismo no Brasil. Essa hinódia, contudo, rejeita as composições nacionais porque esse repertório é considerado indevido para o momento do culto, por trazer a presença do mundano e do secular à esse espaço. O que tentamos

demonstrar, nessas poucas páginas, foi a origem da hinódia oficial, mostrando suas raízes nos movimentos ingleses e norte-americanos, para comprovar que o caráter nacional e popular não são os critérios para desqualificar produções musicais como litúrgicas – oficiais - ou não. A apropriação dos elementos históricos é salutar para que entendamos as condições contraditórias sobre as quais estão baseadas a hinódia protestante. Que fique claro, que não nos opomos aos hinos que compõem a maioria dos hinários protestantes do país. A nossa oposição é que eles sejam os únicos que recebam a legitimação da classificação litúrgica. É pois, tendo como apoio as origens desses hinos, que podemos caminhar rumo à incorporação de hinos brasileiros e contemporâneos nos cultos protestantes de todo país.

### Referências Bibliográficas

BRAGA, Henriqueta R. F. *Do coral e sua projeção na história da música*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1958.

BRAGA, Henriqueta R. F. *Música sacra evangélica no Brasil: contribuições à sua história*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1961.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente*. São Paulo, Edusp e Perspectiva, 1971

DOLGHIE, Jacqueline Z. *A Igreja Renascer em Cristo e o mercado de música gospel*. Universidade Metodista de São Paulo (Dissertação de mestrado em Ciências Sociais e Religião), São Bernardo do Campo, 2002.

JULIAN, J. *A dictionary of hymnology*.v.2, New York, Dover Publications, 1957.

KEITH, Edmund D. *Hinódia cristã*. Rio de Janeiro, Casa Publicadora Batista, 1960

MARASCHIN, Jaci. "O canto e a expressão da vida: música popular e culto evangélico". *Cadernos de Pós-Graduação*, Ciências da Religião, São Bernardo do Campo, IMS, a.2, fev. de 1983.

MENDONÇA, Antonio G. *O celeste porvir: Inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo, Aste, 1995.

MONTEIRO, Simeide Barros. *O cântico da vida: análise de conceitos fundamentais expressos nos cânticos das igrejas evangélicas no Brasil*. São Bernardo do Campo, ASTE/Ciências da religião, 1991.

