

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TIRZA SODRÉ ALMEIDA LIMA

O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM DUAS IGREJAS PRESBITERIANAS EM GOIÂNIA - GO: uso litúrgico, permanências e renovações

Goiânia
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFMG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

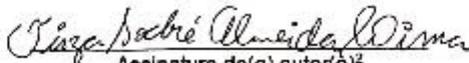
Nome completo do autor: **TIRZA SODRÉ ALMEIDA LIMA**

Título do trabalho: **O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM DUAS IGREJAS PRESBITERIANA EM GOIÂNIA – GO; USO LITÚRGICO, PERMANÊNCIAS E RENOVAÇÕES.**

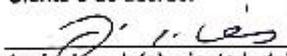
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(ã)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 14/10/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

TIRZA SODRÉ ALMEIDA LIMA

O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM DUAS IGREJAS PRESBITERIANAS EM GOIÂNIA – GO: uso litúrgico, permanências e renovações

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do grau de **Mestre**.

Área de Concentração: Música na contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lima, Tirza Sodré Almeida

O Hinário Novo Cântico em duas Igrejas Presbiterianas em Goiânia GO [manuscrito] : uso litúrgico, permanências e renovações / Tirza Sodré Almeida Lima. - 2018.
172 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, gráfico, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Hinário Novo Cântico. 2. Igrejas Presbiterianas. 3. Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia. 4. Igreja Presbiteriana Graça e Vida.. I. Clímaco, Magda de Miranda , orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação Stricto-Sensu - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Tirza Sodre Almeida Lima para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e quatro dias do mês de agosto de dois mil e dezoito, às quatorze horas na sala 120, da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG - Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Magda de Miranda Climaco (orientadora e presidente da mesa), Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (EMAC/UFG) e na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação Maria Helena Jayme Borges (UFG) e Estêrcio Marquez Cunha (UFG), para julgar o trabalho final da candidata Tirza Sodre Almeida Lima, intitulado "O Hínário Novo Cântico em duas Igrejas Presbiterianas em Goiânia - GO: uso litúrgico, permanências e renovações". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Magda de Miranda Climaco Aprovada

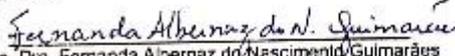
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães Aprovada

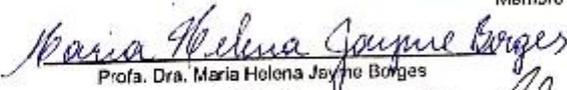
Profa. Dra. Maria Helena Jayme Borges Aprovada

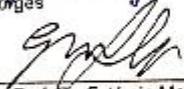
Prof. Dr. Estêrcio Marquez Cunha Aprovada

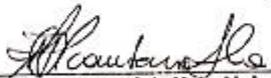
Tirza Sodre Almeida Lima faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação stricto-sensu - Mestrado em Música - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 24 de agosto de 2018.


Profa. Dra. Magda de Miranda Climaco
Presidente


Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães
Membro


Profa. Dra. Maria Helena Jayme Borges
Membro


Prof. Dr. Estêrcio Marquez Cunha
Membro


Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora de Pós-Graduação Stricto-Sensu - Mestrado em Música - EMAC/UFG

A Ilmar e Gracilene pelo incentivo, e a Arysselmo pelos auxílios.

À todos eles pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, meu pai do céu, por ter me sustentado em todo esse percurso.

A minha família, pais, esposo, irmãs, sobrinha, tios, primos, avós, cunhados e familiares do esposo por sempre terem desejado o melhor para mim.

A minha orientadora, por seu conhecimento compartilhado, franqueza, e dedicação admiráveis.

Aos amigos e irmãos em Cristo da minha Igreja em São Luís pela torcida, orações e contribuições.

As Igrejas e os fiéis em Goiânia que contribuíram com esta pesquisa com sua disponibilidade e atenção.

Aos amigos e colegas do novo trabalho em São Luís pela ajuda e paciência pelo tempo que precisei ficar longe do trabalho terminando esta pesquisa em Goiânia.

Aos meus alunos e ex-alunos em São Luís por sempre contribuírem no meu aprendizado de ser professora.

Ao programa de pós-graduação que me proporcionou essa experiência de estudo.

Aos professores e colegas da Pós-Graduação em Música, por toda a vivência e convivência que muito me ensinou.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento da bolsa, que me permitiu a realização desta pesquisa.

“Nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”

Walter Benjamin

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o hinário presbiteriano *Novo Cântico* e sua utilização em duas Igrejas Presbiterianas em Goiânia/GO, a *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* e a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*. Buscou-se investigar a sua prática e uso litúrgico nestas igrejas, uma fundada em 1935 e outra em 2009, procurando entender como esse canto acontece e as circunstâncias de permanência e renovação com eles implicados. A trajetória metodológica que investiu em levantamento bibliográfico e documental, análise de fontes iconográficas, sonoras e audiovisuais, além da observação *in loco* realizada na duas Igrejas, da análise da estrutura do Hinário *Novo Cântico* e de alguns hinos selecionados que o integram, possibilitou comprovar a pressuposição de que elementos de renovação interagem de forma constante com um cultivo cuidadoso da tradição. Isto acontece, sobretudo, na Igreja mais jovem, que não apresenta as mesmas condições estruturais e a mesma força de trabalho da primeira, inclusive, no referente à formação e performance musical. Circunstâncias que ratificaram o pensamento de Freire (1994), quando afirma que a música, assim como as outras linguagens, não se reduz a um universo determinado de significações, é capaz de incorporar significados atuais em interação com latências e resíduos de significações (ressignificações). Representações se evidenciaram, ligadas a essa circunstância, revelando os processos identitários relacionados a cada uma das Igrejas observadas no momento de lidar com essa condensação de tempos múltiplos, além de apontar para um forte residual ligado à doutrinação e à evangelização.

Palavras-chave: Hinário *Novo Cântico*. Igrejas Presbiterianas. *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* e *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*.

ABSTRACT

This work has as object of study the Presbyterian hymnal New Song and its use in two Presbyterian Churches in Goiânia / GO, the First Presbyterian Church of Goiânia and the Presbyterian Church Graça e Vida. It was sought to investigate its practice and liturgical use in these churches, one founded in 1935 and another in 2009, trying to understand how this song happens and the circumstances of permanence and renewal with them involved. The methodological path that he invested in a bibliographical and documentary survey, an analysis of iconographic, sound and audiovisual sources, besides the in loco observation carried out in the two Churches, the analysis of the structure of the New Hymnbook and some selected hymns that integrate it , made it possible to prove the presumption that elements of renewal interact in a constant way with a careful cultivation of tradition. This is especially the case in the younger Church, which does not have the same structural conditions and the same workforce as the first one, including musical training and performance. When Freire (1994) states that music, like other languages, does not reduce itself to a determinate universe of meanings, it is capable of incorporating current meanings in interaction with latencies and residues of meanings (re-significances). Representations were evidenced, linked to this circumstance, revealing the identity processes related to each one of the Churches observed when dealing with this multi-time condensation, in addition to pointing to a residual strong linked to indoctrination and evangelization.

Keywords: Hinário Novo Cântico. Presbyterian Churches. *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e Igreja Presbiteriana Graça e Vida.*

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPB	Igreja Presbiteriana do Brasil
PIPG	Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia
IPGV	Igreja Presbiteriana Graça e Vida
CHHM	Conselho de Hinologia Hinódia e Música

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Robert e Sarah Kalley	36
Figura 2 - Folha de rosto da quinta edição do <i>Salmos e Hinos</i> compilada e adaptada por João Rocha	37
Figura 3 - Símbolo com o nome da Igreja e a imagem da sarça de fogo.....	43
Figura 4 - Capa do Hinário Novo Cântico	43
Figura 5 - Parte inicial da primeira página dos Temas e sub-temas do hinário <i>Novo Cântico</i>	46
Figura 6 - Exemplo de informações contidas acima das partituras dos hinos do <i>Novo Cântico</i>	47
Figura 7 - Exemplo de Nota Hinológica do hinário Novo Cântico.....	47
Figura 8 - Exemplo de indicação de segunda música do hinário Novo Cântico.....	48
Figuras 9 - Exemplo de indicação de hino do hinário Novo Cântico acompanhado do número e da letra A (apêndice).....	48
Figura 10 - Parte inicial do Índice das referências Bíblicas do hinário Novo Cântico... ..	51
Figura 11 - Parte inicial do Índice dos títulos das músicas do hinário Novo Cântico... ..	51
Figuras 12 - Parte inicial do Índice da métrica do hinário Novo Cântico.....	52
Figura 13 - Parte inicial do Índice dos compositores, arranjadores e fontes das melodias do hinário Novo Cântico.....	53
Figura 14 - Parte inicial do Índice dos autores, tradutores e procedência dos textos do hinário Novo Cântico.....	54
Figura 15 - Índice dos autores e compositores incluídos nas notas hinológicas do hinário Novo Cântico.....	54
Figuras 16 - Parte inicial do Índice dos primeiros versos originais dos hinos traduzidos, adaptados ou que serviram de inspiração a novas produções do hinário Novo Cântico.....	55
Figura 17 - Parte inicial do Índice dos primeiros versos do hinário Novo Cântico.... ..	55
Figura 18 - Parte inicial do Índice dos coros (refrões) hinário Novo Cântico.....	56
Figura 19 - Rodapé do hinário Novo Cântico com número da página, Tema e Subtema.....	56
Figura 20 - Gráfico que mostra a presença da IPB por região.....	65
Figura 21 - Print do Site da comemoração dos 500 anos da Reforma Protestante – IPB.....	67
Figura 22 - Boletim da PIPG do culto comemorativo dos 500 anos da Reforma Protestante.....	69
Figura 23 - Quatro sedes da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e logomarca.....	71
Figura 24 - Ministro de Música regendo a congregação.....	72
Figura 25- Cantata de Natal da PIPG com coro e Orquestra.....	74
Figura 26 - Boletim Semanal da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia.....	75
Figura 27 - Grupo de louvor (uma das bandas) da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia..	75
Figura 28 - Imagem congelada de transmissão on line de culto no momento da apresentação de um coral.....	76

Figura 29 - Sede da Igreja Presbiteriana Graça e Vida.....	78
Figura 30 - Logomarca da Igreja Presbiteriana Graça e Vida.....	79
Figura 31 - Coro infantil na ocasião da Páscoa na Igreja Presbiteriana Graça e Vida.....	80
Figura 32 - Louvor no período natalino da Igreja Presbiteriana Graça e Vida.....	81
Figura 33 - Grupo de louvor no cotidiano da Igreja Presbiteriana Graça e Vida.....	81
Figura 34 - Capas do Hinário Novo Cântico, respectivamente: 2ª edição com partitura (1998); edição sem partitura (2013); e edição completa (2013).....	86
Figura 35 - Hinário Novo Cântico – Hino 139 – primeira versão - melodia diatônica em graus conjuntos. Terminações de frases nos compassos 4 e 8.....	88
Figura 36 - Hinário Novo Cântico. Hino 139 – O Socorro do Crente. Primeira versão.....	90
Figura 37 - Hinário Novo Cântico – Hino 139 – segunda versão - melodia diatônica em graus conjuntos. Terminações de frases que aparecem nos 4, 6 e 9 da seção A. Comp. 1 a 11.....	91
Figura 38 - Hinário Novo Cântico – Hino 139 – segunda versão – Padrões rítmicos que preva- lecem.....	92
Figura 39 - Hinário Novo Cântico. Hino 139 – O Socorro do Crente. Segunda versão – 1ª Par- te – movimentação rítmica.....	93
Figura 40 - Hinário Novo Cântico. Hino 139-A – O Socorro do Crente. Segunda versão – 2ª Parte – esboço de movimentos polifônicos mais fluídicos.....	94
Figura 41 - Hino 155 – Castelo Forte – do Hinário Novo Cântico.....	96
Figura 42 - Boletim de Culto Dominical matutino e noturno da PIPG.....	111
Figura 43 - Ambiente do Templo da PIPG.....	114
Figura 44 - Ambiente da capela da PIPG em momento de ensaio do Coro Mis- to.....	115
Figura 45 - Ambiente do Templo da IPGV.....	121
Figura 46 - Exemplares atuais da Bíblia Sagrada integrada pelo Hinário Novo Cânti- co.....	124

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Dados gerais dos entrevistados.....	117
Tabela 2 – Tabela comparativa no uso de hinos do Novo Cântico na PIPG e IPGV.....	126

Sumário

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1	28
A trajetória de um Hinário.....	28
1.1 Da Inglaterra para os Estados Unidos e para o Brasil.....	29
1.1.1 A trajetória na Inglaterra.....	29
1.1.2 A hinódia nos Estados Unidos	32
1.1.3 A hinódia chega ao Brasil	34
□ Robert Reid Kalley	36
□ Sarah Poulton Kalley	38
1.2 Hinários da Igreja Presbiteriana do Brasil até a Versão Atual.....	39
1.2.1 Descrição do atual Hinário <i>Novo Cântico</i>	42
CAPÍTULO 2	58
A Igreja Presbiteriana: da Europa para duas Igrejas do Brasil Central	58
2.1 A Igreja Presbiteriana e as Ilhas Britânicas	59
2.2 O Presbiterianismo nos Estados Unidos	62
2.3 A fundação da <i>Igreja Presbiteriana no Brasil</i>	63
2.3.1 A <i>Igreja Presbiteriana do Brasil</i> hoje	64
2.3.2 Os quinhentos anos da Reforma Protestante e o Hino <i>Castelo Forte</i>	66
2.4 As duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia	70
2.4.1 <i>Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia</i> e sua trajetória histórica	71
2.4.1.1 A música... ..	72
2.4.2 A <i>Igreja Presbiteriana Graça e Vida</i>	77

CAPÍTULO 3	84
Peculiaridades, permanências e renovações do Hinário <i>Novo Cântico</i> e sua utilização nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia	84
3.1 Capas e três edições do Hinário <i>Novo Cântico</i>	85
3.2 Análise de Hinos selecionados.....	86
3.2.1 Hino 139 - Mesma letra e duas versões musicais diferentes.....	88
3.2.2 Hino 155 – <i>Castelo Forte</i> – Hino Oficial dos quinhentos anos da Reforma Protestante	95
3.2.3 Hino 132 - Mesma música e duas versões de letras	104
3.3 Permanências e Renovações no uso litúrgico do Hinário <i>Novo Cântico</i> em duas Igrejas de Goiânia.	108
3.3.1 O Hinário <i>Novo Cântico</i> na <i>Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia</i>	110
3.3.2 O Hinário <i>Novo Cântico</i> na <i>Igreja Presbiteriana Graça e Vida</i>	119
3.4 Algumas reflexões e relações sobre os hinos e sua prática nas duas Igrejas ...	125
Considerações Finais	129
Referências	133
ANEXOS.....	140

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a prática e o uso litúrgico do hinário *Novo Cântico* na atualidade, observados na sua condição de permanência e renovação em duas Igrejas evangélicas da cidade de Goiânia/GO, pertencentes à *Igreja Presbiteriana do Brasil* (IPB): uma Igreja fundada em 1935, a *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG), e uma igreja fundada em 2009, a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* (IPGV)¹. A opção por essas igrejas tem em vista uma das primeiras igrejas presbiterianas de Goiânia, fundada praticamente junto com a cidade, em 1935, e outra Igreja bem mais jovem, fundada em 2009. Circunstâncias que permitiram também um trabalho comparativo da atividade musical dos seus cultos, em termos temporais e espaciais. O recorte de tempo privilegiado, portanto, tem a ver com a atualidade, ou seja, com o período de tempo que durar esta pesquisa (2º Semestre de 2016/2017/1º Semestre de 2018), sem deixar de lançar um olhar para o residual.

Sobre a Igreja Presbiteriana, importante dizer que faz parte do universo das Igrejas Evangélicas. Segundo Matos (2014), a Igreja Evangélica teve início com o processo da Reforma Protestante que se iniciou em trinta e um de outubro de 1517 na Europa, quando Martinho Lutero (1483-1546), monge e professor de teologia, publicou suas noventa e cinco teses que contrariavam as práticas e doutrinas da Igreja Romana da época. O protestantismo expandiu-se pelo mundo até chegar ao Brasil. Hoje se sabe que os evangélicos são um contingente significativo na população brasileira, pois, segundo dados do último Censo realizado em 2010 pelo *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE), obtidos através de endereço eletrônico do Governo do Brasil, mais de quarenta e dois milhões de pessoas (aproximadamente vinte e cinco por cento da população brasileira) são evangélicas.

As Igrejas evangélicas ou protestantes, onde foi realizada a pesquisa, pertencem à IPB. A música nessa Igreja, assim como em muitas igrejas cristãs, sempre teve e ainda tem

¹ As siglas relacionadas a essas três Igrejas serão utilizadas no transcorrer do texto da Introdução, de cada capítulo e das considerações finais, exatamente por serem constantemente citadas. Só será feita a referência ao nome por extenso das mesmas no início de cada parte, exatamente para facilitar para o leitor. Assim: Igreja Presbiteriana do Brasil (IPB); Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia (PIPG); e Igreja Presbiteriana Graça e Vida (IPGV).

um importante papel, sobretudo na liturgia de seus cultos. Esta importância dada à música durante os cultos veio desde os primeiros cristãos. No dizer de Candé (2001, p. 185), “(...) como os primeiros cristãos foram judeus, o novo culto não devia distinguir-se muito em sua forma do culto das sinagogas. Era, por sinal, nas numerosas sinagogas rurais que esses cristãos da Palestina, da Síria e da Ásia Menor se reuniam para cantar os salmos.” Quanto aos judeus, sabe-se que este povo “concentrou toda a sua força criadora na poesia e na música, que serviam por excelência à religião” (PAHLEN apud PERRUCI in ICHTER, 1976, p.24). E o cristianismo, como se sabe, deu prosseguimento a esta tradição.

Ichter, observou que

sem música, o culto e o trabalho cristão careceriam de um dos mais poderosos auxiliares, na extensão do reino de Deus, em inspirar os salvos para serem mais úteis, em confortar os que têm tristezas e dificuldades, bem como no campo da educação cristã e na vida social e religiosa.” (PERRUCI in ICHTER, 1976, p. 20).

Este autor afirmou também que a religião e a música sempre estiveram bem unidas, e que o cristianismo é conhecido como a religião que canta. Desde os primeiros cristãos, portanto, e ainda durante toda a Idade Média, a música continuou fazendo parte do momento litúrgico cristão, passando a ser cantada com menor participação da congregação e em latim. A Reforma Protestante modificou esse modelo de culto. Silva (2002), narra que os reformadores buscaram fazer refletir na liturgia seu desejo de mudança na Igreja. Na música isto se deu, principalmente, através da participação da comunidade no canto, com músicas cantadas na língua do povo e através da formação de hinários e saltérios. Referente a estes hinários e saltérios, Faustini (1996) relata que:

Nos dias de Lutero era costume transformarem-se canções seculares em religiosas. Estas adaptações chamavam-se “contrafacta”. Acreditava-se, como ainda cremos hoje, que o povo é persuadido mais facilmente a aceitar as doutrinas do Evangelho por meio de hinos cujas melodias sejam conhecidas, ou cantadas num estilo ou ritmo acessível. (FAUSTINI, 1996, p.58).

Ainda sobre a música no período da Reforma Protestante, ressalta-se o trabalho do reformador francês João Calvino. Braga (1961) observa que Calvino a princípio proibiu o uso da música em sua Igreja até o dia em que escutou na Catedral de Strasbourg os corais lutcranos entoados por toda a congregação. Este autor afirma que, naquele instante, compreendeu o

valor da música como elemento de edificação religiosa, passando a fazer uso dela em sua Igreja em Genebra através dos salmos musicados. Deursen (2001) lembra que estes Salmos são de suma importância para os cristãos desde antes da Reforma Protestante até os tempos de Calvino.

Segundo este autor,

Augustin de Hipona experimento el canto de los Salmos como uno de los mejores medios de Consuelo y estímulo; Juan Calvino, el reformador de Ginebra, también los juzgaba como uno de los factores de mayor importancia en la vida de los creyentes, para despertar los corazones a una oración continua y ardiente. (DEURSEN, 2001, p.6).²

Braga (1961) já observa que foi Lutero que deu base à forma e ao conteúdo da hinódia que viria a ser produzida, pois lançou os fundamentos dos hinos, dos cânticos congregacionais e do culto litúrgico para o povo alemão, os primeiros protestantes. Ainda segundo a autora, os hinistas e músicos porvindouros tomaram por base a obra de Lutero.

Foi na Europa, portanto, que se iniciou o cultivo dos hinos protestantes, expandindo-se posteriormente para os Estados Unidos. Ali aconteceram novas composições de hinos, apesar de terem sido preservados os europeus, sobretudo os ingleses. Quanto ao Brasil, de acordo com Dolghe (2007, p. 154 e 155), a produção musical dessa corrente religiosa que se fixou no país “foi a que veio com o protestantismo de missão. (...). Isso quer dizer que a produção musical que se consolidou no país foi a baseada na hinódia inglesa e norte-americana”. O casal missionário Robert e Sarah Kalley é prova disso, os dois organizaram um dos primeiros hinários protestantes brasileiros, intitulado *Salmos e Hinos*. Tal hinário fora o primeiro a ser utilizado em várias Igrejas protestantes no país, inclusive na Igreja Presbiteriana. Sobre este hinário organizado pelo casal Kalley, Doughie diz:

Nesse trabalho, Sarah não se preocupava com a originalidade musical. Suas adaptações causam certo estranhamento por parte dos musicistas. [...]. Do mesmo modo, Sarah procedia com os poemas de sua autoria. Muitos deles eram “encaixados” em melodias já existentes, obviamente europeias e americanas, e, por vezes, algumas traduções eram colocadas em melodias diferentes das compostas originalmente. As adaptações de Sarah Kalley mostravam a total liberdade que ela encontrava para atuar em solo nacional (DOLGHE, 2007, p. 157).

² “Augustin de Hispona experimentou o canto dos Salmos como um dos melhores meios de consolo e estímulo; Juan Calvino, o reformador de Genebra, também os considerava como um dos fatores de maior importância na vida dos crentes, para despertar os corações a uma oração contínua e ardente.” Tradução do pesquisador.

Como os hinos sempre foram de suma importância para a liturgia na Igreja Presbiteriana, essa igreja possui no Brasil um hinário oficial que atualmente é intitulado *Novo Cântico*. Ciente dessa importância da música nos cultos protestantes, e, como evangélica que atualmente frequenta a PIPG e conhece o espaço de atuação da IPGV, tenho tido um contato muito direto com a música ali praticada, com a utilização deste Hinário, o que me possibilitou observar que transformações acontecem nessa prática musical. Essa ciência da importância da música nos cultos, a observação e atuação em uma igreja presbiteriana que tem a sua história ligada aos primórdios da cidade com a qual interage, junto às primeiras leituras e contato com teóricos, levaram a alguns questionamentos: qual a importância, no tempo e no espaço, do Hinário *Novo Cântico* praticado em uma Igreja Presbiteriana antiga e em uma Igreja Presbiteriana (relativamente) nova na cidade? Como se dá o seu uso litúrgico? Quais as peculiaridades da inserção e do cultivo deste tradicional hinário em cada uma dessas igrejas? Apresenta inovações? O que mantém da tradição? Como se dá a recepção do hinário em cada uma? Sabendo também, conforme Dolghe (2007), que os hinos protestantes possuem melodias simples e fáceis, quais razões levam à propagação e perpetuação do uso do hinário presbiteriano nessas Igrejas? Tentando responder essas questões, o objetivo principal da pesquisa foi investigar a prática do hinário protestante *Novo Cântico* e seu uso litúrgico nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia selecionadas - a PIPG e a IPGV - buscando entender como o canto acontece em cada uma delas, as diferenças e semelhanças da sua prática, as circunstâncias de permanência e renovação com ele implicadas. Como objetivos secundários podem ser listados um breve levantamento histórico da hinódia protestante; a busca de um panorama característico da IPB e das Igrejas Presbiterianas em Goiânia-GO, do entendimento do funcionamento das mesmas e do grau de conhecimento e satisfação quanto ao hinário; a seleção, análise e comparação de quatro hinos selecionados, já visando circunstâncias de permanências e renovações.

Roger Chartier (2002) e Stuart Hall (2014) contribuíram com essa abordagem do objeto, fundamentando teoricamente a pesquisa. Esses autores refletem sobre os processos identitários passíveis de serem percebidos através da análise e observação de práticas cotidianas, processos identitários que se objetivam evidenciando representações sociais que têm como suporte o simbólico.

Segundo Hall,

[...] a identidade está profundamente envolvida com o processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. [...] Todas as identidades estão representadas no espaço e no tempo simbólicos (HALL, 2014: 71).

Chartier já entende que as representações, que remetem aos “esquemas intelectuais incorporados” capazes de determinar “um ser-apreendido constitutivo de sua identidade”, permitem articular três modalidades da relação com o mundo social:

em primeiro lugar **o trabalho de classificação e de delimitação** que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, **as práticas** que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, **as formas institucionalizadas e objetivas** graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p. 23). [Grifos meus]

Woodward, por sua vez, relaciona o representacional ao simbólico, afirmando que

as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionam-nos como sujeitos. **É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.** Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar (WOODWARD, 2000, p. 17). [Grifo meu].

Cornelius Castoriadis (1995) e Walter Benjamin (1994), por sua vez, também fundamentaram esse trabalho, chamando atenção para a dinâmica do tempo múltiplo que perpassa as tramas sócio-histórico e culturais, para a existência de passado e futuro no tempo presente, o que possibilita identificar a convivência intrincada de diferentes “agoras”, de significados atuais, residuais e latentes, importantes na abordagem dos processos que observam permanências e renovações numa circunstância cultural. Freire (1994), em diálogo com Castoriadis, também se consistiu em uma referência importante, ao observar que a música e suas práticas, ao estabelecerem uma relação intrincada com a trama sócio-cultural, se constituem

em estruturas simbólicas capazes de evidenciar significados atuais, residuais e latentes, de incorporar o tempo múltiplo inerente à dinâmica dessa trama.

Assim, as práticas e algumas obras musicais selecionadas, relacionadas à utilização do Hinário *Novo Cântico* nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia mencionadas, foram observadas e analisadas tendo em vista o representacional. Investiu-se na sua condição de evidenciar, através do simbólico que subtece análise, interpretação, contextualização e uma descrição de sua estrutura, valorações, interesses, classificações, categorizações, modos próprios de sentir e se relacionar com os hinos. Por outro lado, pretendeu-se que esta mesma análise trouxesse a compreensão do tempo múltiplo inerente à dinâmica do sócio-histórico e cultural que perpassa as práticas e obras musicais relacionadas ao Hinário em questão, integradas pela convivência intrincada de elementos residuais, atuais e latentes (FREIRE, 1994). Tempo múltiplo constituído de diferentes tempos (CASTORIADIS, 1995), diferentes “agoras”, se Benjamin (1989) também for lembrado, num processo que leva à percepção de permanências e renovações.

Já a trajetória metodológica deste trabalho adotou a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e a pesquisa de campo. Entrevistas, audição, análise, interpretação e contextualização das obras do hinário *Novo Cântico* selecionadas também foram realizadas. O recorte de tempo observado, que remete à atualidade, ou seja, aos dois anos de duração dessa pesquisa (2º Semestre de 2016/2017/e 1º Semestre de 2018), foi cruzado com aquele que incorpora o histórico da trajetória das duas igrejas, tendo como ponto de partida a década de 1930. A pesquisa bibliográfica “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (DEMO, 1985, p. 71), buscou os autores que embasaram teoricamente esse trabalho, como é o caso de Chartier (2002), Hall (2014), Castoriadis (1995) e Freire (1994); autores que refletiram sobre o cenário pós-moderno contemporâneo (HARVEY, 2013; HALL, 2014) e sobre a Reforma Protestante (GROUT; PALISCA, 2011); e autores que discorreram sobre a música protestante, a música evangélica, e o hinário, como Silva (2002), Dolghie (2007; 2014), Faustini (1996), Carriker (1993), Hustad (1991), dentre outros.

Sobre a pesquisa de campo, em que o investigador “assume o papel de observador e explorador, coletando diretamente os dados no local (campo) em que se deram ou surgiram os fenômenos” (BARROS, 2001, p. 34), vale a pena mencionar que foi realizada nas duas Igrejas Presbiterianas selecionadas na cidade de Goiânia/GO, PIPG e IPGV, levando em consideração os motivos já explicitados no início deste texto. Teve sempre em vista a possibilidade de uma “descrição densa”, que investiu numa etnografia conforme descrita por Geertz (1989) e reforçada por Pesavento (2005), que possibilitou compreender melhor como está sendo tra-

balhado o hinário *Novo Cântico* no contexto particular das duas Igrejas, os sentidos e significados implicados com este contexto observado, as permanências e renovações que ali ocorrerem. Pesavento (2005), referindo-se a Geertz (1989) ao mencionar a descrição densa como um recurso metodológico importante na observação do representacional, tendo em vista a relação texto/contexto, observou:

Mas, em matéria de método, é possível ainda falar na *descrição densa*, estratégia apropriada da Antropologia e levada a efeito pelas análises de Clifford Geertz. A contribuição ou aproximação da Antropologia [...] foi um pouco mais além da utilização de certos conceitos explicativos, relacionados ao domínio do simbólico e da representação. Fornecendo [...] os exemplos de um método altamente significativo para realizar uma pesquisa intensa, descrevendo a realidade observada nos mínimos detalhes e correlação de significados possível, a *descrição densa* da Antropologia ensinou como explorar as fontes nas suas possibilidades mais profundas, fazendo-as falar e revelar significados. Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele. (PESAVENTO, 2005, p. 66).

Com estas observações a autora remete às ações e reflexões de Geertz (1989) quando observa:

Acreditando como Weber que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (GEERTZ, 1989, p. 4).

No espaço em que ocorreu a pesquisa de campo foram realizadas também fotos, filmagens e gravações de algumas entrevistas. Do mesmo modo foram observados os cultos integrados pela música, sobretudo aqueles em que se cantavam obras do hinário *Novo Cântico*, a maneira como esta música acontecia e estava sendo recebida, como os receptores participavam, aceitavam e contribuía para as inovações. A pesquisa de campo, portanto, que implicou em observação cuidadosa por parte do pesquisador das manifestações musicais realizadas nas igrejas, da postura dos músicos em relação à música, da reação e participação dos fiéis, possibilitou um acesso mais fácil às duas instituições e um contato maior com as pessoas que foram entrevistadas.

Já a pesquisa documental levou às seguintes fontes: **fontes arquivísticas**, arquivos institucionais (das duas Igrejas selecionadas), buscando partituras musicais e folhetos distribuídos em cultos, registros em documentos da trajetória histórica da música nas duas igrejas; **fontes iconográficas**, que remeteram a fotografias, repertórios, folhetos, cartazes, boletins dominicais, considerados também campos do representacional (MOSCOVICI, 2003)³; **fontes midiáticas**, que levaram à busca dos *sites* das Igrejas na *Internet*; à busca de vídeos, entrevistas *online*, visando informações sobre o objeto de estudo; **fontes sonoras e audiovisuais**, *Compact Disks* - CDs, gravações e vídeos realizados ao longo do tempo pela instituição, gravações e vídeos realizados pelo próprio pesquisador na pesquisa de campo, também percebidos como campo do representacional; **outras fontes**: quatro partituras dos hinos e músicas que integram a liturgia, que foram analisados estruturalmente e interpretados a partir dos dados colhidos no estudo do histórico das igrejas, na pesquisa de campo e na exploração das outras fontes analisadas; seis hinos que foram observados, gravados e filmados *in loco*; **fontes orais** – que possibilitaram registrar os relatos dos entrevistados. Importante dizer que as entrevistas realizadas em ambas as Igrejas mantiveram o anonimato das pessoas, para se conseguir maior liberdade nas respostas. Para tanto, foram organizadas cinco categorias de entrevistados: a) responsáveis pela administração da Igreja – pastores (RA); b) Ministros de Música (MM); c) Coristas (C); d) Membros de Banda (MB); e) Coristas e Membros de Banda (CMB); e f) fiéis (F). Estas categorias foram identificadas no texto por letras maiúsculas seguidas de um número que identifica o entrevistado, o que permitiu a seguinte organização: **Categoria Responsável pela administração** e número do entrevistado (RA1; RA2; RA3; e assim por diante). **Categoria Ministro de Música** e número do entrevistado (MM1; MM2; MM3; e assim por diante). **Categoria Corista** e número do entrevistado (C1; C2; C3; e assim por diante). **Categoria Membro de Banda** e número do entrevistado (IB1; IB2; IB3; e assim por diante). **Categoria Corista e membro de Banda** e número do entrevistado (CIB1; CIB2; CIB3; e assim por diante). **Categoria Fiéis** e número do entrevistado (F1; F2; F3; e assim por diante). Observação: foram realizadas entrevistas buscando um mesmo conteúdo em cada uma das duas Igrejas, tendo-se como base um número proporcional de sujeitos da pesquisa. Como a PIPG possui por volta de hum mil e cinquenta membros (1050) e a IPGV apenas cem (100)⁴, houve a preocupação em buscar certa proporcionalidade em termos do número de en-

³ Moscovici (2003); Moscovici *apud* Rangel (1997). Este autor percebe as práticas, as obras e as formulações intelectuais de um grupo social como campos do representacional. Estas práticas, obras, e formulações intelectuais, depois de analisadas, contextualizadas e interpretadas, podem evidenciar representações sociais. Assim, as representações, que tem como suporte o simbólico, são entendidas por ele como um instrumento de análise.

⁴ Números cedidos pelo Ministro de Música da IPIG e pelo pastor da IPGV.

trevistados: 15 para a primeira e 05 para a segunda. Pretendeu-se com essas entrevistas buscar dados que esclarecessem o funcionamento atual e histórico da Igreja; como se dá a prática musical; a importância da música nos seus cultos, mais precisamente do hinário *Novo Cântico*; a recepção musical dos fiéis; a visão dos processos de permanência e renovação relacionados a essas práticas. Foram incluídos, portanto, os sujeitos que vivenciam de forma direta os contextos e rituais observados, acostumados com a utilização do hinário *Novo Cântico*.

Fez-se ainda uma breve entrevista com o pastor Jairo de Souza Santos Jr., membro do *Conselho de Hinologia Hinódia e Música* da IPB que reside em Goiânia, sobre o hino 155 – Castelo Forte e a comemoração dos 500 anos da Reforma Protestante. É importante lembrar que as entrevistas (que incluem fotografias e gravações) tiveram a duração de mais ou menos quarenta minutos e foram realizadas no local sugerido pelos entrevistados, mais precisamente, durante a pesquisa de campo. Esses entrevistados, antes do início das entrevistas e de assinar o *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido*, exigido pelo *Comitê de Ética* da UFG, foram inteirados previamente sobre a natureza da pesquisa e sobre a garantia de sigilo absoluto dos dados disponibilizados, assegurando sua privacidade. Foram também informados de que as gravações seriam usadas apenas para os fins de interesse da pesquisa e que em momento algum, a não ser que autorizassem por escrito, seriam divulgados seus nomes ou quaisquer dados que comprometessem o seu anonimato. Caso alguém se negasse a participar das entrevistas, esta teria sido suspensa. Um *Termo de Anuência* foi dirigido às instituições onde foram realizadas as pesquisas de campo – *Primeira Igreja Presbiteriana do Brasil* e *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* – de modo que foi obtida permissão para condução das pesquisas em suas instalações.

Por fim, os dados colhidos através do levantamento bibliográfico e documental nessa investigação de cunho qualitativo, através da Pesquisa de Campo e através de abordagem das várias fontes e procedimentos metodológicos mencionados, foram separados em categorias, analisados, interpretados, comparados e entrecruzados levando-se sempre em consideração similaridades, singularidades, diferenças e renovações em relação às duas instituições observadas e à música que integra os seus cultos. O material resultante foi básico para a elaboração e redação da dissertação. Assim, toda a trajetória metodológica descrita nesse projeto, buscou como resultado conseguir comprovar a pressuposição de que as duas instituições em questão – a PIPG e a IPGV – sem perder as suas especificidades, cultivam os cantos do hinário *Novo Cântico*. No entanto, como é inevitável o fator transformação no cotidiano das práticas e nas

tramas culturais, aparecendo de forma acentuada no cenário pós-moderno das três últimas décadas⁵, o conjunto da prática dos hinos, além de mostrar permanências, têm condições também de evidenciar renovações, o diálogo da tradição com novas práticas musicais.

Espera-se que o resultado alcançado se constitua em um acréscimo à quase inexistente bibliografia sobre o tema, muito pouco explorado, sobretudo quando inclui análises musicais tratadas de forma transdisciplinar. Presume-se que esta pesquisa se justifica tendo em vista os dados do último Censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que apontam a prática evangélica realizada por mais de quarenta e dois milhões de pessoas (aproximadamente vinte e cinco por cento da população brasileira), o que evidencia um número significativo de pessoas interessadas no teor deste trabalho. A presente pesquisa possibilitará, portanto, uma maior compreensão das atividades religiosas realizadas por grande parte da população brasileira que, gradativamente, tem conquistado cada vez mais espaço, assim como possibilitará a compreensão da relação de uma das mais antigas Igrejas que integram esse universo - a IPB - com a prática musical que pesa na sua tradição. Com os resultados alcançados, espera-se também trazer reflexões sobre as condições atuais da música praticada por este grande número de fiéis nestas igrejas, que continuam sob os efeitos da inevitabilidade da circularidade cultural que, atualmente, faz a tradição encontrar com as acirradas condições globais e midiáticas atuais. Isto, sem deixar de incentivar uma conscientização mais plena, sobretudo na comunidade protestante, do histórico e utilização dos hinários em cultos das Igrejas Presbiterianas no Brasil.

Com o intuito de atingir os objetivos propostos e levar a termo a pesquisa, esse trabalho foi estruturado em Introdução, três capítulos e Considerações Finais. O primeiro capítulo se inicia discorrendo sobre o hinário *Novo Cântico*, abordando brevemente o histórico da hinódia protestante desde o período da Reforma na Europa até chegar ao Brasil e ser constituída a hinódia protestante brasileira. Em seguida, realiza uma narrativa histórica dos hinários da IPB até a versão atual do hinário *Novo Cântico*. É finalizado com uma descrição minuciosa deste Hinário, já visando o representacional. O segundo capítulo já aborda o contexto histórico, o cenário de criação e de atuação da IPB, seguido da mesma abordagem das duas Igrejas Presbiterianas selecionadas em Goiânia, que são o alvo da pesquisa de campo deste trabalho, buscando sempre a relação dessas instituições com a música e com o representacional. O ter-

⁵ As três últimas décadas, de acordo com Harvey (2012) e Hall (2014), marcam a consolidação do período denominado pós-modernidade, que tem como marco inicial meados da década de 1970. Esse período é descrito pelos autores como um momento de “compressão do tempo e espaço”, ocasionado principalmente pelo grande desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação. Período, portanto, que acentuou encontros culturais e processos ligados à diversidade.

ceiro capítulo, por sua vez, discorre mais especificamente sobre as Permanências e Renovações no uso litúrgico do hinário *Novo Cântico* na PIPG e na IPGV, tendo em vista os resultados da pesquisa de campo em ambas as Igrejas, trazendo também a análise de alguns hinos selecionados do hinário que evidenciam elementos que já sinalizam permanências e renovações; em seguida apresenta o resultado da análise dos relatos alcançados com as entrevistas realizadas e, por fim, traz o resultado de um trabalho comparativo do uso do hinário nas duas igrejas: três hinos colhidos durante a pesquisa e o conteúdo do hinário privilegiado por eles, a função da pessoa responsável pela sua seleção, os instrumentos utilizados, a utilização de partituras ou apenas cifras, e as inovações evidenciadas. As considerações finais sobre a pesquisa buscam uma rediscussão da trajetória estruturada pela pesquisa, a reafirmação das considerações que foram realizadas durante essa trajetória, buscando responder as questões colocadas no início do trabalho.

CAPÍTULO 1

A trajetória de um Hinário

O hinário *Novo Cântico*, focado neste trabalho, tem um histórico e peculiaridades que necessitam ser abordados antes que seja relacionado às práticas que integra nas duas Igrejas Presbiterianas selecionadas: *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG) e *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* (IPGV). Esta contextualização e análise são importantes para que permanências e reelaborações sejam detectadas, conforme proposto nesta pesquisa.

As mudanças na liturgia do culto dos cristãos, que passaram a adotar o protestantismo no período posterior à Reforma Protestante, se deram também no campo musical: “coube aos reformadores do século XVI restabelecer a participação congregacional como fundamento da adoração litúrgica oficial” (HUSTAD, 1991, p.126). E quanto ao tipo de música utilizado pelos reformadores, sabe-se que “desenvolveram-se entre os evangélicos ou protestantes, a partir do século XVI, Corais, Motetos, Missas, Cantatas, Paixões, Oratórios, Salmos, Antífonas (Anthens) e Hinos” (BRAGA, 1961, p.22). Dentre estes gêneros, os hinos, que são poemas ou cânticos compostos para glorificar deuses ou heróis, passaram a ser muito entoados e, na liturgia cristã, continuaram significando cântico de louvor a Deus.

Uma das características dos hinos protestantes é possuir uma métrica poética para a combinação de um texto com uma melodia, e, o objetivo disto, é a possibilidade de usar um texto com qualquer melodia que tenha a mesma métrica. Circunstância e peculiaridade que levaram o hinário a ter na sua estrutura uma parte dedicada a esse item, como vai poder ser observado adiante. Faustini (1996) afirma que a métrica é representada por um conjunto de números, por exemplo: 8.6.8.6. Neste contexto, observa que para se achar o metro de um hino, precisa-se contar o número de sílabas de cada verso, isto é, de cada linha, e o número de versos de cada estrofe. “A métrica 8.7.8.7, por exemplo, indica que o hino é formado de estrofes que tenham oito sílabas no primeiro verso, sete no segundo, oito no terceiro e sete no quarto, sendo a estrofe de quatro versos, pois são quatro os algarismos” (Ibidem, p. 91). Os

hinos do hinário *Novo Cântico* possuem esta característica e podem ser analisados tendo em vista estas referências.

Outra característica primordial dos hinos que integram este hinário é a adoção do Coral Luterano. Sobre esse gênero ressalva-se com Braga (1961) que

o coral, criado por Lutero, caracterizava-se pelo uso da língua vulgar, (...); pelo emprego de valores longos e lentamente escandidos decorrente da execução congregacional, (...), pelo seccionamento fraseológico, verso por verso, formando cadência; pelo acompanhamento ao órgão; e já no seu período de consolidação, por apresentar a melodia no soprano em lugar de situá-la no tenor, como fora uso até então, e pela execução silábica e articulação simultânea de todas as vozes, a fim de permitir uma nítida compreensão do texto cantado. (BRAGA, 1961, p.22)

Um breve histórico será relatado a seguir, evidenciando a relação do hinário *Novo Cântico* com a hinódia protestante europeia e americana e com os caminhos que levaram à hinódia brasileira.

1.1 Da Inglaterra para os Estados Unidos e para o Brasil...

A história dos hinários presbiterianos no Brasil, até a versão atual, possibilita também uma descrição do Hinário na atualidade. Isto, tendo sempre em vista com Almeida (2014) que o hinário *Novo Cântico* possui vasta herança europeia e norte-americana e alguma contribuição brasileira. E com Dolghie (2007), quando afirma que a produção musical protestante que se implantou no Brasil “foi a que veio com o protestantismo de missão. (...). Isso quer dizer que a produção musical que se consolidou no país foi a baseada na hinódia inglesa e norte-americana” (DOLGHIE, 2007, p. 154 e 155).

1.1.1 A trajetória na Inglaterra.

Sabe-se que por ter sido o continente europeu o berço do protestantismo, os hinos na Inglaterra surgiram naturalmente antes dos hinos compostos nos Estados Unidos, que deles receberam influências. O costume anterior à prática de entoar hinos era a prática de versificar os Salmos, trazida por Calvino através do Saltério de Genebra em francês, o que acarretou diversas tentativas de adaptação à métrica inglesa. Dolghie (2014), em um artigo, diz que o primeiro saltério inglês, a Versão Antiga publicada em 1562, apresentou inferioridade literária e musical. Posteriormente aconteceram várias tentativas de aperfeiçoamento, o que resultou

hinos mais elaborados: o Saltério de Rous (1641) e a Versão Nova (1696). Este último apontou a passagem da salmódia para a hinódia. Habitualmente no meio evangélico salmódia diz respeito a um conjunto de salmos musicados e hinódia a um conjunto de hinos de um determinado lugar.

Dolghie (2014) lembra que a utilização dos salmos continuou na Inglaterra até meados do século XVII e que a passagem da salmódia para a hinódia, com a forma do hino que hoje é conhecida, não foi simples. Igrejas que não eram Anglicanas foram pioneiras na realização desta passagem, que teve em Isaac Watts (1674-1748), considerado “o pai da hinódia inglesa”⁶, a grande força para se consolidar categoricamente nos cultos protestantes da Inglaterra. Na Igreja protestante, portanto, muitos resistiram contra a nova forma litúrgica do canto congregacional, contudo, hinistas de denominações⁷ como a Batista e a Congregacional, lançaram milhares de hinos que até hoje integram os hinários protestantes do mundo todo. Dolghie (2014) observa ainda que, anteriormente, aconteceram outras tentativas do canto alternativo à salmódia em direção à hinódia, como o caso da admissão de paráfrases bíblicas do Novo Testamento. Issac Watts, no entanto, propôs uma hinódia que trazia de fato a possibilidade do compositor de hinos se expressar pessoalmente e fazer reflexões independentes da literatura bíblica literal, ainda que baseadas nesta.

Com a hinódia já organizada em muitas igrejas, surgiu um novo movimento protestante que ia além das fronteiras da Inglaterra: o *Movimento Metodista de Reavivamento Espiritual*. Este movimento teve como fundadores os irmãos John Wesley (1703-1791) e Charles Wesley (1707-1788). Este último compôs aproximadamente seis mil hinos, embora John Wesley também tenha composto hinos, traduzido muitos outros, e trabalhado intensamente nas poesias de Charles, na compilação e em algumas adaptações. A Igreja Anglicana (Igreja oficial da época), contudo, não adotou a causa dos irmãos Wesley, rejeitando a produção musical do movimento. No entanto, “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” (DOLGHIE, 2014, p. 91). Os responsáveis por uma igreja em Olney produziram o *Hinário Olney Hymns* e incentivaram também a composição de novos hinos.

⁶ Isaac Watts foi considerado “o pai da hinódia Inglesa”, por compor mais de seiscentos hinos, muitos ainda cantados, inclusive, no Brasil.

⁷ O termo “denominações”, no âmbito da Igreja Protestante, remete a tipos de Igrejas com doutrinas parecidas ou muito diferentes. Exemplos de diferentes denominações: Assembléia de Deus, Batista, Cristã Evangélica etc.

Outro movimento aconteceu na Inglaterra, o *Movimento de Oxford* ou *Litúrgico*, desta feita dentro da Igreja Anglicana. Este movimento, que marcou a música protestante da Inglaterra, trazendo o restabelecimento da hinódia latina, surgiu ao descobrirem hinos que não passaram por tradução e outros que foram ignorados na compilação do *Livro de Orações Commum*. Com tal descoberta, vieram à tona valiosos hinos antigos, gregos e latinos e a Igreja Oficial da Inglaterra teve o seu gosto renovado. “Esse movimento, também conhecido como *Movimento Litúrgico*, deu oportunidade para que composições mais eruditas de hinos comesçassem a fazer parte da liturgia da igreja oficial” (DOLGHIE, 2014, p.91).

Dolghie (2014), sobre a hinologia inglesa, narra ainda em seu estudo, que a produção de hinos se encontra dividida em categorias. São elas: *Movimento Evangelístico*, que se diferenciava pela produção musical do movimento metodista; *Movimento Romântico*, efetivado no século XIX pela Congregação de Olney e pelos hinistas que vieram após eles, seguindo o seu exemplo; e o *Movimento de Oxford*, firmado na liturgia musical mais erudita. No entanto, segundo Dolghie (2014), essa divisão feita por alguns historiadores “não ajuda a compreender totalmente o tipo de produção musical de cada movimento. O que podemos concluir, (...), é que a hinódia inglesa teve, como em toda época da música sacra, a influência da música popular” (DOLGHIE, 2014 p.92). O autor observa ainda:

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 as 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. (DOLGHIE, 2014, p. 92).

Os hinos ingleses, de estilo mais popular, foram influenciados pelo *carol*, um gênero de canção de caráter alegre, que em princípio era acompanhado por danças. O *carol* deu origem a dois gêneros de cânticos: um de caráter mais alegre, que se parecia com o hino, e o outro de caráter mais lírico, que originou as baladas românticas. Apesar de a influência popular ter de fato existido e até hoje permear e influenciar a produção musical protestante, o grau de contribuição popular à hinologia inglesa não é preciso, pois os hinos populares eram normalmente marginalizados, uma circunstância que trouxe a ausência de informações que não permite uma averiguação apropriada dessa influência. Todavia, “não é difícil perceber a aproximação estilística entre muitos cânticos religiosos populares, ou seja, entre *carols* e baladas ou canções românticas” (MONTEIRO *apud* DOLGHIE, 2014, p. 92). Tal influência popular se deu com mais proeminência nos Estados Unidos, já que os fiéis daquele país foram mais

abertos à efervescência dos movimentos avivalistas⁸. Permanências e renovações já se manifestam, portanto, nessa breve passagem da abordagem da trajetória da música da Igreja Protestante, que sempre buscou um contato próximo com o fiel. Adaptações locais foram feitas neste sentido.

1.1.2 A hinódia nos Estados Unidos

Sobre a hinódia dos Estados Unidos, Dolghe (2014) observa que a salmódia métrica, trazida pelos colonos ingleses, foi que deu o fundamento para a produção de hinos estadunidenses. Menciona que, a princípio, os colonos utilizaram as versões inglesas dos saltérios já existentes, e, só aos poucos, foram produzindo os próprios saltérios. O primeiro desses saltérios fora publicado em 1640, e ficou conhecido como "*Bay Psalm Book*" (Saltério da Baía). Foi o livro de louvor mais utilizado nos Estados Unidos, publicado vinte e sete vezes, no entanto, possuía dificuldades métricas com as traduções diretas do hebraico. No período consecutivo a essa geração, o canto congregacional nos Estados Unidos passou por um estado de empobrecimento musical, pois "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" (DOLGHIE, 2014, p, 93).

A mudança da salmódia para a hinódia nos Estados Unidos foi devagar. Os hinos de Isaac Watts, publicados pela primeira vez em 1707, levaram mais de uma geração para serem aceitos. No entanto, em 1740 houve um acontecimento decisivo para a aceitação da hinódia em território americano: o *Grande Despertar*. Este, um movimento de reavivamento espiritual, aconteceu quase que concomitantemente aos movimentos de reavivamento ingleses. Teve início em 1734, na cidade de Northampton, com o evangelista Jonathan Edwards. Em 1740, com a chegada do avivalista inglês George Whitefield, o movimento teve uma nova investida, quando Whitefield apresentou o novo princípio de adoração de Watts.

De 1740 a 1800 a produção musical já estava profundamente consolidada no hino e contava com a influência dos movimentos avivalistas e de suas teologias, pois estes estavam passando por grande apogeu em todo país. Os movimentos, em determinada fase, beneficiaram uma produção musical com grande apelo emocional, facilitação melódica e a influência popular das composições musicais, o que revelou que "a pretensão musical desses movimen-

⁸ De acordo com Lloyd-Jones "(...) o avivamento é primeiramente uma vivificação, um revigoramento, um despertamento de membros de igreja que se acham letárgicos, dormentes, quase moribundos. Quando há esse impacto da obra do Espírito de Deus na vida da igreja, os resultados imediatos do avivamento são sentidos no povo de Deus: senso inequívoco da presença de Deus; oração fervorosa e louvor sincero; convicção de pecado na vida das pessoas; desejo profundo de santidade de vida (...)" (LLOYD-JONES, 1993, p. 15-16).

tos não poderia estar calcada em valores estéticos clássicos e eruditos, distantes do público a que se destinavam” (DOLGHIE, 2014, p. 96). Todavia, tal música não sofreu uma decadência na qualidade de sua produção, como revela Dolghie (2014) a Braga (1961) que defende tal pensamento, pois, como supracitado, tal simplicidade era justificada pelo objetivo do trabalho. Por isso, coube à hinologia considerar tais produções populares como produções hinísticas, e os hinólogos demonstraram que os movimentos de avivamento, na Inglaterra e na América, tiveram responsabilidade direta na produção dos hinos folclóricos ou evangelísticos.

Em 1800, no estado de Kentucky nos Estados Unidos, tiveram início os acampamentos (*camp-meetings*) liderados pioneiramente por um pastor presbiteriano e um metodista. Posteriormente esses acampamentos, que contribuíram para uma produção musical com estilo popular, ficaram conhecidos como “acampamentos metodistas”. Em princípio, a finalidade era somente a realização de ajuntamentos para o estudo bíblico, entretanto esses acampamentos se converteram em reuniões de evangelismo. Quanto à música entoada nesses encontros:

Uma das características salientes dessas conferências era o canto animado, com músicas muitas vezes compostas espontaneamente pelo pregador sob a influência de sua mensagem (...). O estilo do cântico dos acampamentos era o da balada, com o refrão ou o câro como o elemento predominante. (KEITH *apud* DOLGHIE, 2014, p. 94).

Surgiram, então, outros movimentos que aderiram ao estilo do hino folclórico, como, por exemplo, a *Associação Cristã de Moços*, que, segundo Dolghie (2014), pode ser considerada uma entidade pioneira do hino evangelístico. A diferença entre hinos folclóricos e evangelísticos não é nítida para essa autora, que, enfatizando a distinção também pouco esclarecedora que Keith (1960) faz dos hinos evangelísticos, cita: “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*” (KEITH *apud* DOLGHIE, 2014, p. 94). Esta Associação, igualmente ansiava pelo avivamento religioso e o evangelismo de multidões, e muitos evangelistas possuíam ligação com ela, dentre os quais se destaca Dwight L. Moody. Este evangelista tinha grande parceria com Ira D. Sankey, um compositor e cantor de sucesso de hinos evangelísticos na Inglaterra e, posteriormente nos Estados Unidos da América, adotado em todas as denominações protestantes de ambos os países. Ira D. Sankey, além de interpretar canções de sua autoria, interpretava também canções do hinário de Phillip P. Bliss, um dos primeiros hinários evangelísticos intitulado *Cânticos Sacros*.

Vários cantores da época acompanhavam o modelo de Bliss e Sankey e ao visitar as igrejas davam auxílio na implantação decisiva do cântico evangelístico nas liturgias, um cântico, na maioria das vezes em formato de solo. Já como um resultado do movimento de reavivamento e como um desenvolvimento do *spiritual*⁹, surgiu na virada do século XIX a música conhecida como gospel. Por esta razão, relata Almeida (2014), a produção evangelística também inclui o estilo gospel, todavia, este não influenciou a hinódia brasileira diretamente. Vale ressaltar, no entanto, como já pôde também ser observado, que o hino evangelístico possuía um sincretismo musical de vários estilos, característico dos reavivamentos americanos, que teve influência das concepções inglesas e das manifestações tipicamente americanas, como o *spiritual* e o *gospel*.

Tendo sido feito este breve levantamento histórico da hinologia protestante, que já constatou uma trajetória marcada por permanências e renovações, a busca constante de sincretismos em prol de um efeito eficiente junto aos fiéis, será abordado agora como as igrejas protestantes adotaram a hinódia no Brasil. Isto, sem perder de vista o *Hinário Novo Cântico*, que é o objeto de estudo deste trabalho, e sem deixar de lembrar que se busca aqui as permanências e renovações relacionadas às práticas implicadas com este hinário nas Igrejas selecionadas.

1.1.3 A hinódia chega ao Brasil

Dolghie (2006) afirma que o primeiro culto realizado no Brasil aconteceu na baía da Guanabara em dez de março de 1557, e que a investida protestante no país durou de 1557 a 1560. Esta investida teve como preparação a vinda da expedição de Villegaignon em 1555, juntamente com huguenotes calvinistas que almejavam fundar a França Antártica¹⁰ “e estabelecer um lugar onde o culto reformado pudesse ser praticado livremente” (DOLGHIE, 2014, p. 98). A autora deduz que, pelos integrantes desta expedição serem calvinistas genebrinos, possivelmente o seu repertório era composto por salmos metrificadas do Saltério de Genebra, formulado por Calvino. Contudo, as lutas internas na colônia e a perseguição sofrida por estes calvinistas, interromperam a música protestante no Brasil deste período.

⁹ *Spiritual* - Gênero musical que se ouviu primeiramente entoado pelos negros no período da escravidão nos Estados Unidos da América.

¹⁰ Os franceses desembarcaram na costa do Rio de Janeiro em 1555 com o objetivo de fundar a França Antártica, “um núcleo colonial francês em pleno território brasileiro. (...). Os invasores tinham também como intenção obter território para moradia de protestantes franceses, que estavam sendo perseguidos, por motivos religiosos, na França.” (Disponível em: https://www.suapesquisa.com/colonia/franca_antartica.htm Acessado em 26 out 2017).

A investida seguinte de implantação do protestantismo no Brasil ocorreu no século XVII, de 1630 a 1645, durante a tentativa de dominação da Holanda. Nesse período, holandeses reformados residiram no Nordeste do país, especialmente em Pernambuco, e, com o apoio de Maurício de Nassau, formaram a primeira *Igreja Reformada Holandesa* no Brasil. Dolghe (2014), citando Mendonça (1995), relata que a iniciativa reformada nesse período foi bastante séria e se não fosse interrompida por causa da derrota holandesa frente aos portugueses, o Brasil não seria um país com supremacia católica. Observa ainda que a música entoada no culto holandês no Brasil provinha das duas tradições protestantes, os Corais de Lutero e os Salmos de Calvino, já cantados harmonicamente a quatro vozes, como faziam os holandeses desse período. No entanto, quando os portugueses obrigaram os holandeses a saírem do país, interromperam mais uma vez o processo do canto protestante no Brasil. Já o século XVIII caracterizou-se pelas visitas do Santo ofício ao país. Ficou proibida a entrada de estrangeiros, salvo se estivessem a serviço da Coroa ou da Igreja, e, até a chegada da Família Real, não houve mais protestantes em solo brasileiro.

Desse modo, “os primeiros cânticos entoados foram esquecidos e podemos dizer que nenhum resquício das tradições luteranas e calvinistas pode prosperar” (DOLGHIE, 2014, p. 99)

No século XIX, depois da vinda da Família Real e da abertura dos portos às Nações Amigas protestantes, anglo-saxões começaram a vir para o Brasil. Assim, em consequência de assuntos políticos entre Portugal e Inglaterra, a hegemonia do catolicismo no Brasil foi diminuindo aos poucos, dando oportunidade aos protestantes de diferentes países se estabelecerem no país. As constituições de 1824 e 1891 reviram questões relacionadas a cultos, casamento, enterro e batismo de protestantes. Em consequência destas transformações, ao final do século XIX quase todas as denominações do protestantismo mundial estavam disseminadas pelo Brasil, inclusive uma forte vertente do protestantismo que se estabilizara no país a partir de 1850, denominada *Protestantismo de Missão*. Além do mais, os missionários que aqui chegaram implantaram um protestantismo interdenominacional, a maioria dos hinos que compunha o seu repertório estava respaldada em uma hinódia folclórica, dos acampamentos e dos movimentos de avivamento dos Estados Unidos da América e da Inglaterra (DOLGHIE, 2014).

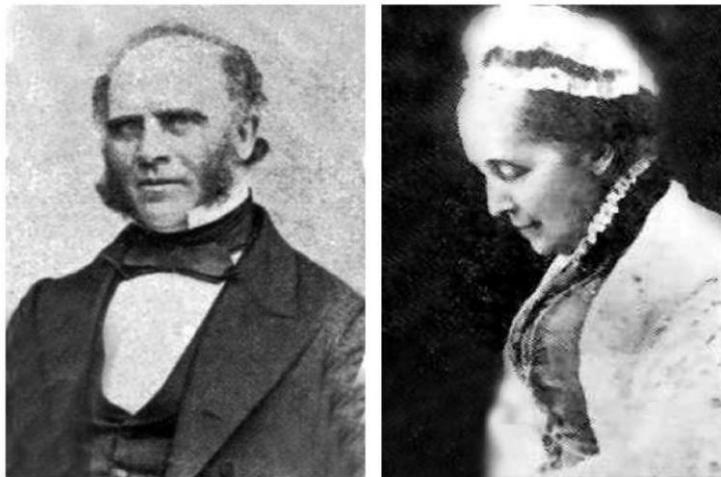
Sendo assim, afora o caso da *Igreja de Confissão Luterana no Brasil*, que no início não foi uma Igreja de missão (BRAGA, 1961), e dos luteranos que aqui chegaram trazendo consigo a tradição dos hinos alemães, “a produção musical protestante que se fixou no país foi a que veio com o protestantismo de missão. (...). Isso quer dizer que a produção musical que se consolidou no país foi a baseada nas hinódias inglesas e norte-americanas” (DOL-

GHIE, 2006 p. 154 e 155). Robert e Sarah Kelley estavam entre as pessoas que contribuíram afincamente para essa realidade.

1.1.3.1 Robert e Sarah Kalley e a formação da hinódia protestante brasileira

Braga traz o seguinte relato sobre a formação da hinódia protestante brasileira: “Como é natural, e assim se verificou tanto no Catolicismo quanto no Evangelismo em nossa Pátria, a maior parte das peças sacras de início entoadas nos serviços religiosos foram aquelas pertencentes ao repertório internacional” (BRAGA, 1961, p. 27). E um casal de missionários europeus, estando em solo brasileiro não fez diferente. Trata-se do casal Kalley (Fig. 1), que não só entoaram e trouxeram peças sacras protestantes internacionais para cá, mas também foram responsáveis pelo grande marco evangélico no Brasil: o início da hinologia protestante brasileira. Para Dolghie (2014), “o protestantismo brasileiro e a sua hinódia muito devem ao casal de missionários que aqui chegou em dez de maio de 1855, Robert e Sarah Kalley” (DOLGHIE, 2014, p.100).

Fig 1. Robert e Sarah Kalley



Casal Robert Reid Kalley e Sarah Poulton Kalley

Fonte: <http://www.elevados.com.br/artigo/507/brasil:-500-anos-de-evangelizacao.html>

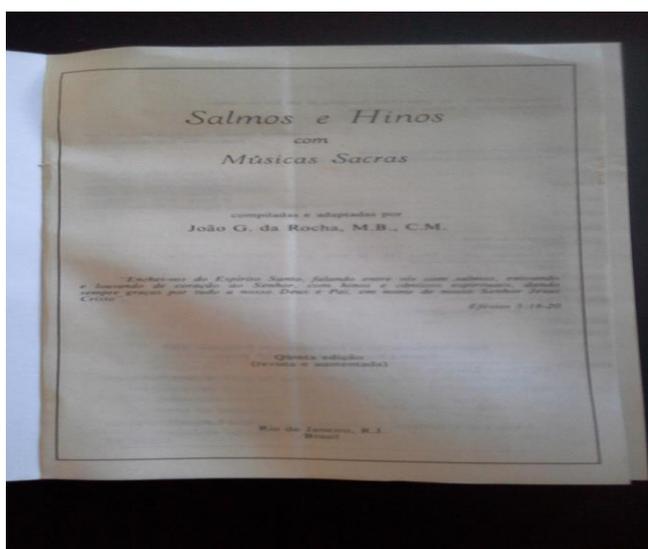
- **Robert Reid Kalley**

Robert Reid Kalley era pastor missionário e médico escocês, que viveu no século XIX. Casou-se com Sarah Poulton Kalley, com quem fez missões no Brasil, antes, porém, já havia sido missionário e médico na Ilha da Madeira em Portugal. Com o intuito de prestar

serviço médico profissional naquele país, defendeu tese perante a *Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa*, conforme relata Matos¹¹. Porém, por causa da forte perseguição religiosa, se viu obrigado a deixar a Ilha. Segundo Braga (1961), após o ocorrido, Robert Kalley decidiu trabalhar como missionário no Brasil, o que também exigiu que defendesse tese perante a *Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro* em 1859, com fins de exercer sua profissão de médico em solo brasileiro. Em 1858 o casal Kalley fundou a *Igreja Evangélica Fluminense*. Braga (1961) observa ainda que Robert Kalley foi o primeiro protestante a discorrer sobre o Evangelho nas colunas do jornal *Correio Mercantil* publicado na Corte. Cultivara relacionamento com o Imperador Dom Pedro II, que, diante da solicitação de Kalley, assinou em dezessete de abril de 1863 o decreto n.º3.069. Este Decreto regularizava o casamento civil e os registros de nascimento e óbitos, determinando, inclusive, local no cemitério dos acatólicos. Tal tema já vinha sendo adiado pelas Secretarias do Império a algum tempo.

O casal Kalley formulou o primeiro hinário protestante do Brasil contendo salmos e hinos – *Salmos e Hinos* – ilustrado pela Fig. 2, usado pela primeira vez em dezessete de novembro de 1861, seis anos após a sua chegada ao país. Esta coleção foi usada como primeiro hinário por diversas orientações teológicas ou, como designado no próprio âmbito da igreja, por diversas “denominações”.

Fig 2 Folha de rosto da quinta edição do *Salmos e Hinos* compilada e adaptada por João Rocha



Fonte: <https://lista.mercadolivre.com.br/hinario-salmos-e-hinos>

¹¹ Matos (Alderí Souza de Matos), historiador da Igreja Presbiteriana do Brasil, em texto publicado no site do *Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper*. Disponível em: <http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=290> - uma série de textos sobre a história do protestantismo mundial e brasileiro.

- **Sarah Poulton Kalley**

Sarah Poulton Kalley nasceu na Inglaterra e, desde cedo, recebeu incentivos aos seus dons artísticos, expostos posteriormente através da poesia, música e pintura. Segundo Braga (1961), já havia trabalhado em prol da fé cristã protestante quando conheceu o Doutor Robert Reid Kalley em visita à Palestina, casando-se com ele pouco tempo depois. Em 1855 acompanhou o esposo em sua vinda ao Brasil, e, ao seu lado, dedicou-se às atividades missionárias. O casal não teve filhos, e, por isso, adotaram duas crianças brasileiras. Um deles foi João Gomes da Rocha, que, apesar de haver se formado em medicina, escreveu vários hinos influenciado pela mãe. Estes hinos foram inseridos no Hinário que seus pais organizaram – *Salmos e Hinos* – e, muitos deles, continuam integrando até hoje o hinário *Novo Cântico*, que interessa muito de perto a esta pesquisa.

Sarah Kalley com certeza efetivou um trabalho fundamental na formação da hinódia protestante no Brasil. Dolghe (2007) afirma que sua atuação foi marcante, pois traduzia, compunha, ensinava e adaptava diversos hinos aos brasileiros. Braga (1961) opina também sobre este evento da seguinte forma:

D. Sarah Kalley, (...), foi a fiel colaboradora de seu esposo, dando-lhe mão forte no trabalho, traduzindo novos hinos e escrevendo cânticos originais. Esta produção é que, pouco a pouco enriquecida, iria permitir-lhes em breves anos publicar o primeiro hinário evangélico brasileiro: *Salmos e Hinos*. (BRAGA, 1961, p. 109).

Quanto às suas adaptações de hinos internacionais e poemas, Dolghe relata:

Nesse trabalho, Sarah não se preocupava com a originalidade musical. Suas adaptações causam certo estranhamento por parte dos musicistas. [...]. Do mesmo modo, Sarah procedia com os poemas de sua autoria. Muitos deles eram “encaixados” em melodias já existentes, obviamente européias e americanas, e, por vezes, algumas traduções eram colocadas em melodias diferentes das compostas originalmente. As adaptações de Sarah Kalley mostravam a total liberdade que ela encontrava para atuar em solo nacional. (DOLGHE, 2007, p. 157).

Sarah Kalley ministrava aulas de Música aos fiéis com o objetivo de aperfeiçoar o canto congregacional, ensinava os hinos a todos, ensaiava e dirigia o coro. Escreveu um livro com o título *Alegria da Casa*. O casal retornou para Europa onde Robert Kalley faleceu e, posteriormente, em agosto de 1907, Sarah Kalley também faleceu na Escócia aos oitenta e

dois anos de idade. Robert e Sarah passaram vinte e um anos no Brasil, e, além da *Igreja Evangélica Fluminense*, inauguraram trabalho evangélico em diversos pontos do país, inclusive em Recife, na região Nordeste. As igrejas fundadas pelo Dr. Kalley se expandiram e deram origem a outras igrejas. Quanto ao hinário *Salmos e Hinos* organizado pelo casal Kalley, “(...) é utilizado no Brasil por grandes denominações evangélicas em seus cultos públicos e muitas famílias brasileiras têm o seu ideário impresso em pequenos hinários sem música em suas casas” (CAMPOS, 2006, p. 146). Sarah Kalley produziu cento e sessenta e nove hinos no Brasil, dos quais cinquenta e seis destes estão na edição mais atual do Hinário Presbiteriano, o *Novo Cântico*. O Dr. Kalley possui dois hinos neste hinário e seu filho João Gomes da Rocha vinte e cinco.

1.2 A História dos Hinários da Igreja Presbiteriana do Brasil até a Versão Atual

Como antes mencionado e confirmado agora pelo autor Carriker (1993), o primeiro hinário em português brasileiro foi o hinário *Salmos e Hinos* organizado pelo casal Kalley. Foi o primeiro hinário utilizado por várias igrejas evangélicas no Brasil, inclusive a Igreja Presbiteriana. Em relação a isto, têm-se o relato de Braga (1961):

Desde o início do trabalho presbiteriano no Brasil, em reuniões missionárias, igrejas ou escolas, nunca se dispensou, conforme assinalado, a contribuição da música sacra, tendo sido adotada a coleção *Salmos e Hinos* até que se tornou possível aos missionários organizar um hinário próprio. (BRAGA, 1961, p. 153).

Desta maneira, ao se verificar a consolidação do trabalho da Igreja Presbiteriana no país, surgiu o desejo de se ter um hinário próprio por questões sobretudo doutrinárias. Em 1867, de acordo com Braga (1961), fora escrita uma carta ao Doutor Kalley com o pedido de concessão de vários hinos para o hinário presbiteriano. A ideia de publicações parciais do *Salmos e Hinos* não agradara ao missionário. Assim, fora outorgada uma licença para que fosse anexado ao novo hinário presbiteriano, o qual recebeu o nome *Cânticos Sagrados*. Esta experiência se tornou confusa e pouco prática, relata Braga (1961) *apud* Almeida (2014), o que fez com que a Igreja Presbiteriana voltasse a adotar o *Salmos e Hinos* como seu hinário, apenas acrescentando mais hinos com o passar do tempo. Contudo, conforme consta na Nota Histórica nas páginas iniciais do hinário *Novo Cântico*, o desejo por um hinário próprio persistiu por parte da liderança da Igreja, até que o *Supremo Concílio* decidiu pela criação de um

hinário que melhor servisse a essa igreja no Brasil. A preocupação desta instituição era cantar fielmente as doutrinas bíblicas – conforme interpretadas pela IPB.

O passo seguinte levou o então presidente do *Supremo Concílio* a falar com a professora e musicista Atenilde Cunha sobre o projeto do novo hinário da Igreja, confiando-lhe, com o apoio dos demais membros da instituição, o intenso e complexo trabalho de estruturar o tão desejado hinário presbiteriano. Este fato foi relatado pela própria Atenilde Cunha na Nota Histórica do hinário *Novo Cântico*, já mencionada. Nesse mesmo relato, a musicista diz ainda que, em 1977, entregou o projeto do hinário contendo oitenta hinos revisados à Comissão Executiva do *Supremo Concílio* reunida em Brasília. No fim do mesmo ano, este foi publicado e apresentado pelo presidente do Supremo para apreciação das igrejas. O presidente comunicou que a professora Atenilde Cunha elaborara o plano estrutural do Hinário, revisara a letra dos hinos, revisão essa realizada especialmente para compatibilizá-la com a doutrina bíblica. Ressaltara também, que o plano do hinário era simples e que poderia ser aprendido a um simples manuseio.

Ainda segundo Atenilde Cunha, em 1978, pastores foram encarregados pelo *Supremo Concílio* para auxiliar o trabalho dela, mais mudanças foram realizadas nas letras de diversos hinos. Em 1982 foram entregues quatrocentos hinos solicitados pelo *Supremo Concílio* ao então presidente, por ocasião da reunião da Comissão Executiva em Brasília. O hinário, desde então, ficou sob a responsabilidade da *Casa Editora Presbiteriana*, que o publicara no mesmo ano, junto com um guia em anexo relativo às músicas. Isto numa fase experimental nas igrejas, até a sua edição definitiva com partitura. Coube também à professora e musicista supracitada a empreitada do preparo do hinário com partituras, enquanto pastores fariam nova revisão das letras. A professora declara que a transposição da maior parte das músicas dos hinos para tonalidades mais baixas, harmonização de alguns, critérios característicos da forma, escolha de músicas adequadas ao espírito das letras, e tantas outras decorrências no processo de impressão, fizeram com que o trabalho fosse vagaroso e complicado. Eis um dos problemas que podia ser encontrado nos hinos do hinário *Salmos e Hinos*:

Um erro grave e que obscurece muito o significado das palavras é o da deslocação da acentuação tônica. (...). Nos *Salmos e Hinos*, edição antiga, pelo fato de muitos poetas desconhecerem estas peculiaridades, era raro o hino que não tinha palavras com acentuação deslocada. Mesmo quando a melodia sobe para uma nota mais aguda, e faz a acentuação mais forte, a palavra não será bem pronunciada se não tiver o acento rítmico do compasso coincidindo com a tônica da palavra. (FAUSTINI, 1996, p. 94).

Conforme ainda o relato da professora, em 1984, o superintendente da *Casa Editora Presbiteriana*, juntamente com o seu diretor editor, teve a iniciativa de apoiar financeiramente o trabalho, além de estimular sua conclusão, já que tomou para a Editora a responsabilidade de sua publicação. Em 1986 finalmente fora entregue o hinário *Novo Cântico* com música, em forma de manuscrito, ao presidente do *Supremo Concílio* da IPB, numa reunião em Vitória do Espírito Santo. O presidente, então, o repassou à Casa Editora. O hinário, por algum tempo, ainda ficou sob a supervisão da professora Atenilde e dos pastores, continuou sujeito a modificações, inclusive, relacionadas à nova revisão das letras. Estes elementos contavam agora também com a colaboração do musicógrafo, responsável pelas cópias originais das músicas e da equipe técnica de publicação da *Casa Editora Presbiteriana*.

Em segunda fase, em 1988, com o apoio financeiro da *Casa Editora Presbiteriana*, os trabalhos de revisão e impressão do hinário ficaram sob a supervisão do musicólogo presbiteriano Ruy Carlos Bizarro Wanderley. Isto pela autoridade e conhecimento que ele possuía como hinólogo, pesquisador, regente, compositor e instrumentista. Coube-lhe o árduo e minucioso trabalho de revisão das músicas e seus cabeçalhos, da organização de todos os índices e notas hinológicas, o que evidenciava o valor do hinário e da intenção de seus objetivos, segundo narrou também a professora Atenilde na nota histórica do hinário em questão. A última revisão foi feita em 2013, acrescentando às partituras cifras que auxiliam os músicos que não fazem a leitura musical, versão que vai poder ser conferida adiante, objeto de estudo deste trabalho.

O hinário presbiteriano comumente é visto pelas igrejas cristãs como meio de edificação, “busca enfatizar os ensinamentos bíblicos e as doutrinas da Igreja. Conforme afirmativa de Lutero, o hinário é o maior tratado de teologia depois da Bíblia” (ATENILDE CUNHA in: *HINÁRIO NOVO CÂNTICO*, 1991, p. IX). Tem como objetivo, portanto, mostrar como os hinos são testemunho da fé, sendo elos que fazem união entre os crentes em todo o mundo. Assim sendo, ressalta-se novamente o que testemunhou a professora Atenilde ou, seja, a linguagem imprópria de alguns hinos, e a falha doutrinária em outros, foram as principais razões que levaram a igreja do passado a desejar o seu próprio hinário e a do presente a criá-lo e procurar mantê-lo sempre em renovação. As diversas modificações que foram realizadas visavam três abordagens fundamentais: a fidelidade às doutrinas bíblicas, a melhoria da linguagem e a coerência da letra com a música. Sobre esta última, Faustini observa que “é muito importante que a música do hino esteja no mesmo espírito da letra, para que possa ser corretamente interpretado e entendido, e para que realmente signifique alguma coisa. Quando a letra diz algo e a

música não reafirma, o resultado é confuso” (Faustini, 1996, p. 95). Assim, após cento e trinta e um anos de existência, a IPB recebeu seu hinário, que, para Atenilde Cunha, em seu relato histórico no hinário *Novo Cântico*, tem a finalidade de preservação de suas origens, reafirmação dos seus princípios e proclamação do ensino da Palavra de Deus, embora, como visto no estudo da trajetória do hinário, estes são elementos residuais que estão convivendo sempre com a perspectiva de renovação, de adaptação aos fiéis.

1.2.1 Descrição do atual Hinário *Novo Cântico*

O hinário *Novo Cântico*, na sua última versão do ano de 2013, possui em sua capa a logomarca da IPB acompanhada do seu nome: *Novo Cântico*. A logomarca da Igreja é uma sarça de fogo que, segundo consta no texto de “Apresentação” do Programa de Identidade Visual da Igreja, refere-se, sobretudo, a um texto bíblico. Segundo este Programa,

no passado, Deus ouviu o clamor do povo e decidiu livrá-lo da escravidão egípcia. Moisés foi separado e treinado para executar a missão. Quando apascentava o rebanho de Jetro, junto ao monte Horebe, Deus se manifestou a Moisés de dentro de uma sarça que ardia e não se consumia. A sarça referida em Êxodo 3, foi tomada como símbolo, como parte da nossa Identidade Visual. (“Apresentação” do Programa de Identidade Visual da Igreja Presbiteriana do Brasil).

Ainda no Programa de Identidade Visual da IPB, referente ao Conceito da Marca a que se referiu, o pastor Celsino Gama, que foi o Secretário do *Conselho de Comunicação & Marketing* de 1994-1999, disse que a Igreja tem um nome, *Igreja Presbiteriana do Brasil*, que se soma a um arbusto flamejante, concebido artisticamente em um conjunto visual gráfico. Disse também que o nome define a identidade cristã, histórica e geográfica da Igreja. Falara ainda que o arbusto flamejante não é original em sua concepção, pois, voltando ao referido texto bíblico, remonta à revelação de Deus a Moisés em Horebe (Nova Versão Internacional, Êxodo 3). Relatou que o texto não identificou o arbusto, pois era desnecessário, e que ele não se consumia, fazendo a atenção ser focalizada na natureza do fogo que, segundo o texto bíblico, não era de origem terrena. Celsino Gama falara também que na revelação a Moisés nota-se que Deus trataria seu povo como tratou aquele insignificante arbusto: Ele o santificaria e o reconheceria como seu povo sem destruí-lo, considerando graciosamente sua fraqueza.

O pastor Celsino Gama relatou também que como fogo, Deus visita seu novo povo, derramando sobre ele seu Espírito Santo, (Nova Versão Internacional, Atos 2) no Novo Tes-

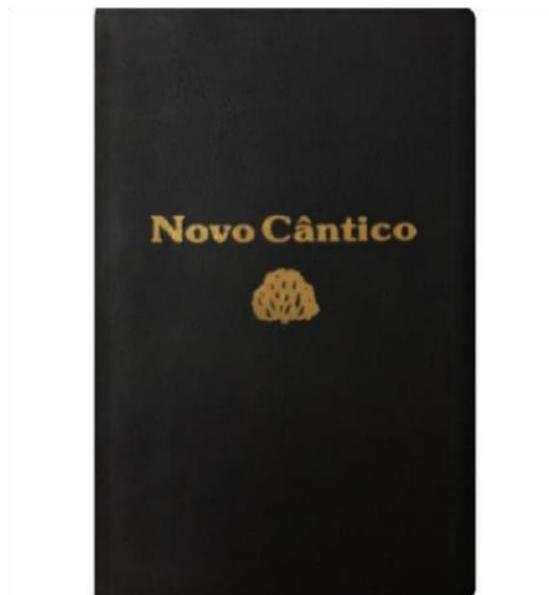
tamento. E, por fim, dissera que o símbolo, com o nome e a figura, serve não somente para dar a Igreja uma Identidade Visual, mas, acima de tudo, para que os seus adeptos sejam identificados por suas crenças e doutrinas. Sobre símbolos e representações, Castoriadis já disse: “Tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele” (CASTORIADIS, 1995, p. 142). A Fig. 3 traz o símbolo da IPB e a Fig. 4 o símbolo na capa do hinário:

Fig. 3. Símbolo com o nome da Igreja e a imagem da sarça de fogo



Fonte: Disponível em: <<http://www.ipb.org.br/>> Acessado em: 07 jul 2017.

Fig. 4. Capa do Hinário *Novo Cântico*



Fonte: Disponível em: <<http://www.cemporcentocristao.com.br/hinario-presbiteriano-novo-cantico>> Acessado em: 07 jul 2017.

Virada a capa, há uma página em branco espessa geralmente destinada à identificação da pessoa a quem pertence o Hinário, ou à dedicatória, caso seja dado de presente. Em seguida há uma folha de rosto, já em papel mais delicado com o nome do Hinário em negrito e embaixo o subtítulo: *Hinário Presbiteriano*. Segue mais uma folha com o nome do Hinário em negrito, desta feita em letras maiores, e, novamente está escrito abaixo em itálico, também com letras maiores, o dizer *Hinário Presbiteriano*. Na parte inferior desta folha, no entanto, encontra-se a logomarca da *Igreja Presbiteriana do Brasil* e a sarça ardente já descrita anteriormente. No verso desta última folha aparece a ficha catalográfica do Hinário.

A folha seguinte é o Prefácio à Primeira Edição escrita por Sabatini Lalli, diretor-editor da *Casa Editora Presbiteriana* à época, que descreveu sucintamente em frente e parte do verso da folha, a trajetória para elaboração do Hinário. Seguem-se duas folhas contendo uma Nota Histórica escrita por Atenilde Cunha – a musicista e importante colaboradora para a elaboração deste Hinário já comentada – em 1991. O Hinário segue com mais um breve prefácio à primeira edição, com conteúdo comemorativo e datado também de 1991, desta vez em nome da *Casa Editora Presbiteriana*.

Na décima terceira folha do hinário *Novo Cântico* pode ser encontrada uma informação sobre a divisão do Hinário por **temas ou conteúdos**, ou seja, pelos assuntos principais dos hinos que estão propositadamente juntos em sua sequência numérica. São ao todo oito partes, sendo a primeira composta pelos primeiros sessenta e cinco hinos, reunidos pelo tema: *Louvor e Adoração*. Integrando o tema *Louvor e Adoração* encontram-se onze subtemas, quais sejam: **Intrositos** (hinos um e dois; **Deus Trino** – do hino três ao hino dez); **Deus Santo** (do hino onze ao hino catorze); **Deus Soberano** (do hino quinze ao hino vinte e um); **Deus Criador** (do hino vinte e dois ao hino vinte e nove); **Deus Providente** (hinos trinta e trinta e um); **Deus Fiel** (do hino trinta e dois ao hino trinta e quatro); **Jesus Senhor** (do hino trinta e cinco ao hino trinta e sete); **Jesus Salvador** (do hino trinta e oito ao hino quarenta e oito); **Jesus Vencedor** (do hino quarenta e nove ao hino cinquenta e quatro); e ao fim da primeira parte o sub-tema **Gratidão** (do hino cinquenta e cinco ao hino sessenta e cinco).

O tema da segunda parte do Hinário *Novo Cântico* é *Confissão*. Integrando este tema há somente dois subtemas. São eles: **Contrição e Arrependimento** (do hino sessenta e seis ao hino setenta e seis), e o segundo e último subtema, **Perdão** (do hino setenta e sete ao hino oitenta). O terceiro tema do Hinário é *Edificação*. Dentro deste encontram-se dezessete subtemas. São estes: **Espírito Instruidor** (do hino oitenta e um ao hino oitenta e quatro); **Espírito Consolador** (apenas o hino oitenta e cinco); **Espírito Vivificador** (apenas o hino oitenta e seis); **Amor de Deus** (do hino oitenta e sete ao hino noventa); **Fé** (do hino noventa e um ao

hino noventa e três); **Salvação** (do hino noventa e quatro ao hino noventa e oito); **Testemunho** (do hino noventa e nove ao hino cento e seis); **Companhia do Salvador** (do hino cento e sete ao hino cento e quinze); **Aspiração** (do hino cento e dezesseis ao hino cento e vinte e seis); Oração (do hino cento e vinte e sete ao hino cento e trinta); **Santificação** (do hino cento e trinta e um ao hino cento e trinta e cinco); **Proteção** (do hino cento e trinta e seis ao hino cento e cinquenta e cinco); **Confiança** (do hino cento e cinquenta e seis ao hino cento e setenta e quatro); **Fidelidade** (do hino cento e setenta e cinco ao hino cento e setenta e sete); **Fraternidade** (do hino cento e setenta e oito ao hino cento e oitenta e três); **Esperança** (do hino cento e oitenta e quatro ao hino cento e noventa e um); e **Lar Celestial** (do hino cento e noventa e dois ao hino cento e noventa e seis).

O quarto tema dos hinos do *Hinário Novo Cântico é Apelo*, que apresenta apenas dois subtemas: **Convite** (do hino cento e noventa e sete ao hino duzentos e onze); e **Decisão** (do hino duzentos e doze ao hino duzentos e dezesseis). O quinto tema é *Consagração*. Este é integrado também por somente dois subtemas: **Submissão** (hinos duzentos e dezessete e duzentos e dezoito); e **Dedicação** (do hino duzentos e dezenove ao hino duzentos e vinte e cinco). O sexto tema já é: *Cristo – Sua Vida*, integrado por nove subtemas: **Advento** (do hino duzentos e vinte e seis ao hino duzentos e vinte e nove); **Natal** (do hino duzentos e trinta ao hino duzentos e quarenta e nove); **Ministério** (do hino duzentos e cinquenta ao hino duzentos e cinquenta e seis); **Entrada Triunfal** (do hino duzentos e cinquenta e sete ao hino duzentos e cinquenta e nove); **Paixão e Morte** (do hino duzentos e sessenta ao hino duzentos e setenta); **Ressurreição** (do hino duzentos e setenta e um ao hino duzentos e setenta e nove); **Ascensão** (do hino duzentos e oitenta ao hino duzentos e oitenta e um -A); **A Grande Comissão** (do hino duzentos e oitenta e dois ao hino duzentos e oitenta e nove); e o último subtema: **Segunda Vinda** (do hino duzentos e noventa ao hino duzentos e noventa e sete).

O sétimo e penúltimo tema do *Hinário Novo Cântico é: Igreja – Seu Ministério*. Este tema subdivide-se em quinze sub-temas. Tais subtemas são: **Igreja Militante** (do hino duzentos e noventa e oito ao hino trezentos e um); **Evangelização** (do hino trezentos e dois ao hino trezentos e dez); **Trabalho Cristão** (do hino trezentos e onze ao hino trezentos e vinte e um); **Sociedade Auxiliadora Feminina** (do hino trezentos e vinte e dois ao hino trezentos e vinte e cinco -A); **União Presbiteriana de Homens** (apenas o hino trezentos e vinte e seis); **Disciplinado e Serviço** (hinos trezentos e vinte e sete e trezentos e vinte e oito); **Posse de pastor** (apenas o hino trezentos e vinte e nove); **Batismo** (do hino trezentos e trinta ao hino trezentos e trinta e três); **Convertidos** (do hino trezentos e trinta e quatro ao hino trezentos e trinta e seis); **Profissão de fé** (do hino trezentos e trinta e sete ao hino trezentos e trinta e nove); **Ceia**

do Senhor(do hino trezentos e quarenta ao hino trezentos e quarenta e seis); **Dia do Senhor** (do hino trezentos e quarenta e sete ao hino trezentos e quarenta e nove); **Escola Dominical** (do hino trezentos e cinquenta ao hino trezentos e cinquenta e quatro -A); **Crianças** (do hino trezentos e cinquenta e cinco ao hino trezentos e sessenta e sete); e o último subtema do sétimo tema: **Despedida** (apenas o hino trezentos e sessenta e oito).

E, finalmente, o oitavo e último tema do hinário intitula-se: *Assuntos Diversos*. Seus subtemas são onze. São eles: **Bíblia** (do hino trezentos e sessenta e nove ao hino trezentos e setenta e dois); **Ano Novo** (do hino trezentos e setenta e três ao hino trezentos e setenta e cinco); **Pátria** (do hino trezentos e setenta e seis ao hino trezentos e oitenta); **Cidade** (apenas o hino trezentos e oitenta um); **Mocidade** (do hino trezentos e oitenta e dois ao hino trezentos e noventa e dois); **Casamento** (hinos trezentos e noventa e três e trezentos e noventa e quatro); **Lar Cristão** (apenas o hino trezentos e noventa e cinco); **Aniversário** (apenas o hino trezentos e noventa e seis); **Mãe** (apenas o hino trezentos e noventa e sete); **Final de Culto** (do hino trezentos e noventa e oito ao hino quatrocentos); **Ofertório e Améns** (do hino quatrocentos A ao hino quatrocentos D). A Fig. 5 mostra a primeira página dos Conteúdos do hinário *Novo Cântico*.

Fig. 5. Parte inicial da primeira página dos Temas e sub-temas do hinário *Novo Cântico*

Conteúdo	
<small>Divisão dos hinos pelos seus assuntos principais, na sequência numérica, pelo primeiro verso.</small>	
I. LOUVOR E ADORAÇÃO	
INTROITOS	
» Justo é o Senhor.....	1
» O Senhor está no seu santo templo.....	2
DEUS TRINO	
» Eterno Pai, teu povo congregado.....	3
» Deus está no templo.....	4
» Glória seja ao Pai.....	5

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Após o índice por conteúdos do hinário, são encontrados os hinos propriamente ditos, com partituras, letras e cifras. Constam também outras informações, como o título original na língua em que foi composto, a métrica, o autor da melodia e da letra (original e em português) ou a indicação de anonimato, arranjador ou adaptador (se assim o houver), além do ano em que foi composto ou o ano de nascimento e morte dos autores. Alguns hinos pos-

suem ainda uma nota histórica de alguma destas pessoas – compositor, letrista, tradutor, etc – localizada após a partitura desses hinos. A Fig. 6 indica as informações desta parte, já podendo ser observado que a renovação acontece sempre, no próprio lidar de forma prática com o hinário. A Fig. 7 já traz a nota hinológica.

Fig. 6. Exemplo de informações contidas acima das partituras dos hinos do *Novo Cântico*

155 **Castelo forte**
 EIN' FESTE BURG. 8.7.8.7.6.6.6.7

MARTINHO LUTERO (1483-1546)
 Trad. JACOB EDUARDO VON HAFE, 1886
 Através da versão espanhola de
 JUAN BAUTISTA CABRERA (1837-1916)

MARTINHO LUTERO (1483-1546)
 No "Gesangbuch", Wittenberg, 1529
 De JOSEPH KLUG

D D/F# D A/C# A9/C# F#m Bm Bm7M E7 A Bm F#m G D Bm Bm7

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Fig 7. Exemplo de Nota Hinológica do hinário *Novo Cântico*

4. mor - te, e - fim che - gar, Com e - le rei - na - re - mos!

Músico e poeta, Martinho Lutero cuidou desde cedo da música da nova igreja que surgiu como consequência do movimento desencadeado pela sua postura contestadora e indagativa. Uma atenção muito especial foi dada ao canto congregacional, abolido desde o século segundo pelas "Constituições apostólicas". Lutero partiu do princípio de que o povo precisava das Escrituras traduzidas para o alemão e também cantar em alemão, em lugar do latim. Igualmente achou que a congregação poderia cantar coisas mais fáceis que motejos e missas polifônicas complexas. Passou a usar o estilo "coral", constituído de uma melodia acessível e harmonizada simplesmente para quatro vozes. Os textos dos hinos foram escritos ou traduzidos por muitos poetas da época, entre eles o próprio Lutero que também compôs corais, juntamente com outros compositores. É o caso deste majestoso hino, chamado *Marselhesa da Reforma* pelo grande Heinrich Heine. Acredita-se que tenha sido escrito para a Dieta de Spira, em 1529, ocasião em que os príncipes alemães formalizaram seu protesto contra a revogação de seus direitos e por isso foram chamados "protestantes". James Moffat se refere a este hino como sendo "o maior hino do maior homem do maior período da história da Alemanha".¹ Considerado hino universal do evangelismo, tem atravessado os séculos com a mesma força emanada da solidez das palavras do Salmo 46 que o inspirou. Diversos compositores deram um tratamento especial à melodia ao longo dos períodos históricos, destacando-se a Cantata nº 80 "Ein feste Burg ist unser Gott", de J. S. Bach e a "Sinfonia da Reforma", de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Traduzido para todas as línguas vivas, o hino de Lutero chega até nós por diversos caminhos, sendo a tradução de Von Hafe considerada a melhor e adotada na maioria dos nossos hinários. Teria ele tomado por base a tradução espanhola do Bispo Juan Bautista Cabrera, feita diretamente do original alemão.

¹ ICHTER, Bil. *Se os Hinos Falassem*, v. 1, Rio de Janeiro: JUERP, 1976, p. 44.

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Há quatrocentos e quarenta hinos no hinário *Novo Cântico*, mas apenas quatrocentos hinos estão enumerados. Quarenta destes hinos não enumerados, que recebem o mesmo número do hino anterior, vêm geralmente acompanhados da letra A (apêndice), assim como de

indicações, tais como: segunda música, segunda harmonia, dentre outras possibilidades. A Fig.8 mostra o Hino 110 – A, que indica a “segunda música” e a Fig. 9 evidencia o acréscimo da letra A ao número 400.

Fig. 8. Exemplo de indicação de segunda música do hinário *Novo Cântico*

139 **O socorro do crente**
 LYNNGHAM. 8.6.[6].8.6.[6.6]
 (Segunda música)

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Fig. 9. Exemplo de indicação de hino do hinário *Novo Cântico* acompanhado do número e da letra A (apêndice)

400 A - OFERTÓRIOS E AMÉNS
A - Ofertório

ICrônicas 29.14 Arr. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

G D7 Em G/B C6 B7 Am G/D D7 G G G

Tá-da vem de ti, Se-nhor, E do que é teu te da-mos A mãem.

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Quanto ao período histórico em que foram compostos os hinos do *Novo Cântico*, o trabalho com o próprio hinário levou às seguintes informações: dos quatrocentos e quarenta hinos que o integram, duzentos são do século XIX, trinta e nove do século XX, vinte e dois do século XVIII, dezesseis do século XVII, treze do século XVI, dois do século XV, um do século XIII. Sobre alguns hinos, apenas se sabe a data de nascimento e morte de seus compositores, ficando incerto, portanto, o ano de sua autoria. Assim, setenta e cinco hinos foram compostos entre os séculos XIX ou XX, quatorze entre os séculos XVIII ou XIX e um entre

os séculos XVII ou XVIII. Um levantamento que já evidencia novamente que transformações e reelaborações ocorreram na aplicação prática destes hinos durante séculos.

Há ainda quarenta e nove hinos anônimos, seis que se sabe apenas o ano de nascimento de seus compositores, sendo que cinco destes nasceram no século XIX e apenas um no século XX. Há ainda um que nasceu no fim do século XIX (1899), podendo ser deduzido, portanto, que o hino fora composto no século XX. Em suma, pôde ser constatado que a maior parte das melodias dos hinos foram compostas no século XIX, o que levou Faustini a emitir a seguinte opinião:

Uma grande parte das composições musicais usadas nas igrejas evangélicas são recentes, e datam, em geral de 1800 para cá. Muitos hinos, corais congregacionais ou peças para órgão que são verdadeiros tesouros musicais, escritos nos séculos XVI, XVII e XVIII, antes do período chamado romântico, entre os quais estão todos os corais da reforma, os diversos saltérios calvinistas e toda a obra de Bach, tem sido até certo ponto ignorados, dada a nossa deficiente cultura musical! (FAUSTINI, 1996, p. 65).

Quanto às letras, a maioria também é do século XIX. No total, duzentas e dezenove letras foram compostas neste século. Algumas são relacionadas a textos do século XVII, XVIII e do próprio século XIX, e outras são baseadas em texto do século VIII. Aconteceram também adaptações nas letras de certos hinos nos séculos XIX e XX, e diversas traduções de textos originais de hinos em língua estrangeira nos séculos XIX e XX, inclusive, um hino apresenta duas traduções distintas num mesmo século, o século XX.

A análise do hinário *Novo Cântico* possibilitou constatar ainda cinquenta e nove letras de hinos que não se sabe ao certo se foram escritas no século XIX ou XX, por só haver a data de nascimento e morte dos letristas que, no caso, nasceram em um século e morreram em outro. Foram encontradas ainda cinquenta e nove letras escritas no século XX, e, dentre elas, letras estrangeiras escritas e traduzidas neste século. Pôde ser constatado também uma música que teve seu texto baseado em um texto do século XIII, com mais de uma tradução no século XX, letras inspiradas em textos do século XIX, letras que tiveram adaptações no século XX e letra que teve adaptação e alteração neste século. Circunstâncias que evidenciam novamente que a renovação conviveu com o residual.

O *Novo Cântico* traz também vinte e duas letras do século XVIII, quatro do século XVII, quatro do século XVI, duas do século XV, uma do século XIV, uma do XII, uma do IX, uma do IV e dois hinos com letra do século II, sendo que se trata da mesma letra em melodias diferentes. Quanto às letras que não se sabe o ano em que foram escritas, pois só se tem

o ano de nascimento e morte dos letristas e estes nasceram em um século e morreram no século seguinte, não se sabe ao certo o século em que tais letras foram escritas. Pôde ser encontrado ainda uma letra do século XVIII ou XIX, três letras do século XVII ou XVIII, uma letra do século XVI ou XVII, uma do século XI ou XII e outra do século VI ou VII.

Referente a trinta e quatro letras, não se tem ideia de quando foram escritas por serem de autoria anônima. Algumas trazem o nome do autor desacompanhado de qualquer data, outras permitem apenas uma vaga ideia do século em que foram escritas, já que consta na partitura do hinário somente o ano de nascimento do letrista, sem o ano da sua morte. Importante ressaltar que a pesquisa não se estendeu às buscas necessárias para resolver estes impasses, pois a proposta aqui é apenas descrever o que consta no hinário *Novo Cântico*. Foram encontradas ainda vinte e quatro letras adaptadas, metrificadas ou parafraseadas de textos bíblicos. Tais adaptações, metrificações e paráfrases datam do século XVII até o XX. Por fim, encontrou-se ainda três letras de hinos que são apenas Améns, sem nenhuma letra a mais.

Na sequência aos quatrocentos e quarenta hinos que integram o hinário *Novo Cântico* com partituras, foram encontrados nove tipos de índices. A seguir, uma abordagem destes índices com suas respectivas descrições tiradas do próprio Hinário. O primeiro deles é o **Índice das referências bíblicas** – textos bíblicos (livro, capítulo e versículo, e os hinos relacionados). Ressalta-se que há cento e setenta e quatro hinos baseados em textos do Antigo Testamento e há duzentos e setenta e nove hinos baseados em textos do Novo Testamento. São duzentos e cinco textos do Novo Testamento e cento e quarenta e dois textos do Antigo Testamento, que tiveram hinos baseados neles, somando ao todo trezentos e quarenta e sete textos bíblicos que serviram de base para os hinos presentes no Hinário *Novo Cântico*. Ressalta-se ainda, que o livro bíblico que mais inspirou hinos foi o livro de Salmos com setenta e seis passagens bíblicas que serviram de base para a composição de noventa e nove hinos. Sobre o livro de Salmos, Deursen diz: “Los Salmos son canciones que celebran y ensalzan la vida plena: toda la vida del pueblo de Dios, no solo la vida dominical, sino también las cosas de la semana; (...)”¹² (DEURSEN, 2001, p. 15). O mesmo autor observa ainda sobre os Salmos: “(...) essas viejas canciones de tres mil años de antigüedad también fueron escritas para nosotros, y que están conservadas en la Biblia para nosotros”¹³ (Ibidem, p. 25). Um exemplo deste Índice é apresentado pela Fig. 10.

¹² “Os Salmos são canções que celebram e louvam a vida plena; toda a vida do povo de Deus, não só a vida dominical, senão também as coisas da semana (...)” (DEURSEN, 2001, p. 15). Tradução da pesquisadora.

¹³ “Essas velhas canções de três mil anos de antiguidade também foram escritas para nós, e estão conservadas na Bíblia para nós.” Tradução da pesquisadora.

ca; Coda – complementação no texto; Coro – estribilho regular usado no hino; Irregular – sem regularidade nas estrofes ou sem sequência estrófica. Obs.: Indicações entre colchetes pedem a repetição integral do verso ou versos. Vale também destacar que são cento e setenta e seis tipos de métrica que aparecem, havendo apenas vinte e um hinos irregulares ou sem métrica. As métricas que mais aparecem são: 7.6.7.6. D com vinte e um hinos; 8.7.8.7. D com dezoito hinos; 8.7.8.7 com dezessete hinos e 8.7.8.7. Coro com catorze hinos.

Fig. 12. Parte inicial do Índice da métrica do hinário *Novo Cântico*

3. Índice da métrica			
5.4.5.4.D		6.5.6.5.7.7.6.5.Coda	
Adelaide	218(1)	Come home	210
Theodora	218(2)		
5.4.5.4.6.6.6.6.4		6.6.4.6.6.6.4	
Almost Persuaded	211	Greenwood	7
		National Anthem	376
5.6.7.5.Coro		6.6.6.6.Coro	
Rejoice and be glad	47	Darwall	397
The new song	54	Fanstone	126
		Rogativas	85
		Serenity	182
		St. Saviour	360
		6.6.8.6.D	
		Covenant	142
		Chalvey	208
		Diademata	51
		6.6.8.6.Coro	
		Welcome voice	101

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

O Índice ilustrado pela Fig. 13 é o **Índice dos compositores, arranjadores e fonte das melodias** – ordem alfabética de sobrenomes simples ou compostos, seguidos dos títulos, nomes e das datas de nascimento e morte (se conhecidas), ou do(s) século(s) em que o músico viveu. Estas datas vêm entre parênteses. No corpo do hinário, a data que segue a uma vírgula após o nome direto do compositor, é a data em que o trabalho foi realizado. As fontes das melodias são indicadas entre aspas, seguidas das datas de publicação das mesmas entre parênteses. Os compositores de melodias que mais aparecem no hinário são Philip Paul Bliss (1838-1876) e Ira David Sankey (1840-1908), ambos com treze composições. O arranjador que mais aparece é Ralph Eugene Manuel (1951-), com treze arranjos. Destacam-se ainda as seguintes informações: foram identificadas oito melodias anônimas, quatro melodias de origem alemã, três americanas, uma brasileira, uma dinamarquesa, uma francesa, quatro galesas, quatro inglesas, uma maori e uma sueca. Diversos compositores clássicos conhecidos tiveram

suas obras emprestadas para hinos protestantes, encontrando-se entre eles: Johann Sebastian Bach, com três melodias, Beethoven, com cinco melodias, Haydn, com duas melodias, Mozart, com duas melodias, e Mendelssohn com três melodias. Encontra-se ainda entre os compositores Martinho Lutero, com três melodias, assim como diversas melodias de cancioneiros, um coral alemão, um canto gregoriano, além de oratório e poema sinfônico.

Apesar de apenas três melodias de Bach integrarem o hinário *Novo Cântico*, o valor que este compositor teve como músico protestante é reconhecido, assim como o seu extenso trabalho religioso. Segundo Braga, citada por Ichter: “Sua obra religiosa, que tem como ali- cerce o coral, abrange prelúdios e fugas, corais para órgão, corais para coro, motetos, canta- tas, paixões, oratórios” (BRAGA in ICHTER, 1976, p.81).

Fig. 13. Parte inicial do Índice dos compositores, arranjadores e fontes das melodias do hinário *Novo Cântico*

4. Índice dos compositores, arranjadores e fontes das melodias

Ackley, Alfred Henry (1887-1960).....	104
Ackley, Bentley de Forrest (1872-1958).....	92
Aliena Chester G. (1838-1878).....	41
"American Musical Miscelany" (1789).....	90
Anônimos.....	17,37,50,174,179,225,334,396
Avison, Charles (1710-1770).....	46
Avocat, M.	88
Bach, Johann Sebastian (1685-1750).....	118,264,280

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

O índice seguinte, exemplificado pela Fig. 14, é o **Índice dos autores, tradutores e procedências dos textos** – com o mesmo critério do índice anterior. Destaca-se neste índice que a autora que mais aparece é Sarah Poulton Kalley, já mencionada neste trabalho, com cinquenta e seis autorias de letras de hinos, seguida do autor Henry Maxwell Wright (1849-1931), com quarenta e três autorias. O terceiro autor que mais citado é o filho adotivo brasileiro do casal Kalley, João Gomes da Rocha (1861-1947), com vinte e cinco autorias de letras de hinos. Isto confirma que o hinário *Novo Cântico* herdou muito do hinário *Salmos e Hinos*, organizado pelo casal Kalley.

Fig. 14 Parte inicial do Índice dos autores, tradutores e procedência dos textos do hinário *Novo Cântico*

5. Índice dos autores, tradutores e procedência dos textos	
Abelardo, Pedro (1079-1142).....	195
Adams, Sarah Flower (1805-1848)	116
Ainger, Arthur Campbell (1841-1919)	316
Alexander, Cecil Francês (1818-1895)	261
Almeida, Antônio (1879-1969).....	80,218,266
Andrade, Belmiro (1889-1941).....	143
Andrade, Maria da Glória Loureiro de (1839-).....	106,149,375
Angim, William (1882-1965)	330
Anônimos	30,31,104,177,207,230,231,245,248, 256,272,278,341,366,384,396,397

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

O próximo índice, apresentado pela Fig. 15 é o **Índice dos autores e compositores incluídos nas notas hinológicas**. Com o mesmo critério anteriormente utilizado para nomes e datas, aqui estão relacionados os hinos que aparecem com referências bibliográficas nas notas hinológicas ao final dos hinos indicados. Ao todo têm-se cento e quarenta e nove autores e compositores incluídos nestas notas.

Fig. 15. Índice dos autores e compositores incluídos nas notas hinológicas do hinário *Novo Cântico*

6. índice dos autores e compositores incluídos nas notas hinológicas	
Almeida, Antônio (1879-1969)	218
Andrade, Belmiro (1889-1941)	132
Assis, Francisco de (1182-1226)	10
Bach, Johann Sebastian (1685-1750)	118
Barnby, Sir Joseph (1838-1896)	173(1)
Beethoven, Ludwig van (1770-1827)	175
Bennard, George (1873-1958)	266

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

O índice seguinte, que pode ser observado na Fig. 16 é o **Índice dos primeiros versos originais dos hinos traduzidos, adaptados, ou que serviam de inspiração para novas produções**. Os versos dos hinos estão em ordem alfabética dentro do grupo linguístico em que se encontram. Neste item têm-se o total de duzentos e trinta e quatro hinos, dos quais du-

zentos e oito são em inglês, treze em alemão, nove em latim, dois em espanhol, um em francês e um em italiano.

Fig. 16. Parte inicial do Índice dos primeiros versos originais dos hinos traduzidos, adaptados ou que serviram de inspiração a novas produções do hinário Novo Cântico

7. Índice dos primeiros versos originais dos hinos traduzidos, adaptados ou que serviram de inspiração a novas produções

<hr/>	
Em Inglês	
A band of faithful reapers.....	286
Abide with me, fast falls the eventide.....	111
All creatures of our God and King.....	10
All glory, Laud and Honor.....	259
All hail the power of Jesus Name.....	52
.....
Do you the foe will in the conflict win?.....	209
Dying with Jesus by death reckoned mine	115
Faith of our fathers living still.....	91
Faith will bring the blessing.....	92
Far, far away in heathen darkness dwelling.....	289
Fear not, I am with thee.....	112
Free from the law, oh happy condition	150

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Na íntegra têm-se o índice evidenciado pela Fig. 17, **Índice dos primeiros versos**. Obviamente, este índice traz o primeiro verso de cada hino, porém em ordem alfabética.

Fig. 17. Parte inicial do Índice dos primeiros versos do hinário *Novo Cântico*

8. Índice dos primeiros versos

(Os números se referem aos hinos, e não às páginas)

<hr/>	
A	
A cidade, ó Deus, protege.....	381
A Cristo coroaí, Cordeiro vencedor.....	51
A Deus demos glória por seu grande amor	42
A Deus, supremo benfeitor.....	6
A frente que uma vez sangrou	281-A
A Jesus crianças vinham sua bênção suplicar.....	358
A Lei de Deus aos homens vamos dar.....	370
A minha alma está manchada	72
A minha vida com seus bens.....	58
À minha voz ó Deus, atende.....	122
.....
Ao Deus eterno, Criador.....	59
Ao findar o labor desta vida.....	213
Aqui reunidos, queremos, ó Deus	327
As grutas, as rochas imensas.....	27
As tuas mãos dirigem meu destino	163
Atendendo ao que mandaste	342
Avançai! Avançai! Derramai essa luz.....	283
Avante, avante, ó crentes	311
Avante, companheiras, na causa de Jesus.....	322
.....
B	
Bem de manhã, embora o céu sereno.....	129
.....

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

E finalmente o último índice, exemplificado pela Fig. 18. **Índice dos coros**, que traz o primeiro verso de cada coro (ou estribilho) em ordem alfabética.

Fig. 18. Parte inicial do Índice dos coros (refrões) hinário *Novo Cântico*

9. Índice dos coros
(Os números se referem aos hinos, e não às páginas)

A		Conta-me a velha história..... 227
À escola, pois, dominical, irmãos	354	Conto esta história, cantando assim..... 144
A minha fé e o meu amor.....	93	Crer e observar
À porta, por amor levado	204	Cristo me amou e me livrou..... 336
A presença de Jesus enche o coração		Cristo me salvou e me transformou
de luz.....	110	Cristo não tarda, não tarda em vir..... 296
A ti, Senhor Jesus, venho como estou.....	214	Cristo, inflama viva chama..... 97
Abençoa, Senhor, esta santa união.....	393	Cristo, Mestre, sei que contigo..... 392
Acordai! Acordai! Desperta! Desperta!	319	
Aleluia! Toda glória te rendemos	47	D
Alvo mais que a neve.....	269	Da sepultura saiu
	272	274

Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Após os índices encontra-se uma folha em branco fina, depois uma folha em branco grossa, e, por fim, a contracapa do hinário. Este, ao todo, possui seiscentas e setenta e sete páginas indicadas na nota de rodapé na parte das partituras dos hinos (Fig. 19), juntamente com o Tema do hino e seu subtema. E isto sem contabilizar as vinte e quatro páginas iniciais com informações primordiais e as folhas posteriores aos índices.

Fig. 19. Rodapé do hinário *Novo Cântico* com número da página, Tema e Subtema



Fonte: hinário *Novo Cântico* – Arquivo Pessoal

Representações se objetivam quando essa parte da estrutura do hinário mostra índices que trazem antigos compositores, procedência de textos, hinos originais, junto à indicação de novos arranjos, diferentes letras e temas, “versos originais traduzidos, adaptados ou que serviram de inspiração para novas produções”. Nesse contexto já se evidenciam, portanto, não só novos investimentos, adaptações, reelaborações e valorações, mas também permanências, pois “(...) nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 2012, p. 242). Passado e presente se entrecruzam nesta circunstância, revelando a presença da dinâmica social que é perpassada pelo Tempo Múltiplo, conforme observado por Castoriadis (1985) e Freire (1994).

O levantamento feito, a busca em conhecer estruturalmente esse hinário visando circunstâncias de permanência e renovação, portanto, confirmam que “a música, como qualquer linguagem, não se restringe a um universo fixo de significações e contém também latências e resíduos de significações (ressignificados)” (FREIRE, 1994, p. 165). Continuando essa trajetória de descrição do hinário *Novo Cântico* nos próximos capítulos, além da abordagem das Igrejas Presbiterianas escolhidas para observação, será realizada, oportunamente, relacionada ao desenrolar dos enfoques de cada capítulo, a análise musical de quatro hinos selecionados no hinário, com o cuidado de identificar também o Tema e o Subtema correspondentes. Serão trabalhadas as análises: de um hino de suma importância no meio presbiteriano e no meio das Igrejas protestantes tradicionais como um todo; de dois hinos que contém a mesma numeração exemplificando o fato de um hino apresentar “primeira” e “segunda música” e manter a mesma letra, salvo poucas diferenças; e, por fim, um quarto hino que exemplifica versões diferentes com alterações na letra, embora mantenha a mesma música.

CAPÍTULO 2

A Igreja Presbiteriana: da Europa para duas Igrejas do Brasil Central

Realizada a abordagem da trajetória que levou ao Hinário *Novo Cântico*, analisada a sua estrutura, já identificadas permanências e renovações neste processo, será contemplado agora o enfoque da Igreja Presbiteriana. Desta feita, será abordado o histórico desta Igreja, buscando localizar depois, nesta trajetória, o histórico das Igrejas que serão alvo da pesquisa de campo deste trabalho: a *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG) e a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* (IPGV).

A Igreja Presbiteriana, segundo Matos (2014), historiador da Igreja Presbiteriana do Brasil, faz parte de uma das denominações evangélicas que foram fruto da Reforma ainda no século XVI. A história desta Igreja teve início na Escócia, quando John Knox (1505-1572), que estudara em Genebra com o teólogo cristão francês João Calvino (1509-1564), incentivou o Parlamento da Escócia a aderir à Reforma Protestante em 1560. A primeira Igreja considerada presbiteriana, portanto, foi a *Church of Scotland*, fundada como resultado do trabalho de Knox. Quanto ao pensamento de Calvino sobre música litúrgica, de acordo com Silva (2002), no início do seu ministério o reformador abolira as canções nos cultos de sua Igreja em Genebra. Porém, como narra Faustini (1996), logo abandonou esta ideia, já que, para ele, a música tinha grande poder e vigor, suficientes para mover e influenciar os corações dos homens no sentido de invocar e louvar a Deus com mais veemência e zelo.

Referente a este início da igreja, é importante discorrer sobre o significado do termo “presbiteriano” trazendo novamente a referência de Matos (2014). Este autor relata que tal termo foi adotado por cristãos reformados nas Ilhas Britânicas (Escócia, Inglaterra e Irlanda), por conta da conjuntura político-religiosa que o protestantismo adentrou naquela região. Uma região em que o formato de governo da Igreja teve uma acuidade hegemônica. Na Inglaterra e Escócia os reis preferiam o **sistema episcopal**, quer dizer, uma igreja governada por bispos e

arcebispos, o que admitia um maior domínio da Igreja pelo estado. Já no **sistema presbiteriano** – o governo da igreja por presbíteros eleitos pela comunidade e reunidos em concílios – significava um governo mais democrático e independente em relação aos governantes civis. Neste momento já pode ser ressaltada a presença constante da música neste início da Igreja Presbiteriana. Faustini observa: “acreditava-se, como ainda cremos hoje, que o povo é persuadido mais facilmente a aceitar as doutrinas do Evangelho por meio de hinos cujas melodias sejam conhecidas, ou cantadas num estilo ou ritmo acessível” (FAUSTINI, 1996, p.58).

2.1 A Igreja Presbiteriana e as Ilhas Britânicas

Matos¹⁴ relata que, o protestantismo reformado foi introduzido na Escócia através de George Wishart (1513-1546), que havia estudado na Suíça e foi morto na fogueira em 1546. Afirma ainda que as primeiras igrejas reformadas surgiram no final da década seguinte. Os episódios se anteciparam com a volta do líder John Knox (c. 1514-1572), que ficou alguns anos em Genebra como refugiado e voltara ao seu país em 1559. No ano posterior, o Parlamento revogou o catolicismo e seguiu a fé reformada. Este autor observa ainda que em dezembro de 1560 ocorreu a primeira reunião da *Assembléia Geral* da Igreja Presbiteriana escocesa, que elaborou o Livro de Disciplina. No entanto, o Parlamento o aceitou, já que preceituava a forma presbiteriana de governo, e conservou o episcopado como instrumento de controle estatal da Igreja.

De forma irônica, entre 1561 e 1567, a Escócia foi regida por uma rainha católica, Maria Stuart. Posteriormente à morte de Knox, Andrew Melville (1545-1622), outro ex-deportado em Genebra, tornou-se o maior defensor do sistema presbiteriano e de uma Igreja independente do estado. Os quatro reis seguintes, especialmente Carlos II (1660-1685), buscaram estabelecer o anglicanismo e enalçaram os presbiterianos. Estes últimos realizaram um acordo (pacto) nacional para proteger a sua fé e passaram a ser conhecidos como *covenanters*, que significa pactuantes. Apenas em 1689 o presbiterianismo foi constituído categoricamente. Quase três séculos depois, em 1970, a Igreja Presbiteriana da Escócia tinha cerca de um milhão e cento e cinquenta e cinco mil membros comungantes.

Os reinados neste período de surgimento do presbiterianismo reagiram cada um a seu modo. Na Inglaterra, segundo Matos, a partir do reinado de Eduardo VI (1547-1553), brota-

¹⁴ Matos (Alderj Souza de Matos), em texto publicado no site do Centro *Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper*. Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=193>> Acessado em: 27 jul 2014.

ram intensas influências reformadas. Por exemplo, Martin Bucer (1491-1551), o reformador de Estrasburgo, passou os últimos anos da sua vida neste país; João Calvino trocou correspondências com o rei Eduardo e com outros homens ingleses influentes à época, dentre outras influências. Ao longo do reinado de Maria Tudor (1553-1558), muitos ingleses protestantes abrigaram-se em Zurique e Genebra. A rainha Elizabete I (1558-1603) não admirava as aparências populares da forma presbiteriana de governo, optando por um sistema episcopal que permitia o comando último da Igreja em domínio das autoridades (durante seu reinado, surgiram os puritanos, alguns dos quais sustentavam princípios presbiterianos). Os reis Tiago I e Carlos I (1625-1649), que regiam a Inglaterra e a Escócia, opunham-se aos puritanos e o rei Carlos I fez guerra contra os presbiterianos escoceses e viu-se em crise. Necessitou fazer uma convocação para a eleição de um parlamento, que obteve uma superioridade puritana. Invalidado o parlamento, ocorreu nova eleição que legou uma maioria puritana maior que a anterior. O resultado disso foi uma guerra civil que culminou com a morte do rei. Quanto ao parlamento puritano, este convocou a Assembléia de Westminster (1643-1649), que engendrou os “padrões presbiterianos” de culto, forma de governo e doutrina (Confissão de Fé e Catecismos). Como estes padrões foram aprovados pelo parlamento, a Igreja da Inglaterra deixou de ser episcopal e veio a ser presbiteriana.

Matos (2014) observa que durante setenta e cinco anos os puritanos insistiram para que a Igreja da Inglaterra possuísse uma forma de governo, *doutrinas e culto mais puros*. *Desse modo, o parlamento convocou a Assembléia de Westminster*, constituída por cento vinte e um dos mais qualificados ministros, vinte componentes da *Casa dos Comuns* e dez membros da *Casa dos Lordes*. Em relação ao governo da Igreja, a maior parte era adepto à forma presbiteriana, apesar de muitos almejem a forma congregacional e uns escassos admitirem a forma episcopal. Tal ponto motivou as discussões mais prolixas e incendiadas da Assembléia, que se congregou em Londres na Abadia de Westminster, em primeiro de julho de 1643. Os serviços perduraram por cinco anos e meio, ao longo dos quais ocorreram mais de mil ajuntamentos do plenário e centenas de reuniões de comissões e subcomissões.

A *Assembléia de Westminster* teve como atributos não exclusivamente a erudição teológica, mas também uma intensa espiritualidade. Muito tempo era dedicado à oração e tudo era realizado em um espírito de respeito. Todo documento que era produzido era conduzido ao parlamento para aprovação, e isto só ocorria depois de bastante estudo e debate. Nessa Assembléia foram formulados os “Padrões Presbiterianos”.

São eles:

- a) Diretório do Culto Público: Tomou o lugar do *Livro de Oração Comum*. Também foi preparado o **Saltério: uma versão métrica dos Salmos para uso no culto**.
- b) Forma de Governo Eclesiástico: Instituiu a forma de governo presbiteriana em lugar da episcopal, com seus bispos e arcebispos.
- c) Confissão de Fé.
- d) Catecismo Maior e Breve Catecismo.

As conseqüências dessa Assembléia foram as seguintes: com a ajuda dos escoceses as forças parlamentares venceram o rei Carlos I, e este foi decapitado em 1649. Oliver Cromwell, o comandante que o venceu, assumiu então o governo. Entretanto, em 1660, Carlos II ascendeu ao trono e devolveu o episcopado à Igreja da Inglaterra. Como dito anteriormente, principiou-se uma nova era de enalços contra os presbiterianos. Na Escócia, a *Assembléia Geral da Igreja Presbiteriana* abraçou os Padrões de Westminster em seguida à sua admissão, abandonando os seus próprios documentos de doutrina, liturgia e governo que foram estabelecidos na época de John Knox. E somente quatro pastores escoceses participaram da *Assembléia de Westminster*. As causas disso, para Matos (2014), foram os méritos dos padrões de Westminster e o anseio de máxima integração entre os presbiterianos das Ilhas Britânicas.

Esses padrões de Westminster foram levados para outras partes do mundo, inclusive para a *Igreja Presbiteriana do Brasil*. Quanto à Inglaterra, quando Carlos II veio a assumir o reinado em 1660, o episcopado foi restaurado e sobrevieram muitos anos de coerção contra os presbiterianos. A Igreja Presbiteriana da Inglaterra, fundada em 1876, tinha sessenta mil membros comungantes em 1970. Na Irlanda, a tradição reformada iniciou-se com a *Colônia de Ulster*, por volta de 1606. O governo inglês, no empenho de polir os irlandeses, implantou comunidades inglesas e irlandesas nas regiões destruídas pela guerra ao norte da ilha. Aos imigrantes escoceses, que traziam consigo o seu presbiterianismo, juntaram-se puritanos ingleses e huguenotes franceses. Existiu um severo afastamento étnico entre os novos habitantes e os irlandeses católicos do Sul, e ampla hostilidade destes contra os presbiterianos. Com auxílio de capelães pertencentes a um exército pacificador, um presbitério foi constituído em Ulster em 1642 e em 1660 já havia cinco deles. Os colonos prosperaram na nova terra, mas ainda ficaram subordinados a restrições políticas, econômicas e religiosas impostas pelo governo da Inglaterra, afora as catástrofes naturais como a seca. Por isso, por volta de 1715, os “escoceses-irlandeses” principiaram a sua ampla migração para os Estados Unidos, pelo me-

nos duzentos e cinquenta mil cruzaram o Atlântico até 1775. A Igreja Presbiteriana da Irlanda em 1970 tinha cerca de cento e quarenta mil membros comungantes.

Como antes mencionado, das Ilhas Britânicas o presbiterianismo foi para os Estados Unidos e dali para muitas partes do mundo, incluindo o Brasil. As caçadas religiosas, sobretudo na França, Itália e Países Baixos, também colaboraram para que a fé reformada fosse levada para outras partes da Europa e do mundo.

2.2 O Presbiterianismo nos Estados Unidos

Os escoceses-irlandeses, portanto, foram os agentes fundamentais para a entrada do presbiterianismo nos Estados Unidos. No decorrer do século XVIII, ao menos trezentos mil atravessaram o Atlântico e se estabeleceram especialmente em Nova Jersey, Pensilvânia, Maryland, Virgínia e nas Carolinas. No oeste da Pensilvânia, eles constituíram Pittsburgh, o município mais presbiteriano dos Estados Unidos. O Reverendo Ashbel G. Simonton, fundador presbiterianismo no Brasil, era descendente dos escoceses-irlandeses da Pensilvânia.

Durante o século XVII, as comunidades presbiterianas dos Estados Unidos eram dispersas. Mas no início do século XVIII elas principiaram a vincular-se em concílios. Debaixo da liderança do Rev. Francis Makemie (1658-1708), considerado o “pai do presbiterianismo americano”, foi constituído em 1706 o Presbitério de Filadélfia. Em 1717, fundou-se o Sínodo de Filadélfia, integrado por quatro presbitérios. No geral, a denominação possuía somente dezenove pastores, quarenta igrejas e cerca de três mil membros. De 1741 a 1758, os presbiterianos repartiram-se em dois grupos: *Ala Velha* (Sínodo de Filadélfia) e *Ala Nova* (Sínodo de Nova York). Tal divisão ocorrera por causa de diferenças de pensamentos, dentre eles educação teológica.

No decorrer da Revolução Americana, os presbiterianos possuíam relevante desempenho. Conforme Matos (2014), muitos deles lutaram na guerra pela independência e um pastor escocês que foi presidente da Universidade de Princeton por vinte e cinco anos, o Rev. John Witherspoon (1723-1794), foi o único pastor que assinou a Declaração de Independência dos Estados Unidos, em 1776.

Por volta do ano de 1789, segundo Matos (2014), a Igreja Presbiteriana era a denominação mais influente do país. E no dia vinte e um de maio deste ano, reuniu-se pela primeira vez a *Assembléia Geral da Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos da América*. Alguns anos depois, em 1800, essa Igreja possuía cento e oitenta pastores, quatrocentas e cinquenta igrejas

e cerca de vinte mil membros. Já em 1801, presbiterianos e congregacionais começaram um trabalho em conjunto conhecido como Plano de União, que tinha como finalidade evangelizar com mais eficácia a população que se encaminhava para o oeste, a chamada “fronteira”. Esse momento ficou conhecido como Segundo Grande Despertamento. A decorrência disso foi um aumento surpreendente. No ano de 1837, a Igreja Presbiteriana já dispunha de mais de dois mil pastores, quase três mil igrejas e mais de duzentos mil membros.

Durante o século XIX aconteceram algumas divisões na Igreja. Em meio a estas divisões foram fundadas duas grandes denominações presbiterianas, basicamente a *Igreja do Norte* (PCUSA) e a *Igreja do Sul* (PCUS), que enviaram muitos missionários a todo o mundo, inclusive ao Brasil. No início do século XX, em 1903, a PCUSA modificou suavemente três parágrafos da Confissão de Fé de Westminster e adicionou-lhe dois novos capítulos. Em 1936, J. Gresham Machen, que liderava o grupo dos conservadores, fundou sua própria denominação, a *Igreja Presbiteriana Ortodoxa*. No ano de 1957, a PCUSA fundiu-se com uma pequena denominação presbiteriana, surgindo a *Igreja Presbiteriana Unida dos E.U.A.* Não obstante as dificuldades, a igreja prosseguiu a se desenvolver, e o fato que comprova é o número de membros que subiu de um milhão para três milhões entre 1900 e 1957, conforme Matos (2014). Vários princípios conservadores tinham sido deixados pra trás pelas igrejas-mães e ocasionado duas novas denominações: a *Igreja Presbiteriana da América* (PCA, 1973) e a *Igreja Presbiteriana Evangélica* (EPC, 1981). Por fim, em 1983, depois de mais de um século de separação, as igrejas do norte e do sul vincularam-se para constituir a efetiva *Igreja Presbiteriana (EUA.)*, de tendência liberal.

2.3 A fundação da Igreja Presbiteriana no Brasil

No Brasil, segundo Braga (1961), a Igreja Presbiteriana teve início no século XIX através do trabalho do pastor e missionário norte-americano Ashbel Green Simonton (1833-1867). Em doze de agosto de 1859 Simonton aportou no Rio de Janeiro enviado pelo *Board of Missions* da *Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos*. Esse missionário fundou a *Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro* em trabalho conjunto com o pastor Alexander Latimer Blackford (1829-1910), que veio a seu pedido em 1860. Em 1861, também a seu pedido, veio o pastor Francisco José Cristovão Shineider (1832-1910). Apenas em dezenove de maio de 1861 Simonton passou a evangelizar em português, pois já dominara o idioma.

Gradativamente vinha sendo conquistada a liberdade de falar sobre protestantismo em território brasileiro, um país católico, e, conforme Ferreira (1992), muito dessa conquista

se deve ao missionário e doutor Robert Kalley, que chegara ao Brasil quatro anos antes de Simonton, e viera posteriormente a se tornar amigo dele. “Simonton registra crescente amizade pelo Dr. Kalley e reconhecimento do seu valor, como homem e como cristão” (FERREIRA, 1992, p. 18).

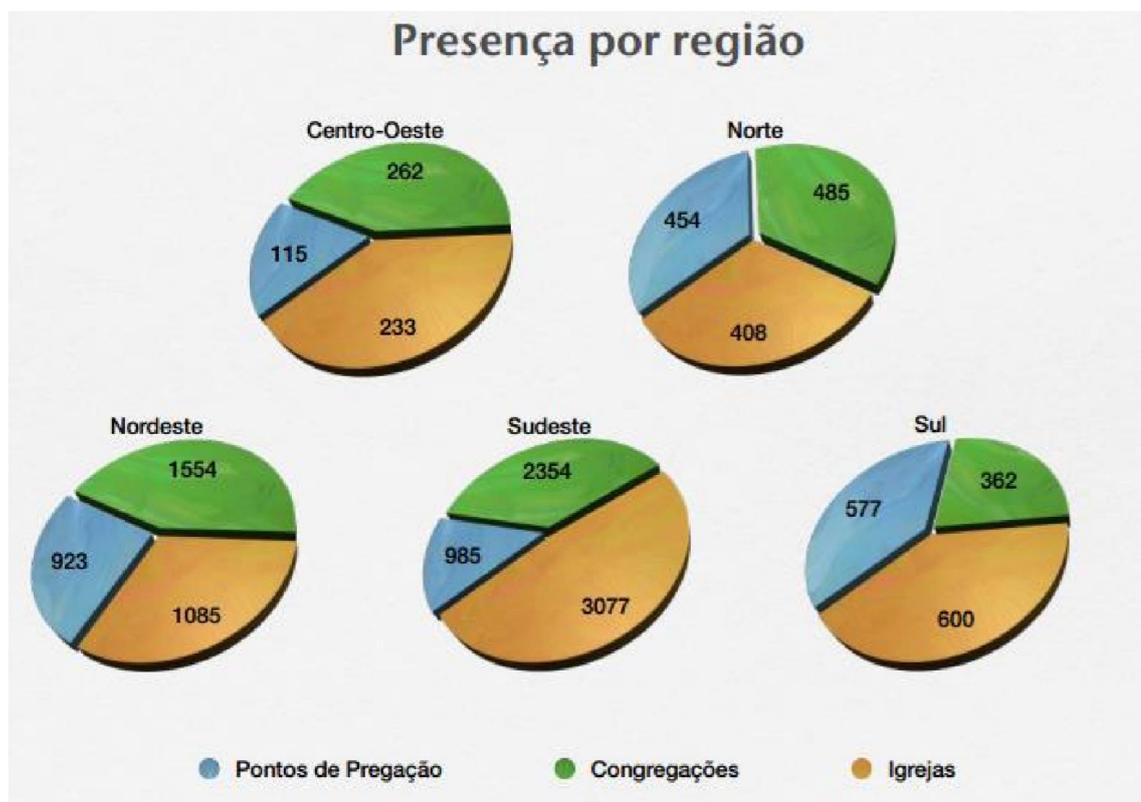
Em doze de janeiro de 1862, Simonton batizou os três primeiros membros da *Igreja Presbiteriana do Brasil*, sendo esta data parcialmente aceita como a data de fundação dessa Igreja no país. Outros preferem a data de quinze de maio de 1863, que diz respeito à eleição do Reverendo Blackford para pastor e dos Reverendos Simonton e Schneider como copastores da *Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro*. Essa eleição fora realizada enquanto o Rev. Simonton se encontrava nos Estados Unidos, e foi necessária para dar cumprimento às leis do Governo Brasileiro no que se refere à permissão da Igreja para casar pessoas que não confessavam a mesma religião do Império Brasileiro. Em 1863, de volta ao Brasil, Simonton reassumira o pastorado da *Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro*, Beckford transferiu-se para São Paulo e ali iniciou um trabalho de evangelização em português.

Em 1864 a esposa de Simonton faleceu, deixando-lhe uma filha com nove dias de vida, o que não o desanimou a continuar seu trabalho missionário. Em 1867 ele veio também a falecer com apenas trinta e quatro anos de idade, porém deixara no Brasil obra permanente. Entre outras realizações, foi responsável pela fundação do jornal *Imprensa Evangélica* em 1864 no Rio de Janeiro, juntamente com Blackford, José Manoel da Conceição e Santos Neves, cuja publicação durou vinte e oito anos. Neste mesmo ano, em 1864 organizou o *Presbitério do Rio*, e, em 1867, ano de sua morte, o *Seminário Teológico na Côrte*. No entanto, o trabalho não permaneceu. Mesmo assim, teve como fruto a primeira turma de estudantes para o ministério.

2.3.1 A Igreja Presbiteriana do Brasil hoje

A Igreja Presbiteriana atualmente no Brasil, de acordo com os dados fornecidos pelo secretário executivo da *Igreja Presbiteriana do Brasil (IPB)*, obtidos pela própria Igreja em 2011, possui aproximadamente mais de um milhão de membros. Os fiéis estão distribuídos em mais de treze mil igrejas, congregações e pontos de pregação em todo Brasil, conforme pode ser observado no gráfico evidenciado pela Fig. 20.

Fig. 20. Gráfico que mostra a presença da IPB por região



Fonte: Secretaria executiva da *Igreja Presbiteriana do Brasil*¹⁵

Quanto à organização, conforme a Constituição da *Igreja Presbiteriana do Brasil*, esta se dá da seguinte forma: cada Igreja Presbiteriana tem um conselho constituído por no mínimo dois presbíteros¹⁶ e um pastor; todos os conselhos estão ligados a um presbitério; cada presbitério possui no mínimo quatro igrejas ligadas a ele; um estado geralmente possui vários presbitérios, e, no mínimo três presbitérios constituem um Sínodo; um estado pode possuir um Sínodo ou mais, segundo o Estatuto dos Sínodos, e, todos estes estão ligados ao Supremo Conselho, que trata da organização da Igreja Presbiteriana a nível nacional.

A IPB, como é comum nas igrejas cristãs, também possui vários trabalhos referentes à Ação Social. Dentre estes trabalhos, vinte e cinco, espalhados por todo país, são cadastrados no *Conselho de Ação Social da Igreja Presbiteriana do Brasil*. São cadastradas também as campanhas em situações de emergência como enchentes, desabamentos, secas, dentre outras, pelo país, e, até pelo mundo, como no caso recente do ataque à Síria. Estes dados não incluem divisões oriundas da IPB, como a *Igreja Presbiteriana Independente do Brasil*, a *Igreja Pres-*

¹⁵ Por e-mail direcionado a este pesquisador, a secretaria executiva da *Igreja Presbiteriana do Brasil* relatou que esta foi a última pesquisa levantada e concluída pela Igreja.

¹⁶ Presbíteros são homens que ajudam no governo de uma Igreja lado a lado com os pastores.

biteriana Conservadora do Brasil, a Igreja Presbiteriana Renovada do Brasil, a Igreja Presbiteriana Unida do Brasil, dentre muitas outras Igrejas Presbiterianas de menor expressão.

Será realizado agora o relato sobre uma atual e importante comemoração da IPB e a relação de um hino do hinário *Novo Cântico* com essa comemoração. Posteriormente serão abordadas informações sobre as Igrejas que foram selecionadas nessa pesquisa para observação, que já incluem relatos de como a música e o uso do hinário *Novo Cântico* acontecem nestas Igrejas.

2.3.2 Os quinhentos anos da Reforma Protestante e o Hino Castelo Forte

Em 2017 a *Reforma Protestante* completou quinhentos anos e a IPB comemorando a ocasião de forma especial e relevante. Por isso, achou-se necessário discorrer sobre o assunto nesta pesquisa, sobretudo porque a utilização de hinos está presente nessa trajetória histórica e nessas comemorações em 2017. Considerou-se importante refletir também, nesse momento, sobre o que Clímaco (1998), fundamentada em Freire (1994) relatou a respeito de significados residuais e atuais:

Os significados residuais estão relacionados ao fato de que signos remanescentes de outras épocas ou outros lugares podem ser dotados de outras significações, ligadas à época considerada atual, podem “ressignificar”. Uma sociedade não pode ser concebida como a instituição do novo a cada momento. Os significados atuais são pertinentes ao contexto histórico, à sociedade da qual participam (não podendo ser separados da própria existência dela), através de formas ou estruturas que os portam ou instituem (CLÍMACO, 1998, p. 61).

A busca por esta comemoração via *internet* possibilitou o contato com um *site* elaborado especialmente para essa circunstância de celebração no meio protestante, intitulado *500 anos da Reforma protestante - Igreja Presbiteriana do Brasil* (Fig. 21). Este *site* contém informações e materiais concernentes ao referido quinto centenário da Reforma Protestante. Os materiais disponíveis encontrados são os seguintes: programação mensal das atividades comemorativas que tratam de cultos especiais nas diferentes regiões do Brasil (organizados pelos sínodos locais), conferências teológicas, semanas teológicas, exposições históricas, etc.; lista de lançamentos da *Editora Cultura Cristã* referentes ao evento; sugestão de um roteiro para visita às cidades da reforma; cronologias e linhas do tempo da Reforma Protestante e do

Movimento Reformado; bibliografia, artigos sobre o movimento escritos pelo Reverendo Alderi Souza de Matos, o já citado historiador da IPB (artigos gerais, reflexões e temas avulsos); *Power Points*, fotos e gravuras referentes aos quatro movimentos da reforma.

Fig. 21. Print do Site da comemoração dos 500 anos da Reforma Protestante – IPB



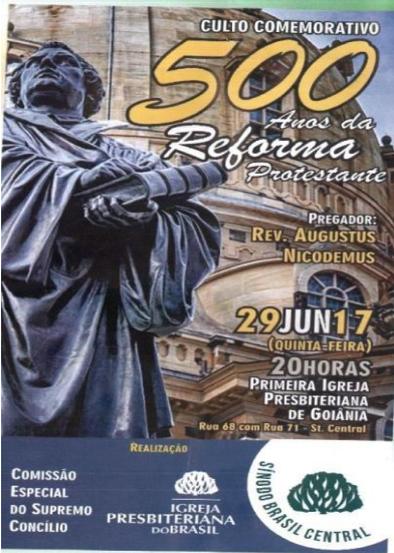
Fonte: Disponível em: <http://reforma500.ipb.org.br/> Acessado em: 09 ago 2018

Dentre as informações adicionais encontradas no *site*, as que foram consideradas relevantes são as seguintes: **o hino oficial das comemorações é o hino “Castelo Forte” (HNC nº 155), que integra o hinário *Novo Cântico*; o Conselho de Hinologia, *Hinódia e Música* da Igreja Presbiteriana do Brasil incentiva compositores presbiterianos a produzirem cânticos sobre o tema; os *Correios do Brasil* lançaram em abril um selo comemorativo dos quinhentos anos da Reforma; a *Editora Cultura Cristã* lançou uma Bíblia especial em comemoração à data; a empresa *Comunicações Evangélicas* (COMEV) está preparando uma versão dublada e legendada de um documentário sobre a Reforma Protestante produzido nos Estados Unidos, com o título: *Reforma: o movimento que mudou o mundo*; o grande culto oficial de encerramento das comemorações terá lugar no final de outubro no Rio de Janeiro, devendo ser convidadas para tal evento as denominações irmãs brasileiras e internacionais.**

Quanto a esta última informação sobre o culto de encerramento das comemorações da IPB por ocasião dos quinhentos anos da Reforma Protestante, há ainda no *site* um convite a integrantes de corais e de conjuntos instrumentais de todas as Igrejas Presbiterianas do Brasil, para que participem e contribuam com o grande coral que se apresentará neste culto de encerramento. Após o convite, há o endereço do evento e uma recomendação aos pretendentes relacionada ao horário de chegada dos mesmos no dia do evento, tendo em vista uma maior organização e o aquecimento das vozes. Em seguida encontra-se uma ficha de inscrição para os coristas e instrumentistas, visando também uma maior organização da apresentação. Consta ainda o repertório (total de seis músicas, dentre elas, o hino *Castelo Forte* (Tema Edificação – Sub-tema Proteção) e o hino *Maravilhosa Graça*, hino não pertencente ao hinário *Novo Cântico*, os áudios de todas as vozes (soprano, soprano II [em apenas uma música], contralto, tenor e baixo) e as partituras de todo repertório. Visualiza-se também na página a indicação do uniforme a ser usado (homens: camisa social branca lisa, calça social preta, cinto, calçados e meias pretas; mulheres: blusa branca lisa, calça social ou saia longa preta, calçados pretos). Ao final da página, estão disponibilizados as datas e horários dos ensaios facultativo, geral e final (no dia do evento), os nomes de integrantes da comissão deste grande coral e o contato de um deles.

Considerou-se também relevante colocar a programação comemorativa oficial, de forma resumida, do que já ocorreu e ainda ocorrerá por todo Brasil. Programações do primeiro semestre: **Mai**o - Semana Teológica no Seminário Presbiteriano Brasil Central (Goiânia), com o tema *Quinhentos Anos da Reforma Protestante – Legados e Desafios* e a duração de quatro dias; Cultos de ação de graças na região norte nas cidades de Belém, Macapá, Manaus, Boa Vista, Porto Velho e Rio Branco. **Junho**: 1º Seminário de Teologia Histórica Andrew Jumper, no Centro de Pós-Graduação Andrew Jumper em São Paulo, com o tema *Embaixadores, médicos e pastores: a Assembleia de Westminster e o ministério pastoral*, tendo como preletor o Dr. Chad Van Dixhoorn (grande autoridade no assunto) e a duração: três dias; Cultos de Ação de Graças na Região Nordeste em Recife, Salvador e Fortaleza; encerrando, Culto na *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia*. Chamou a atenção o fato das comemorações acontecerem na *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* duas vezes, e justo na abertura e no encerramento. Representações se evidenciam, portanto, já revelando a importância desta Igreja. O Boletim do Culto Comemorativo nesta Igreja pode ser observado na Fig. 22.

Fig. 22. Boletim da PIPG do culto comemorativo dos 500 anos da Reforma Protestante.



500 ANOS DA REFORMA PROTESTANTE

Início: Vídeo

A. **Prelúdio** Harpa (Narciso Lucena)

1. **Chamada e Adoração**
Apocalipse 5:11-13 (Rev. Aurino)
Hino 11- Trindade Santíssima (*)
Oração (Rev. Hélio)

2. **Confissão e Contrição**
Salmos 51:1-10 (Rev. Rogério)
Cântico: Tu és Soberano (*)
Oração (Presb. Hely)

3. **Louvor e Adoração**
Coral Misto
Cântico: Deus, Somente Deus...
Coral Misto

4. **Edificação e Mensagem**
Rev. Augustus Nicodemus Lopes

5. **Consagração e Desafio**
Solo: Deus Continua Sendo Deus
Texto sobre a Reforma (Rev. Silas)
Hino 155 - Castelo Forte (*)
Oração (Presb. Odracir) (*)
Benção Apostólica (Rev. Nonato)

B. **Pós-lúdio** Harpa (Narciso Lucena)
Vídeo
Desfecho (Rev. Saulo Carvalho)

* Congregação em pé

Fonte: Acervo Pessoal da Pesquisadora

Programações do segundo semestre: **Julho:** Cultos de Ação de Graças na Região Centro- Oeste em Brasília, Goiânia, Cuiabá (incluindo culto no novo templo da Igreja Presbiteriana de Cuiabá e Campo Grande); Culto na *Igreja Presbiteriana de Porto Alegre*. **Agosto:** Cultos de Ação de Graças na Região Sul em Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre; Exposição Histórica sobre a Reforma-Abertura na *Igreja Presbiteriana Nacional* e sede da *Igreja Presbiteriana do Brasil* em Brasília em doze de agosto; Conferência Andrew Jumper e Mackenzie, com duração de três dias e o tema *A Relevância da Reforma para o Século 21*. Seis Preletores. **Setembro:** Semana Teológica do Seminário Reverendo José Manoel da Conceição no Seminário JMC, com tema *500 Anos de Reforma Protestante*, duração de cinco dias e quatro Preletores; Culto de Ação de Graças em São Paulo na Universidade Presbiteriana Mackenzie (diversas oficinas sobre a Reforma e culto solene); Culto de Ação de Graças em Belo Horizonte na *Igreja Presbiteriana Central de Contagem*. **Outubro:** Exposição Histórica sobre a Reforma no *Centro Histórico e Cultural Mackenzie*, com a duração de cinco de outubro a dois de dezembro de 2017; Semana Teológica no Seminário Presbiteriano Brasil Central – Extensão em Ji-Paraná (Rondônia); Conferência da Fraternidade Reformada Mundial em Wittenberg na Alemanha, com o tema *O impacto global da Reforma e sua relevância para uma reforma contínua*; Culto Oficial de Encerramento das Comemorações dos 500 anos no Parque Olímpico do Rio de Janeiro /Arena 1.

Apesar de no *site* oficial das programações comemorativas pelos 500 anos da Reforma constar que em outubro terminam os cultos oficiais celebrativos da *Igreja Presbiteriana do Brasil*, outras programações foram previstas para o mês que se segue. **Novembro:** Cultos Oficiais do Sínodo do Sul do Brasil – 500 anos da Reforma em Santa Maria (RS) e Canoas (RS); Simpósio do Núcleo de Estudos do Protestantismo Brasileiro na *Universidade Presbiteriana Mackenzie*, com o tem *As outras faces da Reforma* e sete Preletores. Esta é a programação oficial das comemorações da *Igreja Presbiteriana do Brasil* pelos quinhentos anos da Reforma, no entanto, no *site* pesquisado, aparece também o incentivo para que todas as Igrejas pertencentes a esta instituição promovam seus cultos comemorativos locais.

Encontrou-se ainda nesse *site* o lançamento do hino *Reforma 500 anos*. Trata-se de um hino que o *Conselho de Hinologia, Hinódia e Música da Igreja Presbiteriana* (CHHM), no cumprimento de uma de suas atribuições, disponibilizou para ser usado no período das comemorações dessa data em todo Brasil. Foi esclarecido que não se trata do hino oficial das comemorações, o já mencionado hino *Castelo Forte* que integra o hinário *Novo Cântico* e será mais detalhado no terceiro capítulo, mas de uma produção do *Conselho de Hinologia, Hinódia e Música* que tem em vista aumentar o repertório dessas comemorações. Em seguida foram disponibilizados áudios das vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), partituras e a ficha técnica do hino. Esta circunstância evidencia, no âmbito deste trabalho, a ocorrência de um processo constante de renovação no contexto maior em questão, sem deixar de lado permanências, a tradição.

Por fim, que relação as Igrejas selecionadas para observação na cidade de Goiânia têm em comum com toda esta trajetória histórica e realidade contextual, o que as diferenciam no seu dia a dia? Permanências e renovações já se fizeram presentes até aqui, assim como valorações, classificações, categorizações, elementos que, por sua vez, também já remetem a sentidos e significados implicados com o representacional.

2.4 As duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia

Será abordado agora um relato descritivo das duas Igrejas Presbiterianas que foram alvo da pesquisa de campo neste trabalho e, logo em seguida, será verificado como se deu a utilização do hinário *Novo Cântico* nessas Igrejas. Essa abordagem começará com a Igreja mais antiga, a *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG) que, segundo dados obtidos pelo *site* da própria Igreja, data de 1935, seguida da abordagem da *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* (IPGV), fundada na década em 2009.

2.4.1 Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e sua trajetória histórica

Segundo o site ¹⁷da Igreja, a trajetória histórica da PIPG começou quando um pastor chamado Antônio Nunes de Carvalho, que morava em Minas Gerais, mudou-se para o município de Campinas, em Goiás (atualmente bairro de Goiânia), para fundar uma congregação presbiteriana. Em 1936 foi inaugurado o templo da congregação, constituída por apenas cinco famílias. Ao chegarem mais duas famílias, aconteceu a mudança para o bairro Botafogo e depois para o Bairro Popular (Rua 55). A congregação então chegou a oitenta e cinco membros. Conforme ainda informações oferecidas pelo *site* da Igreja, em 1938 Divino José de Oliveira doou um terreno para a congregação. Localizado na Rua 68, no centro, tal terreno custara um conto e setecentos e cinquenta réis. Assim, em 1939, iniciou-se a construção do templo que contou com as doações dos membros e a prestação de serviços voluntários. A igreja cresceu em membresia, logo, fora necessário a construção de um templo maior que foi inaugurado em 1944. Conforme ainda as informações encontradas no *site* da Igreja, a congregação organizou-se como *Igreja Cristã Presbiteriana de Goiânia-Goiáz*. Neste ano de 1944 possuía duzentos e trinta membros. O atual templo da *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* foi inaugurado em 1984. A Igreja possui ainda uma escola na cidade, o Instituto Presbiteriano de Educação (IPE) fundado em 1951, e conta hoje com 1050 membros. A Fig. 23 mostra diferentes sedes que foram construídas ao longo desta trajetória da Igreja.

Fig.23. Quatro sedes da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e logomarca



Fonte: Disponível em: < <http://pipg.org> > Acessado em: 13 Fev 2017
>

¹⁷ Disponível em: < <http://www.pipg.org/> > Acessado em: 13 de fevereiro de 2017

Os elementos que integram o *site*, a narrativa do histórico da Igreja, as fotos com as quatro sedes, revelam o peso histórico dessa instituição fundada logo no início de Goiânia. A sua logomarca traz um esboço da nova sede, apresentando um desenho que releva profundidade, ganhando proporções maiores na parte mais frontal, o que evidência, no todo, o ponto de chegada de uma longa caminhada. A autoridade desse dado identitário é revelado também através da palavra PRIMEIRA escrita logo acima da palavra IGREJA, que aparece em letras bem maiores na sequência. Um processo identitário se forja aí, portanto, representações se evidenciam.

2.4.1.1 A música...

É comum existir uma pessoa responsável pela música como um todo em Igrejas Presbiterianas grandes e na PIPG, que possui grande membresia, isto não é diferente. O (a) líder da área musical é costumeiramente chamado (a) de ministro (a) de música. Nesta Igreja o ministro de música se chama Edson Carlos Janson Kriger (Fig. 24), que está há poucos anos em Goiânia administrando a parte musical da Igreja e, ao mesmo tempo, atuando como regente, cantor e pianista. No capítulo seguinte será falado mais sobre sua formação e atuação.

Fig. 24: Ministro de Música regendo a congregação



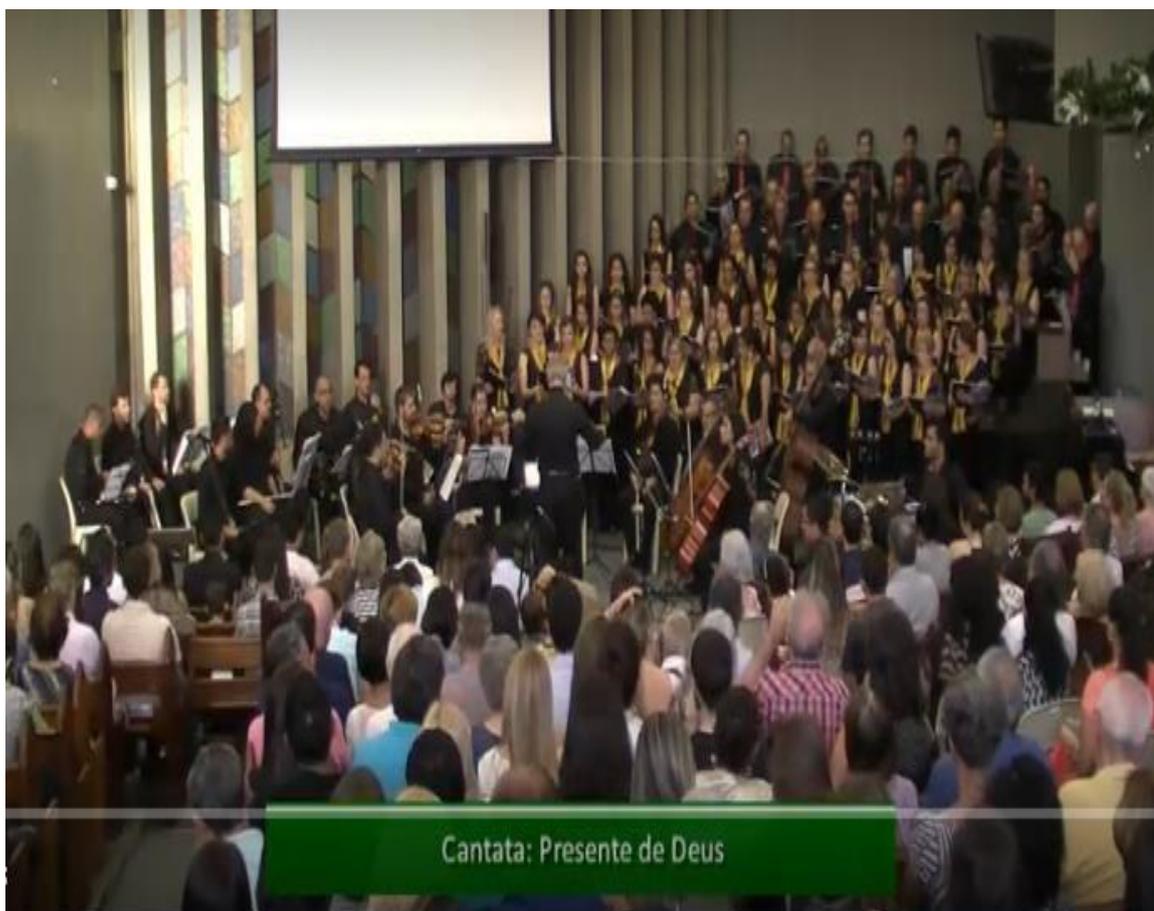
Fonte: Disponível em: < <http://pipg.org> > Acessado em: 13 Feb 2017
>

Sobre esta função, Faustini (1996) relata que o responsável pela direção musical na Igreja deve ser líder, estudioso, saber cantar corretamente, se relacionar com o mundo musical, ser versátil, fazer um trabalho de grande alcance e não esquecer da congregação. Estes aspectos são observados e cumpridos pelo ministro Edson Carlos, pois acompanha as atuações no culto e atua em diversos momentos fora dele (ensaios, aulas de música na Igreja). No Culto rege a congregação, toca piano, rege um coral, canta em outro, toca e canta em uma das bandas de louvor da PIPG, dentre outras possibilidades. Vale ressaltar que o ministro de música nesta instituição é devidamente bem remunerado.

Sobre isto, Faustini observa:

O privilégio de ser pago envolve a competência e a responsabilidade, contudo, pode ser o meio pelo qual o músico prossiga os seus estudos para melhor servir a própria Igreja, e ainda dar contribuição musical fora dela quando necessário. (...) João Calvino, que era desafinado, mandou buscar na França um especialista em música, para ensinar o povo da Igreja a cantar. Os resultados desjses gastos podem demorar a aparecer, mas só assim pode-se prover músicos para o futuro e dar-lhes a instrução e o estímulo adequados” (FAUSTINI, 1996, p.76).

Quanto à música litúrgica, esta ocorre da seguinte forma: é executado um prelúdio, posteriormente intercalam-se momentos musicais, oração, leitura bíblica e palestra, e, no final, é tocado um poslúdio. Os momentos musicais normalmente implicam em um canto de hino do *Novo Cântico* (com participação da congregação), em canto de cânticos (com participação da congregação) e em apresentações musicais. Os cânticos na PIPG são conduzidos por cantores e acompanhados por instrumentos de banda (bateria, guitarra, baixo, violão, teclado). Os coros são acompanhados normalmente por um piano, salvo algumas exceções em que são acompanhados por uma banda, pelo uso de *playback*, ou ainda pelo acompanhamento de um ou mais instrumentos fazendo um arranjo especial, como, por exemplo, um violoncelo ou uma pequena orquestra. Isto acontece, sobretudo, em ocasiões de celebração como cantatas de Natal ou páscoa que, comumente, são as principais datas do calendário litúrgico de uma Igreja cristã. Faustini julga importante observar tal calendário, afirmando que “ele estimula um planejamento adiantado e cuidadoso para cada data, por pastores e músicos” (FAUSTINI, 1996, p. 88). Vale ressaltar também que os músicos dessa orquestra formada em situações especiais são músicos cristãos oriundos de outras igrejas. Contratados para a ocasião, havendo poucos dentre os quais são membros de fato da PIPG. O uso do Hinário nesta Igreja, alguns hinos selecionados e como são executados, serão abordados no terceiro capítulo desse trabalho.

Fig. 25. Cantata de Natal da PIPG com coro e Orquestra

Fonte: Disponível em: < <http://pipg.org> > Acessado em: 13 Fev 2017

O repertório dos coros costuma ser variado, integrado por composições para coros antigos e recentes (das últimas décadas) ou por composições que não foram originariamente compostas para coros, mas que posteriormente receberam um arranjo apropriado. O repertório das bandas é menos complexo, pois costuma ser integrado por composições recentes da música cristã protestante (das últimas décadas), embora algumas vezes possam incluir também algum hino do *Novo Cântico*. Ao todo a PIPG possui nove bandas e quatro corais: coro misto, coro jovem, coro masculino e coro madrigal, afora um coro infantil, apesar deste trabalho ainda ser recente. Constatou-se através do boletim semanal da Igreja (Fig. 26), divulgado em seu *site* e recolhido pessoalmente pelo pesquisador em visitas à Igreja, que os ensaios destes corais e bandas são semanais. A Fig. 27 evidencia uma destas bandas. Consta ainda no boletim que um dia da semana é destinado a aulas de Teoria e Técnica Vocal, ministradas pelo ministro de música.

Fig. 26. Boletim Semanal da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia

AGENDA SEMANAL	
SEGUNDA-FEIRA: 07:00 às 07:30: Oração 19:15 às 20:30: Coro Madrigal 19:30 às 20:30: Banda UMP 20:30 às 21:05: Coro Masculino	-Grupo Bueno II: Grace Machado: Rua S. 5 nº 141 apto 803 Isl. Palma de Matos St. Bala Vista. Fone: 3235 1126 -Grupo Jd. América: Informar-se: 981593775 -Grupo St. Aeroporto: Roberto e Hilda Suyari. Rua 31-A nº 56, St. Aeroporto (em frente ao SENAC), Fone: 3229 2490 -PIPO: Rua 68 nº Rua 71, Centro. Fone: 3224 0651
TERÇA-FEIRA: 07:00 às 07:30: Oração 08:30 às 11:00: Reunião de oração 19:00 às 20:00: Teoria e táb. vocal 20:00 às 21:30: Coro Misto	22:00 às 22:45: Oração (M. Homens) SEXTA-FEIRA: 07:00 às 07:30: Oração 20:00 às 21:00: UPI 20:00 às 22:00: Ensaio das bandas
QUARTA-FEIRA: 06:00 às 06:45: Oração (homens) 07:00 às 07:30: Oração 20:00 às 21:30: Grupos de Estudo: -Grupo Bueno I: Informar-se: 99268 4051	SÁBADO: 09:00 às 11:00: U/CP 20:00 às 21:00: UPA e UMP DOMINGO: 09:00 às 11:00: Culto e ERE 11:15 às 12:30: Coro Jovem 17:00 às 18:00: Culto 19:15 às 20:30: Culto GRUPOS DE DISCIPULADO: Procura: Pr. Ericson: 98115 8771
QUINTA-FEIRA: 07:00 às 07:30: Oração 20:00 às 22:00: Coro Biceps 20:00 às 22:00: Ensaio das bandas	

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (Grifo meu).

Fig. 27. Grupo de louvor (uma das bandas) da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia



Fonte: Disponível em: < <http://pipg.org> > Acessado em: 13 Feb 2017

Um culto da PIPG costuma ter uma média de sete músicas entre hinos, cânticos, músicas apresentadas por um coral ou um conjunto vocal menor. Mas esses números podem variar. Vale ressaltar que as músicas cantadas têm suas letras projetadas em um telão que fica à frente da congregação e na tela da transmissão do culto ao vivo que acontece *on line*, através do *site* da Igreja (Fig. 28). Isto tendo em vista que as letras das músicas têm um valor muito grande para essa comunidade de cristãos e que a evangelização é um elemento importante para a Igreja. Representações também se evidenciam aí, marcando processos identitários.

Fig. 28: Imagem congelada de transmissão *on line* de culto no momento da apresentação de um coral



Fonte: Disponível em: < <http://pipg.org> > Acessado em: 13 Fev 2017

Por fim, tendo observado e participado de diversos cultos na PIPG, inclusive como corista e como integrante do coral de jovens, pôde ser constatado que o trabalho musical eclesialístico desta Igreja acontece da mesma forma descrita por Faustini, quando afirma que “a

função da música no culto não é apenas artística, ou para enaltecer a arte ou os artistas. (...) a música é serva para um fim, que se relaciona com o crescimento espiritual da Igreja e a expansão do reino de Deus na terra” (FAUSTINI, 1996, p.79 e 80). Circunstância que reforça mais uma vez a evidência das representações já mencionadas. Se este é o esboço de um primeiro perfil da Igreja Presbiteriana mais antiga de Goiânia, qual será o perfil da Igreja fundada em 2009, a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*?

2.4.2 A Igreja Presbiteriana Graça e Vida

A fundação da IPGV, conforme informações colhidas em documentos da Igreja, ocorreu a partir da iniciativa da *Igreja Presbiteriana Maranatha* em comprar quatro lotes na região do bairro Goiânia 2, quando esta região ainda era pouco residida na década de 1990. Assim, um casal, que pertencia à Igreja mãe, deu início a reuniões em seu apartamento com outros casais amigos que moravam nas adjacências. Em seguida, um desses casais, com a ajuda dos demais casais e outras mulheres, começou a reunir crianças da região aos sábados em uma Escola Municipal. Contudo, tais atividades foram por tempo limitado, tanto a reunião com crianças, quanto a reunião dos casais.

Após alguns anos, em 1997, outro casal retomou as reuniões em sua casa também no bairro Goiânia 2. Posteriormente, pretendendo um maior conforto, alugou uma casa na mesma rua, a rua SC 01. Em seguida, se transferiram para outras duas casas alugadas na Avenida Afonso Pena, próximas aos lotes outrora adquiridos pela *Igreja Presbiteriana Maranatha*. Com o passar do tempo, cada vez mais novos membros foram se juntando à Congregação. Com a ajuda da Igreja mãe, de alguns seminaristas¹⁸ e presbíteros¹⁹ que se revezavam no auxílio a essa instituição religiosa, as reuniões persistiram nessas casas até o ano de 2007.

Assim instalada, a congregação, possuindo aproximadamente vinte pessoas, recebeu da Igreja mãe um auxílio pastoral dominical. Dois outros pastores com as suas esposas estiveram à frente da Igreja antes que o pastor que assumiria definitivamente essa função o fizesse. No início de 2007, o pastor Luiz Goulart e esposa foram encarregados de cuidar do trabalho do bairro Goiânia 2. Após ser observado um crescimento da membresia da congregação, o conselho, formado por pastores e presbíteros da sede, resolveu, no segundo semestre daquele ano, iniciar a construção do templo nos lotes situados na Avenida Rondônia daquele Bairro. Ao final de 2008 a Congregação entrou com seu pedido de emancipação no *Presbitério Me-*

¹⁸ Seminaristas são estudantes de teologia que almejam, via de regra, pastorear uma Igreja.

¹⁹ Lembrando que Presbíteros são homens que ajudam no governo de uma Igreja lado a lado com os pastores.

tropolitano de Goiânia, tendo sido o mesmo deferido, e a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* foi reconhecida oficialmente a partir de 2009. A logomarca e sede dessa Igreja podem ser observadas na Fig. 29.

Figura 29. Sede da *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*



Fonte: Disponível em: < <http://pmgyn.blogspot.com/> > Acessado em 09 Ago 2018

A foto desta Igreja evidencia uma construção moderna, recente, sem outros rastros históricos, que deixou um espaço bem frontal para a sua logomarca (Fig. 29). A logomarca evidencia o desenho de uma cruz e uma chama que remetem simultaneamente a um símbolo do cristianismo (cruz) e a uma lembrança das narrações bíblicas que mencionam o fogo como um símbolo importante à fé bíblica, semelhantemente ao significado da logo da IPB. As linhas curvas que se trançam na logomarca significam movimento, de acordo com historiadores da arte como Gombrich (2013) e Graça Proença (2007), o que pode remeter também à vontade de uma nova atuação. Ao lado da logomarca da Igreja que aparece na Fig. 29 aparece o seu slogan: “Uma Igreja que abençoa esta cidade!”, provavelmente pelo costume das Igrejas cristãs serem voltadas à caridade, a ações sociais etc. O hinário *Novo Cântico*, naturalmente, também é adotado ali, como comumente ocorre em todas as Igrejas pertencentes à IPB.

Figura 30. Logomarca da Igreja Presbiteriana Graça e Vida



Fonte: Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Igreja+presbiteriana+Graça+e+vida&rlz=1C1CHBD_pt-PTBR780BR780&tbm=isch&source> Acessado em 08 Ago 2018

2.4.2.1 A música...

A IPGV, diferente da PIPG, não possui um ministro de música remunerado, mas, sim, várias pessoas que contribuem voluntariamente com a área musical da Igreja. Na liturgia observou-se que, assim como na PIPG, alternam-se momentos musicais (hinos ou cânticos de louvor) com momentos de oração (leitura bíblica e mensagem pastoral - pregação), fato que pôde ser constatado apenas nas visitas a essa Igreja, visto que ainda não possui um boletim semanal e nem um site específico.

No entanto, não foi constatado na liturgia apresentações de coral ou outro tipo de conjunto vocal como trios, quartetos, quintetos. A Igreja possui um grupo de música com vários instrumentos de banda como guitarra, baixo, violão, bateria. Esse grupo executa todas as músicas cantadas pela congregação. Todas as músicas são executadas de forma semelhante, geralmente com bastante entusiasmo. Há apresentação de um coral infantil (Fig. 31) em datas especiais como o Natal, a páscoa e o dia das mães. Bem diferente da dinâmica de uma Igreja antiga e já muito grande como a PIPG, que possui vários corais e outras formações vocais que se revezam em suas apresentações semanais. A sequência da pesquisa de campo e da aplica-

ção de entrevistas com os fiéis que frequentam a Igreja confirmou esta circunstância que diferencia a antiga e a jovem Igreja.

Fig. 31. Coro infantil na ocasião da Páscoa na *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/Igreja-Presbiteriana-Gra%C3%A7a-e-Vida-347603388593336/photos/?ref=page_internal> Acessado em: 12 Jan 2018

As Fig. 32 e 33 trazem dois momentos do grupo de louvor da IPGV. A primeira mostra um momento de comemoração natalina e a segunda uma apresentação cotidiana. Comparadas à imagem da atuação do grupo de louvor da PIPG, que pode ser observado na Figura 27, não foi percebida uma diferença significativa em relação a este trabalho. Isto tanto no referente ao número de cantores quanto ao número de instrumentos, apesar da Igreja mais antiga, em um cômputo geral, trabalhar com um número maior de pessoas.

Fig. 32. Louvor no período natalino da *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/Igreja-Presbiteriana-Gra%C3%A7a-e-Vida-347603388593336/photos/?ref=page_internal> Acessado em: 12 Jan 2018

Fig. 33. Grupo de louvor no cotidiano da *Igreja Presbiteriana Graça e Vida*



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Os grupos de louvor nos dois templos (Fig. 27, 32 e 33) revelam de forma evidente elementos de renovação, já que não se apresentam de uniforme como os corais e há uma descontração maior na formação e na postura dos grupos. O uso de violões, guitarras elétricas, baixos elétricos e baterias, anunciam que o repertório destes grupos é contemporâneo em ambas as Igrejas. Contudo, como outrora mencionado, na IPGV o grupo de louvor também executa todas as músicas cantadas na Igreja, o que não ocorre na PIPG.

O número de músicas por culto da IPGV costuma ser bem semelhante ao da PIPG. Na IPGV são oito músicas em média por culto. Os responsáveis pelas celebrações desta Igreja também projetam as letras das músicas em uma tela (Fig. 33), pois se faz de suma importância que todos tenham oportunidade de cantar e compreender claramente o que está sendo cantado, o que evidencia um costume herdado da Reforma Protestante desde Lutero. Por último, sobre a música na IPGV, a Igreja realiza anualmente um Festival de Música, para o qual são convidados grupos musicais de outras Igrejas. Ocorrem também palestras e devocionais com os músicos para instruí-los em seus ministérios. Vale ressaltar que palestras e devocionais nesse sentido também ocorrem em outros momentos no ano, não apenas durante o Festival.

Assim, tem-se a dizer que a abordagem das duas Igrejas Presbiterianas realizada até aqui, possibilitou observar que a PIPG incorpora mais elementos tradicionais, apesar de se mostrar de certo modo aberta a inovações. Esta última característica, contudo, foi muito mais observada na IPGV. Mesmo tendo em vista este contexto, a abordagem das duas instituições não deixou de evidenciar o cultivo de “ruínas simbólicas precedentes” (CASTORIADIS, 1995), como o cuidado com a música que integra seus rituais religiosos, a utilização de hinos do tradicional hinário *Novo Cântico*, dentre outras possibilidades. Mas revelou também o investimento em inovações, como a presença dos grupos de louvor, o modo de vestir e de se apresentar destes grupos, sua instrumentação e repertório. Circunstâncias que permitem lembrar Freire quando afirma que a música, concretizada por sua estrutura formal simbólica, articuladora de significados, está ligada a uma temporalidade histórico-social que condensa tempos variados (FREIRE, 1994). Reflexão que, neste momento, estendo também às práticas da música nas instituições observadas. Por outro lado, na abordagem realizada neste segundo capítulo, já se evidenciam representações que mostram possibilidades da existência de peculiaridades relacionadas a cada uma destas igrejas, já que se trata de uma Igreja quase centenária, fundada em 1935, e uma Igreja que surgiu em 2009. Uma destas evidências é a remuneração do responsável pela música na instituição mais antiga e o trabalho voluntário na mais recente, o trabalho musical realizado com um número bem menor de músicos. O próximo capítulo, resultante mais diretamente da pesquisa de campo, se encarregará de discorrer de forma

mais ampla e demonstrativa sobre esta realidade, inclusive já relacionando alguns hinos trabalhados por estas duas Igrejas com o que foi abordado até aqui.

Importante dizer também, que pôde ser constatado novamente que a música na IPGV, do mesmo modo que na PIPG, é utilizada de forma a alcançar o desígnio principal da Igreja, ou seja, a aproximação dos fiéis com Deus, como diz Faustini: “o culto não proporciona o mesmo nível emocional do começo ao fim. Ele varia de atmosfera, e a música é um ótimo elemento para estabelecer o clima adequado e ajudar o fiel a alcançar seu objetivo final, que é sua maior aproximação de Deus, (...)” (FAUSTINI, 1996, p.19).

CAPÍTULO 3

Peculiaridades, permanências e renovações do *Hinário Novo Cântico* e sua utilização nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia

Após discorrer sobre a trajetória e características principais do *Hinário Novo Cântico* e já iniciar a descrição das peculiaridades e semelhanças entre as duas Igrejas escolhidas em Goiânia como objeto de estudo, serão abordadas neste capítulo, inicialmente, as permanências e renovações encontradas a partir da análise das capas de três edições deste *Hinário* e de quatro hinos selecionados que o integram. Posteriormente serão comentadas as permanências e renovações encontradas no uso litúrgico do *Hinário* em cada uma das duas igrejas e, finalmente, serão apresentados os resultados da pesquisa de campo e uma tabela comparativa de hinos utilizados nas mesmas. Neste momento, vale rememorar as teorias já antes levantadas nesse trabalho, como, por exemplo, a abordagem dos significados residuais e atuais conforme mencionados por Freire (1994) e Castoriadis (1995). Significados estes que obviamente remetem à estruturação e utilização constante do *Hinário Novo Cântico* em diferentes tempos e espaços, pois, como já dito, ele é fruto do antigo *Hinário Salmos e Hinos*, que, por sua vez, herdara melodias de outros países e outras épocas, e, o próprio *Novo Cântico*, passa por revisões periódicas e já está em sua quarta edição completa. Sobre os significados residuais e processos de ressignificação a que estão sujeitos os objetos, obras e práticas que ajudam a instituir diferentes tempos e espaços, Freire observa:

Os significados residuais estão relacionados ao fato de que signos remanescentes de outras épocas ou outros lugares podem ser dotados de outras significações, ligadas à época considerada atual, podem “ressignificar”. Uma sociedade não pode ser concebida como a instituição do novo a cada momento (FREIRE, 1994, p. 164)

Acrescenta:

Significados residuais, aqui, são concebidos como ressignificados, pois que não é possível à sociedade apropriar-se, de maneira idêntica, de significados elaborados fora de sua realidade (significados remanescentes de outras épocas ou contextos). Os signos, portado-

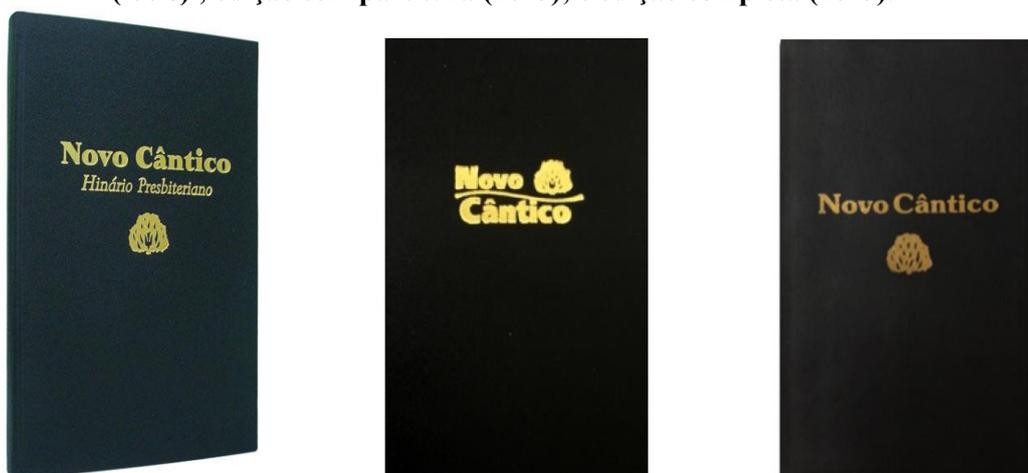
res desses significados, quando reutilizados por outra época ou contexto, são dotados de novas significações, pertinentes à atualidade da sociedade considerada, pertinentes à realidade operante em que são utilizados. (FREIRE, 1994 165)

Obviamente que o Hinário *Novo Cântico* como encontrado hoje, possui significados atuais que dizem respeito à realidade também atual das Igrejas que o utilizam, como, por exemplo, o fato de vir com cifras, como já citado no primeiro capítulo. Isto possivelmente acontece devido à realidade de que o número de Igrejas tem aumentado e, com este fato, não se encontra facilmente em todos os lugares pessoas que leiam partituras. Sobre significados atuais, lembro novamente Clímaco (1998, p. 61), quando, fundamentada em Freire, observa também que estes “(...) são pertinentes ao contexto histórico, à sociedade da qual participam (não podendo ser separados da própria existência dela) através de formas ou estruturas que os portam ou instituem.” Assim, começo agora a observar ângulos e circunstâncias que evidenciam algumas permanências e renovações no Hinário *Novo Cântico*, antes de passar para as permanências e renovações verificadas que marcam as práticas das duas Igrejas que o utilizam.

3.1 As capas de três edições do Hinário *Novo Cântico*

Início fazendo um comentário sobre capas de edições do Hinário, da segunda edição com partitura de 1998 e de duas edições de 2013: uma edição com partitura e outra sem partitura. Na Fig. 34 abaixo nota-se que, em relação a modelos de capas, o *Novo Cântico* permanece com semelhança em suas edições, pois estas tendem a permanecer na cor preta com letras douradas, com o símbolo da *Igreja Presbiteriana do Brasil* (IPB) também dourado, apresentando algumas mudanças a cada edição. No entanto, as últimas versões do Hinário de 2013 já não trazem mais a colocação: “Hinário Presbiteriano”. Em relação a capa da edição sem partitura de 2013, vê-se a palavra “Novo”, seguida da “Chama” (que sempre aparece e já foi comentada em capítulo anterior), separada da palavra *Cântico* por uma linha curva, o que dá uma ênfase especial à palavra “Novo”, junto à lembrança da fé que deve permanecer sempre acesa. Representações se evidenciam, portanto, mostrando a marca de significados atuais junto a significados residuais. A edição completa mantém apenas as palavras e a chama.

Fig 34. Capas do Hinário Novo Cântico, respectivamente: 2ª edição com partitura (1998) ; edição sem partitura (2013); e edição completa (2013).



Fonte: Disponível em:

<http://www.semeandovida.org/2011/08/historia-do-hinario-presbiteriano_26.html>

<http://www.ky1.com.br/index.php?route=product/product&product_id=1920>

<<http://www.cemporcentocristao.com.br/hinario-presbiteriano-novo-cantico>.

Acesso 27 jul 2017 e 22 mai 2018

O fato de as capas das edições do Hinário apresentarem mudanças, mesmo sutis, que remetem a representações sobre as questões relacionadas ao novo, ressignificações da tradição, motivou mais ainda a busca de permanências e renovações na música, já que o Hinário aqui estudado traz partituras musicais e cifras, conforme já observado. Daí quatro obras terem sido selecionadas na última edição (objeto de estudo deste trabalho) para análise, já buscando atender alguns pontos que deixaram claro circunstâncias que denotam permanências e renovações advindas da trajetória do Hinário através do tempo e de diferentes circunstâncias de uso. São eles: hinos dispostos na sua estruturação de modo a apresentar que houve modificações na letra e/ou na música; um hino histórico que esteve sempre presente nas edições do Hinário e que foi utilizado em evento muito importante para a igreja; a adoção de elementos antes não utilizados na partitura dos hinos, como cifras, por exemplo. Isto, além de exemplificar de um modo mais amplo, a estrutura musical básica destes hinos.

3.2 Análise de Hinos selecionados

Serão comentadas neste momento, portanto, quatro análises de hinos que integram o Hinário *Novo Cântico* (2013). Lembro novamente Freire, quando alinhada com Castoriadis (1995), observa que a música e suas práticas, ao estabelecerem uma relação intrincada com a trama sociocultural, se constituem em estruturas simbólicas capazes de evidenciar

significados atuais, residuais e latentes, de incorporar o tempo múltiplo inerente à dinâmica dessa trama, e, conseqüentemente, às representações socioculturais. Exemplificando o seu pensamento através da abordagem da música, essa autora observa que

as figuras e formas musicais articulam sentidos e significações e, como tal, é essencial que sejam apreendidas no relato histórico. Os modos de ordenação das estruturas e formas musicais expressam e propõem significados, posto que a música, como qualquer outra forma de linguagem, não opera com o universo fixo de significados, e contém, em si mesma, a possibilidade de novas organizações e significações. Ou seja, os signos utilizados na linguagem musical reportam-se à rede simbólica presente no momento histórico de sua elaboração, mas também os signos utilizados podem ser investidos de outras significações que não correspondem a esse momento histórico, assim como podem portar, residualmente, significados elaborados em momentos históricos outros, e que, portanto, estão sendo utilizados através de um processo de ressignificação. (FREIRE, 1994, p. 129).

Trazendo também alguns dos temas dispostos nas oito partes da estrutura do Hinário que trabalham os conteúdos dos hinos, relacionadas aos valores que a Igreja cultiva, já levantados anteriormente neste trabalho no primeiro capítulo²⁰, serão realizadas macroanálises de dois hinos com a mesma letra, mas que possuem músicas distintas, com base no método analítico de White (1976, p. 13-25)²¹, e sem perder de vista o representacional como instrumento de análise, conforme colocado por Moscovici²². Outra macroanálise²³, desta feita do hino *Castelo Forte*, aludido no capítulo dois, será realizada por ter sido o hino tema dos quinhentos anos da Reforma Protestante na *Igreja Presbiteriana do Brasil*. E, finalmente, a análise da letra de um hino para exemplificar que mudanças também ocorrem nas letras dos hinos do Hinário *Novo Cântico* quando ocorrem revisões do mesmo, narrando-se também porque tais mudanças ocorrem.

²⁰ Sobre a divisão de partes e temas que estruturam o Hinário *Novo Cântico* ver o sub-item 1.2.1 - Descrição do atual Hinário *Novo Cântico*.

²¹ Método analítico é como um sistema (ou um plano) claro e distinto de analisar uma obra seguindo os passos: (1) microanálise, (2) análise intermediária (ou: análise de nível médio) e (3) macroanálise, método tirado do capítulo 2: *The analytical method*, da obra *The analysis of music* de John White (1976), p. 13-25.

²² De acordo com Moscovici (2003, p. 71), as representações, que tem como suporte o simbólico, são entendidas como um instrumento de análise, podendo ser abordadas nas suas três dimensões: campo do representacional, a atitude (a valorização que o sujeito observado tem em relação ao objeto estudado) e a informação (a maneira como a informação é organizada na forma que se evidencia).

²³ Almada (2006, p. 15) também distingue macroanálise de microanálise. Segundo esse autor, que não deixa de se alinhar com White (1976), embora se mantenha apenas em duas categorias, a primeira seria uma análise mais ampla da obra, das indicações que aparecem no título e nas anotações, da indicação de instrumentos, tonalidade, compasso e partes principais, assim como uma análise harmônica mais geral. A microanálise já seria bem mais minuciosa e detalhada, sobretudo, em termos da questão harmônica.

3.2.1 Hino 139 - Mesma letra e duas versões musicais diferentes

A obra selecionada que evidencia a mesma letra e mudança na música foi o hino 139, cujo título original é *St. Stephen*, composto em 1789 pelo inglês William Jones (1726-1800). Duas versões desse hino aparecem no *Hinário Novo Cântico* analisado, com adaptações realizadas por Sarah Kalley no ano de 1861.

- **O Hino 139 - Primeira versão da música**

A primeira versão em português deste hino no *Novo Cântico* (ANEXO 2 A) realizada no ano de 1861, conforme indicado na própria partitura, não é uma tradução, mas, sim, uma metrificacão em português do texto adaptado do salmo 121, realizada quarenta anos depois pela missionária, musicista e poetisa Sarah Kalley, já comentada no primeiro capítulo. Este hino está inserido no **Tema Edificaçãõ/ Sub-Tema Proteção**. A métrica é 8.6.8.6, como indicado abaixo do título da música, significa a alternância do número de sílabas cantadas nas frases em 8 e 6 sílabas.

No referente à melodia, a peça não possui indicação de dinâmica e ornamentação e é diatônica. Desenvolve-se por graus com terminações masculinas no fim de suas duas subseções (compasso 4 e 8), conforme pode ser observado na Fig. 35. A nota mais aguda - Ré4 - é usada em três momentos.

Fig 35. Hinário *Novo Cântico* – Hino 139 – primeira versão - melodia diatônica em graus conjuntos. Terminações de frases nos compassos 4 e 8.

The image shows a musical score for Hino 139, first version, in G major and 4/4 time. The score is divided into two phrases. The first phrase consists of measures 1-4, and the second phrase consists of measures 5-8. The chords for the first phrase are G, D/F#, G, G/B, C6, C, D, A7/E, D/F#, G, and Am7. The chords for the second phrase are G/B, Em, G/D, D7, G, C/E, D/F#, G, and C. The G chord at the end of measure 4 and the G chord at the end of measure 8 are highlighted with red boxes, indicating masculine endings. The text 'Terminação masculina compassos 4' and 'Terminação masculina compassos 8' is written below the respective boxes.

Terminação masculina compassos 4

Terminação masculina compassos 8

A frase inicial é anacrústica e possui apenas 8 compassos, dividida em duas subseções praticamente idênticas. A primeira subseção, chamada aqui de S1 (compassos 1-4) e a segunda subseção S2 (compassos 4-8). Cada subseção possui duas frases. Na subseção S1 entre compassos 1-2 e 3-4, e na subseção S2 entre os compassos 5-6 e 7-8.

Foi constatado também através desta análise, que a primeira música do Hino 139 é ritmicamente simétrica, do princípio ao fim as vozes caminham quase sempre em blocos, indicando um trabalho homofônico em estilo acordal²⁴. No compasso 2 ocorre um Dó sustenido (Fig. 36), porém não há estabelecimento de uma nova tonalidade, uma vez que no mesmo compasso, na segunda metade do quarto tempo, a nota alterada volta ao seu estado inicial.

Vale ressaltar que a estrutura deste hino se assemelha à estrutura do Coral, o hino muito utilizado na Renascença por Lutero na língua vernácula (GROUT; PALISCA, 2011), em que as quatro vozes caminham homofonicamente, utilizando valores mais longos. Isto visando, em todos os seus detalhes, inclusive este, a inteligibilidade da mensagem que se almeja passar para os fiéis, o que já marca, de início, um elemento residual importante. Foram encontradas na obra três tipos de figuras rítmicas, porém, a predominância foi de semínimas, o que reafirma o cuidado em buscar figuras mais longas. Como pode ser observado na letra que aparece na figura abaixo possui forma estrófica, e, nesse caso, a melodia deve ser repetida cinco vezes. Características estilísticas do Hino 139, portanto, abordado aqui numa primeira versão, que podem ser conferidas na Fig. 36 que traz a partitura do Hino.

²⁴ Segundo autores como Grout; Palisca (2011) e Ulrich; Pisk (1963), o estilo acordal se refere ao caminhar das partes que integram uma obra em blocos verticais, seja essa obra vocal ou instrumental.

Fig. 36. Hinário *Novo Cântico*. Hino 139 – *O Socorro do Crente*. Primeira versão

O socorro do crente 139

ST.STEPHEN. 8.6.8.6
(Primeira música)

SALMO 121

Metr. SARAH POULTON KALLEY, 1861

WILLIAM JONES, 1789

G D/F# G G/B C6 C D A7/E D/F# G Am7



1. Pa - ra_al - tos mon - tes o - lha - rei, Quem
2. No bra - ço for - te_es - pe - ra - rei Do
3. O pé - do ser - vo de Je - sus Ja
4. Do cren - te_à mão di - rei - ta_es - tá Quem
5. Os i - ni - mi - gos dós fi - éis Os

G/B Em G/D D7 G C/E D/F# G C



1. me so - cor - re - rá? Do meu di - vi - no
2. meu Am - pa - ra - dor! Por e - le_o mun - do
3. mais va - ci - la - rá! O Deus que guar - da_os
4. o pro - te - ge - bem! Nem sol nem lu - a_o
5. que - rem as - sus - tar! O pro - te - gi - do

G/B C6 C D C/E D7/F# G Em G/D D7 G



1. pro - te - tor Au - xí - lio me vi - rá.
2. fei - to_es - tá, De tu - do_e - le_é Se - nhor.
3. fi - lhos seus Não a - dor - me - ce - rá.
4. fe - ri - rá, So - cor - ro sem - pre tem.
5. por Je - sus Sem me - do de - ve_an - dar.

Fonte: *Hinário Novo Cântico*, Editora Cultura Cristã, 2013

- **O Hino 139 – Segunda versão da Música**

A obra selecionada agora é a segunda música do hino 139 (Fig. 39 e 40), apresentada no *Hinário Novo Cântico*, cuja primeira versão foi composta em 1821, pelo compositor religioso inglês Thomas Jarman. A letra, em português, é a mesma da primeira música do Hino 139 que a compositora Sarah Kalley transportou para este hino em 1861, conservando métrica semelhante. Este hino também integra o **Tema Edificação/Sub-Tema Proteção**.

Esse hino assim como o anterior, não possui indicação de dinâmica e ornamentação. A melodia é caracterizada por possuir um contorno descendente por graus conjuntos em sua maioria. A melodia em Fá Maior é diatônica e como a peça anterior tem suas terminações todas masculinas, conforme exemplificado pela Fig. 37. Sua nota mais aguda é um Ré4 no último segmento (compassos 18-21).

Fig. 37. *Hinário Novo Cântico* – Hino 139 – segunda versão - melodia diatônica em graus conjuntos. Terminações de frases que aparecem nos 4, 6 e 9 da seção A. Comp. 1 a 11.

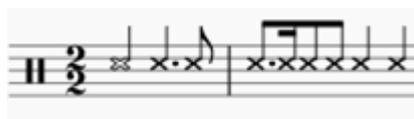
Terminação masculina compassos 4, 6 e 9 da seção A.

O hino está centrado em Fá Maior, e não possui modulação. A estrutura harmônica mostra-se, do mesmo modo, convencional, respeitando a centralidade do sistema tonal. De forma diferente da análise anterior, no entanto, esse hino (ANEXO 2 B) se inicia com ritmo tético. Possui duas seções bem definidas: a seção A (compassos 1-9), com três segmentos. A seção B (compassos 10-21) com quatro segmentos (entre os compassos 10-13, 14-16, 16-18 e

18-21). Apresenta no decorrer da obra os seguintes padrões rítmicos com suas variantes (Fig. 38):

Fig. 38. Hinário *Novo Cântico* – Hino 139 – segunda versão – Padrões rítmicos que prevalecem.

a)



b)



A segunda música do hino 139 é também ritmicamente simétrica, praticamente do princípio ao fim as vozes caminham em blocos, indicando um trabalho homofônico em estilo acordal, conforme indicado pelas Fig. 39 e 40. Sua estrutura também se assemelha à estrutura do Coral utilizado por Lutero. Foram encontradas na obra cinco tipos de figuras rítmicas, porém, a predominância foi de mínimas e semínimas, o que reafirma o cuidado em buscar figuras mais longas. No entanto, entre os compassos 14-21 acontece um esboço de movimento polifônico entre as vozes graves e as agudas. A maior movimentação rítmica, decorrente deste esboço de polifonia mais fluídica, gera certa instabilidade rítmica, já que há maior movimentação com a utilização de colcheia-colcheia e colcheia pontuada-semicolcheia. Esse trabalho quebra o transcorrer sonoro homofônico realiado na primeira seção, o que faz com que essa versão se diferencie da primeira. Possui forma estrófica e sua metrificação - 8.6[6].8.6. [6.6] - é um tanto mais complexa que a metrificação da primeira versão - 8.6.8.6.

Como visto, essa análise revelou também a valorização do gênero coral, um elemento residual importante para a Igreja, podendo se falar mesmo em um patrimônio Cultural profundamente ligado à sua história (GROUT, 2011). A mudança da letra, o esboço de breves movimentos polifônicos que quebram a sequência acordal, sobretudo ilustrada pela Fig. 41 abaixo, que evidencia a segunda parte desse Hino na sua segunda versão, são elementos que já apontam para renovações no decorrer da trajetória do hinário. Com estes dados, portanto, já se percebe representações que ressaltam permanências e renovações ao se lidar com o Hino

não apenas em outro tempo e espaço, mas também em um mesmo contexto. A primeira parte da segunda versão do Hino que apresenta variação rítmica pode ser observada na Fig. 39 abaixo, e a segunda parte da segunda versão, que traz os movimentos polifônicos mencionados, pode ser conferida na Fig. 40.

Fig. 39. *Hinário Novo Cântico. Hino 139 – O Socorro do Crente. Segunda versão – 1ª Parte – movimentação rítmica.*

139 O socorro do crente

LYNGHAM. 8.6.[6].8.6.[6.6]
(Segunda música)

SALMO 121
Metr. SARAH POULTON KALLEY, 1861 THOMAS JARMAN, 1821

F F9/11 F Bb F/C C7

1. Pa - ra al - tos mon - tes o - lha -
2. No - bra - ço for - te es - pe - ra -
3. O pé do ser - vo de Je -
4. Do cren - te à mão di - rei - ta es -
5. Os i - ni - mi - gos dos fi -

F C7/G F C/E G7/D C F Dm

1. rei, Quem me so - cor - re - rá? Quem me so -
2. rei Do meu Am - pa - ra - dor! Do meu Am -
3. sus Ja - mais va - ci - la - rá! Ja - mais va -
4. tá Quem o pro - te - ge bem! Quem o pro -
5. éis Os que - rem as - sus - tar! Os que - rem

C/G G C F F Fsus9 F

1. co - rer - rá? Do meu di - vi - no
2. pa - ra - dor! Por e - le o mun - do
3. ci - lá - rá! O Deus que guar - da os
4. te - ge bem! Nem sol nem lu - a o
5. as - sus - tar! O pro - te - gi - do

Fig. 40. Hinário *Novo Cântico*. Hino 139-A – *O Socorro do Crente*. Segunda versão – 2ª Parte – esboço de movimentos polifônicos mais fluídicos.

C7/G F C/E G7/D C F F7
 1. pro - te - tor Au -
 2. fei - to_es - tá, De -
 3. fi - lhos seus Não -
 4. fe - ri - rá, So -
 5. por Je - sus Sem
 Au - xí - lio me vi -
 De - tu - do_e - le_é Se -
 Não - a - dor - me - ce -
 So - cor - ro sem - pre -
 me - do de - ve_an -

Bb F C C7
 1. xí - lio me vi - rá, Au - xí - lio me vi -
 2. tu - do_e - le_é Se - nhor, De - tu - do_e - le_é Se -
 3. a - dor - me - ce - rá, Não - a - dor - me - ce -
 4. cor - ro sem - pre tem, So - cor - ro sem - pre -
 5. me - do de - ve_an - dar, Sem me - do de - ve_an -
 rá, Au - xí - lio me vi - rá, Au -
 nhor, De - tu - do_e - le_é Se - nhor, De -
 rá, Não - a - dor - me - ce - rá, Não -
 tem, So - cor - ro sem - pre tem, So -
 dar, Sem me - do de - ve_an - dar, Sem

F C7/G F/A F Bb F/A C7/G F Csus C C7 F
 1. rá, Au - xí - lio me vi - rá.
 2. nhor, De - tu - do_e - le_é Se - nhor.
 3. rá, Não - a - dor - me - ce - rá.
 4. tem, So - cor - ro sem - pre tem.
 5. dar, Sem me - do de - ve_an - dar.
 xí - lio me vi - rá, Au - xí - lio me vi -
 tu - do_e - le_é Se - nhor, De - tu - do_e - le_é Se -
 a - dor - me - ce - rá, Não - a - dor - me - ce -
 cor - ro sem - pre tem, So - cor - ro sem - pre -
 me - do de - ve_an - dar, Sem me - do de - ve_an - dar.

Fonte: *Hinário Novo Cântico*, Editora Cultura Cristã, 2013

A letra, que permanece a mesma neste hino com duas versões musicais, ilustra bem o **Tema Edificação/Sub-Tema Proteção**. Continua reforçando a importância de se estabelecer um vínculo dos fiéis com o criador, que deve ser percebido na sua onipotência, acima de tudo, como a única força que deve reger a vida. Representações também se evidenciam aí, revelando o forte teor doutrinário da Igreja que se manifesta fortemente através dos hinos, a força que a Igreja investe ao juntar a estrutura musical mencionada com o conteúdo da letra, conteúdo esse também já classificado e identificado neste trabalho.

- **A Letra do Hino 139**

1. Para altos montes olharei, quem me socorrerá? Quem me socorrerá? Do meu divino protetor, [Homens 4x] Auxílio me virá. [Mulheres 3x] Auxílio me virá.
2. No braço forte esperarei, do meu amparador! Do meu amparador! Por ele o mundo feito está, [Homens 4x] De tudo ele é Senhor. [Mulheres 3x] De tudo ele é Senhor.
3. O pé do servo de Jesus, jamais vacilará! Jamais vacilará! O Deus que guarda os filhos seus, [Homens 4x] Não adormecerá. [Mulheres 3x] Não adormecerá.
4. Do crente à mão direita está, quem o protege bem! Quem o protege bem! Nem sol nem lua o ferirá, [Homens 4x] Socorro sempre tem. [Mulheres 3x] Socorro sempre tem.
5. Os inimigos dos fiéis, os querem assustar! Os querem assustar! O protegido por Jesus, [Homens 4x] Sem medo deve andar. [Mulheres 3x] Sem medo deve andar.

Um mesmo Hino, mesma letra e conteúdo, e duas estruturas musicais diferentes, portanto, chamaram atenção nessa primeira parte do capítulo. Volto agora para o hino centenário, composto por Lutero, que vem sendo utilizado pela Igreja Presbiteriana desde seu início. Foi considerado, indiscutivelmente, como o Hino representativo dos quinhentos anos da Igreja. Outros hinos selecionados ficaram em um segundo plano nesta função.

3.2.2 Hino 155 – *Castelo Forte* – Hino Oficial da comemoração dos quinhentos anos da Reforma Protestante - representação de uma história e de um caráter doutrinador

O hino oficial das comemorações do quinto centenário da *Igreja Presbiteriana do Brasil*, o hino de número 155 do hinário *Novo Cântico* (ANEXO 2 C) denominado *Castelo Forte*, que pode ser conferido na Fig. 41, tem como título original *Ein'Feste Burg*. Foi composto por Martinho Lutero, o principal líder da Reforma Protestante, e, segundo informações contidas no referido Hinário, já fazia parte no ano de 1529 do *Gesambuch*²⁵ de Joseph Klug em Wittenberg, o hinário de Klug é o mais antigo hinário ilustrado da fé protestante.

²⁵ *Gesambuch* – Hinário em alemão.

Fig. 41. Hino 155 – Castelo Forte – do Hinário Novo Cântico

155

Castelo forte

EIN' FESTE BURG. 8.7.8.7.6.6.6.7

MARTINHO LUTERO (1483-1546)

Trad. JACOB EDUARDO VON HAFE, 1886

Através da versão espanhola de

JUAN BAUTISTA CABRERA (1837-1916)

MARTINHO LUTERO (1483-1546)

No "Gesangbuch", Wittenberg, 1529

De JOSEPH KLUG

D D/F# D A/C# A9/C# F#m Bm Bm7M E7 A Bm F#m G D Bm Bm7

1. Cas - te - lo for - te, é nos - so Deus, Es - pa - da, e bom es -
 2. A for - ça do ho - mem na - da faz, So - zi - nho, es - tá per -
 3. Se nos qui - ses - sem de - vo - rar De - mó - nios não con -
 4. De Deus' o Ver - bo fi - ca - rá, Sa - be - mos com cer -

1. cu - dol Com seu po - der de - fen - de, os seus Em
 2. di - dol Mas nos - so Deus so - cor - ro traz Em
 3. ta - dos, Não nos i - ri - am der - ro - tar Nem
 4. te - za, E na - da nos as - sus - ta - rá Com

1. to - do, o tran - se, a - gu - do, Com fú - ria per - ti - naz Per -
 2. seu Fi - lho, es - co - lhi - do, Sa - beis quem é? Je - sus, O
 3. ver - nos as - sus - ta - dos, O Prin - ci - pe do mal, Com
 4. Cris - to por de - fe - sal Se te - mos de per - der Fa -

1. se - gue Sa - ta - nás Com â - ni - mo cru - ell Mui
 2. que ven - ceu na cruz, Se - nhor dos al - tos céus, E
 3. seu pla - no, in - fer - nal, Já con - de - na - do, es - tá! Ven -
 4. mí - lia, bens, pra - zer, Se tu - do se, a - ca - bar E, a

1. for - te, é, o Deus fi - el, I - gual não há na ter - ra.
 2. sen - do, o pró - prio Deus, Tri - un - fa na ba - ta - lha.
 3. ci - do ca - i - rá Por u - ma só pa - la - vra.
 4. mor - te, e - fim che - gar, Com e - le rei - na - re - mos!

Fonte: Hinário Novo Cântico, Editora Cultura Cristã, 2013, p. 242-243

A versão em português deste hino encontrada no *Novo Cântico* é uma tradução de Jacob Eduardo Von Hafe (1886), realizada através da versão espanhola do Bispo Juan Batista Cabrera (1837-1916), que teve como referência o original alemão. Segundo a nota histórica que aparece logo em seguida à partitura do mesmo, essa tradução é considerada a melhor e é também abraçada pela maioria dos hinários protestantes, (p.243). Renovações novamente se evidenciam, em um hino que marca a trajetória histórica do Hinário remetendo a Lutero, a um dos primeiros hinos, portanto, celebrados por sua Igreja, e, por isso, se constituindo em importante elemento residual ressignificado em grandes comemorações, o que novamente traz o representacional a ele relacionado, capaz de evidenciar processos identitários.

Ainda segundo a nota histórica do hino *Castelo Forte* no hinário *Novo Cântico*, embora sejam conhecidas outras teorias quanto ao ano e ocasião de sua composição, acredita-se que esse hino tenha sido escrito para a Dieta de Spira em 1529, período em que os príncipes da Alemanha formalizaram seu protesto contra a anulação dos seus direitos e, por esse motivo, ganharam o título de protestantes, (p.243). Conforme ainda essa nota histórica, o hino *Castelo Forte* é considerado um hino universal no meio evangélico e tem perpassado os séculos com a mesma intensidade provinda da solidez dos dizeres bíblicos do Salmo 46, que lhe serviu de inspiração, (p.243). Circunstância que leva a sentidos e significados não somente no referente a seu uso no contexto das comemorações, mas também no próprio seio da Igreja Presbiteriana.

Por fim, a nota histórica afirma que esse hino foi traduzido para diversos idiomas e que vários compositores ofereceram um tratamento exclusivo à melodia com o passar dos anos, sobressaindo-se os episódios da Cantata n° 80 *Ein feste Burg ist unser Gott* de J. S. Bach e a *Sinfonia da Reforma* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, (p.243). Trata-se de uma permanência que, pelo seu constante e centenário uso, leva também a renovações e novas inserções, como constatado no que diz respeito às traduções e ao tratamento da melodia. Referente à localização do hino *Castelo Forte* no índice que remete à estrutura relacionada ao conteúdo no Hinário *Novo Cântico*, citada no primeiro capítulo, este hino integra também o **Tema Edificação / Sub-Tema Proteção**. Quanto aos outros índices, destacam-se dois fatos em relação a este hino. O primeiro destaque é quanto ao índice da métrica, pois é o único hino de todo o hinário na métrica 8.7.8.7.6.6.6.7. O segundo destaque é quanto ao fato do hino se consistir em um dos cento e quarenta e nove hinos presentes no índice dos autores e compositores incluídos nas notas hinológicas, pois, mais da metade dos hinos do *Novo Cântico* não as possui.

Será realizada agora uma análise da macroestrutura²⁶ do Hino 155 – *Castelo Forte*, exemplificado pela Fig. 41. A obra está no tom de Ré M, não tem indícios de dinâmica e a estrutura harmônica mostra-se convencional. Trata-se de um hino estrófico, constituído por dezoito compassos que são repetidos quatro vezes por causa da letra e da forma estrófica. Apresenta muito pouco desenvolvimento rítmico e a evidência do estilo homofônico, a peculiaridade estilística essencial ao gênero coral. Ressalta-se ainda que na Igreja Presbiteriana as partituras dos hinos são comumente tocadas por piano ou órgão, e a congregação canta somente a voz do soprano.

Ainda referente à sua macroestrutura, o hino *Castelo Forte* apresenta duas seções que podem ser conferidas na Fig. 42. A primeira seção (Comp. 1 a 8) traz um período regular com duas frases, tem quatro compassos e termina no I grau do tom de Ré M, semelhantemente à segunda, que tem também quatro compassos e termina no mesmo grau. Já a segunda seção (Comp. 9 a 18), revela um período irregular constituído de duas frases, a primeira com seis compassos (Comp. 9 a 14) termina no V grau, e a segunda, com quatro compassos (Comp. 15 a 18), no I grau. A harmonia se apresenta no seu aspecto centrado, portanto, acontecendo uma tensão no compasso 14, ponto de chegada da frase mais extensa alcançado pelo uso da progressão V-VIm, em que o VI m causa a tensão devido ao trítone Lá –Ré#, além da omissão da quinta (Fá#) do acorde. Nos compassos 6, 9, 13 e 16 aparece um Sol#, nos comp. 6 e 9 na mão direita, e nos comp. 13 e 16 na mão esquerda. Ainda no compasso 6 ocorre um Sol bequadro e nos compassos 14 e 15 um Ré# (na mão direita e esquerda respectivamente). No compasso 15 um bequadro no Dó, no compasso 16 um Lá# na mão esquerda e um Ré bequadro. No compasso 17 já aparecem um Lá e um Sol bequadro, na mão esquerda e direita, respectivamente. Em todos esses casos, no entanto, não há estabelecimento de nova tonalidade.

Já referente à melodia, esta se apresenta diatônica, sem modulações, com predominância de graus conjuntos. A nota mais aguda é um Do 4, que aparece treze vezes (compassos 1,2, 4, 5, 6, 12, 13 e 16). O aspecto rítmico evidencia o predomínio de três tipos de figuras rítmicas em um contexto em que há predominância de semínimas e, em segundo lugar, de colcheias, revelando as possibilidades de um andamento relativamente lento, favorecedor de um caráter mais solene, o que denuncia novamente um elemento residual. Elemento residual que se junta à prática da harmonia bem centrada e de elementos característicos do gênero coral, encontrado também na análise do Hino 139 nas suas duas versões.

²⁶ Lembrando que para White (1976) e para Almada (2006), uma análise mais ampla e geral da obra remete à sua macroestrutura, e uma análise mais detalhada e localizada, à sua microestrutura.

Por outro lado, no decorrer da análise, observou-se também uma ocorrência, o fato deste hino (Fig. 41) e dos demais hinos do hinário *Novo Cântico*, em sua última edição, virem acompanhados de cifras. Isto acontece porque facilita, de um lado, a participação nos rituais da Igreja de pessoas que não dominam totalmente a leitura musical, e, de outro lado, a adoção dos hinos acompanhados de instrumentos como violão, guitarra e baixo, por exemplo, o que pode significar uma inovação nos costumes litúrgicos tradicionais, a convivência intrincada do residual, atual e latente, conforme sugerido por Freire (1994) e Castoriadis (1995). Circunstância que aponta também para representações que revelam a inserção deste hino em um cenário atual pós-moderno, em que a diversidade se apresenta de forma acentuada (HARVEY, 2008; HALL, 2014), onde é fácil perceber a relação intrincada, às vezes concordante, às vezes conflitante, entre elementos de diferentes dimensões culturais, entre identidades descentralizadas. Segundo a definição de Hall, uma identidade descentralizada é

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2014, p. 12).

Acrescenta:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um “indivíduo soberano”. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o humanismo renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento. (HALL, 2014, p. 18).

A análise da letra do hino, por outro lado, remete às representações que evidenciam o caráter doutrinador da Igreja Presbiteriana, conforme já comentado na análise do Hino 139 e revelado pela transcrição da letra.

- **A letra do Hino 155**

1. Castelo forte é nosso Deus, espada e bom escudo!
Com seu poder defende os seus em todo transe agudo.
Com fúria pertinaz persegue Satanás. Com ânimo cruel!
Mui forte é o Deus fiel, igual não há na terra.
2. A força do homem nada faz, sozinho está perdido!
Mas nosso Deus socorro traz, em seu Filho escolhido.
Sabeis quem é Jesus? O que venceu na cruz,
Senhor dos altos céus, e sendo o próprio Deus, triunfa na batalha.
3. Se nos quisessem devorar demônios não contados,
Não nos iriam derrotar, nem ver-nos assustados.
O príncipe do mal, com seu plano infernal, já condenado está!
Vencido cairá, por uma só palavra.
4. De Deus o verbo ficará, sabemos com certeza,
E nada nos assustará com Cristo por defesa!
Se temos de perder família, bens, prazer!
Se tudo se acabar e a morte enfim chegar, com ele reinaremos!

A importância desta letra, do seu caráter de confirmação da fé em um Deus protetor, salvador, que deve estar acima de todas as coisas, junto à estrutura musical bem semelhante ao gênero coral, às peculiaridades que levam à harmonia, melodia e ritmo que foram acima comentados, foram ressaltados na entrevista com o pastor Jairo de Souza Santos Jr., membro do *Conselho de Hinologia Hinódia e Música* da IPB. Jairo de Souza Santos Júnior é também pastor efetivo da *Igreja Presbiteriana da Vila Nova* em Goiânia – GO, licenciado em Música e graduado em Piano pela *Universidade Federal de Goiás (UFG)*. Coursou Teologia no *Seminário Presbiteriano Brasil Central* e fez mestrado em Teologia Pastoral na *Faculdade Teológica Batista de Brasília / DF*. É ainda professor de Música e Teologia do Culto no *Seminário Presbiteriano Brasil Central*. Representações se evidenciam neste momento, portanto, revelando a sua relação intrincada com o tempo múltiplo, quando se tem em vista a constatação do cultivo de um Hino centenário que tem sua força atual e latente na história, o teor da letra e seu caráter doutrinador, reforçados pelos dados resultantes de uma entrevista. Segue abaixo a letra do Hino e a entrevista com o pastor Jairo de Souza Santos Júnior.

- **A entrevista com o pastor Jairo**

A primeira pergunta feita ao pastor Jairo foi: por que o hino *Castelo Forte* é o hino oficial das comemorações dos quinhentos anos da Reforma Protestante na IPB? Ele respondeu que quando se trabalha com o hino *Castelo Forte*, tem que ser lembrado que foi composto por Lutero, o reformador. Em seguida, comentou sobre a existência de uma das possíveis versões da composição deste hino no ano de 1521 (uma versão que não consta na Nota Histórica do Hinário estudado), ano em que aconteceu a *Dieta de Worms*, cidade alemã, onde Lutero foi chamado para se colocar contra as noventa e cinco teses que ele próprio tinha levantado e não o fez. O pastor Jairo relatou ainda que Lutero tem outras composições, mas que o contexto em que compôs o hino *Castelo Forte* deixou uma marca muito forte do tempo e da temática da Reforma Protestante. Afirmou que este hino é cantado desde a sua composição, e que, obviamente, com a comemoração dos quinhentos anos da Reforma, isto não podia ser diferente. Diante da contextualização histórica já realizada, portanto, pode ser acrescentado aqui que se evidenciam nesta circunstância significados residuais, relacionados à força de sua letra e de uma composição composta pelo reformista Lutero no ano em que efetivou a reforma protestante. No entanto, levando ainda em consideração a contextualização realizada, pode ser lembrado que este hino já passou por diferentes traduções e, um ponto muito importante: se foi composto em 1521, ano muito próximo da reforma protestante, contemporânea das obras musicais de compositores renascentistas como Jacob Obrecht (1457-1505), Josquin des Prez²⁷ (1440-1521), Clement Janequin (1485-1558), Claudin de Sermicy (1490-1562), dentre muitos outros, esta obra não teria sido composta no sistema tonal, embora durante todo o renascimento já estivesse havendo uma transição do sistema modal para este sistema (GROUT; PALISCA, 2010; ULRICH; PISK, 1963). Conclui-se, portanto, que houve uma adaptação para o tonal (a análise possibilitou constatar a ocorrência do tom de Ré M), ocorrida nas diversas oportunidades que levaram à sua prática, o que já aponta para renovações e ressignificações.

Perguntado se o entoar do hino *Castelo Forte* em igrejas pertencentes à IPB trazia significados referentes ao passado, significados que dizem respeito ao presente e significados que apontam para o futuro dessa Igreja, o pastor Jairo respondeu: “com certeza!” Se olharmos, por exemplo, a primeira estrofe do hino, a letra diz “*Castelo forte* é nosso Deus, espada

²⁷ Josquin des Prez (1440-1521) foi professor de Lutero e era profundamente admirado por ele. Faleceu logo após a Reforma Protestante (GROUT; PALISCA, 2010; ULRICH; PISK, 1963), no ano da composição do Hino Castelo Forte.

e bom escudo”, o que quer dizer que desde sempre Deus é o nosso castelo forte, é a nossa espada e o bom escudo, aquele que nos guarda, que nos protegeu, nos protege, e continuará nos protegendo. Então, segundo o pastor Jairo, o Deus que é retratado no hino Castelo Forte, é o Deus todo poderoso, é o Deus de sempre, o Deus de ontem, o Deus de hoje, o Deus de amanhã, o Deus eterno, e, por isso, cantar o hino *Castelo Forte* é exaltar o Deus que agiu, o Deus que tem agido e o Deus que continuará agindo.

Foi perguntado, em seguida, se este hino também é entoado em outras ocasiões que não a comemoração da Reforma Protestante e a resposta foi positiva. Afirmou que o hino *Castelo Forte* é um hino de adoração, e um hino de adoração cabe em uma liturgia em qualquer época do ano. Lembrou ainda que a Igreja adora, louva e exalta a Deus pelo que ele é, e pelo que ele faz, portanto, o *Castelo Forte* não é um hino específico de um dia de comemoração, mas é um hino de exaltação, adoração, além de ser um hino que também traz ensino. Exemplificou isto lendo a segunda estrofe do hino: “A força do homem nada faz, sozinho está perdido. Mas nosso Deus socorro traz em seu Filho escolhido”. Em seguida comentou o trecho, dizendo que era a própria pregação do evangelho, enfatizando novamente que isso deveria ser cantado não somente em uma comemoração, mas o ano inteiro pelas igrejas. Significados se evidenciam, portanto, relacionados ao uso deste hino no contexto das Igrejas presbiterianas brasileiras, assim como se evidenciam as suas interações com um tempo múltiplo, se Castoriadis (1985) e Freire (1994) forem lembrados agora.

Foi narrado então ao pastor o contato com o site <http://www.reforma500.ipb.org.br>, que possibilitou a informação de que o *Conselho de Hinologia, Hinódia e Música* da IPB incentivou no meio presbiteriano a composição de hinos e canções para a comemoração dos quinhentos anos da Reforma Protestante na Igreja. Foi perguntado o porquê desse incentivo e quantas músicas foram compostas para a ocasião. Foi respondido que, na verdade, o *Conselho de Música* resolveu encomendar um hino para essa comemoração. Lembrou que tinha sido realizado no ano passado um *Festival de Cânticos*, que coletou por todo o Brasil aproximadamente cento e setenta e oito cânticos. O Conselho resumiu isso em treze cânticos, gravou um *CD* e ofereceu este trabalho para as igrejas desde dezembro do ano passado (2016). Por outro lado, o *Conselho de Música* resolveu pedir também para o compositor Stênio Marcius fazer uma composição referente aos quinhentos anos da Reforma, e ele fez o hino *Reforma 500 Anos*. Desde então esta música tem sido apresentada no site do próprio *Conselho de Música*.

Questionou-se, então, por que o hino *Reforma 500 Anos* não foi considerado o hino oficial da ocasião. O pastor Jairo respondeu que, na verdade, era quase impossível desassociar o hino *Castelo Forte* da Reforma Protestante. Que eles pensaram nesta nova composição para comemorar os quinhentos anos, **mas que o hino *Castelo Forte* tem essa força da Reforma Protestante.** Informou em seguida que a nova composição foi gravada pelo coral de uma Igreja de Curitiba e está disponível em áudio no site, com todas as vozes (naipes) separadas. Está tudo cifrado, com partitura e acompanhamento para piano, e, a igreja que se interessar, encontrará o trabalho pronto para o seu coral ou para a comunidade cantar. Contudo, foi ressaltado que por ser um hino que estão lançando agora, não daria tempo de tomar uma posição no Brasil que o levasse a ser adotado como hino oficial para a comemoração dos quinhentos anos.

Interrogou-se a seguir se esse novo hino entraria no hinário *Novo Cântico* e há quanto tempo não entrava um novo hino neste hinário. O pastor respondeu que o *Conselho de Música* resolveu não mexer no hinário *Novo Cântico*, e que iria fazer um compêndio que será apresentado na próxima reunião do *Supremo Concílio* (maior liderança da IPB). A nova coletânea traz aproximadamente duzentos novos cânticos e hinos, todos harmonizados, e a nova composição em comemoração aos quinhentos anos da Reforma estará inclusa nesse compêndio. Sobre o segundo questionamento, observou que desde que foi reformulado o *Novo Cântico* não foi acrescentado nenhum hino. Anteriormente o nome do Hinário era *Hinário Presbiteriano*, e desde que ele passou a ser o *Novo Cântico*, mudanças aconteceram, como, por exemplo, a Casa Editora ter lançado as cifras e, agora, o lançamento deste novo compêndio pelo Conselho da IPB. Observa-se, nesta fala, uma valorização desta Igreja tanto em relação aos cantos que integram o Hinário, quanto às novas músicas que possam vir a integrá-lo, o que permite constatar, através da análise do representacional, que tem como suporte o simbólico, o investimento ainda na preservação do tradicional, mas sem deixar de lado as inovações, o registro especial dos novos cânticos. Quanto a esta abordagem sabe-se que

encontramos primeiro o simbólico, é claro, na linguagem. Mas o encontramos igualmente, num outro grau e de uma outra maneira, nas instituições. As instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica. (Castoriadis, 1995, p. 142).

Por fim, foi perguntado ao pastor Jairo, qual a mensagem principal que o *Conselho de Hinologia Hinódia e Música* e a liderança da IPB gostariam que o hino *Castelo Forte* deixasse para os fiéis, nesse momento de comemoração do quinto centenário da Reforma Protestante. Isto tendo em vista ser entoado pelos membros da Igreja e ser ouvido por visitantes na ocasião. A resposta foi que este hino, pela maneira e ocasião em que foi composto, deve sempre lembrar que a Palavra de Deus é a única regra de fé e de prática. A Reforma foi justamente isso, mostrar que o povo da época de Lutero tinha que obedecer a Palavra de acordo com o que ela é. Em suma, disse que a mensagem que gostariam que o hino deixasse é essa: que a comunidade creia na Bíblia como única regra de fé e prática e que adore um Deus único, verdadeiro, todo poderoso, um Deus que é o *Castelo Forte* deles. O que o campo do representacional demonstra, neste momento, é a força evangelizadora que o elemento residual e a mensagem deste hino trazem, daí a sua grande utilização nas Igrejas Presbiterianas e a dificuldade em substituí-lo por outro, embora tentativas neste sentido já estejam sendo realizadas. Há aí a presença de elementos do residual em interação com elementos do atual, que, possivelmente, ainda vão continuar interagindo, o que já traz também a constatação de latências relacionadas ao futuro.

3.2.3 Hino 32 - Mesma música e duas versões de letras que evidenciam diferenças

A abordagem de permanências e renovações relacionadas ao Hinário *Novo Cântico* utilizado pela IPB, levou em consideração também exemplificar hinos que foram utilizados com uma letra em outras edições do hinário e que hoje, na edição atual, trazem algumas modificações nesta mesma letra. Esse enfoque procede ao se levar em consideração que as letras dos hinos são de suma importância nos rituais desta Igreja, tendo primazia sobre a melodia das músicas. Tendo em vista essa circunstância, selecionou-se, portanto, um hino cantado em ambas as igrejas pesquisadas – o Hino 132 (ANEXO 2 D) – um hino bastante conhecido nas igrejas presbiterianas em geral, que apresentou essa peculiaridade. O nome do hino no *Novo Cântico* é: *O Deus fiel*. O título original, que se encontra logo abaixo do título em português no *Novo Cântico* é *Great is thy faithfulness*, que significa *Grande é a tua fidelidade*. Ele integra o **Tema Louvor e Adoração / Sub-Tema Deus Fiel**.

Tendo em vista com Chartier (2002, p.63), que “aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita”, buscou-se aqui relatar essa abordagem da letra do Hino 132, partindo do sucinto relato histórico sobre o autor da

letra e do compositor deste hino. Ambos fizeram juntos cerca de vinte e cinco trabalhos que derivaram em hinos, embora, segundo consta na nota histórica do *Novo Cântico*, o mais famoso e conhecido seja este. Consta ainda nesta nota, que Thomas Chisholm, autor da letra do hino, escreveu cerca de 1.200 poesias. Chisholm nasceu em Kentucky (E.U.A), lutou com dificuldades para alcançar um diploma, e, não obstante, tornou-se jornalista e professor, além de poeta. Converteu-se ao protestantismo aos vinte e sete anos e, por um período breve, foi pastor metodista. Faleceu em New Jersey, em 1960. Já o reverendo William Runyan, compositor da melodia, também pastor metodista, nasceu em Nova York, manifestando desde muito cedo grande aptidão musical. Estudou órgão e composição, foi redator e professor, deixou cerca de trezentos hinos, além de ter tomado parte da compilação de vários hinários. Faleceu em 1957. Abaixo, a versão primeiramente utilizada na IPB, a letra do hino na língua original, seguida da versão atual, que consta da última edição do Hinário *Novo Cântico*. As versões em português possuem uma estrofe a mais que a música original.

- **Letra da versão original: - *Great is thy Faithfulness***

Great is thy Faithfulness

1. Great is Thy faithfulness, O God my Father; there is no shadow of turning with Thee; thou changest not, Thy compassions, they fail not; as Thou hast been, Thou forever will be.
2. Pardon for sin and a peace that endureth. Thine own dear presence to cheer and to guide; strength for today and bright hope for tomorrow, Blessings all mine, with ten thousand beside!

Coro: Great is Thy faithfulness! Great is Thy faithfulness! Morning by morning new mercies I see. All I have needed Thy hand hath provided; great is Thy faithfulness, Lord, unto me!²⁸

²⁸ 1. Grande é a tua fidelidade, ó Deus, meu Pai; Não há sombra de mudança contigo; Tu não mudas, tua compaixão, eles não falham; Como tens sido, Tu para sempre será. Coro: Grande é a tua fidelidade! Grande é a tua fidelidade! Manhã pela manhã as misericórdias novo eu vejo. Tudo que eu precisei Tua mão tem prestado;

- **Letra da primeira versão utilizada pela IPB – *Tu és fiel Senhor***

Tu és fiel, Senhor

1. Tu és fiel, Senhor, meu Pai celeste; pleno poder aos teus filhos darás.
Nunca mudaste: tu nunca faltaste; Tal como eras, tu sempre serás.
2. Flores e frutos, montanhas e mares, sol, lua, estrelas no céu a brilhar:
Tudo criaste na terra e nos ares. Todo o Universo vem pois te louvar!
3. Pleno perdão tu dás: paz, segurança; cada momento me guias, Senhor.
E, no porvir, oh! que doce esperança, desfrutarei do teu rico favor!

Coro: Tu és fiel, Senhor! Tu és fiel, Senhor! Dia após dia, com bênçãos sem fim,
Tua mercê me sustenta e me guarda. Tu és fiel, Senhor, fiel a mim.

- **Letra da versão atual do Novo Cântico – *O Deus Fiel***

1. Tu és fiel, Senhor, ó Pai celeste, **teus filhos sabem que não falharás!** Nunca mudaste, tu nunca faltaste, tal como eras tu sempre serás.
2. Flores e frutos, montanhas e mares, sol, lua, estrelas **brilhando no céu**, tudo criaste na terra e nos ares, **para louvar-te, Senhor, que és fiel.**
3. Pleno perdão tu dás! Que segurança! Cada momento me guias, Senhor, e no porvir, oh! Que doce esperança! Desfrutarei do teu rico favor.

Coro: Tu és fiel Senhor! Tu és fiel Senhor! Dia após dia, com bênçãos sem fim,
tua mercê nos sustenta e nos guarda; tu és fiel Senhor, fiel **assim**. Amém.

Grande é a tua fidelidade, Senhor, a mim! 2. Perdão para o pecado e uma paz que dura; Tua própria presença querida para animar e orientar; Força para hoje e esperança brilhante para amanhã, Bênçãos todo meu, com 10 mil ao lado! Coro.

Como pôde ser observado, há diferenças nas letras das duas versões do Hinário²⁹, que remetem a adaptações de acordo com certos objetivos. O *Conselho de Hinologia Hinódia e Música* da IPB, já mencionado neste trabalho, periodicamente reúne os seus membros para, dentre outras coisas, fazer uma revisão geral no material adotado. Em meio a diversos tipos de revisão constam, por exemplo, revisão musical, diagramação etc., mas há ainda a revisão das letras dos hinos do *Novo Cântico*, segundo informou o pastor Jairo, com o intuito de confirmar se estão sendo preservadas as doutrinas cristãs da fé dessa Igreja. Por isso, vez por outra ocorre uma modificação no texto de um hino, não necessariamente ou apenas pela preocupação com a prosódia, mas, sim, pelo cuidado com a mensagem que a música está passando. Por essa razão, aconteceram mudanças na letra do hino que foi selecionado neste trabalho, demonstradas nas palavras em negrito que estão se sobressaindo na última versão abordada, no título, na primeira e segunda estrofe e em uma palavra do coro. Algumas outras Igrejas evangélicas ainda cantam a primeira versão.

A primeira mudança da letra, na primeira estrofe, aconteceu em relação à frase “pleno poder aos teus filhos darás”, que foi trocada por “teus filhos sabem que não falharás”. Essa mudança ocorreu pelo fato das crenças da IPB – que podem ser resumidamente encontradas em *O Breve Catecismo de Westminster* que a Igreja utiliza juntamente com outros símbolos de fé (citados no capítulo dois) – não estarem de acordo com a afirmativa de que o homem pode receber poderes divinos de forma absoluta. Segundo esse mesmo Catecismo, Deus “é único, infinito, eterno e imutável em seu ser, sabedoria, poder (...)”, por isso, nem de forma poética aceitaram continuar cantando que esse ser concederia todo o seu poder a homens. Na segunda estrofe ocorreram duas mudanças, sendo que a primeira alteração está relacionada com a segunda, já que esta segunda modificação é mais de cunho teológico e a primeira mais relacionada com a rima. Por este motivo, primeiramente será observada a segunda mudança. Foi alterada a frase “Todo o Universo vem, pois, te louvar” para a frase “para louvar-te, Senhor, que és fiel”. Essa alteração não ocorreu porque se discorde da primeira afirmativa, uma vez que os presbiterianos acreditam que a criação louva a Deus. A modificação aconteceu porque, provavelmente, foi identificado na frase anterior, “tudo criaste na terra e nos ares”, uma oportunidade para reafirmar outra doutrina que acreditam, ou seja, ser mais importante alegar neste momento do hino que Deus tudo criou para louvor da sua glória. Afirmção sublinhada pelo trecho neotestamentário³⁰, a primeira referência bíblica encontrada no *Breve*

²⁹ Estas diferenças aparecem em negrito na última versão.

³⁰ Neotestamentário e veterotestamentário são expressões que remetem, respectivamente, ao novo e ao velho testamento bíblicos.

Catecismo de Westminster, que diz: “Porque dele por meio dele, e para ele são todas as coisas. A ele, pois, a glória eternamente.” A primeira mudança na segunda estrofe, portanto, nada mais foi que prover uma rima para a palavra final da estrofe que fora alterada com a segunda mudança. Na primeira versão do hino, a frase “no céu a brilhar” rimava com a palavra louvar, já na segunda versão, a frase “brilhando no céu”, foi elaborada para rimar com a palavra fiel. Por fim, a última mudança aconteceu no coro ao final da frase “Tu és fiel, Senhor, fiel a mim” que, na segunda versão do hino, ficou “tu és fiel Senhor, fiel assim”. Os presbiterianos acreditam que Deus é fiel a Ele mesmo, e, não a homens, pois, para eles, o homem, segundo *O Breve Catecismo de Westminster*, perdeu a comunhão com Deus depois da queda (referência à narrativa veterotestamentária sobre Adão e Eva e o fruto proibido).

Deste modo, percebe-se com o exemplo da análise destas letras, a preocupação atenta e até radical da IPB em ser fiel às suas doutrinas em cada detalhe, inclusive no que é cantado em suas Igrejas. E, por essa razão, o Hinário adotado não ficaria de forma alguma alheio a este zelo. Por outro lado, mais uma vez representações se evidenciam, mostrando não somente processos identitários que remetem novamente ao cuidado criterioso com a doutrinação, mas também a convivência intrincada do tempo múltiplo que perpassa a dinâmica do sócio-cultural e de tudo que o integra. Neste ponto do trabalho, faz-se mister agora buscar como o Hinário *Novo Cântico* foi utilizado nas duas Igrejas que foram selecionadas, exatamente para demonstrar de forma prática a sua adoção, e, neste contexto, continuar buscando representações que forjam processos identitários relacionados ao seu uso nas duas instituições religiosas e a dinâmica do tempo múltiplo que leva à convivência intrincada dos significados residuais, atuais e latentes.

3.3 Permanências e Renovações no uso litúrgico do Hinário *Novo Cântico* em duas Igrejas de Goiânia.

O uso do *Novo Cântico* foi rastreado nas liturgias das duas Igrejas de Goiânia observadas, visando diferenças, semelhanças, permanências e inovações que ocorreram e ainda ocorrem na maneira peculiar de cada uma delas lidar com o Hinário. Bem se sabe que semelhanças e permanências tendem a mostrarem-se singulares em diferentes contextos, pois,

se o trajeto histórico de um gênero ou a busca das origens de uma música podem iluminar o significado no tempo presente daquele gênero ou daquela música, é válido enfatizar que “essa ajuda pode ser uma falácia já que o elemento ancestral estará inserido em outro contexto, relacionado a

diferentes objetos em distinta conformação cultural e ativando outros sentidos jamais imaginados quando estava na sua posição original” (VARGAS apud MENDONÇA, 2014, P. 142).

O que a **pesquisa de campo** revelou neste sentido? É o que vai ser relatado agora. Isto, sem perder de vista que esta técnica se consiste em mais uma das etapas da trajetória teórico-metodológica trabalhada até aqui, tendo-se em conta que ela corresponde à observação e coleta de dados a partir do contato direto, de uma aproximação maior com a realidade de estudo, que permite, inclusive, gravações, fotos e filmagens. Alves-Mazzotti & Gewandsnadjer (2002), referindo-se a uma “fase inicial exploratória” da pesquisa de campo e a outra sequente que chamam de “fase da investigação focalizada”, observam que

...uma vez obtido o acesso ao campo, pode-se iniciar o **período exploratório**, cujo principal objetivo é proporcionar, através da imersão do pesquisador no contexto, uma visão geral do problema considerado, contribuindo para a focalização das questões e a identificação de informantes e outras fontes de dados. [...] Os dados obtidos nessa fase são analisados e discutidos com os informantes para que estes opinem sobre a pertinência das observações feitas pelo pesquisador e a relevância dos aspectos por ele destacados. Considerando que o principal objetivo do período exploratório é obter informações suficientes para decisões iniciais sobre as questões relevantes [...], as observações, impressões e *insights* que levaram a essas decisões devem ser descritos.

Acrescentam:

...passa-se à fase de **investigação focalizada**, na qual se inicia a coleta sistemática de dados. Enquanto no período exploratório o pesquisador, tipicamente, conta apenas com os seus olhos e ouvidos, nesta fase ele pode recorrer a instrumentos auxiliares, como questionários, roteiros de entrevista, formulários de observação ou outros que surjam da criatividade do pesquisador. [...] Em decorrência da feição indutiva que caracteriza os estudos qualitativos, as etapas de coleta, análise e interpretação ou formulação de hipóteses e verificação, não obedecem a uma sequência, cada uma correspondendo a um único momento de investigação [...] A análise e a interpretação dos dados vão sendo feitas de forma interativa com a coleta, acompanhando todo o processo de investigação (ALVES-MAZZOTTI & GEWANDSNADJER, 2002, p. 161-162).

Os dados colhidos nesta circunstância são analisados e interpretados levando sempre em conta a complexidade, sentidos, significados e interações do contexto observado, a peculiaridade da relação de fatos e fenômenos que ocorrem dentro de nichos, cenários e ambientes naturais de vivência, no caso especial deste trabalho, nas Igrejas selecionadas para a pesquisa. Segundo José Filho (2006, p.64) “o ato de pesquisar traz em si a necessidade do diálogo com a realidade a qual se pretende investigar e com o diferente, um diálogo dotado de crítica, canalizador de momentos criativos”. Este autor observa ainda que a realidade em questão deve ser “interpretada a partir de um embasamento teórico, sem a pretensão de desvendar integralmente o real e possui um caminho metodológico a percorrer com instrumentos cientificamente apropriados” (JOSÉ FILHO, 2006, p.65), que, nesse momento da pesquisa, se consiste na pesquisa de campo. Importante lembrar o cuidado que se teve em buscar duas Igrejas que foram criadas e atuaram em tempos bem distintos, já que uma foi fundada praticamente com a cidade de Goiânia, na década de 1930, e a outra, foi criada bem mais recentemente, já no início do século XXI. Cada uma, portanto, apesar da ligação com a Igreja central, não deixa de se constituir em um nicho a ser explorado e investigado.

Mazzotti & Gewandsnadjer (1998, p.164) evidenciam vantagens que podem ser atribuídas à observação em campo, tais como: independe do nível de conhecimento ou capacidade verbal dos sujeitos; permite “checar”, na prática, a sinceridade de certas respostas que, às vezes, são dadas só para causar “boa impressão; permite identificar comportamentos não intencionais ou inconscientes e explorar tópicos que os informantes não se sentem à vontade para discutir; permite o registro do comportamento em seu contexto temporal espacial. Importante dizer que essa pesquisa, conforme descrita acima, além da observação *in loco*, propiciou tanto a escolha dos sujeitos a serem entrevistados, quanto o espaço de realização das mesmas, de obtenção de fotos, gravações e filmagens.

3.3.1 O Hinário *Novo Cântico* na *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia*...

A observação realizada na *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG) possibilitou a constatação da utilização de hinos antigos inerentes ao *Novo Cântico* sendo utilizados lado a lado com gêneros e estilos musicais contemporâneos: os cânticos³¹. O que fez considerar que essa antiga Igreja de Goiânia valoriza os Hinos tradicionais disponíveis quase que em

³¹ Cânticos são músicas cristãs populares contemporâneas, compostas, sobretudo, para instrumentos de banda. Algumas igrejas compõem também a música que é cantada em um culto cristão protestante, juntamente com os hinos protestantes.

pé de igualdade com outras manifestações musicais, nem os valorizando em excesso, e nem os deixando no esquecimento.

Fig. 42. Boletim de Culto Dominical matutino e noturno da PIPG

PRIMEIRA IGREJA PRESBITERIANA DE GOIÂNIA	
<small>SÍNODO BRASIL CENTRAL (SBC) PRESBITÉRIO DE GOIÂNIA (PGNA) Templo: Rua 68 c/ Rua 71 - Centro, Goiânia-GO - CEP 74055-100 Fone: (62) 3224-0651 Administração: Rua 71 nº 99 - Centro, Goiânia-GO - CEP 74055-200 Fone: (62) 3213-3526, 3213 6906; FAX: (62) 3224-6175 Website: www.pipg.org E-mail: secretaria@pipg.org</small>	
LITURGIA	
CULTO DOMINICAL MATUTINO	CULTO DOMINICAL - TARDE E NOITE
Prelúdio	Prelúdio: Coral Jovem: Adorador
Oração	Oração
Cânticos	Cânticos: Adorador Tu és Santo
Leitura: Isaías 55:6-9	Leitura: Miquéias 7:8-20
Oração de confissão	Oração de confissão e intercessão
Hino: Firme nas Promessas (NC nº 177)	Entrega de dízimos e ofertas
Entrega de dízimos e ofertas	Hino: Mais de Cristo (NC nº 135)
Exposição Bíblica	Momento Missionário
Oração e Bênção	Oração com as crianças
Postlúdio	Coral Jovem: Tudo és
	Exposição Bíblica
	Cântico: Vem, derrama paz
	Oração e Bênção
	Postlúdio

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Na Fig. 42 acima pode ser observada a liturgia de um culto presbiteriano que acontece pela manhã e outro à tarde/noite na PIPG (ANEXO 1). No culto da manhã há apenas um hino identificado (Hino *Firme nas promessas* – NC n. 177 – **Tema Edificação/Sub-Tema Fidelidade**), que foi executado no momento da entrega de dízimos e ofertas. As outras músicas não estão identificadas, então não se sabe se foi tocado algum hino ou não no prelúdio e poslúdio. Também não se sabe quantos cânticos foram cantados pela manhã, visto que também não estão designados.

Referente ao culto da noite foi possível constatar que o coral jovem cantou em dois momentos, no prelúdio (*Adorador*) e no momento missionário (*Tudo és*). Foram identificados ainda dois cânticos após a oração inicial (*Adorador; Tú es Santo*) e após a exposição bíblica (*Vem, derrama a paz*) executados pela banda designada para aquele culto. Um hino do *Novo*

Cântico (Hino *Mais de Cristo* – NC n. 135 - **Tema Edificação / Sub-Tema Santificação**) foi entoado também no momento da entrega de dízimos e ofertas, assim como aconteceu na liturgia da manhã. Não se sabe também que tipo de música fora tocada/cantada no pós-lúdio. Assim, as músicas que foram identificadas neste culto da noite, totalizam: quatro cânticos e um hino. E, mais uma vez, o **Tema Edificação**, referente à estrutura do Hinário que trata do conteúdo, prevaleceu na escolha dos hinos.

Os hinos cantados na PIPG são conduzidos e cantados por um regente à frente da congregação, na maioria das vezes, o próprio ministro de música. O acompanhamento instrumental dos hinos comumente é feito tão somente por um piano e um órgão, de forma tradicional e solene. Nem toda Igreja possui os dois instrumentos, e, de fato, pode-se dizer que este é um privilégio de Igrejas maiores. O autor Faustini (1973, p. 84) observou: “Quem realmente deseja tocar bem os hinos, (...), deve estudar muito mais do que o ‘suficiente’ para os hinos, pois caso contrário nunca será organista eficiente.” Ainda segundo esse autor,

o bom organista precisa manter a sua técnica, estudando constantemente. Os melhores organistas são também pianistas, pois a técnica do piano mantém a técnica do órgão. Um organista que nunca estudou piano, em geral, não tem uma execução limpa e exata, e tem dificuldades em escalas e dedilhados.” (FAUSTINI, 1973, p.87).

A PIPG disponibiliza sete pianistas e cinco organistas, sendo que três deles tocam os dois instrumentos, dentre os quais, o ministro de música. Interessante relatar que quase todos esses músicos foram formados pela *Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás* (EMAC/UFG), apenas uma senhora mais idosa não possui essa formação.

Nesta abordagem da pesquisa de campo, importante discorrer um pouco mais sobre o papel do ministro de música desta instituição religiosa. Edson Carlos Janson Kriger (Fig. 24), é bacharel em Música Sacra pelo *Seminário Teológico Batista do Paraná* (Curitiba) e Bacharel em Regência pela EMAC/UFG. A sua atuação profissional anterior à função de ministro de música da PIPG é diversa. Foi professor de Teoria Musical pelo *Conservatório Musical Carlos Wesley* (Curitiba), Ministro de Música na *Igreja Batista do Bacacheri* (Curitiba), Diretor do *Departamento de Música do Seminário Bíblico Palavra da Vida* (Atibaia-SP), Regente adjunto da EMM (Escola de Ministério de Música e Evangelismo) Atibaia-SP, Ministro de Música da *Igreja Batista Paulistana* –SP, Diretor do *Departamento de Música do Instituto Bíblico Janz Teem* - Gramado (RS), Ministro de Música da *Segunda Igreja Batista de Nova Odessa* – SP, Ministro de Música da *Igreja Batista Central de Campinas* – SP, Ministro de Música na *Primeira Igreja Batista de Atibaia* – SP e Diretor do *Instituto Musical Ars Viva* -

Atibaia (SP). Nota-se que o currículo do ministro de música da PIPG é bastante extenso, e isso evidencia representações forjadoras de processos identitários, mostra o zelo que essa antiga Igreja demonstra ao buscar e investir em alguém tão capacitado.

Quanto aos instrumentos utilizados na execução dos hinos, o piano utilizado pela PIPG é um piano acústico com $\frac{1}{4}$ de cauda e oitenta e uma teclas, e o órgão elétrico possui cinco oitavas e uma pedaleira completa. Peculiaridades que reforçam também a evidência das representações mencionadas acima, e que vão de encontro ao ideal manifestado por Faustini (1973) quando fez um comentário sobre a utilização do órgão na Igreja,

Toda Igreja grande deve se esforçar para adquirir um órgão de tubos – que custa uma fortuna, mas que é mais próprio e mais litúrgico. Não sendo possível, deve pensar em um bom órgão eletrônico ou elétrico, com pedaleiras completas, ou no mínimo, com vinte e quatro teclas, onde possam ser tocados os baixos dos hinos, e quase toda a literatura musical organística. O instrumento em si é importante, mas o maior investimento que uma Igreja pode fazer é em preparar adequadamente seus organistas, para que, como os músicos “mestres” do “Velho Testamento”, orientem e liderem o povo no cântico de louvor ao Criador (FAUSTINI, 1973, p. 87).

Referente ao repertório das bandas (nove ao todo) e dos coros (quatro ao todo) foi constatado que dificilmente os coros incluem um hino do *Novo Cântico*, e, quando raramente isso ocorre, utiliza-se um arranjo diferente do encontrado no Hinário. As bandas não tocam hinos de forma alguma. O motivo fundamental é que tanto os coros quanto as bandas têm repertório de músicas apropriadas para si. O repertório das bandas costuma ser de músicas mais atuais (segunda metade do século XX e século XXI) compostas primordialmente para serem tocadas por instrumentos populares (guitarra, baixo, bateria etc.). Os coros, do mesmo modo, possuem repertório (geralmente a quatro vozes), integrado também por músicas diferentes daquelas disponibilizadas pelo Hinário. Ressalta-se que é muito vasto o repertório sacro protestante para coros, e esse é composto por peças muito antigas e também por peças bastante contemporâneas.

Os hinos do *Novo Cântico*, como se sabe, são entoados durante a liturgia dos cultos dominicais, sendo pertinente a descrição do ambiente em que estes cultos são celebrados e o momento em que os hinos são cantados. A celebração ocorre no templo da PIPG que, por dentro e por fora mostra uma construção antiga com uma decoração sóbria, o que remete a tradicionalismo. A Igreja possui vitrais coloridos que contrastam com a cor de sua estrutura,

pintada rusticamente de cinza (Fig. 43). Os bancos da Igreja são de madeira e remetem a uma decoração antiga. Há cadeiras brancas atrás da Igreja para comportar o número de pessoas que, na maior parte das vezes, ultrapassa a capacidade de lotação. Há também um carpete cinza em toda a Igreja, que possui ar-condicionado, apesar de nem sempre ficar ligado.

Fig. 43. Ambiente do Templo da PIPG



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Um segundo lugar de culto, conhecido como Capela (Fig. 44), funciona como uma segunda opção quando a Igreja fica superlotada e não consegue comportar o número de presentes. Ali o culto é transmitido em tempo real através de uma televisão. Este ambiente que não é forrado por carpete tem apenas um piso bege, bancos de madeira, ar-condicionado, e é significativamente menor que o templo, não exibindo uma decoração tão tradicional como ele.

Fig. 44. Ambiente da capela da PIPG em momento de ensaio do Coro Misto



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

A postura dos músicos (pianista e organista) é solene, assim como a postura da pessoa que rege o hino, apesar de agir de acordo com a letra do mesmo. Age da mesma forma a Igreja que fica de pé, caso o regente faça o sinal para tal, ao cantar com respeito e seguindo a letra do hino, que, geralmente, aparece no telão à frente do templo e na própria televisão da capela, onde é transmitido o culto. Quanto aos ensaios esses não ocorrem, pois, tanto pianistas como organistas são experientes, não necessitam de ensaio prévio. Segundo o ministro de música, quinze minutos antes dos cultos são suficientes para ensaiar a introdução dos hinos que serão executados, hinos que são escolhidos por ele. Os cânticos já são escolhidos pelos líderes das bandas. O ministro Edson observou ainda que as letras dos cânticos passam pelo crivo de um pastor determinado para isso, depois que ele mesmo fez uma primeira seleção e avaliação das letras. Muitas vezes a letra é modificada para adequação. Abaixo está a letra de um trecho do

cântico *Ao único* que fora ouvido durante a pesquisa, exemplo também da modificação da letra para ajustes de acordo com a doutrina da Igreja, conforme já mencionado:

Coroado estás, ó Rei Jesus (2x).

Adoramos o Teu nome.

Nos rendemos aos Teus pés.

Consagramos todo nosso ser a Ti.

Sendo que a letra original do trecho deste cântico *Ao único* de Bené Gomes, nome artístico de Benedito Carlos Gomes (cantor, compositor, produtor musical, multi-instrumentista e arranjador) é:

Coroamos a Ti, ó Rei Jesus (2x).

Adoramos o Teu nome.

Nos rendemos aos Teus pés.

Consagramos todo nosso ser a Ti.

Contudo, a letra fora mudada não só na PIPG, mas em todas as igrejas presbiterianas Brasil afora pelo fato da liderança da IPB acreditar que Jesus não precisa ser coroados pelos seus seguidores, pois ele já está coroados. Por outro lado, as escolhas das músicas são de conformidade com o momento litúrgico até antes da exposição bíblica. Após a mensagem bíblica, nem sempre o tema é conforme a mesma, pois nem sempre se consegue uma música conforme a pregação do pastor. Só para registro, os momentos litúrgicos nas Igrejas Presbiterianas costumam ser de acordo com alguns dos Temas que integram as Partes já observadas, que atendem ao conteúdo e mensagem das letras: *Adoração*, *Contrição*, *Louvor*, *Edificação* e *Consagração*, variando pouca coisa entre elas, embora haja um predomínio da Parte *Edificação*, conforme já pôde ser observado, remetendo às representações que evidenciam a busca de doutrinação e evangelização da Igreja.

Colocadas as condições em que os hinos do hinário *Novo Cântico* acontecem na PIPG, vale a pena agora comentar alguns relatos de elementos atuantes na Igreja (organizadores, músicos, fiéis, por exemplo), obtidos através das entrevistas realizadas em campo. Buscou-se com as entrevistas a interação dessas pessoas com a utilização desse Hinário no cotidiano da Igreja, o que pensam sobre o seu conteúdo, sobre as permanências e renovações a ele relacionadas na prática da sua instituição. Importante dizer que as entrevistas realizadas em ambas as

Igrejas mantiveram o anonimato das pessoas, para se conseguir maior liberdade nas respostas. Para tanto, as cinco categorias de entrevistados (Responsáveis pela administração da Igreja – pastores; Ministros de Música; Coristas; Membros de Banda; Coristas e Membros de Banda; fiéis), serão identificadas por uma letra maiúscula seguida de um número que identifica o entrevistado³². Como a PIPG possui por volta de hum mil e cinquenta membros (1050) e a IPGV apenas cem (100)³³, houve a preocupação de buscar certa proporcionalidade em termos do número de entrevistados: 15 para a primeira e 05 para a segunda. O resultado da análise dos dados colhidos será narrado aqui, embora apenas os relatos mais significativos e ilustrativos serão transcritos. De um modo geral, foi equilibrada a quantidade de pessoas selecionadas quanto ao gênero e quanto à faixa etária. A idade média dos entrevistados se equilibrou entre os que possuem mais de trinta anos e os que possuem menos de trinta anos em ambas as igrejas, como pode ser observado na Tab. 1 abaixo.

Tab. 1: dados gerais dos entrevistados

	IDADE (+30 ANOS/-30 ANOS)	GÊNERO (FEMININO/MASCULINO)
PIPG	70% + 30 30% - 30	40% F 60% M
IPGV	40% + 30 60% - 30	40% F 60% M

3.3.1.1 A recepção e percepção da utilização do Hinário *Novo Cântico* na PIPG

Quando os entrevistados da PIPG foram indagados sobre quais as características do Hinário *Novo Cântico* que poderiam ser destacadas como importantes, a maioria das respostas destacou as letras e sua teologia, as vantagens da organização estabelecida por sua estrutura,

³² Exemplo: **Categoria Responsável pela administração** e número do entrevistado (RA1; RA2; RA34; e assim por diante). **Categoria Ministro de Música** e número do entrevistado (MM1; MM2; MM3; e assim por diante). **Categoria Corista** e número do entrevistado (C1; C2; C3; e assim por diante). **Categoria Membro de Banda** e número do entrevistado (IB1; IB2; IB3; e assim por diante). **Categoria Corista e membro de Banda** e número do entrevistado (CIB1; CIB2; CIB3; e assim por diante). **Categoria Fiéis** e número do entrevistado (F; F2; F3; e assim por diante).

³³ Lembro que estes números foram cedidos pelo Ministro de Música da PIPG e pelo pastor da IPGV.

considerada boa e explicativa. O entrevistado MM 1 observou:

... é um hinário muito completo. Ele tem vários índices por assuntos, tem referências bíblicas, os hinos que foram embasados em referências bíblicas, também textos bíblicos, tem a história de alguns compositores, tradutores e autores e também dos próprios hinos, né? [...] Uma coisa que é interessante notar, é que é um hinário que procura facilitar pra quem manuseia, em termos de índice, em termos de assuntos, e isso facilita bastante pra nós que trabalhamos com a liturgia da Igreja, isso nos ajuda bastante também.

Quando indagados sobre a presença de elementos residuais ou atuais nos hinos deste Hinário, foram quase unânimes em dizer que encontraram apenas elementos residuais, e, aqueles que não concordaram, não souberam explicar o que havia de renovação. Um dos poucos que foi mais específico na sua resposta foi o entrevistado F1: “No Novo Cântico é encontrado apenas elementos tradicionais. Melodia, Harmonia e Ritmo são robustos e na maioria tonado”. Pode ser observado, portanto, que há uma valorização grande do conteúdo dos hinos do Hinário que aparecem estruturados em Partes e Temas, assim como há uma tendência em valorizar o residual, a tradição incorporada por ele.

Já no referente a acharem possível ou necessário o diálogo dos hinos com outros gêneros e ritmos musicais, as respostas dividiram-se entre pessoas que não sabiam responder, pessoas que achavam necessária a interação, e pessoas que achavam desnecessário tal feito. Prevaleceu a opinião dos que achavam possível a interação, porém desnecessária. Destacou-se, no entanto, a resposta do entrevistado CMB1: “É possível. Eu porém, acho desnecessário, pois os hinos estão bem desenvolvidos na sua forma original. Não vejo problema vez ou outra acontecer alguma alteração na sua estrutura, porém, não com o intuito de tentar agradar alguns gostos”. Mais uma vez a tradição prevalece em relação à renovação, embora esta não seja descartada, pelo menos no discurso.

Em seguida fora indagado se o entrevistado já encontrou influências musicais brasileiras em algum hino do *Novo Cântico* e as respostas foram unânimes em dizer que não. Entrevistado F1: “Não, os hinos do Novo Cântico não possuem influências brasileiras”. Há novamente uma sinalização em prol da tradição.

Fora questionado também como a pessoa percebia a recepção dos hinos pelos fieis em suas diferentes faixas etárias, e mais uma vez a maioria concordou ao dizer que os mais idosos gostam mais, mas que aqueles que são criados na Igreja tendem também a apreciá-lo. Entrevistado F2: “Bom, eu acho assim, como quem já cresce na igreja já tem, já é acostumado com aquela recepção, com aquilo que é ofertado, então eu creio que pra eles é normal, agora

quanto a outras pessoas que acho que vem de outra denominação eu não reparei não”. Entrevistado C1: “Percebo que os mais velhos gostam mais, os mais jovens não; mas também acho que isso depende da maturidade espiritual do membro da igreja, hinos também fazem parte do louvor, não apenas cânticos atuais.” Comentários e respostas que indicam os mais velhos e a própria igreja como cultores, numa primeira instância, da tradição.

O questionamento seguinte foi em relação ao formato em que o Hinário é apresentado hoje, se seria satisfatório e suficiente para a sua perpetuação nas próximas décadas, e, apesar de terem respondido anteriormente que os hinos agradavam mais os crentes mais antigos, a maioria afirmou que este formato se perpetuará, o que evidencia novamente representações que remetem à força da tradição na Igreja. Uma resposta controversa à maioria e não muito clara foi do Entrevistado C2: “Acho que em tudo pode ocorrer uma reforma, para que a palavra de Deus seja propagada. Mas tem que tomar muito cuidado para não perder o foco, que é Deus”.

Finalmente, perguntou-se qual futuro a pessoa esperava do uso litúrgico do *Novo Cântico* e como o entrevistado percebia a atuação da sua Igreja em relação à utilização do mesmo. Todos esperam que o Hinário continue a ser utilizado, ainda que com alguma renovação. Quanto à sua utilização na PIPG, a maioria acha muito boa a utilização do *Novo Cântico*, uma minoria se mostra insatisfeita, menciona o pouco uso do Hinário, por exemplo, e/ou observa a necessidade de se acrescentar mais ânimo ao canto dos hinos, um resultado que mais uma vez reafirma as representações observadas. O Entrevistado C1 observou: “Espero que seja mais utilizado nas igrejas. Sou satisfeita com a maneira que minha igreja utiliza o hinário, lá é bastante utilizado”. Entrevistado C2: “Espero que continue sendo usado. Acho que a PIPG usa o hinário com muita sabedoria”. O resultado, o cômputo final das respostas leva, portanto, a um predomínio do cultivo da tradição, a aceitação das renovações não foram validadas da mesma forma.

3.3.2 O Hinário *Novo Cântico* na Igreja Presbiteriana Graça e Vida

Na Igreja Presbiteriana Graça e Vida (IPGV), a quantidade de hinos cantados por culto costuma ser a de dois hinos, o que contrasta com o número de cânticos, que costuma ser seis. Não são distribuídos folhetos que descrevem as partes que integram o culto, assim como não são anunciados os hinos e cânticos selecionados. A IPGV não possui boletim semanal impresso ou *on line*. Os hinos do *Novo Cântico* costumam ser entoados no início do culto, no momento mais conhecido na liturgia como *Adoração*. Alternam também com a oração e com

outras músicas no momento conhecido como *Louvor*, em que muitos cânticos são entoados. A observação *in loco* possibilitou ouvir e filmar hinos que eram acrescidos de mais um tempo em determinado compasso para facilitar uma virada de bateria. Isto aconteceu com o hino *Glória e Coroação*, que aparece adiante como exemplo na Tab. 2, que traz uma comparação da utilização dos hinos do *Novo Cântico* na PIPG e na IPGV. Vai poder ser observado também nesta Tab. 2 um fato: semelhante ao que acontece com a igreja mais antiga, prevalece na Igreja mais jovem a utilização de hinos que estão estruturados no **Tema Edificação** do Hinário *Novo Cântico*. Nesta última, diferente da primeira, que só investiu no **Tema Edificação**, aparece também um hino do **Tema Louvor e Adoração**. Duas abordagens, portanto, que evidenciam representações que apontam tanto para a renovação, quanto para o cultivo da tradição e de uma doutrinação almejada pela Igreja desde os seus primórdios.

A experiência de executar hinos e cânticos na IPGV é bem parecida, visto que os dois gêneros são tocados e cantados pela banda, a Igreja não possui um coral. Seria muito simples a IPGV optar por não tocar os hinos pela ausência de um pianista, como já ocorre em muitas Igrejas na sua circunstância, contudo, notou-se que essa instituição valoriza o hinário *Novo Cântico*, mesmo sendo uma Igreja que cultiva menos o tradicionalismo. Referente a essa última afirmação, pode ser destacado um singelo gestual realizado na hora do refrão de um cântico que tem como título *Solta o cabo da Nau*. A prática de utilizar o gestual no momento de entoar esse cântico é algo comum em várias denominações, mas não é muito comum em uma Igreja presbiteriana em um domingo à noite. Trata-se de um cântico bem conhecido no meio evangélico. Eis o trecho onde ocorrem os gestos em concordância com a letra da música: “Solta o cabo da nau, toma os remos nas mãos e navega com fé em Jesus. E então tu verás que bonança se faz, pois com ele seguro serás”. Por outro lado, trata-se também de uma letra que nitidamente faz alusão à fé que os fiéis devem ter no seu Deus, um conteúdo tão divulgado pelas igrejas presbiterianas, inclusive a PIPG.

Como a banda toca e canta todas as músicas na IPGV, naturalmente os instrumentos musicais utilizados para acompanhar os hinos são guitarra, baixo, bateria (outra percussão), teclado e violão, o que, por si só, já remete a menos tradicionalismo. Costuma-se ter pelo menos cinco cantores e cinco ou seis músicos instrumentistas conduzindo o canto da Igreja. Esta Igreja não utiliza o acompanhamento do piano e do órgão como a anterior. Os instrumentistas revelaram não possuir formação musical sistematizada, ao contrário também dos instrumentistas da PIPG. Aprenderam a tocar seus instrumentos com um músico que frequentava a IPGV, dono de uma pequena escola de música em Goiânia que tocava praticamente todos os instrumentos de banda. Este músico ministrava aulas destes instrumentos na própria Igreja

para os membros que quisessem aprender. A banda da IPGV costuma ensaiar os hinos todo domingo após a Escola Dominical pela manhã, assim como ensaia as outras músicas de louvor, o que já marca outra diferença em relação à PIPG, que não vê necessidade de ensaios mais intensos, levando em consideração a própria formação e experiência dos músicos. Representações se evidenciam, portanto, relacionadas aos seus processos identitários, tanto no referente ao uso da tradição, às condições de mantê-la, quanto à própria tradição da sua trajetória histórica.

Os cultos da Igreja são celebrados e os hinos naturalmente entoados no templo da Igreja, um ambiente que mostra, ao contrário da PIPG, uma construção atual, de menor proporção, com medidas de 16x8. Um recinto composto por forro, piso e paredes brancas e amarelas (Fig. 45), cadeiras almofadadas que se mesclam com bancos de madeira, com cadeiras de plástico que são utilizadas quando há mais pessoas nos cultos. Há também ar-condicionado e alarmes de segurança na Igreja. Circunstâncias que também evidenciam a sua situação de Igreja nova, fundada mais recentemente, onde o peso da tradição se manifesta de forma diferente e em ambiente diferente.

Figura 45. Ambiente do Templo da IPGV



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Quanto à postura dos músicos, é de muito entusiasmo ao ser entoado um hino ou um cântico de louvor (Fig. 45). Geralmente levantam as mãos, cantam alto e se mostram alegres, seguindo o ritmo da música mantido pela banda. A postura da Igreja não é muito diferente, visto que se deixam conduzir pelos músicos à frente. Ressalta-se que a seleção dos hinos cantados é realizada pelo presbítero responsável em fazer e conduzir a liturgia do culto de determinado domingo. Diferente da escolha dos cânticos de louvor, realizada pela própria banda. Quanto às letras dos cânticos, normalmente o conselheiro da equipe de música faz a triagem, pois se considera que o mesmo tem um bom filtro bíblico e teológico. Se houver dúvidas, no entanto, recorre-se ao pastor da Igreja. E quanto ao entoar cântico ou hino relacionado ao tema da pregação antes ou depois da mesma, nem sempre ocorre, assim como na PIPG, pois nem toda vez conseguem uma música conforme o tema. A recepção dos hinos pelos fiéis, as suas percepções e reflexões sobre permanências e renovações, por sua vez, também foram observadas, sobretudo, através de entrevista.

3.3.2.1 A recepção e percepção da utilização do Hinário *Novo Cântico* na IPGV

Conforme feito anteriormente no relato das entrevistas da PIPG, manteve-se o anonimato de todos os entrevistados e aqueles citados foram tratados da mesma forma anterior. Na IPGV também houve a liberdade em dar respostas longas ou sucintas para as mesmas questões colocadas para os mesmos. Quando se perguntou a respeito das características do Hinário *Novo Cântico* que poderiam ser destacadas, em resposta obteve-se destaques tanto para a qualidade teológica, quanto para a diversidade temática do Hinário. Houve um grande apego ao elemento doutrinário da Igreja, como se pode ver na resposta a seguir do Entrevistado RA 1, que deu respostas bem precisas:

- a) Qualidade teológica criteriosa, procurando reproduzir uma orientação bíblica coerente.
- b) Diversidade temática, procurando abranger temas relacionados à formulação das crenças a respeito de Deus e o louvor e adoração a ele devidos, às expressões das emoções numa perspectiva de fervor, à comunhão dos fiéis, aos desafios de uma influência missionária ética e moralmente cristã, às expressões de encorajamento para as lutas atuais, e convicções relacionadas a uma esperança que transcende rumo à eternidade (ENTREVISTADO RA 1).

Foi perguntado então se era percebida a existência de elementos tradicionais e/ou de renovação nos hinos do Hinário *Novo Cântico* e se obteve como resposta que sim. O Entrevistado RA 1 discorreu levando para o lado da teologia, que, na visão presbiteriana, para ele, seria sempre atual: “Sim, no que se refere ao ponto de vista da linguagem teológica que mantém um princípio de preservação e continuidade nas crenças de geração a geração cristãs”.

Em relação ao fato de se admitir o diálogo dos hinos com outros gêneros e ritmos musicais, a maioria observou que é possível e necessário, tendo em vista que a compreensão teológica é fundamentada nas escrituras, mas a manifestação vivencial dela ocorre em contextos culturais diferentes no decorrer dos tempos e nos distintos lugares. Fora ainda indagado se ao entrevistado se já encontrou influências musicais brasileiras em algum hino do *Novo Cântico*, e a resposta da maioria foi não, porém o Entrevistado RA 1 disse que sim e argumentou: “Quando a melodia tradicional sofre algumas mudanças na execução quando se refere como o fazem alguns corais, duetos, quartetos, quintetos, sextetos, solistas, grupos. Isso ocorre no andamento, na vocalização etc.”. Foi questionado então como se percebia a recepção dos hinos pelos fiéis em suas diferentes faixas etárias, e em resposta disseram que há uma maior receptividade entre os adultos. O Entrevistado F3³⁴ acrescentou: “Percebo que os idosos recebem melhor os hinos, pois as crianças e jovens dessa nova geração já estão acostumados com a música contemporânea cristã, utilizando bastante ritmo e mistura de linguagens musicais”. Respostas, portanto, que evidenciam representações relacionadas a uma abertura maior em relação a novos investimentos frente ao cultivo da tradição.

Quando foi perguntado sobre o formato em que o Hinário é apresentado e se a utilização atual seria satisfatória e suficiente para a sua perpetuação nas próximas décadas, a resposta da maioria foi sim. O Entrevistado RA 1, no entanto, disse: “De certa forma, sim. Todavia, tem-se adotado a prática de projeção dos hinos no momento do culto. Assim, os membros vão gradativamente deixando de adquirirem um exemplar pessoal”. E aqui ele se referiu ao exemplar físico do Hinário *Novo Cântico*, que há algum tempo tem entrado em desuso, não só porque as Igrejas projetam os hinos em telões ou em papel impresso, mas porque a própria IPB vem lançando há alguns anos este Hinário sem música, integrando o exemplar da Bíblia Sagrada. Têm sido editados diversos modelos deste tipo, diferenciados nas capas, como se pode ver a Fig. 46 abaixo.

³⁴ A numeração dos entrevistados está em sequência àquela realizada na abordagem da PIPG, já que se trata de diferentes sujeitos da pesquisa.

Fig. 46. Exemplos atuais da Bíblia Sagrada integrada pelo Hinário *Novo Cântico*



Fonte: Disponível em:

<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-848471575-biblia-c-hinario-novo-ncntico-l-gigante-capacidade-vinho-_JM> Acessado em: 08 ago 2018

O Entrevistado RA 1 fez referência a esta circunstância, ao fato de que as pessoas não compravam mais apenas o Hinário e, sim, uma Bíblia com Hinário. Fora isto, hoje em dia há aplicativos para *smartphones* e *tablets* do Hinário *Novo Cântico*. Assim, as respostas continuaram evidenciando uma abertura maior para a renovação, a atenção maior dos fiéis da IPGV para as novas circunstâncias relacionadas à Igreja.

Por fim, do mesmo modo que foi colocado para os entrevistados da PIPG, foi perguntado qual futuro do uso litúrgico do *Novo Cântico* e como era percebida a atuação da sua Igreja em relação à utilização do mesmo. A maioria dos entrevistados espera que o *Novo Cântico* seja mais utilizado, nas palavras do Entrevistado RA 1: “Espero que seja mais valorizado e usado, mas em harmonia com a inclusão de outros cânticos contemporâneos, não favorecendo à exclusão de um ou de outro”. Quanto à atuação do Hinário na IPGV, o Entrevistado F3 respondeu: “Minha igreja tenta sempre colocar uma ou duas músicas do hinário para serem tocadas nos cultos, mas o hinário ainda necessita ser usado com mais abrangência na igreja”. Também consideram a utilização de hinos tímida na Igreja, percebem a necessidade da presença de músicos mais habilitados para conduzir a execução dos hinos, bem como para ensinar os hinos desconhecidos. Este é um ponto importante lembrado, já que só assim pen-

sam que os grupos musicais se tornarão mais preparados para utilizá-los com mais regularidade.

Como pôde ser observado, a maior parte dos entrevistados de ambas as Igrejas avaliou como boa ou muito boa a utilização da música na sua instituição, além de aprovar os hinos acontecendo junto aos outros cânticos. Valorizam o conteúdo dos hinos, dão importância ao investimento na palavra que doutrina, além de reconhecer que devem caminhar lado a lado com a realidade atual. Reconhecem, portanto, que tradição e renovação andam lado a lado na realidade de suas Igrejas. Ao serem indagados se modificariam algo na apresentação dos hinos no momento litúrgico, disseram que sim na IPGV, e que não modificariam nada na PIPG, muitos poucos afirmaram o contrário. Na IPGV sentem falta de outros tipos de instrumentos e músicos, de músicos mais capacitados, o que não acontece na PIPG, bem provida de músicos bem formados e variedade de instrumentos, ao contrário da primeira. Finalmente, a maioria nos dois grupos, apesar da satisfação incompleta de alguns, acredita que os hinos serão entoados no futuro nas suas Igrejas, o que demonstra que há aceitação do *Hinário Novo Cântico* nessas Igrejas e que a tradição, embora com menos força, continua ainda sendo cultivada. Levando em consideração agora os dados colhidos nos outros momentos da Pesquisa de campo, será realizada agora a abordagem de uma tabela elaborada com hinos abordados durante o período da pesquisa nas duas igrejas, na sua relação com elementos relacionados à sua seleção e prática, buscando representações que possam apontar para os processos identitários ligados ao perfil de cada Igreja.

3.4 Algumas reflexões e relações sobre os hinos e sua prática nas duas Igrejas

A necessidade de uma tabela que facilitasse a análise comparativa dos dados encontrados na abordagem de hinos do *Novo Cântico* neste trabalho, que ajudasse na percepção da evidência de outras representações forjadoras de processos identitários, levou à seleção de três hinos de cada Igreja, entoados em cultos observados no período da pesquisa (2016-2017). Para a elaboração da tabela³⁵, levou-se em comparação cinco aspectos: o Hino executado, a Tema/Sub-Tema correspondente estruturada no *Hinário Novo Cântico*, os instrumentos (musicais) utilizados na execução, a adoção de partituras ou cifras pelos instrumentistas, elemen-

³⁵ Um Hino da PIPG (A fé contemplada) e dois hinos da IPGV (Brilho Celeste e Glória e Coroação) citados na Tab. 2 estão no DVD ANEXO 4 com mais um áudio do hino Castelo forte, um cântico da IPGV (Solta o cabo da Nau) e um poslúdio (Bênção Aaraônica) da PIPG.

tos de inovação (ritmo, melodia, andamento e caráter) e o membro da igreja responsável pela seleção dos mesmos. Segue a Tab. 2 com os dados:

Tab. 2: Tabela comparativa no uso de hinos do *Novo Cântico* na PIPG e IPGV

	HINOS	TEMA/SUB-TEMA	INSTRUMENTOS	PARTITURA /CIFRAS	INOVAÇÃO	SELEÇÃO DOS HINOS
P I P G	<i>Mais de Cristo</i> n° 135	Edificação/ Santificação	Piano e Órgão	Partitura	Não	Ministro de Música
	<i>Firme nas promessas</i> n° 177	Edificação/ Fidelidade	Piano e Órgão	Partitura	Não	Ministro de Música
	<i>Crer e Observar</i> n° 110 ^a	Edificação/ Companhia do Senhor	Piano e Órgão	Partitura	Não	Ministro de Música
I P G V	<i>Brilho Celeste</i> n° 114	Edificação/ Companhia do Senhor	Violão, teclado, guitarra, baixo e bateria	Cifra	Variações no ritmo	Presbítero
	<i>Glória e Coroação</i> n° 52	Louvor e Adoração/ Jesus Vencedor	Violão, teclado, guitarra, baixo e bateria	Cifra	Variações no ritmo e melodia	Presbítero
	<i>Firme nas Promessas</i> n° 177	Edificação/ Fidelidade	Violão, teclado, guitarra, baixo e bateria	Cifra	Variações no ritmo	Presbítero

A tabela possibilitou visualizar e constatar de forma bem evidente que em ambas as igrejas a maioria dos hinos escolhidos para esta comparação, em termos do seu conteúdo, integra o Tema *Edificação* do Hinário. Os instrumentos musicais utilizados para executar os hinos diferem bastante nas duas igrejas, sendo utilizados na PIPG os instrumentos piano e órgão, considerados mais difíceis de serem adquiridos e executados e, na IPGV, os instrumentos de banda, considerados populares e mais fáceis de executar e adquirir, como é o caso do

violão, do baixo e da bateria. Os músicos na PIPG, preparados através de um estudo mais sistematizado, utilizam as partituras disponibilizadas pelo próprio Hinário *Novo Cântico* e os músicos da IPGV acessam cifras que facilitam a leitura. A maioria destes músicos sabe tocar de cor ou de ouvido, na verdade, não precisam olhar nem as cifras no papel. Quanto a inovações no momento da execução dos hinos, é raro ocorrerem na PIPG, que segue mais de perto a tradição. Não foi percebida nenhuma inovação na execução dos hinos desta instituição aqui listados. O ministro de música desta igreja disse ocorrer alguma vez ou outra alguma mudança. Nas palavras dele,

nós trabalhamos às vezes com uma pequena mudança na questão de ritmo e a própria execução deles, às vezes alguns hinos são compostos em alguns compassos, por exemplo ternário, nós mudamos pra quaternário e vice-versa, (...). Às vezes na altura, às vezes alguns hinos eles estão escritos pra vozes muito agudas e isso dificulta o canto congregacional. Então, às vezes nós mudamos a tonalidade normalmente para mais grave, meio tom ou um tom dependendo dos hinos que nós cantamos (KRIEGER, 2017)³⁶

Na IPGV puderam ser observadas algumas modificações nos hinos tocados pela banda. Um exemplo foi a execução do hino *Brilho Celeste – nº 114* (ANEXO 2 F: partitura e ANEXO 4 B: áudio), que apresentou não apenas um compasso mudado de compasso composto para compasso simples, ao comparar-se a partitura com o áudio, mas também um ritmo alterado, como por exemplo, ouve-se uma mínima no lugar de mínima pontuada encontrada na partitura do hino. Ouve-se também acréscimo de nota ao comparar também o áudio com a partitura do hino. Outro exemplo é o hino *Glória e Coroação – nº 52* (ANEXO 2 E: partitura e ANEXO 4 A: áudio) que, ao comparar-se também a partitura do hino com o áudio, nota-se uma mudança de compasso $\frac{3}{4}$ para $\frac{4}{4}$, um acréscimo de tempo específico em dado momento para uma virada de bateria. Enfim, exemplos de mudanças e inovações que aconteceram nas execuções dos hinos na IPGV.

Buscou-se também, referente à seleção dos hinos em cada Igreja, a pessoa responsável por tal tarefa. Na PIPG, esta escolha é realizada sempre pelo Ministro de Música, responsável pela seleção dos hinos que serão cantados. Na IPGV, como se sabe não há Ministro de Música, sendo o responsável pela escolha a pessoa encarregada por organizar toda a liturgia do culto no domingo, neste caso o presbítero (pessoa eleita pela Igreja através de votação para, ao lado do pastor, administrar a mesma). Enfim, constatou-se ainda mais com essa modalidade de organização e análise dos dados colhidos, as peculiaridades do uso litúrgico do *Novo*

³⁶ KRIGER, Carlos Janson. Entrevista concedida à pesquisadora na *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia*, na cidade de Goiânia, no dia 16 de novembro de 2017. Krieger é Ministro de Música nesta instituição.

Cântico e das suas práticas na antiga/grande Igreja e na jovem/ pequena Igreja. Diferenças e semelhanças que evidenciam representações que revelam uma Igreja antiga ciente da sua condição de âncora na cidade, de guardião da tradição e outra Igreja bem mais jovem e, por isso mesmo, menos equipada e compromissada com a preservação da tradição, mais ligada, pelas suas próprias condições, aos processos de inovação.

Considerações Finais

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou a análise do modo como tem ocorrido permanências e renovações relacionadas ao Hinário *Novo Cântico*, desde um contexto mais amplo, até à sua utilização prática na liturgia das duas Igrejas Presbiterianas selecionadas em Goiânia: a *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* (PIPG) e a *Igreja Presbiteriana Graça e Vida* (IPGV). A pesquisa bibliográfica, documental e de campo, possibilitou a obtenção de dados mais consistentes sobre o objeto de estudo. Detalhes que envolvem a utilização do Hinário nessas Igrejas, dificuldades encontradas nessa utilização, as circunstâncias relacionadas a uma Igreja quase tão antiga quanto a cidade e outra bem mais jovem, com menos de dez anos de existência, o grau de percepção e conhecimento dos fiéis referente ao *Novo Cântico*, dentre outras possibilidades.

Atendendo ao objetivo deste trabalho, foram apresentados resultados de uma pesquisa que visou conhecer estruturalmente este hinário, como pôde ser constatado logo no primeiro capítulo, que trouxe uma descrição minuciosa do mesmo. Do mesmo modo foram evidenciados elementos reveladores do seu uso e prática na IBP e, mais precisamente, na PIPG e na IPGV, sempre visando peculiaridades deste uso e as circunstâncias de permanência e renovação, a dinâmica do tempo múltiplo que perpassa os elementos que integram uma trama sócio-cultural; foram identificados significados residuais, atuais e latentes, de acordo com a fundamentação teórica em Castoriadis (1995) e Freire (1994); foram reveladas circunstâncias identitárias ligadas ao representacional, utilizado como instrumento de análise, exatamente por ser percebido aqui também como um campo forjador de processos identitários, de acordo agora com Moscovici (2003), Chartier (2002) e Hall (2014).

Tendo em vista este contexto e fundamentação teóricos, foi levantada a trajetória histórica do Hinário *Novo Cântico*, sobretudo no primeiro capítulo, a história da Igreja que o adota, a *Igreja Presbiteriana do Brasil* (IPB), abordada no segundo capítulo. Foi levantado, portanto, elementos significativos do contexto histórico desde a Reforma Protestante na Europa, passando pela Inglaterra e Estados Unidos da América, até chegar ao Brasil nos dias de hoje, contexto histórico que foi considerado uma base importante para a identificação de sig-

nificados residuais, sempre visando, no final de contas, as duas Igrejas em Goiânia/GO. Por outro lado, investiu-se na Pesquisa de Campo, em uma pesquisa exploratória *in loco*, que possibilitou uma “descrição densa” (GEERTZ, 1989; PESAVENTO 2003) da utilização prática deste hinário nas Igrejas, capaz de levar não apenas a significados residuais, mas também a significados atuais, “à latência do por-vir” (CASTORIADIS, 1995). Hinário que hoje já começa a ser editado sem partituras musicais e integrado à Bíblia, que tem a letra dos seus hinos expostas em telões no momento da liturgia, além de ser divulgado através de vários meios possibilitados pelo espaço da *Internet*.

Os dados colhidos através dos relatos dos entrevistados (integrantes da Igreja responsáveis pelos cultos e fiéis), referentes à importância no tempo e no espaço do Hinário *Novo Cântico*, utilizado em uma Igreja Presbiteriana antiga e em uma Igreja Presbiteriana nova na cidade, a PIPG e a IPGV, levou à percepção de um equilibrado valor nas observações sobre a preservação da tradição, ao lado da valorização de outros cânticos cristãos atuais. No percurso da pesquisa, foram especificadas as peculiaridades da inserção e do cultivo deste tradicional hinário em cada uma dessas comunidades, constatando-se que na antiga Igreja a utilização do *Novo Cântico* se dá de forma um pouco mais tradicional que na nova Igreja, por motivo, inclusive, das circunstâncias ligadas à própria realidade de uma Igreja estruturada a mais tempo, com mais recursos, e uma igreja estruturada bem mais recentemente.

A PIPG possui condições de ter um piano e um órgão, músicos com uma formação musical mais efetiva, várias bandas e coros, possui condições de ter um Ministro de Música remunerado, que demonstrou ter um currículo exemplar. A IPGV, uma realidade das Igrejas presbiterianas em grandes centros, que acabam tendo necessidade de Igrejas em vários pontos da cidade, organizadas por comunidades menores, utiliza apenas instrumentos de banda, possui só uma banda, não tem coro e não tem Ministro de Música remunerado, apenas auxiliares que se esforçam por manter a música atuante nos cultos, conforme informações colhidas com um líder da Igreja. Não faz uso de Boletins Dominicais impressos e não tem site exclusivo na *Internet*, embora através da pesquisa de campo, tenha sido possível verificar que a Igreja segue os passos principais do culto, utiliza os hinos do *Novo Cântico* junto aos outros cânticos compostos na atualidade, preserva o cuidado com o **Tema Edificação** na seleção dos hinos, mantendo a intenção de doutrinação e evangelização que o estudo, através do representacional, possibilitou identificar junto às trajetórias históricas abordadas. Significados residuais, atuais e latentes se entrelaçam aí também, embora, conforme já observado, as condições e

circunstâncias da Igreja mais jovem deixam a percepção do residual um pouco mais diluído em relação ao atual.

Interessante lembrar que referente a essa Igreja, dentre os três Hinos gravados e filmados durante a pesquisa, indicados na Tab.3, dois estão relacionados ao **Tema Edificação** e um ao **Tema Louvor e Adoração**. Diferente da PIPG, onde foram observados também três hinos executados, sendo todos os três relacionados ao **Tema Edificação**. Pôde ser observado ainda que enquanto esses hinos foram acompanhados por piano e órgão nesta Igreja, tendo como referência a partitura e sem ter o ritmo alterado, na IPGV foram acompanhados por instrumentos de banda (Violão, teclado, guitarra, baixo e bateria), tendo como referência a utilização de cifras e apresentando o ritmo geralmente alterado, o que, mais uma vez, revela uma ligação maior da PIPG com a tradição. O trabalho de observação nas duas Igrejas possibilitou verificar também que a nova utilização dos hinos do hinário *Novo Cântico* acompanhados com instrumentos de banda (isto acontece nas duas Igrejas) tende a perpetuar como cultura nesta Igreja.

No entanto, observou-se também, de um modo geral, mesmo havendo essas constatações nas pesquisas de campo em relação às peculiaridades das duas igrejas, e através dos relatos alcançados com as entrevistas, que há uma tendência (significados latentes) tanto na PIPG quanto na IPGV, de se utilizar cada vez menos partituras, de se investir mais na utilização de cifras, de os fiéis deixarem de utilizar o hinário impresso com a finalidade de acompanhar os hinos em telões, por aplicativo ou mesmo na Bíblia. Por outro lado, tem que ser sublinhado o fato dos integrantes da IPGV optarem por não abandonar o hinário, mesmo sem um pianista na Igreja, em tocar os hinos com todos os instrumentos de sua banda, não excluindo a bateria ou guitarra. Permanências e renovações, portanto, significados residuais, atuais e latentes novamente se entrelaçando.

Sobre especificidades da pesquisa de campo no quesito entrevistas, por se tratar de entrevistas com fiéis de uma Igreja sobre o Hinário pertencente a ela, temeu-se em encontrar a dificuldade dos entrevistados ficarem constrangidos, caso as entrevistas não pudessem ser anônimas. Por isso, abriu-se essa possibilidade, e, todos, com exceção do Ministro de Música da PIPG Edson Carlos Janson Kriger e do pastor Jairo de Souza Santos Jr, membro do *Conselho de Hinologia e Hinódia* da IPB, que concordaram com o contrário, conservaram o seu anonimato preservado, o que permitiu de forma mais efetiva que os objetivos propostos nesse quesito fossem realmente alcançados.

O resultado da análise destes relatos bateu com os dados colhidos a partir da observação nas Igrejas, ou seja, todos os entrevistados reconhecem a importância da tradição, de cultivar os hinos do *Novo Cântico*, alguns acham, inclusive, que podiam ser mais cultivados ainda, embora reconheçam que esse cultivo acontece mais entre os mais velhos integrantes da igreja. Não obstante, todos reconhecem também a importância do entoar de outros cânticos compostos e executados na atualidade, que elementos de renovação, mais aceitos pelos jovens, são inevitáveis no referente à utilização do hino em outros tempos e espaços. Reconhecem que está havendo uma transformação na manipulação do hinário, que está inevitavelmente interagindo com outras possibilidades colocadas pela tecnologia.

Por fim, deve ser observado que houveram dificuldades neste percurso, como conseguir pessoas que quisessem ser entrevistadas e a desistência, depois da qualificação, da Anuência já assinada de uma Igreja que era alvo da pesquisa ao lado da PIPG, que teve de ser substituída pela IPGV. Contudo, incentiva-se outros pesquisadores interessados nesta área, dada a pouca bibliografia específica sobre o assunto, leva-se em consideração a importância de continuar investindo neste objeto de estudo. Reconhece-se a importância da reflexão sobre a valorização das tradições musicais, do uso do Hinário em Igrejas protestantes como a Igreja Presbiteriana, e do investimento no equilíbrio do cultivo da tradição e da modernização musical; a necessidade de encarar naturalmente a renovação, a modernização das tradições do próprio Hinário que, inevitavelmente, ocorre e ocorrerá em cada Igreja, em qualquer época e lugar. Isso sem esquecer a força da tradição incorporada pela prática e utilização do Hinário *Novo Cântico* pela igreja Presbiteriana, a importância de mantê-la, exatamente pela sua importância na trajetória histórica desta Igreja, pela sua condição de instrumento essencial para atingir os seus objetivos essenciais, como a doutrinação e a evangelização, reveladas através da abordagem do representacional.

Referências

ALMADA, C. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Tirza Sodré. **O Hinário “Novo Cântico” e o “coro infantil”: um estudo de caso na Igreja Presbiteriana do Renascença em São Luís – MA**. Trabalho de Conclusão de Curso, UFMA, 2014.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais – pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira, 2002.

BARROS, Aidel de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de Pesquisa: propostas metodológicas**. Petrópolis: Vozes, 2001.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de História**. In: *Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bíblia Sagrada: Nova Versão Internacional [traduzida pela comissão da Sociedade Bíblica Internacional]. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música Sacra Evangélica no Brasil: contribuições à sua história**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.

_____. **Contribuição da Reforma ao Desenvolvimento Musical**: In: Bill H. Ichter, org. *A Música Sacra e Sua História*, JUERP, 1976.

CAMPOS, Breno Martins. **Mulheres em Revista: uma sociologia da compreensão do feminino no Brasil presbiteriano (1994-2002)**. 2006. Tese de Doutorado. PUC-SP, São Paulo, 2006.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARRIKER, C. Timóteo. **Missões e a Igreja Brasileira**. Volume dois. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 2002.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Um moteto de Guillaume Machaut: estudo de caso com vistas à abordagem da forma musical como elemento constitutivo da trama social**. 1998. 200p. Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

CORRÊA, Walmir Damiani (Org.). **Brasil: 500 anos de evangelização**. 2016. Baseado em: Elben M. Lenz César. Disponível em: <<http://www.elevados.com.br/artigo/507/brasil:-500-anos-deevangelizacao.html>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1985.

DEUSEN, F. Van. **Los himnos del Pueblo de Dios**. Rijswijk: Fundacion Editorial de Literatura Reformada, 2001.

DOLGHIE, Jacqueline Ziroldo. **Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto**. 2007. Tese de Doutorado. UMESP, São Paulo, 2007.

_____. **Um estudo sobre a hinódia protestante brasileira**. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_1/02.pdf> Acesso em: 10 abr 2014.

FAUSTINI, João W. **Música e Adoração**. 2 Edição. São Paulo: Editora Soemus, 1996.

FREIRE, Vanda Lima B. **A história da música em questão – uma reflexão metodológica**. In Fundamentos da educação musical 2. Porto Alegre: CPG música/UFRGS, 1994.

FERREIRA, Júlio Andrade. **História da Igreja Presbiteriana do Brasil**. Volume 2. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1992.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1989.

GOMBRICH, Ernest Hans. **História da Arte**. São Paulo: LTC, 2013.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Ed. Gradiva, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 24ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HUSTAD, Donald P. **Jubilate – A música na igreja**. Tradução de Jubilate! Church music in the evangelical tradition. São Paulo: Edições Vida Nova, 1991.

JOSÉ FILHO, M. **Pesquisa: contornos no processo educativo**. In: JOSÉ FILHO, M; DALBÉRIO, O. **Desafio da pesquisa**. Franca: Unesp – FHDSS, p.63-75.2006.

LLOYD-JONES, D. M.. **Os Puritanos: suas origens e seus sucessores**. São Paulo: PES, 1993.

LUDGERO BONILHA MORAIS (Brasil) (Org.). **Estatísticas 2011**: Belo Horizonte: Secretaria Executiva do Supremo Concílio da Igreja Presbiteriana do Brasil, 2011. Color.

MATOS, Alderi Souza de. **A Reforma Protestante do século XVI**. Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=112>> Acesso em: 09 abr 2014.

_____. **Breve história do protestantismo no Brasil**. Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=284>> Acesso em: 09 abr 2014.

_____. **História do presbiterianismo**. Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=193>> Acesso em: 09 abr 2014.

_____. Robert Reid Kalley: **Pioneiro do protestantismo missionário na Europa e nas Américas**. Disponível em:

<<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=290>> Acesso em: 09 abr 2014.

MENDONÇA, JOÊZER. **Música e religião na era do pop**. Curitiba: ed. Appris, 2014.

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

NOVO Cântico: hinário presbiteriano. 1 ed. com música. São Paulo: CEP, 1991. 678p.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. 2a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PERRUCCI, Gamaliel. **A Música e a Religião**: In: Bill H. Ichter, org. *A Música Sacra e Sua História*, JUERP, 1976.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2007.

PROGRAMA de Identidade Visual da Igreja Presbiteriana do Brasil.

Disponível em: <http://www.executivaipb.com.br/arquivos/identidade_visual.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2017.

ROCHA, João Gomes da (Comp.). **Folha de Rosto do Hinário Salmos e Hinos com partitura**, 5 edição. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-923051409-hinario-salmos-ehinos-com-partitura-5-edico-_JM>. Acesso em: 07 jul. 2017.

SILVA, Jouberto Heringer da, **Música na Liturgia de Calvino em Genebra**, in: *Fides Reformata*, São Paulo: Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper, vol. VII, nº 2, jul/dez, 2002.

RANGEL, M. **“Bom aluno”**: Real ou ideal? **O quadro teórico da representação social e suas contribuições à pesquisa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

ULRICH, H.; PISK, P. **History of Music and Musical Style**. New York: Editora: HB. World, Insc., 1963.

WHITE, John. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomas T. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

Sites consultados:

Disponível em: <http://www.cemporcentocristao.com.br/hinario-presbiteriano-novo-cantico>

Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/> . Acesso em: 09 abr. 2014

Disponível em: <http://www.pipg.org/Content/site/documentos/o-breve-catecismo-de-westminster.pdf> > Acesso em ??????

Disponível em: <<http://www.ipb.org.br/>> . Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/colonia/franca_antartica.htm> . Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <<http://www.cemporcentocristao.com.br/hinario-presbiteriano-novo-cantico>>

Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/>> . Acesso em: 09 abr. 2014

Disponível em: <<http://pipg.org/Content/site/documentos/o-breve-catecismo-de-westminster.pdf>> Acesso em ??????????

Disponível em: <<http://www.ipb.org.br/>> . Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/colonia/franca_antartica.htm>. Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em: <http://www.executivaipb.com.br/site/constituicao/constituicao.pdf>. Acesso em: 25 abr 2014.

Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=112>> Acesso em: 09 abr 2014.

Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=284>> Acesso em: 09 abr 2014.

Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=193>> Acesso em: 09 abr 2014.

Disponível em: <<http://cpaj.mackenzie.br/historiadaigreja/pagina.php?id=290>> Acesso em: 09 abr 2014.

Disponível em: <<http://pipg.org/Historico>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

Disponível em: <http://www.executivaipb.com.br/arquivos/identidade_visual.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2017.

Disponível em: < <http://www.reforma500.ipb.org.br>> Acessado em: 15 de julho de 2017.

Disponível em: <<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-923051409-hinario-salmos-ehinos-com-partitura-5-edico-JM>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

Disponível em:<<http://www.elevados.com.br/artigo/507/brasil:-500-anos-deevangelizacao.html>> Acesso em: 17 fev. 2017.

Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_1/02.pdf> Acesso em: 10 abr 2014.

Entrevistas

Edson Carlos Janson Kriger. Entrevista concedida a Tirza Lima. Goiânia, 17 nov. 2017.

Jairo de Souza Santos Júnior. Entrevista concedida a Tirza Lima. Goiânia, 09 ago. 2017.

(As demais entrevistas foram anônimas)

ANEXOS

ANEXO 1 – Boletim da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia

ANEXO 2 – Partituras dos Hinos

Anexo 2 A – Hino 139

Anexo 2 B – Hino 139-A

Anexo 2 C – Hino 155

Anexo 2 D – Hino 132

ANEXO 3 – Entrevistas

ANEXO 4 – DVD (vídeos e gravações)

ANEXO 5 – Documentos (Parecer consubstanciado do Comitê de Ética, termos de anuência das duas Igrejas pesquisadas, modelo do Termo De Consentimento Livre e Esclarecido dos entrevistados e Termo de Ciência e de Autorização para disponibilizar versões eletrônicas de Teses e Dissertações na Biblioteca Digital da UFG)

ANEXOS

ANEXO 1 – Boletim da Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia

ANEXOS

ANEXO 2 – Partituras dos Hinos

- Anexo 2 A – Hino 139**
- Anexo 2 B – Hino 139-A**
- Anexo 2 C – Hino 155**
- Anexo 2 D – Hino 32**
- Anexo 2 E – Hino 52**
- Anexo 2 F – Hino 114**

Anexo 2 A

Hino 139 (primeira música)

O socorro do crente 139ST.STEPHEN. 8.6.8.6
(Primeira música)

SALMO 121

Metr. SARAH POULTON KALLEY, 1861

WILLIAM JONES, 1789

G D/F# G G/B C6 C D A7/E D/F# G Am7

1. Pa - ra_al - tos mon - tes o - lha - rei, Quem
 2.No bra - ço for - te_es - pe - ra - rei Do
 3.O pé - do ser - vo - de Je - sus Ja
 4.Do cren - te_à mão di - rei - ta_es - tá Quem
 5.Os i - ni - mi - gos dos fi - éis Os

G/B Em G/D D7 G C/E D/F# G C

1.me so - cor - re - rá? Do meu di - vi - no
 2.meu Am - pa - ra - dor! Por e - le_o mun - do
 3.mais va - ci - la - rá! O Deus que guar - da_os
 4.o pro - te - ge - bem! Nem sol nem lu - a_o
 5.que - rem as - sus - tar! O pro - te - gi - do

G/B C6 C D C/E D7/F# G Em G/D D7 G

1.pro - te - tor Au - xí - lio me vi - rá.
 2.fei - to_es - tá, De tu - do_e - le_é Se - nhor.
 3.fi - lhos seus Não a - dor - me - ce - rá.
 4.fe - ri - rá, So - cor - ro sem - pre tem.
 5.por Je - sus Sem me - do de - ve_an - dar.

Anexo 2 B

Hino 139 A

139 O socorro do crente

LYNGHAM. 8.6.[6].8.6.[6.6]
(Segunda música)

SALMO 121

Metr. SARAH POULTON KALLEY, 1861

THOMAS JARMAN, 1821

F F9/11 F Bb F/C C7

1. Pa - ra al - tos mon - tes o - lha -
 2. No bra - ço for - te es - pe - ra -
 3. O pé do ser - vo de Je -
 4. Do cren - te à mão di - rei - ta es -
 5. Os i - ni - mi - gos dos fi -

F C7/G F C/E G7/D C F Dm

1. rei, Quem me so - cor - re - rá? Quem me so -
 2. rei, Do meu Am - pa - ra - dor! Do meu Am -
 3. sus, Ja - mais va - ci - la - rá! Ja - mais va -
 4. tá, Quem o pro - te - ge bem! Quem o pro -
 5. éis, Os que - rem as - sus - tar! Os que rem -

C/G G C F F Fsus9 F

1. co - rer - rá? Do meu di - vi - no
 2. pa - ra - dor! Por e - le o mun - do
 3. ci - lá - rá! O Deus que guar - da os
 4. te - ge bem! Nem sol nem lu - a o
 5. as - sus - tar! O pro - te - gi - do

C7/G F C/E G7/D C F F7

1. pro - te - tor Au -
 2. fei - to_es - tá, De -
 3. fi - lhos seus Não -
 4. fe - ri - rá, So -
 5. por Je - sus Sem

Au - xí - lio, me vi -
 De tu - do_e - le_é Se -
 Não a - dor - me - ce -
 So - cor - ro sem - pre -
 Sem me - do de - ve_an -

Bb F C C7

1. xí - lio me vi - rá, Au - xí - lio me vi -
 2. tu - do_e - le_é Se - nhor, De tu - do_e - le_é Se -
 3. a - dor - me - ce - rá, Não a - dor - me - ce -
 4. cor - ro sem - pre - tem, So - cor - ro sem - pre -
 5. me - do de - ve_an - dar, Sem me - do de - ve_an -

rá, Au - xí - lio me vi - rá, Au -
 nhor, De tu - do_e - le_é Se - nhor, De
 rá, Não a - dor - me - ce - rá, Não
 tem, So - cor - ro sem - pre - tem, So
 dar, Sem me - do de - ve_an - dar, Sem

F C7/G F/A F Bb F/A C7/G F Csus C C7 F

1. rá, Au - xí - lio me vi - rá.
 2. nhor, De tu - do_e - le_é Se - nhor.
 3. rá, Não a - dor - me - ce - rá.
 4. tem, So - cor - ro sem - pre - tem.
 5. dar, Sem me - do de - ve_an - dar.

xí - lio me vi - rá, Au - xí - lio me vi - rá
 tu - do_e - le_é Se - nhor, De tu - do_e - le_é Se - nhor.
 a - dor - me - ce - rá, Não a - dor - me - ce - rá.
 cor - ro sem - pre - tem, So - cor - ro sem - pre - tem.
 me - do de - ve_an - dar, Sem me - do de - ve_an - dar.

Anexo 2 C

Hino 155

155

Castelo forte

EIN' FESTE BURG. 8.7.8.7.6.6.6.7

MARTINHO LUTERO (1483-1546)

Trad. JACOB EDUARDO VON HAFE, 1886

Através da versão espanhola de

JUAN BAUTISTA CABRERA (1837-1916)

MARTINHO LUTERO (1483-1546)

No "Gesangbuch", Wittenberg, 1529

De JOSEPH KLUG

D D/F# D A/C# A9/C# F#m Bm Bm7M E7 A Bm F#m G D Bm Bm7

1. Cas - te - lo for - te é nos - so Deus, Es - pa - da_e bom es -
 2. A for - ça do_ho - mem na - da faz, So - zi - nho_es - tá per -
 3. Se nos qui - ses - sem de - vo - rar De - mó - nios não con -
 4. De Deus' o Ver - bo fi - ca - rá, Sa - be - mos com cer -

Em Em4/9 A7 D Em7 D/F# G A/G D/F# A7/E D D7M E7 A Bm G/B

1. cu - dol Com seu po - der de - fen - de_os seus Em
 2. di - dol Mas nos - so Deus so - cor - ro traz Em
 3. ta - dos, Não nos i - ri - am der - ro - tar Nem
 4. te - za, E na - da nos as - sus - ta - rá Com

F#m G A/G D A/C# B Em G7M A7 D A/C# Bm A/E E7 A Bm

1. to - do_o tran - se_a gu - do, Com fú - ria per - ti - naz Per -
 2. seu Fi - lho_es - co - lhi - do, Sa - beis quem é? Je - sus, O
 3. ver - nos as - sus - ta - dos, O Prin - ci - pe do mal, Com
 4. Cris - to por de - fe - sal Se te - mos de per - der Fa -

A/C# A7/C# D G D6/F# A7/E D F#m Bm E7/B A/C# D6 E E7 A B/A

1. se - gue Sa - ta - nás Com â - ni - mo cru - ell Mui
 2. que ven - ceu na cruz, Se - nhor dos al - tos céus, E
 3. seu pla - no_in fer - nal, Já con - de - na - do_es - tá Ven -
 4. mí - lia, bens, pra - zer, Se tu - do se_a - ca - bar E_a

G6 F7M B/D# B7/D# Em F# E7/G# A Em A7/E D/F# Bm Bm7 Em Em7/9 A7 D

1. for - te_é_o Deus fi - el, I - gual não há na ter - ra.
 2. sen - do_o pró - prio Deus, Tri - un - fa na ba - ta - nha.
 3. ci - do ca - i - rá Por u - ma só pa - la - vra.
 4. mor - te_e - fim che - gar, Com e - le rei - na - re - mos!

Anexo 2 D

Hino 32

32

O Deus fiel

GREAT IS THY FAITHFULNESS. 10.10.10.10. Coro

THOMAS OBEDIAH CHISHOLM, 1923

Trad. JOAN SUTTON, LÍDIA BUENO E HOPE SILVA, 1960

WILLIAM MARION RUNYAN, 1923

D D5aum G7M G6 A7 G/A A7 G/D D

1. Tu és fi - el, Se - nhor, ó Pai ce - les - te,
 2. Flo - res e fru - tos, mon - ta - nhas e ma - res,
 3. Ple - no per - dão tu dás! Que se - gu - ran - ça!

G G9/11 G D/F# A7/E D E/B B7 E7 A

1. Teus fi - lhos sa - bem que não fa - lha - rás!
 2. Sol, lu - a, es - tre - las bri - lhan - do no céu,
 3. Ca - da mo - men - to me gui - as, Se - nhor,

A7 A7/9 A7 D D6/7M A7(9)/D D Em/D D/F G7M G6

1. Nun - ca mu - das - te, tu nun - ca fal - tas - te,
 2. Tu - do cri - as - te na ter - ra e nos a - res,
 3. E no por - vir, Oh! Que do - ce es - pe - ran - ça!

G#dim C#/G# G#dim D/A D6/A D/A A6 A7 D

1. Tal co - mo e - ras tu sem - pre se - rás.
 2. Pa - ra lou - var - te, Se - nhor, que és fi - el.
 3. Des - fru - ta - rei do teu ri - co fa - vor.

CORO

A A7 A G/D D B7 B Am/E Em

Tu és fi - el, Se - nhor! Tu és fi - el, Se - nhor!

A7 A7/9 A7 D Dm6 A/E A11/E E7 A

Di - a_a - pós di - a, com bên - çãos sem fim,

A7 A7/9 A7 D D6/7M A7/D D Em7 D/F# G7M G6

Tu - a mer - cê nos sus - ten - ta_e nos guar - da;

G#dim C#/G# G#dim D/A A7/9 A7 D G D

Tu és fi - el, Se - nhor, fi - el as - sim. A - mém.

Detailed description: The image shows a musical score for a chorus in G major. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Portuguese. The first system starts with the word 'CORO' and includes chords A, A7, A, G/D, D, B7, B, Am/E, and Em. The second system includes chords A7, A7/9, A7, D, Dm6, A/E, A11/E, E7, and A. The third system includes chords A7, A7/9, A7, D, D6/7M, A7/D, D, Em7, D/F#, G7M, and G6. The fourth system includes chords G#dim, C#/G#, G#dim, D/A, A7/9, A7, D, G, and D. The lyrics are: 'Tu és fi - el, Se - nhor! Tu és fi - el, Se - nhor! Di - a_a - pós di - a, com bên - çãos sem fim, Tu - a mer - cê nos sus - ten - ta_e nos guar - da; Tu és fi - el, Se - nhor, fi - el as - sim. A - mém.'

Anexo 2 E

Hino 52

52

Glória e coroação

DIADEM. 8.6.[6]8.6.Irregular

EDWARD PERRONET, 1779

Trad. JUSTUS HENRY NELSON, 1890

JAMES ELLOR, 1838

Ab Ab/C Eb Ab Ab9/11 Ab Db6 Db6/C Db6 Ab/Eb Eb Ab

1. Sau - dai o no - me de Je - sus!
 2. Ô - es - co - lhi - da gé - ra - ção
 3. Re - mi - dos to - dos, com fer - vor,
 4. Ô - ra - ças, po - vos e na - ções.

Ab7M/C Db Ab/Eb Db/Eb Eb6 Eb7 Ab Db6 Ab/Eb Eb7 Ab

1. Ar - can - jos, a - do - rail Ar - can - jos, a - do - rail
 2. De Deus, o.e - ter - no Pai, De Deus, o.e - ter - no Pai,
 3. Lou - vo - res en - to - all Lou - vo - res en - to - all
 4. Ao Rei di - vi - no_hon - rail Ao Rei di - vi - no_hon - rail

Ab Ab9/11 Ab Eb/G Ab Db6 Db6/C Db6 Ab/Eb Eb Ab Ab9 Ab

1. Ao Rei que se_hu - mi - lhou na cruz
 2. Ao gran - de_Au - tor da Sal - va - ção
 3. Ao que da mor - te_é ven - ce - dor
 4. A quem que - brou os vis gri - lhões

Ab Db Ab Eb Ab

Com gló - ria, gló - ria, gló - ria, gló - ria, gló - ria,

Com gló - ria, gló - ria, gló - ria, gló - ria,

Db6 Eb Ab Ab Ab9 Ab Db6 Ab/Eb Eb7 Ab

gló - ria, co - ro - ail - ria



Na entrada do século dezoito a igreja inglesa assistiu a um reavivamento espiritual, especialmente entre o povo mais humilde das igrejas menores. No seio da Igreja Anglicana surgiu um movimento liderado pelos irmãos John e Charles Wesley, que levou à denominação Metodista. Nesse período surge um pregador que cooperou durante algum tempo com os Wesley, Edward Perronet. Sua família mudou-se para a Suíça e depois para a Inglaterra, fugindo de perseguições religiosas. Algumas divergências levaram-no a afastar-se dos metodistas e ligar-se a Whitefield, um calvinista. Anos depois, novas diferenças o levaram a ser pastor de uma Igreja Congregacional Independente. Mesmo assim os Wesley sempre o mantiveram em grande amizade. Perronet deixou apenas este hino, publicado anonimamente num livro de poesias, cuja identificação se deu em 1911, quando um pesquisador encontrou um acróstico que formava o nome do Rev. Perronet. A última estrofe foi acrescentada por John Rippon. A tradução para o português é do Rev. Justus Henry Nelson, missionário da Igreja Metodista Episcopal dos Estados Unidos, que trabalhou cerca de cinquenta anos no Brasil, mais precisamente na Amazônia. Escreveu diversos hinos em português e publicou-os em periódicos como *O Bíblia* e *O Apologista Cristão Brasileiro*, que ele mesmo editou em Belém do Pará. Seis deles figuram neste hinário, sem faltar o mais conhecido de todos que é este. Pelo menos três músicas foram associadas a este texto. Esta é de James Elijor, cujo título é *Diadem*, composta em 1838, para o aniversário da Escola Dominical de sua igreja. Nascido em Droydsden, Inglaterra, em 1819, foi chapeleiro e trabalhou em sua igreja ensinando e ensaiando hinos para a congregação. Vinham pessoas de lugares bem distantes para participar desse treinamento. Quando tinha dezoito anos compôs a música *Diadem* e imediatamente a preparou para ser cantada. Mudou-se para os Estados Unidos e perdeu a visão nos anos finais de sua vida. Faleceu em 1899.

Anexo 2 F

Hino 114

114 **Brilho celeste**
HEAVENLY SUNLIGHT. 10.9.10.9. Coro

HENRY J. ZELLEY (1859-1942)
Trad. BENJAMIN RUFINO DUARTE, 1906

GEORGE H. COOK, séc. 19

C7 F Faus9 F C F BbF F

1. Pe - re - gri - nan - do por so - bre os mon - tes E pe - los
2. Se - ve - jo som - bras por to - da par - te, O Sal - va -
3. A luz ben - di - ta me vai gui - an - do Em meu ca -

F G7/D C C7 F Faus9 F

1. va - les, sem - pre na luz, Cris - to pro - me - te nun - ca dei -
2. dor não háo de, o - cul - tar! Pois Cris - to, é luz que nun - ca se, a -
3. mi - nho pa - ra, a Man - são; Mai e mais per - to se - guin - do, o

C F BbF F C7 F/C C7 F

1. xar - me, "Eis - me con - vos - co", dis - se Je - sus,
2. pa - ga, Bem ao seu la - do sem - pre, hei de, an - dar,
3. Mes - tre, Pos - su - o, o go - zo da sal - va - ção.

CORO F Bb Bb/D F/C Bb F

Bri - lho ce - les - tel Bri - lho ce - les - tel En - che, a mi -

178 EDIFICAÇÃO - COMPANHIA DO SENHOR

F G7/D C C7 F Fsus9 F

nha, aí - ma, gló - ria do céu! A - le - lu - ia! Si - go can -

C F Bb/F F C7 F/C C7 F

tan - do, Dan - do lou - vo - res, pois Cris - to é meu!



O Rev. Benjamin Rufino Duarte, sobre quem não há muitas informações, é o tradutor deste hino do Rev. Henry J. Zelly. Nascido em Mount Holly, em 1859, estudou nas escolas dessa cidade, no *Pennington Seminary* e na *Taylor University*. Foi ordenado pastor Metodista em 1882. Ocupou diversos cargos nessa denominação até sua aposentadoria em 1929. Foi um excelente pregador e pastor, marcando seu ministério pelo fervor evangelístico. Escreveu mais de 1500 poemas, hinos e cânticos espirituais. Seu hino mais conhecido e divulgado no Brasil é *Brilho Celeste*, associado à música de George Harrison Cook, um compositor do final do século 19, sobre quem a história poucos registros deixou. Sabemos que foi pastor de ministério muito produtivo. Converteu-se aos quatorze anos e desde cedo dedicou-se à música. Além de pregador foi compositor de hinos, cantor e regente de coros, bandas e orquestras. Sua única música que chegou até nós é esta *Heaven Sunlight*. O Rev. George H. Cook viveu os últimos anos de sua vida em Ocean Grove, Nova Jersey.¹ Aí faleceu em 1949.

¹ REYNOLDS, William G. *Companion to Baptist Hymnal*. Nashville: Broadman Press, 1976, p. 287.

ANEXOS

ANEXO 3 – Entrevistas

- **Anexo 3 A => Transcrição da Entrevista - Edson Carlos Janson Kriger.**
- **Anexo 3 B => Transcrição da Entrevista - Jairo de Souza Santos Júnior.**

Anexo 3 A

Entrevista com Edson Carlos Janson Kriger => Ministro de Música da *Primeira Igreja Presbiteriana do Brasil* (PIPG)

1. Comente sobre seu contato inicial com o hinário Novo Cântico.

Edson: Eu não conhecia o hinário até chegar aqui. Por ter um berço Batista, nós utilizávamos mais outros hinários e não o Novo Cântico. Mas quando eu cheguei eu notei que era um hinário muito bom, muito completo, né? Uma das coisas que mais me chamou atenção, e nas perguntas seguintes nós vamos falar sobre isso, é como o hinário é completo, né? Em termos de índices, em termos de comentários, em termos de histórico do próprio hino, e também de autores, tradutores e compositores. Então, eu vejo que o Novo Cântico é um hinário assim muito completo e fizeram realmente um hinário muito bom. Então, o meu primeiro contato inicial, o contato inicial com o hinário foi quando eu cheguei aqui na Igreja Presbiteriana, né? Antes disso eu não conhecia o hinário, não tinha contato com ele.

2. Quando você entrou no cenário musical da sua atual Igreja, já foi preciso executar hinos de imediato?

Sim. A igreja tem uma tradição de cantar os hinos já desde a formação há oitenta anos atrás já cantavam os hinos e persistem em cantar até hoje. Então, no primeiro domingo quando a gente veio aqui nós já começamos a entrar no trabalho com o hinário Novo Cântico, né? E cantando tanto nos cultos da manhã como da noite também. Então, logo no princípio nós já tínhamos esse contato.

3. Quais características deste hinário você destacaria?

Eu já falei um pouquinho na primeira pergunta, mas como eu falei, é um hinário muito completo. Ele tem vários índices por assuntos, tem referências bíblicas, os hinos que foram embasados em referências bíblicas, também textos bíblicos, tem a história de alguns compositores, tradutores e autores e também dos próprios hinos, né? Não são todos, mas uma grande parte deles nós temos a história desses que tiveram a participação na formação do hinário também. Uma coisa que é interessante notar, é que é um hinário que procura facilitar pra quem manu-

seia, em termos de índice, em termos de assuntos, e isso facilita bastante pra nós que trabalhamos com a liturgia da Igreja, isso nos ajuda bastante também.

4. O que diferencia as músicas deste hinário das demais músicas executadas nos cultos?

Nós temos como liturgia tanto cânticos espirituais, assim como os coros cantam, e também os hinos lá do hinário, né? Na verdade o que diferencia é principalmente por conta do conteúdo dos hinos, que tem uma teologia muito mais profunda do que os cânticos e também foram compostos, foram compostas músicas compostas por pastores lá no passado, tem músicas que remontam trezentos, quatrocentos, às vezes até quinhentos anos, então naquela época quem compunha os hinos eram os próprios pastores cuidando da teologia, cuidando da doutrina. Então, por si só já tem uma diferença muito grande dos cânticos e das músicas executadas também pelos coros da Igreja. Então, apesar de ter ainda um ou outro erro teológico que temos que consertar, mudando uma linha, uma frase, uma palavra, nós damos o sentido correto pro hino, mas mesmo assim os hinos eles tem uma teologia muito sólida e eu creio que o que mais diferencia o hinário de todas as outras coisas que nós cantamos, é justamente essa firmeza doutrinária e a firmeza teológica também.

5. Há espaço para o improviso na execução dos hinos nos cultos?

Sim. Nós trabalhamos às vezes com uma pequena mudança na questão de ritmo e a própria execução deles, às vezes alguns hinos são compostos em alguns compassos, por exemplo ternário, nós mudamos pra quaternário e vice-versa, e também na própria... apresentando vários outros instrumentos que não só o piano e o órgão. Usamos outros instrumentos para dar uma outra roupagem pro hino, né? Então, há possibilidade sim de improvisação na execução dos hinos. Claro que isso não é uma improvisação lá na hora, isso é uma improvisação pré-estabelecida já com ensaios e com um pré-preparo pra execução dos hinos. Às vezes na altura, às vezes alguns hinos eles estão escritos pra vozes muito agudas e isso dificulta o canto congregacional. Então, às vezes nós mudamos a tonalidade normalmente para mais grave, meio tom ou um tom dependendo dos hinos que nós cantamos.

6. Você já encontrou influências musicais brasileiras em algum hino do Novo Cântico?

Ainda não.

7. Você acha que o espaço que os hinos encontram hoje nos cultos é o mesmo de anos atrás?

É importante da gente lembrar que nós trabalhamos com uma Igreja local e mesmo sendo presbiterianos e tendo N Igrejas presbiterianas espalhadas, eu posso falar da nossa Igreja onde eu sou ministro de música. Os hinos não tem maior espaço como antigamente porque antigamente você só tinha os hinos mas, de alguns anos pra cá apareceram os cânticos, né? E os cânticos tem espaço no culto público também. Então, os hinos precisam dar espaço para os cânticos também. É por conta disso que nós diminuímos o número de hinos da liturgia, pra acrescentar cânticos, mas ele tem espaço sim. E o que eu posso dizer é da Igreja local. Na nossa Igreja nós cantamos hinos em todos os cultos e na mesma proporção que nós cantamos os cânticos.

Anexo 3 B

Entrevista com Jairo de Souza Santos Júnior → Membro do *Conselho de Hinologia e Hinódia* da Igreja Presbiteriana do Brasil

1) Por que o hino “Castelo Forte” é o hino oficial das comemorações dos 500 anos da Reforma Protestante na Igreja Presbiteriana do Brasil?

Quando se olha para o hino Castelo Forte, temos que lembrar que ele foi composto por Lutero que é o reformador. Quando aconteceu a Dieta de Worms, cidade alemã, aonde Lutero foi chamado para se colocar contra as próprias 95 teses que ele tinha levantado e ele não fez isso. Lutero tem outras composições, mas no contexto que ele compôs o hino Castelo Forte ficou um registro muito forte da temática da Reforma Protestante com o hino dele. Esse hino é cantado desde a sua composição, que obviamente com a comemoração dos 500 anos da Reforma não podia ser diferente, por essa força que esse hino tem em relação a letra que possui, a mensagem que possui.

2) Este hino também é entoado em outras ocasiões que não a comemoração da Reforma Protestante?

Sim. O hino Castelo Forte é um hino de adoração, e um hino de adoração cabe em uma liturgia em qualquer época do ano, em todos os dias da nossa vida. A Igreja adora, louva e exalta a Deus pelo que ele é, e pelo que ele faz, portanto o Castelo Forte não é um hino específico de um dia de comemoração, mas é um hino de exaltação, adoração, e é um hino que também traz ensino: “A força do homem nada faz, sozinho está perdido. Mas, nosso Deus socorro traz em seu Filho escolhido”, esse trecho é a própria pregação do evangelho, e enfatizou novamente que isso deveria ser cantado não somente em uma comemoração, mas o ano inteiro pelas igrejas.

3) Pesquisei no site “reforma500.ipb.org.br” que o Conselho de Hinologia, Hinódia e Música da IPB incentivou no meio presbiteriano a composição de hinos e canções para a comemoração dos 500 anos. Por que esse incentivo?

Na verdade, o Conselho de Música acabou mudando esta ideia e resolveu encomendar um hino para essa comemoração. Ano passado foi feito um Festival de Cânticos, coletando pelo Brasil todo aproximadamente 178 cânticos. O CHHM resumiu isso em 13 cânticos, gravaram um *CD* e oferecem esse trabalho para as igrejas desde dezembro do ano passado (2016). Porém, com a música da Reforma foi diferente, o Conselho de Música resolveu pedir para o compositor Stênio Marcius fazer uma composição referente aos 500 anos da Reforma, e ele fez. Desde então o do CHHM está apresentando essa música no *site* do próprio Conselho de Música.

4) Por que o hino “Reforma 500 Anos” não será o hino oficial da ocasião?

Porque, na verdade, era quase impossível desassociar o hino Castelo Forte da Reforma Protestante. Se quis essa nova composição para comemorar os 500 anos, mas o hino Castelo Forte tem essa força da Reforma Protestante. Foi gravado a nova composição e ela está disponível em áudio no *site*, com todas as vozes (naipes) separadas, gravado por um coral de uma Igreja de Curitiba. Está tudo cifrado, com partitura e acompanhamento pra piano, e, a igreja que quiser que seu coral ensaie, lá encontrará o trabalho todo pronto para seu coral, ou também pra igreja cantar, contudo, por ser um hino que estão lançando agora, não daria tempo dele tomar uma posição no Brasil pra ser o hino para a comemoração dos 500 anos.

5) De quem se trata o compositor do hino “Reforma 500 Anos”?

Stênio Marcius é um compositor que também é um músico por excelência, e, que além disso, tem um conhecimento teológico muito bom e por isso as letras de suas músicas são bem teológicas e teologicamente corretas, baseadas na Palavra de Deus. Ele é um homem do Senhor, um servo de Deus que tem ajudado muito na questão da música e oferecido um trabalho muito bom para o Brasil e para as igrejas evangélicas em relação a essa linha de músico cristão

6) Esse hino entrará no hinário Novo Cântico?

O Conselho de Música resolveu não mexer no Hinário Novo Cântico, resolveu-se fazer um compêndio e será apresentado na próxima reunião do Supremo Concílio (maior liderança da IPB). Essa coletânea possui aproximadamente duzentos novos cânticos e hinos,

todos harmonizados e a nova composição em comemoração aos 500 anos da Reforma estará incluso nesse compêndio, mas no Hinário mesmo, não iremos mexer. Desde que foi reformulado o Novo Cântico não foi acrescentado nenhum hino. Anteriormente, o nome do Hinário era Hinário Presbiteriano, e desde que ele passou a ser o Novo Cântico, nenhuma inclusão de hino foi feita, apenas mudanças como, por exemplo, a Casa Editora ter lançado ele cifrado. E agora o CHHM da IPB vai oferecer esse novo compêndio.

7) Qual a mensagem principal que vocês do Conselho de Hinologia Hinódia e Música e a liderança da IPB gostariam que o hino “Castelo Forte” deixasse nesse momento de comemoração dos 500 anos da Reforma Protestante ao ser entoado pelos membros da Igreja e ao ser escutado por visitantes na ocasião?

A mensagem que desejamos que o hino deixe é que esse hino pela maneira como ele foi composto e naquela ocasião, mostrou que deve se ter a Palavra de Deus como a única regra de fé e de prática. A Reforma foi justamente isso, para mostrar que o povo da época de Lutero tinha que obedecer a Palavra de acordo com o que ela é. A mensagem que gostaríamos que o hino deixasse é essa: que cremos na Bíblia como única regra de fé e prática e que adoramos um Deus único, verdadeiro, todo poderoso, um Deus que é nosso Castelo Forte.

ANEXOS

ANEXO 4 – DVD (vídeos e gravações de Hinos e outras músicas)

- **Anexo 4 A => Hino 52 Glória e Coroação IPGV**
 - **Anexo 4 B => Hino 114 Brilho Celeste IPGV**
- **Anexo 4 C => Cântico Solta o cabo da Nau IPGV**
 - **Anexo 4 D => Hino 92 A fé contemplada PIPG**
 - **Anexo 4 E => Bênção Aaraônica poslúdio PIPG**

ANEXOS

ANEXO 5 – Documentos

- **Anexo 5 A => Parecer consubstanciado do Comitê de Ética.**
- **Anexo 5 B => Termos de anuência das duas Igrejas pesquisadas.**
- **Anexo 5 C => Termo De Consentimento Livre e Esclarecido dos entrevistados.**

Anexo 5 A



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM DUAS IGREJAS PRESBITERIANAS EM GOIÂNIA: uso litúrgico, permanências e renovações

Pesquisador: TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 67735217.0.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.162.326

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa em nível de mestrado, do programa de Pós-graduação em Música da UFG, da linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade, a ser realizada em duas igrejas presbiterianas: 1ª Igreja Presbiteriana do Brasil, situada no centro de Goiânia e a Igreja Presbiteriana do Brasil do Setor Bueno.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo primário:

"Investigar a prática e uso litúrgico do hinário protestante Novo Cântico nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia selecionadas - a Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e a Igreja Presbiteriana do Setor Bueno - buscando entender como esse canto acontece em cada uma delas, as diferenças e semelhanças da sua prática, os processos de permanência e renovação cultural com ele implicados".

Objetivos secundários:

- Fazer um breve levantamento histórico da hinódia protestante;
- Traçar um panorama característico da Igreja Presbiteriana do Brasil e das Igrejas Presbiterianas em Goiânia-GO;
- Investigar como a música acontece ali;

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.162.326

- Aplicar questionários e entrevistar responsáveis pela prática da música nas Igrejas em questão, buscando entender o funcionamento das mesmas e o grau de conhecimento e satisfação quanto ao hinário;
- Selecionar e analisar quatro cânticos do hinário de cada uma das instituições observadas;
- Comparar os dados colhidos nas duas instituições."

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

"Constrangimento e estresse nos entrevistados".

Benefícios:

"Trazer conhecimento quanto ao tema trabalhado nesta pesquisa à comunidade acadêmica e da população em geral interessada no mesmo."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Será uma pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Serão realizadas entrevistas, aplicação de questionário, audição, análise e interpretação das obras do Hinário Novo Cântico selecionadas. A pesquisadora informa que: "assim, os questionamentos que estão na base dessa investigação são: qual a importância, no tempo e espaço, do Hinário Novo Cântico em uma Igreja Presbiteriana antiga e uma igreja Presbiteriana (relativamente) nova na cidade? quais as peculiaridades da inserção e do cultivo deste tradicional hinário em cada uma dessas igrejas? qual seu uso litúrgico? qual a clientela de cada uma? A diferença na clientela, se houver, interfere no processo de mudança e transformações? Como se dá a recepção do hinário em cada uma? apresenta um custo de 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais) por conta da pesquisadora.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Apresenta folha de rosto devidamente preenchida e assinada; projeto completo e informações básicas; anuências das duas instituições; TCLE, com as informações e garantias aos participantes; instrumento de pesquisa.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Atendeu as pendências: 1) apresentação do instrumento de pesquisa e 2) inclusão dos telefones com direito a cobrar; 3) substituição do termo sujeito por participante. Considero aprovado.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.162.326

importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, prevista para março de 2018.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_903554.pdf	05/07/2017 15:24:09		Aceito
Outros	content.pdf	05/07/2017 15:20:44	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
Outros	ROTEIRO_ENTREVISTA_SEMI.odt	05/07/2017 15:18:29	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
Outros	TCLE.doc	05/07/2017 15:11:50	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termo_dois.pdf	29/04/2017 20:21:41	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Declaracao.pdf	29/04/2017 19:00:31	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	termo.pdf	20/04/2017 15:34:02	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.docx	20/04/2017 15:32:16	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito
Folha de Rosto	folha.pdf	20/04/2017 15:27:19	TIRZA SODRE ALMEIDA LIMA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.162.326

GOIANIA, 07 de Julho de 2017

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com

Anexo 5 B



TERMO DE ANUÊNCIA DA INSTITUIÇÃO

A *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* está de acordo com a execução do projeto de pesquisa intitulado *O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM DUAS IGREJAS PRESBITERIANAS EM GOLÂNIA: uso litúrgico, permanências e renovações*, coordenado pelo(a) pesquisador(a) *TIRZA SODRÉ ALMEIDA LIMA* na **Universidade Federal de Goiás**.

A *Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia* assume o compromisso de apoiar o desenvolvimento da referida pesquisa pela autorização da coleta de dados durante os meses de *março de 2017 até agosto de 2017*.

Declaramos ciência de que nossa instituição é coparticipante do presente projeto de pesquisa, e requeremos o compromisso do(a) pesquisador(a) responsável com o resguardo da segurança e bem-estar dos participantes de pesquisa nela recrutados.

Goiânia, 25 de Dezembro de 2016.


Assinatura/Carimbo do responsável pela instituição pesquisada

Endereço: Rua 68 c/ Rua 71, St. Central, Goiânia-GO
E-mail: secretaria@pipg.org
Fone: (62) 3213-3320



TERMO DE ANUÊNCIA DA INSTITUIÇÃO

A Igreja Presbiteriana Graça e Vida está de acordo com a execução do projeto de pesquisa intitulado *O HINÁRIO NOVO CÂNTICO EM TRÊS IGREJAS PRESBITERIANAS EM GOLÂNIA: uso litúrgico, permanências e renovações*, coordenado pelo(a) pesquisador(a) *TIRZA SODRÉ ALMEIDA LIMA* na **Universidade Federal de Goiás**.

A Igreja Presbiteriana Graça e Vida assume o compromisso de apoiar o desenvolvimento da referida pesquisa pela autorização da coleta de dados durante os meses de agosto de 2017 até janeiro de 2018.

Declaramos ciência de que nossa instituição é coparticipante do presente projeto de pesquisa, e requeremos o compromisso do(a) pesquisador(a) responsável com o resguardo da segurança e bem-estar dos participantes de pesquisa nela recrutados.

Goiânia, 27 de Setembro de 2017.

Assinatura/Carimbo do responsável pela instituição pesquisada

Endereço: Av Rondonia, S/N, Quadra25A Lote 01, Goiania 2, Goiania, GO, CEP 74685-430, Brasil. Telefone: (62) 3878-2700

Anexo 5 C

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “O Hinário *Novo Cântico* em duas Igrejas Presbiterianas em Goiânia: uso litúrgico, permanências e renovações”. Meu nome é Tirza Sodré Almeida Lima, sou o(a) pesquisador(a) responsável e minha área de atuação é em Musicologia. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail (limasodre@bol.com.br) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 983019232/(98)984062358 Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título do Projeto: O Hinário *Novo Cântico* em duas Igrejas Presbiterianas em Goiânia: uso litúrgico, permanências e renovações.

Justificativa: Tendo em vista os dados do último Censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) já mencionados, que afirmam que mais de quarenta e dois milhões de pessoas (aproximadamente vinte e cinco por cento da população brasileira) são evangélicas, esta pesquisa estima-se importante para a sociedade e comunidade científica, pois trará a compreensão das atividades religiosas realizadas por grande parte da população brasileira que, gradativamente, tem conquistado cada vez mais espaço. Possibilitará compreender a relação de uma das mais antigas Igrejas que integram esse universo - as Igrejas Presbiterianas do Brasil - com a prática musical e, mais especificamente, com o cancionário religioso da referida Igreja. Esta pesquisa também é válida para a pesquisadora que tem muito interesse no estudo da Música Sacra e, pretende se tornar cada vez mais informada e ciente de sua história e aplicação em duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia. Isso com o foco tanto no tempo atual forjado pelos dois anos de duração dessa pesquisa, que tem se distinguido pela diversidade acentuada, por propiciar constantes processos de hibridação cultural, quanto na tradição que cultiva o *Hinário Cântico Novo*.

Objetivo Primário: Investigar a prática e uso litúrgico do hinário protestante Novo Cântico nas duas Igrejas Presbiterianas de Goiânia selecionadas - a Primeira Igreja Presbiteriana de Goiânia e a Igreja Presbiteriana do Setor Bueno - buscando entender como esse canto acontece em cada uma delas, as diferenças e semelhanças da sua prática, os processos de permanência e renovação cultural com ele implicados.

1.2 O participante deverá tomar parte de uma entrevista que será agendada. Serão entrevistados o ministro(a) de música (principal líder da parte musical) das referidas Igrejas, e músicos de várias faixas etárias das mesmas. Essa entrevista terá aproximadamente 40 (quarenta) minutos de duração. Após a coleta, os dados pessoais dos participantes serão preservados quanto a confidencialidade e privacidade. A colaboração dos participantes é de grande valia para a ampliação das pesquisas na área da música, em particular a pesquisa sobre música na Contemporaneidade. Você tem o direito de retirar sua participação em qualquer momento.

- () Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.
- 1.3 Como em qualquer procedimento de entrevista, há o risco da mesma causar constrangimento e estresse nos entrevistados. Em contrapartida, como benefício a entrevista trará conhecimento quanto ao tema trabalhado nesta pesquisa à comunidade acadêmica e à população em geral interessada no mesmo.
- 1.4 Todas as despesas que você, participante tiver relacionadas diretamente ao projeto de pesquisa (tais como, passagem para o local da pesquisa, alimentação no local da pesquisa serão cobertas pelo pesquisador responsável.
- 1.5 Há a garantia do sigilo quanto a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Caso não haja objeção quanto sua identificação, há também esta opção:
- () Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.
- 1.6 Há a garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;
- 1.7 Há a garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;
- 1.8 Os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;
- 1.9 A divulgação dos resultados da pesquisa acontecerá antes da defesa da minha dissertação aos entrevistados através do envio de um e-mail aos mesmos e, depois da defesa, será enviada uma cópia da dissertação a todos os entrevistados, será também feita e entregue uma cópia da dissertação para cada Igreja que fora local da pesquisa. Também haverá uma cópia da dissertação disponível na coordenação da pós-graduação em Música da UFG e posteriormente também no site da mesma;
- 1.10 Informamos ao/à participante sobre o seu direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;
- 1.11 A pesquisa envolve o *armazenamento em banco de dados pessoal*, declaro, portanto, aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, apresento ao/à participante as seguintes informações: a) justificativa: os áudios das entrevistas serão armazenados para, caso necessário, verificação posterior; b) declaro que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não; c) as estratégias de divulgação dos resultados serão através de e-mail, para os entrevistados; uma cópia será entregue para cada Igreja onde fez-se a pesquisa; e uma cópia estará disponível na coordenação da pós-graduação em Música da UFG e posteriormente no site do curso; Abaixo, um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras:

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, inscrito(a) sob o RG/ CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “.....”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável