

Theógenes Eugênio Figueiredo

“Fogo no encosto” ... porque "esta Igreja vai subir" ...

Uma análise dos discursos das canções comunitárias da Igreja Universal do Reino de Deus como expressões recontextualizadas da Religiosidade Matricial Brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, área de concentração Religião Comparada e Perspectivas de Diálogo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Zwinglio Mota Dias

Juiz de Fora

2010

Figueiredo, Theógenes Eugênio

F475f “Fogo no encosto” ... porque “esta igreja vai subir”: uma análise dos discursos das canções comunitárias da Igreja Universal do Reino de Deus como expressões recontextualizadas da Religiosidade Matricial Brasileira / Theógenes Eugênio Figueiredo. - Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

xiv - 271p.- Bibliografia: 272-284

Anexos: 285-326

Orientador: Zwinglio Mota Dias

Tese (doutorado) _ Universidade Federal de Juiz de Fora. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2010.

1. Religião e música. 2. Liturgia ----- Igreja Universal do Reino de Deus. 3. Religião e música ----- Brasil. 4. Liturgias ----- Igreja neopentecostal. I. Tese. II. Universidade Federal de Juiz de Fora. III. Título.

CDD 264.05

À minha família que mesmo sentindo a minha ausência física durante o período de tempo dedicado à elaboração deste trabalho sempre esteve ao meu lado apoiando, incentivando e me dando suporte emocional para a sua realização, consciente de que a sua consecução visa a minha formação pessoal e profissional. A cada um, o meu eterno agradecimento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, o meu suporte espiritual.

Ao meu orientador, professor Doutor Zwinglio Mota Dias, que com paciência pastoral incentivou-me a prosseguir mostrando-me as possíveis veredas para chegar ao fim da jornada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

Aos coordenadores do PPG que durante os últimos anos apoiaram-me nos estudos e pesquisa.

Ao secretário do PPG em Ciência da Religião, Antônio, que sempre me atendeu eficientemente mostrando paciência e prestatividade.

A minha esposa, Rosângela Márcia Furtado Costa, que participou “por osmose” de todo o processo de pesquisa e elaboração do presente trabalho.

Ao filho Gabriel, que veio a este mundo no meio desse processo e, quem sabe, possa ter sido “geneticamente infectado pelo vírus da ciência e da religião”.

A Anderson, Leandro, Ranieri e Ranille, filhos queridos que suportaram a minha ausência física durante o período de elaboração do presente trabalho.

A Débora Costa, que colaborou na manipulação dos dados deste trabalho.

A Universidade Federal de Juiz de Fora.

RESUMO

A presente pesquisa se ocupa da análise dos conteúdos do canto comunitário, a canção religiosa popular, ocorrente nos rituais do grupo religioso Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) procurando identificar neles a prevalência dos elementos constitutivos e característicos da religiosidade matricial brasileira. Foram consideradas como premissas a existência de uma religiosidade matricial brasileira resultante da confluência e amálgama das culturas indígenas, ibero-americanas e africanas; a sincretização em contexto pentecostal-evangélico desses elementos da religiosidade popular na constituição da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), fato que possibilitou o seu rápido florescimento nas últimas décadas; a realidade da utilização do canto comunitário como forma expressiva e impressiva nos rituais religiosos; e, o fato de os textos das canções religiosas apresentarem descrições e prescrições da religiosidade de uma comunidade. Para atingir o objetivo foi necessário definir, avaliar e conjugar algumas ferramentas de análise. Foram utilizadas as ferramentas de análise da canção popular propostas por Luiz Tatit, da análise da canção religiosa propostos por Harry Eskew & Hugh McElrath e David Music & Milburn Price, da Análise do discurso propostos José Luiz Fiorin e de Eni Puccinelli Orlandi e das formas simbólicas propostos por Susanne K. Langer.

ABSTRACT

This research deals with the analyze of the community singing's content, the popular religious song, occurrent in the rituals of the religious group Universal Church of the Kingdom of God (UCKG), trying to identify in them the prevalence of the components and features of the Brazilian religious matrix. As assumptions, were considered the existence of a Brazilian religious matrix resulting from the confluence and amalgamation of indigene, Latin American and African cultures; the syncretization of those elements of the popular religion in the constitution of the Universal Church of the Kingdom of God (UCKG), in the evangelical-Pentecostal context, a fact which enabled its fast growth in the last decades; the reality of the use of community singing in an expressive and impressive way in the religious rituals; and the fact that the texts of religious songs are descriptions and precepts of a given community's religiousness. To achieve the purpose it was necessary to define, evaluate and combine some analysis tools. The tools used were the analysis of the popular song proposed by Luiz Tatit, the analysis of the religious song proposed by Harry Eskew & Hugh McElrath and David Music & Milburn Price, the discourse analysis proposed by José Luiz Fiorin and Eni Puccinelli Orlandi, and the analysis of the symbolic forms proposed by Susanne K. Langer.

RESUMÉ

Cette recherche traite de l'analyse des contenus du chant communautaire, la chanson religieuse populaire que l'on rencontre dans les rituels du groupe religieux Église Universelle du Royaume de Dieu (EURD), tout en cherchant à y identifier la prédominance des éléments constitutifs et caractéristiques de la religiosité matricielle brésilienne. Les prémisses considérées ont été: l'existence d'une religiosité matricielle brésilienne qui résulte de la confluence et de l'amalgame des cultures indigènes, ibéro-américaines et africaines; la syncretisation dans un contexte pentecôtiste-évangélique de ces éléments de la religiosité populaire dans la constitution de l'Église Universelle du Royaume de Dieu (EURD), ce qui a rendu possible son élargissement rapide au cours des dernières décades; la réalité de l'utilisation du chant communautaire comme des formes expressives et impressives dans les rituels religieux; et le fait que les paroles des chansons religieuses présentent des descriptions et des règles de la religiosité d'une communauté. Pour atteindre l'objectif, il a été nécessaire de définir, d'évaluer et de conjuguer quelques outils d'analyse. La recherche a utilisé les outils d'analyse de chansons populaires proposée par Luiz Tatit, de l'analyse de la chanson religieuse proposée par Harry Eskew & Hugh McElrath e David Music & Milburn Price, de l'Analyse du discours proposée par José Luiz Fiorin et Eni Puccinelli Orlandi et des formes symboliques proposées par Susanne K. Langer.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Doktorarbeit analysiert einen Teil des Gemeinschaftsgesang, nämlich der populären kirchlichen Gesang, der immer in den Riten der Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) vorkommt, um nachzuprüfen, welche ursprünglichen, wesentlichen und charakteristischen Elemente der brasilianischen Religiösität darin enthalten sind. Als theoretische Prämissen gibt es vier Überlegungen: die ursprüngliche synkretischen brasilianische Religiösität (als Resultat der Mischung zwischen Indianern, Iberoamerikanische und Afrikanern bzw. Ihrer Religionen); die Elemente, die sich die IURD ausgesucht hat, um ihre Verbreitung in den letzten zehn Jahren zu ermöglichen; der gemeinsame Gesang, der immer zur Religion gehört hat und auch bei den Riten der IURD beobachtet werden kann; die Liedtexte, die die Religiösität einer Gruppe beschreiben. Um das Ziel zu erreichen, sind folgende Punkte sehr genau zu betrachten: Die Analyse des Populärgesangs von Luiz Tatit, die Analyse des kirchlichen Gesangs von Harry Eskew & Hugs McElrath und David Musik & Milburn Price, die Analyse des Redestils von José Fiorin und Eni Puccinelli Orlandi und die symbolischen Formen von Susanne K. Langer vorgeschlagen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PARTE I: REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	8
CAPÍTULO 1: O OBJETO DA ANÁLISE E SUA TERMINOLOGIA	9
1 “A FESTA DOS CONCEITOS”	9
1.1 Cântico litúrgico	9
1.2 Cantos litúrgicos	10
1.3 Salmo e cântico bíblico	10
1.4 Hino evangelístico ou canção evangelística	11
1.4.1 Um pouco de história	16
1.5 Considerações sobre o termo cântico	18
1.6 Considerações sobre o termo corinho	21
1.7 Conclusão	23
2 A CANÇÃO RELIGIOSA	25
2.1 Algumas características da canção popular	26
2.1.1 A arquicanção	27
2.1.2 O tangenciamento da fala	30
2.1.3 O actante construído	30
2.2 Conclusão	32
3 A “CULTURA GOSPEL” – A INSERÇÃO DOS ESTILOS POPULARES BRASILEIROS NO UNIVERSO DA CANÇÃO RELIGIOSA	32
CAPÍTULO 2: O CONCEITO DE RELIGIOSIDADE, SEU VÍNCULO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL BRASILEIRA E A ASSOCIAÇÃO DESTA À IURD	42
1 RELIGIOSIDADE COMO PREDISPOSIÇÃO RELIGIOSA	42
2 RELIGIOSIDADE ATRAVÉS DA SOCIALIZAÇÃO	44
3 RELIGIOSIDADE COMO UMA APTIDÃO DESENVOLVIDA	45
4 RELIGIOSIDADE COMO COGNIÇÃO	46

5	RELIGIOSIDADE POR IMITAÇÃO	47
6	RELIGIOSIDADE ATRAVÉS DA CONVERSÃO	48
7	RELIGIOSIDADE MARGINAL E INCONDICIONAL	50
8	O CONCEITO DE RELIGIOSIDADE TRABALHADO NESTA PESQUISA E SUAS CARACTERÍSTICAS	53
9	A RELIGIOSIDADE MARGINAL/INCONDICIONAL E SUA IMBRICAÇÃO COM A IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS	57
9.1	Elementos caracterizadores da religiosidade iurdiana	58
	CAPÍTULO 3: O SINCRETISMO RELIGIOSO BRASILEIRO COMO MATRIZ DE IDENTIDADES RELIGIOSAS	65
1	DO CONTINGÊNCIAMENTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICA DE IDENTIDADES CULTURAIS/RELIGIOSAS A NOVAS IDENTIDADES RELIGIOSAS SINCRÉTICAS	66
2	A DELIMITAÇÃO DO CAMPO CONCEITUAL DO TERMO SINCRETISMO	67
3	O SINCRETISMO RELIGIOSO	69
4	HISTORIANDO A UTILIZAÇÃO DO TERMO SINCRETISMO	72
5	AS ESTAPAS DO SINCRETISMO	74
5.1	Sincretismo como convergência ou adaptação	75
5.2	Sincretismo como paralelismo ou justaposição	81
5.3	Sincretismo como junção ou fusão	84
6	SINCRETISMO COMO SÍNTESE	88
7	O SURGIMENTO DE UMA IDENTIDADE RELIGIOSA SINCRÉTICA – A UMBANDA	89
8	O <i>KAIROS</i> PARA SURGIMENTO DA MATRIZ RELIGIOSA BRASILEIRA	92
9	SINCRÉTICA POR EXCELÊNCIA: O TRÂNSITO DE ELEMENTOS DA MATRIZ RELIGIOSA BRASILEIRA NOS RITUAIS DA IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS	97
10	ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O <i>TRANSE EXTÁTICO</i>	101
11	CONCLUSÃO	104
	CAPÍTULO 4: PERSPECTIVAS OU DIMENSÕES NA ANÁLISE DOS TEXTOS DAS CANÇÕES RELIGIOSAS	105

1	DIMENSÃO FUNCIONAL	107
2	DIMENSÃO GESTUAL-PERFORMÁTICA	110
3	DIMENSÃO ESTÉTICO-MUSICAL	114
4	DIMENSÃO LITERAL-LITERÁRIA	115
4.1	A função simbólica – o ser humano como <i>animal simbólico</i>	120
4.2	A forma simbólica da linguagem	125
4.2.1	Signo	133
4.2.2	Símbolo	138
4.3	A polissignificação	140
	CAPÍTULO 5: O DISCURSO NA CANÇÃO	145
1	ASPECTOS GERAIS DA ANÁLISE DO DISCURSO	146
2	A IDEOLOGIA	149
3	A ANÁLISE DO DISCURSO E ALGUNS DE SEUS OPERACIONALIZADORES	153
3.1	O enunciado	154
3.2	O texto e intertextualidade	156
3.3	O discurso	158
3.4	A formação discursiva	159
3.5	A formação ideológica	159
4	A ANÁLISE DO DISCURSO E SUA TIPOLOGIA	160
5	A QUESTÃO DA REVERSIBILIDADE ENTRE OS INTERLOCUTORES	163
6	A QUESTÃO DA ILUSÃO DA REVERSIBILIDADE	164
7	O DISCURSO RELIGIOSO	165
8	CONCLUSÃO	167
	PARTE II: O CANTO COMUNITÁRIO RITUAL COMO EXPERIÊNCIA RELIGIOSA	168
	CAPÍTULO 6: A EXPERIÊNCIA RELIGIOSA E O RITUAL	172
1	EXPERIÊNCIA E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA	172
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE O RITUAL	175
3	O CANTO COMUNITÁRIO COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DO RITUAL	179
	CAPÍTULO 7: CONSIDERAÇÕES SOBRE O “PODER” DA MÚSICA OU A MÚSICA COMO UMA REALIDADE	

	SIMBÓLICA	182
1	A MÚSICA “PURA” E A REPRESENTAÇÃO DE SENTIMENTOS	183
2	A MÚSICA COMO <i>KAIROS</i>	197
	PARTE III: O QUE DIZEM AS CANÇÕES?	202
	CAPÍTULO 8: OS DISCURSOS DAS CANÇÕES OCORRENTES NOS RITUAIS DA IURD E SUA APROXIMAÇÃO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL	202
1	CONSIDERAÇÕES GERAIS	202
2	ANÁLISE DOS DISCURSOS DAS DEZ CANÇÕES MAIS ENTOADAS NOS RITUAIS DA IURD	206
2.1	CANÇÃO <i>SOMENTE OLHAR A TI</i>	209
2.2	CANÇÃO <i>PODEROSO ELE É</i>	213
2.3	CANÇÃO <i>EU NAVEGAREI</i>	217
2.4	CANÇÃO <i>O HOMEM PRUDENTE</i>	222
2.5	CANÇÃO <i>VEM AGORA ESPÍRITO SANTO</i>	225
2.6	CANÇÃO <i>SALMO 5</i>	229
2.7	CANÇÃO <i>SEU NOME É JESUS</i>	235
2.8	CANÇÃO <i>DEUS TEM UM PLANO</i>	237
2.9	CANÇÃO <i>NESTA NOITE FELIZ</i>	241
2.10	CANÇÃO <i>ABRIGO DE DEUS</i>	246
3	ANÁLISE DOS DISCURSOS DE OUTRAS CANÇÕES OCORRENTES NOS RITUAIS DA IURD E SUA APROXIMAÇÃO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL BRASILEIRA	250
3.1	CANÇÃO <i>GENTE FINA</i>	251
3.2	CANÇÃO <i>RESTITUI</i>	257
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272
	APÊNDICES	285

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Etapas do sincretismo	75
Tabela 2: Liturgias afro-pentecostais	99
Tabela 3: Pólos do êxtase/transe	102
Tabela 4: Dimensões/funções das canções	107
Tabela 5: Mapeamento do processamento mental de um dado sensorial	144
Tabela 6: Relação das dez canções mais entoadas nos rituais da IURD	203
Tabela 7: Resumo das características da MRB encontradas nas canções analisadas	270

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Triângulo richardsiano	134
Figura 2: Figura pato-coelho	140

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A: Relação das canções entoadas nos diversos rituais da IURD com a respectiva minutagem - ordenados por data	285
Apêndice B: Relação das canções utilizadas nos rituais pesquisados - ordenadas por quantidade de vezes que foram utilizadas	311
Apêndice C: Relação das canções por ordem alfabética	316
Apêndice D: Relação dos intérpretes das canções, por ordem alfabética	322
APÊNDICE E: Relação das canções que não pertencem ao hinário da IURD que possuem gravações em CD, com seus respectivos intérpretes - por ordem alfabética do título da canção	324

INTRODUÇÃO

Toda cultura tem associada à sua prática religiosa o uso da música, principalmente a música cantada. A pesquisa etnomusicológica confirma a utilização do canto nos rituais e propõe que a música deve ser compreendida como parte da cultura e como um produto da sociedade humana.

As análises do antropólogo Alan P. Merriam e de outros pesquisadores da cultura dos povos Maori da Nova Zelândia, Mende de Serra Leoa, Mapuche do Chile, África (Nigéria, Congo, Rodésia, Gana), Haiti, Austrália, Uvea e Futuna (ilhas do pacífico), Solomon Islands (Melanésia), Suriname e dos negros da América do Norte realizadas nos textos de suas canções afirmam que os discursos nelas contidos refletem a cultura da qual são parte. As canções, por suas peculiaridades e pela sua conexão com a linguagem, “dão liberdade para expressar pensamentos, idéias e comentários que não podem ser declarados diretamente em uma situação normal de comunicação”. Por ser a religião parte da cultura, a mesma possibilidade de expressão é encontrada nas músicas utilizadas nos diversos rituais religiosos.¹

No Brasil, o antropólogo Roberto DaMatta, ao comentar o poder “mágico” da música de carnaval utilizada pela sociedade brasileira, afirma que a música popular é um veículo pelo qual a sociedade se revela, “deixando-se perceber como totalidade dinâmica, viva e concreta: como um universo eventualmente dotado de identidade”². Por outro lado, a sociedade é internamente segmentada e se apresenta constituída de muitas partes, que podem apresentar-se em conflito ou complementaridade. Para se revelar, a sociedade como um todo, ou algumas de suas partes, utiliza meios apropriados que permitem a sua manifestação e a sua avaliação,

¹ Merriam, 1964:187-208.

² DaMatta, 1993:60. Afirma DaMatta que na sociedade brasileira “a música popular tem uma importância capital como instrumento de dramatização da vida política, dos valores sociais, dos papéis sexuais, do poder, dos infortúnios, da morte e da doença, do amor, do ciúme, da vingança e da indiferença, do trabalho, do trabalhador, da boemia e da *malandragem*, da cidade e do campo etc. Importância que, nas sociedades burguesas tradicionais, é desempenhada pela literatura. Basta mencionar um tema para encontrar uma canção popular que o comentou – e o fez com inteligência e sofisticação, pondo em foco e/ou relativizando algumas de suas *verdades*. Diante disto não deve ser por acaso que, num país com altas taxas de analfabetismo, a música popular seja um veículo tão importante quanto a literatura nos países cuja cultura é hegemonicamente burguesa. Prova isso a implacável e maciça censura à música popular nos momentos mais negros do regime militar. Ou seja, importava mais vigiar quem podia *ouvir* (e ‘entender’) as ‘mensagens’ da música do que propriamente *ver* e *ler* (que não implica necessariamente *enxergar*).” (DaMatta, 1993:61).

acarretando uma interpretação variada e dependente dos meios pelos quais algum de seus aspectos se cristalizou. Nessa perspectiva, a música popular apresenta-se como uma leitura específica e momentânea de situações concretas da sociedade brasileira, feita por ela mesma.³

Portanto, os textos das canções são receptáculos de características das culturas religiosas e ao mesmo emissores de sinais simbólicos da religiosidade de uma comunidade, ou, em outras palavras, os textos das canções são descrições de informações características das religiosidades e ao mesmo tempo prescrições de tais características, assinalando um âmbito de pesquisa que pode configurar-se em uma fonte rica de dados sobre a religiosidade de um determinado grupo.

Um texto musicado é considerado uma poesia cantada, carregando em si, portanto, uma propriedade “inerente e efetiva da poesia”, que é a “capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética [e/ou religiosa] e de seus constituintes, [e] a conversão de uma mensagem em algo duradouro”⁴. Uma canção é uma expressão que foi elaborada individual ou coletivamente com o propósito de comunicar algo às pessoas, por isso é “uma forma de discurso, [que] apresenta sentidos que refletem e constituem sistemas sociais mais amplos e estruturas de significado”⁵.

Portanto, os textos musicados podem indicar a presença de características religiosas reificadas, reiteradas e permanentes no acervo que provê a religiosidade de um determinado grupo religioso, por isso, relevantes para aqueles que se interessam pelo estudo da religiosidade brasileira. Uma pesquisa nesse acervo constitui-se um procedimento necessário, como demonstram os diversos trabalhos já realizados, dos quais destaco a pesquisa do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o povo indígena *Araweté* da Amazônia oriental, que buscou nas letras das “canções de guerra araweté” o apoio etnográfico imediato para entender o ritual do canibalismo praticado por aquele povo⁶.

Religiosidade “harmoniza” com sincretismo. Isto é, o conceito de religiosidade aponta para a prática religiosa popular e não para a prática religiosa institucional. Nesse nível de interação, a religião popular – a marginal, não a central/institucional –, é praticada segundo outros determinantes que não os institucionais.⁷ Daí a harmonia com o conceito de sincretismo, pois é no nível popular que as culturas se adaptam, se justapõem, se juntam, se

³ DaMatta afirma que essas manifestações da sociedade brasileira “são dramas que ela representa para si mesma de uma dada perspectiva e em certos momentos”. (DaMatta, 1993:62).

⁴ Jakobson, 1989:150.

⁵ Shuker, 1999:23.

⁶ Viveiros de Castro, 2002:462.

⁷ O teólogo João Batista Libanio afirma que “a religiosidade não se vincula necessariamente a uma religião e, quando o faz, assume da religião os elementos que a satisfazem e não enquanto são tradição e comunidade”. (Libanio, 2002b:92)

fundem, sincretizam-se. A religiosidade popular é sincrética porque nela existem características de diversas culturas religiosas. O sincretismo religioso pode resultar numa nova religiosidade, como tem sido defendido nos meios acadêmicos o caso da Umbanda, pode resultar numa nova ideologia religiosa ou numa nova teodicéia, por isso, religiosidade (popular/marginal) e sincretismo são temas de forte presença no universo conceitual da presente pesquisa.

O contingenciamento das culturas indígenas, ibérica e africanas em solo brasileiro produziu um substrato religioso que, no dizer do sociólogo da religião José Bittencourt Filho, se apresenta como “uma corrente subterrânea [que] inspira e referencia diferentes propostas religiosas (instituídas ou não), até mesmo aquelas que se apresentam como antagônicas”⁸. Esse substrato foi denominado por esse autor de *Religiosidade Matricial Brasileira*. Essa religiosidade é resultante do rompimento das fronteiras estabelecidas pelas diversas religiões e do soerguimento de elementos reelaborados, invertidos ou amalgamados de suas crenças e práticas. Um sincretismo, diz antropólogo Pierre Sanchis, uma hibridação, defende o antropólogo Nestor Garcia Canclini, é mistura, fusão, justaposição, adaptação, afirma antropólogo social Sérgio Figueiredo Ferretti. Todos esses conceitos servem para caracterizar o processo que ao longo dos últimos séculos resultou na *Matriz Religiosa Brasileira* e sua conseqüente religiosidade.

A religiosidade decorrente dessa matriz possui características e elementos constitutivos que se apresentam nos momentos rituais e, por isso, podem ser mapeados e identificados. Tais características e elementos podem servir como determinantes de um grupo religioso, bem como poderão apontar os princípios que compõem os seus dogmas e crenças.

O antropólogo Tullio Seppilli, um italiano que escreveu vários artigos sobre o sincretismo afro-brasileiro, corrobora a idéia de que na liturgia se encontram presentes os elementos resultantes do sincretismo religioso ocorrido no Brasil e afirma que “dessa maneira o estudo da liturgia leva a uma maior compreensão [...] do sincretismo”.⁹

O grupo religioso alvo desta pesquisa foi a Igreja Universal do Reino de Deus e o elemento constitutivo do ritual eleito para pesquisa foi a canção efetivamente entoada em seus rituais. Esse grupo religioso foi escolhido por ser apontado como aquele que nas últimas décadas emergiu da matriz religiosa tomada como referência teórica neste trabalho.

A análise foi realizada exclusivamente nos textos das canções efetivamente entoadas nos rituais iurdianos num determinado período de tempo – 9 de julho de 2006 a 4 de outubro

⁸ Bittencourt Filho, 2003:230.

⁹ Seppilli *apud* Ferretti, 1995:50.

de 2009 – complementando seu registro com algumas expressões verbais e comportamentos rituais. Estes três elementos – textos musicados, expressões verbais e comportamentos rituais – foram analisados para a identificação de características de uma religiosidade popular marginal e incondicionada às instituições religiosas, religiosidade que foi gerada por uma matriz que, por sua vez, teve origem na fusão/amálgama/síntese das culturas religiosas contingenciadas no território brasileiro no seu percurso histórico.

Para a consecução dessa proposta foi necessário pesquisar, definir e conjugar algumas ferramentas de análise, tarefa que se constituiu parte integrante do trabalho e que se apresentou como um instrumental básico na análise dos textos das canções religiosas. No trabalho de preparação dos dados para a análise – transcrição das letras e cronometragem das canções – utilizei a tecnologia da informática e do programa denominado *Sound Forge*. Ambos possibilitaram a manipulação das gravações em áudio da maioria dos rituais por mim obtidos, de maneira que toda a transcrição e minutagem puderam ser realizadas com precisão.

A maioria dos rituais analisados teve origem em gravações em áudio do programa radiofônico denominado *Santo culto em seu lar*, transmitido todas as manhãs dos domingos pela *Rede Aleluia* (FM 105,1 da cidade do Rio de Janeiro). Outros foram presenciados por mim como observador participante no templo situado à rua Dom Helder Câmara, na cidade do Rio de Janeiro - RJ e no templo situado na avenida Nilo Peçanha, na cidade de Duque de Caxias – RJ, a respeito dos quais fiz anotações. Estas fontes totalizaram o universo onde os dados da presente pesquisa foram obtidos.

Os rituais transmitidos não foram sempre dos mesmos locais, transitaram entre os realizados no templo da cidade do Rio de Janeiro (Av. Dom Helder Câmara) e nos templos da cidade de São Paulo (situados no Brás e na cidade de Santo Amaro). Alguns, principalmente os que foram dirigidos pelo bispo Macedo, foram transmitidos de outras cidades do país.

Cabe a pergunta: por que a busca nos textos das canções? A resposta é: porque as canções são modos de expressão sobre a relação entre o indivíduo que as produz e a cultura religiosa; porque as canções são modos de expressão da relação entre as experiências religiosas individual e comunitária; porque, como afirmou o antropólogo social e etnomusicólogo John Blacking, a “música é um produto do comportamento de grupos humanos, quer formal ou informal: a música é o som humanamente organizado”¹⁰, ou, como afirmou o musicólogo Jean-Jacques Nattiez, “a ‘música’ é um fato sonoro construído,

¹⁰ Blacking, 1973:10. Corroborar esta definição a proposição feita por Susanne K. Langer: a música é “o som modelado”. (Langer, 2003:30).

organizado, ou pensado por uma cultura.”¹¹ Portanto, a música “é uma síntese do processo cognitivo que está presente na cultura e no indivíduo: as formas que a música assume e os efeitos que ela tem sobre as pessoas, são gerados pelas experiências sociais dos indivíduos em diferentes contextos culturais. [... A música] expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade.”¹² Logo, se a música expressa a experiência do indivíduo na sociedade, os textos das canções de um grupo religioso específico deve conter em sua expressão direta ou metafórica o modo de ser dessa comunidade.

Existe a conscientização entre os pensadores do fenômeno religioso “de que o hinário é o mais eficiente manual de teologia da comunidade cristã e que a teologia que mais se imprime no coração do povo é a que se canta e não a que fica encerrada nos textos eruditos”¹³. As letras das canções religiosas são apontadas como um fator “muito mais importante que os discursos religioso, doutrinário, ou teológico”¹⁴. Todas essas afirmações demonstram a validade desta pesquisa, às quais acrescento a do sociólogo Antonio Gouvêa Mendonça: “o melhor material para um levantamento da teologia [...] é a hinódia [...], que está inteiramente à nossa disposição”¹⁵.

Por pertencerem ao universo das obras literárias, os textos musicados carecem de interpretação. O conceito de interpretação de Paul Ricoeur serve de base teórica a esta pesquisa, por afirmar que uma interpretação busca encontrar a “estrutura intencional de segundo grau” de um discurso que tem algo claramente definido em seu primeiro sentido, mas que “remete a outra coisa visada”.¹⁶ A *Análise do Discurso* propiciou ferramentas metodológicas importantes para a busca dessa estrutura intencional, ou não, de segundo grau.

Portanto, além do que revela o discurso explícito, esse “segundo sentido” pode revelar elementos do substrato religioso que se encontra oculto nos textos das canções por suas construções simbólicas.

Este trabalho encontra-se dividido em três partes, as quais se subdividem em capítulos. A primeira parte apresenta os referenciais teóricos e metodológicos que serviram de sustentação à pesquisa. Por ser a canção religiosa um amálgama das formas simbólicas musica, poesia e religião, a análise dos referenciais propostos necessitou ser ampliada. Por isso, verifica-se uma quantidade maior do que o consensual de páginas escritas sobre esse assunto.

¹¹ Nattiez, 1990:67.

¹² Blacking, 1973:89. Tradução minha.

¹³ Maraschin, 1996:136.

¹⁴ Bittencourt Filho, 2003:81.

¹⁵ Mendonça, 1995:176.

¹⁶ Ricoeur, 1977a:21

No primeiro capítulo falo do objeto do canto comunitário religioso apresentando as diversas nomeações existentes, principalmente no campo religioso evangélico, e proponho que seja apropriado o nome utilizado no meio secular com a respectiva adjetivação para o meio sacro, isto é, que o nome seja *canção religiosa*.

No segundo capítulo comento os referenciais teóricos denominados religiosidade e religiosidade matricial.

No terceiro capítulo falo do sincretismo religioso ocorrido em nível popular entre as culturas brasileiras no decorrer da história desse povo, sincretismo que é resultado do contingenciamento das culturas religiosas indígenas, ibérica e africanas que resultou numa religiosidade marginal às instituições religiosas e produziu uma matriz, da qual surgiram a Umbanda, num primeiro momento, e a Igreja Universal do Reino de Deus, num segundo momento.

No quarto capítulo comento as diversas perspectivas de análise das canções, visto estas serem polissêmicas e resultarem de um amálgama, a saber:

- (a) de um texto poético, na maioria das vezes, e por isso de alto teor simbólico
- (b) de um conteúdo temático religioso, que conduz a temas metafísicos
- (c) do componente musical, que conduz à subjetividades.

No quinto capítulo apresento a ferramenta analítica chamada de *Análise do Discurso*, que me norteou na busca das *formações discursivas* e suas *formações ideológicas*, religiosas ou não, bem como mostrou e definiu o conceito de *intertextualidade* que utilizei para dar significado aos discursos das canções.

Na segunda parte abordo o tema da experiência religiosa em geral e em particular, e o discutido tema dos poderes intrínsecos à música. Esta parte encontra-se dividida em dois capítulos. O primeiro discorre sobre os temas da experiência religiosa, do ritual e do canto comunitário. O segundo capítulo apresenta o tema controverso do poder da música de transmitir/representar os sentimentos humanos, comenta também a questão de a música ser um *kairos*.

Na terceira e última parte apresento especificadamente os itens a serem identificados nos textos das dez canções mais entoadas, num universo de 98 (noventa e oito) rituais iurdianos que examinei como fonte de dados. Em continuidade, apresento as análises na seqüência textual das canções e, logo após, a análise estruturada conforme os itens propostos, apontando tanto a aproximação à religiosidade matricial/marginal que o discurso dessas canções possa ter, quanto os elementos constituintes de cada canção, bem como outras características que essas canções possam apresentar.

Como apêndices seguem a relação dos títulos das canções entoadas nos rituais que serviram de fonte de dados mais a minutagem de cada uma, e a relação dos títulos das canções, ordenada decrescentemente por quantidade de vezes que cada canção foi utilizada, mais a quantidade de rituais nos quais cada canção foi entoada.

PARTE I: REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Não podendo revelar os mistérios da criação [da canção] só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério.

(Tatit, 2002:27)

As letras das canções ocorrentes nos rituais da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) formaram a fonte de dados desta pesquisa, nas quais procurei elementos característicos da religiosidade matricial brasileira. Para designar o objeto do canto comunitário utilizei o termo *canção religiosa* consciente da diversidade de rótulos existentes para nomeá-lo. Nesta parte da tese comentei essa “festa de conceitos”, discorri sobre as diversas dimensões analisáveis de uma canção e apresentei a ferramenta *Análise do discurso* que utilizei para verificar o(s) sentido(s) possível(is) dos textos das canções.

CAPÍTULO 1: O OBJETO DA ANÁLISE E SUA TERMINOLOGIA

O primeiro referencial teórico desta tese é o objeto do canto comunitário, a canção religiosa. Neste capítulo analisei os diversos rótulos que foram dados a ela, identifiquei suas características e mapeei as influências que recebeu da canção popular através do fenômeno denominado “cultura gospel”.

1. “A FESTA DOS CONCEITOS”¹

Na prática litúrgica ocorrente nas diversas instituições religiosas existe uma terminologia específica para nomear os textos musicados entoados durante a liturgia. Os termos mais comuns são: *hinos*, *cânticos* e *corinho*.² Tomei a liberdade de ampliar essa “festa dos conceitos”, propondo simplesmente a utilização do uso do termo *canção religiosa*, conceituado como “uma composição musical planejada ou adaptada para o canto”³, designativo que é defendido no decorrer deste capítulo.

Visto a multiplicidade de termos para definir o objeto do canto comunitário, faz-se necessário, então, analisar cada termo, para verificar qual deles contempla nos dias de hoje os aspectos peculiares do texto musicado (poema musicado) com finalidade litúrgica.

1.1. CÂNTICO LITÚRGICO

“Cântico litúrgico” foi a denominação adotada pela cientista da religião Simei de Barros Monteiro em seu livro *O cântico da vida*. Justifica sua opção afirmando que o termo *hino* traz uma polêmica de longa data que lhe confere “diversas acepções”. Diz que os

¹ Tomo emprestado do antropólogo Hermano Vianna este sintagma, que se encontra presente no capítulo 3 do livro *O mundo funk carioca*. (Vianna, 1998:50).

² Não incluí o termo *salmo*, visto tal nomeação não ser comum entre os evangélicos. A Igreja Católica mantém esse tipo de texto musicado, definindo-o como sendo o próprio salmo bíblico musicado. No livro *A música litúrgica no Brasil*, publicado pela CNBB, há a seguinte referência a esse tipo de texto musicado, no intento de valorizar sua importância e incentivar sua manutenção na liturgia contemporânea católica: “Os Salmos foram o livro de canto do Povo de Israel, de Maria, de Jesus de Nazaré, dos Apóstolos, da Igreja nascente e continuam sendo, séculos afora, até hoje, o repertório elementar da celebração cristã. Todo aquele que lida com música litúrgica cristã encontra necessariamente, no Livro dos Salmos, o seu primeiro referencial.” (CNBB, 1999:42).

³ Levitin, 2008:8.

diversos estudiosos ignoram a produção de origem popular e que “toda a pesquisa hinológica feita até agora está comprometida com certo conceito de ‘hino’ que sempre, ou quase sempre, é definido sob critérios de hinólogos que não aceitam como objeto de estudo a totalidade do acervo de cânticos da Igreja cristã.”⁴ Em outras palavras, os teóricos não incluem em suas análises e escritos a produção de textos musicados realizada sincronicamente com a história de cada grupo religioso. Por isso, a opção de Simeí Monteiro pelo nome cântico litúrgico, pois esse nome não traz o sentido do conceito tradicional de hino, e por isso pode denotar que abrange toda a produção de textos musicados para uso litúrgico. A produção de textos musicados para uso litúrgico ocorre, é importante salientar, independentemente da vontade, controle e autorização das instituições religiosas.⁵

1.2. CANTOS LITÚRGICOS

A Confederação Nacional dos Bispos do Brasil escolheu o nome “cantos litúrgicos” para denominar genericamente as músicas que não são salmos nem cânticos bíblicos cantadas nas comunidades católicas.

Na nomenclatura da CNBB, nota-se que ao termo *cântico* foi adicionado o adjetivo *bíblico* para indicar a origem do texto musicado. A demarcação da origem do texto da canção corrobora a questão colocada por Simeí Monteiro, de que existe rejeição da produção hinológica de origem e temática popular por parte da liderança eclesial.

1.3. SALMO E CÂNTICO BÍBLICO

Na liturgia da Igreja Católica são utilizados os termos *salmo* e *cântico bíblico*. Os textos bíblicos utilizados têm duas maneiras de apresentação litúrgica: são lidos ou são

⁴ Monteiro afirma que certos autores “tentam conceituar ‘hino’ a partir de qualidades totalmente arbitrárias e constroem, desse modo, imagens e conceitos de ‘hino ideal’ ou de ‘bom hino’, supostamente donos de qualidades de reverência, sinceridade, dignidade, beleza, simplicidade e verdade.” (Monteiro, 1991:24,25).

⁵ Como exemplo do “nascimento” de uma canção, que posteriormente foi incluída num hinário oficial de uma denominação religiosa, cito a canção intitulada *Usa, Senhor*, composta por Mônica Coropos. A compositora foi criada em lar cristão, no qual a música era praticada, e desde criança demonstrou aptidão para a música. Aos dezessete anos compôs a canção anteriormente citada para um congresso de adolescentes de sua igreja. Posteriormente, em um congresso regional que participou, um dos dirigentes (o Ministro de música Marcílio de Oliveira Filho) conheceu e reconheceu o talento musical da jovem, e, sendo aquele momento o *kairos*, isto é, a época em que se elaborava o *Hinário para o culto cristão*, o novo hinário dos Batistas brasileiros, encaminhou a canção da jovem Mônica para a comissão responsável pela seleção de canções. O resultado foi a sua publicação naquele hinário, sob o número 433, com o mesmo título. (JUERP, 2008:4-7).

cantados. No momento litúrgico denominado Liturgia da Palavra, em resposta à proclamação, pode ser utilizado um salmo cantado ou um cântico bíblico. O teólogo Matías Augé distingue “os salmos dos demais cânticos bíblicos” – *Salmos* são somente aqueles constantes da Bíblia e *cânticos bíblicos* são aqueles “compostos segundo as regras hebraicas (paralelismo e ritmo) e tirados dos livros do AT e do NT [...]”⁶

1.4. HINO EVANGELÍSTICO OU CANÇÃO EVANGELÍSTICA

Estes termos são citados pelo musicólogo Donald Hustad ao falar das canções comunitárias utilizadas pelos adultos na Escola Dominical estadunidense. Esses textos musicados tiveram seu nascimento na década de 1840, nos acampamentos para crianças realizados naquele país. Em outro momento de sua argumentação, Hustad denomina esse tipo de texto musicado simplesmente de *cântico*, devido à sua origem secular, isto é, não religiosa.⁷

Os protestantes históricos brasileiros criaram uma querela acerca de hino e cântico.⁸ Nela, a priori, é admitido um valor qualitativo ao hino⁹ que é negado ao corinho. No grupo dos protestantes históricos os termos *cântico* e *corinho* são usados indistintamente para denominar o mesmo objeto musical.

Tradicionalmente entre os evangélicos o termo *hino* é utilizado para indicar os textos convertidos em composições musicais que se encontram publicados nos hinários¹⁰ das diversas Instituições Religiosas. Esses hinários são indicados/impostos aos fiéis pela liderança eclesiástica como fonte principal dessas composições musicais. O argumento usado para a indicação das canções constantes do hinário é que as composições ali inseridas tiveram seus conteúdos – teológico, literário e musical – apreciados por comissões formadas por teólogos,

⁶ Augé, in Neunheuser, B. *Et alii*, 1986:200-201.

⁷ Hustad, 1986:131-132.

⁸ A cientista da religião Jacqueline Z. Dolghe corrobora esta idéia quando afirma que “tanto corinhos quanto os cânticos representam uma confrontação com a hinódia nacional. Afirmamos que o confronto foi simbólico, porque os modelos musicais – bem como os meios de divulgação – ainda eram norte-americanos”. (Dolghe, 2007:209).

⁹ Ramos afirma que “embora a hinódia brasileira sempre tenha estado diante do problema da conceituação de ‘cântico sacro’, o senso comum dos membros das igrejas parece ter optado por considerar, simplesmente, como sendo sagrados aqueles hinos que, trazidos (traduzidos, adaptados ou compostos) pelos primeiros missionários, foram compilados em ‘hinários’, cuja encadernação, desde então, obedece ao mesmo padrão gráfico. Simplificando: para o crente, música sacra ou sagrada é aquela que está naquele encadernação, chamada ‘hinário’, adotada por sua congregação”. (Ramos, 1996:39).

¹⁰ Coleção de composições musicais compilada por pessoa ou grupo de pessoas a quem foi determinada a tarefa de coletar, separar e traduzir, na hinologia internacional e nacional, seguindo padrões específicos/especificados de/por sua Instituição Religiosa.

lingüistas e músicos, os quais avalizam o seu uso nas igrejas.¹¹ Conseqüentemente, essa seleção e inclusão em hinários institucionais revela a orientação doutrinária da instituição.¹²

Na IURD os fiéis são induzidos à compra do hinário, foi o que deduzi do ritual que presenciei, que descrevo a seguir. Tal afirmação baseia-se no fato de na maioria dos rituais pelo menos uma canção do hinário iurdiano ser entoada, ao mesmo tempo em que é disponibilizado o hinário oficial para ser comprado pelos fiéis. Normalmente o dirigente indica o número da canção a ser entoada e informa que o hinário se encontra à venda pela importância “x”, basta procurar os diversos obreiros que se encontram no templo para adquiri-lo.

No ritual que presenciei, desenvolvido no templo da IURD situada na Av. Nilo Peçanha, número não anotado por mim, na cidade de Duque de Caxias, RJ, a oferta do hinário se deu diferentemente do padrão ocorrente nos demais rituais: foi oportunizada às pessoas presentes, no mesmo momento da entrega de dízimos e das ofertas, a aquisição do hinário. Vários obreiros se colocaram à frente do local onde os pastores estão posicionados, em pé, de frente para a comunidade. Alguns tinham em suas mãos a sacola para o recolhimento dos dízimos e ofertas, e outros do dinheiro referente a aquisição dos hinários. Fui à frente, coloquei o dinheiro na sacola de recolhimento e peguei o hinário com o obreiro que se encontrava ao lado daquele que segurava a sacola do dinheiro.

Em relação ao dinheiro, ficou evidente para mim a não intermediação manual do obreiro no recolhimento do dízimo/oferta ou dos R\$ 5,00 referentes ao pagamento do hinário. O obreiro não ofereceu a mão para segurar o dinheiro que estava sendo entregue, eu tive que colocá-lo na sacola.

Retornando ao assunto principal, a categoria *hino* tem sido conceituada e caracterizada no decorrer da história da religião. Agostinho de Hipona (354-430), um dos primeiros a definir o termo *hino*, apontou em suas *Ennarationes in psalmos* três dimensões

¹¹ Como exemplo, transcrevo o texto constante do *Hinário para o culto cristão*, dos Batistas brasileiros, hinário publicado no ano de 1990: “Temos a honra de apresentar ao povo de Deus de fala portuguesa o *Hinário Para o Culto Cristão*, obra que vem a lume após quase cinco anos de trabalho incansável e dedicação de dezenas de servos e servas do Senhor Jesus Cristo. [...] os membros da equipe de trabalho mencionada nas páginas seguintes, [...] dedicaram milhares de horas de trabalho, individual e coletivo, nos quatro cantos da Pátria para que pudéssemos ter este CÂNTICO NOVO! Novo porque, tomando como base os hinos mais tradicionais, conhecidos e cantados do hinário que nos serviu por cem anos, deu-lhes nova roupagem musical, estilística, melhora gramatical e estética, além de aduzir à obra quase duas centenas de hinos e cânticos de autores e compositores evangélicos nacionais e internacionais de tempos contemporâneos. [...] Para se chegar a esta obra-prima final, os especialistas em poesia, composição, regência, musicografia, gramática, estilo literário e artes gráficas se demoraram em pesquisar as características marcantes de dezenas de obras semelhantes, para incorporá-las nesse instrumento de nosso CÂNTICO NOVO.” (JUERP, 1990:vii). Nota-se que esta argumentação faz alusão a hinos e cânticos como objetos conceituais diferentes.

¹² Mendonça faz o seguinte comentário sobre este assunto: “[...] a seleção de cânticos a serem inseridos no livro [hinário] já revela pendores da própria instituição.” (Mendonça, 1995:220).

que o caracterizam¹³: a natureza do texto, o seu direcionamento e o instrumento que é utilizado para a realização desse texto musicado. Quanto à motivação do hino, ele deve ser de louvor; quanto ao seu direcionamento, a Deus; quanto ao instrumento a ser utilizado, a voz.

Cassiodorus (c. 485-c.580), em seu *Expositio psalmorum*, diferencia a canção religiosa das demais canções utilizadas pelo povo em geral ao lhe agregar o valor literário. Diz ele: “*hino* é uma palavra do idioma grego, e significa louvor composto em **forma poética**. E, porque havia hinos nos quais os gentios gritavam para os seus ídolos, eles acrescentaram *a nosso Deus*; assim, nós podemos claramente observar o tipo de hino que é significante.”¹⁴

Isidoro de Sevilha (c. 560-636), no seu *De ecclesiasticis officiis*, propõe uma definição abrangente para essa categoria, afirmando que “quaisquer canções expressadas em louvor a Deus são chamadas de hinos”¹⁵. Nesta definição o uso do pronome plural “*quaisquer*” pode ser entendido como “todas”, o que caracteriza a sua abrangência. A condição para as canções serem consideradas hinos está na motivação para a prática da ação – “em louvor”. Numa análise estrita desta definição, é possível concluir que ao ser definida uma motivação para a prática do ato, exclui-se as demais. Por exemplo, definindo-se por louvor, exclui-se a gratidão, a petição, a afirmação de fé, os anseios etc. Esta definição é abrangente porque usa o termo quaisquer [todas], mas tem sua limitação, porque condiciona a motivação para a prática da ação ao “louvor”.

A categoria *hino* possibilita uma conceituação em duas ramificações. A primeira é a enunciada por Cassiodorus, que o delimita como sendo “as composições semelhantes aos cânticos de São Lucas [cânticos encontrados no livro de Lucas, da Bíblia]: o ‘Nunc Dimitus’ de Simeão (2:29-32), o ‘Benedictus’ de Zacarias (1:68-79) e o ‘Magnificat’ de Maria (1:46-55), [...]”¹⁶. Hustad declara que estes três exemplos têm o estilo dos salmos bíblicos.¹⁷

Entendo a afirmação – “composições semelhantes aos cânticos” – como referência indireta aos temas abordados naqueles cânticos. O cântico *Nunc Dimitus* – que significa “agora despede” – apresenta as palavras proferidas por Simeão como despedida do mundo dos vivos, visto ter se cumprido a promessa de que veria o menino Jesus. Vendo-o, Simeão dá por finda a sua jornada terrena e profere palavras de despedida, como prenunciando a própria

¹³ “Hinos são louvor a Deus com canto: hinos são canções que contêm um louvor a Deus. Se há louvor, mas não a Deus, não é um hino; se há louvor, e louvor a Deus, mas nenhum canto, não é um hino. Então, se for um hino, terá estas três coisas corretamente: não só louvor, mas a Deus, e canto.” Agostinho de Hipona *apud* Music, 1996:19. Tradução minha.

¹⁴ Cassiodorus *apud* Music, 1996:20. Grifo no original e negrito meu. Tradução minha.

¹⁵ Isidoro de Sevilha *apud* Music, 1996:21. Grifo meu; tradução minha.

¹⁶ Cassiodorus *apud* Music, 1996:20.

¹⁷ Hustad afirma: “Os quatro cânticos registrados por Lucas [incluído nesse total o *Gloria in excelsis Deo*] têm o estilo de salmos [...]”. (Hustad, 1986:93).

morte. Suas palavras também afirmam ser Jesus a salvação preparada por Deus e colocada diante dos povos. Louvor, gratidão e profecia são os temas abordados neste cântico.

O cântico *Benedictus* – que significa bendito, abençoado – apresenta a exaltação de Zacarias, pai de João Batista, ao “Senhor Deus de Israel” por este ter visitado o seu povo e o libertado dos inimigos. Tais palavras de exaltação ocorreram no momento da circuncisão do seu filho. Este cântico também apresenta a dedicação de João Batista ao trabalho religioso. Louvor e dedicação são os temas abordados neste cântico.

O cântico *Magnificat* cita a expressão de alegria, agradecimento e exaltação de Maria por ser agraciada para conceber e dar à luz a Jesus. Louvor e gratidão são os temas abordados neste cântico.

Finalizando a minha reflexão sobre a semelhança apontada por Cassiodorus, concluo que ela se refere aos temas louvor e gratidão presentes naqueles cânticos.

A segunda ramificação da conceituação da categoria *hino* é enunciada por Hustad, que nivela a categoria ao *hino evangelístico* (*gospel hymn*). Isso significa dizer que hino é uma composição musical que “trata do evangelho *básico*, a mensagem do pecado e da graça e redenção e da experiência do homem em relação a esses temas.”¹⁸ Esses textos musicados surgiram nas últimas décadas do século XIX com nuances¹⁹ em relação ao que era cantado anteriormente, tais como a temática abordada, a simplicidade poética e a estrutura musical.

Resumindo as diversas definições de hino aqui colocadas, temos:

- hinos são todas canções expressadas em louvor, exclusivamente
- hinos são louvor em forma poética, exclusivamente
- hinos são louvor direcionado a Deus através da voz humana, exclusivamente
- hinos são composições semelhantes aos cânticos bíblicos encontrados no livro de

Lucas, cujos temas centrais são louvor e gratidão

- hinos são os “hinos evangelísticos” (*gospel hymns*²⁰), isto é, seus temas tratam do evangelho “básico”

¹⁸ Hustad, 1986:132. Grifo no original.

¹⁹ “Um tipo [de canção] informal e altamente individualista”, diz White. (White, 1997:88). Hustad afirma que as características básicas desse tipo de canção são: [a] “‘Evangelístico’ [...] evangelho *básico*; [b] ‘cântico’ indica que a sua origem é secular – e não é hino. [c] Basicamente, a poesia é mais simples do que a dos hinos – menos teológica e menos bíblica, apelam menos à imaginação, algumas vezes nem mesmo apelam. [d] A estrutura musical era caracterizada por um refrão (coro) – novidade em termos de hinos, uma simples melodia lírica, harmonia inconseqüente [sic] e um ritmo alegre.” (Hustad, 1986:132). Music e Price fazem a seguinte referência a essa categoria de hino: “Os textos, também, foram caracterizados pela simplicidade no conteúdo e na estrutura. O refrão repetia um pensamento central. Os temas da necessidade de arrependimento, a graça de Deus, a morte e ressurreição de Jesus, e o convite para salvação foram proeminentes.” (Music & Price, 1999:121). Tradução minha.

²⁰ O nome *gospel hymn* surgiu com a publicação de Ira D. Sankey, no ano de 1875, de uma coleção que juntou a publicação de Philip P. Bliss – *Gospel Song* – com suas composições. Esta publicação recebeu o nome de *Gospel Hymns and Sacred Songs*, que chegou à sexta edição no ano de 1891. (Music & Price, 1999:119).

- hinos são, por tradição, os textos musicados constantes nos hinários das diversas instituições religiosas.

Concluindo, fundamentado nas definições aqui analisadas, entendo que o termo hino não inclui as canções cujos temas abordem os demais aspectos do relacionamento religioso – confissão, perdão, gratidão, comunhão, súplica, gratidão, invocação, comunhão etc., nem abrange a produção hinológica contemporânea. Este conceito de hino configura algo acabado, terminado, findo, algo que não se aprimora, não se atualiza, não expressa as circunstâncias ou situações da vida ordinária dos religiosos hodiernos. É evidente que a produção hinológica não está limitada à liderança eclesiástica, ela é realizada a cada dia por religiosos anônimos e aborda os mais diversos temas. Na década de 1980, o seguinte texto sobre novos temas abordados na hinódia brasileira foi escrito pelo historiador musical Ruy Wanderley:

[...] as palavras de ordem em nossa hinódia têm sido: ‘novo’, ‘terra’, ‘povo’, buscando cada vez mais uma afirmação nacional, em função de nossa presença em nosso tempo. Assim é que estão sendo divulgados hinários e hinos com títulos sugestivos: ‘Nova canção’, ‘Novo hinário’, ‘Novo som’, ‘O novo canto da terra’, ‘Megalópolis’; toda uma preocupação voltada para a comunicação da mensagem do Senhor para o povo brasileiro, enfatizada nos problemas de justiça social, fome, infância e velhice abandonadas, crises de moradia, doença, analfabetismo e pobreza, [...]. [...] Este novo movimento musical e litúrgico não repudia o passado nem elimina os velhos hinos da cristandade: acrescenta apenas o ritmo de nossos dias e as aspirações do homem contemporâneo à grande tradição da Igreja. Sendo assim, é um movimento construtivo.²¹

Apoio a afirmação de Monteiro de que há uma pré-concepção associada ao termo hino, que exclui tanto “a totalidade do acervo de cânticos da Igreja cristã”²² – dentro dessa totalidade estão aqueles de reconhecida qualidade escritos pela própria liderança eclesiástica sincronicamente com o decorrer da história da igreja – quanto exclui aqueles emergidos da comunidade leiga cristã, sincrônicos ou não aos eventos históricos religiosos vivenciados pela comunidade.

Essa constatação me fez optar por outro termo para nomear os textos musicados religiosos, o termo *canção religiosa*, que será defendido mais adiante.

Um fato interessante sobre a nomeação do objeto do canto comunitário de tipo mais comum que é encontrado no repertório de todas as denominações evangélicas é que o nome pelo qual o objeto do canto comunitário foi designado foi de *canção evangelística*, ou seja, *Gospel Song*. Eu quero, portanto, salientar que foi utilizado o termo canção, e não hino ou cântico ou corinho etc. Assim os autores David Music e Milburn Price se referem a este acontecimento:

²¹ Ruy Wanderley in Keith, 1987:130-131.

²² Monteiro, 1991:25.

Possivelmente o mais notável desenvolvimento no canto comunitário cristão na segunda metade do século XIX foi a emergência, e a subsequente popularidade, do *gospel song* [canção evangelística]. Nem o nome nem o tipo destas canções eram novos, mas essa designação junto as canções popularizadas nos reavivamentos liderados por Dwight L. Moody e Ira D. Sankey (1840-1908). Em 1874 Philip P. Bliss (1838-1876) compilou uma pequena coleção, *Gospel Songs*, que foi publicada por John Church Company of Cincinnati. Este título tornou-se o rótulo genérico pelo qual todas as subseqüentes canções desse tipo tornaram-se conhecidas.²³

Para compreender o uso abundante de textos musicados na liturgia evangélica, julgo importante apresentar alguns aspectos históricos do caminho percorrido pelos hinos/canções até sua chegada aos evangélicos brasileiros, sua inclusão nos hinários e sua participação na cultura evangélica.

1.4.1. UM POUCO DE HISTÓRIA

A hinódia brasileira é composta em sua maioria de textos musicados traduzidos da hinódia americana. Esta, por sua vez, constituía-se até o início do século XVIII de textos musicados levados para aquele país pelos colonos ingleses, franceses e holandeses. Tais textos foram o salmo metrificado e o coral alemão, ambos levados pelos colonos alemães e escandinavos.²⁴ No início do século XVIII surgiu a Escola de Canto²⁵ que, com clérigos egressos da Faculdade de Harvard, procurou melhorar o canto comunitário através de aulas de musicalização “para que o povo pudesse ler as músicas em vez de aprendê-las por ouvido”²⁶. Uma conseqüência indireta desse movimento Escola de Canto foi a produção de diversas coleções de textos musicados.

²³ Music & Price, 1999:117. Tradução minha.

²⁴ “A predileção [...] pelo canto de salmos era partilhada pelos puritanos seus correligionários, tanto na velha como na nova Inglaterra. [...] O canto em vernáculo e versões métricas dos Salmos de David foi herança comum de todos os protestantes, exceto os da Alemanha, onde preponderou o coral luterano. Entre os huguenotes franceses, na Suíça, nos Países Baixos, na Escócia e na Inglaterra, o uso da salmodia teve ampla difusão. Na Inglaterra, os salmos eram cantados tanto pelos puritanos como pelos ‘Cavaleiros’, isto é, tanto pelos não-conformistas como pelos adeptos da igreja oficial. Em 1559, a Rainha Isabel concedeu permissão formal de que se cantassem salmos e canções espirituais nas igrejas inglesas ‘para conforto daqueles que apreciam a música’. No ano seguinte apareceu uma edição aumentada de famoso saltério inglês, destinado a representar importante papel na vida musical da Nova Inglaterra.” (Chase, 1957:5).

²⁵ “[...] ocasionou o advento das escolas de canto. [...] Assim foi que as escolas de canto prosperaram e se tornaram instituição importante, durante a segunda metade do século [XVIII]. Sendo necessário fornecer-lhes [aos alunos] manuais e coleções de melodias, próspero se fez o comércio de livros de música, compilados e editados pelos sucessores de Tufts e Walter. As escolas de canto não se limitaram a incentivar o canto de salmos. Hinos, canções espirituais, antífonas não tardaram a incluir-se no seu repertório.” (Chase, 1957:36).

²⁶ Ganey, 1999:39.

A cultura do canto comunitário foi reforçada e um novo repertório, novo no seu conteúdo textual, foi produzido pelos movimentos de avivamentos caracterizados pelo fervor religioso ocorridos no século XVIII. Esses avivamentos tiveram início na Inglaterra, disseminação nos Estados Unidos e aportamento no Brasil. No processo de evangelização brasileira foi criado o hábito²⁷ de cantar hinos que preferencialmente tratam de “penitência e conversão”, isto é, de confissão de pecados e convite à salvação, respectivamente.

É importante ressaltar que o canto comunitário não foi introduzido pelos missionários aqui no Brasil somente pelo amor à arte do canto, mas sim como uma estratégia de proselitismo, e que a aceitação pelos brasileiros não foi pura e simplesmente pelo prazer de cantar. Mesmo o canto comunitário tendo outras importantes funções, o seu exercício no início de sua história em terras brasileiras implicava uma identidade social diferente que permitia uma “ascensão”, simbolizando um *status* social alinhado com a potência americana que se levantava.²⁸

Para ajudar na compreensão da afirmação precedente e por julgar pertinente a essa análise da introdução do canto comunitário em terras brasileiras, trago a consideração do antropólogo Roger Bastide sobre os grupos que, na área da literatura, motivados por diversos interesses, aceitam influência de outros:

Nós acabamos de dizer que os grupos que aceitam uma ou outra influência literária de fora, com o risco de, naturalmente, digeri-la em seguida, de transformá-la, tirando daí novos frutos, assim o fazem porque ela responde a suas necessidades profundas. [...] Acreditamos que a introdução do método funcionalista na sociologia da literatura iria nos evitar o erro de pensar que a arte pôde, às vezes, ser um "jogo gratuito", uma espécie de luxo associal. Mesmo quando ela mais aparenta ser um luxo, este luxo desempenha uma função; ele [o luxo] torna-se o símbolo de um *status* social, *status* preso aos esforços dos grupos ascendentes, [...].²⁹

²⁷ A musicóloga Henriqueta Rosa Fernandes Braga apresenta o seguinte relato sobre o hábito do canto comunitário no início da inserção do protestantismo no Brasil: “Em algumas igrejas, a preocupação de melhor louvar a Deus através do canto congregacional [comunitário] leva os fiéis a se reunirem semanalmente, antes ou depois dos cultos, para ensaio de hinos, quando aprendem novos cânticos e aperfeiçoam os já conhecidos, [...]. Em outras, é adotado o sistema do *hino do mês*, [...]. Determinado hino é cantado pelo espaço de trinta dias em todos os cultos, dominicais ou não, a fim de que a igreja o aprenda, [...]. Este zelo, em manter a congregação iniciada no repertório contido no hinário adotado, é peculiar aos evangélicos e se manifestou no Brasil desde logo, a par da pregação: D. Sara Kalley, pioneira juntamente com seu esposo do trabalho evangélico permanente em vernáculo, deu sempre especial atenção ao cântico congregacional; [...].” (Braga, 1961:294). Grifo da autora.

²⁸ Essa ascendência norte-americana como nação estava ligada à prática do capitalismo que se encontrava em plena expansão naquele país. Paralelo a isso, aquela nação praticava uma política externa agressiva baseada na ideologia liberal que outrora fora utilizada como instrumento de sua emancipação. Essa política também exportava o estilo de vida, a visão de mundo e os fundamentos éticos de vida, mesmo que esse não fosse o objetivo explícito. Um dos instrumentos utilizados para esse expansionismo foi as missões religiosas que se encontravam intimamente ligadas às instituições de ensino. Um profundo amálgama entre a teologia das missões e a ideologia liberal norte-americana foi a conotação política que, como uma coisa só, norteou a ação “colonizadora” no Brasil. (Mendonça, 1995:105).

²⁹ Bastide, 1970:24-26. Grifo no original.

Esse entendimento é perfeitamente pertinente à aceitação do repertório do canto comunitário, visto o momento histórico brasileiro. Os que passaram a pertencer à comunidade protestante se declaravam possuidores de um novo *status*, resultante de uma necessidade profunda, não necessariamente espiritual-religiosa. Em relação ao canto comunitário, essa aculturação, numa análise diacrônica, não conseguiu consumir as fases da “digestão”, “transformação” e “novos frutos”, citadas por Bastide, tendo ainda hoje o repertório evangélico um alto percentual de hinos de origem americana.³⁰

Na IURD o repertório estadunidense se fez presente nos rituais durante o período desta pesquisa. A canção *Deus tem um plano*³¹ foi cantada em quase todos os rituais dirigidos pelo bispo Edir Macedo, o que pode ser creditado a uma ligação emocional do bispo Macedo com essa canção. O mesmo não ocorreu quando outros bispos dirigiram os rituais.

Mesmo as instituições religiosas possuidoras de forte mídia, optam, num percentual elevado de unidades musicais, pelos “pacotes” prontos colocados à disposição pelas publicadoras americanas.

1.5. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO CÂNTICO

O termo *cântico* é uma simplificação da expressão *cânticos espirituais* encontrada nas palavras do apóstolo Paulo no livro bíblico de Colossenses 3:16: “A palavra de Cristo habite em vós abundantemente, em toda a sabedoria, ensinando-vos e admoestando-vos uns aos outros, com salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando ao Senhor com graça em vosso coração”³². Essa expressão de Paulo indica que a Igreja neotestamentária cantava essas três formas musicais.

³⁰ Em relação aos hinos do Antigo Testamento, a questão da aculturação também esteve presente, como relata o teólogo Artur Weiser: “a fé javista assimilou e absorveu o material estrangeiro incorporado nos hinos do Antigo Testamento, dando-lhe acento e significação nova em relação ao caráter original.” (Weiser, 1994:40).

³¹ Esta canção foi composta no ano de 1955 sob o título *His way, mine*, tendo como autor da letra B.O. Baker e da música Dick Baker. Encontra-se no hinário da IURD sob o número 55 (página 61), com indicação de autor desconhecido. Sua letra é a seguinte: (1ª estrofe) Deus tem um plano a cada criatura / E aos astros, Ele dá o céu / A cada rio, Ele dá um leito / E um caminho para mim traçou (Estribilho ou refrão) A minha vida eu entrego a Deus / Pois o Seu Filho entregou por mim / Não importa onde for, seguirei meu Senhor / Sobre terra ou mar, onde Deus mandar, irei (2ª estrofe) Deus enumera a cada grão de areia / E as ondas ouvem Seu mandar / E as aves em seus rumos Lhe obedecem / Seu carinho faz abrir a flor (3ª estrofe) Em seu querer, encontro paz na vida / E bênçãos que jamais gozei / Embora venham lutas e tristezas / Tenho fé que Deus me guiará. (IURD, 2008:61).

³² A maioria dos textos bíblicos citados neste trabalho são da *Bíblia Online*, versão Almeida corrigida e revisada fiel. A Bíblia online encontra-se disponível no endereço eletrônico <http://www.bibliaonline.com.br/>. Se outra versão da Bíblia for usada a referência bibliográfica será citada.

O teólogo Xabier Basurko afirma que a expressão “cânticos espirituais” apresenta-se com uma dificuldade maior de ser precisada em relação aos outros tipos apresentados no verso bíblico. Afirma que o apelativo “espirituais” foi acrescentado à palavra *cântico* porque este termo é mais geral e pode denominar cantos profanos. Diz este autor que,

no entanto, este termo “espirituais” parece expressar um conteúdo mais profundo. Nas assembleias primitivas, juntamente com as fórmulas litúrgicas estabelecidas, tinham lugar as manifestações livres e imprevisíveis do Espírito. Nestes tempos heróicos da Igreja, assim como a pregação missionária se duplicava com os carismas proféticos, também aos cânticos usuais da comunidade se unia uma efusão hínica espontânea. Desse modo, o termo “cânticos espirituais” pode designar estes cantos improvisados sob a influência do Espírito, aos quais parece aludir São Paulo em 1Cor 14,26.³³

Nesta mesma direção de significação, o musicólogo Donald Hustad afirma “que pode ser que esta última modalidade [cânticos espirituais] não expressasse palavras inteligíveis, mas fosse uma expressão impulsiva de experiência humana do cristão em êxtase.”³⁴ Essa afirmação de Hustad aponta para a característica diferenciadora do *cântico*, que é a de ser uma *expressão popular* de uma experiência humana com a divindade, por isso apresenta particularidades quanto a sua formatação musical, como: “era muito simples, com muita repetição, evidentemente muito emocional e freqüentemente improvisada”³⁵, por outro lado, possui uma “melodia cativante, harmonia simples e bom ritmo; além de um inevitável refrão”³⁶. A característica mais importante é que eram produzidos pelo povo e não pela liderança eclesiástica.

A história hinológica mostra que a diferença entre *cântico* e *hino* se encontra na condição social/intelectual/eclesiástica daqueles que os entoam e os compuseram.³⁷ Até a época anterior aos acampamentos americanos (cerca do ano de 1800) as canções eram denominadas de hinos e foram produzidas pela liderança eclesiástica ou por pessoas

³³ Basurko, 2005:68.

³⁴ Hustad, 1986:124.

³⁵ Hustad, 1986:130.

³⁶ Hustad, 1986:131.

³⁷ David Martin, um sociólogo inglês, afirmou que “assim como a política inglesa funciona parcialmente através de fronteiras denominacionais oficiais, também assim funcionam os padrões da cultura. Não é tão fácil escolher os símbolos adequados para a identificação destes padrões, mas um dos mais úteis é fornecido por uma divisão entre aqueles que cantam cânticos [carols], aqueles que cantam hinos e quem canta coros [choruses – não confundir com os diversos grupos de pessoas que cantam em conjunto]. Os cantores de hinos e cânticos [carols] também têm preferências especiais para músicas mais complicadas: os hinos estão alinhados (ainda) com Haendel e Mendelssohn, com canções de Bach, Byrd e Britten. Desnecessário será dizer que, hino, cântico [carol] e coro [chorus] podem ser localizados, de certa forma, em diferentes níveis intelectuais e de status, o coro [chorus] muitas vezes é uma fonte de constrangimento social e intelectual”. (Martin, 1967:86). Tradução minha.

contatadas por ela e mantinham seu texto numa linguagem mais teológica e erudita.³⁸ A partir dos acampamentos, o primeiro despertamento ocorrido nos EUA, seguido do segundo, iniciado pelo pregador Charles Granville Finney no começo do século XIX, muitas das canções foram produzidas pelos leigos, recebendo o nome de *cântico*.

Essa produção tomou volume devido a suas características musicais, literárias e teológicas, bem como pela aceitação popular, nascendo então o *hino evangelístico* ou a *canção evangelística* que foi levada para todos os cantos do planeta terra pelas missões evangelísticas americanas, passando a fazer parte dos hinários desses povos em um percentual quantitativo elevado.

Em relação à categoria *cântico*, o musicólogo Donald Hustad afirma que sua origem é secular, do povo, e aponta suas características comparando-a com a categoria hino:

Basicamente, a poesia é mais simples do que a dos hinos – menos teológica e menos bíblica, apelam à imaginação, algumas vezes nem mesmo apelam. A estrutura musical era caracterizada por um refrão (coro) – novidade em termos de hinos, uma simples melodia lírica, harmonia inconseqüente [sic] e um ritmo alegre.

³⁹

Em relação ao direcionamento do texto do *cântico*, o primeiro missionário americano músico no Brasil, Bill Ichter, afirma que as letras dos *cânticos* tratam do relacionamento homem/Deus: “[...] os *cânticos* espirituais são expressos através de letras mais pessoais e falam da relação da pessoa para com Deus”⁴⁰, diferentemente da categoria *hino* anterior ao *hino evangelístico*, que geralmente trata do relacionamento Deus/homem.

³⁸ A partir da Reforma os hinos sempre foram compostos por indivíduos eruditos. Martinho Lutero “versificou os principais *cânticos* da Missa – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei* – para usá-los em sua *Deutsche Messe* (1526). Ele também escreveu hinos para servirem de paralelo às principais ênfases da doutrina luterana: batismo, comunhão, Penitência e os Dez Mandamentos.” (Hustad, 1986:127). No movimento pietista na Alemanha surgiram vários hinistas. A história descreve que Johann Sebastian Bach esteve sempre em conflito com os pietistas, embora os textos usados em suas cantatas mostrem a influência da teologia pietista. Os principais autores do movimento pietista foram: Johann Freylinghausen (1670-1739), foi teólogo e pastor, tendo estudado em Halle; Ludwig Von Zinzendorf (1700-1760), foi teólogo e estudou em Wittenberg; Benjamim Schmolck (1672-1737), foi teólogo e estudou em Leipzig; Erdmann Neumeister (1671-1756), foi poeta e teólogo, tendo escrito textos para as cantatas de Bach; Johann Franck (1618-1677), estudou direito em Königsberg. Na Inglaterra, surgiu Isaac Watts (1674-1748), considerado o pai da hinologia inglesa, que foi poeta, teólogo e pedagogo inglês. Um movimento de reavivamento (despertamento) evangélico foi iniciado na Inglaterra pelos irmãos John e Charles Wesley, ambos eruditos, tendo aquele estudado em Oxford e este em Westminster e Oxford. Para uma leitura aprofundada sobre os protagonistas da história da hinologia cristã, ler *Hinódia cristã*, de Edmond D. Keith.

³⁹ Hustad, 1986:132.

⁴⁰ Ichter, 1976:68.

1.6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO CORINHO

Corinho é o termo utilizado entre os evangélicos para designar o texto musicado de formatação diferente do *Salmo*, do *hino*, do *cântico bíblico* e do *cântico*.

O cientista da religião Luiz Carlos Ramos define *corinho* uma “expressão que se tornou popular nas igrejas protestantes de missão para designar os cânticos alternativos (que não constam do hinário oficial), assim designados porque, originalmente, eram curtos e repetitivos”, e define *cânticos alternativos* como “os cânticos largamente difundidos dentro das igrejas evangélicas, mas que não representam, necessariamente, teológica, cultural e melodicamente, a opinião oficial da denominação”⁴¹.

O teólogo e historiador Éber Ferreira Silveira Lima afirma que “a expressão ‘corinho’, pelo próprio uso do diminutivo, quer demonstrar que ele é uma simplificação do simples; ou seja, dos coros [chorus], das canções mais populares até então usadas pela igreja.”⁴²

Por outro lado, João Wilson Faustini afirma que os *corinhos* fazem parte da categoria *hino evangelístico* ou *canção evangelística*, pela proximidade das características da construção de ambos: “a letra é mais pessoal, emotiva, de apelo ou exortação, e é própria para campanhas e propaganda”⁴³.

Essa inclusão do *corinho* na categoria *hino evangelístico* tem a ver, na visão de Lima, com a semelhança de características entre ambas as categorias, a saber⁴⁴:

- (a) os corinhos têm melodia simples, intuitiva
- (b) são, em geral, curtos
- (c) as letras usam uma linguagem coloquial
- (d) o conteúdo apela mais para o emocional que para o racional
- (e) por serem curtos, são facilmente memorizáveis
- (f) são mais ritmados, lembrando música popular.

A cientista da religião Jacqueline Ziroldo Dolghie afirma que os “corinhos eram geralmente curtos, possuíam ritmos mais animados e eram memorizados facilmente. Daí porque, rapidamente, os corinhos tornaram-se marca registrada dos acampamentos, reuniões

⁴¹ Ramos, 1996:20. Ramos, em sua dissertação, também afirma que “a tais cânticos alternativos convencionou-se chamar de ‘corinhos’ por serem, na sua maioria, curtos, de melodia relativamente simplificada e repetitiva”. (Ramos, 1996:40).

⁴² Lima, 1991:55.

⁴³ Faustini, 1973:15.

⁴⁴ Lima, 1991:55.

de jovens e escola dominicais”.⁴⁵ Afirma Dolghie que a novidade trazida pelos *corinhos* foi a de eles serem acompanhados ao violão⁴⁶, o que possibilitou salientar o aspecto rítmico neles contidos.

Outra característica dos *corinhos* apontada por Lima é a sua efemeridade, pois existe uma grande produção ao mesmo tempo em que um enorme abandono. “É o que já se convencionou chamar de ‘cântico descartável’, tal a rotatividade no uso dos mesmos. Há também o uso regionalizado, que populariza cânticos feitos por pessoas de uma comunidade local, não ultrapassando, porém, os limites da cidade, das cidades limítrofes, ou ainda, da denominação ou organismo pára-elesiástico”⁴⁷.

Quanto aos temas abordados nos *corinhos*, Lima afirma que são os mesmos apontados por Mendonça no livro *O celeste porvir*, onde Mendonça analisa os temas tratados no hinário *Salmos e Hinos*⁴⁸ e os reúne em quatro grupos, a saber: o pietista, o peregrino, o guerreiro e o milenarista⁴⁹. Lima acrescenta a estes grupos o que considera ser o “entendimento pentecostalista” sobre a atuação do Espírito Santo na igreja. Diz Lima:

parte-se do princípio que os dons extáticos, especialmente, são parte importante no ministério que o Espírito executa na igreja. A ênfase do Espírito está nos carismas ligados ao místico: dom de cura, línguas, discernimento de espíritos, profecias, revelações, exorcismo. [...] Poderíamos acrescentar que o Espírito Santo é, nesse universo, o enviado de Deus Pai que habilita os homens e mulheres do andar térreo a enfrentar os exércitos satânicos, usando armas do mesmo calibre: as manifestações supra-naturais, mágicas, místicas. Tal construção espiritual do mundo está por detrás da corinhologia atual⁵⁰.

A menção *andar térreo* é outra maneira de nomear as diversas categorias encontradas no “universo pentecostal”, que foi elaborada por Prócoro Velasques Filho, que divide esse universo em andares:

- o *andar superior* é o céu onde habitam Deus e os seus anjos
- o *porão* ou *sub-solo* é o inferno onde habita Satanás e seus demônios
- o *andar térreo* é o mundo onde habitam os homens e mulheres.

Do andar superior “vêm as teofanias divinas”, do sub-solo emergem os males físicos e psíquicos “trazidos pelos demônios e espíritos maus”; no andar térreo é onde acontecem as

⁴⁵ Dolghie, 2007:205.

⁴⁶ Lima afirma que os *corinhos* inovaram em relação aos instrumentos que os acompanhavam, pois no lugar do órgão e piano que eram muito utilizados até então para acompanhar as músicas do canto comunitário, foram utilizados o órgão elétrico e o violão. (Lima, 1991:56).

⁴⁷ Lima, 1991:57.

⁴⁸ *Salmos e Hinos* foi o primeiro hinário protestante brasileiro. A sua edição mais antiga foi organizada pelo casal Dr. Robert Reid Kalley e Sarah Poulton Kalley e continha 50 salmos e hinos; foi utilizado pela primeira vez no ano de 1861. Foi o primeiro hinário usado pelas diversas denominações protestantes.

⁴⁹ Mendonça, 1995:225.

⁵⁰ Lima, 1991:58.

lutas dos “exércitos divinos (anjos e espíritos bons) [...] contra os exércitos satânicos (demônios e espíritos maus) pela posse e vitória final do mundo”.⁵¹

A questão colocada pelo sociólogo David Martin de que certos padrões de cultura são vinculados a alguns símbolos encontra-se aparente na música eclesiástica dos protestantes históricos em relação ao *corinho*, pois este foi vinculado à música de má qualidade por parte da sua liderança, vinculação que trouxe muitas querelas entre os estratos sociais das diversas denominações protestantes. Essa vinculação do *corinho* à música de má qualidade pode ser comprovada através da seguinte afirmação de Bill Ichter: “Agora, uma palavra sobre o uso de corinhos. Geralmente, quanto mais a pessoa estuda música, menos aprecia o uso de corinhos. Por quê? De um modo geral, os corinhos são muito mal escritos e, pior ainda, suas músicas e letras, às vezes, são horrivelmente combinadas”. Porém, o próprio Ichter faz uma ressalva, ao afirmar que “existem também muitos corinhos bons, com música e letra muito significativas. [... Os músicos devem reconhecer] que há neles uma certa coisa que empolga, que incentiva, que entusiasma e que melhora o espírito e o ambiente da reunião.”⁵² A conclusão que emerge dessa afirmação é que como regra geral os *corinhos* não são bons, mas é possível passá-los por um filtro e alguns permanecerão por conter música e letra significativas.

1.7. CONCLUSÃO

Dessa festa de conceitos é possível afirmar que o legado que aí se encontra não apresenta diferença significativa em relação à sua construção musical. Dolghie sutilmente afirma que todos são corinhos, dizendo com isso que as características musicais podem ser classificadas como simples quanto à sua complexidade e que essas características são semelhantes em todo legado, agrupando a todos em três gerações⁵³. A primeira, os corinhos denominados de *hinos* e *canções evangelísticas*; a segunda, a geração dos corinhos

⁵¹ Velasques Filho *apud* Lima, 1991:58.

⁵² Ichter, 1977:34.

⁵³ Dolghie, 2007:155-216.

denominados de *cânticos*; e a terceira, a geração dos *corinhos* propriamente ditos. E todo esse legado musical ficou sob o guarda-chuva do termo *gospel* para fim do mercado fonográfico.⁵⁴

Outra conclusão é a de que *hinos* são somente aqueles que constam dos hinários oficiais das instituições religiosas, independente das características musicais e temáticas.

Uma terceira conclusão é que a partir do ano de 1970 diversos movimentos sociais musicais surgiram e produziram músicas tanto para o canto comunitário quanto para solos e grupos vocais/instrumentais. Essas músicas tiveram vários nomes: às vezes *cânticos*; outras vezes, *corinhos*; para alguns, música popular brasileira religiosa⁵⁵; para o mercado fonológico, *gospel*. A diferença fundamental entre essas gerações de “*corinhos*” foi estilística, que passo a explicar: a primeira geração foi de todo o legado musical dos missionários, portanto os hinários, os hinos e canções evangelísticas; a segunda geração ocorreu a partir do ano de 1970, com “o início de composições estilisticamente brasileiras. [...] ritmos brasileiros como o baião, por exemplo, começavam a ser explorados”⁵⁶; a terceira geração ocorreu a partir do ano de 1990 e recebeu o nome de *gospel*, que abarcou todos os estilos, isto é, não aponta para estilo algum, mas para qualquer um, brasileiro ou não – popularmente falando, toda a música evangélica é *gospel*⁵⁷.

Por qual designativo, então, devo chamar o objeto do canto comunitário? Um nome possível é *canção*, *canção religiosa* que comento a seguir.

⁵⁴ Adorno afirma que a indústria cultural passou a produzir música como um artigo de consumo, apesar de seu conteúdo ser não conceitual e não concreto no concernente principalmente à música “pura”, o que a posicionava “contrária à *ratio* da vendibilidade”. Afirma que “somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, precisamente em sua irracionalidade, inteiramente seqüestrada pela *ratio* comercial. [...] Forma-se assim um tipo de estilo musical que, por mais que proclame a pretensão irrenunciável do moderno e do sério, se assimila à cultura das massas em virtude de uma calculada imbecilidade”. (Adorno, 2002:15). Foi isto que aconteceu com a música evangélica, pois sob o “guarda-chuva” *gospel* toda música religiosa foi abrangida, não importando a diversidade estilística. Dolghie afirma que “as revistas especializadas entendem por música *gospel* as composições evangélicas – no sentido específico da letra – dos mais variados estilos musicais, tais como rock, reaggae, funk, rap, samba, axé, pagode, balada, sertanejo e assim por diante. Especificamente, o uso do nome “*gospel*” foi popularizado na década de 90 e teve relação direta com o surgimento e a atuação da Igreja Apóstolica Renascer em Cristo (Renascer) [...]. A Renascer patenteou a marca no Brasil e criou um contingente de produtos *gospel*: *Gospel Records*, *Revista Gospel*, *TV gospel* e outros”. (Dolghie, 2007:195:196). Essa *ratio* comercial, ou, em outras palavras, o direcionamento da música a espaços outros da igreja e do palácio com fim comercial já ocorreu na história. Coube a um filho de Bach a virada no plano de veiculação da obra musical. Diz Wisnik que “em 1765, Johann Christian Bach fundou em Londres, [...], uma empresa de concertos públicos que foi imitada em outras capitais da Europa, apontando para um novo e auspicioso ramo de negócios. [...] A Igreja, a corte, o palácio, perdiam o papel de centros promotores da vida musical *alta* que se abria então, pela primeira vez, a um virtual mercado de massa.” (Wisnik, 1989:148). Grifos nos originais.

⁵⁵ Movimento surgido nos anos 1970, assim denominado pelos próprios integrantes, “fruto da politização da juventude estudantil de classe média, e posteriormente, da teologia da libertação”. (Dolghie, 2007:210-211).

⁵⁶ Dolghie, 2007:208.

⁵⁷ Dolghie afirma haver uma diferença na conceituação do termo *gospel* no Brasil, pois “nos Estados Unidos representa *estilo musical*, que, por sua vez, gera um mercado fonográfico específico. Entretanto, no Brasil, o conceito música *gospel* refere-se a uma *variedade enorme de estilos musicais*. Aqui, portanto, o termo relacionou-se com o mercado e desvinculou-se do estilo musical”. (Dolghie, 2007:196-197). Grifo da autora.

2. A CANÇÃO RELIGIOSA

Nenhum dos nomes citados e comentados anteriormente para designar o objeto do canto comunitário ou do canto para solista – cântico litúrgico, cantos litúrgicos, salmo, cântico bíblico, hino evangelístico ou canção evangelística, cântico ou corinho – é tão abrangente que abarque a realidade existente no universo da música religiosa nos dias de hoje. Por isso, proponho que o objeto do canto comunitário, principalmente, seja chamado de *canção religiosa*.

Esse título afirma também o não-dito, conforme a *Análise do discurso*, isto é, a existência da *canção erudita* ou *música culta*⁵⁸. Por isso, é necessário afirmar que a música ocorrente no canto comunitário e no canto para solista das diversas instituições religiosas brasileiras são *canções populares*, tanto no que se refere ao conteúdo musical propriamente dito, quanto à sua elaboração poética.⁵⁹

Uma canção é uma produção técnica em que ingredientes psíquicos são convertidos em matéria fônica, o que exige do compositor dois diferentes níveis de experiência: um, “vivência pessoal com um determinado conteúdo [plano do conteúdo lingüístico]”, e, outro, “familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções [plano da expressão lingüística e musical]”.⁶⁰ Mesmo com essa vivência pessoal e com esse domínio da técnica é impossível transmitir em sua totalidade uma experiência vivenciada. Tatit afirma que “o verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu”⁶¹. Somente parte da experiência é recuperável e possível de tradução para a linguagem verbal. Quando essa tradução é feita na forma de canção algo da subjetividade experienciada poderá ser transmitido, pois a canção atua na percepção humana como se o

⁵⁸ Expressão utilizada por Tatit. (Tatit, 2004a:36). Tatit afirma que na canção erudita “há realmente uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical”, fato que reduz a inteligibilidade da voz que “fala” através do canto. “A canção popular brasileira jamais seguiu esse caminho”. (Tatit, 2002:14).

⁵⁹ A lingüista Marly Gondim Cavalcanti Souza, em sua tese de doutoramento, apresentou um glossário de termos do universo sonoro no qual consta o termo canção. Afirma Souza que os diversos autores “distinguem tipos simplificados e tipos mais complexos para a *Canção*, apenas com o detalhe de parâmetro: D’Onofrio se baseia na gênese – proveniente do povo de maneira geral, portanto, simples, e no aspecto da elaboração, aquela oriunda de uma classe de intelectuais com conhecimentos sobre a maneira de compor – enquanto que Martins se refere à base histórica – *Provença*, porque provinha do sul da França, da região da Provença, à época dos Trovadores, do século XI ao XV; *Italiana* ou *Clássica*, criação do Renascimento, do século XVI ao XVIII; por fim, *Romântica*, predominando a partir do século XIX. Já o dicionário da editora Larousse, em língua francesa, aborda todos os aspectos: de origem e de elaboração da composição.” (Souza, 2006:291-292). Grifo no original. Dois outros autores (Luiz Paulo Horta, no *Dicionário de Música*, e Pedro Sinzig, no *Dicionário musical*) conceituam o termo canção levando em consideração a esfera popular, não fazendo referência às formas mais complexas ou mais eruditas da canção. Para conhecer toda a definição do termo canção, leia o glossário anteriormente indicado.

⁶⁰ Tatit, 2002:18.

⁶¹ Tatit, 2002:19.

“texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia”⁶².

No objeto *canção popular* efetiva-se o encontro de um lugar ideal no qual o canto exerce seu domínio de tangenciar a fala. Esse tangenciamento da fala pelo canto tornou-se uma das principais características das canções populares e estas, além de serem utilizadas como mercadoria pelas gravadoras, foram usadas como veículo de comunicação por possuir uma oralidade básica e propiciarem um campo privilegiado para se “falar” dos problemas que afligem a sociedade.⁶³ Um texto que é tratado poeticamente e apresentado sob a forma de uma melodia transforma-se em uma canção. Quando temas religiosos são abordados nesse texto poético que se apresenta através de uma melodia, configura-se a forma canção religiosa.

A seguir, aponto e comento algumas características da forma canção que estão presentes na canção religiosa.

2.1. ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DA CANÇÃO POPULAR

O núcleo mínimo de identificação de uma canção é “uma letra cantada com uma certa melodia”⁶⁴ que juntos provocam estímulos primitivos no ser humano (estímulos básicos), os quais “atingem o corpo pela pulsação regular do ritmo ou que tensionam o espírito com sentimentos cristalinos de euforia ou disforia”⁶⁵, indiferentemente de gêneros e estilos musicais e não importando se seus textos abordam tema secular ou religioso.

A *canção popular* é um “canto falado”, pois possui um vínculo com o corpo e com a sensibilidade do intérprete que gera relações de compatibilidade entre a fala e a melodia. A fala ordinária já apresenta uma entoação intuitiva que faz as frases parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas etc. Daí que

ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão de foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.⁶⁶

⁶² Tatit, 2002:19.

⁶³ Tatit, 2004a:52.

⁶⁴ Tatit, 2008:11.

⁶⁵ Tatit, 2002:190.

⁶⁶ Tatit, 2004a:42.

Em resumo, nesse núcleo mínimo de identificação da canção encontram-se inseridos aquilo que Tatit denomina de *arquicanção* e a característica de *tangenciamento da fala* implícita numa canção.

2.1.1. A ARQUICANÇÃO

A canção possui uma amplidão de significação que a torna inatingível pela análise. Na busca de possíveis significações, o que se tem feito é explicar alguns de seus aspectos que produzem um sentido geral, a partir do reconhecimento de traços comuns a todas as canções, traços que delineiam uma *arquicanção*. “Por trás dessa expressão esdrúxula, [diz Tatit], o prefixo *arqui*, emprestado da lingüística (arquifonema, arquilexema), define com precisão a idéia, que buscamos, de canção-modelo. Arquicanção é o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si”.⁶⁷

A arquicanção é um dos níveis analíticos das canções propostos por Tatit, nível localizado na interseção das canções, por isso participa de todas as análises. Nela (na arquicanção) podem ser verificados os processos de *figurativização*, *tematização* e *passionalização*. O primeiro é definido como o processo de programação entoativa da melodia mais o estabelecimento de um vocabulário e uma sintaxe bem próximos da linguagem cotidiana, que sugerem ao ouvinte cenas ou figuras enunciativas. Diz Tatit que neste processo “imperam as leis de articulação lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio”⁶⁸. Na análise da figurativização, dois indícios devem ser observados em qualquer tipo de canção, a saber: os dêiticos⁶⁹ no texto e os tonemas⁷⁰ na melodia.

⁶⁷ Tatit, 2002:26. O lingüista e musicólogo Luiz Tatit é um especialista no estudo da canção popular brasileira e tem vasta produção bibliográfica sobre o assunto: *A canção, eficácia e encanto* (1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (1996), *Musicando a semiótica* (1997), *Análise semiótica através das letras* (2001), *O século da canção* (2004), *Três canções de Tom Jobim* (2004), *Todos entoam – ensaios, conversas e canções* (2007), e *Elos de melodia e letra – análise semiótica de seis canções* (2008). (Informações obtidas na página eletrônica <http://www.luiztatit.com.br/>).

⁶⁸ Tatit, 2002:19.

⁶⁹ Os dêiticos “são elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., [...] que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala”. (Tatit, 2002:21). “Os dêiticos visam presentificar a cena discursiva, chamando a atenção para o momento e o ambiente em que ocorre a locução”. (Tatit, 1986:21).

⁷⁰ Tonemas “são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz”. (Tatit, 2002:21). Na análise realizada por mim neste trabalho este processo não será verificado.

O segundo processo, a *tematização*, tem a ver com a continuidade e segmentação da melodia, isto é, com a articulação de vogais e consoantes, os ingredientes mínimos inevitáveis na canção. As vogais e as consoantes cumprem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas e trabalham, sobre o ponto de vista sonoro, para representar a disposição interna do compositor. “Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*.”⁷¹ Esta, é a materialização de uma idéia, a concretização de uma marca que pode ser tanto melódica quanto lingüística, mas que se apresenta como um campo mais propício às tematizações lingüísticas, isto é, às construções de personagens⁷², de valores-objetos ou, ainda, de valores universais.

O terceiro processo, a *passionalização*, apresenta-se na canção de duas maneiras:

- como o investimento do compositor na continuidade melódica através do prolongamento das vogais, prolongamento que modaliza “todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas [das canções] tensões internas são transferidas para a emissão alongada das freqüências [alturas] e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura.”⁷³ Uma canção assim construída é um convite à inação, pois desvia a tensão para o nível psíquico, resultando uma melodia contínua e lenta. “A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade”.⁷⁴

- como condições psicológicas inseridas nos textos, que podem ser visualizadas através dos processos de disjunção e junção, os quais produzem tensão emocional. A disjunção (amorosa, religiosa etc.) desestabiliza o sujeito provocando o desejo de uma nova junção; ambos processos estimulam estados psicológicos no sujeito que são traduzidos para a linguagem e incluídos nos textos de diversas maneiras. Como exemplo de um estado passional, apresento o desejo/esperança intenso de conjunção com a divindade encontrado no texto da canção *Vem agora Espírito Santo*, que se encontra analisada nas páginas 225 a 229.

Tatit, ao propor estes níveis analíticos para a canção, principalmente os de *figurativização e tematização*, esclarece que tais foram inspirados nos conceitos homônimos utilizados na análise discursiva de textos encontrada da semiótica, mas que “por força do componente melódico da canção e da própria evolução teórica do pensamento em diversos trabalhos [de análise melódica/textual da canção], suas acepções sofreram muitas mudanças, a

⁷¹ Tatit, 2002:22.

⁷² É o caso da música *Gente fina*, que será analisada mais adiante.

⁷³ Tatit, 2002:22.

⁷⁴ Tatit, 2002:23.

ponto de adquirir uma autonomia de uso específico para o universo da canção popular”⁷⁵. Em resumo, os níveis de *figurativização* e *tematização* propostos por Tatit encontram-se diretamente vinculados à análise melódica da canção, diferentemente do que propõe a Análise do Discurso, que não os vincula a nenhum outro fator.

Portanto, por se tratar o presente trabalho de uma análise textual, utilizei os níveis propostos por Tatit, mas com os conceitos da semiótica, conforme definidos pelo linguista José Luiz Fiorin, a saber:

- *figurativização*: remete a algo existente no mundo natural, por exemplo, igreja, noite, manhã, Bíblia; diz Fiorin que “a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”⁷⁶; a referência se faz tanto ao mundo natural quanto ao mundo natural construído⁷⁷, que pode ser exemplificado com a letra da canção de título *O homem prudente* que fala sobre o homem que construiu sua casa (implícita) sobre a rocha: “O homem que ouviu a Palavra de Deus / É como aquele que sobre a rocha edificou / Caíram as chuvas e o rio transbordou / Soprou o vento e enfureceu / Mas ele firme sobre a rocha permaneceu”; as figuras constroem um simulacro da realidade, representando o mundo dessa forma; finalmente, as figuras têm função descritiva ou representativa.

- *tematização*: remete à conceitualização e não ao mundo natural; diz Fiorin que “temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural”⁷⁸; os temas procuram explicar a realidade, classificando-a, ordenando-a e estabelecendo relações e dependências; os temas têm a função predicativa ou interpretativa; os temas explicam o mundo.

Uma homologia dos termos *tema* e *figura* pode ser feita com a oposição abstrato/concreto, pois o tema é uma concepção (algo criado na mente ou no intelecto, idéia), portanto, abstrato; a figura é a concretização textual dessa idéia através de algo existente no mundo natural ou por ele construído.

É importante afirmar que os textos não são exclusivamente figurativos ou temáticos. Os dois níveis encontram-se presentes em graus diversos nos variados textos.

⁷⁵ Tatit, 2002:27.

⁷⁶ Fiorin, 2009:91.

⁷⁷ Fiorin apresenta o exemplo “de um texto de ficção científica em que apareça um ser que em lugar dos pés tenha rodinhas para se locomover, que não tenha carne, mas um revestimento de pedra, etc. Esse ser é uma figura do mundo natural construído.” (Fiorin, 2009:91).

⁷⁸ Fiorin, 2009:91.

2.1.2. O TANGENCIAMENTO DA FALA

Essa capacidade que apresenta o ato de cantar de tangenciar a fala é um componente estruturante da forma *canção popular*, componente esse que se sobrepõe às diferenças dos temas abordados no texto e à diversidade de espaços possíveis para execução de uma canção, quer seja esse espaço religioso ou secular. Os autores das canções populares “mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, ‘dizendo’ tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto. [...] alternando canto e fala na seqüência da obra – e nunca a fala é só fala e nem o canto só canto [...].”⁷⁹ Esse jeito de ser da *canção popular* busca imitar a maneira como se desenvolve um momento de prosa entre pessoas, momento em que assuntos do cotidiano são contados e comentados utilizando-se o linguajar do cotidiano.

Por ser estruturante, a característica de tangenciamento da fala é encontrada na canção religiosa também, como pode ser verificado na canção de título *Gente fina*⁸⁰, de autoria creditada ao bispo Marcelo Crivella⁸¹, um dos líderes da IURD, quem também a interpreta.

Na performance dessa canção a maneira de cantar do bispo Crivella é diferenciada, pois apresenta entonações variadas, ao mesmo tempo em que intercala momentos de fala, produzindo uma impressão alegre à narrativa de uma história de mudança de vida proporcionada pela conversão religiosa de um personagem não identificado.

2.1.3. O ACTANTE CONSTRUÍDO

O termo actante designa aquele ou aqueles que, de uma maneira ou de outra, participam de uma ação⁸² que pode, ou não, ser ficcional. Tatit denomina de *actante construído* o “arrolamento dos atributos que compõem a figura do actante. No limite, o

⁷⁹ Tatit, 2004a:42-43.

⁸⁰ Terceira música do CD *Mensageiro da solidariedade*, que tem como intérprete de todas as canções o bispo Marcelo Crivella, lançado no ano de 1999, que vendeu mais de 1,3 milhões de cópias. (Mariano & Oliveira, 2009:88).

⁸¹ No hinário da IURD, 18 canções de um total de 257 encontram-se incluídas com autoria creditada ao bispo Marcelo Crivella.

⁸² Dubois et alii, 2004:107.

actante não é mais que este elenco de atributos associados a seu *ser* e a seu *fazer*. Tudo que o actante *é* e tudo que o actante *faz* corresponde à sua própria definição”⁸³.

É assim que acontece na canção intitulada *Gente fina*, que é uma criação ficcional na qual o actante recebe o cognome de “gente fina” e vários de seus atributos são arrolados.

A letra desta canção é a seguinte:

Gente Fina

(letra e música creditada ao bispo Marcelo Crivella)

<p>Nasceu numa família tradicional O nome conhecido na coluna social Era tudo aparência Orgulho no coração Empregada sem salário Mas uísque no armário Carro velho todo enferrujado Mas ele era chamado: o gente fina (aí gente fina!) [falado]</p> <p>Fumava três maços por dia Acordava de noite tossia Acendia outro cigarro E aí já não dormia [tosses são ouvidas durante esse trecho] Tanto cheque pré-datado O cartão tava bloqueado Sete dentes cariados Condomínio, aluguel, atrasados Jornal no sapato furado Mas ele era chamado: o gente fina</p> <p>[REFRÃO] Agora encontrou Jesus O amigo de verdade Foi liberto de todos os vícios Aprendeu a humildade Não passa a noite acordado Não está endividado É dizimista fiel E vive muito abençoado Tudo nele está mudado Mas agora ele é chamado de maluco (e então ele responde) [falado]</p> <p>É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco Sou maluco por Jesus [FINAL DO REFRÃO]</p>	<p>A lembrança mais aflita Era a hora da marmita Sonhava com bife à cavalo Champion, batata frita Mas que decepção Um fiapo de carne seca, farinha, arroz e feijão</p> <p>[REFRÃO] Agora encontrou Jesus O amigo de verdade Foi libertado de todos os vícios Aprendeu a humildade Não passa a noite acordado Não está endividado É dizimista fiel E vive muito abençoado Tudo nele está mudado Mas agora ele é chamado de maluco (e então ele responde) [falado]</p> <p>É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco Sou maluco por Jesus [FINAL DO REFRÃO]</p> <p>[Repetição da parte final do REFRÃO] É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Completamente [quase falado] maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco Sou maluco por Jesus</p>
---	---

⁸³ Tatit, 1986:50. Grifo do autor.

A análise do discurso desta canção e a aproximação desse discurso à religiosidade matricial brasileira encontram-se na página 251.

2.2. CONCLUSÃO

Esses elementos estruturantes – a arquicanção, o tangenciamento da fala e o actante construído – encontram-se presentes, um mais outro menos, tanto naquela canção que é denominada de popular quanto naquela que é chamada de religiosa. Por isso, o termo *canção religiosa* configura-se como o mais adequado para denominar todas as músicas direcionadas ao canto comunitário de qualquer instituição religiosa.

3. A “CULTURA GOSPEL” – A INSERÇÃO DOS ESTILOS POPULARES BRASILEIROS NO UNIVERSO DA CANÇÃO RELIGIOSA

A *canção religiosa* nos dias de hoje tem extrapolado as fronteiras do universo religioso, fato que confirma as opiniões de diversos autores sobre a impossibilidade de separação dos comportamentos de um indivíduo em secular e religioso⁸⁴. Um exemplo dessa conjunção dos comportamentos secular e religioso em espaço secular foi a experiência por mim vivenciada com a canção *Faz um milagre em mim*⁸⁵. No dia 21 de maio de 2009, quinta-feira, fui ao Shopping Grande Rio (São João de Meriti – RJ) durante a noite. Ao final das

⁸⁴ A lingüista Eni Puccinelli Orlandi afirma que é possível encontrar a manifestação da religiosidade em qualquer fragmento de linguagem, pois “o sentimento religioso, o misticismo, a relação com aquilo que representa o não-limite (Deus), não está fechado no espaço dos templos religiosos ou nas formas institucionais da religião. Está espalhado pelo cotidiano. Adquire múltiplas formas e acompanha o homem em seu dia-a-dia. Às vezes de forma grave, às vezes de forma heróica, às vezes de forma mais explícita, outras mais disfarçadas, etc.”. (Orlandi, 2009:255).

⁸⁵ A primeira música do CD de nome *Compromisso*, lançado no primeiro semestre do ano de 2008, que teve produção da Line Records (IURD). Essa música é cantada por Régis Danese (João Geraldo Danese Silveira). Este artista passou a pertencer a uma igreja evangélica no ano 2000 e hoje é membro da Igreja Assembléia de Deus em Uberlândia (MG). A letra é de autoria de sua esposa, Kelly Danese e a música é de Joselito Túlio Antonio Garcia. Essa música vendeu mais de um milhão de cópias do CD em apenas dez meses e chegou às rádios e TVs seculares. O seguinte comentário sobre essa canção foi feito no site do CACP (Centro Apologético Cristão de Pesquisas), uma organização evangélica paraeclesiástica e interdenominacional: “Faz um milagre em mim também é pedida pelos ouvintes de rádios seculares que tocam em geral funk e pagode, como a popular Nativa FM 96,5, uma das mais ouvidas do Rio de Janeiro”. (<http://www.cacp.org.br/midia/artigo.aspx?lng=PT-BR&article=2184&menu=16&submenu=8>). A letra é a seguinte: Como Zaqueu / Eu quero subir / O mais alto que eu puder / Só pra te ver / Olhar para Ti / E chamar sua atenção para mim. / Eu preciso de Ti, Senhor / eu preciso de Ti, Oh! Pai / Sou pequeno demais / Me dá a Tua Paz / Largo tudo pra te seguir. // Entra na minha casa / Entra na minha vida / Mexe com minha estrutura / Sara todas as feridas / Me ensina a ter Santidade / Quero amar somente a Ti, / Porque o Senhor é o meu bem maior, / Faz um Milagre em mim. (Disponível no endereço eletrônico <http://regis-danese.musicas.mus.br/letras/1401252/>).

compras desloquei-me até a praça da alimentação onde havia um show do cantor Marco Vivan⁸⁶. Sentei-me para fazer a refeição, bastante incomodado com o alto volume do som. Após a apresentação de um repertório variado de música popular brasileira, o cantor avisa que a próxima música será a última da noite e inicia o canto, que, para minha surpresa, foi a música de título *Faz um milagre em mim*, e para surpresa maior ainda, verifico que a maioria das pessoas presentes canta de cor a melodia junto com o cantor.⁸⁷

O próprio intérprete, Régis Danese, passou por uma experiência idêntica: “poucos dias antes do carnaval Régis Danese participou de um show em Salvador. Subiu ao palco a convite do cantor Belo e quando o amigo lhe avisou que ele participaria cantando ‘Faz um Milagre em Mim’, achou esquisito. ‘Disse ao belo que não daria certo, que era quase carnaval e que ninguém ali sabia cantar a música, me surpreendi, o público cantou e eu fiquei emocionado, era Deus sendo louvado no meio do axé’, disse”⁸⁸.

A cientista da comunicação Magali do Nascimento Cunha afirma que esse comportamento é característico da “cultura gospel”, cultura que tem suas raízes no movimento avivalista brasileiro ocorrido nas décadas de 1960 e 1970 e apogeu na década de 1980. A “cultura gospel” apropriou-se de todos os gêneros musicais populares para atingir a diversidade de “gostos” do mercado musical, mercado que é formado pela população/massa religiosa/evangélica. O conceito de gospel aqui não se refere a um gênero musical específico – aquele oriundo da música *spirituals* dos negros norte-americanos –, mas aponta para sua concepção brasileira, que significa qualquer gênero musical que possa ser utilizado pela mídia

⁸⁶ Este cantor possui uma página eletrônica cujo endereço é: <http://www.marcovivan.com.br/1280.html>.

⁸⁷ Após a apresentação, conversei com um dos instrumentistas que o acompanhava para saber se foi com intuito religioso que o cantor executou aquela música. A resposta foi negativa. Passado alguns minutos, consegui falar com o próprio cantor e procurei saber dele se havia uma motivação religiosa para que aquela música fosse cantada aquela noite. Ele respondeu que sim, em oposição à resposta do instrumentista, pois é católico praticante e tinha estudado em colégio católico. Fica a dúvida quanto a motivação da inclusão da música no repertório, mas naquela época a música estava ainda no auge de sua veiculação midiática e cantá-la significava estar atualizado em relação ao que estava acontecendo da mídia, bem como sintonizado com o “gosto” popular.

⁸⁸ Disponível no endereço eletrônico <http://noticias.gospelmais.com.br/regis-danese-conheca-a-historia-do-cantor-e-compositor-de-faz-um-milagre-em-mim.html>.

como música de consumo e entretenimento⁸⁹. Essa cultura incorporou os gêneros populares associados a grupos marginalizados, isto é, o “*rap*, o *funk*, o *hip-hop*, o forró, o *reggae*”, bem como outros gêneros utilizados em festas profanas, principalmente “o samba, o pagode, o *axé-music*, a marcha-rancho e o frevo”.⁹⁰

No quadro a seguir apresento a cronologia de alguns fatos da história da *canção popular brasileira* correlacionando-o à cronologia de alguns fatos da história da *canção religiosa brasileira* para mostrar que houve, por parte dos evangélicos, “a sacralização dos gêneros musicais populares brasileiros”⁹¹, conforme afirma Cunha, e chego à conclusão que a diferença da *canção religiosa* para *canção popular brasileira* encontra-se no público a quem se destina e no texto de caráter religioso que possui.

Ano	Canção popular brasileira	Ano	Canção religiosa brasileira
até 1950	(a) No Rio de Janeiro, os terreiros de Tia Ciata e outras tias descendentes de escravos transferiam para essa cidade a cultura e os costumes gerados em Salvador; os cultos aos santos, os ritos percussivos, as danças ancestrais já se encontram impregnados de elementos culturais trazidos pela colonização ibérica; nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade brasileira. (b) Surgiu o movimento modernista que investido de consciência nacional do qual participavam Mário de Andrade e	até 1950	O gênero <i>canção evangelística</i> predomina no cenário evangélico em solo brasileiro, principalmente no protestantismo de missão. Esse gênero é constituído da música popular americana que em sua maioria foi trazida pelos missionários ⁹²

⁸⁹ Cunha afirma que a “cultura gospel” é configurada pela tríade “música-consumo-entretenimento”. (Cunha, 2007:204). O termo *gospel* tomou outro significado no Brasil e se encontra ligado a uma cultura consumista evangélica: bíblias nas diferentes “linguagens”, hinários, cancioneiros, roupas, bijuterias, livros, TVs, rádios, vídeos, CDs, DVDs etc. Cunha contextualiza o termo no seguinte comentário: “A cultura *gospel* lhes permitiu [aos evangélicos] inserirem elementos profanos, aqueles integrantes da cultura do mercado, como o consumo e o entretenimento, na forma de viver a fé e relacionar-se com o sagrado; ou seja, um processo de sacralização de elementos profanos que dá ao duo consumo-entretenimento, mediado pelo confinamento em ambientes e redes sociais restritas, pelo consumo permanente de bens e pelo investimento no entretenimento”. (Cunha, 2007:203). O sociólogo Luiz Roberto Benedetti, ao comentar a oferta de bens religiosos disponíveis na cidade de Juazeiro onde “as imagens de gesso [são] vendidas nas lojinhas [e] são produzidas em série”, onde “a devoção e o entretenimento (bares, lojas, roteiros turísticos) caminham lado a lado”, onde “os abrigos e as lojinhas configuram um grande *shopping center* da fé”, afirma que essa nomeação [sacralização] é inadequada. Diz Benedetti que há “mais do que transposição [do profano ao sagrado, há] um nivelamento entre sagrado e profano”. (Benedetti, 2006:132).

⁹⁰ Cunha, 2007:177.

⁹¹ Cunha, 2007:204.

⁹² Naquele período estavam em moda os chamados *Hinos* ou *Canções Evangelísticas* (Gospel hymns), “especialmente os compostos por Philip Paul Bliss, James Mc Granaham, Ira David Sankey, George Stebbins, Fanny Crosby e muito mais, destinada[os] às massas populares”. (Braga, 1961:27).

	Heitor Villa-Lobos. (c) A <i>canção</i> se consolida como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira.		
		1957/58	É publicado a coletânea denominada <i>Vamos cantar</i> que continha elementos da música brasileira (ritmo, instrumentos e temas) ⁹³
1958	O cantor João Gilberto instaura o movimento <i>bossa nova</i> , que introduz uma reviravolta musical no domínio da <i>canção popular</i> ; a <i>bossa nova</i> atestou a maturidade e a importância da sonoridade brasileira surgida nos terreiros no início do século.		
1964 em diante	(a) As canções de “protesto” ao golpe militar e ao fechamento parcial do regime político atingem o seu apogeu com Geraldo Vandré; esse gênero passou a ser chamado de <i>Música Popular Brasileira</i> . (b) Elis Regina contribui para o crescimento da tendência de canções de protesto com seu programa de televisão <i>O fino da bossa</i> na TV Record. (c) Inicia a era dos festivais televisivos de MPB – TVs Excelsior, Record, Rio e Globo – nos quais muitos nomes hoje conhecidos foram revelados ao grande público.		
1967	(a) Surge o estilo <i>iê-iê-iê</i> sob o comando de Roberto Carlos; ele mais o parceiro Erasmo Carlos revelam-se bons compositores. A TV Record abre espaço para esse novo estilo com o programa chamado <i>Jovem Guarda</i> . Essa TV torna-se uma verdadeira casa da <i>Tia Ciata</i> da era televisiva por		

⁹³ Ramos, 1996:40-41. Essa coletânea foi compilada pela missionária presbiteriana Norah Buyers que admirava a música brasileira; ela era musicista e tinha como principal instrumento o piano. Há uma controvérsia quanto a data da publicação dessa coletânea. Ramos informa que a data é entre 1957 e 1958, já Denise Cordeiro de Souza Frederico afirma que “provavelmente editado no início dos anos 60, surgiu o *Vamos Cantar* de Norah Buyers”. (Frederico, 2001:293).

	abraçar muitas das tendências musicais brasileiras.		
1967/1968	<p>(a) A <i>MPB</i>, na versão “protesto”, era a porta-voz do movimento estudantil que espalhou a contestação política por todo o Brasil.</p> <p>(b) A <i>jovem guarda</i>, politicamente “alienada”, direcionou-se para o marketing planejado com um alvo definido, a saber: a juventude pré-universitária e os aficionados da fase inicial do rock-Beatles; tal direcionamento favoreceu o desenvolvimento de uma poderosa indústria cultural.</p> <p>(c) Emerge o movimento musical <i>tropicalista</i> que teve como resultado mais expressivo a libertação estética e ideológica de todos os envolvidos no universo da canção – autores, intérpretes, arranjadores e produtores –, movimento que influenciou</p>		

	quase todas as áreas artísticas brasileiras. ⁹⁴		
		1975	É publicado o cancionário <i>Nova canção</i> , o primeiro esforço para a criação de uma hinódia brasileira e ecumênica; a maioria dos autores é brasileira; foi editado pela Imprensa Metodista ⁹⁵
		1977	Os Vencedores por Cristo lança o LP <i>De vento em popa</i> que apresentou algumas canções de autores brasileiros em ritmo de bossa-nova

⁹⁴ É pertinente entender o que foi o movimento *Tropicália* que de alguma forma influenciou a música religiosa. Gilberto Gil diz o seguinte sobre esse movimento: “Acho que o tropicalismo foi até certo ponto revolucionário. Porque ele virava a mesa, ele tentava virar a mesa bem-posta, uma mesa de um certo banquete aristocrático da inteligência brasileira de então, que tinha escolhido certos pratos e tal. E o tropicalismo de uma certa forma abastardava esse banquete, a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da visão de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como um processo extensivo, e não centralizado. Como um processo radiante, e não aglutinante. Quer dizer, era um processo de difusão de vários caminhos e não um caminho só. A isto tudo eu chamo de visão plebéia, em relação à visão aristocrata da manutenção dos valores tradicionais. Então o tropicalismo foi revolucionário nesse sentido. E quando estou falando nessa coisa, visão tradicional, valores etc., eu estou falando, é exatamente em relação aos valores da arte, à discussão música brasileira, música popular, samba. O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico. Aquelas coisas todas que se discutiu na época. Vulgar e não vulgar, político e não político, alienado e não alienado. Todo aquele mundo de conceitos, que, aliás, são ainda hoje manipulados pela imprensa. O repertório continua o mesmo”. (Gilberto Gil *Apud* Favaretto, 2000:26-27). Caetano Veloso, numa entrevista, afirmou que “eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias (...). Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, matínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchmann. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo”. Hélio Oiticica, por sua vez afirma que “Tropicália, originalmente, era um projeto que eu comecei em 66, levado a cabo a primeira vez em 67, no Museu de Arte Moderna do Rio. Era uma cabine, era a evolução de uma coisa que eu chamo ‘penetráveis’. Então era uma cabine assim que a pessoa entrava dentro e encontrava coisas pra mexer, coisas de cheiro, feito capim cheiroso e coisas assim. E depois a pessoa entrava numa parte escura, atravessando por uma área de fios. E no fim da voltinha tinha uma televisão sempre ligada, e uma cadeira pra você sentar nela. Fora tinha como se fosse um jardim, de quintal com araras e plantas tropicais. Isso que era o ‘Tropicália’, que depois acabou gerando o movimento da Tropicália ... Todo mundo já sabe a história porque Caetano Veloso se cansou de contar: primeiro ele usou ‘Tropicália’ como nome de música e depois de um movimento ...”. (Ferreira, 1985:51). Tropicália foi também, conforme afirmou Hélio Oiticica, o nome de uma música de Caetano Veloso, a primeira faixa do LP *Caetano Veloso*, “com arranjos de Júlio Medaglia e utilização de instrumentos como ‘pistões, trombones, vibrafone, bateria comum, bongô, tumbadora (espécie de atabaque), agogô, chocalho, triângulo, violões, viola caipira e baixo elétrico, além dos ‘clássicos’ violinos, violas e violoncelos. Predominam os sons vibrantes e violentos””. (Ferreira, 1985:51).

⁹⁵ Monteiro, 1991:30.

			(Salmo 139, Vou chegar) e samba (A preço de sangue) ⁹⁶
1980 em diante	(a) Surge a primeira <i>canção-rock brasileira</i> , que foi estruturada sobre a oralidade da canção brasileira e que conseguiu intensa resposta comercial (<i>Você não soube me amar</i> , banda Blitz). (b) Emerge a <i>música sertaneja</i> , que por algum tempo foi conceituada de “brega”, no sentido de cafona, mas que teve seu conceito revisto, significando “ <i>inflexão [modulação] passional</i> na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade” ⁹⁷		

⁹⁶ Lima, 1991:56. Essas canções são do LP *De vento em popa*, gravado no ano de 1977. (Informação obtida no endereço eletrônico http://www.vpc.com.br/website/exibe_txt.asp?conteudo_txt=50&tit=producoes). Título: *Salmo 139*; composição de Aristeu Pires Jr., “baiano com influências goianas, engenheiro, é empresário no ramo mobiliário em Gramado/RS. [...] Foi fortemente influenciado pela música brasileira politicamente engajada da época e particularmente pela obra de Chico Buarque.” (Informação obtida no endereço eletrônico <http://mukamatrix-cd.blogspot.com/2009/09/documento-verdade-vencedores-por-cristo.html>); letra: Vem meu Senhor olhar pro fundo do meu coração. / Ver se existe dentro dele uma razão, / Pra te fazer entristecer por mim / E guia-me até o fim. / Da vida que Tu queres que, por Ti, eu vá viver; / E no caminho, até sozinho, eu possa crer / Que tenho um Deus que não me larga a mão, / E leva-me, com todo amor, na direção. (Disponível no endereço eletrônico <http://letras.terra.com.br/vencedores-por-cristo/1044419/>). Título: *Vou chegar*; composição: Sérgio Paulo Muniz Pimenta e Artur Mendes. Sérgio Pimenta foi um dos compositores que deixou marcas profundas na música evangélica. “[...] Falecido em 1987, aos 32 anos [...]. [Sua] formação musical estava toda baseada nos altos padrões dessa turma [os músicos populares da década de 1970], fortemente bossa-nova, mais um pouco de Beatles e não esqueçamos de Pixinguinha, Noel, Garoto e Villa-Lobos”. (Informação obtida no endereço eletrônico http://www.vpc.com.br/website/exibe_txt.asp?conteudo_txt=90); letra: Sobre as águas turvas da vida que se tem / Em cada curva o que espera além? / O sol logo se esquece de vir iluminar / E o medo toma cedo seu lugar / Chego em cada curva surpreso ao encontrar / Que nada existe para me esperar / A brisa que impulsiona só numa direção / Esconde qualquer outra intenção // Vento que me vem de fora / Força para retornar / Sobre as águas que me levam / Ao sabor do seu vagar / Porto firme e seguro / Me reserva um lugar / Cristo a força que me leva / Certamente vou chegar. (Disponível no endereço eletrônico http://www.vpc.com.br/website/exibe_txt.asp?conteudo_txt=63&tit=recursos). Título: *A preço de sangue*; composição: Sérgio Paulo Muniz Pimenta; letra: Quando a alma abrir e a verdade reinar / Dissipando as trevas com sua luz / Te libertará / Água então fluirá (água então fluirá) / Vida em ti haverá (vida em ti haverá) / Tão palpável como tua mão / Paz no coração // Alegria obtida a preço de sangue / A paz concedida a preço de vida / A morte vencida e todo o pecar / Sangue que é derramado com alegria / Vida que é dada por ter amado / Cristo morrendo pra te salvar. (Disponível no endereço eletrônico http://www.vpc.com.br/website/exibe_txt.asp?conteudo_txt=63&tit=recursos).

⁹⁷ Tatit, 2004:64.

		1981	A banda Rebanhão lança o LP <i>Mais doce que o mel</i> no qual apresenta a música intitulada <i>Baião</i> ⁹⁸
		1986	A Igreja Renascer em Cristo faz um movimento parecido com o <i>tropicalismo</i> ao disponibilizar espaço litúrgico em seus rituais e promover a formação, gravação e divulgação de bandas de diversas formações e gêneros musicais – rock, jazz, reagge, rap, funk, samba e pagode. ⁹⁹
		1987	É publicado o hinário ecumênico <i>O novo canto da terra</i> , com quase todas as

⁹⁸ Título: *Baião*; grupo: Rebanhão. Música do LP *Mais doce que o mel*, gravando no ano de 1985 (Pinheiro, 2006:202); composição: Janires Magalhães Manso. Um ex-vocalista e guitarrista do grupo Rebanhão, Pedro, afirmou em entrevista concedida em 2003 à antropóloga Márcia Leitão Pinheiro, que Janires foi um “integrante e fundador do grupo [Rebanhão]. Pedro o [sic] lembra como alguém que não correspondia a imagem do evangélico em vigência na sociedade brasileira. Segundo ele, Janires inovou sonora, musical e comportamental, pois se apresentava com roupas e penteado distintos e, portanto, teria contribuído para posterior alteração imagética do evangélico” (Pinheiro, 2006:202). Letra: Minha vida aqui era muito louca (Louca) / Só faltei correr atrás de avião (De avião) / Mas Jesus entrou no meu deserto (No meu deserto) / E inundou o meu coração // Eu era magro que dava dó (Que dava dó) / Meu paletó listrado era de uma listra só (De uma listra só) / Mas Jesus entrou no meu deserto (No meu deserto) / E inundou o meu coração // Sem Jesus Cristo é impossível / Se viver neste mundo / Até parece que as pessoas estão morando no sertão / É faca com faca, é bala com bala / Metralhadoras e canhões / Até parece que a faculdade só tá formando lampião // E lampião e lamparina, / Vela acesa e candeeiro / Nunca vai salvar ninguém / E ainda se vai gastar dinheiro / E o dinheiro anda mais curto / Do que perna de cobra / Filosofia de malandro: / "No bolso ele bota mas nunca sobra" // E o que tá fartando de amor / Tá sobrando iniquidade / Todo mundo se odiando / Pelas ruas, pelas ruas das cidades // Se essas ruas, se essas ruas fossem minha / Eu pregava cartaz / Eu comprava um spray / Escrevinhava nelas todas / Jesus is the only way // Jesus é o único caminho / Pra quem quer morar no céu / Quem quiser atalhar vai pro beleléu! (Disponível no endereço eletrônico <http://letras.terra.com.br/rebanhao/48337/>).

⁹⁹ Cunha afirma que “Estevan Ernandes [um dos fundadores da Igreja Renascer em Cristo] passou a organizar os jovens em bandas, para que se apresentassem nos cultos, e a organização obedecia ao critério do gênero musical: rock, jazz, *reggae*, *rap*, *funk*, samba e pagode. [...] ela [a Igreja Renascer em Cristo] abriu espaço litúrgico para popularização de gêneros musicais até então rejeitados pelos demais segmentos evangélicos”. (Cunha, 2007:84). A partir desse momento o caminho para a explosão gospel foi curto. Essa explosão trouxe contribuições para as igrejas evangélicas no concernente a sua prática musical, sendo as três principais as seguintes: “[a] A valorização e a inserção na liturgia de uma variedade de ritmos populares; [b] a valorização da expressão corporal na liturgia; [c] a facilidade de acesso a uma variedade de composições e gêneros musicais por meio da ampla produção fonográfica e sua comercialização.” (Cunha, 2007:200).

			músicas de produção brasileira. ¹⁰⁰
1990 em diante	(a) Torna-se generalizado no Brasil os grupos regionais de percussão (Olodum, Timbalada) e se consolida comercialmente a música axé. (b) O pagode, de configuração moderna, surge nesse período.	1990 em diante	Grupos musicais de todos os gêneros (rap, funk, hip-hop, forró, reggae, samba, pagode, axé-music) surgiram no cenário musical evangélico, por exemplo, as bandas rap Rara e Kadoshi, e o grupo funk Yehoshua ¹⁰¹

Essa apropriação dos diversos gêneros musicais seculares por parte da “cultura gospel” é mais um fator a confirmar a tese da existência da *religiosidade matricial brasileira*, uma religiosidade disseminada na população, naturalmente leiga e desvinculada das instituições religiosas, que surgiu do reprocessamento de elementos das culturas religiosas dos povos contingenciados em terras brasileiras no decorrer de sua história. Um aspecto interessante a ser notado nessa apropriação dos gêneros musicais é que tal acontecimento não se deu pelo componente religioso da matriz religiosa, mas sim pelo seu componente popular. Em outras palavras, a apropriação dos diversos gêneros musicais ocorreu porque estes impregnavam a cultura popular, fazendo parte do seu ethos. Sendo esses gêneros formas de expressão dos diversos grupos da população seria somente uma questão de tempo para que temas religiosos fossem incluídos nessas formas de expressão popular. Os agentes culturais “enxergaram” essa proximidade que os gêneros musicais populares tinham com a religiosidade popular e prontamente deram viabilidade e visibilidade aos diversos grupos e cantores religiosos que trilhavam esse caminho. A abertura à diversidade já havia acontecido na música popular brasileira com o movimento do tropicalismo e a partir dessa apropriação pela “cultura gospel” dos gêneros populares houve a abertura para a inclusão de tais gêneros na música religiosa brasileira. Houve o movimento *Tropicália* religioso liderado pelos agentes culturais.

¹⁰⁰ Monteiro, 1991:31. Dolghe faz um longo comentário sobre esse hinário, que convém citar: “A obra que melhor mostra o espírito da tendência nacionalista é *O novo canto da terra*, trabalho que teve [Jaci] Maraschin como grande incentivador. Em 1985, na sua residência em Campos do Jordão, ele reuniu músicos e poetas engajados no movimento, que lá ficaram cinco dias, gravando suas composições. [...] Uma análise das letras destas canções revela o quanto eram um protesto contra a hinódia folclórica americana, instalada em nosso país desde a ‘era missionária’. Essa reação era tanto no aspecto musical, rítmico e melódico, quanto no aspecto teológico, indo contra o forte individualismo e a alienação social das letras dos cânticos importados. A fonte inspiradora das poesias era a teologia da libertação, e podemos mesmo dizer que, se quiséssemos resumir esse movimento, poderíamos colocá-lo sobre um grande pilar de reação à música e à teologia americana, que, segundo o grupo da MPBR [música popular brasileira religiosa], a ‘idéia era de total protesto e reação aos cânticos ‘enlatados’ da Palavra da Vida e outras organizações que seguiam o mesmo estilo de louvor norte-americano’.” (Dolgie, 2007:212-213).

¹⁰¹ Cunha afirma que para espanto dos protestantes históricos de missão o grupo funk Yehoshua surgiu em uma igreja Metodista. (Cunha, 2007:101).

Concluindo, o filósofo Ernst Fischer afirma que a música é um fenômeno eminentemente social, afirmação esta emergida na análise do processo de secularização (laicização) ocorrido com a música considerada sacra ao longo dos tempos. Exemplos não faltam de músicas que foram inicialmente compostas para serem executadas em rituais religiosos que ultrapassaram o espaço religioso e foram apresentadas em salas de concerto.¹⁰² Por ser a *música popular* específica da massa (multidão), portanto, um fenômeno eminentemente social, ocorreu um processo inverso ao da laicização da música denominada sacra, a saber, a apropriação da *música popular*, em seus diversos gêneros, pelos agentes culturais e pela *mídia religiosa*¹⁰³, tendo como consequência a sua presença crescente em rituais religiosos. Como disse o filósofo e sociólogo Edgar Morin, “de fato, a canção moderna [inclusive a canção religiosa] está envolvida em um processo econômico-industrial-técnico-comercial, como o cinema. [...] a canção moderna, como o cinema, é um fenômeno de indústria cultural.¹⁰⁴ A partir desse momento de apropriação dos gêneros musicais eminentemente populares, pelos quais passou a expressar sua religiosidade, a religião através da “cultura gospel” utilizou as mesmas ferramentas de mercado da indústria cultural.

¹⁰² Fischer, falando sobre a peça *Stabat Mater* de Pergolesi, afirma que “já não se trata de uma obra indissociavelmente vinculada à igreja e sim de uma obra que pode ser executada em outros locais, quase assumindo mesmo o caráter de uma ópera. O ‘conteúdo’ ainda é dado pelo texto religioso, mas agora a música começa a agir sobre o texto, transpondo o seu significado da impessoalidade à subjetividade, estimulando no ouvinte individual associações variadas. Mais tarde, os grandes oratórios de Bach e Haendel – que haviam emigrado, e não por acaso, das igrejas para os salões de concerto – representam uma tremenda humanização do conteúdo religioso: ao invés de diluírem a subjetividade do ouvinte, resolutamente fortaleciam-na e confirmavam-na. [...] A secularização da música sacra se completa com a *Missa solene* de Beethoven, demasiado vasta para qualquer igreja. Executar esta obra numa igreja seria um procedimento contrário à razão; seu caráter marcadamente subjetivo torna absurda, por contraste, a rigidez de qualquer ritual religioso.” (Fischer, s/d:218).

¹⁰³ O processo de secularização da música sacra ocorrido anteriormente “significa dominação burguesa: era o comerciante substituindo o padre”. (Fischer, s/d:219). A música naquele momento deixou de ser a expressão de uma ordem religiosa e passou a ser um objeto de consumo posto à venda pelo comerciante. Este fato repetiu-se, agora com uma inversão, os gêneros da música popular brasileira são os que foram apropriados pelos comerciantes evangélicos (a mídia religiosa, a “cultura gospel”) e posto à venda no mercado religioso brasileiro.

¹⁰⁴ Morin, *in* Moles et alii, 1973:146.

CAPÍTULO 2: O CONCEITO DE RELIGIOSIDADE, SEU VÍNCULO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL BRASILEIRA E A ASSOCIAÇÃO DESTA À IURD

O segundo referencial teórico desta tese é o conceito de religiosidade. Na análise deste tema as seguintes questões foram analisadas: há uma predisposição à religiosidade? a religiosidade é uma cognição? a religiosidade é adquirida por imitação ou a socialização religiosa a induz? a religiosidade é resultado de uma conversão?

Aproximar-me-ei desses temas pelo viés da psicologia e sociologia da religião.

1. RELIGIOSIDADE COMO PREDISPOSIÇÃO RELIGIOSA

No decorrer dos anos, o estudo do tema da predisposição religiosa percorreu o caminho das dimensões metafísica, psicológico-biológica e gnosiológica¹. No seu desenvolvimento, dentro do contexto filosófico, os elementos metafísicos (a fé como ação salvífica de Deus) e os elementos psicológicos (a religiosidade como manifestação da vida psíquica do ser humano) demoraram algum tempo para serem distinguidos.

A predisposição religiosa encontra-se fundamentada na doutrina neoplatônica da analogia do ser. O neoplatonismo é uma forma de monismo, que considera que a realidade é una, é mono. Existe um ser (*Sein* – essência) em todo ente (*Dasein* – existência, pessoalidade, corporeidade), ser/essência esse que está destinado a se tornar imagem de Deus. A predisposição religiosa considera que “a idéia de Deus e o pendor para crer nele foram implantados no ser humano, permanecendo-lhe preservados por toda a vida, mesmo que obscurecidos e debilitados pelo pecado”². A religiosidade como uma predisposição do ser humano para o divino teve reflexo “no misticismo dominicano ‘(centelha da alma)’³, no discurso acerca do conhecimento natural de Deus, da consciência moral como voz de Deus e da imortalidade da alma”⁴.

¹ Fraas, 1997:38.

² Fraas, 1997:38.

³ Ou *scintilla animae*, ou sindérese. Conceito emitido por Meister Eckhardt que considera que a alma possui uma faculdade que permite o salto místico, o contato com Deus. (Rodrigues, 2005:82).

⁴ Fraas, 1997:38.

Na dimensão psicológica da predisposição à religiosidade, Carl G. Jung colocou a questão como um problema central da vida humana. O indivíduo, na idade madura, sente aumentar a consciência da sua finitude e problematiza o sentido da vida, ansiando a imortalidade através de idéias religiosas.⁵ Segundo Jung, pode-se falar de “uma predisposição religiosa em sentido figurado por causa da tendência centralizadora inerente à psique do ser humano”⁶.

Na teologia protestante, o conceito do *a priori* religioso é ligado a Kant e a Schleiermacher, pois ambos propõem a existência de um lugar especial no indivíduo para a experiência religiosa. Kant usa o conceito de *a priori* como designativo das condições cognitivas anteriores a qualquer cognição de um objeto. Essas “condições cognitivas são, portanto, momentos estruturais formais *na* experiência existentes *antes* da percepção”.⁷ Com a idéia do *sentimento da dependência absoluta*, inerente a todo ser humano, Schleiermacher coloca o *a priori* religioso no sentimento e o concebe como antecedente a qualquer possível recepção de informações religiosas – os dogmas. Para Schleiermacher, “religião não é conhecimento, assim como não o é a atividade que condiciona a atividade moral, mas é sentimento. Presença do infinito no finito”⁸.

Sobre o conceito de sentimento em Schleiermacher, Paul Tillich afirma que tal não deve ser entendido como emoção subjetiva ou como uma função psicológica, mas sim como o sentimento de dependência absoluta. Diz Tillich que

a melhor evidência de que quando Schleiermacher falava de sentimento não queria dizer emoção subjetiva é que em sua teologia sistemática, *A fé cristã*, emprega a expressão “sentimento da dependência incondicional”. Quando essas palavras são assim combinadas, “sentimento da dependência incondicional”, transcende-se o terreno meramente psicológico. Pois todas as coisas no sentimento, entendido no sentido psicológico, são sempre condicionadas. São correntezas constantes de sentimentos, emoções, pensamentos, vontades e experiências. Por outro lado, o elemento incondicional, sempre que aparece, difere bastante do sentimento subjetivo.⁹

Retornando ao conceito do *a priori* religioso, Troeltsch e outros autores viram nele “a necessidade racional da idéia de Deus, a tendência própria da razão a formá-la”¹⁰, nascendo, então, uma visão racionalista.

⁵ Na Análise do Discurso, tema abordado posteriormente nesta tese, esse anseio de imortalidade, ou seja, das qualidades atemporais inerentes ao ser divino, é considerado como a *ilusão da reversibilidade*, isto é, apresenta-se como o sentimento da passagem do plano temporal (dos sujeitos) para o plano espiritual (do Sujeito, Deus).

⁶ Fraas, 1997:40.

⁷ Fraas, 1997:41. Grifo do autor.

⁸ Mendonça, 2007:162.

⁹ Tillich, 1999:119. Grifo do autor.

¹⁰ Fraas, 1997:41.

Em direção oposta ao racionalismo de Troeltsch, Seeberg baseia o *a priori* religioso na vontade do ser humano, onde se encontra a capacidade de intuição, “que é a forma cognitiva adequada à revelação”. Denominou-se esta conceituação de “doutrina da vontade”, para a qual foram transferidos os conceitos psicológicos (predisposição, capacidade).¹¹

Concluindo, essas conceituações – condições cognitivas, de Kant; sentimento da dependência absoluta, de Schleiermacher; necessidade racional, de Troeltsch; e, a doutrina da vontade, de Seeberg – trouxeram a rejeição do aspecto psicologizante do *a priori* religioso ou da predisposição religiosa. Essa rejeição, por outro lado, traz à tona o aspecto formal e fundamental da abertura do ser humano para o mundo, isto é, o desenvolvimento de sua autoconsciência, de sua relação com a vida e consigo mesmo. Por isso, Fraas afirma que

O aspecto da relacionalidade é algo fundante do ser humano, válido antes de qualquer experiência, mais ou menos nos termos de Lutero: aquilo a que o ser humano prende seu coração, isso é seu Deus. Com isso não é “Deus” que é típico do ser humano. Típico dele é “ter um” deus, prender o coração a algo de validade última para ele. Não a substância, mas a estrutura relacional, não o conteúdo (a realidade de Deus como fator intrapsíquico), mas o fato de o ser humano estar relacionado ao contexto de sua existência constitui o elemento determinante de toda experiência, anterior a esta e preestabelecido ao ser humano.¹²

2. RELIGIOSIDADE ATRAVÉS DA SOCIALIZAÇÃO

A socialização religiosa apresenta-se como uma dimensão do processo vital de um indivíduo. O surgimento da religiosidade está estruturalmente fundamentado na natureza do ser humano, mas o conteúdo dessa religiosidade fundamenta-se na historicidade do indivíduo.

O conceito de religiosidade através da socialização apresenta um sentido coletivo em relação à quantidade de processos que abrange. O sociólogo da religião Peter Berger diz que “o homem não é *também* um ser social; é social em todos os aspectos de seu ser aberto à investigação empírica”¹³. Desde criança o indivíduo participa ativamente de todas as atividades sociais de seu grupo de referência “através de uma constante interação, através da expectativa recíproca de papéis, através de imitação e identificação, por meio de reforço. [...] A socialização] enfatiza o mundo vital histórico concreto”¹⁴. Berger afirma que “o que acontece na socialização é que o mundo social é internalizado pela criança”¹⁵ e define socialização como uma forma de tomada de consciência do mundo e da sociedade,

¹¹ Fraas, 1997:41.

¹² Fraas, 1997:42.

¹³ Berger 1976:120. Grifo do autor.

¹⁴ Fraas, 1997:65.

¹⁵ Berger, 1976:136.

independentemente do critério quantitativo de envolvidos na inter-relação¹⁶. Afirmar que sociedade é “um grande complexo de relações humanas ou, para usar uma linguagem mais técnica, um sistema de interação”¹⁷ no qual o indivíduo se socializa como realidade factual.

3. RELIGIOSIDADE COMO UMA APTIDÃO DESENVOLVIDA

A religiosidade como aptidão e mundo dos sentidos (meio ambiente), sob o pano de fundo do numinoso, como definido pelo teólogo Rudolfo Otto, propõe a existência de uma relação funcional entre os elementos religiosos e a formação da personalidade. Essa é uma relação total que abrange tanto o aspecto positivo (*fascinans*) quanto o negativo (*tremendum*) do numinoso.

Otto fala da religiosidade como uma aptidão (predisposição, *a priori*) que se desenvolve através do mundo dos sentidos. Diz Otto que ninguém pode negar a existência de uma sintonia apriorística com o sagrado, a existência de predeterminações para a religião que “espontaneamente podem transformar-se em instintivo pressentimento e busca, num inquieto tatear e desejo ansioso, ou seja, em impulso [pulsão, em outra tradução] religiosa”¹⁸. Otto indica que a experiência religiosa é “inapreensível para a razão”, é não-racional¹⁹, isto é, ela não pode ser captada claramente pelo nosso entendimento e tão-pouco passar para o domínio

¹⁶ “Duas pessoas conversando numa esquina dificilmente constituirão uma sociedade, mas três pessoas abandonadas numa ilha, sim. Portanto, a aplicabilidade do conceito [sociedade] não pode ser decidida apenas por critérios quantitativos. Tem-se uma sociedade quando um complexo de relações é suficientemente complexo para ser analisado em si mesmo, entendido como uma entidade autônoma, comparada com outros da mesma espécie”. (Berger, 1976:36). É o caso do grupo familiar ao qual a criança se encontra submetido desde o seu nascimento.

¹⁷ Berger, 1976: 36.

¹⁸ Otto, 2007:153.

¹⁹ Existe uma polêmica entre os tradutores do livro *O sagrado*, de Rudolf Otto, em relação à palavra *irrational* (ou *Das Irrationale*) quando de sua transposição para o idioma português. Walter O. Schlupp (São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007) a traduz por irracional e usa a palavra não-racional apenas ocasionalmente. Assim ele justifica: “o uso exclusivo de *non-racional*, ‘não-racional’, na versão inglesa, parece-nos uma interpretação eufêmica, atenuante e racionalizante, que não faz justiça a caracterizações dadas ao irracional do numinoso como: antinômico, *mirum* = espantoso, *paradoxon*, *tremendum*, *eifernd* = irado, que chega a provocar *deima panikón* = pânico apavorado [...]”. (Otto, 2007:27). Bruno Odélio Birck, comenta a opção pela tradução para o termo não-racional feita por Prócoro Velasques Filho da seguinte maneira: “Com o termo *irrational* usualmente indicamos o que se opõe à razão; o que não raciocina; animal sem razão; bruto, estúpido. Mas o termo *não-racional* foge ao sentido de oposição pura e simples ao racional. Concordamos com o tradutor de que a forma neutra *das Irrationale* se traduz melhor com o termo *não-racional*. Otto também mostra sua preocupação com os mal-entendidos: ‘... por não-racional não entendemos o que é sem forma e estúpido, o que não está ainda submisso ao controle da razão, o que é rebelde à racionalização em nossa vida instintiva ou nos mecanismos do mundo’”. (Birck, 1993:13). Tommy Akira Goto, ao comentar a opção pelo termo não-racional no livro *O fenômeno religioso – a fenomenologia em Paul Tillich*, afirma em nota de rodapé que “o termo não-racional foi escolhido não por ser uma oposição pura ao racional, mas por demonstrar uma estrutura de outra ordem. Também não deve ser entendido como irracional, pois se for assim se torna oposição à racionalidade”. (Goto, 2004:82). Optei pelo uso do termo não-racional, concordando com as explicações apresentadas por Birck e Goto.

dos conceitos que nos são familiares. Por isso, essa predisposição à religiosidade, em outras palavras, essa aptidão (impulso, pulsão) religiosa se desenvolve no decorrer da história relacional do indivíduo.

A respeito do conceito *não-racional*, ele é colocado em contraposição a apreensão racional dos objetos – “a religião não se esgota nos seus enunciados racionais”²⁰, mas pode ser experimentada pelo sentimento. Diz Otto que o não-racional é “terra incógnita para a razão”²¹; que o não-racional é percebido “mesmo quando não podemos exprimir o que é”²². O filósofo Ernst Cassirer, citando Tomás de Aquino, afirma que “a verdade religiosa é sobrenatural e supra-racional; mas não ‘irracional’. Somente pela razão não podemos penetrar nos mistérios da fé; entretanto, estes mistérios não contradizem, mas completam e aprimoram a razão”²³.

4. RELIGIOSIDADE COMO COGNIÇÃO

As teorias cognitivas sobre a origem/desenvolvimento da religiosidade baseiam-se no princípio estruturalista da interação, que tem sua fundamentação no cognitivismo (ou lei geral do desenvolvimento) de Piaget. O cognitivismo surge da observação da interação psíquica do ser humano com a estrutura do mundo. Em outras palavras, a inter-relação entre o indivíduo e o meio social. O mundo social é parte constitutiva do desenvolvimento de processos de amadurecimento biopsíquicos. Esse processo de desenvolvimento, que se entrelaça em dois sistemas – assimilação e acomodação –, resulta num ajuste denominado de *equilíbrio*²⁴.

²⁰ Otto, 1992:12.

²¹ Otto, 1992:88.

²² Otto, 1992:114.

²³ Cassirer, 1977:121

²⁴ A *equilíbrio* assim se processa: “pela assimilação a criança tenta trazer para dentro de suas estruturas de pensamento já existentes as condições do ambiente, procura adaptá-las àquelas, enquanto que por intermédio da acomodação ela modifica suas estruturas de pensamento de tal maneira que correspondam à experiência do ambiente. Onde, portanto, a realidade se opõe às estruturas do pensamento infantil, a criança se vê obrigada a modificá-las de acordo com a experiência da realidade. O ajuste pleno entre as estruturas da organização psíquica, por um lado, e a estrutura do mundo, por outro, é denominada *equilíbrio*. A crescente maturidade das funções cerebrais e o crescente volume de experiências do mundo levam sempre a novos *desequilíbrios* e obrigam a restabelecer o *equilíbrio*. Isso acontece numa seqüência de estágios mentais, nos quais os mesmos problemas da percepção cognitiva do ambiente são resolvidos de modo qualitativamente diferente em cada faixa etária. Piaget distingue as seguintes fases: 1) a inteligência sensório-motora, 2) o pensamento simbólico pré-conceitual, 3) o pensamento intuitivo, 4) o pensamento lógico concreto e, finalmente, 5) o pensamento lógico abstrato.” (Fraas, 1997:55-56).

As fases do processo de desenvolvimento²⁵ podem se apresentar em níveis diferenciados no indivíduo, devido à sua exposição aos diversos contextos de situações-problema. Cada indivíduo vivencia situações-problema singulares, as quais podem acelerar ou frear a progressão das fases. Os estímulos oriundos da experiência e influências culturais aliados aos fatores de aprendizagem são determinantes do ritmo de progressão entre as fases, o que implica na possibilidade de encontrar uma pessoa adulta que pode “pensar de modo abstrato em determinados contextos, enquanto que em outras áreas de aplicação prefere o pensamento intuitivo, ou então é dependente dele”²⁶.

O enfoque cognitivista-estruturalista ao ser aplicado ao desenvolvimento da religiosidade apresenta uma estrutura cognitiva religiosa que pode ser sistematizada em quatro etapas, delimitando uma lei do desenvolvimento da religiosidade. Essas etapas são: 1) a religião é parte constitutiva obrigatória da vida humana; 2) o desenvolvimento do pensamento humano acontece como processo ativo autocomandado da aprendizagem; 3) a religiosidade é constituída de operações reflexivas; 4) deve-se aplicar o princípio de equilíbrio nos moldes de Piaget.²⁷

Nesse contexto psicológico cognitivista-estruturalista, a religiosidade “consiste em operações reflexivas, em ‘perguntas, descobertas, explicações, interpretações de acontecimentos que, por meio desses atos, colocam a pessoa numa relação com algo, visando fazer frente à contingência, e experimentam essa relação como relacionamento transcendência-ser humano’”²⁸.

5. RELIGIOSIDADE POR IMITAÇÃO

A religiosidade por imitação é outra teoria que tenta explicar o surgimento da religiosidade no indivíduo, baseando-se em fatores sociais. A imitação apenas forma

²⁵ “A tradicional psicologia do desenvolvimento orienta-se pelo modelo de um processo de amadurecimento biológico (esta tendência ainda está preservada em conceitos como ‘jardim de infância’, ‘exame de madureza’). Ela observa e expõe processos do desenvolvimento infantil (baseando-se na psicologia da capacidade, coloca primeiramente, lado a lado, o desenvolvimento de processos motores, da fala, de hábitos de higiene, etc) e procura generalizá-los. [...] A cada nível atingido está ligada, dependendo da maturidade funcional dos órgãos respectivos, a correspondente disposição de aprender. Cada situação de aprendizado (caminhar, ler, nadar, etc.) tem um tempo mais apropriado. Dessa maneira o ser humano percorre uma série de etapas de desenvolvimento. [...] Por determinação de uma lei natural, a seqüência das etapas é irreversível, independentemente de influências sociais. A rapidez com que são percorridas as fases difere de indivíduo para indivíduo.” (Fraas, 1997:44).

²⁶ Fraas, 1997:56.

²⁷ Fraas, 1997:59.

²⁸ Fraas, 1997:59.

comportamentos religiosos, mas não informa sobre o conteúdo, visto este estar sujeito à casualidade.

É consenso que “nenhuma criança inventa Deus, mas todas elas estão dispostas a crer em sua existência”²⁹, porém essa disposição não se baseia na estrutura psíquica, encontra-se diretamente ligada ao ambiente social. Cassirer afirma que a imitação é um instinto fundamental da natureza humana e cita Aristóteles: “[a imitação] é natural ao homem desde a infância, e uma das vantagens que ele possui em relação aos animais inferiores é a de ser a criatura mais imitativa do mundo e aprender, a princípio, pela imitação”³⁰. O antropólogo da religião E. E. Evans-Pritchard afirma que as emoções encontradas na vida adulta de um indivíduo foram precedidas de aprendizado através de ritos e crenças. Diz Evans-Pritchard que “o indivíduo aprende a participar do rito antes de experimentar qualquer emoção, de modo que o estado emocional, qualquer que seja ele, e se é que existe, dificilmente poderá ser a origem e a explicação do rito. O rito é parte da cultura em que nasce o indivíduo e se impõe a ele de fora, como o restante da cultura”³¹.

Os indivíduos constroem atitudes como padrões básicos de comportamento através do fazer com (fator pragmático), do sentir com (fator afetivo) e do pensar com (fator cognitivo). No início da vida encontra-se o fazer com, isto é, o imitar o comportamento do indivíduo adulto, sem compreensão de sua natureza e sem assimilação do seu sentido. O behaviorismo – teoria do aprendizado por reforço/recompensa – se aproxima à teoria do aprendizado por imitação (por modelos), visto que reforça/recompensa comportamentos produzidos pela criança.

Conclui-se, portanto, que os diversos costumes e hábitos religiosos são os primeiros comportamentos aprendidos pelo ser humano.

6. RELIGIOSIDADE ATRAVÉS DA CONVERSÃO

A conversão é outra maneira pela qual se tenta explicar a religiosidade. Entendida como uma mudança repentina, pode ter diversas causas: a) reorientação dramática da vida; b) desilusão com as normas até então orientadoras da crença e conduta do indivíduo; c) mecanismo de defesa – as direções possíveis resultantes desta defesa são as trocas de modelos de orientação ou as simples sublimações; como exemplo de sublimação, verifica-se que

²⁹ Fraas, 1997:63.

³⁰ Aristóteles *apud* Cassirer, 1977:220-221.

³¹ Evans-Pritchard, 1978:69.

tendências sexuais proibidas ou indesejadas são trocadas por tendências religiosas (ingresso num convento, por exemplo); d) uma experiência que restaura o rumo de uma vida à deriva, fato que é interpretado como sinal da presença de Deus; entre as possibilidades causais de tal experiência encontram-se a experiência estética, o simbolismo do culto, o ser atingido por uma palavra bíblica; exemplos desse tipo de conversão são “as experiências de pessoas como Paulo, Agostinho, Pascal e Claudel”³². Berger propõe que a conversão pode ser um êxtase, no sentido literal desse termo, ou seja, o “ato de se manter do lado de fora ou dar um passo para fora (etimologicamente, *ektasis*)”. Quando o indivíduo em sua existência social salta “de um mundo [de significados] para outro” vivencia esta forma de êxtase.³³

É importante observar que a conversão tem por objetivo a integralidade psíquica do indivíduo, sendo considerada, sempre, uma conversão para melhor. Em sentido psicológico formal a conversão enquanto reorientação é neutra em termos de valores, não podendo ser considerada para melhor ou para pior.

A conversão também pode ser motivada por *razões sociais*. Entre as diversas possibilidades sociais para a conversão, “a grande tensão emocional provocada em determinadas reuniões, nas quais ocorre um fenômeno de contágio coletivo”³⁴, é o tipo que mais se aproxima do assunto proposto nesta tese.

Berger trata do assunto conversão apontando para as conotações religiosas que este tema possui. Prefere utilizar a palavra “alternação” para descrever esse fenômeno, libertando-o, assim, dessas conotações. Afirma a existência de uma “fluidez geral de cosmovisões na moderna sociedade”, as quais caracterizam a presente era como a era de conversão. A “popularidade de uma legião de novos cultos e credos” surgidos a partir da metade do século XX com seus diversos graus de “refinamento intelectual”³⁵ apelam fortemente ao indivíduo e se transformam em um irrecusável convite à conversão. A escolha de uma cosmovisão é determinante para o indivíduo dar significado a sua própria biografia.

A conversão/alternação é possível, então, entre os diversos sistemas de significados, mesmo sendo eles contraditórios. A cada novo sistema de significados adotado pelo indivíduo, explicações de sua própria existência e de seu mundo são oferecidos, bem como os “instrumentos para combater suas próprias dúvidas”. Em contrapartida, os sistemas de significados, nos quais os indivíduos se encontram, também oferecem meios de interpretação

³² Fraas, 1997:35.

³³ Berger, 1976:152.

³⁴ Ávila, 2007:184.

³⁵ Berger, 1976:61.

das dúvidas individuais o que fortalece a vinculação e contribui para que não haja o abandono.

7. RELIGIOSIDADE MARGINAL E INCONDICIONAL

Existe uma perspectiva na qual a religiosidade pode ser pensada como marginal, isto é, no sentido de que ocorre às margens das religiões institucionalizadas, e que tem se tornado alvo de muitas pesquisas empíricas. É o caso da experiência religiosa social popular, não totalmente codificada, na qual o indivíduo manifesta sua relação com o sagrado/numinoso independentemente de sua filiação a alguma instituição religiosa. Tal religiosidade pode ser observada no comentário que o indígena Lúcio Paiva Flores faz sobre os índios: “é que a relação com o Grande Espírito (essa é uma expressão aceita entre vários povos indígenas para designarem Deus) para o índio não está apoiada numa sistematização da teologia ou em uma estruturação eclesial”³⁶. Corroborando tal pensamento, o antropólogo Pierre Sanchis afirma que essa

religiosidade pode ser analisada como um produto que emerge das margens, dos lugares em que os núcleos de sínteses institucionais eventualmente co-presentes na sociedade se atingem mutuamente, se recobrem, articulam-se entre si. É neste espaço que a hegemonia das regulações institucionais perde algo de sua vigência, deixando lugar à maior circulação entre as margens e o(s) centro(s) institucional(is)³⁷.

Sanchis afirma ainda que a religiosidade é uma dimensão “mais diretamente e globalmente vital, logicamente anterior a qualquer institucionalização [...]”. Essa dimensão global e vital é a religião “mais radical que as religiões, [é a] religião primeira, [a] fundamental, [a] primordial [...]”³⁸, em outras palavras, essa dimensão é a religiosidade.

Bittencourt Filho define religiosidade como a vivência cotidiana das crenças, mitos e símbolos das diversas instituições religiosas pelos indivíduos e pelos grupos de maneira não

³⁶ Flores, 2003:12

³⁷ Sanchis, 2001:191.

³⁸ Sanchis, 2001:185. Continua Sanchis: “‘Religiosidade’ ... uma categoria usada em geral como apodo depreciativo e estigmatizante, que não esconde a sua origem institucional. Como se o único jeito de praticar ‘religião’ fosse precisamente o jeito orientado, contido e modelado pelos contornos de uma instituição.” (Ibidem).

organizada e não sistematizada.³⁹ Uma das características da religiosidade é a ruptura definitiva do vínculo entre a expressão individual religiosa e as instituições religiosas. As experiências com a “Realidade Última”⁴⁰ não têm que passar “pelos sistemas teológicos e eclesiais enclausurados em seu conservadorismo”⁴¹, sistemas esses incapazes de reconhecerem a dinâmica da vida social religiosa, na qual emerge uma religiosidade singular.

A religiosidade não está condicionada ao tempo, ao espaço e a eventos. O filósofo Ernst Cassirer afirma que “o sentido e o poder do ‘sagrado’ não estão limitados no sentimento mítico originário, a qualquer região particular, a qualquer esfera de ser e valor precisos. Pelo contrário, é a totalidade da existência e dos acontecimentos que recebe este sentido, na sua riqueza e concreção imediatos.”⁴²

O conceito de religião apontado pelo teólogo-filósofo Paul Tillich considera que a religiosidade é a religião em nível existencial, não em nível teórico e nem em nível institucional e se caracteriza pela vida experiencial do indivíduo. Em outras palavras, é o indivíduo que em sua liberdade vai se construindo, é a liberdade em processo de realização⁴³ na vida existencial⁴⁴, que abrange toda a vivência histórica do indivíduo nas suas mais variadas condições – “a finitude e angústia, a justiça e tragédia, conflitos e morte”⁴⁵. Esse conceito de religião trata do ser histórico em suas diversas atividades do cotidiano, lutando para superá-las e para superar a si próprio, refletindo a “situação da sensibilidade dos seres humanos”⁴⁶.

Outra característica importante dessa religiosidade é a não delimitação das dimensões sagrada e secular. Tillich afirma que

³⁹ Bittencourt Filho, 2003:68. O cientista da religião Rodrigo Portella categoriza o mito da seguinte maneira: “os mitos podem ser teológicos, enquanto estabelecem a correta relação entre os deuses e os seres humanos; classificatórios, quando ordenam as relações entre os homens, como os mitos que justificam o sistema de castas na Índia, por exemplo; etiológicos, quando regulam as relações do ser humano com a natureza, com os animais, objetos, com as profissões, e quando dão a explicação originária do porquê tal lugar ter determinado nome e afluir certos poderes”. (Portella in Magalhães, 2008:67).

⁴⁰ O cientista da religião Carlos Eduardo B. Calvani expõe assim o conceito de realidade última: “Em vez de utilizar a tradicional palavra ‘Deus’, Tillich escolhe a expressão ‘Realidade Última’, indicando sua opção por falar de Deus como o Incondicional, o fundamento último, o fundamento e abismo do ser ou o ser-em-si. Ele afirma que, embora o termo ‘Realidade Última’ não seja outro nome para Deus, ainda assim é possível utilizá-lo, desde que esteja inserida a idéia propriamente teológica de Deus como o Incondicional: ‘Se ele (Deus) fosse algo menor (que a Realidade Última), um ser – mesmo o maior de todos –, estaria ainda no mesmo nível de todos os outros seres. Estaria condicionado pela estrutura do ser como tudo o que existe’. Uma vez que a idéia de Deus inclui a Realidade Última, tudo o que expressa a Realidade Última também expressa Deus, intencionalmente ou não, e não há nada que possa ser excluído dessa possibilidade.” (Calvani, 1998:77).

⁴¹ Magalhães, 2000:141.

⁴² Cassirer *apud* Teixeira, 2004.

⁴³ Pegoraro, 2004.

⁴⁴ Para Kierkegaard, um dos inspiradores de Tillich sobre o existencialismo, diz Pegoraro, “a existência vivida é muito mais rica que a existência pensada”. (Pegoraro, 2004).

⁴⁵ Tillich, 1964:40.

⁴⁶ Tillich, 2006:31.

Se religião é o estado de estar tomado pela genuína preocupação última, este estado não pode ser restrito a um âmbito especial. O caráter incondicional desta preocupação implica que ela alude a todos os momentos de nossa vida, a todo espaço e todo âmbito. O universo é o santuário de Deus. Todo dia é um dia do Senhor, toda refeição uma refeição do Senhor, todo trabalho o cumprimento de uma tarefa divina, todo contentamento um contentamento em Deus. Em todas as preocupações preliminares a preocupação última está presente, consagrando-as. Essencialmente o religioso e o secular não são âmbitos separados. De preferência eles estão um no outro.⁴⁷

Tillich usa a terminologia *religião em nível existencial* para falar dos sentimentos, atos e comportamentos religiosos de um indivíduo que se encontra no tempo, espaço e evento não institucionalizados. Os comportamentos religiosos e as produções culturais não institucionalizados põem em evidência a religiosidade da maioria da população brasileira, e as características dessa religiosidade formam o que o sociólogo da religião José Bittencourt Filho chama de Religiosidade Matricial Brasileira. Essas características são as que procurei visualizar ao analisar as letras das canções ocorrentes nos rituais da Igreja Universal do Reino de Deus.

Em relação às produções culturais criadas pelo indivíduo religioso, recorro à máxima de Tillich que afirma que a religião é a substância da cultura, e utilizo as seguintes palavras desse teólogo-filósofo, “não há criação cultural sem uma preocupação última expressa nela”⁴⁸, para dizer que as expressões culturais pelas quais as experiências religiosas se manifestam, sejam através de criações artísticas, sejam através de comportamentos, sejam através de verbalizações, todas elas trazem em si um acervo religioso que pode ser desvelado, mesmo que se encontrem sob linguagens artísticas específicas.

Sobre a questão da experiência com o numinoso, é importante destacar que o numinoso é a categoria mais íntima, o cerne da religião, sem a qual não seria religião. Otto refere-se à categoria numinosa como uma categoria “de interpretação e valoração bem como a um estado psíquico numinoso que sempre ocorre quando aquela [categoria de interpretação e valoração] é aplicada, ou seja, onde se julga tratar-se de objeto numinoso”⁴⁹.

O sagrado, ou o numinoso, “apresenta um elemento [...] que foge ao acesso racional [...], sendo algo *árreton*, um *ineffabile* na medida em que foge totalmente à apreensão *conceitual*”⁵⁰. O sentimento do sagrado se encontra no nível do não-racional, acima da razão; é um “sentimento puro”, é não-conceitual, não podendo ser explicado pela razão, a não ser

⁴⁷ Tillich, 1964:41, tradução deste pesquisador.

⁴⁸ Tillich, 2006:53.

⁴⁹ Otto, 2007:38.

⁵⁰ Otto, 2007:37. *Árreton*, é traduzido por “impronunciável”, e *ineffabile*, por “indizível”. Grifo do autor.

por analogias. Esse sentimento do sagrado apenas pode ser “descrito, indicado, evocado, avaliado”⁵¹.

A experiência de um indivíduo com o numinoso, conforme definida por Rudolfo Otto, possibilita perceber o seu duplo caráter: o *tremendum* e o *fascinans*. Apesar dessa experiência se encontrar numa dimensão supra-racional (não-racional), de não ser percebida pelos órgãos dos sentidos humanos, ela é exteriorizada pelo indivíduo. Essa exteriorização passa pela linguagem cotidiana, ordinária e também passa pela linguagem poética, por isso na religiosidade popular as dimensões sagrada e secular se sobrepõem, não sendo possível identificar suas fronteiras. Em outras palavras, o indivíduo apossado de tal experiência, consciente ou inconscientemente tentará durante toda a sua vivência histórica traduzi-la para verbalizações, comportamentos culturais e criações artísticas que lhes são próprias e comuns. Essa experiência religiosa vivenciada pelo indivíduo e sua conseqüente expressão através da cultura que lhe é familiar não exige o pré-requisito de filiação a um grupo religioso, seja institucionalizado ou não. Por isso, Tillich, que tem estudos recorrentes sobre a relação da religião com a cultura, afirma que a religião se expressa através das diversas formas culturais e propõe a máxima: “religião é a substância da cultura, cultura é a forma da religião”⁵².

Tillich afirma que o sagrado se apossa de toda a realidade humana, de cada função, seja como um sentimento do numinoso, ou como o “Espírito divino”, ou ainda, como a “Presença Espiritual”⁵³. Conseqüentemente, o Espírito divino é livre para atuar em qualquer momento, em qualquer evento e em qualquer local. O Espírito divino independe de quaisquer condições para atuar. Portanto, a religiosidade de um indivíduo ou grupo “consiste nas formas concretas, espontâneas e variáveis por meio das quais a religião é vivenciada [...]”⁵⁴.

⁵¹ Birck, 1993:23.

⁵² Tillich, 1964:42.

⁵³ “Presença Espiritual” significa Deus presente, em termos de Espírito. (Tillich, 2005a:567). “Presença Espiritual” é o primeiro dos três símbolos religiosos para expressar a vida sem ambigüidade. Os outros dois são: “Reino de Deus” e “Vida Eterna”. (Tillich, 2005a:564-565). Tillich diferencia “Espiritual” de “espiritual” (espiritual com “E” maiúsculo de “e” minúsculo) usando o seguinte argumento: “Aqui [no livro Teologia Sistemática] usamos as palavras ‘Espírito’ e ‘Espiritual’, com ‘e’ maiúsculo para designar o Espírito divino e seus efeitos no ser humano. [...] O termo estóico para designar espírito é *pneuma*. [...] Existe um problema semântico na língua portuguesa para o uso deste termo] por causa do abuso da palavra ‘espírito’ com ‘e’ minúsculo. [...] Tanto nas línguas semíticas quanto nas indo-européias, a raiz das palavras que designam espírito significa ‘respiração’. [...] Onde há respiração, há o poder da vida; onde ela desaparece, também desaparece o poder da vida. [...] Nos tempos modernos [...] a palavra recebeu a conotação de ‘mente’, e ‘mente’ recebeu a conotação de ‘intelecto’. O elemento de poder no sentido original de espírito desapareceu [...]” (Tillich, 2005a:485).

⁵⁴ Bittencourt Filho, 2003:68.

8. O CONCEITO DE RELIGIOSIDADE TRABALHADO NESTA PESQUISA E SUAS CARACTERÍSTICAS

O conceito de religiosidade que é trabalhado nesta pesquisa é aquele que a concebe como a expressão comportamental espontânea e/ou criadora resultante da experiência com algo que transcende o ser humano, o numinoso, no dizer de Otto; que ocorre às margens de conceituações instantâneas dessa experiência; e que se encontra incondicionada a qualquer instituição religiosa.

Neste trabalho acadêmico empenhei-me na busca de características da *religiosidade popular brasileira* em os textos das canções criadas pelo indivíduo religioso, ou melhor, pelo sujeito religioso⁵⁵, especificamente nas letras das canções ocorrentes nos rituais da IURD, por considerar que essa instituição religiosa absorveu os elementos religioso-culturais emergidos da fusão/amálgama/síntese das religiosidades indígena, européia ibérica, africana, espírita kardecista e européia romana, respectivamente organizadas numa seqüência histórica. Essa *religiosidade popular brasileira* é denominada por Bittencourt Filho de *Religiosidade Matricial Brasileira*, religiosidade que emerge de uma *matriz religiosa*, denominada de *Matriz Religiosa Brasileira*, que foi gerada a partir de uma fusão/amálgama/síntese das culturas religiosas contingenciadas no Brasil ao longo de sua história.

Algumas características dessa *religiosidade matricial* são as seguintes:

- a existência de um Deus todo-poderoso (trindade) que depende de mediadores outros⁵⁶
- a cura (milagrosa)
- o exorcismo

⁵⁵ O termo sujeito apresenta um acréscimo de significância ao termo indivíduo, isto é, de um lado existe o conceito de indivíduo uno e estável que é ultrapassado pelo conceito de *sujeito sociológico*, nos termos colocados por Stuart Hall. Hall define *sujeito sociológico* como aquele que possui uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada. Por outro lado, existe o conceito de *sujeito ideológico* proposto pela Análise do Discurso, que afirma que “não há sujeito sem ideologia” (Orlandi, 2005:47), pois “a ideologia [...] é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer.” (Orlandi, 2005:46).

⁵⁶ Campos, falando sobre o tema da conversão ao Deus que cura, dentro da teologia iurdiana, apresenta a seguinte característica da religiosidade popular: “O Deus, ao qual se solicita a conversão [na IURD] é o mesmo da religiosidade popular brasileira, isto é, um Deus que se posiciona acima das leis da natureza e que, devido à distância, depende de mediadores para interferir e burlar as leis criadas por ele mesmo. Ele, apesar de todo-poderoso e milagroso, depende e opera por intermediários – os ‘curandeiros’”. (Campos, 1997:357).

- o êxtase místico⁵⁷
- a conversão (milagrosa)
- a prosperidade
- um sistema simbólico multifacetado e criativo
- o utilitarismo no trato com o transcendente⁵⁸

⁵⁷ Em relação a estas três características da *religiosidade matricial* – cura, exorcismo e êxtase – pode-se afirmar que é um possível o retorno ao encantamento do mundo. O sociólogo Reginaldo Prandi afirma que “o que há de característico na multiplicação mais recente de religiões e na expansão da conversão ou reconversão a essas novas ou renovadas formas de crenças é a falta de compromisso com qualquer postura que releve o caráter racional, científico e historicista fundante da sociedade na sua presumida modernidade desencantada. [...] O desencantamento significa o refluxo da magia, com o que a própria religião estava bastante de acordo, mas hoje, o que as novas propostas religiosas fazem e professam significa voltar atrás, recuperando a magia com muito vigor.” (Prandi, 1992:82-83). Ao comentar esta afirmativa de Prandi, a socióloga Maria Clara Ramos Nery diz que “a assertiva de Prandi é significativa, pois o elemento mágico é recuperado com todo vigor nos fenômenos religiosos da atualidade, mas se constata que esse elemento mágico jamais deixou de estar presente se se considera a existência de uma religiosidade mínima brasileira, conceito de André Droogers (1987). Prandi alerta para a agudização dos elementos mágicos como consequência das contradições [sociais] não resolvidas. Essas mesmas contradições criam, portanto, novas formas de reencantar o mundo a partir da religião.” (Nery, 2005:309). O sociólogo Ricardo Mariano afirma que “com o surgimento e a propagação da Teologia da Prosperidade, portanto, de um lado, o ascetismo declina sensivelmente, de outro, o tradicional discurso pentecostal, desde o princípio tão afeito à cura, ao exorcismo, às manifestações sobrenaturais e ao milagre, aferra-se ainda mais à magia. Daí as crenças, práticas e promessas dos grupos pentecostais filiados a essa corrente teológica caracterizarem-se como imediatistas, instrumentais, terrenas (não-metafísicas) e específicas. Numa palavra: mágicas. A magia é elemento crucial da Universal [...]” (Mariano *in* Oro et alii, 2003:257-258).

⁵⁸ A doutrina do utilitarismo surgiu como uma seqüência de artigos publicados no ano de 1861 e, como livro, em 1863, na Inglaterra, tendo como principais representantes Jeremy Bentham (1748-1832), John Stuart Mill (1806-1873) e Henry Sidgwick (1838-1900). A idéia central do utilitarismo é o entendimento de utilidade como “a propriedade de qualquer objeto pela qual ele tende a produzir benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade (tudo isto, no presente caso, consiste na primeira coisa), ou (o que consiste novamente na mesma coisa) evitar a ocorrência de danos, dor, mal ou infelicidade”. (Bentham *apud* Bunnin, 2007:821). No utilitarismo devem ser levado, indiferentemente, ao ponto máximo a utilidade, a felicidade ou o prazer. O utilitarismo é uma ética consequencialista, “as coisas devem ser medidas e avaliadas por suas consequências efetivas e possíveis. A ação correta é justificada por situações futuras, e não por eventos do passado. Por exemplo, a explicação de Bentham da justificação da punição se dá em termos de coibição. A **punição** é justificada se coíbe as pessoas de cometer ações indesejáveis. Ou seja, se justifica se ela previne danos futuros, em vez de ser uma retaliação por ações más do passado. De modo mais preciso, o objetivo apropriado da punição, para Bentham, como tudo o mais, é produzir prazer e evitar a dor. [...] Ela só pode justificar-se, portanto, para Bentham, se essa dor específica é a causa de uma maior redução de dor em outro lugar. Assim, se as pessoas são impedidas de fazer coisas que provocariam mais dor (como o estupro, o roubo ou o assassinato) pela punição, então a punição estará justificada. [...] A redução da dor e o sucesso em coibir o comportamento causador do sofrimento são tudo o que conta. Nenhuma outra questão sobre o caráter apropriado de uma penalidade específica é pertinente. [...] a justificação não se baseia em um ato do passado (uma promessa do passado), mas na prevenção de possíveis prejuízos futuros.” (Bunnin, 2007:822). Grifo do autor. O utilitarismo, a princípio, dizia respeito às relações entre um indivíduo e o Estado, pois tinha como pressuposto fundamental um fim avaliativo, isto é, a *teoria do valor*. “Um exemplo de solução benthamista é a explicação da punição [...]. As pessoas, conduzidas pelo próprio interesse (o desejo de evitar a dor e a punição), são levadas a fazer o que deveriam por um sistema correto de punições ameaçadas. Em outros termos, elas são conduzidas por esse **auto-interesse** a considerar também os interesses dos outros e a agir de maneira que promova a felicidade geral. [...] O princípio-chave, em suas palavras, era o ‘princípio da junção de dever e interesse’. As coisas deveriam ser habilmente arranjadas de modo a que dever e interesse coincidissem.” (Bunnin, 2007:823). Grifo do autor.

- o infantilismo⁵⁹
- a resistência aos conteúdos impostos pelas instituições religiosas⁶⁰
- a não filiação instituições religiosas
- a ausência da realidade da graça⁶¹.

Cunha apresenta alguns elementos dessa religiosidade popular oriundos da matriz religiosa que nas últimas décadas foram reprocessados pelo pentecostalismo e pelo carismatismo, os quais caracterizam as práticas dos diversos grupos neopentecostais hoje existentes no Brasil. São eles⁶²:

- compreensão de Deus como aquele que ajuda e abençoa, mas também castiga; sua capacidade de perdão está diretamente relacionada ao cumprimento de deveres e obrigações do fiel; a Teologia da Prosperidade reprocessa essa compreensão

- cultivo de uma relação direta com Deus, sem a necessidade de intermediários⁶³, daí a aversão a ritos e um apego a formas intimistas de culto; a ausência de uma rígida ordem litúrgica e a abertura à participação espontânea da audiência refletem bem esse caráter

- compreensão de fé como pensamento positivo, otimismo e confiança – quem tem fé supera dificuldades e vence na vida –, mais um elemento reprocessado pela Teologia da Prosperidade

- desapego às instituições religiosas e busca de liberdade para praticar a religião; a atenuação do controle de membresia (livro de rol, por exemplo) aproximou o pentecostalismo do último período com esse elemento da matriz religiosa brasileira.

⁵⁹ Em relação a esta característica da *religiosidade matricial* e a anterior, Bittencourt Filho afirma o seguinte: “o primeiro [o utilitarismo] considera a religião apenas como instância de proteção sobrenatural e fonte perene de bens simbólicos, obtidos mediante o cumprimento de certas obrigações e deveres. Estabelece uma relação de trocas com a(s) divindade(s) e baseia-se em altos de magia, reconhecidos ou não como tais. O segundo [o infantilismo] representa a tendência não só de confinar a religião no escaninho da irracionalidade, como impede o estabelecimento de qualquer liame entre a dimensão religiosa da vida e a existência cotidiana, salvo no tocante à superação das dificuldades materiais e pseudo-espirituais.” (Bittencourt Filho, 1996:47-48).

⁶⁰ Bittencourt Filho, 1996:48.

⁶¹ A *justificação pela graça* vem de encontro à *cultura eclesial* da época da Reforma, denominada por Troeltsch e Weber de “tradicionalismo”, e se torna clara a todos religiosos “quando Lutero afirma que a salvação é obtida tão somente pela graça de Deus – graça esta que é oferecida a todos, e ‘de graça’, isto é, sem indulgências, exigindo do homem apenas a simples atitude de arrependimento, o que lhe propiciaria sua ‘justificação pela fé’. Não caberia à Igreja Católica o monopólio da graça. Dessa maneira, a graça, em conjunto com a possibilidade de leitura do texto sagrado, proporcionou ao homem uma relação direta com o deus cristão”. (Almeida, 2009:114).

⁶² Cunha, 2004:184-185.

⁶³ A explicação para a aparente contradição existente entre esta característica apresentada por Cunha e aquela exposta como primeira nesta relação (“a existência de um Deus todo-poderoso que depende de mediadores” – apresentada por Campos), é que naquela existe a necessidade de mediadores – “curandeiros” – para a operação de milagres; nesta, a referência se faz à relação do indivíduo com o divino, que não necessita de intermediários.

Algumas das características da religiosidade marginal/incondicional encontram-se imbricadas na ideologia religiosa da Igreja Universal do Reino de Deus, tema que é discutido no tópico que segue.

9. A RELIGIOSIDADE MARGINAL/INCONDICIONAL E SUA IMBRICAÇÃO COM A IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS

“O pentecostalismo se abraçou”, afirma Sanchis, intrigantemente. Ele mesmo explica essa afirmação, dizendo que o pentecostalismo “deixou-se marcar (sincretismo?) pela cultura religiosa ‘católico-afro-brasileira’”.⁶⁴

O pentecostalismo, ou o pentecostalismo de terceira onda⁶⁵, ou o Pentecostalismo Autônomo, ou ainda, o neopentecostalismo têm como seu expoente máximo a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD).

Um autor que propõe que a tríade *cura*, *exorcismo* e *prosperidade*⁶⁶ seja o alicerce do pentecostalismo de terceira onda é Bittencourt Filho, tríade essa que conjuga fatores sociais e religiosos e que respondem às necessidades das classes populares de forma inconsciente e difusa. Outro autor que propõe uma tríade que tem homologia com a anterior é o cientista da religião Paulo Bonfatti, que apresenta os elementos *cura*, *exorcismo* e *conversão* como caracterizadores do neopentecostalismo, especialmente o iurdiano. Bonfatti troca o elemento *prosperidade* da tríade proposta por Bittencourt Filho pelo elemento *conversão*.

A argumentação de Bittencourt Filho sobre a inclusão do elemento prosperidade⁶⁷, é que este se apresenta como uma consequência notória do investimento (poupança) que o indivíduo faz pela via da “conversão”, isto é, é “pela captação de novos valores [... que] torna-

⁶⁴ Sanchis, 2001:30. Almeida afirma que “[...] a Igreja Universal acabou situando-se, ainda que parcialmente, numa mesma lógica com as religiões afro-brasileiras. Como dois lados de uma mesma moeda, ela nega os significados conscientes de outras religiões e, contudo, simultânea, inconsciente e paradoxalmente, incorpora certos mecanismos de uma prática encontrada notadamente na umbanda e no candomblé”. (Almeida, *in* Oro et alii, 2003:337).

⁶⁵ O sociólogo Paul Freston afirma que o pentecostalismo brasileiro – nome originário do episódio narrado na Bíblia sobre a descida do Espírito Santo no dia de Pentecostes – historicamente se apresenta em três ondas de implantação de igrejas. A primeira onda “é a década de 1910, com a chegada quase simultânea da Congregação Cristã (1910) e da Assembléia de Deus (1911). [...] A segunda onda pentecostal é dos anos 50 e início de 60, na qual o campo pentecostal se fragmenta, a relação com a sociedade se dinamiza e três grandes grupos (em meio a dezenas de menores) surgem: a Quadrangular (1951), Brasil para Cristo (1955) e Deus é Amor (1962). O contexto dessa pulverização é *paulista*. A terceira onda começa no final dos anos 70 e ganha força nos anos 80. Sua representante máxima é a Igreja Universal do Reino de Deus (1977), e um outro grupo expressivo é a Igreja Internacional da Graça de Deus (1980).” (Freston, 1994:70-71).

⁶⁶ Bittencourt Filho, 1994:24.

⁶⁷ Ele fala em “poupança e prosperidade”. (Bittencourt Filho, 1994:26).

se possível redirecionar e racionalizar os recursos financeiros, mesmo escassos”⁶⁸. A consequência é uma notória prosperidade⁶⁹, resultado de uma conversão, entendida como uma reorientação sobrevinda sob emoções fortes ou como uma experiência que restaura o rumo de uma vida à deriva.

Bonfatti substitui o elemento *prosperidade* da tríade proposta por Bittencourt Filho por *conversão*, considerando o tema *prosperidade* uma consequência da *conversão*, como afirma o próprio Bittencourt Filho. Na realidade, Bonfatti considera a *conversão* como “uma *re-conversão*, um *re-conhecimento* de um universo simbólico *pré-existente* via sincretismo religioso que a IURD trabalha e *re-elabora* em seu corpo simbólico”⁷⁰. A conversão, neste caso, é entendida como uma mudança de círculo religioso. No novo ambiente o indivíduo reconhece o simbolismo que lhe é comum, mesmo que neste novo ambiente ocorra uma re-elaboração.

9.1. ELEMENTOS CARACTERIZADORES DA RELIGIOSIDADE IURDIANA

Apresentadas as bases sobre as quais a religiosidade iurdiana se assenta – cura, exorcismo, conversão/prosperidade –, aponto a seguir alguns elementos que caracterizam o neopentecostalismo, conforme discriminados pelo cientista da religião Leonildo Campos. Tais elementos emergiram em virtude das transformações culturais e religiosas ocorridas nas últimas décadas, motivadas pelo processo de modernização do mundo ocidental. Esse processo é chamado por alguns autores de *pós-modernidade*. Não entrando na discussão da existência, ou não, da pós-modernidade, Campos afirma que nos últimos anos o

ser humano estaria vivendo um processo social de atomização, tornando-se mais individualista, desprovido de historicidade, voltando-se para si mesmo, na busca de referências para o viver diário. Nesse contexto, valoriza-se o lúdico, enfatiza-se o irracionalismo, e descrê-se da modernidade e de tudo que a caracteriza. Para o indivíduo, pouco lhe interessa o passado e o futuro, pois a sua ênfase privilegia o presente.⁷¹

⁶⁸ Bittencourt Filho, 1994:26-27.

⁶⁹ “A interdição dos hábitos e costumes culturais mais comezinhos – principalmente aqueles ligados ao lazer e à sexualidade – produz um tipo de poupança que, uma vez investida na qualidade de vida material, transforma concretamente a situação das pessoas.” (Bittencourt Filho, 1994:27).

⁷⁰ Bonfatti, 2008:4.

⁷¹ Campos, 1997:46.

Os elementos que caracterizam a postura da IURD em relação à cultura *pós-moderna* são⁷²:

- a) valorização do Espírito Santo
- b) universalização do discurso religioso visando a globalização do sentimento religioso
- c) localização do transcendente dentro da pessoa, ou a busca interior da divindade através de rituais extáticos
- d) diluição das fronteiras entre o *cristão* e o *pagão*, com o rompimento do monopólio ocidental e cristão sobre as expressões religiosas
- e) definição da vida material como manifestação de um Espírito divino
- f) proposição da dupla natureza dos seres humanos (material e espiritual; o Eu inferior e o Eu superior – Jesus Cristo)
- g) aproximação do novo período mundial, no qual as contradições serão superadas – o Reino de Deus
- h) admissão de que a ascensão pessoal e a prosperidade se encontram ligadas à espiritualidade⁷³

⁷² Campos, 1997:47-48.

⁷³ Os temas ascensão pessoal e prosperidade na IURD estão diretamente ligados à ideologia denominada *Teologia da Prosperidade*. O sociólogo Ricardo Mariano faz um extenso comentário sobre essa ideologia no livro *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*, do qual transcrevo alguns trechos: “Na interpretação de certos pregadores brasileiros da Teologia da Prosperidade, o pecado cometido por Adão e Eva desfez a comunhão, a aliança ou a ‘sociedade’ existente entre Deus e as criaturas humanas, tornando-as escravas do Diabo. Como Deus desejava voltar a ser ‘sócio’ dos homens, mandou seu filho unigênito à cruz para expiar o pecado original. Entretanto, [...], Jesus não expiou os pecados da humanidade ao ter seu sangue derramado na cruz, mas, sim, quando, após sua morte, desceu ao inferno, recebeu a natureza satânica, experimentou a morte espiritual, sofreu durante três dias, nasceu e, por fim, conseguiu derrotar o Diabo em seu próprio território [...]. Desse modo, foram necessários para o restabelecimento dessa sociedade, na qual os homens, se cumprirem sua parte no contrato firmado na Bíblia por Deus, isto é, se pagarem fielmente o dízimo – o ‘sangue da igreja’, para Edir Macedo – e exigirem o que a Palavra declara pertencer-lhes, tornam a adquirir o direito à ‘vida abundante’. O pagamento do dízimo [...] constitui o meio pelo qual os indivíduos podem refazer a ‘sociedade com Deus’, habilitando-se a desfrutar das promessas bíblicas. [...] Deus não pode deixar de cumprir suas promessas bíblicas. O Criador não tem escolha senão cumprir o prometido. Presa às promessas que fez, a onipotência fica comprometida. Nesta sociedade, a parte que cabe aos homens consiste em pagar o dízimo, ter fé em Deus e em sua Palavra e confessar as bênçãos divinas em sua vida. Enquanto a parte de Deus reside no pronto cumprimento de suas promessas (reprender o ‘devorador’ e conceder bênçãos em abundância), das quais Ele, desde que satisfeitas as condições contratuais, em hipótese alguma pode se furtar. [...]. Com isso, além de ter sua soberania drasticamente diminuída, Deus torna-se vítima de freqüentes manipulações por parte de seus sócios, até porque não pode se ver livre delas, a menos que ‘quebre sua Palavra’, algo inimaginável na ótica destes crentes.” (Mariano, 2005:160-162). Continua Mariano, “[...] a fé constitui o elemento fundamental para se alcançar tais bênçãos. Pela fé, os cristãos podem possuir tudo [...] o que determinarem verbalmente em nome de Jesus. Saúde perfeita, ou cura das enfermidades, prosperidade material, triunfo sobre o Diabo, uma vida plena de vitória e felicidade, ‘direitos’ do cristão anunciados na Bíblia, figuram entre as bênçãos mais declaradas por eles. [...] Confessar nada tem a ver com pedir ou suplicar a Deus. Estas são atitudes reprováveis, demonstrações de pouca fé, [...]. Os cristãos, em vez de implorar, devem decretar, determinar, exigir, reivindicar, em nome de Jesus, como Deus prescrevera, para ‘tomar posse das bênçãos’ a que têm ‘direito’. Mais do que isso: eles devem crer *a priori* que já receberam as graças apesar de elas ainda não terem se concretizado no plano material. [...]” (Mariano, 2005:154). Grifo no original.

i) aceitação de que o sofrimento não é de Deus

Outros autores ao falarem sobre os elementos que caracterizam a IURD transitam pelos temas propostos por Campos. Entretanto, cito Bittencourt Filho, que fala do *êxtase coletivo*, da *poupança e prosperidade* e da *intervenção divina*, e cito Bonfatti, que fala da *realidade do mal*, da *guerra santa e dos dois reinos*, e do *simbolismo do dinheiro*. Ambos os autores correlacionam estes temas às demandas resultantes das transformações ocorridas na sociedade brasileira nas últimas décadas, às quais a IURD tenta prover com o seu universo simbólico.

Verifica-se que a IURD ajusta-se às características desse novo tempo da “pós-modernidade religiosa”⁷⁴. O tempo presente, a *pós-modernidade*, caracteriza-se pelo movimento espiral, no qual um elemento simbólico antigo é recuperado tornando-se atual. Por isso, Sanchis afirma que a IURD vai buscar em tempos longínquos da religiosidade elementos simbólicos que são intencionalmente contextualizados pela liderança iurdiana ao momento sócio-político-econômico-religioso⁷⁵ atual e que produzem um sincretismo progressivo. Esse instrumental simbólico e prático é “colhido pelas igrejas neopentecostais no vasto arsenal simbólico das religiões cristãs e não-cristãs”⁷⁶.

Um exemplo do uso de um material simbólico de um passado longínquo é apresentado no texto da canção *Restitui*. Embora a IURD seja classificada por alguns autores como pertencente ao setor do campo religioso brasileiro chamado de neopentecostais, que são considerados a vanguarda religiosa, como afirma Sanchis⁷⁷, ela busca no Antigo Testamento (no passado longínquo) fatos e ações para alimentar seus rituais. Esses fatos e ações são manipulados discursivamente de forma que possam ter vários significados. No caso desta canção, é possível, devido à polissignificação, significar a atitude de dar ordens à divindade, como pode ser constatada na análise da letra da canção *Restitui*⁷⁸, que se encontra na página 257.

A letra da canção é a seguinte:

⁷⁴ A “segunda característica desta pós-modernidade religiosa seria que ela reencontra momentos civilizacionais antigos, num desenvolvimento em espiral – por conseguinte sem que se trate de simples repetição do já visto. Fato instigante de uma pós-modernidade [...], e que obriga a temperar o espanto diante do ‘novo’ e a matizar os prognósticos para o futuro.” (Sanchis, 2001:37).

⁷⁵ É o caso do *rito da unção dos sete pontos* por mim presenciado e relatado posteriormente nesta pesquisa.

⁷⁶ Mendonça, 2006:98.

⁷⁷ É “no próprio coração da vanguarda ‘moderna’ que reencontraremos as marcas do passado”. (Sanchis, 1998:20).

⁷⁸ Esta canção foi entoada no ritual iurdiano ocorrido no dia 6 de agosto de 2006, no templo situado na Avenida D. Helder Câmara, na cidade do Rio de Janeiro.

Restitui

(Terceira faixa do CD *Restituição*, apresentada pelo grupo Toque no altar⁷⁹)

Os planos que foram embora
 O sonho que se perdeu
 O que era festa e agora
 É luto do que já morreu
 Não podes pensar que este é o teu fim
 Não é o que Deus planejou
 Levante-se do chão!
 Erga um clamor!

[REFRÃO]
 Restitui!
 Eu quero de volta o que é meu
 Sara-me!
 E põe Teu azeite em minha dor
 Restitui!
 E leva-me às águas tranqüilas
 Lava-me!
 E refrigera a minh'alma
 Restitui...
 Ouça no nosso clamor.

[FINAL DO REFRÃO, repete o primeiro verso e o refrão,
 na repetição do refrão, há uma fala do cantor.]

E o tempo que roubado foi
 Não poderá se comparar
 A tudo aquilo que o Senhor
 Tem preparado ao que clamar
 Cria porque o poder de um clamor
 Pode ressuscitar...

Na análise do texto desta canção, verifiquei haver uma aproximação não declarada a dois episódios bíblicos do Antigo Testamento. São as histórias narradas em 2 Reis 1-6 e 2 Reis 4.8-37, nas quais os personagens são uma mulher sunamita (da cidade de Suném), o profeta Eliseu e seu servo Geazi, e o rei daquela cidade. O episódio do clamor da sunamita ao rei no sentido de que seus bens fossem devolvidos é ressaltado na canção. Mas, o autor do texto da canção não apresenta o contexto histórico do fato bíblico e utiliza o ato de clamar como “fórmula” geral para a obtenção de benesses divinas. Essa utilização possibilita um

⁷⁹ “O ministério de louvor Toque no Altar surgiu em janeiro de 2002 quando o Pr. Marcus Gregório implantou na Igreja Evangélica Ministério Apascentar em Nova Iguaçu / RJ, baseado em I Crônicas 25, a visão de músicos de tempo integral, ou seja, músicos separados exclusivamente para a adoração [...]. Esse projeto começou com quatro pessoas e, atualmente, possui 17 músicos [...]. Discografia: até hoje foram lançados pelo ministério TOQUE NO ALTAR seis CDS e dois DVDs, sendo eles: CD Toque no altar, CD Restituição, CD Deus de promessass, CD Olha pra mim, CD Deus de promessas ao vivo, CD É impossível mas Deus pode, DVD Toque no altar/Restituição, DVD Deus de promessas.” Informação disponível no endereço eletrônico <http://www.oyo.com.br/artistas/gospel/toque-no-altar/>. O CD *Restituição* foi lançado no ano de 2003 e vendeu mais de um milhão de cópias. Informação disponível no endereço eletrônico http://pt.wikipedia.org/wiki/Trazendo_a_Arca.

significado diferente do emanado no texto bíblico e corrobora a ideologia religiosa praticada pelos neopentecostais.

Retornando ao tema deste tópico, que discorre sobre os elementos caracterizadores da religiosidade iurdiana, um fato digno de nota, e que caracteriza a existência do substrato religioso-cultural marginal/incondicional, é que no caso iurdiano a busca de elementos simbólicos se faz nas práticas e crenças das religiões dos povos contingenciados em terra brasileira, isto é, a busca se dá tanto no simbolismo da Igreja Católica quanto no simbolismo das religiões afiras, no xamanismo indígena e suas derivações.

A utilização de ritos de diversas religiosidades pela IURD é evidente e incontestável, mas não é algo unilateral, pois parte da Igreja Católica também faz uso desse recurso. Bittencourt Filho afirma que “quando a Igreja Universal restaura símbolos do Catolicismo tradicional, o faz segundo uma nova argumentação religiosa, supostamente explicativa. Quando a Igreja Católica retoma antigos exercícios espirituais (tidos como superados), e adota fórmulas exitosas dos pentecostalismos, o faz em nome da ‘contextualização’ do catolicismo ao mundo atual.”⁸⁰

Cabe, então, a pergunta: a continuidade de ritos católicos em um grupo religioso antagônico (a IURD), pelo menos no discurso, pode ser considerada uma estratégia mercadológica ou se apresenta como uma característica de uma religiosidade emergente?

Penso que, assim como o pentecostalismo em geral, qualificado como “Autônomo”, tomou uma identidade própria e autônoma em relação ao ramo religioso de origem, a IURD pode usar a estratégia de apropriação e reelaboração, ou pode intencionalmente fazer uso da negação/assimilação e da inversão/continuidade – binômios propostos pelo antropólogo Ronaldo de Almeida – ao utilizar símbolos existentes na religiosidade marginal brasileira. Mas, a aceitação desse ritualismo por parte dos fiéis neopentecostais, a aceitação de uma prática litúrgica incontestavelmente de origem católica, é motivada pelas idiosincrasias próprias de uma religiosidade que invade “as almas dos brasileiros pelas trilhas da memória inconsciente, da intuição, da emoção, do afeto, enfim, da experiência religiosa não estritamente racional”⁸¹. A IURD promove seus rituais visando abranger exatamente essa religiosidade que no campo religioso brasileiro ainda não tinha sido visualizada e apropriada pelas religiões institucionalizadas.

⁸⁰ Bittercourt Filho, 2003:79.

⁸¹ Bittencourt Filho, 2003:232.

O *rito da unção dos sete pontos*⁸² foi realizado e contextualizado como proteção dos fiéis contra um mal que rondava aquela área geográfica, a saber, a dengue. Campos afirma que “a Igreja Universal se liga àquelas forças mágicas, que emergem em momentos de crise e as usa para provocar alteração na auto-estima dos indivíduos e mudanças em seus respectivos comportamentos”⁸³. A IURD não somente está “ligada”⁸⁴ nas forças mágicas como também nos fatos sociais cotidianos, dos quais pode tirar proveito. Tal atitude pode ser comprovada com o *rito da unção dos sete pontos*, que deixou de ser um ato memorial de um elemento do passado religioso, para ter eficácia simbólica⁸⁵ sobre uma epidemia que acometeu o povo da região.

A proposta do surgimento de uma religiosidade marginal/incondicional, sincrética por excelência, caracterizada por continuidades, rupturas, assimilações, fusões, inversões, alterações e hibridação⁸⁶ entre as culturas religiosas de um povo mesclado e contingenciado em terras brasileiras, é sustentável e, em parte, pode ser comprovada na apropriação e reelaboração pela IURD do rito católico de tradição oriental.

A IURD apresenta em suas práticas rituais elementos do seu universo simbólico-axiológico “que evidenciam sua estreita aclimação ao quadro religioso brasileiro e sua tendência à hibridação dos códigos”⁸⁷. Por isso, é considerada a igreja que mais se aproxima de um substrato religioso marginal/incondicional brasileiro, porque incorpora em suas crenças e práticas parte das características religiosas das religiões que se amalgamaram na formação dessa religiosidade.

A IURD reencontrou

⁸² Sumariamente, este rito elege sete pontos do corpo humano para serem untados com óleo; a intenção do ritual é de proteção.

⁸³ Campos, 1998:36.

⁸⁴ Um dos jargões utilizados em seus rituais.

⁸⁵ Gilberto Velho afirma que a noção de eficácia simbólica “baseia-se na capacidade de envolver indivíduos e grupos de uma forma totalizante”. (Velho, 1999: 52). No *rito da unção dos sete pontos*, o envolvimento do grupo foi total no desejo de proteção contra um mal que rondava a cidade.

⁸⁶ Canclini utiliza-se do conceito de hibridação, que foi deslocado da biologia para as análises sociais culturais, no livro *Culturas híbridas*. Ele diz que “ao transferi-la da biologia às análises socioculturais, ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade. Daí que alguns preferiram continuar a falar de sincretismo em questões religiosas, de mestiçagem em história e antropologia, de fusão em música.” Canclini afirma que “o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas *mestiçagem*, o *sincretismo* de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas.” Diz ainda o autor que considera atraente “tratar a *hibridação* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se.” (Canclini, 2006:xix, xxvii e xxxix).

⁸⁷ Perez, 2000:26.

os processos de intensa ritualização, de mediação institucional e, senão dos “sacramentos”, pelo menos dos sacramentais múltiplos, feitos de “signos” quotidianos e naturais: não mais a imagem, [...] mas o sal grosso, o óleo, a água... [...]. Em certo sentido, o “terreiro” é reconstituído no interior mesmo do culto pentecostal, quando Exus e Pomba-giras são adorcionados [sic] para serem triunfalmente exorcizados⁸⁸.

A IURD é uma “atualização das possibilidades teológicas, éticas e estéticas do pentecostalismo”⁸⁹, tendo se tornado uma religião de caráter universal, isto é, aberta para a conversão de todas as pessoas⁹⁰ – todos credos, crenças e práticas. Campos afirma que a IURD é um empreendimento sincrético, “que juntou num mesmo espaço e discurso tanto a lógica e a terminologia operantes no kardecismo, catolicismo e protestantismo popular, assim como nas religiões afrobrasileiras”.⁹¹ Esta inclusão do protestantismo de linha popular é uma referência ao pentecostalismo, de onde a IURD tem sua origem, e não do protestantismo histórico, ou de missão.

⁸⁸ Sanchis, 1998:18. (Texto divulgado anteriormente à sua publicação na Revista *Horizonte*. Belo Horizonte, vol 1, nº 2, de abril de 1998.)

⁸⁹ Freston *apud* Antoniazzi *et alii*, 1994:139.

⁹⁰ Camargo *apud* Pierucci *in* Teixeira *et alii*, 2006:20.

⁹¹ Campos, 1997:26.

CAPÍTULO 3: O SINCRETISMO RELIGIOSO BRASILEIRO COMO MATRIZ DE IDENTIDADES RELIGIOSAS

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio ... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardeque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. [...]. Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muito virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. [...] já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta ... Chagas de Cristo!

(Guimarães Rosa em o Grande Sertão: veredas)

(Rosa, 1967:15-16)

O terceiro referencial teórico desta tese é o conceito de sincretismo. O sincretismo é um processo considerado normal e natural nas mais diversas dimensões da cultura humana. No âmbito religioso existem argumentos que o aceitam como normal e natural, bem como argumentos institucionais religiosos que tentam explicar a inexistência do sincretismo em seus símbolos e dogmas.

Neste capítulo a minha argumentação levou em consideração o contingenciamento dos povos indígena, europeu e africano em espaços geográficos do Brasil que, após séculos de convivência, viram romper as barreiras de suas culturas religiosas e presenciaram o surgimento de uma religiosidade sincretizada, mesclada, amalgamada de elementos religiosos de todas elas. Em continuação, discorri sobre os conceitos de sincretismo e sincretismo religioso, falei sobre o surgimento da Umbanda – “a religião genuinamente brasileira” –, o

surgimento da Matriz Religiosa Brasileira e do surgimento, a partir dos anos de 1970, de uma nova identidade religiosa, a Igreja Universal do Reino de Deus.

1. DO CONTINGENCIAMENTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO DE IDENTIDADES CULTURAIS-RELIGIOSAS A NOVAS IDENTIDADES RELIGIOSAS SINCRÉTICAS

Tendo como ponto de partida a contingência histórico-geográfica de identidades culturais-religiosas, apresento neste trabalho classificações¹ que indicam algumas etapas do processo ocorrido em parte do campo religioso brasileiro no decorrer dos últimos séculos.

A pergunta básica é: foi possível, por intermédio de um processo de síntese, passar de uma mera junção histórico-espacial de identidades religiosas a novas identidades religiosas?

A contingência das culturas religiosas ameríndia, européia (ibérica) e africana em determinados espaços geográficos brasileiros no decorrer dos últimos séculos forçou um contato direto e constante entre essas culturas. Tal fato possibilitou a ocorrência dos fenômenos de adaptação, justaposição e mistura² que são as etapas do processo de fusão ou síntese na conformação e configuração de novas identidades religiosas.

Na etapa da adaptação ocorre o fenômeno da apropriação, a nível popular, de elementos culturais de uma das culturas em contato. Esse fenômeno é bidirecional, isto é, ocorre tanto na direção dominante-dominado quanto na oposta, dominado-dominante. Nesta última direção, alguns elementos culturais dos dominados são adotados até como símbolos na cultura dominante. É o caso da feijoada brasileira, que com o passar do tempo transformou-se em símbolo na cultura dominante, conforme afirma o filósofo e teólogo Aldo Vannucchi: “de aproveitamento pelos escravos das sobras da mesa dos senhores, foi guindada à categoria de prato nacional. De símbolo de negritude e de tensão social, passou a ser depurada e manipulada como símbolo da nação toda.”³

¹ Concordo com o antropólogo Sérgio Figueiredo Ferretti quando diz que as classificações servem para constatar a existência dos diferentes tipos, “mais do que classificá-los com terminologia rigorosa, uma vez que a realidade não se submete facilmente a classificações [...]”. (Ferretti, 1997:3). O antropólogo Gilberto Velho corrobora essa idéia ao fazer a seguinte referência a este assunto: “No caso brasileiro, encontramos fenômenos que, por sua riqueza e densidade, põem em xeque esquemas e classificações demasiadamente rígidos. Refiro-me, principalmente, às religiões e cultos de possessão que atravessam quase toda a estrutura social.” (Velho, 2003:66).

² Adoto aqui a classificação apresentada pelo sociólogo Pedro A. Ribeiro de Oliveira: “Chamo de mistura a prática de atos ou a adesão a crenças de diferentes sistemas religiosos, que está ao nível do indivíduo, e não afeta diretamente nenhum dos sistemas religiosos. Nesse sentido, essa definição é análoga à que se usa na química para distinguir combinação e mistura”. (Oliveira, 1977:36).

³ Vannucchi, 2002:108.

O samba também se encontra entre os exemplos da apropriação pela cultura dominante de elementos da cultura dominada. A etnomusicóloga Elizabeth Travassos afirma que “o samba instituiu-se [na década de 1930] como seu [da música popular] gênero por excelência, na consciência dos brasileiros”⁴, fenômeno que resultou na integração das escolas de samba definitivamente no carnaval carioca. Vannucchi afirma que o samba foi “de início criado e consumido pelo povo do morro carioca e reprimido pela polícia, como coisa de malandro, para depois se urbanizar de pleno e ser glorificado como expressão musical tipicamente brasileira e privilegiado produto nacional de exportação.”⁵ O sociólogo Reginaldo Prandi, corroborando tal entendimento, afirma que a música ocorrente nos rituais do *candomblé banto*, mais tarde se formou, “no plano da cultura profana do Rio de Janeiro, um gênero de música popular que veio a ser uma importante fonte da identidade nacional brasileira [...]: o samba.”⁶

O termo mais utilizado para designar esses processos internos às culturas em contato e todas as conseqüências culturais daí advindas tem sido *sincretismo*.

2. A DELIMITAÇÃO DO CAMPO CONCEITUAL DO TERMO SINCRETISMO

As palavras são símbolos que produzem significados mentais – conceitos –, por isso necessitam ter o seu campo conceitual delimitado adequadamente para caracterizar o sentido exato dos “objetos” aos quais se referem. Falando de outra maneira, é necessário que se excluam do campo conceitual as idéias associadas à unidade lingüística hierarquicamente

⁴ Travassos, 2000:61-62.

⁵ Vannucchi, 2002:109.

⁶ Prandi, s/d. Muito tempo antes desse período, na época da colonização, a reconstituição da sonoridade daquele tempo “identifica uma certa fusão das práticas nativas com a atividade doutrinária dos jesuítas: do lado indígena, a música de encantação – ‘magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos’ –, mais rítmica que melódica, pautada por um instrumental singelo, à base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira etc.); do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano. Esses últimos [...] exerciam poderosa atração sobre os nativos, de tal sorte que os jesuítas logo depreenderam pontos de encontro entre as duas tradições e não deixavam de evocá-los durante os ritos e cerimônias freqüentemente celebrados. [... Algu tempo depois,] com a chegada dos africanos, no último período do século, a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela ‘dicção negra’ que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições ao lazer sofridas por esse povo.” (Tatit, 2004a:19-21). A definição de *música de encantação* aqui citada foi proposta por Mário de Andrade que afirmou ser ela uma “música mágico-ritual, transmitida sempre cuidadosamente de geração em geração e guardada com zelo pelos feiticeiros da tribo” não se libertando de sua função religiosa, mágica e social. (Andrade, 1987:17-18).

mais alta que não fazem parte do sentido que essa unidade lingüística se propõe transmitir, para que o significado do termo, sua denotação primeira, possa ser entendido.⁷

Tal delimitação se faz necessária principalmente quando se utiliza o termo *sincretismo*, visto que, no decorrer do tempo, o seu uso tem possibilitado uma polissemia que dificulta a compreensão do seu significado em qualquer discurso no qual esteja incluído.

O antropólogo Canevacci afirma que a palavra sincretismo se encontra “disfarçada” por um grande número de sinônimos, os quais podem ser mais elegantes ou mais conflituosos. O antropólogo Sérgio Figueiredo Ferretti delineou em seus estudos o campo conceitual ou associativo deste vocábulo através dos termos junção, fusão, mistura, paralelismo, justaposição, convergência e adaptação⁸. Dentre estes, diz Ferretti, os que mais dão sentido ao termo sincretismo são *junção, mistura e fusão*.

Retomando a idéia do campo conceitual ou associativo de um termo, é necessário verificar quais vocábulos estão comumente ligados ao termo principal para que o seu campo conceitual seja definido. No referente ao termo sincretismo, que é amplamente utilizado nas diversas áreas do conhecimento⁹, o lingüista Cláudio Márcio do Carmo pesquisou o seu uso nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo* e nas revistas *Veja* e *Época* no período compreendido entre os anos de 1998 a 2003, para verificar as suas associações lexicais em parte da mídia escrita. Nesse trabalho, Carmo procurou as variáveis associadas à noção de *sincretismo*, tendo encontrando o total de 23 tipos de agrupamentos lexicais diferentes. O número total de ocorrências (repetições) do termo sincretismo associado a outras palavras foi 137, e, dentre estas associações 97 se encontravam ligadas ao adjetivo *religioso*¹⁰, alcançando o percentual de 70,8%.

A pesquisa realizada por Carmo demonstrou que parte da mídia escrita utiliza o termo *sincretismo* no âmbito do campo religioso com o preponderante significado de mistura “e, quase sempre, com conotações positivas, que o associam à constituição híbrida do país”.¹¹ *Sincretismo*, conclui o autor, encontra-se associado ao conceito de misturas, dentro do âmbito do tema religiosidade.

⁷ Para ajudar o esclarecimento dessa argumentação, apresento o seguinte exemplo de Umberto Eco: “Quando o gaveiro [o marinheiro] de Colombo grita ‘Terra!’ é apenas a circunstância em que a palavra é pronunciada que induz os destinatários a individuarem sem demora aquela posição no campo semântico que impõe o eixo /terra/ vs /mar/.” (Eco, 1974:39). *Terra* naquele contexto se opunha a mar, e não a *céu*, ou a *sol*. Então, naquele contexto, os termos *céu* e *sol* precisavam ser excluídos como possibilidades de significação do enunciado.

⁸ Ferretti, 1995:90.

⁹ Ferretti afirma que o termo sincretismo ocorre também “na filosofia, na ciência, na arte [...]”. (Ferretti, 1995:91).

¹⁰ Algumas das outras palavras que tiveram presença quantitativamente significativa foram: afro-brasileiro, cultural, Bahia, candomblé, mistura e miscigenação. (Carmo, 2005:140).

¹¹ Carmo, 2005:145.

Em relação às conotações positiva ou negativa que podem ser atribuídas ao termo *sincretismo*, as que são emitidas no âmbito das ciências sociais têm o caráter positivo, fazendo referência “à formação de novas identidades a partir de elementos culturais disponíveis, em geral em mais de uma cultura”¹². A conotação negativa é encontrada na teologia cristã e nos movimentos de “raízes” ou de “reafricanização”. Na teologia cristã, porque tende a relaxar a “pureza” das crenças por ela defendida, o que possibilitaria uma mistura não desejada e, portanto, combatida veementemente; o sincretismo (mistura) é considerado como “trair a [pura] fé cristã”¹³. Nos movimentos de raízes e de reafricanização, porque existe o afã de preservação do patrimônio cultural-religioso, entusiasmo este que propicia o desenvolvimento de atividades direcionadas à busca das raízes culturais africanas. Essa busca é incapaz de ser atingida, pois jamais será possível, num movimento de pesquisa histórica em direção ao passado, encontrar as “raízes” da maneira como se apresentava séculos atrás. Em outras palavras, jamais poderá ser encontrado o momento histórico cultural do passado de um povo da maneira como ele se apresentou à época. Existe uma barreira intransponível entre o momento cultural atual e aquele ocorrido há séculos. Somente podem ser apontados vestígios culturais do passado, principalmente quando uma cultura tem como meio de transmissão a oralidade, como foi o caso da cultura africana.¹⁴

O campo conceitual do termo *sincretismo*, portanto, aponta para o campo conceitual da religião e é nesse campo, então, que ele é trabalhado nestes escritos.

3. O SINCRETISMO RELIGIOSO

No decorrer da contingência histórico-geográfica aqui no Brasil, os portugueses e seus colaboradores conseguiram instituir suas próprias normas e leis apoiados em um mandato do rei de Portugal. E, “os Índios que não queriam sujeitar-se a elas, foram combatidos e exterminados como inimigos. [...] Os brancos foram melhor armados, melhor organizados, possessos de anseio da terra, e estimulados por proselitismo religioso.”¹⁵ Sobre esse proselitismo, registrado está que foi uma das atribuições dadas aos colonizadores pelos

¹² Schreiter, 1998:70.

¹³ Schreiter, 1998:69.

¹⁴ Franz Boas afirma que “o material para a reconstrução de cultura é sempre mais fragmentário porque os mais amplos e mais importantes aspectos de cultura não deixam traços na terra; linguagem, organização social, religião – em resumo, tudo o que não é material – desaparecem com a vida de cada geração. A informação histórica é avaliada apenas através das fases mais recentes de vida cultural e é restrita àqueles povos que possuem a arte de escrever e cujos registros podemos ler. Mesmo esta informação é insuficiente porque muitos aspectos de cultura não encontram expressão em literatura.” (Boas, 1940:250-251).

¹⁵ Teensma, 2000:96.

governantes de Portugal, conforme se pode verificar nos três pontos de atuação recomendados ao primeiro governador do Brasil: “a catequese dos habitantes, a liberdade e o aldeamento dos índios e o ensino dos meninos”.¹⁶

A vinda forçada de indivíduos de diversas culturas e regiões do continente africano na condição de escravos e a distribuição desses contingentes humanos pelo continente brasileiro forçaram a convivência histórica com os donos da terra chamada Brasil e, também, com os colonizadores portugueses. Iniciou-se naquele momento “o lento e prolongado processo de contatos interétnicos [que] foi indeterminando os perfis genéticos de origem” de cada grupo cultural e redefinindo as diferenciações sócio-culturais “não só pelo grau de pigmentação da pele mas ao longo de linhas culturais e dos agrupamentos que se foram constituindo em torno de suas instituições.”¹⁷

Acrescente-se a esse fato, a distribuição pelo litoral brasileiros dos próprios nativos, visto que “o rei de Portugal não apenas permitiu a escravização dos nativos como incentivou o seu tráfico com a isenção de imposto para a venda de índios [...]. ‘Cabe ressaltar que já existia, antes mesmo da fundação de São Paulo, um modesto tráfico de escravos no litoral sul, encontrando-se, no meio do século [século XVI], muitos escravos carijós nos engenhos de Santos e São Vicente.’”¹⁸ Tal tráfico de indígenas ocorreu pela necessidade de mão-de-obra para a economia de subsistência e para os engenhos de açúcar (São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Paraíba), pois para estas regiões o problema da força de trabalho não foi amenizado com a chegada dos escravos africanos, como aconteceu na Bahia e em Pernambuco.

Sendo a religião um meio de expressão pelo qual são manifestos os conteúdos simbólicos mais profundos, a contingência em terras brasileiras de várias culturas religiosas

¹⁶ Barbosa, 2006:75.

¹⁷ Santos, 1977:24. O antropólogo Darcy Ribeiro afirma que a distribuição dos africanos aqui escravizados obedeceu a uma “política de evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia, nas mesmas propriedades, e até nos mesmos navios negreiros, [fato que] impediu a formação de núcleos solidários que retivessem o patrimônio cultural africano.” Tal política influenciou “a própria religião, que hoje, após ser trabalhada por gerações e gerações, constituiu-se uma expressão da consciência negra, em lugar de unificá-los, então, os desuniu. Foi até utilizada como fator de discórdia, segundo confessa o conde dos Arcos”. (Ribeiro, 1995:115).

¹⁸ Barbosa, 2006:74.

forçou respostas dinâmicas aos novos contextos sócio-históricos, que permitiram, de uma certa maneira, a homogeneização dos elementos essenciais de seus sistemas de origem.¹⁹

Nessa relação dinâmica presente nos novos contextos sócio-históricos, os indivíduos tendem a utilizar o aprendido como fator de ressemantização do seu próprio universo. A interação entre culturas em contato apresenta-se como uma maneira pela qual as “sociedades humanas (sociedades, subsociedades, grupos sociais; culturas, subculturas) são levadas a entrar num processo de redefinição de sua própria identidade [...]”²⁰ O sincretismo é um processo polimorfo e de dimensões não previsíveis que consiste na percepção ou na construção de homologias entre o universo de culturas em contato, percepção essa que “contribui para desencadear transformações no universo próprio, sejam elas em direção ao reforço ou ao enfraquecimento dos paralelismos e/ou das semelhanças. Uma forma de constante redefinição da identidade social.”²¹

O conceito de *sujeito sociológico* mostra que o indivíduo não é autônomo nem auto-suficiente, portanto é um ser formado na relação com a alteridade, com quem faz de maneira interativa intercâmbio dos valores, sentimentos e símbolos, isto é, através da cultura. O sociólogo Stuart Hall afirma que, de acordo com a concepção sociológica interativa da identidade e do eu, “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”²². Segundo Hall, não existe uma identidade única²³, pois os indivíduos são confrontados por múltiplas identidades a cada instante de sua história. Anthony Giddens, citado por Hall, afirma que “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”²⁴, mesmo que as práticas e comportamentos resultantes desse processo tenham homologias às anteriores, emergirão com características novas, fato este presente em outras áreas culturais da sociedade moderna.

¹⁹ Santos, 1977:25. A influência das culturas religiosas africanas na constituição da religiosidade marginal (popular) brasileira é intensa e permeia, além da religião, a culinária, o esporte, a música, a literatura, os costumes e a indumentária. Em relação à religião, uma constatação da existência ainda hoje de práticas africanas é a existência de uma forte resistência a elas nos rituais neopentecostais que recebeu o nome de “guerra santa”, porque demoniza essas práticas religiosas. Essas práticas tiveram origem na diversidade cultural e religiosa dos escravos africanos e atravessaram os séculos, sendo primeiramente combatidas pelo catolicismo, mais tarde pelo protestantismo e agora pelo pentecostalismo e neopentecostalismo. (Bobsin, 2003:27).

²⁰ Sanchis, 1994:7.

²¹ Sanchis, 1994:7.

²² Hall, 2005:11.

²³ “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. (Hall, 2005:13).

²⁴ Hall, 2005:15.

Em resumo, o indivíduo que era visto como possuidor de uma identidade fixa e estável na época do Iluminismo, passou a ser visto como possuidor de uma identidade aberta, contraditória, inacabada e fragmentada, que o caracteriza como um sujeito pós-moderno.²⁵ A condição de uma identidade inacabada é a característica predominante no processo de sincretismo, visto este ser um processo contínuo que pode apenas ser “fotografado” nos diversos momentos de sua continuidade histórica. Hall sintetiza esse pensamento ao dizer que “assim, em vez de falar da [nova] identidade [religiosa] como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”²⁶.

4. HISTORIANDO A UTILIZAÇÃO DO TERMO SINCRETISMO

O tema sincretismo foi alvo da atenção de Ferretti, que, em seus escritos, oferece vasta consideração. Esse autor elaborou uma revisão da literatura sobre sincretismo religioso afro-brasileiro, que passo a comentar.²⁷

A primeira pessoa a falar sobre sincretismo de maneira indireta no Brasil foi Nina Rodrigues que, sob a perspectiva teórica do evolucionismo²⁸, utilizou as palavras fusão, dualidade de crenças, justaposição, associação, adaptação, ilusão e outras. Nessa perspectiva teórica, Nina Rodrigues considerou o negro fisicamente incapaz para a elevada abstração do monoteísmo. Fez distinção entre os negros oriundos da África e seus descendentes, entre os negros crioulos e os mestiços. Fez distinção, também, entre candomblés africanos e nacionais, considerando estes últimos formados por gente da terra, isto é, os crioulos e os mulatos, pois estes eram nascidos em terras brasileiras. Considerou o sincretismo como uma adaptação fetichista ao catolicismo.

Arthur Ramos, continuador e divulgador da obra de Nina Rodrigues, foi o primeiro a analisar o sincretismo sob o ponto de vista da teoria culturalista²⁹. Adota a definição de

²⁵ Hall, 2005:46.

²⁶ Hall, 2005:39. (Grifo do autor).

²⁷ Ferretti, 1995:41-74.

²⁸ A preocupação central da teoria evolucionista era “demonstrar como a cultura obedece a uma evolução unilateral e unilinear”. (Melo, 1987:212). Essa teoria aplicava, por analogia, o pensamento da teoria de Darwin sobre a evolução das espécies à cultura e à sociedade, isto é, a idéia de haver uma única origem e estágios culturais humanos. “A grande estruturação de estágios é tríplice: *selvageria*, *barbarismo*, *civilização*; dos dois primeiros representantes não apenas no passado mas também em culturas contemporâneas ‘primitivas’ que ainda não evoluíram além de um ou outro desses estágios.” (Kessing, 1961:225). No estágio mais elevado, a civilização, foram colocados os europeus do século XIX, pois considerava-se que eles já teriam passado por aqueles outros estágios. (Santos, 2006:14).

²⁹ Entendida como “um sistema estrutural, em que o eixo de tudo é a bipolaridade natureza-cultura [...]” (Vannucchi, 2002:28). Em outras palavras, “cultura não é algo natural, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana.” (Santos, 2006:45).

aculturação³⁰ e tenta conciliar este método de estudo com a psicanálise, incluindo entre os resultados dessa aculturação a aceitação, o sincretismo e a reação. Em sua definição de sincretismo enfatiza o aspecto do processo harmonioso, sem conflitos, de culturas em contato.

Waldemar Valente define sincretismo como “um processo que se propõe a resolver uma situação de conflito cultural”³¹. Distingue-o de aculturação, assimilação e de amalgamação. Considera que o sincretismo abrange duas fases: a primeira, “exclusivamente exterior [...] que se processa rapidamente”³², possui as fases de acomodação, ajustamento e redução de conflitos; a segunda, que “implica numa modificação da experiência interior”³³, apresenta a assimilação, que implica em modificações ou fusões (um processo lento e inconsciente em que o tempo exerce sua ação).

Melville Jean Herskovits, adepto da corrente culturalista norte-americana³⁴, foi o principal teórico do culturalismo nos estudos sobre negros e religiões afro-americanas. Suas análises do sincretismo basearam-se nos conceitos de foco cultural, isto é, uma cultura que apresenta maior complexidade, maior variação e onde ocorrem maiores mudanças ou, ainda, onde o conservadorismo aparece com maior intensidade. Afirma que os deuses dos vencidos e os deuses dos vencedores foram livremente tomados de empréstimo. Considera o sincretismo como forma de reinterpretação dos elementos de uma cultura. Define reinterpretação como o processo em que significados antigos se adscrevem a novos elementos, ou, o processo em que valores novos mudam a significação cultural de formas antigas. Uma das contribuições das análises de Herskovits foi considerar a possessão em termos culturais e não como fenômeno patológico. Analisa a possessão na perspectiva do relativismo cultural, constatando que o transe é modelado culturalmente e induzido por aprendizagem e disciplina. Considera que a aculturação não tem qualidade etnocêntrica e não pressupõe que as culturas em contato se distingam uma da outra em superioridade.

³⁰ O médico e antropólogo Waldemar Valente define assim o termo aculturação: “Aqui, tomamos a *aculturação* conforme a definição dada pelo comitê encarregado do seu estudo e composto dos antropologistas Robert Redfield, Ralph Linton e Melville J. Herskovits: ‘a soma dos fenômenos que resultam quando grupos de indivíduos de diferentes culturas chegam a um contacto, contínuo e de primeira mão, com mudanças conseqüentes nos padrões originários de cultura de um ou de ambos os grupos’ [...]”. (Valente, 1955:41).

³¹ Valente, 1955:41.

³² Valente, 1955:43.

³³ Valente, 1955:43.

³⁴ A corrente culturalista norte-americana surge a partir de Franz Boas e atribuiu à antropologia a execução das tarefas da “reconstrução da história de povos ou regiões particulares” e “a comparação da vida social de diferentes povos, cujo desenvolvimento segue as mesmas leis”. Boas “desenvolveu o particularismo histórico [que foi denominado de Escola Cultural Americana], segundo a qual cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A partir daí a explicação evolucionista da cultura só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem multilinear.” (Laraia, 2002:35-36). A abordagem multilinear contrapõe-se à abordagem unilinear que considerava a evolução das sociedades através de três estágios, a saber: selvageria, barbarismo e civilização. Esta abordagem considerava que as sociedades se encontravam em algum desses estágios e evoluiria para o mais alto, a civilização.

Tullio Seppilli, outro seguidor da teoria culturalista, considera que o sincretismo havido com a religião católica foi maior na liturgia – cânticos, instrumentos, ritmos, melodia, dança, comidas sacras, altar – do que na mitologia, e afirma que se pode compreender melhor o sincretismo estudando a liturgia das culturas envolvidas. Ferretti afirma que o trabalho de Seppilli “apresenta preocupações científicas bastante avançadas em relação aos padrões da época”³⁵, dentre as quais o cuidado com o método de estudo na interpretação científica do sincretismo e com a exigência de estudar o sincretismo numa perspectiva histórica.

Roger Bastide adotou as perspectivas da sociologia em profundidade e da psicanálise na análise do termo sincretismo. Na perspectiva da psicanálise, considera que houve a “projeção de um complexo de inferioridade desenvolvido no negro pela escravidão, pois a religião do branco faz parte de uma cultura considerada superior”³⁶. Apresenta o princípio de cisão, ou de corte, para compreender o sincretismo afro-brasileiro, conceito que considera que o universo cultural estaria dividido em compartimentos estanques e que os relacionamentos individuais se encontram restritos ao interior dessas divisões, e não de uma divisão a outra; o verdadeiro sincretismo seria justamente as participações dos indivíduos nas diversas divisões. Também apresentou o princípio de correspondências, que considera não haver estruturas idênticas nos diversos domínios (culturas), mas somente analogias ou correspondências.

Em resumo às diversas definições do termo sincretismo aqui expostas e outras aqui não comentadas, apresento as possibilidades de conceituação deste termo encontradas em Ferretti:

- a) sincretismo como máscara colonial
- b) sincretismo como resistência
- c) sincretismo como justaposição
- d) sincretismo como colcha de retalho/bricolagem
- e) sincretismo como síntese

Dentre estas conceituações, o surgimento de novas identidades religiosas percorreu o caminho do sincretismo como síntese e é este campo conceitual que sustenta este trabalho.

5. AS ESTAPAS DO SINCRETISMO

O sincretismo é um processo que possui várias etapas em sucessão. O antropólogo Sérgio Ferretti aponta as seguintes:

³⁵ Ferretti, 1995:51.

³⁶ Ferretti, 1995:53.

- a) convergência ou adaptação
- b) paralelismo ou justaposição
- c) mistura, junção, ou fusão.³⁷

A partir da literatura que levantou sobre esse tema, Ferretti organizou uma lista de etapas possíveis, iniciando de um hipotético caso zero de não-sincretismo e chegando a um pleno sincretismo. Segue sua proposta:

Tabela 1: Etapas do sincretismo

não-sincretismo	Separação
	convergência ou adaptação
	paralelismo ou justaposição
Sincretismo	mistura, junção ou fusão

O autor explica as sutis diferenças entre as etapas dizendo

- que existe *separação* em rituais específicos de terreiros, como no tambor de choro ou axexê³⁸, no arrambam³⁹ ou no lorogum⁴⁰, que são diferentes dos rituais das outras religiões”⁴¹

- que existe *convergência* entre idéias africanas e de outras religiões, sobre a concepção de Deus ou sobre o conceito de reencarnação

- que existe *paralelismo* nas relações entre orixás e santos católicos

- que existe *mistura* na apropriação de certos rituais pelo povo-de-santo, como o batismo e a missa de sétimo dia.

Considerando, portanto, que o sincretismo é um processo contínuo e que apresenta etapas no decorrer do seu desenvolvimento, comento a seguir tais etapas.

5.1. SINCRETISMO COMO CONVERGÊNCIA OU ADAPTAÇÃO

Um aspecto do âmbito do sincretismo como convergência e adaptação é a conceituação de sincretismo como aculturação, que, segundo Canevacci, é o primeiro momento de um processo sincrético. A aculturação pode ser considerada como “a expressão

³⁷ Ferretti, 1995:91.

³⁸ Trata-se de uma cerimônia fúnebre realizada após o enterro de iniciados em rito nagô. Na Casa de Nagô (São Luis – MA) só se faz de corpo presente.

³⁹ Ou *arrambã*, ou *bancada*, é o ritual religioso denominado de Tambor de Mina, ocorrente no período de carnaval nos terreiros afro-maranhenses.

⁴⁰ Correspondente ao arrambam, refere-se ao período de fechamento (época quando os orixás não baixam) temporários dos terreiros de candomblé.

⁴¹ Ferretti, 1995:91.

vencedora que se irradia de um *centro* para um conjunto diferenciado de *periferias*.⁴² A aculturação pode ser voluntária ou coercitiva, espontânea ou dirigida, intimidativa ou imitativa, sendo resultado do contato intercultural, por isso, é “ubíquo, *pidgin*⁴³, crioulo: é um contágio cultural, um vírus.”⁴⁴ É ubíquo porque está ao mesmo tempo em toda parte, portanto, onipresente. É *pidgin*, porque se apresenta num modelo diferente daquele em que a cultura dominante se expressa; é um segundo modelo menos usual, que convive, ou sobrevive, como resultado do contato cultural.⁴⁵

Canevacci apresenta uma descrição modelar de um exemplo de aculturação, que cito a seguir.

O fato foi um encontro entre representantes de comunidades indígenas, do qual participaram dois índios Xavantes (Mato Grosso) e um grupo de índios Guaranis que vivem na Argentina, liderados pelo seu cacique. O encontro se deu na década de 1980, em Foz Iguaçu, do lado argentino, na reserva indígena ali existente. Entre os presentes, além dos índios encontravam-se, pelo lado brasileiro, quatro antropólogos, mais Canevacci. Pelo lado argentino, muitas pessoas – mulheres, crianças e moços. Depois das apresentações e das conversas entre os índios que durou toda a manhã daquele dia, “às duas horas da tarde [...] decide-se por um jogo de futebol”. Dois times são formados, um deles de índios argentinos e brasileiros (Xavantes e Guaranis) e o outro de não-índios argentinos, os quais pagaram pedágio para entrar na reserva. Como espectadores encontram-se índios e não-índios argentinos. O resultado final da partida foi dois a um para o grupo dos índios. Canevacci descreve assim o seu contentamento: “participei realmente de um evento glocal⁴⁶ [sic]:

⁴² Canevacci, 1996:21. Grifo do autor.

⁴³ Grosso modo, significa o vocabulário de uma língua sobreposto à gramática da outra. (Young, 2005:6-7). Ao falar sobre o sincretismo intertribal dos negros africanos, Valente apresenta um exemplo deste fenômeno sem usar o termo: “Até as línguas se misturavam, numa espécie de idioma auxiliar, capaz de associá-los mais solidamente num mesmo sentido de compreensão e fraternidade. [...] Como símbolo dessa espécie de idioma auxiliar, [...] basta lembrar o termo *malungo*, que todos usavam na acepção de camarada, de companheiro, de participante do mesmo drama que se ia desenrolar em terras do Brasil”. (Valente, 1955:60).

⁴⁴ Canevacci, 1996:21.

⁴⁵ O historiador cultural Peter Burke afirma que *pidgin* é um processo anterior ao de *crioulização*. Este processo desenvolve-se no encontro de duas línguas “que se modificam e ficam mais parecidas e assim ‘convergem’ e criam uma terceira, que frequentemente adota a maior parte de seu vocabulário de uma das línguas originais e sua estrutura ou sintaxe da outra. [...]. [Este modelo lingüístico foi ampliado a outras áreas do conhecimento, visto a sua relevância] para o estudo do desenvolvimento da religião, da música, do estilo de moradia, vestuário e culinária afro-americana. [...] o termo ‘crioulização’ [foi utilizado em vários estudos] para se referir à emergência de novas formas culturais a partir de misturas de antigas formas. Pode-se dizer a mesma coisa a respeito do Brasil, onde diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem.” (Burke, 2003:61-62). O processo de *crioulização* é não consciente, como a apropriação e a tradução cultural, pois ele nasce da necessidade dos indivíduos das culturas em contato de se comunicarem.

⁴⁶ “Glocal” é um neologismo (*glo*, da palavra global + *cal*, da palavra local) utilizado por Canevacci que foi forjado justamente na tentativa de captar a complexidade dos processos atuais de recíprocas contaminações entre *global* e *local*. (Canevacci, 1996:25).

completamente ligado aos fluxos comunicativo-desportivos globalizados e, ao mesmo tempo, interpretados de modo descentrado e sincretizado”.⁴⁷

Uma partida de futebol que teve como personagens indivíduos de quatro culturas diferentes – a saber: índios brasileiros, índios argentinos, argentinos não-índios e um europeu (italiano) – apresenta-se como uma atividade cultural sincrética por excelência.

A aculturação se configurou nesse exemplo pela apropriação por parte dos índios de um elemento da cultura “dominante” que se irradiou do centro para a periferia, conforme definição de Canevacci. Na formação do time dos índios prevaleceu a idéia da presença de um elemento comum entre os indivíduos de culturas diferentes, salvo os momentos iniciais, nos quais um europeu participou, mas, em pouco tempo foi “elevado” à função de árbitro da partida, pois poderia estar “contaminando” o time dos índios.⁴⁸

O futebol, “de origem inglesa e introduzido no Brasil por setores de elite no começo do século [passado]”⁴⁹, emergiu como um evento sincrético por excelência, pois apresentou grupos indígenas diversos aculturados às regras necessárias para a realização de uma partida.

Existe outro aspecto no âmbito do sincretismo, resultante da convergência de interesses, que é a sua conceituação como resistência, visto que essa resistência somente foi possível porque as culturas em contato necessitaram convergir a um interesse comum para sobreviver à cultura dominante, afastando as diferenças que ao mesmo tempo separavam-nas e as individualizavam e que, por intermédio delas, caracterizavam suas respectivas identidades culturais.

O sincretismo é um *processo* e ao mesmo tempo o *produto* do contato entre culturas religiosas, no qual não houve a aceitação passiva da religião da cultura dominante. “O sincretismo ocorre por que os seres humanos não aceitam automaticamente os novos elementos; eles selecionam, modificam e recombinaem itens no contexto do contato cultural”.⁵⁰ Os indivíduos não somente selecionam, modificam e recombinaem aspectos da cultura religiosa dos dominados – das periferias –,mas o fazem também com aspectos da religiosidade dos dominadores – do centro.

Neste sentido, pode-se dizer que há uma ressignificação sincrética das realidades e comportamentos que concretizam a experiência do dia-a-dia dos indivíduos. O filósofo e

⁴⁷ A descrição e os comentários de Canevacci desse encontro encontram-se no capítulo *Uma viagem sincrética – um líder Xavante entre os Guaranis* do livro *Sincretismos – uma exploração das hibridações culturais* de Massimo Canevacci (Canevacci, 1996:73-90).

⁴⁸ O próprio Canevacci coloca esta possibilidade: “Por sorte ou por azar, [...] pede-me para desistir de jogar para ser o juiz. Penso que o motivo pode estar no fato de que o time dos índios está completo; ou então poderia haver uma causa, por assim dizer, ideológica, isto é, a de não contaminar a pureza do time com a minha presença.” (Canevacci, 1996:77).

⁴⁹ Santos, 2006:61.

⁵⁰ Vasantkumar *apud* Canevacci, 1996:21.

teólogo Aldo Vannucchi afirma que a cultura popular ressignifica as diversas culturas com as quais mantém contato porque ela, citando a antropóloga Betty Milan,

não aceita as oposições clássicas, não aprisiona os símbolos atribuindo-lhes um único sentido e por isso os reinventa. Assim, ela [a cultura popular] não opõe os santos católicos e os orixás; afirma que santa Bárbara é Iansã ou que o Senhor do Bonfim é Oxalá (Bahia); ousa apresentar santo Antônio (...) como o marechal dos exércitos do rei (Bahia); convida Alice a visitar o sítio do Pica-pau Amarelo e nele reconhece o País das Maravilhas (Monteiro Lobato), recriando-lhe o sonho erige a mulata numa vestal (Beija-Flor) e esta numa brasileira inaugurando no ritmo do batuque um culto novo; faz da baiana uma cariátide (Imperatriz Leopoldina) ou o último grito da moda nova-iorquina (Carmen Miranda) para que a baiana, sendo nossa, venha a ser grega e também americana; transforma o caju no fruto do pecado (cordel) revalorizando a terra e reinterpretando assim o Gênesis e a sua história da maçã.⁵¹

Por outro lado, o filósofo e teólogo Andrés Torres Queiruga afirma que na cultura atual o termo sincretismo “tendeu a tomar a conotação negativa de mistura confusa ou complexo híbrido não verdadeiramente sintetizado”.⁵² Essa conotação negativa vem da aproximação do termo sincretismo ao conceito de *superfície*, no sentido de que o que é sincrético não possui profundidade, não possui um enraizamento cultural. Se o termo sincretismo for entendido como uma união momentânea para fins específicos, conforme definição de Canevacci, conseqüentemente faz parte do seu campo conceitual o não compartilhamento em profundidade de todos os aspectos culturais de uma comunidade. Caso o entendimento não seja este, não haverá coerência nessa significação negativa, pois este aspecto não é parte constitutiva de tal conceito. Contudo, a filosofia e a religião usaram o termo sincretismo enfatizando essa dimensão de superficialidade, num sentido negativo, depreciativo.

No âmbito do sincretismo como convergência e adaptação encontra-se incluído o trânsito de elementos da cultura religiosa de ambos os grupos em contato.

Um exemplo do trânsito de elementos simbólicos e da reutilização de tais elementos, ou, falando de outra maneira, um exemplo característico da presença na prática religiosa

⁵¹ Vannucchi, 2002:109-110.

⁵² Queiruga *apud* Soares, 2003:254.

neopentecostal⁵³ de um elemento ritual antigo originário da religião católica é o caso do *rito da unção dos sete pontos* que passo a descrever e comentar.

No momento final do ritual noturno ocorrido no templo da IURD, localizado na Avenida Nilo Peçanha, número não anotado por mim, na cidade de Duque de Caxias – RJ, houve o *rito da unção dos sete pontos*. O bispo José, quem conduziu todo o ritual daquela noite, solicitou aos obreiros⁵⁴ que distribuíssem o óleo a todos os presentes. Vários obreiros saíram pelo amplo templo, no qual se encontrava uma pequena quantidade de pessoas, com suas bandejas contendo vários copos plásticos tipo cafezinho, com pequena quantidade de óleo⁵⁵. O bispo dirigente solicitou que todos se colocassem em pé e falou, antes do rito da unção, sobre o problema de saúde pública que acometia o povo duquecaxiense – a dengue. Disse que a *unção dos sete pontos* serviria também para que o povo ficasse liberto desse mal. Deu seqüência ao rito solicitando aos presentes que molhassem a ponta do dedo no óleo e a passassem na cabeça, na frente (na região torácica), na nuca, nas mãos e nos pés. Contei os pontos do corpo elegidos pelo bispo para a unção com o óleo; não chegou à quantidade anunciada, sete, mas a cinco.

Nesse rito, a unção foi trabalhada como proteção de males e especificamente o mal da dengue, que acometeu como epidemia a região geográfica do Grande Rio de Janeiro, na qual a igreja visitada se encontra localizada. O direcionamento do rito a um mal específico é uma estratégia interessante, pois visa não banalizar o rito. Fica garantido o seu poder simbólico para outros males que possam acometer a sociedade. Quando de sua repetição, será solicitada sua eficácia simbólica para a “cura” de outro mal.

O *rito da unção dos sete pontos* realizado na IURD é a etapa de trânsito de um elemento de uma cultura religiosa para outra, ou uma recuperação/assimilação /reelaboração/continuidade do *Sacramento da Confirmação*, ou *da Crisma*, existente na Igreja Católica.

⁵³ É importante salientar que o neopentecostalismo tem origem no pentecostalismo e este no protestantismo. Esta afirmação tem o propósito de demarcar as fontes das práticas religiosas do neopentecostalismo inicial. A IURD foge a essa demarcação, por isso alguns autores a consideram pertencente ao Pentecostalismo Autônomo. “Esta designação se contrapõe à de pentecostalismo clássico, igrejas originadas no movimento missionário pentecostal, dos EUA, no início do século [passado]. Por pentecostalismo autônomo designamos as denominações dissidentes daquele pentecostalismo e/ou formadas em torno de lideranças fortes.” (Bittencourt Filho, 1994:24). Além da IURD, são consideradas pertencentes a esse campo religioso as seguintes denominações: Brasil para Cristo, Deus é Amor, Casa da Bênção, Nova Vida e Igreja Cristo Vive. (Bittencourt Filho *in* Rolim *et alii*, 1996:42).

⁵⁴ Obreiros são as pessoas que ajudam o bispo na condução do ritual iurdiano, recolhendo ofertas e dízimos, distribuindo envelopes e outros objetos normalmente ofertados aos fiéis, ajudando na condução dos fiéis aos lugares no templo etc. Almeida afirma que “os obreiros (a maior parte composta por jovens de ambos os sexos) são pessoas com pouco tempo de conversão que auxiliam na realização dos cultos, principalmente nas orações dos fiéis”. (Almeida, 2009:62).

⁵⁵ Não posso afirmar que o líquido presente no copo plástico era óleo (azeite). A sua aparência me leva a crer que sim.

Talvez, para fugir da acusação de que esteja assimilando ritos da Igreja Católica Romana, em cuja tradição a cultura brasileira tem uma de suas origens, a IURD recuperou o rito *da Crisma* da tradição católica oriental.

O antropólogo Ronaldo de Almeida afirma que a IURD opera com os binômios “negação/assimilação” e “inversão/continuidade” como mecanismos de sua constituição e expansão. “No primeiro [diz Almeida], a Igreja Universal combate as outras religiões, ao mesmo tempo em que assimila suas formas de apresentação. No segundo, trata as outras religiões como falsidade, ao mesmo tempo em que atesta sua existência sobrenatural”.⁵⁶ O rito da *unção dos sete pontos* é um exemplo do primeiro binômio apresentado por Almeida. A IURD fez, e ainda faz, um confronto belicoso com a Igreja Católica, mas se apropria do rito *da Crisma*, um dos sacramentos daquela instituição religiosa, o reelabora e lhe dá continuidade.

Os ritos *da Crisma* ou *da Confirmação*, do *Batismo* e da *Eucaristia* fazem parte do sacramento católico denominado *Sacramento da Iniciação Cristã*.⁵⁷ Crisma significa “óleo perfumado”. Mistura-se o bálsamo com óleo; essa mistura é consagrada pelo Bispo, ficando pronta para ser usada no rito da unção dos que estão confirmando sua fé e filiação. O rito *da Confirmação* significa, na literatura católica, a confirmação completa da graça batismal. É necessária a confirmação da fé do adepto do catolicismo, visto o ato do batismo ser realizado quando o indivíduo ainda criança, em sua maioria. Ao chegar à “idade da razão” o religioso solicita a *Crisma*.

Existem duas tradições na execução desse rito: a ocidental e a oriental.

Citarei apenas os destaques que considero importante nos ritos dessas tradições, para aproximar aos binômios *negação/assimilação* e *inversão/continuidade* que Almeida propõe como mecanismos de constituição e expansão utilizados pela IURD.

No rito ocidental a unção assim se processa:

- a) consagração do óleo, feita anteriormente ao momento da *Crisma*
- b) a imposição da mão sobre os confirmandos, realizada pelo Bispo, mais o pronunciamento de palavras rituais específicas para a ocasião
- c) a unção da *Crisma* (óleo) sobre a fronte

No rito oriental:

as etapas a) e b) são parecidas

⁵⁶ Almeida, 2006:112-113.

⁵⁷ As informações aqui contidas sobre o *Sacramento da Confirmação* foram obtidas no Artigo 2, números 1285 a 1321 do Catecismo da Igreja Católica, Carta Apostólica Laetamur Magnopere, Constituição Apostólica "Fidei Depositum". Disponível no endereço eletrônico http://www.vatican.va/archive/catechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html.

c) a unção é realizada sobre várias partes do corpo, a saber: 1) a frente, 2) os olhos, 3) o nariz, 4) os ouvidos, 5) os lábios, 6) o peito, 7) as costas, 8) as mãos, 9) os pés.

A utilização desse rito pela IURD dá veracidade aos binômios propostos por Almeida, ficando caracterizadas as etapas de assimilação e continuidade, não da tradição católica romana, mas da oriental, com alguma alteração/reelaboração no formato do seu ritualismo. Mas, nem todas as etapas do desse binômio foram encontradas, contudo é possível afirmar a presença de parte de seus elementos – assimilação e continuidade. O elemento inversão foi substituído por alteração/reelaboração, tanto no aspecto ritual quanto no aspecto da eficácia simbólica. A apropriação deste rito católico pela IURD é evidente e incontestável.

O sincretismo como convergência ou adaptação transitou e se apropriou de elementos culturais dos grupos em contato – dominantes e dominados –, elementos esses que foram integrados aos bens materiais/espirituais de sua nova identidade.

A seguir, comento a segunda etapa do processo de sincretismo, conforme a seqüência organizada por Ferretti.

5.2. SINCRETISMO COMO PARALELISMO OU JUSTAPOSIÇÃO

O sociólogo Roger Bastide apresenta a expressão “máscara branca sobre o rosto negro”⁵⁸ para designar a justaposição, como uma máscara, dos santos católicos sobre os deuses africanos. Essas máscaras ocultavam os segredos e impedia o seu devassamento, o que possibilitou a sobrevivência da cultura religiosa africana mesmo em regime de forte dominação. As “máscaras” podem ser entendidas como uma dissimulação realizada pelos

⁵⁸ “O catolicismo, porém, é apenas uma fina camada que recobre a África, simples máscara branca sobre o rosto negro. A atenção é traída com mais força, ao contrário, pela fidelidade comovente à tradição ancestral.” (Bastide, 1959:66). A atenção que se dá à máscara é traída pela fidelidade do negro à sua tradição. A máscara branca também é utilizada pelos indígenas brasileiros, pois estes “ouvem, gostam, aplaudem, levantam as mãos, vão à frente, recebem o batismo ou até mesmo muitos batismos, afinal isso produz muitos compadres e até recebem um novo nome. No seu íntimo dizem ‘temos nossa própria religião’”. (Flores, 2003:12). Hoornaert afirma que “alguns missionários chegaram mesmo a identificar entre as causas da não aceitação da fé cristã por parte dos indígenas a vinculação do catolicismo com o poder dominador dos portugueses. Anchieta coloca em evidência esse aspecto quando afirma: ‘o que mais espanta aos índios e os faz fugir dos portugueses e por conseguinte das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres e maridos, pais de filhos ...’. Talvez também aqui esteja a razão mais profunda da inconstância indígena com relação à fé cristã, tantas vezes denunciada pelos missionários. Por certo tempo os índios aceitavam a fé cristã, mas logo voltavam a seus antigos usos e costumes. [...] Apesar da boa disposição dos missionários jesuítas, grande parte dos índios abandonou as povoações para voltar a viver na antiga liberdade das matas.” (Hoornaert, 1977:158-159).

africanos como meio de ser acolhido entre os brancos.⁵⁹ Ainda que a escravidão tenha destruído a organização política e doméstica dos negros africanos, deixou subsistir suas religiões⁶⁰. É bom enfatizar que dentre as práticas religiosas que subsistiram, os cantos litúrgicos (a música) encontravam-se incluídos.

Bastide afirma que justaposição não quer dizer identificação entre os santos católicos e os deuses africanos ou mesmo interpenetração entre os panteões.⁶¹ Bastide apresenta um quadro de correspondência⁶² entre os orixás e os santos católicos, afirmando que há uma variabilidade entre essa correspondência, isto é, a correspondência não é a mesma em todos os lugares onde as religiões africanas se firmaram. Essa variabilidade deve ter surgido no início do contato cultural, “como se cada sacerdote agisse individualmente, com a preocupação de desarmar o branco, disfarçando suas divindades e nelas colocando rótulos de santos católicos”⁶³. Em outras palavras, os sacerdotes *justapuseram* sobre as divindades africanas os santos católicos.

Ortiz apresenta uma explicação convincente sobre a variabilidade existente no Brasil dessa correspondência entre orixás e santos católicos. Tal ocorre, diz ele, porque, em função da demanda da mão-de-obra escrava, os africanos foram espalhados em todo o território brasileiro, o que dispersou a “memória coletiva negra”, favorecendo a variabilidade da correspondência entre os orixás e os santos. Ortiz diz que não há incoerência nessas apropriações, “tem-se simplesmente o esforço característico de cada região na procura da correspondência melhor entre os orixás e os santos católicos. O raciocínio por analogia persiste: Exu é o diabo porque é uma divindade matreira, difícil de se manipular; mas como na mitologia ioruba ele é o deus que encerra a propriedade de ser a chave de comunicação entre o sagrado e o profano, será ao mesmo tempo assimilado a São Pedro, porteiro do céu.” E, continua Ortiz: “Xangô é São Jerônimo na Bahia, São João em Alagoas, São Miguel Arcanjo no Rio de Janeiro. Exu é o diabo na Bahia, Santo Antônio no Rio, São Pedro no Rio Grande do Sul.”⁶⁴

A cientista social Priscila Faulhaber Barbosa afirma que “a noção de ‘justaposição’ é considerada mais adequada que a de ‘mistura’ para a análise do sincretismo entre religiões

⁵⁹ “O sincretismo expresso pela imagem da colocação de máscaras brancas nos deuses negros é entendido como uma dissimulação pelos negros de crenças profundamente enraizadas, disfarçadas para serem aceitas aos olhos dos brancos [...]” (Barbosa, 2002:445).

⁶⁰ Porque “a religião é um dos veículos mais sensíveis pelo qual os grupos manifestam seus conteúdos latentes e simbólicos”. (Santos, 1977:24).

⁶¹ “Os dois mundos, o dos negros, que trabalhavam no campo, e o dos brancos, que viviam na casa-grande, não se interpenetram; a África se justapôs à Europa.” (Bastide, 1946:341, *apud* Sant’anna, 2007:30).

⁶² Bastide, 1971:364-369.

⁶³ Bastide, 1971:372.

⁶⁴ Ortiz, 1980:101-102.

africanas e catolicismo, uma vez que permite a abordagem da resistência”⁶⁵. Essa afirmação corrobora a idéia de o conceito de sincretismo abranger em si essa dimensão, visto que as “máscaras” ao dissimular suas crenças possibilitavam a sobrevivência destas.

O conceito de sincretismo levou consigo para a religião o sentido defensivo que possuía na política. Em seu primeiro sentido, sincretismo significava as alianças momentâneas construídas entre as diversas religiões cristãs com o intuito de se defender das acusações de heresia, deixando de lado por algum momento as diferentes interpretações religiosas que cada grupo possuía.

O aspecto defensivo também é encontrado na história religiosa dos escravos africanos no Brasil. Canevacci apresenta no texto a seguir, de maneira profunda, esse aspecto do sincretismo:

Para os valores católicos e humanistas dominantes na época, no entanto, não bastava transformar o corpo de um ser humano em escravo. Apertar em sua boca uma mordaca de ferro para lhe impedir de falar ou gritar a sua revolta. Era preciso também converter sua alma. A pessoa reduzida à escravidão tinha de aceitar as normativas morais e os universais éticos de uma religião que não era a sua; essa era rebaixada à categoria de animismo, superstição, magia (e não somente porque derrotada), enquanto a outra, a vencedora, assumia a luz espiritual da redenção ecumênica.

O sincretismo religioso coloca-se lentamente em prática neste panorama: uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. Estes aceitavam oficialmente sua conversão – inserindo suas divindades e suas tradições religiosas *dentro* das vencedoras – e aqueles reconheciam oficiosamente a sobrevivência das religiões de origem nas periferias da católica. O sincretismo religioso apresentou-se, portanto, mais uma vez sob o signo do compromisso defensivo: sujeitava-se à aliança invasora da religião dominante, desde que se permitisse uma certa tolerância cultural.⁶⁶

Alguns autores incluem na etimologia da palavra sincretismo essa característica de mascaramento das diferenças étnicas em favor do interesse emergente e urgente de sobrevivência em seus diferentes aspectos.

Etimologicamente *sincretismo* é uma palavra composta, formada pelo prefixo *sin*, mais o substantivo *cretismo*, significando a “união dos cretenses” (moradores da ilha de Creta, Grécia). Tal união se realizava sempre que um inimigo externo à ilha se apresentava, não obstante os conflitos internos que dividiam seus moradores em estados ou grupos políticos distintos. Acima da divisão política interna soerguia a convicção de que era melhor uma união momentânea – uma convergência de interesses – que ultrapassasse as divisões do que perder a liberdade pela derrota a um inimigo externo; perder a liberdade seria bem pior do que ter um

⁶⁵ Barbosa, 2002:446.

⁶⁶ Canevacci, 1996:15-16. Grifo no original.

amigo-inimigo interno transitório.⁶⁷ O cientista da religião Afonso M. L. Soares apresenta idêntica etimologia, afirmando que a definição e utilização do termo têm origem no escritor grego Plutarco, no século I.⁶⁸

O teólogo Leonardo Boff também aponta essa origem etimológica da palavra sincretismo quando diz que “sincretismo significa fazer como os cretenses que entre si divididos se uniam ao combater um inimigo comum”. E vai além, dizendo que o termo foi utilizado por Erasmo na época da Reforma para significar a “união dos reformadores protestantes com os humanistas.”⁶⁹

Entretanto, o filósofo e teólogo Andrés Torres Queiruga coloca uma interrogação nessa origem etimológica, afirmando que tal parece um “mito etiológico”, portanto não plenamente confiável.

Mesmo com essa interrogação quanto à origem, a maioria dos autores inclui o aspecto defensivo, originado pela convergência de interesses, no âmbito conceitual do termo sincretismo.

A justaposição entendida como máscara – uma maneira de esconder (defender) – contém a idéia da manutenção das crenças do dominado. Em outras palavras, implica na não-mistura de suas crenças com as crenças dos dominadores.

O caráter da não-mistura é apresentado por diversos estudiosos do assunto, dentre eles Pierre Verger, que, citado por Ferretti, afirma que “candomblé e catolicismo são como água e óleo – podem ficar no mesmo copo, mas não se misturam”⁷⁰.

A terceira etapa na seqüência do processo de sincretismo, conforme a seqüência organizada por Ferretti, é o sincretismo como junção ou fusão e é comentada a seguir.

5.3. SINCRETISMO COMO JUNÇÃO OU FUSÃO

O antropólogo Roberto DaMatta apresenta e discute no texto *A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira*⁷¹ as fontes eruditas do racismo, que pregavam a “inviabilidade” da construção da sociedade brasileira por ser constituída de uma população de

⁶⁷ Canevacci, 1996:15.

⁶⁸ Soares, 2003:81.

⁶⁹ Boff, 1977:68. Boff vai mais além: “Escrevendo a Melanchton dizia Erasmo: ‘vós vedes com quanto ódio alguns conspiram contra as belas letras; é justo que nós também sincretizemos (façamos como os cretenses) *aequoom est nos quo que ‘sinkretízein’* (Melanchton, Corpus Reformatorum I, 78c.). No Século XVII se tentou derivar a palavra sincretismo de *sy-herannymi*, palavra do grego arcaico para designar mesclar, misturar harmonizando (doutrinas, filosofia etc.)” (Boff, 1977:68).

⁷⁰ Verger, 1983:45, *apud* Ferretti, 1995:57.

⁷¹ DaMatta, 1987:58-85.

raças variadas. Essa teoria etnocentrista adotada pelos intelectuais europeus apontava um futuro negativo para a sociedade brasileira.

O texto de DaMatta é o seguinte:

No século XIX, entretanto, o racismo aparece na sua forma acabada, como um instrumento do imperialismo e como uma justificativa “natural” para a supremacia dos povos da Europa Ocidental sobre o resto do mundo. Foi esse tipo de “racismo” que a elite intelectual brasileira bebeu sofregamente, tomando-o como doutrina explicativa acabada para a realidade que existia no país. Do mesmo modo que ocorre ainda hoje, as teorias racistas produzidas por norte-americanos como Agassiz, ou por europeus como Buckle, Gobineau e Couty, para ficarmos com os que foram os mais influentes no Brasil, são amplamente adotadas, tendo-se grande preocupação [...] com as idéias daqueles estudiosos, como Buckle, Gobineau e Agassiz que fizeram referências expressas ao Brasil. Nelas, obviamente, nosso futuro surgia como altamente duvidoso, já que a sociedade brasileira se caracterizava por se constituir numa arena de conjunções raciais entre negros, brancos e índios, uniões que eram totalmente condenadas. Assim dizia, por exemplo, o Conde de Gobineau que levaria “menos de duzentos anos ... o fim dos descendentes de Costa-Cabral (Brasil) e dos emigrantes que os seguiram” [...]. Ou seja, Gobineau colocava a tese de que a sociedade brasileira era inviável porque possuía enorme população “mestiça”, produto indesejado e híbrido do “cruzamento” de brancos, negros e índios, tomados por esses “cientistas” como espécies diferenciadas.⁷²

O que é apontado como aspecto negativo nas afirmações do Conde de Gobineau⁷³ serve como positividade para a questão da junção ou fusão de culturas, independentemente do aspecto ideológico que o fato social possa ter. A realidade histórica da sociedade brasileira é que ocorreu a mistura de povos e culturas como um fenômeno autônomo a partir da colonização deste continente, à revelia de qualquer teoria e ideologia, fenômeno que, com o passar dos séculos, resultou em fusão de elementos pertencentes às culturas em contato.

Um bom exemplo de fusão de ritos indígena e cristão pode ser verificado no início da colonização brasileira, quando Anchieta se encontrava refém dos índios tamoios na praia de Iperoígue. Assim escreve o filósofo Alfredo Bosi:

À primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada, para dizer constrangida, a inventar. [...] O mesmo Anchieta aprende o tupi e faz cantar e rezar nessa língua os anjos e santos do catolicismo medieval nos autos que encena com os curumins. [...] o jesuíta aguilhado pelas urgências da missão precisou mudar de código, não por motivos de mensagem, mas de destinatário. O novo público [...] requer uma linguagem que não pode absolutamente ser a do colonizador. E há

⁷² DaMatta, 1987:70-71.

⁷³ O conde de Gobineau foi embaixador francês no Brasil na década de 1870. Enio Squeff afirma que o conde de Gobineau foi um “teórico abalizado do racismo, grande escritor, cientista, tinha as suas razões para ligar a cidade [do Rio de Janeiro] a seu povo. [...]. Gobineau observa que o Rio de Janeiro possuía um número nada desprezível de mulatos, embora ressaltasse a figura do imperador, ‘homem inteligente, culto etc. etc.’, conta, escandalizado, que mesmo a aristocracia brasileira tinha um número nada desprezível de mestiços. Ele menciona como exemplo um dos nobres, ministro de Estado, e obviamente tiraria suas conclusões mais tarde, quando iria escrever seu tratado sobre as raças.” (Squeff, 2004:65).

mais: Anchieta inventa um imaginário estranho sincrético, nem só católico, nem puramente tupi-guarani, quando forja figuras míticas chamadas *karaibebé*, literalmente *profetas que voam*, nos quais o nativo identificava talvez os anunciadores da Terra sem Mal, e os cristãos reconheciam os anjos mensageiros alados da Bíblia. Ou *Tupansy*, mãe de Tupã, para dizer um atributo de Nossa Senhora. De mãos dadas caminhavam a cultura-reflexo e a cultura-criação.⁷⁴

O historiador social Ronaldo Vainfas coloca sua concordância com Bastide sobre o significado do termo sincretismo no concernente ao aspecto religioso, quando afirma que sincretismo não é equivalência de termos ou justaposição mecânica de traços culturais, mas sim “a fusão religiosa de crenças distintas”. Exemplifica tal ponto de vista afirmando que “não tenho dúvida de que, aos olhos dos índios, sobretudo dos que haviam passado pela catequese, operou-se uma autêntica fusão de símbolos e crenças religiosas, a ponto do ídolo Tupanasu por eles cultuado, ser, ao mesmo tempo, um herói tupi e o deus cristão – o ‘deus grande’ que jesuítas e catecúmenos construíram juntos em língua geral. Não foi por outra razão, aliás, que chamei a santidade catolicismo tupinambá...”.⁷⁵ Este exemplo também pode ser incluído na etapa da justaposição, pois pode ser considerado como uma “máscara” aos olhos de quem o interpreta.

O conceito de fusão de elementos nas culturas que se encontram em contato também está presente no conceito de hibridismo. Destaco aqui o historiador Robert J. C. Young e o antropólogo Canclini, os quais dentro de áreas de conhecimento diferentes apresentam argumentos sobre o hibridismo que corroboram a conceituação de sincretismo como fusão.

Em primeiro lugar, apresento o termo hibridismo utilizado na biologia e especificamente na questão da fertilidade, área na qual esse conceito apresentou uma variedade de definições, indicando tanto “contrafusão” e “disjunção” quanto “assimilação” e “fusão”. Young resume o conceito de hibridismo no âmbito da fertilidade humana assim ⁷⁶:

- 1) A negação da possibilidade de mistura (argumento poligenista sobre as espécies)
- 2) A tese da *amalgamação* (“a idéia de que todos os seres humanos podem cruzar-se prolificamente e de forma ilimitada; por vezes acompanhada pela noção de *melting-pot* – cadinho [ou caldeirão] – segundo a qual a mistura de povos produz uma nova raça misturada, com novas características morais e físicas mescladas, embora distintas”)
- 3) A tese da *decomposição* (a amalgamação é admitida, mas a mistura se extingue ou retrocede para um ou outro tipo dos elementos da mistura original)

⁷⁴ Bosi, 1992:31.

⁷⁵ Vainfas, 1995:157-158.

⁷⁶ Young, 2005:22-23.

- 4) A tese da *diferenciação do híbrido*, dependendo de ser realizado entre espécies próximas ou distantes (entre espécies próximas tende à continuação; entre espécies distantes, tende à degeneração)
- 5) A tese “*corrupção dos originais*” (versão oposta à tese da amalgamação; esta tese afirmava que a miscigenação acarretaria um grupo mestiço que criaria um “caos sem raça, uma mera corrupção dos originais, degenerado e degradado, ameaçando subverter o vigor e a virtude das raças puras com as quais entra em contato”). Tese defendida pelo conde de Gobineau, conforme citado por DaMatta.

Young afirma que “não há um conceito correto de hibridismo, ou apenas um: ele muda conforme se repete, mas também se repete conforme muda”.⁷⁷ Isto é, o hibridismo mostra as conexões do passado através de um discurso contemporâneo; esse discurso será utilizado, a cada vez que se apresenta, de maneira diferente porque recebe interferências de sua época, mas reiterará e reforçará sempre os conflitos, tensões e divisões próprias de sua estrutura.

Uma característica importante do hibridismo, segundo Young, é impossibilitar o essencialismo, visto que na presença daquele, o essencialismo, as coisas “puras”, deixa de existir, pois o hibridismo implica “um despedaçamento e uma reunião forçada de coisas vivas dessemelhantes [...]. O hibridismo é a criação de uma única coisa a partir de duas”.⁷⁸ Canevacci corrobora este pensamento quando diz que “em suma, o sincretismo atropela, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios e os familiares, entre os da elite e os da massa das culturas contemporâneas”.⁷⁹

Em segundo lugar, apresento o conceito de hibridação utilizado por Canclini no livro *Culturas híbridas*, que o considera deslocado da área da biologia para a das análises sociais culturais. Diz este autor que ao transferi-la da biologia às análises socioculturais, ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade, isto é, passou a ser um termo polissêmico.

Canclini afirma que

o conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas *mestiçagem*, o *sincretismo* de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas. [Diz ainda Canclini que considera atraente] tratar a *hibridação* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja,

⁷⁷ Young, 2005:33.

⁷⁸ Young, 2005:31-32.

⁷⁹ Canevacci, 1996:13.

convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se.⁸⁰

Pelos argumentos expostos por Young e Canclini pode-se concluir que o conceito de sincretismo como fusão e o conceito de hibridismo convergem para significado de o surgimento de uma cultura nova que apresenta elementos daquelas que estiveram em contato. Tal fenômeno encontra-se próximo ao conceito de síntese, conceito este que apresenta uma nuance em relação aos de fusão e hibridismo, e que o aponta como o mais qualificado para designar a maneira pela qual todo o processo de sincretismo se dá. Este é o assunto que segue.

6. SINCRETISMO COMO SÍNTESE

Retornando à tabela que lista as etapas possíveis do processo de sincretismo⁸¹, verifica-se que Ferretti colocou em último estágio, significando a plenitude do sincretismo, a fase da *mistura, junção* ou *fusão*, que se aproxima ao conceito de *síntese*⁸². Este termo diferencia-se do conceito de fusão no concernente aos elementos que estão envolvidos no processo. Enquanto na fusão, todos os elementos envolvidos são transformados na nova substância, no processo de síntese somente parte dos elementos envolvidos participa do processo, transformando-se em uma nova substância⁸³. Homologamente, no sincretismo sintético apenas parte dos elementos das culturas em contato participa da “reação”.

Irrompeu uma nova identidade em algum momento da história dessas culturas em contato, no momento *kairos*⁸⁴, não como uma imitação, não como algo resultante de processos artificiais, mas sim como uma síntese de elementos culturais, uma composição orquestrada pela contingência. O antagonismo por ventura existente entre alguns elementos culturais dos grupos em contato deixa de existir e o processo histórico-cultural sincrético se torna legitimado por ambas as culturas.

Ferretti afirma que “na maioria dos terreiros de mina do Maranhão encontramos uma síntese na qual se constata a fusão de elementos de procedências variadas, numa ‘bricolagem’

⁸⁰ Canclini, 2006:xix, xxvii e xxxix.

⁸¹ [Página 75](#).

⁸² O dicionário Aurélio apresenta os seguintes significados para o termo *síntese*: “1. Operação mental que procede do simples para o complexo. 2. P. ext. V. *resumo* (2). 3. Reunião de elementos concretos ou abstratos em um todo; fusão, composição.” (Novo dicionário eletrônico Aurélio). Nesta tese, o terceiro significado do termo *síntese* é utilizado.

⁸³ Esta explicação é feita em analogia ao processo de reação química, no qual as substâncias reagentes, na presença de uma substância catalisadora, reagem, transformando-se, produzindo uma nova substância mais os resíduos da reação.

⁸⁴ O momento oportuno, em oposição a *cronos*, uma data prevista.

de influências africanas diversas, junto com outras do catolicismo popular, do espiritismo kardecista, de elementos ameríndios, da umbanda e de diversas procedências”.⁸⁵

Em relação a um possível antagonismo entre alguns elementos das culturas em contato, Canevacci afirma que o sincretismo tem, em sua natureza, um parentesco com a figura de linguagem oxímoro, isto é, consegue reunir em si o contraditório, o paradoxismo⁸⁶ – um mesclado, um *mix* de “elementos considerados incompatíveis ou conceitualmente ilegítimos”⁸⁷ que coexistem ou se justapõem. Nessa coexistência, as contradições lógicas se apresentam como características intrínsecas de “um processo de mixagem do compatível e de fixação do incompatível”⁸⁸, contribuindo para o surgimento de nova(s) identidade(s).

Na verdade, os caminhos percorridos na construção histórica da religiosidade brasileira foi mais do que a justaposição das culturas religiosas, foi mais que uma mistura, foi uma síntese provocada pelo casualismo. O sociólogo Pedro A. Ribeiro de Oliveira aponta esse caminho de construção histórica que culmina numa nova expressão religiosa sincrética, afirmando que tal “só ocorre quando dois ou mais sistemas religiosos se combinam, de modo que ambos deixam de existir como tais e produzem um sistema religioso original.”⁸⁹ Esse fenômeno transcorre dentro de um amplo período de tempo, sendo um movimento de produção religiosa quase imperceptível. Foi esse fenômeno que ocorreu com as culturas indígenas, ibero-européia e africanas que foram contingenciadas em terras brasileiras nos últimos séculos.

O entendimento do sincretismo como um processo dinâmico, por isso contínuo, de formação de identidades é o que foi proposto pelo antropólogo Pierre Sanchis, e o que fundamenta a tese deste trabalho. A aproximação ao fenômeno do sincretismo deve ser realizada como a um universal dos grupos humanos quando em contato com a alteridade.

7. O SURGIMENTO DE UMA IDENTIDADE RELIGIOSA SINCRÉTICA – A UMBANDA

Alguns autores citam a umbanda como um exemplo de formação de uma nova identidade religiosa. O sociólogo Antônio Flávio Pierucci intitula um tópico do seu artigo *As religiões no Brasil* de “Umbanda, a ‘religião brasileira’”. Essa nova identidade religiosa

⁸⁵ Ferretti, 1995:108-109.

⁸⁶ Canevacci, 1996:23.

⁸⁷ Canevacci, 1996:22.

⁸⁸ Vasantkumar *apud* Canevacci, 1996:22.

⁸⁹ Oliveira, 1977:36.

surgiu na década de 1920, no estado do Rio de Janeiro, espalhando-se para as cidades mais desenvolvidas a partir da região sudeste e se comportando como uma “religião universal”⁹⁰.

Pierucci afirma que a umbanda apresenta

Uma “mistura”, um *mix* bem brasileiro de ingredientes reinterpretados como autóctones e, além do mais, de braços abertos “para todos”, sem falar dessa visada de alcance nacional, dessa pitada de nacionalismo que ela carrega em si, a umbanda – sobretudo depois que se tornou conhecida dos intelectuais, artistas, acadêmicos e estudiosos em geral – tem sido reiteradamente identificada como sendo, ela, *a religião brasileira* por excelência.

Nascida no Brasil, a umbanda pode ser chamada de religião brasileira primeiro por esse fato. Mas a umbanda também pode ser dita “religião brasileira” porque é a resultante de um encontro histórico único, que só se deu no Brasil: o encontro cultural de diversas crenças e tradições religiosas africanas com as formas populares de catolicismo, mais o sincretismo hindu-cristão trazido pelo espiritismo kardecista de origem européia. Eis aí a umbanda, um sincretismo religioso originalmente brasileiro.⁹¹

A umbanda tem como matriz negra o Candomblé, herdando seu traço afro fundamental, “o panteão dos orixás”. A umbanda foi por algumas décadas conhecida como “baixo espiritismo” por possuir características espíritas bem acentuadas. Tal qualificação se deve ao fato que nos rituais da umbanda “baixam” os espíritos: “espíritos de índios brasileiros (os caboclos), espíritos de negros escravos (os preto-velhos), que são, ambos, chamados de guias.”⁹² A umbanda assimilou do kardecismo também a “ética do amor fraterno”, que acentuou a sua ocidentalização.

A umbanda jamais perdeu o caráter mágico e fetichista, ela oferece “magia universal”. Qualquer pessoa que esteja à procura “de solução para seus males e mazelas pode recorrer à umbanda que terá boa acolhida. O feitiço é para todos. Por isso no Brasil há um velho refrão que diz: ‘A umbanda é pra todos nós!’ – *Umband is for all of us!*”⁹³

O sociólogo Renato Ortiz afirma que a umbanda é uma religião nacional, brasileira, porque é uma religião “endógena” resultante das culturas do negro, do índio e do europeu.⁹⁴ Seus chefes de tendas são da classe média, são mulatos ou brancos, possuem cultura mais ocidentalizada do que africana ou afro-brasileira. Conheceram, através da leitura, Allan Kardec (obras espíritas) e Annie Besant (obras esotéricas) e até os livros dos antropólogos e dos africanistas. Tal conhecimento permitiu aos chefes de tendas o exercício de um

⁹⁰ Pierucci designa a Umbanda como uma religião de caráter universal – isto é, “aberta a todos” – em contraposição às religiões étnicas, aquelas que possuem a função de preservação do patrimônio étnico-cultural. (Pierucci, 2000:324; Pierucci, 2006:22).

⁹¹ Pierucci, 2000:325. Grifo do autor.

⁹² “Os guias são espíritos de gente morta, espíritos não individualizados como no kardecismo, mas tipificados, que também ‘baixam’ e ‘se incorporam’ nos médiuns durante os toques e danças rituais.” (Pierucci, 2000:326).

⁹³ Pierucci, 2000:329.

⁹⁴ Ortiz, 1980:92.

sincretismo refletido⁹⁵ e “tentar assim uma síntese coerente das diversas religiões que se afrontam no Brasil”.⁹⁶ Ortiz é categórico na afirmação do caráter de síntese e de brasilidade na umbanda. Diz ele:

Se a Umbanda se relaciona com o espiritismo, com o catolicismo, com os espíritos dos caboclos, com a tradição africana, ela não deve porém ser considerada nem espírita, nem católica, nem cabocla, nem africana, mas sim como uma religião que apresenta traços tipicamente brasileiros. Não devemos pensá-la qual uma síntese química, como aquela que se obtém nos laboratórios. Trata-se sobretudo de uma síntese social [...]. Uma tal síntese não pode pretender à homogeneidade perfeita, pelo contrário, ela encerra as diferenças e as divergências regionais que existem no seio da sociedade brasileira. A nova religião umbandista, filha da nova sociedade de classes, industrial e urbana, aparece então como uma prática religiosa *sui generis*.⁹⁷

Ortiz faz referência à síntese química como modelo não adequado ao ocorrido na formação da umbanda, por isso, abro aqui uma pequena digressão para pontuar o aspecto positivo da comparação da síntese religiosa com a síntese ocorrente na reação química. Na citação anterior, Ortiz afirma que não devemos pensar que a nova identidade religiosa surgiu como um resultado previsto e procurado, que é a base de uma reação química laboratorial. A referência negativa de Ortiz à homologia entre a síntese de uma nova identidade religiosa com a síntese ocorrida em uma reação química encontra-se apontada para a intencionalidade de obtenção de um produto nesta última, fato que não acontece na primeira. Na reação química laboratorial os reagentes são colocados em reação com a intenção de obtenção de um produto específico. É neste sentido que Ortiz afirma que não se deve pensar em relação à síntese religiosa. Proponho a manutenção da homologia da reação química com o sincretismo religioso, aplicando-a no sentido do surgimento de um novo produto (uma nova religiosidade) nesse processo, mas sem a intencionalidade da obtenção de determinado resultado, diferentemente da síntese obtida numa reação química, na qual o produto resultante é pré-concebido. A síntese religiosa é um fenômeno que surge do casualismo⁹⁸, é “*sui generis*”.

⁹⁵ Em contraposição ao sincretismo espontâneo, aquele em que os elementos das diversas culturas religiosas são apropriados sem a respectiva consciência de tal fato. O historiador Robert J. C. Young fala do hibridismo inconsciente, “cuja fertilidade produz novas formas de amalgamação antes que de contestação” podendo-se empregar o termo “‘crioulização’ (*creolization*), ou o termo francês *métissage*, o processo imperceptível por meio do qual duas ou mais culturas se mesclam em um modo novo.” (Young, 2005:26).

⁹⁶ Ortiz, 1980:107.

⁹⁷ Ortiz, 1980:108.

⁹⁸ “Doutrina que atribui ao acaso a sucessão dos fenômenos”. (Dicionário eletrônico Aurélio).

Terminada a digressão, uma das novas identidades sincréticas resultante de um processo de síntese, que pode ser considerada de “nacionalidade 100% brasileira”⁹⁹, como diz Ortiz, é a umbanda.

Entretanto, o dinamismo do processo de sincretismo ocorrente nas culturas em contato continuou a exercer sua função de sintetizar, proporcionando outras possibilidades de cristalizações religiosas. O próximo tópico discorre sobre esse tema.

8. O *KAIROS*¹⁰⁰ PARA SURGIMENTO DA MATRIZ RELIGIOSA BRASILEIRA

Dentre os autores que falaram sobre o pluralismo religioso e a existência de um possível substrato religioso na cultura brasileira, destaco o antropólogo André Droogers.

Este autor defendeu a idéia de uma Religiosidade Mínima que considera ser uma mentalidade religiosa comum à maioria dos brasileiros. Caracteriza-a como a religiosidade manifestada em ambientes seculares e aquela difundida para toda a sociedade pelos meios de comunicação de massa, considerando que a sua existência se encontra em nível nacional, podendo essa religiosidade servir a fins patrióticos.¹⁰¹

Essa religiosidade é “alimentada” pelas diversas religiões existentes no “mercado religioso brasileiro”, sendo um substrato delas. Esse substrato pode ser traduzido como uma *postura* religiosa mínima, complementada por elementos específicos de cada credo, sendo mais que um credo mínimo – Deus e fé. Na opinião de Droogers a maioria dos adeptos das diversas religiões não possui uma bagagem religiosa maior do que esse credo.

O sociólogo da religião José Bittencourt Filho, ao comentar a idéia da *Religiosidade Mínima* proposta por Droogers, afirma que se considerarmos a existência de dois pólos religiosos, a proposta de Droogers se aproxima mais do pólo considerado como “religião em geral (fenômeno universal, que só existe no singular como conceito abstrato dos estudiosos)” do que do pólo oposto, o da “pluralidade das religiões e religiosidades (diferentes entre si; descritas em monografias)”¹⁰².

⁹⁹ “Dotada de meios modernos de comunicação de massa, livros, jornais, revistas, rádio, acesso à televisão a Umbanda desponta como uma religião nacional e nacionalista, a única a reivindicar uma nacionalidade 100% brasileira, em oposição às crenças importadas.” (Ortiz, 1999:210).

¹⁰⁰ No sentido original deste termo grego, isto é, “o tempo oportuno, tempo de agir”, em contraste com o tempo *chronos*, “o tempo mensurável ou tempo do relógio”. (Tillich, 2005:800).

¹⁰¹ “Neste artigo, [diz Droogers,] queremos demonstrar que existe algo que aqui chamaremos de ‘religiosidade mínima brasileira’ (RMB). Trata-se de uma religiosidade que se manifesta publicamente em contextos seculares, que é veiculada pelos meios de comunicação de massa, mas também pela linguagem cotidiana. Ela faz parte da cultura brasileira. Existe no nível nacional e pode, inclusive, servir a fins nacionalistas.” (Droogers, 1987:65).

¹⁰² Bittencourt Filho, 2003:234.

Bittencourt Filho, então, apresenta sua proposta de sincretismo religioso afirmando que no âmago da *Matriz Cultural* existe uma *Matriz Religiosa* “que provê um acervo de valores religiosos e simbólicos característicos, assim como propicia uma religiosidade ampla e difusa entre os brasileiros”.¹⁰³ Tal Matriz caracteriza-se por uma religiosidade de contorno não bem definido, porque é o resultado de um sincretismo ocorrido em nível popular, e se encontra disseminada nas diversas expressões religiosas existentes no Brasil contemporâneo, independentemente e à revelia das instituições religiosas.

Na composição dessa *Matriz Religiosa Brasileira*¹⁰⁴ fundiram-se, amalgamaram-se, hibridizaram-se, aspectos dos heróis míticos das religiões indígenas com aspectos do catolicismo ibérico¹⁰⁵ e da magia européia trazidos pelos colonizadores. Somaram-se aos aspectos anteriores aqueles da religião e da magia africana, e, mais tarde (século XIX), também os aspectos do espiritismo e do catolicismo romanizado.¹⁰⁶ As cosmovisões e práticas religiosas sincréticas desse povo miscigenado, que é o povo do Brasil hodierno, configuram-se nos costumes, nas crenças, nas festas, nos ritos, nas locuções verbais e nas práticas que permanecem vivas no dia a dia da sociedade contemporânea. Esses elementos, mesmo que possam ser contraditórios entre si, apresentam-se como um substrato amalgamado das

¹⁰³ Bittencourt Filho, 2003:17.

¹⁰⁴ Será utilizada a partir deste ponto a sigla MRB no lugar da expressão Matriz Religiosa Brasileira.

¹⁰⁵ Com relação ao sincretismo entre as crenças dos povos indígenas e o catolicismo, o antropólogo Christiano Barros M. da Silva afirma que grande parte dos índios Kariri-Xocó, um grupo imprensado nas beiradas do Rio São Francisco, no estado de Alagoas, “se confessa católico, frequenta a missa aos domingos, batiza seus filhos e participa das festas religiosas promovidas pela paróquia do município. [...] Para eles há uma compatibilidade entre o catolicismo e o sistema religioso vivenciado por eles. O mesmo não acontece com [o] protestantismo, os poucos índios que se dizem protestantes, apesar de afirmarem de que não existe nenhuma pressão por parte das Igrejas, não acham mais importante frequentar o Ouricuri [o ponto alto da atividade xamanística entre os Kariri-Xocó, um ritual que é realizado a cada quinze dias nos finais de semana]. [...] Os Kariri-Xocó são conseqüência de aldeamento missionário; foram submetidos à catequese e ao trabalho doutrinário ao longo de séculos. É natural, portanto, que se considerem católicos, porém o pajé do grupo faz uma ressalva: ‘*Eu não gosto muito de frequentar a igreja [católica], lá existe muita coisa errada e não podemos dizer nada. Na minha área eu sou o padre, o que eu vejo de errado eu reclamo, lá não. Como quem cala consente, eu prefiro assistir a missa pela televisão*’.” (Silva, 2000:320-321). (Grifo no original). Outro relato, feito por Robert E. Meader, descreve uma cerimônia religiosa dos índios Aticum, que é assistida por todos os índios da comunidade. Meader descreve o sincretismo com o catolicismo assim: “A cerimônia teve lugar numa casa pequena [...]. Era uma casa comum, de pau-a-pique. Uns três metros à frente da casa havia uma cruz ao pé de uma árvore, com uma vela acesa em frente a ela. [...] Durante o resto da noite, todo o grupo cantou músicas em português, [...] seguidas quase sempre de ‘viva Maria’ e vários outros vivas. Muitas vezes durante a noite encheram e acenderam os cachimbos. Quando estes estavam bem acesos, sopravam a fumaça em forma de cruz sobre tudo que estava à sua frente. [...]” (Meader, 1976:15-16). Neste relato, constata-se a apropriação pelos índios do símbolo da *cruz* do catolicismo. Em relação ao símbolo da cruz ser uma exclusividade do cristianismo, o indígena Lúcio Paiva Flores afirma que é importante “ressaltar que a cruz já era usada pelos povos Guarani antes de 1500, seu nome é Kurussu.” (Flores, 2003:24). Afirmação esta que merece atenção dos pesquisadores.

¹⁰⁶ Bittencourt Filho, 2003:41. Faz-se diferenciação entre o catolicismo de modelo ibérico e o romanizado por ter, o primeiro, obtido total financiamento do estado português (os bispos eram pagos pelo estado), e por isso encontrava-se submetido às suas ordenanças. Com o advento da república, o catolicismo perdeu o *status* de religião estatal, passando seus padres e bispos, a partir de então, a ser financiados e orientados por Roma (o catolicismo romano).

culturas religiosas que mantiveram contato direto e prolongado neste país desde a vinda dos primeiros portugueses.

A MRB, ao invés de ser uma “feira mística”¹⁰⁷, conforme o quadro pintado por Sanchis, caracteriza-se pelo sincretismo – síntese, fusão, amálgama, combinação, hibridação – das tradições religiosas num processo histórico de transformações sociais e econômicas, que se torna um substrato religioso-cultural, sobre o qual reside a *Religiosidade Matricial Brasileira*. Tal religiosidade orienta as práticas rituais do pentecostalismo e neopentecostalismo.

A diferença entre a proposta de Droogers e a de Bittencourt Filho apresenta-se em:

- a) a religiosidade mínima (Droogers) possuir um espaço social específico – o secular
- b) a religiosidade (Droogers) mínima não ser uma matriz, e sim um credo mínimo.

O antropólogo Pierre Sanchis, ao comentar a religiosidade mínima proposta por Droogers, afirma que a religião real dos brasileiros não seria aquela surgida somente em lugares públicos, nos meios de comunicação de massa e que continha alguns princípios religiosos comuns às diversas religiões. Sanchis aponta para uma postura cultural impositiva dos meios de comunicações objetivando mostrar independência tanto do Estado quanto das Igrejas.¹⁰⁸

Sanchis apresenta outro olhar sobre a religiosidade brasileira. Fala da pluralidade (diversidade) institucional e da intercomunicação entre os sistemas simbólicos que “pertencem” a cada uma delas – “orixás viram santos, anjos viram demônios, santos, ídolos, o Espírito, uma Entidade entre outras”. Fala também de “uma relativa homogeneidade”, apresentando quatro referências para explicá-la. A primeira, o clima “espiritualista”, ou um mundo “encantado/assombrado”. A segunda, “a relativização das certezas, um cultivo sustentado de cambiantes emoções”. A terceira, a “passagem” ocorrida “do sagrado pagão aos segredos cristãos, [...] do sagrado ao sacramento, da consciência exterior e ritual à consciência interior responsável”. A quarta, as diferenças religiosas – famílias, filões, identidades institucionais – são vividas sob forma de “indecisões, de cruzamentos, de porosidade e pertença dupla, de contaminação mútua”.¹⁰⁹

A característica da proposta de Bittencourt Filho é que a intercomunicação entre os sistemas simbólicos dessa pluralidade institucional apresentada por Sanchis revela um acervo

¹⁰⁷ Sanchis, 1998:7. Sanchis compara à “feira mística” o universo simbólico contemporâneo da Nova Era. Delineia esse universo simbólico como “exuberante proliferação de ramificações, encontros, fusões e superposições, tradições particulares e sedimentações universais [...]. [...] Mil formas, mil caminhos, mil instrumentos, auto-reflexivos ou externos, mil referências históricas, algumas delas, aliás, interpretadas como a negação do cristianismo.” (Sanchis, 1998:7).

¹⁰⁸ Sanchis, 2001:19.

¹⁰⁹ Sanchis, 1998:9-22.

religioso que Bittencourt Filho denomina de MRB. A MRB é um conceito que vai além da pluralidade de instituições religiosas. É um substrato comum às crenças e práticas dessas instituições que é vivenciado pelo povo independentemente de filiação a elas.

A religiosidade emergida dessa Matriz, diz o teólogo Zwinglio Mota Dias, é algo que se constitui “fonte inesgotável de estruturações e reestruturações simbólicas que vão se desenvolvendo sincronicamente ao longo das transformações socioeconômicas por que o país atravessa”.¹¹⁰ Essas estruturações e reestruturações do material simbólico das culturas em contato possibilitaram o surgimento de alguns “estilos” de cultos nas últimas décadas, os quais foram resultados de “determinadas combinações dos códigos culturais disponíveis”¹¹¹ no panorama histórico da formação do Estado e da sociedade civil no Brasil.

Tais estruturações e reestruturações simbólicas produziram e continuam produzindo diversos bens culturais-religiosos, os quais passaram a fazer parte da vida cotidiana comunitária, bem como da vida ritual. Uma dessas reestruturações é a *canção ritual* – presente nas culturas indígena, africana e européia –, que apresenta em seu texto elementos do acervo cultural religioso, pois agrega em si uma variedade de constituintes simbólicos, a saber, (a) a música, (b) o sagrado, (c) a linguagem poética e (d) o gesto ritual.

Uma questão a salientar é que na Matriz Religiosa Brasileira não se encontra incluída a cosmovisão das denominações dos protestantes históricos¹¹². O cientista da religião Leonildo Campos admite a inserção, entretanto, do protestantismo popular¹¹³, que pode ser representado pelos pentecostais. Os protestantes históricos, por julgarem os valores e práticas religiosas do povo nativo coisa do mal, pecado e heresia, não tiveram elementos de sua cultura religiosa sincretizados na MRB. Essa atitude dos protestantes históricos ajudou o recalque dessa religiosidade matricial no plano inconsciente da população, reforçando-a. O

¹¹⁰ Dias, *apud* Bittencourt Filho, 2003:11.

¹¹¹ Montero, 2006:56.

¹¹² Segundo Leonildo Campos, as denominações históricas são as “igrejas presbiterianas, metodistas, batistas, congregacionalistas, luteranas e episcopais (ramo do anglicanismo)”. (Campos, 1997:252).

¹¹³ Campos admite que a IURD, que é a igreja que mais se aproxima da Religiosidade Matricial Brasileira, “juntou no mesmo espaço e discurso tanto a lógica e a terminologia operantes no kardecismo, catolicismo e protestantismo popular, assim como nas religiões afrobrasileiras”. (Campos, 1998:26). A referência, que parte do ponto de vista sociológico, é feita à *lógica* e a *terminologia* operantes no protestantismo popular. Campos considera a IURD um formidável empreendimento sincrético. Em relação à MRB, o protestantismo histórico não foi incorporado porque se apresentou como contracultura no momento de sua inserção no Brasil.

protestantismo de missão¹¹⁴ apresentou-se como uma contracultura aos padrões do povo brasileiro da época, visto exigir de seus adeptos um comportamento totalmente diferenciado dos seus costumes. O sociólogo da religião Antônio Gouvêa Mendonça comenta que a população daquela época era rarefeita e que as oportunidades de convivência social eram aos domingos, nos dias santos e nos mutirões para trabalho comunitário. Nessas oportunidades aconteciam festas e jogos – de cartas, malha e outras competições. Nos mutirões, como acontece até nos dias de hoje, havia o consumo de bebidas alcoólicas e a conseqüente presença de atos de violência. Os protestantes pregavam contra o álcool e a violência, negavam-se a respeitar os dias santos e tinham o domingo como o dia dedicado a seus cultos.¹¹⁵ Com ênfase nesses comportamentos, os protestantes tomaram direcionamento oposto à cultura do povo, tentando impor uma contracultura.

Uma das questões trazidas pelos protestantes, que reforça a idéia da contracultura, foi a constância e a moderação em matéria de ritual. O protestantismo eliminou, ao tentar se aproximar do modelo da “Igreja Primitiva”, quase todo o conteúdo estético e abriu mão das imagens, dos atos cênicos, da poesia (usada raramente), das luzes e das roupas coloridas. Campos diz que restou “apenas um palco vazio e no meio dele um púlpito, de onde o pregador sozinho proclamava racionalmente a palavra de Deus”¹¹⁶. Max Weber, por sua vez, afirma que alguns dos grupos protestantes “levaram a cabo a desvalorização mais radical de todos os sacramentos como meios de salvação, obtendo com isso a racionalização religiosa do mundo em sua forma mais intensa”¹¹⁷. O afastamento dos protestantes da religiosidade popular pela eliminação dos símbolos dos seus rituais é alvo do seguinte comentário de Campos:

Mais do que isso [o afastamento da religiosidade popular], o culto protestante assumiu uma postura elitista, pois se atrelou a uma cultura burguesa, individualista,

¹¹⁴ O protestantismo de missão é o resultado de uma teologia fortemente antropológica dos protestantes da América do Norte. O sociólogo Antônio Gouvêa de Mendonça afirma que “o protestantismo americano do século XIX orientou-se no sentido de conduzir o pensamento cristão a uma unidade orgânica com o ponto de vista evolucionista, com os movimentos de reconstrução social e com as esperanças de ‘um mundo melhor’. O protestantismo de missão é o resultado do “espírito do protestantismo americano” que pensou em construir “uma civilização cristã modelo e que pudesse desdobrar-se para além das fronteiras americanas”. A mentalidade era da construção de um “céu na terra”. Criam ser possível realizar o Reino de Deus na terra, o que “intensificou a cooperação entre todas as denominações protestantes, que, embora mantivessem suas características próprias assim como suas formas específicas, nivelavam-se numa teologia mais ou menos uniforme como produto dos reavivamentos e do metodismo. As denominações dispunham-se a cooperar para a reforma do mundo a partir da visão de uma população religiosa, livre, letrada, industriosa, honesta e obediente às leis”. Com esta cosmovisão chegou-se na ideologia do “Destino Manifesto”, que consistia na compreensão que “o mesmo comissionamento outorgado aos judeus através de Abraão se transferia agora para os americanos num messianismo nacional direcionado para a redenção política, moral e religiosa do mundo”. O protestantismo americano formou uma vasta empresa educacional e religiosa que enviou missionários para diversos locais do planeta, e especialmente para o Brasil. (Para conhecer mais sobre este assunto, veja Mendonça, 1995:59-67).

¹¹⁵ Mendonça, 1995:148.

¹¹⁶ Campos, 1997:87.

¹¹⁷ Weber, 2003:111.

capitalista, de supervalorização da racionalidade. Esse clima de decomposição cültica entre os cristãos tradicionais provocou entre muitas pessoas um aumento na demanda por rituais, experiências místicas e formas de culto diferenciadas. Dessa maneira, enquanto as liturgias protestantes perdiam a capacidade de estabelecer pontes entre o palco e a platéia, e de estimular o comportamento e emoções das pessoas, crescia o movimento pentecostal e o neopentecostal.¹¹⁸

A busca da racionalidade e a falta de símbolos comutadores entre o social e o extraordinário (religioso) nos rituais das igrejas protestantes históricas provocaram o seu esvaziamento e, concomitantemente, abriu espaço para o crescimento dos pentecostais e de sua nova versão, os neopentecostais.

A MRB é resultado da história da civilização brasileira nos últimos quatrocentos anos e se correlaciona, no campo religioso, à duração da mistura racial e cultural característica da nossa nacionalidade. A religiosidade decorrente dessa Matriz tem como característica enaltecer as expressões extáticas, as crenças e práticas mágicas, assim como as condutas utilitárias no trato com o transcendente, constatação que remete o rumo desta pesquisa às práticas neopentecostais, especialmente aquelas realizadas no âmbito da Igreja Universal do Reino de Deus. Este tema é abordado no tópico que segue.

9. SINCRÉTICA POR EXCELÊNCIA: O TRÂNSITO DE ELEMENTOS DA MATRIZ RELIGIOSA BRASILEIRA NOS RITUAIS DA IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS

A Igreja Universal do Reino de Deus, apoiada em sua ideologia, soube eleger (hoje isto pode ser afirmado sob ponto de vista da adesão popular) dentre os elementos disponíveis no *caldeirão religioso*¹¹⁹ – o acervo de substratos das diversas religiosidades brasileiras – aqueles que lhe possibilitaram criar raízes e florescer. Os elementos das culturas religiosas

¹¹⁸ Campos, 1997:90.

¹¹⁹ Metáfora que utilizarei a partir desta página para me referir ao acervo dos substratos das religiosidades brasileiras. Encontrei apoio para a utilização desta metáfora na definição do historiador Robert J. C. Young, que a define como uma “mistura de povos [(culturas) que] produz uma nova raça [cultura] misturada” (Young, 2005:22-23), e na definição do Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Aulete Digital que propõe o seguinte significado figurado para a palavra caldeirão: “3 Fig. Conjunto rico e heterogêneo de elementos, que podem ou não formar nova síntese; profusão; lugar ou situação em que vários elementos se misturam ou se confundem em intensa agitação: As metrópoles modernas são caldeirões de culturas: caldeirão de idéias, de estilos: caldeirão de forças sociais.” (Aulete, Dicionário Digital). Mariano utiliza essa expressão ao fazer referência à cultura e à religiosidade brasileira: “isso não nos é estranho nem acrescenta nada de genuinamente inovador no caldeirão cultural e religioso brasileiros.” (Mariano, 2005:234).

indígena, católica e afro transitam e se mesclam nessa nova identidade religiosa que surgiu no ano de 1977, liderada pelo Bispo Edir Macedo.¹²⁰

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva demonstra o trânsito de elementos culturais ocorrente na IURD quando fala das “línguas de fogo, [e do] fogo das palavras”, referindo-se à tradição oral indígena e africana que é recuperada pela IURD e que serve de baliza para a conduta ritual de seguidores iurdianos, bem como a referência ao poder dado a algumas palavras, que o autor denomina de “palavras de fogo, que servem como imperativos nos diversos rituais”.¹²¹ Silva considera que esses elementos da cultura religiosa iurdiana estão presentes também no candomblé, grupo religioso que atribui a algumas palavras um axé (força¹²²). Conclui o antropólogo que as performances orais associadas aos ritos tornaram-se nas igrejas neopentecostais a “emanação de um poder mágico auto-referente que aproximou em muitos aspectos o fogo da língua do Espírito Santo do poder de realização de Exu”¹²³.

O autor fala também dos “transes em trânsito”, referindo-se às experiências extáticas¹²⁴ existentes na IURD que também se encontram presentes nas religiões africanas, através da “descida” dos deuses africanos “nos corpos dos seus filhos na nova terra”, bem como o retorno das divindades veneradas pelos índios ou escravos, que “puderam voltar à terra para a remissão das injustiças sociais e habitar os mais diferentes corpos na forma de caboclos e preto-velhos”¹²⁵. Na IURD, o transe provocado pelas divindades da umbanda (exus e pombajiras) é um elemento ritual consentido que se apresenta constantemente, para depois ser exorcizado.¹²⁶ Silva considera que a experiência extática, sobretudo aquelas ocorrentes nas camadas populares “põe os conteúdos desses sistemas em trânsito permanente, na medida em que abre as portas para um conjunto de ‘experiências místicas’ correlatas às do transe”¹²⁷.

¹²⁰ Freston *apud* Antoniazzi *et alii*, 1994:131.

¹²¹ Silva, 2005:153.

¹²² Axé é um “importante mecanismo de movimento de forças sagradas. A fala (seja para coletar as folhas dos orixás, proferir rezas, consagrar a iniciação religiosa por meio de invocações ou anunciar a presença divina) possui um poder de realização que faz com que a transmissão do saber que ela expressa seja vista não no nível de uma compreensão racional, mas de uma dinâmica comportamental.” (Silva, 2005:154).

¹²³ Silva, 2005:154.

¹²⁴ Silva considera a glossolalia uma experiência extática que apresenta uma “relação de proximidade (ou intimidade) do indivíduo com o sagrado, mediada pelo corpo em êxtase religioso”. (Silva, 2005:154). Ainda neste capítulo tecerei comentários sobre o assunto *transe extático*.

¹²⁵ Silva, 2005:195.

¹²⁶ Almeida afirma que “o exorcismo [praticado na IURD ...] só pode ocorrer no espaço do templo e sob estímulos específicos daquele culto; o que jamais aconteceria da mesma forma em um terreiro. Esse transe, portanto, já não pertence mais às religiões afro-brasileiras, e sim à Igreja Universal. As diferenças nele observadas são o resultado de uma síntese entre, de um lado, a forma de incorporação de algumas entidades e, de outro, um processo gradual de elaboração coletiva do exorcismo na própria Igreja Universal. Portanto, mais que o transitar das entidades, o que de fato transitou e adquiriu uma nova fórmula foi o próprio transe, possibilitando às entidades irromperem no seu [na IURD] universo religioso”. (Almeida, *in* Oro *et alii*, 2003:339).

¹²⁷ Silva, 2005:155.

Retornando ao trânsito de elementos culturais, com relação às cosmogonias, Silva apresenta o exemplo dos exus e pombajiras que são, na IURD, a representação do diabo, em outras palavras, uma visão cristã absorvida pela Umbanda e pelo Candomblé, que associa o Exu ao Diabo desde o período do colonialismo. “À categoria do exu coube o papel de aproximar os sistemas religiosos africanos e o catolicismo pela incorporação do imaginário demoníaco cristão (dicotômico entre o bem e o mal) no imaginário do ‘exu africano’ (relativista)”¹²⁸. O trânsito desses elementos rituais é evidente nas sessões de libertação ou descarrego ocorrentes na IURD, onde os exus e pombajiras foram eleitos “bodes expiatórios”. Anteriormente acusado por um sistema cristão de demoníaco, acusação prontamente aceita pelos afro-brasileiros, “retorna ao sistema cristão [neopentecostais] onde ele é acusado (injustamente) de fingir não ser o demônio que lhe foi imputado”¹²⁹.

Com relação à liturgia, Silva afirma que existe uma proximidade entre o neopentecostalismo e o sistema mágico-religioso afro-brasileiro e espírita no concernente ao calendário das atividades litúrgicas. O autor apresenta vários exemplos, dos quais transcrevo os seguintes¹³⁰:

Tabela 2: Liturgias afro-pentecostais

Data da atividade litúrgica no Catolicismo	Religiões afro-brasileiras	Neopentecostalismo (IURD)
20 de janeiro São Sebastião	Oxóssi e Caboclo (relação com a mata e elementos da natureza).	Ritos com ervas, infusões, sal grosso, óleos sagrados.
Quaresma Sexta-feira da Paixão Jejum; penitência ao corpo	Lorogun (ritual de encerramento das atividades dos terreiros). Fechamento de corpo (abertura de cortes rituais: curas ou aberês, início do ano litúrgico). Giras de exu e pombagira (relação com o corpo e sexualidade).	Ritos com flores (rosa branca), perfume do amor, banhos com água fluidificada, sabonetes abençoados de descarrego, limpeza ritual das roupas dos enfermos. Fechamento de corpo.
24 de junho São João 29 de junho São Pedro	Fogueira de Xangô.	Fogueira Santa de Israel. Purificação pelo fogo. Chave da fortuna (casa própria, abertura dos caminhos, etc.).
2 de novembro Finados (dia das almas)	Corrente das almas (cuidados com os mortos).	Pregação em cemitérios. Corrente da mesa branca.

Por último, Silva apresenta exemplos de trânsito de elementos rituais, dos quais elejo o *rito da unção do copo d’água*. Esse rito é realizado pelos pastores da IURD quando da transmissão dos cultos via televisão. O autor assim comenta: “A novidade da prática

¹²⁸ Silva, 2005:160.

¹²⁹ Silva, 2005:166.

¹³⁰ Silva, 2005:166.

neopentecostal dessa bênção é que o pastor também pede para que as pessoas se aproximem da televisão e a toquem com as mãos estendidas. O pastor, então, faz uma prece alegando que a energia nele existente irá passar para o telespectador. Posteriormente o pastor recomenda que a água seja bebida para que o espírito de Jesus possa ser absorvido. Nos termos do espiritismo, esse rito poderia ser chamado de ‘água fluidificada’¹³¹.

Sobre alguns aspectos da cosmologia indígena presente nos rituais iurdianos, é possível fazer uma aproximação ao que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro denominou de *apapalutápa* encontrado na cultura dos índios Yawalapíti da região amazônica (sul do Pará). *Apapalutápa* é uma classe de espíritos dotados de nomes próprios, “de correspondência mais vaga com as entidades do mundo cotidiano”. Uma das analogias possíveis de se apontar entre estes espíritos e aqueles que surgem nos rituais iurdianos é que “os *apapalutápa* estão usualmente em toda a parte, menos dentro da aldeia, onde surgem apenas nas situações extraordinárias da doença, do xamanismo e do ritual”.¹³² A semelhança é evidente, os espíritos que rondam os indígenas e se apresentam em situações extraordinárias, também rondam os iurdianos e somente se apresentam na “aldeia iurdiana” (no templo) em momentos de exorcismo.

Em relação à atribuição de causa/origem das doenças, é possível fazer uma analogia entre a cultura indígena e a iurdiana. Naquela, o xamã¹³³, como o centro da vida religiosa do grupo, não atribui a etiologia da doença a

[...] um agente natural, mas a uma origem sobrenatural: agressão desse ou daquele espírito da natureza, ou da alma de um morto recente, ataque de um xamã pertencente a um grupo inimigo, [...]. A etiologia indígena coloca em relação imediata a doença, como distúrbio corporal, e o mundo das forças invisíveis: determinar qual delas é responsável, tal é a missão confiada ao xamã. [...] o xamã deve descobrir onde a alma é retida prisioneira, libertá-la do cativo onde a força que dela se apoderou a mantém, reconduzi-la por fim ao corpo do paciente.¹³⁴

¹³¹ Silva, 2005:168. Leonildo Silveira Campos afirma que “à semelhança do mesmerismo ou das teorias kardecistas, na IURD crê-se que do templo irradia um ‘fluido vital’ canalizado pelas ondas hertzianas em direção aos receptores de rádio ou de televisão, materializando-se no copo de água posto sobre o receptor de televisão, que por causa da ‘oração forte’ do pastor está carregado de um poder de cura vindo do próprio Deus”. (Campos, 1997:361).

¹³² Viveiros de Castro, 2002:79.

¹³³ Portella afirma que a figura religiosa do xamã tem origem nas concepções basilares e ancestrais da experiência religiosa e que esse termo denomina genericamente o sacerdote animista-totemista. Trata-se de um homem especial, “um pontífice entre o mundo do além e o mundo dos vivos. Uma das funções precípua do xamã é a de, através de ervas e tradições cúlitas – ritualizada com danças, tambores, máscaras, transe –, comunicar-se com outros planos de existência, com espíritos e deuses, manipulando o *mana*, o poder espiritual que vem dos deuses ou dos espíritos, e que pode ser comunicado aos seres humanos. Como líder espiritual, dependendo da cultura religiosa, o xamã cura, faz predição, é possuído por espíritos, tem sonhos, tem visões, faz adivinhação, teatraliza mitos, dá conselhos. No transe – provocado por música, dança ou pela ingestão de ervas sagradas – o xamã sai do profano e viaja ao sagrado, dispondo, muitas vezes, de uma língua secreta/sagrada para a comunicação com outros mundos”. (Portella *in* Magalhães, 2008:61). Grifo do autor.

¹³⁴ Clastres, 2004:108.

O cientista social da religião Leonildo Silveira Campos afirma que a IURD possui uma “teologia ‘xamânica’”, quando comenta o processo de “cura” lá realizado. Diz Campos que “nesse sentido, o pastor *iurdiano*, compartilha com pais e mães-de-santo, com curandeiros e xamãs, de uma visão de mundo que lança suas raízes em antigos procedimentos mágicos.”¹³⁵ Portanto, em ambas culturas religiosas as doenças têm origem em forças espirituais que precisam ser afastadas ou retirados do paciente, ação que xamãs e pastores iurdianos tomam para si realizar.¹³⁶

A antropóloga Dominique T. Gallois afirma que

para os índios, no entanto, o poder dos pajés nem sempre se limita a essa esfera [a esfera da cura das ‘doenças de branco’, isto é, das doenças do contato com o homem branco]. Como afirmam os índios waiãpi, os remédios dos brancos tratam com eficácia os sintomas do mal - podem curar a tosse, a febre e outras evidências de distúrbio no corpo do doente. Mas não servem para recuperar o desequilíbrio - social e cosmológico - que uma doença evidencia. Para eles, somente os pajés são capazes de reparar os males que afetam não apenas o corpo do doente, mas seu equilíbrio nas relações que mantêm com a sociedade e com o universo como um todo.¹³⁷

Esta citação corrobora a afirmação anterior de Campos sobre a semelhança dos pastores iurdianos aos xamãs, pois aqueles, como estes, consideram-se detentores do poder de “curar” os males que afetam os corpos dos fiéis, retornando o equilíbrio ser-divindade.

Entre os elementos culturais indígena, católico e afro que transitam nos rituais da IURD como resultado do sincretismo religioso, destaco o transe extático para um exame pormenorizado.

10. ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O *TRANSE EXTÁTICO*

Sobre os termos *transe* e *êxtase*, cabe neste momento uma análise dentro dos parâmetros das ciências cognitivas que os consideram distintos. De acordo com o antropólogo Josep Maria Fericgla, transe é um *processo cognitivo*, isto é, um movimento, uma passagem, enquanto *êxtase* refere-se a um *estado cognitivo*¹³⁸. Por isso, diz Fericgla, “a expressão completa mais adequada seria a de ‘transe extático’ já que assim se indica um processo mental

¹³⁵ Campos, 1997:362.

¹³⁶ Eliade afirma que “de maneira geral, pode-se dizer que o xamã defende a vida, a saúde, a fecundidade, o mundo da ‘luz’, contra a morte, as doenças, a esterilidade, o azar e o mundo das ‘trevas. [...] O fundamental e universal é a luta do xamã contra aquilo que poderia ser chamado de ‘poderes do Mal’”. (Eliade, 2002:552). Os pastores iurdianos discursam de maneira homóloga em seus rituais.

¹³⁷ Gallois, 2001:72.

¹³⁸ Mesmo que ainda não esteja “totalmente estabelecida a diferença entre o que é um ‘estado mental’ e o que é um ‘processo mental’, mas não obstante existe diferença, e há pesquisadores dedicados a isso [...]”. (Fericgla, 2006:2).

que acaba desembocando em um estado cognitivo alternativo, cujas características uma delas é a de apresentar uma certa estabilidade”¹³⁹. O *transe extático* é uma forma de consciência extraordinária, momento em que o ser humano vive uma manifestação máxima da união com sua divindade, ou da união com as diversas almas culturalmente definidas (animismo).

A música pode desempenhar um papel principal na excitação quando um processo de *transe extático* se inicia. O etnomusicólogo Gilbert Rouget afirma que a música

pode ser definida como um sinal cujo “significado” é o deus a que se refere, e cujo “significante” tem três vertentes: lingüística, musical e coreográfica. O poder de significação deste signo é particularmente extenso, uma vez que envolve, ao mesmo tempo, o espírito e o corpo, inteligência e sensibilidade, e as faculdades de ideação de um movimento. Para o adepto, este signo se torna, evidentemente, o meio mais poderoso disponível para se identificar com a divindade que o está possuindo. Em certos casos, quando a identidade da divindade desconhecida ainda deve ser estabelecida, também a música será o principal meio da identificação dele ou dela [divindade].¹⁴⁰

Para Rouget, êxtase e transe são pólos opostos de um *continuum*, existindo um gradiente de estados extáticos intermediários entre os dois pólos que se torna difícil diferenciar qual prevalece. Rouget propõe a seguinte distinção metodológica entre os pólos:¹⁴¹

Tabela 3: Pólos do êxtase/transe

ÊXTASE	TRANSE
Imobilidade	Movimento
Silêncio	Barulho
Solidão	Em companhia
Ausência de crise	Crise
Privação sensorial	Superestimulação sensorial
Recordação	Amnésia
Alucinações	Sem alucinações

Por outro lado, Fericgla defende a idéia que existe uma predisposição genética ou inata ao transe extático (ou consciência alternativa), possuindo cada indivíduo menor ou maior predisposição a ele, como existem também indivíduos portadores de uma constituição física tal que lhe proporciona correr mais rápido, ou indivíduos que possuem uma aptidão auditiva tal que lhe proporciona ser mais afinados que outros.¹⁴²

¹³⁹ Fericgla, 2006:2.

¹⁴⁰ Rouget, 1985:101. Tradução minha.

¹⁴¹ Rouget, Rouget, 1985:11.

¹⁴² Diz Fericgla: “Neste sentido, há sujeitos que parecem ter uma especial predisposição para o transe extático e buscam com maior intensidade que outros a forma de cultivar seu imaginário mental e o mundo de exaltação íntima e emocional que é a matéria-prima de tais consciências alternativas. É então, a partir do processo de

Em outra área do conhecimento, a psicológica, o *transe extático* é observado mais além das puras descrições fenomenológicas. Afirma Fericgla que

para a psicologia, o transe extático é uma saída do ego fora de seus limites ordinários em razão de nossas pulsões afetivas inatas e mais profundas. Se trata [sic] de um estado extraordinário de consciência desperta, determinado pelo sentimento e caracterizado pelo arroubo interior e pela ruptura parcial ou total com o mundo exógeno, dirigindo a consciência desperta – entendida como “capacidade para conhecer” – até as dimensões subjetivas do mundo mental.¹⁴³

O *transe extático* sempre possui algum motivo explícito que costuma associar a busca por respostas e soluções a eventos psicológicos ou materiais claramente delineados. A principal diferença entre os diversos estados de transe extático firma-se no objetivo que move o indivíduo que busca tais experiências, mas é cada cultura que define para qual finalidade as experiências extáticas trarão sentido e serão úteis.¹⁴⁴

Fericgla apresenta seis diferentes tipos de finalidades e manifestações do transe extático, assim discriminados:¹⁴⁵

a. *transe xamânico* – a finalidade básica e explicitada universalmente é a vidência¹⁴⁶ direcionada à busca de respostas pragmáticas (a uma irregularidade climática, a um conflito social) e a cura de enfermidades

b. *êxtase budista* ou *samhadi* – a finalidade é o autodescobrimento e a libertação das cadeias de desejos geradores do sofrimento como característica quase essencial da vida humana

c. *êxtase cristão* ou *teresiano*¹⁴⁷ - a finalidade última é a união mística e amorosa com a divindade, por meio da qual o sujeito tem uma experiência direta e integradora de Deus, busca respostas às suas interrogações transcendentais e por vezes também às questões pragmáticas

enculturação específica, que efetivamente entra em campo a eficácia do simbólico, e talvez o som de um tambor ritual por si mesmo já é capaz de ativar a lembrança de tais experiências no sujeito treinado, ao estilo da campanha e o cachorro de Pavlov [...].” (Fericgla, 2006:9).

¹⁴³ Fericgla, 2006:2.

¹⁴⁴ Fericgla propõe o seguinte paralelismo ao condicionamento cultural: “todo ser humano come, ingere nutrientes para poder viver, mas a experiência do comer está totalmente condicionada pelos valores e finalidades culturais (o que comer, quando, em que postura, em companhia de quem se pode comer e de quem não, o rito ou ausência de ritualidade que envolve o ato de ingerir alimentos, etc.), o qual desemboca em um amplo leque de possibilidades fenomênicas quanto ao fato único de ingerir alimentos.” (Fericgla, 2006:11).

¹⁴⁵ Fericgla, 2006:11-12.

¹⁴⁶ O dicionário *Aurélio digital* assim define este termo: “Qualidade de quem é vidente e que se constitui na suposta capacidade de ver o passado, o futuro e objetos ou pessoas que se encontram em outro lugar”.

¹⁴⁷ “O amor teresiano significa especialmente uma suave e pacífica submissão, abandono de si e renúncia: ‘[...] deixar sua alma nas mãos de Deus, com o maior esquecimento que puder de seu proveito e maior resignação à vontade de Deus, para que faça o que quiser dela’.” Tradução minha. (Rüggeberg, 1983:142).

d. *transe de possessão* – a finalidade é que o sujeito que atua como médium seja possuído, “cavalgado” ou “montado”, pela correspondente divindade, seja benéfica ou maléfica, para aceder a mundos superiores e à informação útil para a vida cotidiana

e. *transe terapêutico* – resume-se na exploração da possibilidade que dá este estado de dialogismo cognitivo para analisar, trazer à consciência e “desfazer” os nós górdios que se produzem em nossas formas de perceber e pensar a realidade, no sentido de objetivar a origem de pautas de conduta e atitudes negativas para corrigi-las

f. *transe lúdico* – a finalidade não é a transcendência nem a adaptação em nenhum sentido explícito, mas sim que a busca do prazer que ocasiona o fato de experimentar a amplificação emocional que é característica básica do transe extático que rompe os bloqueios psicológicos cotidianos; é um transe sem finalidade, simplesmente auto-remunerador; é praticado nas sociedades ocidentais atuais, nas discotecas ou fora delas.

11. CONCLUSÃO

A contingência histórico-geográfica das culturas religiosas indígena, africana e europeia acontecida em terras brasileiras por vários séculos forjou a construção de novas identidades religiosas. As estruturações e reestruturações simbólicas que se desenvolveram sincronicamente às transformações socioeconômicas que atravessaram o país causaram, no tempo próprio, no kairos, o surgimento da identidade religiosa denominada Umbanda.

Os anos passaram e a dinâmica histórica da vida continuou. Novas reflexões sobre a religiosidade popular são colocadas. Nasce uma nova proposta de religiosidade que aponta para a existência de uma *matriz religiosa*, na qual um amálgama, uma hibridização, uma síntese das culturas religiosas ocorreram como resultado da contingência histórico-geográfica de povos ameríndios, portugueses e africanos em solo brasileiro. Essa síntese cultural-religiosa resultou na *matriz religiosa* e sua conseqüente religiosidade que se tornou a base de uma nova identidade religiosa, a IURD. Esta nova identidade religiosa foi a esse caldeirão/acervo de elementos simbólicos básicos (fundamentais, essenciais – o substrato) característicos das diversas religiões/religiosidades e fez uso de alguns, adaptando-os, reconfigurando-os, transformando-os e os utilizando em seus rituais. A IURD com sua religiosidade, agora visualizada pela pesquisa acadêmica, mostrou-se à sociedade em geral através de uma divulgação ostensiva na mídia – outro fator importante nesse contexto –, o que lhe proporcionou alcançar um crescimento tal que tornou a si e a sua religiosidade totalmente visível, tanto nacional como internacionalmente.

CAPÍTULO 4: PERSPECTIVAS OU DIMENSÕES NA ANÁLISE DOS TEXTOS DAS CANÇÕES RELIGIOSAS

A linguagem humana é pensamento-som, conforme a expressão feliz de Saussure. Mas nem o pensamento nem o som se comunicam por si mesmos: aparecem, para o homem em sociedade, já reunidos em articulações que se chamam signos.

A rigor, dentro da teoria de Saussure, nada há de verbal além da síntese pensamento-som, nem além dela. O som em si e o pensamento em si transcendem a língua. No entanto, a experiência de cada um nos diz que a poesia vive em estado de fronteira. Como a Matemática. No poema, força-se o signo para o reino do som. No teorema, o signo é repuxado para as convenções do intelecto.

(Bosi, 2000:48-49)

Na busca por ferramentas para análise dos textos das canções, decidi-me pelo conceito de dimensão, visto este conceito possibilitar a caracterização dos diferentes aspectos do objeto de estudo. O conceito de dimensão, portanto, configura-se como o primeiro referencial metodológico utilizado para a análise dos textos das canções religiosas.

O termo dimensão tem concepções oriundas de dois campos do conhecimento distintos, mas que se aproximam em suas delimitações. Na ótica dos matemáticos e físicos, “diz respeito à ‘extensão mensurável que determina a porção de espaço ocupada por um corpo’”¹; é um espaço delimitado que pode ser mensurado. Na ótica dos filósofos, “entende-se por esse termo todo plano, grau ou direção no qual se possa efetuar uma investigação ou realizar uma ação”². Dimensão, portanto, indica “uma circunscrição espacial, a saber: extensão sujeita a uma delimitação quantificável, e patamar ou rumo concernente a uma análise ou realização de uma ação”³.

O sentido do termo dimensão que usarei é: um espaço conceitual que comporta múltiplos elementos caracterizadores de si, os quais o delimita; é um espaço conceitual que permite uma investigação científica.

¹ Apolinário, 2005:77.

² Abbagnano, 1998:277.

³ Apolinário, 2005:77.

Este conceito foi primeiramente utilizado na análise espacial⁴. Ele permite:

- 1) um olhar para o objeto de estudo em seus diversos aspectos constitutivos (dimensões)
- 2) abrir em leque cada aspecto constitutivo para mapear (e quantificar) as características peculiares de cada aspecto (cada dimensão)
- 3) integrar os diversos aspectos (as diversas dimensões) em uma unidade.

A integração de todas as dimensões em uma unidade possibilita a visualização do objeto como uma estrutura única, como um todo (também espacialmente).

Aplicando essa ferramenta de análise a um texto musicado, é possível que o resultado final, a totalidade das análises das diversas dimensões, aponte potenciais de eficácia simbólica da canção.

Não utilizarei toda a possibilidade da análise espacial (dimensional) – a parte relativa ao arbítrio de escores às diversas dimensões analisadas não será incluída –, visto não ser o objetivo desta pesquisa a apresentação de uma lista classificatória por somatório dos graus arbitrados às diferentes dimensões de cada texto musicado, bem como não é preocupação deste pesquisador a apresentação de uma imagem espacial resultante da aplicação desses graus. Contudo, considero interessante a idéia da realização de uma classificação, na qual os diversos textos musicados pudessem ser colocados com os graus resultantes da totalização das análises de suas diversas dimensões.

Quais dimensões, ou, quais aspectos constitutivos dos textos das canções são possíveis de análise? Essas potencialidades (dimensões) da canção encontram-se orientadas para quais atividades/funções?

Para responder a estas perguntas, foi necessário aprofundar o olhar sobre esse objeto plurissignificante e cheio de potencialidades, a canção religiosa, e assim o fazendo cheguei à classificação que segue. A coluna à esquerda discrimina as dimensões que visualizei do objeto canção religiosa e a coluna à direita, as funções em potencial contida em que cada dimensão.

⁴ A análise espacial é baseada em conceitos matemáticos que permite projetar e avaliar espacialmente um objeto de estudo.

Tabela 4: Dimensões/funções das canções

Dimensões da canção	Funções
Funcional	Utilitária
Gestual-performática	Comportamental
Estético-musical	Formal
Literal-literária	Conteudista (significativa)
Contextual	Discursiva

Esta tabela mostra sinteticamente que a dimensão funcional das canções segue a orientação dos escritos do antropólogo Alan P. Merriam, quem discorreu sobre os usos e funções da música nas diversas culturas e estabeleceu: que a canção religiosa exerce uma função utilitária nos rituais nos quais ocorre; que a dimensão gestual/performática abrange os gestos expressivos, os gestos auto-expressivos e a questão da performance, apontando para a função comportamental que se encontra imbricada na execução de uma canção religiosa; que a dimensão estético-musical foca a construção sonoro-textual da canção e a sua construção poética, direcionando o foco para as formas nas quais as canções se apresentam; que a dimensão literal-literária trata da questão signíca/simbólica (denotação/conotação) intrínseca ao texto de uma canção (o texto de uma canção é considerado uma obra poética), funcionando como transmissor de idéias e mensagens direta ou indiretamente; que a dimensão contextual busca incluir a conjuntura sob a qual a canção foi criada e se encontra inserida quando de sua entoação.

As duas últimas dimensões da tabela – literal-literária e contextual – demandaram atenção especial, uma vez que apresentam componentes fundamentais para a análise dos discursos das canções proposta neste trabalho. A dimensão literal-literária abrangeu um amplo tópico deste capítulo, e a dimensão contextual foi tratada em um capítulo à parte.

Seguem as análises dessas dimensões.

1. DIMENSÃO FUNCIONAL

Os textos musicados utilizados na liturgia têm usos e funções bem definidos, caracterizando sua funcionalidade. O antropólogo Alan P. Merriam discorre sobre os usos e funções da música, definindo “uso” da música como a situação na qual a música é empregada na ação humana, e “função” da música como as razões para o emprego da música e,

especialmente, o amplo propósito a que serve. O autor lista dez funções que considera principais e abrangentes⁵:

- 1) expressão emocional
- 2) prazer estético
- 3) entretenimento
- 4) comunicação
- 5) representação simbólica
- 6) resposta física
- 7) reforço ao conformismo às normas sociais
- 8) validação das instituições sociais e dos rituais religiosos
- 9) contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura
- 10) contribuição para a integração da sociedade.

A função do prazer estético se encontra no patamar mais alto da avaliação de uma sociedade culta, bem como a função do entretenimento. Cada sociedade destina uma função principal para a música, a que mais lhe convier e parecer mais atrativa; na sociedade ocidental essa função é o entretenimento⁶.

O antropólogo Nettl Bruno faz as seguintes considerações sobre o uso/função da música nas diversas culturas:

- a função de expressão emocional se apresenta nas culturas em que a música usufrui alto *status*

- a função de resposta física é pouco apresentada nas sociedades em que a expressão pessoal é inibida; a função da música como entretenimento é baixíssima nas sociedades tribais, nas quais a música religiosa é predominante

- a função da validação dos rituais religiosos é altíssima na cultura rural e baixa na cultura urbana⁷

- a função da música como contribuição para a integração da sociedade é encontrada em alta escala nas culturas que se encontram confrontadas pela iminente perda de seus valores em razão de contato forçado com outras culturas.⁸

Direcionando a análise para os rituais religiosos, verifica-se que as canções tornam-se veículos de “louvor, agradecimento, proclamação, contrição, invocação, oblação”⁹, oportunizando aos cantantes dimensões diversificadas da experiência religiosa.

⁵ Merriam, 1964:219-226.

⁶ Nettl, 1983:137.

⁷ Esta é uma afirmação (... baixa na cultura urbana) que precisa ser comprovada nos dias de hoje, visto a nova configuração religiosa que se apresentou nas últimas décadas.

⁸ Nettl, 1983.151.

No caso específico da IURD, cada comunidade local tem certa liberdade de escolher as canções que faz uso em seus rituais. Essa liberdade constrói e/ou amplia o universo *gospel* de consumo, no qual podem ser encontradas músicas para o canto comunitário (hinário, CDs, rádios evangélicas). A IURD se mantém sempre contextualizada em relação ao mercado “*gospel*”¹⁰. Se algum cantor/música se encontra fazendo sucesso na mídia, tal sujeito/canção passa a fazer parte do elenco/repertório da IURD. O importante é estar junto às preferências do povo, não importando a vinculação institucional do cantor/música.

Tal procedimento possibilita uma constante oferta de bens simbólicos pela IURD, dos quais as pessoas podem se apropriar conforme seus desejos e necessidades, semelhantemente às compras num supermercado¹¹. O sociólogo Ricardo Mariano afirma que o sucesso da IURD resulta de vários fatores, dentre eles “da oferta sistemática de serviços mágicos adaptados aos interesses materiais e ideais de estratos pobres da população, [e] do sincretismo de crenças e práticas mágico-religiosas em continuidade com a religiosidade popular”¹².

A IURD possui um cancionário oficial, intitulado *Louvores do Reino*¹³, que possui o total de 257 canções e se encontra na terceira edição atualizada. Muitas das canções entoadas são oriundas dos diversos CDs de cantores e cantoras vinculados à gravadora *Line Records* da

⁹ White, 1997:126.

¹⁰ Este termo, no Brasil, fez a apropriação da produção musical evangélica não-oficial e lhe deu um status do *gospel* americano. Assim discorre Dolghe sobre este assunto: “o termo *gospel*, traduzido, significa ‘falar de Deus’, cuja expressão correspondente no Brasil poderia ser simplesmente ‘música evangélica’. A música evangélica é a que fala do evangelho; então, porque usar a palavra norte-americana? Aqui se revela a questão da hegemonia cultural norte-americana. O termo foi usado como um salto conceitual, realizado sobre a hinódia não-oficial do protestantismo brasileiro e que revela o status que se desejava atingir com a produção musical evangélica: o status da música *gospel* americana. Ao revelar o status, é revelada a hegemonia cultural”. (Dolgie, 2007:197).

¹¹ “É fato inédito no Brasil uma igreja evangélica manter uma oferta permanente de bens simbólicos, dos quais as pessoas podem se apropriar a qualquer hora do dia e da noite. Isto cria uma modalidade religiosa compatível com o ritmo acelerado e até caótico dos centros urbanos, e que se assemelha às compras num supermercado. Esta é uma adaptação sociocultural que pode ser responsabilizada por boa parte do êxito do PA [Pentecostalismo Autônomo].” (Bittencourt Filho *in* Antoniazzi *et al*, 1994:31). Rubem Alves usa a metáfora do “banquete” para ilustrar como as pessoas constroem as suas teologias. Assim diz ele: “religiões são como banquetes: tudo está preparado e há desde os pratos rigorosamente destinados às dietas vegetarianas até as gorduras chamuscadas nas brasas para aqueles que gostam de carne ... E os fiéis se aproximam, cada qual como seu pratinho, e *escolhem* ... Veja, observe! Já vão saindo com seus pratos cheios. [...] Estou querendo simplesmente dizer que assim como as pessoas constroem as suas dietas a partir das exigências dos seus corpos, também elas constroem suas teologias a partir do que elas são ...”. (Alves, 1982:10-11).

¹² Mariano, 2004:14.

¹³ Este cancionário apresenta apenas as letras das canções, diferentemente dos hinários dos protestantes históricos que publicam seus hinários com as respectivas músicas de suas canções.

IURD.¹⁴ Esta constatação possibilita afirmar a existência do vínculo auto-sustentável de *marketing* entre a música ocorrente nos rituais e a música veiculada na mídia iurdiana. As músicas dos cantores que têm maior veiculação na mídia são cantadas nos rituais a IURD. A afirmação de Leonildo Campos pode ser a confirmação dessa estratégia: “de fato, as técnicas publicitárias e de marketing dominam as relações da Igreja Universal, produtora de bens simbólicos e serviços religiosos, com um público carente de tais bens e serviços.”¹⁵

Na IURD observa-se que as funções de expressão emocional , 5), 7) e 8) são as que possivelmente são exercidas na prática ritual da IURD.

2. DIMENSÃO GESTUAL-PERFORMÁTICA

Ao gesto expressivo contrapõe-se o gesto auto-expressivo. Ao se falar de expressividade impõe-se falar de auto-expressividade.

Os gestos são formas expressivas, mas não auto-expressivas. Os gestos podem ser imitações, podem ser ensaios, podem ser performances e por isso não têm motivações idênticas; não são comportamentos de alívio dos sentimentos, não são comportamentos auto-expressivos. Estes e aqueles são comportamentos difíceis de diferenciação. Um bom exemplo da dificuldade de interpretação de um comportamento/gesto é dado por Geertz com a “piscadela de olho”, que foi tomado emprestado do filósofo inglês Gilbert Ryle, quem também lhe conferiu uma possível significação:

Vamos considerar, diz ele, dois garotos piscando rapidamente o olho direito. Num deles, esse é um tique involuntário; no outro, é uma piscadela conspiratória a um amigo. Como movimentos, os dois são idênticos; observando os dois sozinhos, como se fosse uma câmara, numa observação “fenomenalista”, ninguém poderia dizer qual delas seria um tique nervoso ou uma piscadela ou, na verdade, se ambas eram piscadelas ou tiques nervosos. No entanto, embora não retratável, a diferença entre um tique nervoso e uma piscadela é grande, como bem sabe aquele que teve a infelicidade de ver o primeiro tomado pela segunda. O piscador está se comunicando e, de fato, comunicando de uma forma precisa e especial: (1) deliberadamente, (2) a alguém em particular, (3) transmitindo uma mensagem particular, (4) de acordo com um código socialmente estabelecido e (5) sem o conhecimento dos demais companheiros. Conforme salienta Ryle, o piscador

¹⁴ Essa gravadora foi estruturada pelo bispo Renato Suhett que, além de pregador, era compositor e cantor evangélico. (Almeida, 2009:61). Almeida afirma que “a Line Records inicialmente dedicou-se à gravação das músicas de seus fiéis. Porém como empresa que compete no mercado fonográfico, passou a gravar evangélicos de outras filiações religiosas a fim de conquistar considerável fatia desse mercado. E, por mais estranho que isto pareça aos olhos dos outros pentecostais, alguns cantores não-evangélicos assinaram contrato com a Line Records. A *Folha Universal* nº 72 apresentou em uma foto o seu ‘supercast’ de cantores. Nela, além daqueles que se dedicam à música evangélica, apareciam como contratados pela gravadora as cantoras Eliana Pittman, Gretchen, Vanusa e Flor”. (Almeida, 2009:65).

¹⁵ Campos, 1998:35.

executou duas ações – contrair a pálpebra e piscar – enquanto o que tem um tique nervoso apenas executou uma – contraiu a pálpebra. Contrair as pálpebras de propósito, quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório, é piscar. É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà!* – um gesto.¹⁶

A significação da “piscadela de olho” pode estar num dos seguintes entendimentos: o comportamento é uma “contração da pálpebra”, ou é um tique nervoso, ou é imitação da piscadela etc. Isto é, existe a possibilidade de uma estratificação de estruturas significantes sobre as quais os comportamentos podem ser produzidos e também percebidos e interpretados. Sem essas estruturas significantes os comportamentos de fato não existiriam, seriam simplesmente comportamentos involuntários. Geertz exemplifica, no caso da piscadela de olhos, os possíveis níveis de estratificação ali existentes: tiques nervosos (piscadela involuntária); piscadelas (um voluntário piscar de olhos, comunicando uma mensagem dentro de um código pré-estabelecido, uma performance); imitações (intenção de ridicularizar); piscadelas diante do espelho (simplesmente um ensaio, um treinamento). Os comportamentos podem ter gênese variada caracterizando-se, portanto, pelas diversas motivações.

Nas auto-expressões vinculadas à forma simbólica *linguagem comportamental* as palavras proferidas não se destinam à comunicação de idéias, destinam-se à expressão de emoções, afeições e desejos.¹⁷ Dizendo de outra forma, elas expressam sintomas da vida interior, como as lágrimas e o riso, o trauteio ou a blasfêmia. Estas expressões são incluídas na função expressiva do ser humano como sintomas da vida interior e não como símbolos do pensamento.¹⁸ Agostinho, citado por Joseph Gelineau, corrobora esta definição de auto-expressão quando afirma que “quem se enche de júbilo nada diz: é um som de alegria sem palavras; é a voz do espírito a espargir seu gozo tanto quanto pode, que exprime o que sente sem lhe compreender o sentido. Para traduzir sua alegria, o homem não usa das palavras que se podem pronunciar e compreender, mas deixa esta alegria explodir sem palavras: esta voz parece então trair um gozo que o ser é incapaz de formular, tal ponto está cheio dela.”¹⁹ Por outro lado, os gestos expressivos destinam-se à repetição de comportamentos com o propósito

¹⁶ Geertz, 1989:5.

¹⁷ Fischer corrobora a idéia aqui colocada sobre a auto-expressão ao afirmar que “das muitas teorias lingüísticas que foram formuladas desde a época de Humboldt, quero mencionar ainda a de Mauthner, por ser bastante interessante. Mauthner asseverou que a linguagem se desenvolveu à base de ‘sons reflexos’; porém acrescentou que a imitação também era um elemento essencial da linguagem. Não somente os sons reflexos do homem (de alegria, dor, surpresa, etc.) como também outros sons naturais são imitados na linguagem”. (Fischer, s/d:34-35).

¹⁸ Langer, 2004:92. Umberto Eco afirma, corroborando a idéia de Geertz referida no exemplo da “piscadela de olhos”, que alguns signos naturais podem ser chamados de *expressivos*, “quando são sintomas do estado de alma, como os sinais de alegria *não voluntários*: mas a própria possibilidade da simulação diz-nos que também os signos expressivos são elementos de uma linguagem socializada e que como tal são analisáveis, podem ser estudados e são *usáveis*.” (Eco, 2004:36).

¹⁹ Agostinho, *apud* Gelineau, 1968:27.

de demonstração de certos sentimentos. Portanto, repito, um gesto expressivo tem motivação diferente de um comportamento auto-expressivo.

Em relação ao gesto performático, apresento o conceito do lingüista e historiador literário Paul Zumthor que classifica as atividades do homem no âmbito de seu grupo cultural em três tipos: o tipo *behavior*, ou comportamento, que faz referência a qualquer ação do ser humano como interação relacional com o meio-ambiente e com o outro, podendo, portanto, encontrar-se no campo da auto-expressão; o tipo *conduta*, no qual as atividades decorrem do cumprimento das normas socioculturais, aproximando-se, portanto, dos gestos expressivos; e, o tipo *performance*, “que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade [da realização da atividade]”²⁰. A *performance* é a realização, a concretização de algo que é reconhecido daquele que a pratica, é algo que sai da “virtualidade à realidade”. A performance encontra-se no contexto cultural e situacional ao mesmo tempo, de onde ela emerge e encontra o seu lugar. Diz Zumthor que “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.”²¹

No campo do ritual religioso, pode-se dizer que a performance, conforme definida por Zumthor, encontra-se no âmbito da expressão e não no da auto-expressão. A performance de um indivíduo durante o canto comunitário pode perambular entre estes dois âmbitos, sendo a que se encontra no âmbito da auto-expressão uma performance não planejada, uma performance que não saiu do “plano da virtualidade”, do plano da ideação, mas saiu do plano dos sentimentos e emoções, comunicando da mesma forma que a planejada.

Em relação à liturgia, a liturgista Ione Buyst afirma haver uma correlação entre *experiência* religiosa e *expressão* (gesto), considerando o rito como uma expressão condensada, “simbólica e ritual de uma experiência primitiva (*fundante*) [...]”. Isto é, o rito configura-se como um gesto expressivo, intencional, uma repetição gestual, um gesto ritual; o rito não é uma auto-expressão. A correlação entre *experiência* e *expressão* encontra-se na capacidade de a “repetição atualizada, interpretada,” produzir uma nova experiência em continuação da experiência primitiva, “embora nunca venham a ser simples repetição”. Nunca repetirá a experiência *fundante* “por causa dos elementos subjetivos e atuais que entram em diálogo com a experiência codificada”.²² Em outras palavras, a autora diz que a experiência litúrgica provoca uma expressão e também uma auto-expressão que nunca poderão ser

²⁰ Zumthor, 2007:31.

²¹ Zumthor, 2007:32.

²² Buyst, 1994:84-85.

repetidas, pois elementos de toda a ordem encontram-se envolvidos nessa expressão atualizada da experiência primitiva (rito), elementos esses que não são os mesmos do primeiro momento. Contudo, esse momento ritual transforma-se em uma nova experiência que afeta o indivíduo e desencadeia uma auto-expressão resultante dessa afetação.

É importante dizer que uma experiência qualquer vai muito além de sua expressão verbal. Uma experiência não pode ser expressa em sua totalidade pelas palavras por causa da precariedade desta forma simbólica e da impossibilidade do indivíduo de detalhar tudo o que foi experienciado.

Outro autor que tece comentários sobre este assunto é Gelineau. Ele fala do *gesto ritual* e do *gesto natural*. Afirma que o gesto ritual, mesmo permanecendo um gesto humano, “não é um gesto inteiramente ‘natural’”. O gesto ritual advém do soerguimento e da modificação de um gesto espontâneo que pode se apresentar de dois modos. O primeiro é a “purificação”, dando ao gesto “o respeito devido” idêntico à outra ação sagrada. O segundo modo é o acréscimo de uma “convenção”, tornando-o fixo e socializado, passando a pertencer ao rol de ritos do grupo.²³ O *gesto natural* de Gelineau nada mais é do que o *gesto auto-expressivo* e tem seu nascimento no *alívio de um sentimento*. O *gesto ritual* é o soerguimento de um gesto natural ao nível ritual através de um ajuste, um acordo ou determinação para isso.

Em relação à forma música, a filósofa Susanne K. Langer afirma que ela não é uma forma de auto-expressão, pois “a pura auto-expressão não requer forma artística”²⁴. Em outras palavras, na música existe a intenção de organizar o som, o que não acontece numa auto-expressão. Diz Langer:

uma turba de linchadores uivantes à volta da forca, uma mulher torcendo suas mãos junto a uma criança doente, um namorado que acabou de salvar a amada em um acidente fica tremendo, suando e talvez rindo ou chorando de emoção, está dando vazão a sentimentos intensos; mas tais cenas não constituem ocasião para música, e muito menos para composição. [...] As leis da catarse emocional são leis naturais, não artísticas. As respostas verbais como ‘Ah!’ ‘Oh-oh!’ não são criações, mas hábitos verbais; [...].²⁵

Em relação à performance de uma música, às vezes, o argumento de que em sua execução busca-se uma auto-expressão é apresentado. Com frequência isto é verdade, pois se admite a possibilidade do alívio de sentimentos numa execução musical. “Alguma vez, com certeza, [alguém] foi levado a exprimir sua excitação em cantiga ou rapsódia ou tarantela furiosa e sentiu-se melhor com a explosão maníaca; e, sendo ‘estimulado’, com toda probabilidade cantou ou tocou extraordinariamente bem. Escolheu a peça porque lhe parecia

²³ Gelineau, 1968:32-33.

²⁴ Langer, 2004:216.

²⁵ Langer, 2004:216.

‘expressar’ sua condição. Parecia-lhe, pelo menos naquele momento, que a peça fora destinada a falar seus sentimentos, [...]”²⁶ O ritual pode ter nascido nesse momento se a peça executada passasse a ser sempre o caminho escolhido para o alívio de tensões parecidas. Este comportamento, que foi no seu primeiro momento auto-expressivo, passa a ser um comportamento expressivo, um gesto, que a partir de então é repetido com a finalidade de ser um canal de alívio de tensões. O gesto foi estabelecido como elemento constitutivo do alívio de certa tensão emocional.

Como exemplo de uma tentativa de criação de um gesto ritual feita pelo bispo Macedo, apresento o seguinte fato ocorrido num dos rituais da IURD. Este fato serve de justificativa e demonstração, ao mesmo tempo, da maneira como aquele líder deseja que seja o canto comunitário. Um dado importante para o entendimento deste exemplo é que o canto comunitário ocorrente na IURD é sempre entoado na região aguda da voz. Assim falou o bispo Macedo:

Sabe por que eu tiro [eu inicio a entoação da canção] em tom alto? Porque é a minha fê, meu caro. E eu quero que você cante assim, num tom agressivo. Porque se você cantar [ele exemplificou cantando esta pequena frase da canção – “A lei do Senhor”], aí parece que você vai para o cemitério, tá sendo sepultado. É ou não é pessoal? E você tem que aprender a abrir a boca. Lá na Inglaterra, eu falei: pessoal, vamos orar! Vamos! Começa a orar aí. A igreja começou (ele exemplificou emitindo alguns sons com a boca). Eu falei: Ah, não! Assim não dá! Aí eu falei assim: olha só pessoal, presta atenção! Abra a boca! Agora, bota a língua pra fora! [ele exemplificou com um som da vogal “a” nasalada, na região média da voz e com uma curta duração – “ãããããã”]. Pois é! É isso aí! Deus, unge essas línguas aí. Agora fala assim: [vocalizou a vogal “a” não nasal – “aaaaa” – em forma de glissando – uma entonação contínua partindo da região aguda da voz para a grave – que teve início em uma altura superior à do exemplo anterior e apresentando uma maior duração]. Aí as pessoas começaram a rir. Vamos cantar agora! Vamos cantar pra frente, pra cima. Amém, pessoal? E não cantar pra dentro. Porque quem canta pra dentro é tímido e naturalmente não vai poder fazer nada, né?²⁷

A dimensão gestual/perfomática apresenta-se como um grande desafio àqueles que pretendem analisá-la.

3. DIMENSÃO ESTÉTICO-MUSICAL

Conforme afirma o filósofo e esteta da música Eduard Hanslick, os elementos estéticos da música são intrínsecos a ela. A estética da música envolve a habilidade do compositor no trabalho com “as formas sonoras em movimento”. Tratando-se, a canção, de

²⁶ Langer: 2004:217.

²⁷ Fala do bispo Macedo no ritual do dia 4 de novembro de 2007.

música com texto, a dimensão estética abrange também a habilidade poético-prosódica do seu autor. Portanto, esta dimensão possui dois direcionamentos. O primeiro é específico da área musicológica, que abrange a arrumação sonora da canção, que, às vezes, se junta ao texto tornando-se um amálgama que é propagado para os quatro cantos do planeta, sendo conhecida por muitas gerações.²⁸

O que é chamado de música, o que é esteticamente musical em cada cultura é um legado que vem sendo passado de indivíduo a indivíduo por gerações, transmitindo o que deve ser considerado adequado e inadequado a respeito da música de sua comunidade. “Cada cultura decide o que chamará e o que não chamará de música”²⁹, em outras palavras, cada comunidade decide qual é a estética musical que é conveniente a si. São os indivíduos, como sociedade, que decidem o que chamará de música para si, pois é ela, a sociedade, e “suas instituições [que] moldam nossas ações e até mesmo nossas expectativas”³⁰, diz Berger.

O segundo direcionamento é o poético, que abrange a natureza, a forma e as leis da poesia, encontrando-se aí incluída a prosódia musical.

A dimensão estética não foi alvo desta pesquisa, contudo este pesquisador o incluirá, em nível elementar, como um complemento necessário ao trabalho de análise dos textos das canções religiosas.

4. DIMENSÃO LITERAL-LITERÁRIA

Esta dimensão está intimamente ligada à linguagem, porque “a linguagem é a expressão fundamental do espírito humano”³¹, diz o teólogo e filósofo Paul Tillich. É através da linguagem que o ser humano configura o seu sentir e o seu atuar, de cuja mediação simbólica não existe escapatória possível: “o homem vive com seus objetos fundamental e até *exclusivamente*, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele [no homem] o sentir e o atuar dependem de suas representações [lingüísticas]”. O sentir é dependente da linguagem. A linguagem traça “um círculo mágico ao redor” do indivíduo do qual não pode sair.³²

²⁸ Um bom exemplo é a canção de uso específico na época do natal *Noite feliz*, que possui diversas traduções no idioma português. Seu texto foi criado por Joseph Mohr e sua música composta por Franz Xaver Gruber, ambos no ano de 1818. Essa canção pode ser considerada universalmente conhecida e tem sua letra indissociável da melodia.

²⁹ Merriam, 1964:27.

³⁰ Berger, 1976:105.

³¹ Tillich, 2005:579.

³² Humboldt *apud* Cassirer, 2003:23. Grifo no original.

A linguagem acontece num processo dialético com a fala: “não há língua [linguagem] sem fala, e não há fala fora da língua”³³. A linguagem é o conjunto do código verbal resultante da ação de falar dos indivíduos de uma comunidade, é um soma das “falas” singulares. “A língua [linguagem] só existe perfeitamente na ‘massa falante’. Não se pode praticar a comunicação informativa se não for através da linguagem comum a uma comunidade.

Roman Jakobson afirma que “a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura”³⁴, pois é através dela que os indivíduos falantes exercem a atividade da comunicação informativa. Jakobson é mais enfático ainda quando fala da prevalência da linguagem sobre os outros sistemas humano de sentido: “a linguagem é o sistema central e o mais importante dentre todos os sistemas semióticos humanos”³⁵.

A linguagem como comunicação informativa, na qual há a supremacia da ideação, da formação da idéia, possui uma variedade de funções. Jakobson apresenta seis: 1) função referencial; 2) função emotiva; 3) função conativa; 4) função fática; 5) função metalingüística; 6) função poética.³⁶ Dificilmente são encontradas mensagens na linguagem que preencham uma única função. Todas as funções se encontram presentes, numa ordem hierárquica diversa, sendo que uma das funções basicamente predomina. Assim, quando há uma tendência para o contexto, a função referencial (denotativa, cognitiva) sobressai às demais, conquanto aquelas se encontrem presentes. Na função emotiva a mensagem se encontra centrada no remetente, na qual a atitude de quem fala sobressai àquilo de que se está falando. Na função conativa, a orientação da comunicação se encontra voltada para o destinatário. Na função fática, a mensagem serve para verificar se o “canal” comunicativo encontra-se funcionando, isto é, não há nesta função uma transmissão de mensagens, mas apenas sinais que evidenciam a existência do remetente e do receptor, ambos em estado de alerta para uma possível comunicação informativa. A função metalingüística é aquela na qual a própria mensagem é comentada, fornecendo explicações de si mesma que possa esclarecer o próprio código da mensagem. A função poética é aquela na qual há um “pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria”³⁷. Isto é, quando há a utilização

³³ Barthes, 1997:13.

³⁴ Jakobson, 1989:18.

³⁵ Jakobson, 2004:15.

³⁶ Jakobson, 1989:123-129.

³⁷ Jakobson, 1989:127-128.

de arranjos intuitivos³⁸ ou intencionais na organização da mensagem. A função poética da linguagem não está restrita à poesia, mas se encontra em coexistência com as demais funções.³⁹

Os textos das canções religiosas encontram-se no universo da linguagem e apresentam a função poética em destaque, sendo classificados como poesia lírica, como será visto no próximo tópico.

- A canção religiosa como poesia lírica e épica

A canção religiosa, na perspectiva histórica tradicional, é uma poesia que foi designada para o canto encontrando-se no domínio da arte poética, no subdomínio da poesia lírica. O termo “lírica/o” tem sua origem na lira, um instrumento musical da antiga Grécia, e a poesia lírica foi criada para ser acompanhada por ela. Os outros dois gêneros de poesia, a épica e a dramática, abrangem todo o universo tradicional da poesia.

A poesia épica, “centrada na terceira pessoa”⁴⁰, foi originalmente concebida para ser recitada, diferentemente da poesia lírica que foi concebida para ser cantada e “orientada para a primeira pessoa”⁴¹. No decorrer do tempo, as referências tradicionais aos três gêneros de poesia variaram. “No período alexandrino o lírico passou a ser falado, voltando a ser cantado e dançado no período medieval e, finalmente, a ser recitado no período renascentista. Até o século XVIII classificava-se como lírica apenas a poesia que fosse acompanhada de música e que seguisse o padrão do soneto, da balada e de outras formas líricas.”⁴²

³⁸ Jakobson apresenta um exemplo desse arranjo: “Uma moça costumava falar do ‘horrendo Henrique’. Porque horrendo?’ ‘Porque eu o detesto.’ ‘Mas por que não *terrível, medonho, assustador, repelente?* ‘Não sei por que, mas *horrendo* lhe vai melhor.’ Sem se dar conta, ela se aferrava ao recurso poético da paronomásia.” (Jakobson, 1989:128). Grifo do autor e negrito meu.

³⁹ Fischer afirma que “a dupla natureza da linguagem como meio de comunicação e meio de expressão, como imagem da realidade e signo para ela, como percepção ‘sensorial’ do objeto e abstração, tem sido sempre um problema especial para a poesia, diverso do que tem sido para a prosa cotidiana. O desejo de retornar à fonte da linguagem é inerente à poesia. Schiller escreveu: ‘A linguagem coloca tudo em termos de razão, mas o poeta deve colocar tudo em termos de imaginação. A poesia requer visões, ao passo que a linguagem pede apenas conceitos. Isso quer dizer que a palavra rouba o objeto cuja representação se espera dela em sua natureza sensorial e individual, estabelecendo uma forma de propriedade dela (palavra) sobre o objeto, estabelecendo um caráter geral que é alheio ao objeto original, de modo que o objeto ora deixa de ser livremente representado, ora não é representado de modo algum e sim apenas descrito’”. (Fischer, s/d:35).

⁴⁰ Jakobson, 1989:129.

⁴¹ Jakobson, 1989:129.

⁴² Melo, 2009.

Atualmente, diz a lingüista Salete de Almeida Cara, as velhas classificações foram demolidas⁴³ e a noção de gêneros literários “adquiriu um dinamismo que antes não tinha, na medida em que, para o analista moderno, interessa a realidade de *cada texto* como um *fato de linguagem*, sem se esquecer de que os gêneros existem também com *função histórica*”⁴⁴; os gêneros devem ser entendidos como se entende a linguagem, como maneiras de selecionar e combinar aspectos da realidade experiencial ou da imaginação. Isto significa que o gênero lírico não deve mais ser compreendido na perspectiva normativa tradicional e que o lirismo não deve ser entendido daquela maneira; “[...] o lirismo se encontra onde se encontra uma *expressão particular* cuja figura é criada pelas relações – de acorde [de concordância] ou dissonância – entre *som, sentido, ritmo e imagens*. Essas relações são comandadas pela *visão subjetiva* de um *sujeito lírico*.”⁴⁵

O *sujeito lírico* é o próprio texto, diz Cara, pois é este quem faz a seleção e a combinação das palavras que o poema apresenta. Isto é mais evidente na poesia moderna, por isso, o *sujeito lírico* “não pode ser confundido com o poeta em carne e osso porque sua existência brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o *sujeito lírico* é o próprio *texto*, e é no texto que o poeta real transforma-se em *sujeito lírico*.”⁴⁶

O que define a poesia lírica nos dias de hoje é “teor altamente emocional da poesia e a sua musicalidade abundante”. Na categoria da poesia lírica encontram-se a “poesia confessional, a amorosa, a de protesto [...], a letra de música (não em todos os casos, evidentemente)”⁴⁷; é, em sua maioria, uma poesia de conteúdo subjetivo. Schelling afirmara tal conceituação, ao comentar sobre a mudança ocorrida em sua época no objeto da poesia lírica, do acompanhamento da vida pública e universal para “os sentimentos inteiramente

⁴³ Hegel afirma que “[...] a própria arte se tornou um instrumento livre que o artista pode aplicar, na medida dos seus dons técnicos, a qualquer conteúdo de qualquer natureza. [...]. É assim que todos os assuntos e todas as formas estão hoje à disposição do artista que soube, com o seu talento e gênio, libertar-se da prisão a uma determinada forma de arte a que, até então, estava condenado.” (Hegel, 1996:659 e 661). O crítico literário Emil Staiger afirma que não se pode “de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.” (Staiger, 1977:5).

⁴⁴ Cara, 1989:68. Grifo da autora. Continua a autora: “Na expressão lírica, portanto, há uma espécie de tensão e luta contra qualquer intencionalidade lógica e gramatical, contra qualquer explicação da emoção e do sentimento. Se a poesia lírica pode ser uma forma de conhecimento é porque ela faz conhecer, no momento da leitura, a própria linguagem, distanciada do hábito e revivida como nova pela invenção poética.” (Cara, 1989:58).

⁴⁵ Cara, 1989:69.

⁴⁶ Cara, 1989:48.

⁴⁷ Melo, 2009.

subjetivos, isolados, momentâneos”.⁴⁸ Diz ainda Schelling, a arte lírica “é a esfera própria da auto-observação e da consciência-de-si, [...]”⁴⁹

Alguns hinos clássicos podem se igualar à categoria das poesias épicas porque atingem temas que abrangem profundamente a totalidade do ser humano, além de possuir algumas das suas características básicas⁵⁰. Dessa maneira, o texto de uma canção religiosa pode, direta ou indiretamente, refletir a cosmovisão e expressar a religiosidade daquele que a concebeu, bem como pode manifestar o contexto histórico-social em que vive ou viveu. Isto se dá porque é evidente e indiscutível que o autor/poeta encontra-se inserido numa cultura religiosa, que o moldou.⁵¹

A canção religiosa pode ser considerada uma *poesia religiosa*; ela não é simplesmente um discurso religioso ou uma fala religiosa ordinária. Existe uma diferença entre a fala poético-religiosa e a fala cotidiana, afirma o antropólogo José Jorge de Carvalho. Tal diferença é caracterizada pela independência da situação na qual a primeira foi gerada, diferentemente da fala cotidiana ordinária, que é regida pelas situações e diálogos nos quais se encontra inserida. “É justamente essa autonomia em relação à comunicação ordinária que faz com que esses textos [poético-religiosos] possam ser, com propriedade, chamados de literários.”⁵² Isto se deve ao fato de as canções apresentarem em si aspectos poéticos, isto é, saírem do campo da fala ordinária, porque para a sua criação foram intencionalmente exercidas a ação de selecionar e combinar aspectos lingüísticos variados.

O que resulta dessa seleção e combinação? Signos denotativos ou símbolos conotativos? Antes, porém, de discursar sobre estes conceitos, necessário se faz entender a função simbólica existente no ser humano, que o elevou à categoria de “animal symbolicum” e o diferenciou dos demais animais. Este tema é o que segue.

⁴⁸ Schelling, 2001:276.

⁴⁹ Schelling, 2001:277.

⁵⁰ A saber: “estrofe, rima, métrica poética e caminhos poéticos”.(Music & Price, 1999:ix). Tradução minha.

⁵¹ A afirmação do filósofo Hegel, que as “[...] concepções do mundo, que inspiram as religiões e constituem o espírito substancial dos povos e das épocas, encontram também a sua expressão na arte e em todos os outros domínios da vida” (Hegel, 1996:657) e a afirmação do sociólogo Peter Berger, que todo “homem [se encontra inserido] na sociedade” e toda “sociedade [interfere] no homem” [Berger, 1976:78 e 106] corroboram, como princípio geral, a tese de que um conjunto de canções religiosas de um determinado grupo pode expressar a religiosidade mediana que fundamenta as suas crenças.

⁵² Carvalho, 1997:95.

4.1. A FUNÇÃO SIMBÓLICA – O SER HUMANO COMO ANIMAL SIMBÓLICO

Todos os modos de dar sentido à realidade objetiva, na qual o ser humano encontra-se inserido e se relaciona no seu cotidiano, adveio da lógica simbólica. Esta lógica considera o ser humano um “*animal symbolicum*”⁵³, dessemelhantemente da concepção anterior que o considerava um animal racional. A lógica simbólica foi designada genericamente pelo termo *simbólico*, ou sob o conceito de *função simbólica*. Cassirer foi um dos que usou o termo “simbólico” dentro dessa concepção e foi quem deu destaque à conceituação do simbolismo como a mediação universal da apreensão da realidade. A *função simbólica*, em suma, significa a mediação universal pela qual o ser humano apreende a realidade que o rodeia. Essa apreensão se dá através de um processo simbólico que utiliza as ferramentas mentais denominadas de signo e símbolo.⁵⁴

Cassirer e Langer argumentam por várias páginas em seus escritos sobre a característica distintiva da vida humana em relação aos demais animais. Partem do princípio da semelhança biológica entre ambos para demonstrar que o homem encontrou “um terceiro elo”, o sistema simbólico⁵⁵. Este se encontra no plano intelectual, não podendo ser explicado ou interpretado pelo plano biológico.⁵⁶

O ser humano é diferente do animal na maneira como elabora os estímulos externos que recebe. O universo da causalidade biológica, intrínseco a todos os animais, é transposto pelo homem, passando este a possuir um “universo simbólico”⁵⁷ regido por formas e leis do pensamento que ultrapassam as leis físicas e biológicas, produzindo novos modos de relacionamento com o mundo e com o semelhante.

No animal, excluído o ser humano, a interação entre o sistema receptor de estímulos e o sistema de reação orgânica é direta, isto é, não sofre mediação de outro sistema. No homem, a interação entre esses dois sistemas – o receptor e o de reação – é mediado pelo sistema simbólico.⁵⁸ Tal distinção revela o salto que o homem deu da linguagem emocional – da reação – para a linguagem proposicional – da resposta. O animal **reage**, enquanto o homem

⁵³ Cassirer, 1977:53.

⁵⁴ A filósofa Susanne K. Langer afirma que “o simbolismo é a chave reconhecida para aquela vida mental que é caracteristicamente humana e está acima do nível da pura animalidade. Símbolo e significado constituem o mundo do homem, muito mais do que a sensação; [...]” (Langer, 2004:39).

⁵⁵ Os dois outros elos (ou métodos de adaptação ao meio ambiente) são: o sistema receptor e o sistema de reação. Cassirer, 1977:49.

⁵⁶ Josgrilberg in Higueta & Maraschin, 2006:21.

⁵⁷ Cassirer, 1977:50.

⁵⁸ Cassirer usa termos distintos para categorizar os dois sistemas, tendo, inclusive, intitulado um dos capítulos de seu livro de “Das **reações** animais às **respostas** humanas”, como forma de salientar tal diferença. (Cassirer, 1977:53). (Grifo meu).

responde aos estímulos, diferença de comportamentos que indica a existência de outro nível de comunicação e comprova a elevação do homem ao universo simbólico. “Em suma, podemos dizer que o animal possui uma imaginação e uma inteligência práticas, ao passo que só o homem [no decorrer do seu desenvolvimento milenar] criou uma forma nova [de interação com o mundo externo a si]: uma *imaginação e uma inteligência simbólicas*.”⁵⁹

Para Cassirer a função simbólica possibilita que a resposta humana de adaptação ao meio ambiente seja “interrompida e retardada por um lento e complicado processo de pensamento”⁶⁰, do qual o homem não pode fugir. Paul Ricoeur comenta esta definição e a considera demasiada ampla, mas faz justiça a Cassirer por ter delimitado a uma única função todas as funções mediadoras até então consideradas. Para Ricoeur esta função “designa o denominador comum de todos os modos de objetivar, de dar sentido à realidade”⁶¹ e tenta exprimir a mediatidade da resposta humana. O simbólico, ou a função simbólica é a “mediação universal do espírito entre nós e o real”⁶².

O exercício desse processo de pensamento, o exercício da função de simbolizar, na relação do indivíduo com algo (objeto, coisa) fixa em sua mente um constructo que pode ser “todo tipo de ‘forma’, de ‘momento não-sensível’ fundido ao dado, incluindo representações de objetos, conceitos, ‘idealidades’, etc.”⁶³ Essa mediação afasta o homem do enfrentamento “face a face” da realidade, isto é, não há a necessidade de que todos os estímulos humanos estejam relacionados a algo real, sólido. Em outras palavras, não há a necessidade de que todos os estímulos sejam em nível do sensível, sejam “sensoriais concretos, [...] visuais, auditivos, tácteis, cinestésicos”⁶⁴, ou que demandem ações práticas.

Por outro lado, pela não necessidade da concretude dos estímulos, isto é, da *materialidade* ou de uma *realidade exterior*, a função simbólica – a função de representação – possibilita também o delírio, a superstição, a fobia e outras afecções mentais (esquizofrenias). Isto tem a ver com a representação de objetos e coisas, bem como com a percepção da imagem acústica da palavra. Neste último sentido, o psicanalista Clovis Eduardo Zanetti afirma que “a palavra, entendida como uma organização de elementos sensoriais, quando associada a um objeto vira um nome. Em seu extremo sensorial, as impressões sonoras lingüísticas ligam-se preferencialmente às imagens visuais do objeto, e esse é o processo

⁵⁹ Cassirer, 1977:62.

⁶⁰ Cassirer, 1977:49.

⁶¹ Ricoeur, 1977:20.

⁶² Ricoeur, 1977:20.

⁶³ González Porta, 2002:146.

⁶⁴ Cassirer, 1977:70.

associativo por meio do qual a palavra adquire seu significado⁶⁵, produzindo as diversas reações mentais e orgânicas individuais compatíveis com o estímulo.

Zanetti, citando John S. Mill, afirma que “a existência das coisas, do ponto de vista psicológico, não pode ser provada extrinsecamente em relação às impressões que delas temos [...]. [...] em última instância, ‘existir é excitar’ [...]”⁶⁶. Conclui, então, que se houve uma excitação da percepção e a presença do estágio seguinte, o processamento neurológico, bem como a conseqüente resposta orgânica, mesmo que tal excitação seja negativa, isto é, com a ausência de concretude do estímulo, existe uma realidade psíquica no indivíduo. Em outras palavras, existe um “psíquico verdadeiramente real” que não está associado a uma *matéria* ou a uma *realidade exterior*; tal caracteriza um dos estágios da esquizofrenia.

O verbo *significar* possui uma ambigüidade que produz uma confusão entre o *lógico* e o *psicológico*. Quando se afirma que certo símbolo “significa” um objeto para uma pessoa, está se tratando do significado no sentido lógico. Quando se afirma que a pessoa “significa” o objeto pelo símbolo, é o significado psicológico que se apresenta. Exemplificando, pronuncia-se a palavra “faca”, se o ouvinte inicia a ação de procurar um determinado objeto que convencionalmente foi nomeado de “faca”, configura-se que essa relação som/ação de procurar o objeto é uma relação lógica, pois foi uma relação direta entre o signo e a ação de procurar o objeto. No sentido psicológico, se ao pronunciar o som “faca”, o ouvinte inicia a ação de discursar sobre esse objeto, configura-se o uso do símbolo, pois a presença do objeto “faca” não se faz necessária para a realização do discurso.

A filósofa Susanne Langer afirma que

Com o homem é diferente [comparando ao animal cachorro]. Usamos entre nós certos “signos”⁶⁷ que nada apontam em nossos ambientes presentes. A maioria de nossas palavras não são signos no sentido de sinais. São utilizados para conversar *sobre* coisas, não a fim de dirigir para elas nossos olhos, ouvidos e narizes. Em vez de anunciar coisas, lembram-nas. Foram chamados “signos substitutos”, pois, em nossa experiência presente, tomam o lugar de coisas que percebemos no passado, ou, mesmo, de coisas que podemos meramente imaginar combinando lembranças, coisas que *poderiam* estar na experiência passada ou futura.⁶⁸

Os comportamentos puramente simbólicos não são encontrados nos animais, porque o simbolismo não visa o suprimento das necessidades biológicas. Esses comportamentos surgiram como conseqüência do novo nível de relação do homem com o mundo. Alguns

⁶⁵ Zanetti, 2007:70.

⁶⁶ Zanetti, 2007:77.

⁶⁷ O termo *signo* utilizado entre aspas por Langer indica a sua não adequação à situação descrita. O termo apropriado é *símbolo*, pois na citação fica caracterizada a realização de um trabalho psicológico – “[...] conversar sobre coisas [...]” –, essência do símbolo. Os termos signo e símbolo foram comentados no tópico 4.1. deste capítulo.

⁶⁸ Langer, 2004:41-42. Grifo da autora.

desses comportamentos puramente simbólicos podem colocar o homem na situação de falar consigo mesmo, criando um “mundo imaginário”. Outros comportamentos simbólicos são elaborados pela mente e findam em atos que não são “nem práticos nem comunicativos”, que são os rituais. “A vida humana está crivada, de ponta a ponta, de ritual, assim como está crivada de práticas animais [puramente biológicas]. É uma textura intrincada de razão e ritual, de reconhecimento e religião⁶⁹, prosa e poesia, fato e sonho.”⁷⁰

Langer comenta divertidamente tais comportamentos do ser humano dizendo que seu gato torceria o nariz e o rabo diante deles. Diz ela que

O mundo do gato não é falsificado pelas crenças e invenções poéticas que a linguagem cria, nem seu comportamento é desequilibrado pelos ritos e sacrifícios inúteis [para o suprimento das necessidades biológicas comumente reconhecidas – alimento e abrigo, segurança, satisfação sexual e proteção das crias] que caracterizam a religião, a arte e outras excentricidades da mente palavreira. De fato, seus propósitos vitais [do mundo do gato] ficam tão bem servidos sem a intervenção dessas vastas construções mentais, estes floreios e embelezamentos do quadro de ligações cerebral, que é difícil ver porque jamais foi permitido, nos “centros superiores” do homem, que semelhante supercomplicação da central telefônica bloqueasse as rotas dos órgãos sensoriais aos motores e truncasse todas as mensagens. [...] Sem dúvida, nenhum “processo de aprendizagem” induziu o homem a acreditar na magia; no entanto, a “mágica da palavra” é prática comum entre os povos primitivos, assim como o tratamento vicário – queimar em efígie [representação] etc. – onde o substituto é claramente mero símbolo da vítima desejada. Outro fenômeno estranho e universal é o ritual. É obviamente simbólico, exceto quando visa resultados concretos, sendo então possível considerá-lo uma forma comunal de magia. Ora, todas as práticas mágicas e rituais são irremediavelmente inadequadas à preservação e ao incremento da vida.⁷¹

- As práticas rituais

As práticas rituais, portanto, são inadequadas à preservação e ao incremento da vida, mas têm uma função expressiva e arrebatadora que agrega um número grande de pessoas em torno de si. Uma auto-expressão de júbilo realizada por um indivíduo pela presença, apresentação ou contemplação de um “deus” ou de algum objeto que o represente pode resultar no nascimento de uma prática ritual. Nesse momento originário de um ritual, a demonstração de júbilo gradativamente se propaga às pessoas presentes e todos são possuídos do mesmo sentimento; as emoções humanas são tocadas profundamente nesse momento. Numa segunda ocasião, tal demonstração de júbilo é repetida, mas agora sem aquele fator gerador da expressividade do grupo, como ocorrido na primeira ocasião; o segundo momento

⁶⁹ No sentido de desconhecido, não-racional, sobrenatural.

⁷⁰ Langer, 2004:55.

⁷¹ Langer, 2004:46-47.

é realizado, portanto, como uma ação intencional do grupo, servindo mais para *demonstrar os sentimentos* dos indivíduos do que uma auto-expressão, ou, servindo para *aliviar os sentimentos* do grupo. Neste caso ocorre a execução de um ato supostamente expressivo, porque não possui a respectiva motivação interior. É um ato ritual e não um ato expressivo em sua essência (um ato auto-expressivo). Sua suposta expressividade tem uma motivação lógica, racional, intencional em contraposição a um ato fisiológico e espontâneo, característica daquele primeiro momento de júbilo.

Essa tendência a “executar certos tipos de atos e experimentar certas espécies de sentimentos em determinadas situações”⁷², são motivações engendradas pelo simbolismo, diferentemente daquela originária de uma auto-expressão em resposta a um dado sensorial específico. “Não é um signo da emoção que [o segundo momento] transmite, mas um símbolo dela; em vez de completar a história natural de um sentimento, denota o sentimento, e pode apenas trazê-lo à mente, até para o [próprio] protagonista”⁷³.

A partir daí o ritual se fixa como um ato deliberado para comunicação de uma idéia sobre o sentimento originário. Agora, por ser um ato deliberado, não um ato emocional, não um ato auto-expressivo, o ritual não se encontra sujeito à variação espontânea, mas encontra-se ligado a repetições exatas na intenção de reproduzir o júbilo daquele momento auto-expressivo originário. “Um ritual executado regularmente é reiteração constante de sentimentos para com as ‘primeiras e últimas coisas’: não é uma expressão livre de emoções [uma auto-expressão], mas um ensaio disciplinado de ‘atitudes certas’”⁷⁴.

As repetições expressivas, não as auto-expressivas – porque estas são expressões originais e têm como essência a espontaneidade da expressão em resposta à percepção de algo –, fazem com que o ritual se torne um gesto.

Finalizando, a função simbólica existente no ser humano é exercida por intermédio de diversas formas, sendo a linguagem aquela que dá “vida” às coisas e possibilita ao homem referir-se a elas (objetos/coisas) em sua ausência, isolando e etiquetando a relação direta homem/objeto, ou homem/coisa, para considerá-la abstratamente.⁷⁵

⁷² Geertz, 1989:71.

⁷³ Langer, 2004:157.

⁷⁴ Langer, 2004:158. Terrin afirma que um comportamento assim “é a estilização de uma ação. [...] porque quando uma ação é repetida e invariavelmente repetida, a sua estilização assume um significado simbólico de confirmação do mundo, porquanto não pode mais ter uma simples função instrumental e o seu valor deve se inscrever no âmbito da expressividade pura. As ações normalmente levam-nos a realizar alguma coisa. Quando a ação não realiza nada, suspeita-se de que tenha em si outras finalidades ou de que seja a sua própria finalidade. Torna-se, de algum modo, simbólica e expressiva de outras realidades [...]”. (Terrin, 2004:164).

⁷⁵ Um dos entendimentos do conceito *formas simbólicas* de Cassirer é considerá-lo como “paradigmas de manifestações culturais”. (Fernandes, 2006:21). Cassirer apresenta a linguagem, a ciência, a arte, a história, a religião e o mito como formas simbólicas (Cassirer, 1977:347-348), afirmando que todas as formas simbólicas necessitam da linguagem, um sistema de signos, como meio de intermediar a relação do homem com o mundo.

Existe outra forma simbólica de expressão além do ritual pela qual muita experiência, ou mesmo a maioria delas, é comunicada; é a forma simbólica da linguagem. Esta forma, portanto, é o tema que segue.

4.2. A FORMA SIMBÓLICA DA LINGUAGEM

Nesta forma simbólica a função expressiva é encontrada, mas a linguagem serve, principalmente, para a comunicação de idéias.⁷⁶ O homem se envolveu “de tal maneira em formas lingüísticas, em imagens artísticas, em símbolos míticos ou em ritos religiosos, que não pode ver nem conhecer coisa alguma senão pela interposição desse meio artificial”⁷⁷.

O homem colocou, tanto interior quanto exteriormente, a linguagem entre si e a natureza, por isso vive rodeado de sons para “acolher e elaborar o mundo dos objetos”, bem como as produções de sua fantasia estética.⁷⁸ Esse meio artificial, essa forma simbólica, serve para o desenvolvimento da atitude de pensar ou de referir-se a objetos que não se encontram presentes. “O homem, ao contrário de todos os outros animais, emprega ‘signos’⁷⁹ não apenas para *indicar* coisa, mas também para *representá-las*”⁸⁰. A fala é o ponto terminal de um processo básico ocorrido no cérebro humano denominado de “transformação simbólica de experiências”⁸¹. As palavras são os mais importantes meios de expressão, são finalizações normais do pensamento. É através de signos sonoros, escritos, visuais ou gestuais que o ser humano faz a sua comunicação com o mundo externo a si.

⁷⁶ Em relação à função expressiva da linguagem, os versos líricos podem aí ser encaixados. “As proposições metafísicas [que não falam de coisas concretas, reais] – como os versos líricos – desempenham apenas uma função expressiva, mas nenhuma função representativa. [...] Expressam não tanto sentimentos temporários quanto permanentes disposições emocionais e volitivas.” (Langer, 2004:92). A noção de expressividade faz parte do campo estilístico da linguagem. “Poderíamos dizer que a expressividade compreende tudo o que ultrapassa o lado objetivo e intelectual da linguagem, a comunicação de fatos ou idéias. Fatores tais como o realce, a eufonia, o ritmo, o tom enunciado, os valores afetivos e ‘evocadores’ (registro literário contido, familiar, popular, vulgar, de gíria etc.), entrarão portanto no domínio da expressividade.” (Wartburg & Ullmann, 1975: 193-194). Jakobson afirma que o nível expressivo se insere na função emotiva da linguagem que se encontra centrada no remetente, naquele que discursa. O expressivo vincula-se diretamente à “atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. [O expressivo] tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada.” (Jakobson, 1989:123-124).

⁷⁷ Cassirer, 1977:50.

⁷⁸ Cassirer, 2004:51-52.

⁷⁹ É importante ressaltar a colocação do termo *signos* entre aspas nessa citação, pois mais uma vez a autora o utiliza num sentido amplo, correspondendo tanto ao termo *signo* estritamente quanto ao termo *símbolo*.

⁸⁰ Langer, 2004:41.

⁸¹ Langer, 2004:54.

No decorrer da história o homem deixou de usar a linguagem interjeccional⁸² – também chamada de linguagem emocional, ou ainda, linguagem expressiva –, linguagem essa que é sintoma das emoções e não se presta a comunicar nomes ou a discursar sobre algo. Num segundo momento da evolução da função simbólica da linguagem, a função mágica da palavra teve o seu espaço.⁸³ Numa terceira etapa a função semântica surgiu, na qual a palavra caracterizou-se, não pelo caráter físico-sonoro, mas pelo lógico. “Fisicamente, a palavra pode ser declarada impotente, mas, logicamente, é alçada a um nível mais alto, ao superior. O *Logos* transforma-se no princípio do universo e no primeiro princípio do conhecimento.”⁸⁴

A função simbólica em sua forma da linguagem tem como característica o princípio de aplicabilidade universal que abrange todo o campo do pensamento humano e estabelece que tudo tem um nome. A nomeação, portanto, é o assunto que discorro a seguir.

- A nomeação como denotação

Os nomes das coisas, ou o processo de objetificação, exerce uma função de suma importância na linguagem. O ato de nomear apresenta um processo de condensação e concentração que agrega ao nome uma das diversas características do objeto nomeado. Daí a diversidade de vocábulos para nomear o mesmo objeto, visto que além de designá-lo como

⁸² A linguagem interjeccional, comparativamente à linguagem discursiva, fornece à mente concepções referentes aos dados sensoriais percebidos, possuindo uma estrutura e um funcionamento peculiar. Apesar do reconhecimento do caráter simbólico dos dados sensoriais, Langer julga ser inapropriado nomeá-los de linguagem dos sentidos, visto que nem todo tipo de semântica pode ser colocada sob a mesma rubrica da linguagem discursiva, por causa desta possuir traços muito característicos. (Langer, 2004:101).

⁸³ A função mágica da palavra é assim descrita por Cassirer: “Muito antes de aprender a falar, a criança já descobriu outros meios, mais simples, de comunicar-se com outras pessoas. Os gritos de aflição, de dor e fome, de medo ou susto, que encontramos em todo o mundo orgânico, principiam a assumir nova forma. Já não são simples reações instintivas, pois são empregadas de maneira mais consciente e deliberada. Quando fica sozinha, a criança exige, por sons mais ou menos articulados, a presença da ama ou da mãe, e percebe que estas exigências surte o efeito desejado. O homem primitivo transfere esta primeira experiência social elementar à totalidade da natureza. Para ele, a natureza e a sociedade não estão apenas entreligadas pelos laços mais estreitos; formam um todo coerente e indistinguível. Nenhuma linha precisa de demarcação separa os dois campos. A própria natureza não é mais que uma grande sociedade – a sociedade da vida. Deste ponto de vista, podemos compreender perfeitamente o uso e a função específica da palavra mágica. A crença na magia se baseia numa profunda convicção da solidariedade da vida. Para a mente primitiva, o poder social da palavra, experimentado em casos inumeráveis, converte-se em força natural e até sobrenatural. O homem primitivo sente-se rodeado por toda sorte de perigos visíveis e invisíveis, sem esperar vencê-los por meios puramente físicos. Para ele, o mundo não é uma coisa morta ou muda; pode ouvir e compreender. Assim, se forem corretamente invocados, os poderes da natureza não poderão recusar sua ajuda. Nada resiste à palavra mágica, *carmina vel coelo possunt deducere lunam* [A magia até do céu pode tirar a lua]. (Cassirer, 1977:176-177). Grifo do autor. Jakobson, no campo da lingüística, afirma que a função mágica da palavra, ou a palavra encantatória, é encontrada quando se faz a troca da terceira pessoa do modelo por ele esquematizado, que tem como a primeira pessoa o remetente, a segunda, o destinatário e a terceira, alguém ou algo de que se fala. Diz o autor: “Assim, a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma ‘terceira pessoa’ ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa [uma mensagem orientada para o destinatário]. [...] ‘Sol, detém-te em Gibeon, e tu, Lua, no vale de Ajalon. O sol se deteve, e a lua parou (...).’ (Josué, 10:12).” (Jakobson, 1969:126).

⁸⁴ Cassirer, 1977:178. Grifo do autor.

um todo, cada vocábulo aponta também para uma característica específica sua. “Não é a função do nome referir-se exhaustivamente a uma situação concreta, mas apenas destacar e mencionar certo aspecto”⁸⁵, pois uma escolha é feita, quando do ato de nomear algo, dentre a multiplicidade e amplidão de dados apreendidos pela percepção. No ato de nomear há o destaque de certos aspectos perceptivos por aquele que nomeia – neste ato a subjetividade do nomeador é repercutida no nome – que não são os mesmos do pensamento lógico ou científico. Nomear é denotar, e a essência da linguagem está na função de denotação.⁸⁶

Na denotação há um ato psicológico (não-lógico) envolvido, ato chamado de aplicação de um termo a um objeto. O nome utilizado para denominar um objeto, o denomina porque as pessoas convencionalmente o aplicam a esse objeto, sem uma lógica para essa aplicação. No ato de tal aplicação foi fixada também a conotação desse nome. Por exemplo, o termo “cão” denota um animal específico porque foi convencionalizado (psicológico) na língua portuguesa; no idioma inglês o termo é outro (“dog”). Para uma criança na fase lógica de sua vida, a designação desse animal será “au-au”, pois é lógico ligar esse som a esse animal. Chamá-lo de “cão” ou “dog” não é um processo lógico para a criança, ela aprende esse nome por um processo cultural, portanto, psicológico.

A denotação

liberta o símbolo de sua instintiva pronúncia original e assinala seu *uso* deliberado, fora da situação que o gerou. Uma palavra denotativa é rapidamente relacionada a uma concepção, que pode ser muito vaga, e a uma *coisa* (ou evento, qualidade, pessoa etc.) que é realística e pública; portanto, ela afasta a concepção da experiência puramente momentânea e pessoal, prendendo-a a um elemento permanente, capaz de fazer parte de todos os tipos de situações. Assim, o caráter definido de varas e pedras, pessoas, atos e lugares, se insinua na recordação e antecipação da experiência, na qualidade de símbolo seu, com a inteira carga de imaginação e sentimento que ancora gradualmente em objetos reais.⁸⁷

Falando de outra maneira, a denotação percorre o caminho em direção à objetividade, tendo como ponto de partida a abstração, a concepção subjetivada.

Em sentido inverso, a conotação de uma palavra fixa algo na memória do indivíduo tornando esse algo o núcleo de um conhecimento, isto é, um *conceito* disponível à razão. Para

⁸⁵ Cassirer, 1977:213.

⁸⁶ Cassirer afirma que “o modo de denotar, que é o sustentáculo de toda formação verbal e lingüística, imprime, segundo Humboldt, seja um caráter espiritual típico, seja um modo especial de conceber e apreender. Por isso, a diversidade entre as várias línguas, não é uma questão de sons e signos distintos, mas sim de diferentes perspectivas do mundo. Se, por exemplo, em grego a Luz é denominada ‘Medidora’ [...] e, em latim, ‘Luminosa’ (*luna*) ou se no mesmo idioma, como no sânscrito, o elefante ora se chama ‘O que bebe duas vezes’, ora ‘O bidentado’, ora ‘Aquele que é munido de uma mão’, tudo isto mostra que a linguagem nunca designa simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito, razão pela qual a natureza dos referidos conceitos depende do rumo tomado por esse exame intelectual.” Grifo do autor. (Cassirer, 2003:50-51).

⁸⁷ Langer, 2004:138-139.

se tornar uma *concepção* outras impressões são agregadas à coisa denotada, impressões essas que são lembradas associativamente quando o nome é mencionado ou pensado. “Toda uma ocasião pode ficar retida no pensamento com o nome de um objeto ou de uma pessoa que foi seu centro.”⁸⁸

A forma simbólica da linguagem efetiva o processo de formação de conceitos dos objetos, passando a se referir a eles em sua ausência. O poder de concepção é o resultado e manifestação da função mental do ser humano de ver a realidade simbolicamente, abstrativamente, atingindo altos níveis de abstração, que pode ser presenciado na linguagem científica, especialmente a matemática. “A essência da linguagem é a formulação e expressão de concepções mais do que a comunicação de necessidades naturais”⁸⁹.

Existe o perigo do entendimento de que o nome de uma coisa/objeto é a própria coisa/objeto. Este modo de entender é característico da idade infantil durante o período em que aprende a nomear os objetos. A desvinculação do nome dado ao objeto e o objeto em si traz dificuldade de compreensão à criança. Cassirer afirma que “as crianças sentem-se, não raro, muito confusas quando aprendem, pela primeira vez, que nem todo nome de um objeto é um ‘nome próprio’, e que a mesma coisa pode ter nomes inteiramente diferentes em várias línguas. Tendem a pensar que uma coisa ‘é’ o que é chamada.”⁹⁰ Esse tipo de entendimento, que é característico da idade mental de uma criança, é denominado de “pensamento mítico” por Cassirer.

Fazendo uma pequena digressão, existe outro tipo de entendimento dos símbolos que pode levar o indivíduo a “vãos” psicológicos. Este entendimento é apresentado pelo filósofo grego Epicteto quando diz que “o que perturba e alarma o homem não são as coisas, são suas opiniões e fantasias a respeito das coisas”⁹¹. Não é a relação direta com a concretude da vida que aflige o homem, mas as suas emoções imaginárias, sonhos e fantasias; ilusões produzidos pela atividade simbólica que media a relação com o mundo concreto. As expressões utilizadas nessa condição não são sintomas de algo, como supõe a teoria pulsional de Freud⁹², são simplesmente símbolos.

Os termos *concepção* e *conceito* foram utilizados no decorrer deste tópico, mas quais são os seus significados? Esses termos são discutidos no tópico que segue.

⁸⁸ Langer, 2004:140.

⁸⁹ Langer, 2004:125.

⁹⁰ Cassirer, 1977:67-68.

⁹¹ Epicteto *apud* Cassirer, 1977:50.

⁹² Freud utilizou a idéia de “formação simbólica” como “deslocamento neuronal”, considerando a palavra “deslocamento” como uma relação patológica de sentido. O símbolo foi tratado “como ‘desvio’ ou ‘sublimação’ da expressão de conteúdos reprimidos. [...] O símbolo é sintoma, representante do reprimido. [...] O símbolo é, então, uma das muitas formas de ‘volta do reprimido’”. (Josgrilberg *in* Higuete & Maraschin, 2006:18-19).

- Concepção e conceito

Langer utiliza os termos *concepção* e *conceito* como formas mentais de apreensão de algo. *Concepção* é individual, é particular, é pessoal, é uma abstração individual. *Conceito* é público, é social, é acordado, é consentido. *Concepção* é a conotação, *conceito* é a denotação de um termo. O símbolo transmite uma *concepção* e o signo um *conceito*.

Concepção expressa as relações das partes com o todo do objeto. As diversas formas representativas de uma casa, vista frontalmente – fotografia, pintura, esboço a lápis, desenho, diagrama –, podem levar o indivíduo a concebê-la, porque cada uma dessas formas de apresentação expressa os detalhes necessários à percepção do indivíduo, aos quais este se prende para formular sua *concepção* de casa. “O olho e o ouvido efetuam suas próprias abstrações e, por conseguinte, ditam suas próprias formas peculiares de concepção.”⁹³ Na realidade, é a *concepção* de casa que se encontra no interior do indivíduo que faz com que ele reconheça nas diversas formas representativas de uma casa (fotografia, desenho, diagrama) o objeto casa. Na *concepção* se encontra um número maior de detalhes, pois é uma característica de cada *concepção* acoplar em si detalhes adicionais àquela quantidade mínima caracterizadora do objeto. Os detalhes adicionais são proporcionados pelas experiências sensoriais individuais com o objeto. O indivíduo reconhece o objeto casa naquelas formas representativas (os diversos diagramas), porque suprime alguns detalhes, reconhecendo-a pelos seus elementos mínimos, reconhecendo-a pelo seu padrão fundamental. Esse padrão fundamental, isto é, “aquilo que todas as concepções adequadas de um objeto devem ter em comum é o conceito do objeto”⁹⁴.

Um *conceito* (os traços mínimos que configuram um objeto) encontra-se sintetizado num símbolo e é por ele transmitido. Ao chegar à percepção do indivíduo, o *conceito* é revestido pela imaginação por uma *concepção*, resultando num quadro pintado pelo indivíduo sobre o *conceito*, ou, utilizando a imagem da ressonância cognitiva, resultando num som ressonado, no qual características individuais são acopladas ao som original. Tal *concepção* é particular e pessoal, sendo distinta do conceito público (socializado) porque houve um processo de abstração, um processo psicológico. “Sempre que lidamos com um *conceito* (diagrama) devemos dispor de alguma representação particular sua (*concepção*), através da qual o apreendemos”⁹⁵.

⁹³ Langer, 2004:98.

⁹⁴ Langer, 2004:80.

⁹⁵ Langer, 2004:80.

Tendo como base que a *concepção* é uma imagem mental particular, individual de um objeto (ou evento, ou pessoa etc.) e que a *concepção* inclui um *conceito* sobre esse objeto – um mínimo de detalhamento que o identifica como tal –, é possível afirmar que não existem duas pessoas que interpretem identicamente um objeto. Na *concepção* de algo as representações de um objeto são reconhecidas como uma casa por causa de seu padrão fundamental – seu *conceito* –, mas a *concepção* do indivíduo sobre uma casa possui muito mais detalhes do que os elementos mínimos do *conceito*. Apesar do reconhecimento, ao falar sobre esse objeto o indivíduo falará daquele que se encontra em sua *concepção*, daquele sobre o qual possui uma imagem mental. O mesmo entendimento ocorre em outro indivíduo. Ao falarem do objeto casa, obviamente não discursarão sobre este casa com os mesmos detalhes, pois “seus órgãos sensoriais diferem, sua atenção, imaginação e sensações diferem, de maneira que não se deve supor que tenham impressões idênticas”⁹⁶.

É pertinente, neste momento, aproximar a esta reflexão o conceito de ressonância cognitiva apontado pelo antropólogo John Blacking e que mencionei em um parágrafo anterior. Blacking sugere que o fenômeno da “ressonância cognitiva supracultural” possibilita “entender” outro sistema musical sem ter aprendido seus códigos, o que não acontece com um idioma estrangeiro, que necessita de intérprete ou do dispêndio de tempo da parte do indivíduo na aprendizagem da sua gramática e do seu léxico.⁹⁷

Ressonância é um termo que vem da acústica e é usado como metáfora para processos mentais. Na acústica, ressonar é o processo em que o som, ao entrar em contato com uma superfície ressonadora, é refletido com acréscimo das características peculiares dessa superfície. O som refletido é diferente do som original. Ressonância diferencia-se do eco por ser este uma mera repetição do som original.⁹⁸

Ressonância cognitiva é uma sensibilidade basilar do ser humano, não ligado a um estado físico ou emocional particular. O ser humano utiliza a ressonância cognitiva para expressar as impressões percebidas, em similaridade com a ressonância acústica. As impressões percebidas (os *conceitos*, em Langer), são expressas/interpretadas, ressonadas (as *concepções*, em Langer) de uma forma particular pelo indivíduo, pelo fato dessa expressão estar permeada de características subjetivas. A linguagem auto-expressiva é o caminho usado para essa expressão.⁹⁹ O caminho percorrido pela ressonância cognitiva é o seguinte: percepção da representação; ativação do processo de ressonância; e, expressão do indivíduo

⁹⁶ Langer, 2004:80.

⁹⁷ Blacking, 1995:239.

⁹⁸ Kenney, 2003:58-60.

⁹⁹ Blacking, 1995:241.

pelos canais culturalmente aprendidos. Dessa maneira, cada resposta é única, pois é resultado da individualidade humana.

O indivíduo ao perceber as diferentes representações responderá (processo de ressonância cognitiva) a cada uma de maneira particular, via expressões culturalmente familiares. As respostas às impressões, ou seja, as expressões de um indivíduo, passarão sempre pelo caminho que lhe é familiar culturalmente, o que, aproximado ao exemplo do idioma estrangeiro mencionado por Blacking, seria via a gramática e o léxico. As representações em si mesmas não produzem nos indivíduos a mesma resposta, o que seria o eco.

Em resumo, os comportamentos expressos pelos indivíduos quando expostos a uma representação são consequência, consciente ou inconsciente, da interação entre as características próprias de cada indivíduo e as experiências da vida social, tornando seus comportamentos únicos. A máxima de Blacking é importante aqui: “as coisas não acontecem [comportamentos] automaticamente às pessoas porque os sons musicais alcançam seus ouvidos”¹⁰⁰. Não há reações “robotizadas”, pois não existe univocidade para o ato mental de conceber. É o discurso sobre o objeto, é a expressão da concepção guardada na memória do indivíduo, que varia, pois cada pessoa em seu discurso salienta algo que para si é interessante de sua concepção do objeto. Essa variedade de apresentação de um objeto está diretamente ligada às experiências particulares de cada indivíduo com o objeto. Daí sai suas convicções, seus discursos.

Este aspecto da dimensão literária, portanto, aponta para a subjetividade que se encontra inserida nos textos das canções, pois as concepções neles presentes (nos textos das canções) sempre incluirão algo da experiência individual daquele que os criou.

A forma simbólica da linguagem exerce a sua função de comunicar através dos princípios da *emenda* e da *metáfora*. Esses dois princípios são os assuntos do próximo tópico.

- Emenda e metáfora

A linguagem possui dois princípios gerais para o exercício de sua função. O primeiro é a *emenda*, que possibilita que as frases sejam complementadas para darem sentido às expressões. Por exemplo, uma palavra-sentença (sentença de uma palavra) necessita complementar ou modificar o que afirma com demonstrativos (ou outros complementos) para

¹⁰⁰ Blacking, 1995:174.

que o conceito expresso fique mais definido. Dessa atividade de emendar gradualmente a palavra-sentença nasceu a estrutura da linguagem.

O segundo princípio da linguagem, e talvez de todo o simbolismo, é a *metáfora*. A linguagem abriga em sua literalidade um convencionalismo e uma rigidez que a deixa inapta à expressão de idéias genuinamente novas. Uma nova idéia, então, nasce na mente de um indivíduo através de alguma *metáfora*.

Todo discurso envolve dois elementos: o contexto (verbal ou prático) e uma novidade. Esta novidade é algo que o locutor está tentando salientar ou expressar, usando para isso uma palavra qualquer, que pode ser adequada, ambígua ou nova. O contexto, visto ou declarado, a modifica e determina exatamente o que ela significa. Na falta de uma palavra precisa para designar a novidade, o locutor, através da *analogia lógica*, utiliza uma palavra que denota outra coisa, que é naquele momento um símbolo apresentativo para a coisa a que ele se refere; o contexto evidencia que não é a coisa literalmente nomeada que está significando, e sim a outra coisa que simbolicamente precisa indicar, isto é, o símbolo utilizado conota a coisa referida. Por essa possibilidade de um nome poder ter um significado diferente daquele de domínio público (conceito, denotação) fica caracterizada a versatilidade de um nome, transformando-o em um símbolo; a versatilidade confere ao símbolo a propriedade da plurissignificação.

As formas simbólicas apresentam, segundo Susanne K. Langer, dois tipos de simbolismos: o simbolismo discursivo (verbal) e o simbolismo não-discursivo (não-verbal). Os dois tipos originam-se de uma mesma raiz, mas possuem flores diferentes, diz a autora. O simbolismo discursivo projeta-se na linguagem e dela é característico, apresentando seus componentes de maneira sucessiva. O simbolismo não-discursivo, fornecido à mente pela apreciação puramente sensorial das formas, adequa-se à expressão de idéias de maneira diferente ao tipo discursivo, porque apresenta seus componentes de maneira simultânea, fato que caracteriza as representações visuais e táteis. Langer afirma que “o entendimento do espaço que devemos à visão e ao tato nunca poderia ser desenvolvido, em todo seu pormenor e definição, por um conhecimento discursivo da geometria. A natureza fala conosco, antes de mais nada, através de nossos sentidos; as formas e qualidades que distinguimos, lembramos, imaginamos ou reconhecemos são símbolos de entidades que excedem e sobrevivem [subsistem em] nossa experiência momentânea.”¹⁰¹

¹⁰¹ Langer, 2004:100-101.

Fixando-me no simbolismo discursivo que é exercido por signos e símbolos – a linguagem –, cabe, então, perguntar: o que se entende por signo e símbolo? Estes são, pois, os assuntos que passo a comentar.

4.2.1. SIGNO

Signos e símbolos são as ferramentas utilizadas pelo ser humano no exercício da sua *função simbólica*. Falando de outra maneira, signos e símbolos são as mediações utilizadas pela mente humana para processar a apreensão do mundo.

Historicamente os termos signo e símbolo foram sendo delimitados e diferenciados no decorrer do século XX, tendo suscitado ampla discussão entre os diversos autores, tornando flutuante o campo semântico de cada um dos termos. A consequência foi uma série de significados, até contraditórios, quando se faz a comparação dessas definições nos variados autores, bem como quando se compara os termos afins (sinal, índice, ícone).¹⁰² Apesar das várias classificações sobre estes dois conceitos, alguns autores (Saussure, Gadamer, Cassirer) entendem esses mediadores como possuidores de características distintas e outros (Peirce, Morris, Schaff e Wittgenstein) consideram o signo pertencente a uma classe geral, abrangente, tendo como sua subclasse, o símbolo.¹⁰³

Apesar das discordâncias, há uma concordância entre alguns autores sobre a utilização da definição de signo proposta por Saussure, definição essa engendrada com a intenção de analisar a natureza do signo lingüístico, que posteriormente foi transportada para os signos não-lingüísticos. Signo foi por ele definido como a união de um significante com um significado “à maneira do verso e do reverso de uma folha de papel”, isto é, o signo é similar a uma folha de papel que, constitutivamente, possui duas faces, sendo uma o som e a outra o pensamento, faces que não podem ser separadas. Signo pode ser um conceito, ou ainda uma imagem acústica¹⁰⁴, ou uma imagem visual¹⁰⁵. Em outras palavras, o “signo

¹⁰² Sobre este assunto, leia Barthes, 1997:29-32, Eco, 2004:29-30, e também Epstein, 1986:24.

¹⁰³ Sobre as diversas conceituações dos variados autores, leia Epstein, 1986:61-65.

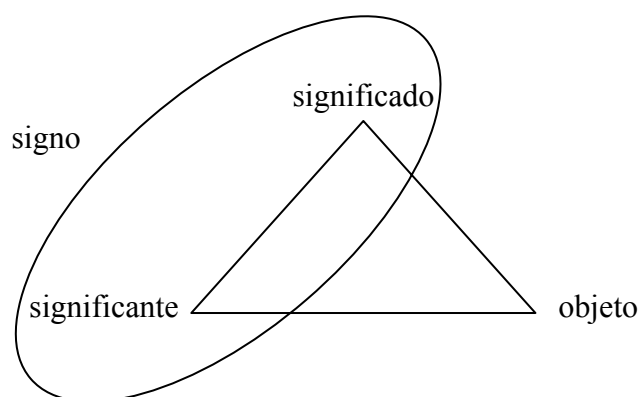
¹⁰⁴ Barthes, 1997:32. Saussure afirma que “o signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la ‘material’, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato.” (Saussure, 2004:80). Grifo do autor.

¹⁰⁵ A imagem visual como um signo pertence à linguagem não-lingüística. A inclusão desta linguagem está ancorada no conceito de glossemática de Hjelmslev, que abrange a lingüística e a não-lingüística dentro do modelo sígnico. (Nöth, 1996:49).

designa o todo que tem o significado e o significante com suas duas partes”¹⁰⁶. Saussure considera os três termos – significante, significado e signo – do seu modelo sógnico como “entidades mentais”, que independem de objeto externo. Para mostrar a relação desses conceitos utiliza a seguir a idéia do triângulo richardsiano¹⁰⁷ tendo em mente que em Saussure o conceito “objeto” não é mencionado¹⁰⁸, portanto, somente o lado esquerdo do triângulo exemplifica o modelo sógnico saussureriano.

Figura 1: Triângulo richardsiano

Ei-lo:



O termo escolhido para significar a união do *significante* com o *significado* foi *signo* porque não traz a analogia que o termo símbolo pode trazer, como, por exemplo, o símbolo “cruz” traz para o cristianismo; o cristianismo não se esgota no símbolo cruz, ele o ultrapassa. *Símbolo* para Saussure é o significado secundário de um termo que comporta um sentido primário, literal, manifesto.

A filósofa Susanne K. Langer afirma que o “signo é algo sobre o qual se age, ou um meio de ordenar a ação”¹⁰⁹. Em outras palavras, é a correlação que se faz entre um evento trivial (o choro de um bebê, por exemplo) que remete a outro evento que é importante (o bebê precisa de atenção). O signo é algo que chama a atenção para algo de maior relevância.

¹⁰⁶ Nöth, 1996:29.

¹⁰⁷ Um triângulo “[...] difundido em sua forma mais consueta por Ogden e Richards [1923] e que faz corresponder a cada símbolo (diríamos nós: significante) um *reference* e um *referent*.” (Eco, 1974:11).

¹⁰⁸ Epstein, 1986:24.

¹⁰⁹ Langer, 1994:73.

Langer apresentou a experiência da menina cega-surda-muda Helen Keller¹¹⁰ com o elemento da natureza água, com o qual a menina já vivenciara fisicamente para saciar a sua sede e que o associava apenas à satisfação dessa necessidade. A partir do momento da ocorrência da conexão mental na qual foi descoberto o “nome” dessa substância, Helen passou a mencioná-lo, concebê-lo e a se lembrar dele, conforme relata em sua biografia. Helen deu o salto para o universo simbólico, ao associar o signo “á-g-u-a” à experiência da concretude da água fria jorrando em sua mão. Signos correlacionam-se “com seus significados por um processo mental seletivo”¹¹¹, isto é, o signo caracteriza algo específico separado dos outros com o qual a mente pode agir, identificando-o e o ordenando entre os demais.

Langer fala de signos naturais e artificiais. Um exemplo de signo natural é o relâmpago, que ao ser percebido visualmente remete a mente do indivíduo ao trovão, seu correlato sonoro. Normalmente é pequena a possibilidade de enganos na significação de um signo natural. O mesmo não é verdade em relação aos signos artificiais. O exemplo mostrado por Langer para estes signos são os sons das campainhas, que têm correlatos os mais variados possíveis. “[...] o mundo está louco com suas mensagens. Alguém na porta da frente, na dos fundos, na do lado, o telefone – a torrada está pronta – [...] começa a escola, começa o trabalho, começa o serviço religioso, termina o serviço religioso [...] incêndio na cidade!”¹¹² Os signos artificiais, que são resultados de convenções humanas, podem conduzir a erros. “A má interpretação de signos é a forma mais simples de engano”.¹¹³ A polissignificação dos signos artificiais aumenta a possibilidade de interpretações errôneas.

¹¹⁰ Helen Keller foi uma criança cega e surda-muda que por meio de métodos especiais aprendeu a falar. A experiência apresentada foi esta: “Há uma famosa passagem na autobiografia de Helen Keller, na qual essa notável mulher descreve a aurora da linguagem na sua mente. É certo que ela havia usado signos antes, formado associações, aprendido a esperar coisas e identificar pessoas e lugares, mas houve um grande dia em que todo significado de signo foi eclipsado e tolhido pela descoberta de que um certo dado, no seu limitado mundo sensorial, tinha uma *denotação*, que um ato particular de seus dedos constituía uma *palavra*. Este evento requerera longa preparação; a criança aprendera muitos atos digitais mas estes ainda não passavam de jogo sem sentido. Então, um dia, a professora saiu com ela, para dar um passeio – e aí ocorreu o grande advento da linguagem. “Ela me trouxe o chapéu”, reza a biografia, “e eu soube que iria sair para o sol quente. Este pensamento, se é que uma sensação sem palavras pode chamar-se um pensamento, fez que eu pulasse e saltasse de prazer. Andamos pelo caminho do poço, atraídas pela fragrância das madressilvas que o cobriam. Alguém estava tirando água e a professora colocou minha mão debaixo da bica. Quando a corrente fria jorrou sobre minha mão, ela soletrou, na outra, a palavra água, primeiro devagar, depois rapidamente. Fiquei parada, toda a minha atenção fixa no movimento de seus dedos. De repente, senti uma obscura consciência como de algo esquecido – uma emoção de pensamento que retornava; e, de algum modo, o mistério da linguagem me foi revelado. Soube então que á-g-u-a significava o algo maravilhoso e frio que escorria sobre minha mão. Aquela palavra viva despertou-me a alma, deu-lhe luz, esperança, alegria, libertou-a! Ainda existiam barreiras, é verdade, mas barreiras que com o tempo poderiam ser removidas. Deixei o poço ansiosa por aprender. Tudo tinha um nome, e cada nome deu à luz um novo pensamento. Quando voltamos para casa, todo objeto que eu tocava parecia tremer de vida. Isto porque eu via tudo com a estranha e nova visão que me sobreviera.” (Langer, 1994:72).

¹¹¹ Langer, 1994:86.

¹¹² Langer, 1994:69.

¹¹³ Langer, 1994:69.

A forma de conhecimento humano mais simples e mais direta é baseada na interpretação de signos. “É o tipo mais elementar e mais tangível de intelecção a espécie de conhecimento que partilhamos com os animais, que adquirimos inteiramente por experiência, que possui óbvios usos biológicos e, igualmente, critérios óbvios de verdade e falsidade.”¹¹⁴

O signo não leva a mente a conceber, a conotar, pois a característica da relação significa é a intuição, isto é, uma percepção imediata, uma percepção não mediada pela razão. Em outras palavras, é uma reação, em seu sentido amplo, é uma resposta à percepção de algo – coisa, evento, pessoa etc. “A relação lógica entre um signo e seu objeto é [de natureza] simples: estão associados, de algum modo, para formar um *par*; isto é, acham-se em correlação um-a-um. A cada signo corresponde um item definido que é seu objeto, a coisa (ou evento, ou condição) significada”.¹¹⁵ Os signos exercem a função de anunciar, apresentar, à mente do sujeito os objetos. O termo “apresentar” ajuda no entendimento do signo, por oposição aos termos “representar” e “discursar”. “Apresentar” refere-se à presença física do objeto, de uma situação, de uma pessoa etc. “Representar” e “discursar” são atividades mentais, estão relacionadas à significação psicológica.

O signo proporciona uma relação lógica e direta do sujeito com o objeto. É uma relação lógica porque: o objeto se encontra presente; é imediata, o sujeito é remetido diretamente ao objeto, ou ao fenômeno que é referido pelo signo; o sujeito vê, toca, ouve, manipula o objeto; possui um significado literal.

Signo, por fim, é o correlato levado à mente, com todas as suas nuances, da união do significado com o significante, ou vice-versa. Em outras palavras, utilizando o exemplo da folha de papel, o signo é o fragmento resultante do ato de “corte” realizado numa folha; cada fragmento dessa folha tem dupla face (o som e o pensamento) que são indissociáveis, e indica a existência da folha em sua totalidade, possibilitando concepções diversas do formato dessa folha. A significação do signo se encontra justamente na articulação desse pedaço em relação à folha de papel no todo, isto é, a significação do signo se encontra na sua articulação no contexto frasal do qual participa.

O signo relaciona-se com a literalidade de um texto. Em outras palavras, o signo relaciona-se com o aspecto denotativo de um texto, direcionando a atenção para a relação de co-realidade do signo com o objeto, isto é, “a idéia de transparência entre o *nome* e a *coisa*”¹¹⁶. Tal direcionamento leva em consideração que a língua é um sistema fechado, “caracterizado pela precisão dos valores, pela multiplicidade dos tipos de valores e pela

¹¹⁴ Langer, 1994:69.

¹¹⁵ Langer, 1994:67.

¹¹⁶ Chalhub, 2003:10. Grifo no original.

imensa multiplicidade de termos ou entidades do sistema, além da rigorosa dependência recíproca”¹¹⁷ entre esses termos.

Esta dimensão sígnica da forma simbólica da linguagem é considerada pelo antropólogo Alan P. Merriam como o primeiro nível de significação dos textos das canções, por tentar uma relação e uma aproximação mais diretas entre o termo e o objeto. Incluem-se aqui os textos que “fazem certas declarações que têm significado específico e direto – ‘eu te amo’, ‘a criança dorme no seu berço’”¹¹⁸.

O aspecto denotativo, ou, a literalidade, busca evidenciar os aspectos do “mundo fenomênico das coisas – coisas essas sempre designadas por expressões referenciais, denotativas”; busca verificar se as referências – palavras (signos), símbolos e imagens – utilizadas para representar o referente – o “objeto” religioso – produzem “informações *definidas, claras, transparentes, sem ambigüidades*”.¹¹⁹ É o soerguimento da função referencial da linguagem – “a mensagem indica algo de univocamente definido e – se for preciso – verificável”¹²⁰.

Mas, reconheço que esta dimensão analítica é um “procedimento didático, artificial e provisório”¹²¹, quando aplicada a um poema, pois este apresenta-se como uma unidade orgânica possuidora de características próprias. Por isso, na análise dos textos das canções levei em consideração a dificuldade apontada pelos lingüistas em desarticular um determinado texto do diálogo que realiza com as demais funções da linguagem, visto estas não se encontrarem abstraídas da mensagem. Na realidade, as diferentes funções da linguagem entrecruzam-se, pois “a emissão, que organiza os sinais físicos em forma de mensagem, colocará ênfase em uma das funções – e as demais dialogarão em subsídio.”¹²²

Os signos são lógicos e denotativos, enquanto os símbolos são psicológicos e conotativos. Este, então, é alvo dos comentários que seguem.

¹¹⁷ Robert Godel, *apud* Nöth, 1996:40.

¹¹⁸ Merriam, 1964:237.

¹¹⁹ Chalhub, 2003:10. Grifo no original.

¹²⁰ Eco, 1971:74. Denotação, mensagem univocamente definida, talvez seja pouco provável, pois a maior característica da poesia é ser ambígua. Neste sentido, W. Empson, citado por Jakobson, afirma que “as maquinações da ambigüidade estão nas raízes mesmas da poesia”. (Jakobson, 1989:150).

¹²¹ Goldstein, 2005:5.

¹²² Chalhub, 2003:8.

4.2.2. SÍMBOLO

Cassirer afirma que as palavras são símbolos¹²³ quando comenta o caso da menina cega-surda-muda Helen Keller que aos sete anos de idade aprendeu que tudo tem um nome. Na realidade o termo símbolo foi utilizado por Cassirer como representante da *função simbólica*, pois houve a compreensão por parte da menina da possibilidade do uso de palavras para “falar” de objetos em sua ausência. Os símbolos são em essência signos utilizados para levar o ser humano a desenvolver atitudes específicas para com “objetos *in absentia*”, configurando-se como uma atividade mental de pensar ou referir-se àquilo que não se encontra presente; esta é a característica da *função simbólica*. Aplica-se a tudo e abarca todo o campo do pensamento humano.

Todas as palavras são signos, mas nem todas as palavras são símbolos, entretanto algumas palavras podem ser transformadas em símbolos. Langer afirma que uma palavra pode passar de sua função sógnica para a função simbólica, e que é comum essa passagem acontecer gradativamente ao longo do tempo, com o devido assentimento social¹²⁴. O processo inverso também é realizado, isto é, o movimento do significado de uma concepção particular (símbolo) para um conceito público (signo).

Símbolos são meios para a *concepção* de objetos, e não representantes desses objetos. Em outras palavras, os símbolos, por intermédio de um nome, transportam à mente algumas características dos objetos/coisas, transportam as características mínimas dos objetos/coisas para que a mente possa formar *concepções* sobre eles. Os símbolos, por serem mediadores, “indicam algo que se encontra fora deles”¹²⁵, sendo esta característica também apresentada do *sinál*.

¹²³ Nessa afirmação Cassirer generaliza, pois as palavras podem funcionar como signos e símbolos. Por exemplo, um indivíduo exerceu um trabalho braçal por algumas horas sob um sol intenso, parou seu trabalho e se dirigiu a um interlocutor, que presenciou sua atividade, e emitiu o som da palavra “água”. Esta palavra é um signo do elemento da natureza água, pois a referência é direta ao líquido (objeto ao qual o termo “água” se refere). Seria um “erro” grave se o interlocutor iniciasse um discurso (uma abstração) sobre esse líquido naquele momento e não atendesse a solicitação do locutor. Se isto acontecesse, a palavra “água” funcionaria como signo para o trabalhador e como símbolo para o interlocutor. Outra possibilidade de um “erro” no entendimento do signo “água” no contexto aqui descrito é o ato voluntário de provocar riso, conforme descrito por Schopenhauer: “O riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por eles pensados em algum tipo de relação.” (Schopenhauer, 2005:109). Se o interlocutor, ao ouvir o signo “água”, se dirigisse a uma terceira pessoa e, consciente de que o locutor ao falar “água” desejasse esse líquido para saciar a sua sede, iniciasse um discurso sobre o elemento água, provocaria risos, visto a sua incongruência em relação ao signo “água”.

¹²⁴ A afirmação de Schopenhauer corrobora este direcionamento da questão: “todo simbólico baseia-se no fundo sobre convenções” (Schopenhauer, 2005:320), o que pode acarretar que sua significação possa ser esquecida com o decorrer do tempo.

¹²⁵ Tillich, 1985:31

O símbolo não é uma estrutura da mente humana, mas é por ela utilizada no seu relacionamento com o mundo. “Não há um símbolo isento da tarefa de formulação lógica, de *conceituar* aquilo que transmite.”¹²⁶

- A interpretação dos símbolos

Os símbolos apontam para o aspecto da literariedade de um texto, na qual se encontra a função poética. No campo da literariedade o fator predominante é a mensagem, que se mostra em modo peculiar em cada poema. A mensagem poética, também chamada de mensagem estética, “possui qualidades de ambigüidade e abertura de leitura tais que justificam muitas escolhas”¹²⁷ para se chegar mais próximo do sentido de sua mensagem.

Uma das possibilidades de análise literária de uma mensagem estética é a reflexão sobre a sua própria organização formal. Umberto Eco afirma que “a mensagem estética torna-se auto-reflexiva, comunica igualmente sua organização física”.¹²⁸ Nesse tipo de análise, aspectos como a disposição sintática dos vocábulos, a “figura de som” reiterativa (similaridade sonora), a metrificação, o deslocamento do acento métrico, o paralelismo, a dessemelhança sonora, a rima etc., devem ser evidenciados para classificação e determinação da significação da mensagem.

A interpretação da linguagem simbólica de uma mensagem e a interpretação do simbolismo que foi utilizado como recurso poético para ampliar a significação da mensagem são propostas analíticas no campo da literariedade de um texto. Essa proposta analítica é o segundo nível de significação dos textos das canções apontado pelo antropólogo Alan P. Merriam, que considera neles inclusos aqueles que são reflexos “da emoção e do sentido”, isto é, são reflexos do estado de ânimo e da atividade mental de significar.¹²⁹

A interpretação do simbolismo de um texto conduz à polissemia. A possibilidade de vários significados de um texto poético é o assunto a seguir.

¹²⁶ Langer, 1994:104.

¹²⁷ Eco, 1974:36.

¹²⁸ Eco, 1974:109.

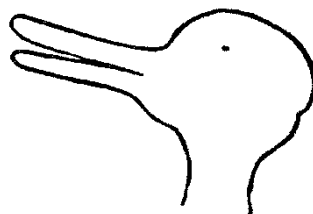
¹²⁹ Merriam, 1964:237.

4.3. A POLISSIGNIFICAÇÃO

Direcionando o pensamento especificamente para o simbolismo dos textos das canções religiosas, é possível afirmar a existência de uma quantidade variada de decodificação quando de sua análise. Essa variedade é viabilizada pela multiplicidade de subcódigos de uma cultura.¹³⁰ A mesma mensagem pode ser interpretada diferentemente ao se tomar como contexto a cultura “a” ou “b”. Diz Umberto Eco: “de um significante pode ser colhido a denotação fundamental tal como a entendia o remetente, mas podem ser-lhe atribuídas conotações diversas”¹³¹ simplesmente porque o destinatário se refere a algo conhecido de sua cultura que pode se encontrar oculto ao se realizar a análise diacrônica. Cassirer afirma que um mesmo dado sensível pode ser interpretado de maneiras diferentes e exemplifica com “um traçado de linhas que formam um desenho. Este pode ser percebido como uma obra de arte para o pensamento estético, como uma figura mágica para o pensamento mítico, como uma função lógica para a matemática”.¹³²

A figura do pato-coelho¹³³ proposta pelo psicólogo Jastrow e usada por Wittgenstein ajuda a entender a possibilidade de diversidade de decodificação de uma mensagem.

Figura 2: Figura pato-coelho



Se a uma cultura os patos são familiares aos olhos e, contrariamente, os coelhos são totalmente desconhecidos, na figura ambígua do pato-coelho mostrada aos indivíduos dessa cultura somente os patos são vistos. A situação inversa também é real se somente os coelhos são conhecidos, os indivíduos dessa cultura somente identificarão o coelho na figura ambígua do pato-coelho.

¹³⁰ Umberto Eco apresenta teoria da circunstância, de grande impacto sobre a comunicação, que possibilita significados diversos a um mesmo enunciado ao interpretá-lo sob uma ou outra possível circunstância: “[...] para todo enunciado é possível prever uma situação de tal modo bizarra que lhe atribua o mais inverossímil dos sentidos, assim como do enunciado mais ambíguo é possível prever a circunstância que lhe atribua o sentido mais óbvio e tranqüilo. Mas um código intervém justamente para limitar e classificar algumas e não outras possibilidades de comunicação.” (Eco, 1974:69).

¹³¹ Eco, 1974:67.

¹³² Fernandes, 2003:118.

¹³³ Hick, 2005:49.

É importante salientar que não há uma receita para se chegar ao sentido pleno de um texto literário. Este, em primeiro lugar, “adquire certo grau de tensão ou ambigüidade, produzindo mais de um sentido”¹³⁴, sendo plurissignificante. Análises interpretativas de várias pessoas seriam necessárias para se chegar mais perto do sentido do texto.¹³⁵ O filósofo Paul Ricoeur afirma que no processo de reflexão sobre um discurso, na intenção de interpretá-lo, “não é *uma* interpretação, mas são várias interpretações que devem ser integradas”¹³⁶ para se aproximar de um dos seus possíveis sentidos.

A título de exemplo, julgo pertinente apresentar uma experiência por mim vivenciada, apesar de se encontrar em outro âmbito, para evidenciar a plurissignificação de um texto e demonstrar a importância do contexto para a definição da sua significação. A cena, que foi mostrada em forma de *close-up*¹³⁷ e logo em seguida desfeito para mostrar o contexto focal, foi por mim presenciada durante uma partida de futebol transmitida pela TV Globo.

O texto mostrado na cena foi: “PAPA TAÇA”.

O contexto:

- a) o texto se encontrava escrito numa imitação de uma mitra¹³⁸
- b) a imitação da mitra estava na cabeça de uma pessoa que vestia uma capa em formato de capa eclesiástica
- c) a pessoa se encontrava numa arquibancada de um estádio de futebol
- d) o momento histórico da imagem foi o jogo do time do Flamengo (RJ) contra o time do Palmeiras (SP) ocorrido no estádio Maracanã, no dia 16 de novembro de 2008 (encontravam-se presentes no estádio mais de 40.000 torcedores)
- e) a pessoa que se encontrava paramentada com a imitação da mitra em sua cabeça e a “capa sacerdotal” fazia gestos parecidos com os gestos sacerdotais de abençoar o povo, isto é, levantava os seus braços em direção ao povo com as mãos espalmadas.

A polissignificação:

¹³⁴ Goldstein, 2005:5.

¹³⁵ “A interpretação [de um texto literário] dificilmente será a palavra final se for feita por uma só pessoa. O texto literário talvez seja aquele que mais se aproxima do sentido etimológico da palavra ‘texto’: entrelaçamento, tecido. Como ‘tecido de palavras’, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o organizam. Ou seja: geralmente, ele permite mais de uma interpretação.” (Goldstein, 2005:6). Umberto Eco também fala da múltipla variedade das interpretações de uma obra de arte: “[...] nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de ‘leituras’ possíveis.” (Eco, 1971:67).

¹³⁶ Ricoeur, 1977:54. Grifo do autor.

¹³⁷ “Enquadramento no qual apenas uma parte do assunto é destacada; primeiro plano”. (Holanda, 2004 – Dicionário Aurélio).

¹³⁸ Uma cobertura de cabeça (chapéu) usada normalmente pelos sacerdotes da Igreja Católica, inclusive pelo Papa em cerimônias religiosas.

a) ao ser mostrada a imagem da “mitra” com a frase *Papa Taça*, como fez a televisão em forma de *close-up* no primeiro momento, a palavra *Papa* é analisada como um substantivo designador que tem no nome *Papa* o seu designativo, isto é, o significado imediato é que existe um Papa com o nome de Taça¹³⁹, que se encontra paramentado com a mitra;

b) considerar o termo *papa* como originário do verbo *papar*, sinônimo de *comer*, conotando a frase, então, que o time é um *comedor* de taças, isto é, um ganhador de campeonatos de futebol;

c) associando todo o visual, o gestual e o texto, uma das possíveis significações é a que estabelece uma analogia à bênção sacerdotal, isto é, o time é abençoado pelo “Papa” e por isso obterá a vitória naquele jogo.

Foi muito interessante ler o texto e ver toda a encenação, pois a ocorrência da mistura de religião com futebol é menos visível em espaço público, principalmente quando se encontram envolvidos adeptos do cristianismo. A cena fez a inclusão, de uma forma alegre, dos cristãos ao rol dos grupos religiosos a solicitar apoio às forças sobrenaturais para um momento especial.

A dificuldade da separação de comportamentos religiosos e não-religiosos (técnicos) é alvo de comentário do antropólogo Roberto DaMatta, que afirma ser impossível ao indivíduo separar no seu dia a dia o comportamento não religioso daquele considerado religioso. As fronteiras do sagrado e secular são difíceis de serem demarcadas, pois no ritual o indivíduo é transportado para um mundo extraordinário – em contraposição ao mundo ordinário – ou, como diz o antropólogo Clifford Geertz, para outro modo de existência.

Outro exemplo de plurissignificação é o apresentado por Umberto Eco, no qual a palavra “terra” pode tomar significados diferentes se contraposta a palavras de campos semânticos diversos:

[...] o termo */terra/* que, oposto a */mar/* significa “terra firme”, oposto a */sol/* significa “terceiro planeta do sistema solar”; e oposto a */céu/* significa uma série de unidades culturais bastante variadas que podem compreender até mesmo a conotação “situação do homem enquanto ser material e mortal”.¹⁴⁰

Neste exemplo fica caracterizado que o campo conceitual ou associativo ao qual pertence uma palavra é um delimitador de sua significação, conseqüentemente diminuindo o universo de significações.

¹³⁹ Umberto Eco afirma que o universo dos nomes próprios é relativamente pobre, e por isso é rico em homonímia. (Eco, 1974:40). É possível, então, a existência do nome próprio “Taça”, como existem os nomes próprios “Madeira”, “Flores”, “Rios”, “Pinto” etc.

¹⁴⁰ Eco, 1974:38-39.

Consciente de que o vocabulário (léxico) utilizado é um fator delimitador para a significação, em razão de um texto literário ser o resultado da ação de seleção e combinação¹⁴¹ criativa do seu autor que o torna único, busquei também verificar a sua seleção, o modo de combinação das frases e o quadro resultante dessa montagem para se aproximar o mais perto possível do sentido do texto.

Como resumo e conclusão da função simbólica que se encontra inserida na dimensão literal-literária, apresento uma sinopse gráfica que mapeia o processamento do caminho percorrido por um dado sensorial na mente de um indivíduo, conforme depreendido dos escritos da filósofa Susanne K. Langer.¹⁴²

¹⁴¹ O semiólogo e poeticista Jakobson afirma que toda obra poética possui um característico inerente e indispensável, a seleção e a combinação. “A seleção é feita em base de equivalência [de nomes, de palavras], [...] ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade.” (Jakobson, 1989:130). Em outro momento, Jakobson afirma que “qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado.” (Jakobson, 2004:82).

¹⁴² Fundamentado em Langer, 2003 e 2004.

Tabela 4: Mapeamento do processamento mental de um dado sensorial
(baseado no livro *A filosofia em uma nova chave*, de Susanne K. Langer)

A operação mental de um	funciona ao mesmo tempo como um	numa relação	entre os termos (constitutivamente)	os quais proporcionam a representação mental de uma	produzindo uma
Dado sensorial	SÍMBOLO	<i>psicológica</i> (indireta)	sujeito+ símbolo+ concepção (aplicação de um nome a um objeto)+ objeto	conotação (concepção)	significação psicológica
	SIGNO ¹⁴³	<i>lógica</i> (direta)	sujeito+ signo+ objeto	denotação (conceito ⇔ nome) (signo)	significação lógica

Definição dos termos:

- **símbolo** – nome pelo qual um objeto (algo) é nomeado produzindo na mente uma concepção sobre esse objeto
- **signo** – nome designativo de um objeto (algo) é nomeado produzindo na mente um conceito sobre esse objeto
- **concepção** – a idéia particular que o indivíduo possui do objeto designado pelo símbolo; forma de apresentação na mente do indivíduo de um objeto (algo); ter idéias sobre um objeto (algo); quadro, diagrama
- **conceito** – a idéia socializada que os indivíduos possuem do objeto designado pelo signo; forma mínima de detalhes que configura um objeto (algo) em todas as mentes; forma consensual de um objeto (algo)¹⁴⁴
- **conotação** – os significados do símbolo
- **denotação** – o significado público do signo
- **psicológico** – a atividade mental de significação realizada na relação com os símbolos
- **lógico** – a atividade mental de significação realizada na relação com o signo

¹⁴³ Langer, no livro *Sentimento e Forma*, afirma que, em concordância com Charles W. Morris, optou por usar o termo *sinal*, no lugar de *signo*. Diz ela: “Isso parece-me ser um melhor uso das palavras, uma vez que deixa ‘sinal’ para cobrir tanto ‘sinal’ quanto ‘símbolo’, enquanto que minha utilização anterior deixou-me sem termo genérico algum. Adotei, portanto, essa prática, apesar do fato de ela produzir uma discrepância na terminologia de dois livros que na verdade são uma coisa só”. (Langer, 2003:28).

¹⁴⁴ Fischer apresenta um exemplo interessante: “Há muitos machados de pedra lascada e, no entanto, há um só machado de pedra lascada. O homem pode recorrer a qualquer das imitações do machado-modelo porque todas servem ao mesmo propósito deste, produzem os mesmos efeitos e são idênticas ou similares no funcionamento. É sempre a ferramenta de que ele (homem) se serve, uma ferramenta determinada, independentemente da amostra, do exemplar, da cópia singular do machado-modelo que lhe cai nas mãos. Assim, a primeira abstração, a primeira forma conceptual, foi fornecida pelos próprios instrumentos: o homem pré-histórico ‘abstraiu’ dos muitos machados individuais a qualidade comum a todos eles, que era a qualidade de ser machado. Não sabia que o estava fazendo; não obstante, estava criando um conceito”. (Fischer, s/d:37).

CAPÍTULO 5: O DISCURSO NA CANÇÃO

As significações lingüísticas, de qualquer modo, mantêm uma presença no interior da música. Além do mais, considerando que a voz é, para o homem, antes de tudo, o órgão da fala, no momento em que surge na música, a linguagem, como tal, está presente, e isso mesmo se o canto emancipa-se em puros melismas, mesmo se o texto torna-se totalmente incompreensível. É um fato, ao qual os esteticistas deveriam dar mais importância, que jamais, por assim dizer, a música vocal pode prescindir do suporte das palavras: parece impossível ver na voz um instrumento como os outros.

(Nicolas Ruwet, *apud* Wisnik, 2002:16).

O segundo referencial analítico que utilizei neste pesquisa foi a proposta metodológica da *análise do discurso*. Essa metodologia apresentou-se como uma importante ferramenta para o trabalho com os textos das canções, pois leva em consideração as suas condições de produção, bem como evidencia as condições de utilização, isto é, as condições do momento em que o discurso ocorrer para que significados possam ser aplicados.

Essa perspectiva de análise dos textos das canções que inclui as suas condições de produção e de utilização apresenta-se como a *dimensão contextual* da análise. Esta dimensão, por sua vez, disponibiliza seus serviços à *função discursiva da canção*, conforme proposto na tabela 4, que apresentou as diversas dimensões/funções das canções.

Neste capítulo faço uma incursão sobre essa ferramenta metodológica percorrendo o seguinte caminho: apresento uma visão geral da Análise do Discurso de orientação francesa; depois, entre os níveis sobre os quais a Análise do Discurso articula-se – o lingüístico, o discursivo e o ideológico-cultural – destaco e discorro sobre o nível da ideologia; em seguida, apresento e comento alguns dos operacionalizadores da Análise do Discurso, a saber, o enunciado, o texto e a intertextualidade, o discurso e as formações discursiva e ideológica; posteriormente, falo sobre a tipologia da Análise do Discurso; na seqüência, comento a questão da reversibilidade entre os interlocutores de um discurso; em seguida, falo sobre a questão da ilusão da reversibilidade; e, finalmente, discorro sobre o discurso religioso.

Segue, então, o primeiro tópico.

1. ASPECTOS GERAIS DA ANÁLISE DO DISCURSO

A *análise do discurso* de linha francesa teve na lingüista Eni Puccinelli Orlandi uma das pioneiras a aprofundar estudos nessa área no Brasil. A análise do discurso de linha francesa distingue-se da americana porque esta, considerada pertencente à escola estruturalista, analisa o texto “nele e por ele mesmo”¹, abordando-o de forma imanente. A linha francesa da Análise do Discurso, considerada pertencente à escola impressionista, acrescenta ao trabalho analítico do discurso uma reflexão sobre a sua significação e as suas condições sócio-históricas de produção; incorpora na análise a relação entre o locutor, seu enunciado e o mundo, isto é, as condições de produção do discurso, isto é, a exterioridade constitutiva desse dizer. A Análise do Discurso centraliza nessa relação suas reflexões e aponta como foco principal a posição sócio-histórica dos enunciadores.

A lingüista Helena H. Nagamine Brandão, ao comentar a história da Análise do Discurso afirma que “essas duas direções [americana e francesa (européia)] vão marcar duas maneiras diferentes de pensar a teoria do discurso: uma que a entende como uma extensão da lingüística (que corresponderia à perspectiva americana) e outra que considera o enveredar para a vertente do discurso o sintoma de uma crise interna da lingüística, principalmente na área da semântica (que corresponderia à perspectiva européia)”².

A Análise do Discurso entende que somente o quadro teórico da lingüística frasal e a abordagem imanente do objeto de análise não abrangem toda a complexidade pertinente a um texto/discurso.³ O desafio que a Análise do Discurso impôs a si foi o de realizar leituras críticas e reflexivas de um texto/discurso que possam apontar para além dos aspectos puramente lingüísticos, ou que não reduzam o texto/discurso a um trabalho histórico sobre ideologias. “O que interessa, quando pensamos o discurso, é a possibilidade dos múltiplos sentidos e não a informação factual e mensurável” que se encontra gramaticalmente explicitada no lingüístico.⁴

¹ Brandão, 2004:13.

² Brandão, 2004:14.

³ “A matéria lingüística é apenas uma parte do enunciado; existe também uma outra parte, não-verbal, que corresponde ao contexto da enunciação.” (Bakhtin *apud* Brandão, 2004:8). Orlandi afirma que “o discurso é prenhe de sentidos e esses sentidos não se revelam apenas pelas informações já dadas ou novas, mas pelos seus efeitos, produzidos dentro de um processo discursivo que é social. O **efeito de sentido**, ou se quiser, aquilo que é margem do discurso, a sua indeterminação, deriva de todo o **processo discursivo**: aquilo que é propriamente lingüístico, os sujeitos, a ordem social, a conjuntura ideológica, o referente. Sem esquecer, naturalmente, as formações imaginárias.” (Orlandi, 1978:40). Grifo da autora.

⁴ Orlandi, 2009:138.

A Análise do Discurso pressupõe que no seu objeto de análise, o referente, se realiza a materialização do contato entre o lingüístico e o ideológico, que são os seus dois planos constitutivos – “um ‘gramatical’ e outro ‘hiper-gramatical’”⁵ –, sendo este o suporte no qual podem ser encontrados os aspectos além dos estritamente lingüísticos. Mas, não deixa de considerar uma fase de análise lingüística de natureza morfo-sintática, bem como o semantismo implícito.

A Análise do Discurso não é mais um nível de análise como os níveis fonético, sintático e semântico. A Análise do Discurso é um *ponto de vista* diferente, é uma metodologia diferente que utiliza em sua análise os diversos níveis da lingüística. A Análise do Discurso olha o texto como uma unidade significativa e o pensa como uma unidade pragmática, em cujo processo de significação as informações do contexto situacional são consideradas. Por isso, busca determinar os processos de significação histórica, não estacionando sua análise nos textos, pois considera que nesses processos se inscrevem uma historicidade que, desvelada, pode mostrar a relação com a exterioridade na qual o texto se insere (o social e o histórico). Desta forma, o texto “se apresenta como *monumento* e não como documento”⁶. É uma perspectiva que vê a enunciação (o discurso) como processo constitutivo da própria matéria enunciada. A Análise do Discurso, portanto, tenta recuperar o processo histórico-social pelo qual o texto/discurso passou.⁷

Orlandi afirma que a Análise do Discurso é uma área do conhecimento que considera o texto/discurso como uma instância na qual a linguagem se processa (é produzida), isto é, “no processo discursivo se explica o modo de existência da linguagem que é *social*.”⁸ Em outras palavras, o texto/discurso é parte do funcionamento social geral, não como transmissão de informação, mas “como efeito de sentido entre interlocutores”⁹.

A Análise do Discurso é um exame crítico de um texto, que procura problematizar as formas estabelecidas de reflexão da linguagem e incorporar os aspectos social e histórico ao que foi dito através do texto. Procura distinguir o estabelecido do não-estabelecido, e, no momento em que o indivíduo produz linguagem, questiona o conhecimento dessa distinção.

A Análise do Discurso tem como objetivo a análise não subjetiva do sentido de um texto/discurso. Ela considera que um discurso é a linguagem em interação, por isso

⁵ Brandão, 2004:104.

⁶ Orlandi, 2009:12. Em outro artigo Orlandi afirma que “os textos, para nós, não são documentos que ilustram idéias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras.” (Orlandi, 2005:64).

⁷ Orlandi afirma que “o discurso não é um conjunto de textos, é uma prática. Para se encontrar sua regularidade não se analisam seus produtos [os textos resultantes dos discursos], mas os processos de sua produção.” (Orlandi, 2008:55).

⁸ Orlandi, 2009:26.

⁹ Orlandi, 2009:26.

a significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor através do material de um determinado complexo sonoro*. É como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos. Aqueles que ignoram o tema (que só é acessível a um ato de compreensão ativa e responsiva) e que, procurando definir o sentido de uma palavra, atingem o seu valor inferior, sempre estável e idêntico a si mesmo, é como se quisessem acender uma lâmpada depois de terem cortado a corrente. Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação.¹⁰

Resumindo, a Análise do Discurso, como um ramo do conhecimento/disciplina, utiliza em sua sistematização os seguintes princípios teóricos e metodológicos:

a) considera as *condições de produção*¹¹ ou *processos de produção* na constituição da linguagem; essas condições e processos apresentam-se como os conceitos básicos que constituem e caracterizam o discurso como um objeto de análise

b) distingue, nos seus procedimentos, a *superfície lingüística* (o objeto discursivo, o texto enquanto objeto empírico) do *processo discursivo*

c) considera haver diferentes etapas de análise na passagem do *objeto discursivo* para o *processo discursivo*.¹²

A Análise do Discurso articula-se em três níveis do conhecimento, a saber:

a) o lingüístico

b) o discursivo e

c) o ideológico-cultural.

A Análise do Discurso considera como fundamentais as seguintes noções ou conceitos: a história, a ideologia, a língua, o sentido e o sujeito.

Dentre estes conceitos, destaco o de ideologia por considerá-lo relevante para a presente pesquisa e apresento as considerações que seguem.

¹⁰ Bakhtin, 2006:135.

¹¹ As condições de produção do discurso são: situação de interlocução, circunstância de comunicação, instanciação de linguagem, determinações histórico-social, interlocutores – aqui o leitor se encontra incluído –, ideologias. Orlandi afirma que constituem as condições de produção “o contexto histórico-social enquanto capaz de refletir o movimento entre o lingüístico e o discursivo; a relação do implícito e do explícito; a relação de forças; a relação de sentidos; a antecipação[*]; a relação do texto com os textos possíveis naquele contexto; a relação de dominância de um sentido sobre os outros possíveis”. (Orlandi, 2009:174).

[*] Orlandi afirma que o mecanismo de antecipação faz com que “todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte.” (Orlandi, 2005:39).

¹² Orlandi, 2009:179. Brandão afirma que as características da Análise do Discurso são: a) a reflexão sobre a(s) significação(ões); b) as considerações sócio-históricas de produção. (Brandão, 2004:14).

2. A IDEOLOGIA

As formas de conceituação desse termo basicamente oscilam entre duas concepções. A primeira é aquela geralmente ligada à tradição marxista “que apresenta o fenômeno ideologia de maneira mais restrita e particular, entendendo-o como o mecanismo que leva ao escamoteamento da realidade social, apagando as contradições que lhe são inerentes. [...] preconiza a existência de *um* discurso ideológico que, utilizando-se de várias manobras, serve para legitimar o poder de uma classe ou grupo social”¹³. Esta concepção é considerada como o sentido negativo do conceito de ideologia. A segunda concepção é mais ampla, sendo definida como a cosmovisão de uma comunidade social numa determinada circunstância histórica. Esta concepção acarreta a compreensão dos fenômenos da ideologia e da linguagem como mutuamente necessários e estreitamente ligados, porque a linguagem “é uma das instâncias mais significativas em que a segunda [a ideologia] se materializa”¹⁴.

O filósofo Paul Ricoeur corrobora essa segunda concepção de ideologia, apresentando-a como uma cosmovisão legítima, como uma verdadeira forma de pensar o mundo. Ele afirma que “a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possuiu uma constituição simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social”¹⁵.

A incorporação de um sentido negativo ao conceito de ideologia surgiu e se fixou definitivamente com o marxismo, quando Marx e Engels apontaram que a ideologia era uma categoria que se encontrava desvinculada das condições sociais e históricas da sociedade, isto é, que não levava em consideração em sua formulação os dados da realidade social. Em outras palavras, o conceito de ideologia analisado por esses dois autores não levava em consideração “os indivíduos reais, a sua ação e as suas condições materiais de existência, quer se trate daquelas que encontrou já elaboradas quando do seu aparecimento quer das que ele próprio criou”¹⁶, fixando-se apenas na produção de idéias de uma determinada classe de um grupo social.

Tal sentido negativo é fruto da inversão dos pólos da estrutura social e política, de um lado, e da produção material de uma sociedade, de outro lado, pois, ao invés de partir da realidade social para a formulação de idéias/ideologias, partiu-se destas para se tentar chegar uma realidade social. Segundo a filósofa Marilena Chauí, dessa inversão nasceu “a ideologia

¹³ Brandão, 2004:30. Grifo da autora.

¹⁴ Brandão, 2004:30.

¹⁵ Ricoeur, 1977:75.

¹⁶ Max & Engels, s/d:4.

propriamente dita, isto é, o sistema ordenado de idéias ou representações e das normas e regras como algo separado e independente das condições materiais”¹⁷.

Em virtude dessa dicotomia entre o trabalho intelectual e o trabalho material, às idéias/ideologias aparentemente é dada uma autonomia que favorecem a sua prevalência sobre o trabalho material, passando, então, tais idéias/ideologias a serem a expressão da representação mental da classe dominante. Marx e Engels afirmam que

os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que tem o poder material dominante numa dada sociedade é também a potência dominante espiritual. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe igualmente dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual está submetido igualmente à classe dominante. Os pensamentos dominantes são apenas a expressão ideal das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de idéias e, portanto, a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; dizendo de outro modo, são as idéias do seu domínio. Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem entre outras coisas uma consciência, e é em conseqüência disso que pensam; na medida em que dominam enquanto classe e determinam uma época histórica em toda a sua extensão, é lógico que esses indivíduos dominem em todos os sentidos, que tenham, entre outras, uma posição dominante como seres pensantes, como produtores de idéias, que regulamentem a produção e a distribuição dos pensamentos da sua época; as suas idéias são, portanto, as idéias dominantes da sua época.¹⁸

A ideologia na concepção marxista é abstração e ilusão, inversão e mascaramento da realidade social. Essa concepção de ideologia sofreu essa redução porque Marx partiu para uma crítica ao sistema capitalista fundamentando-se em um profundo conhecimento da ideologia burguesa. Brandão afirma que “a ideologia a que ele [Marx] se refere é, portanto, especificamente a ideologia da classe dominante”¹⁹.

Brandão, ao apresentar os conceitos sobre ideologia do filósofo Luis Althusser, afirma que a classe dominante gerou mecanismos de perpetuação e de reprodução das condições de exploração dos dominados. Um dos mecanismos é o que se chama de *Aparelhos Repressores*, que compreendem as seguintes instituições: o governo, a administração, o Exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc.; o outro mecanismo é chamado de *Aparelhos Ideológicos*, compreendendo instituições como a religião, a escola, a família, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação. Tais mecanismos são hábeis em intervir ou pela repressão ou pela ideologia, objetivando forçar a classe dominada a subjugar-se às relações e condições de exploração. Os *Aparelhos Ideológicos* funcionam com prevalência da ideologia, daí o seu nome.

¹⁷ Chauí, 1980:65.

¹⁸ Max & Engels, s/d:29.

¹⁹ Brandão, 2004:22.

Por outro lado, a noção de ideologia como uma concepção positiva olha para a ideologia marxista como uma possibilidade entre outras. Ricoeur afirmou que a interpretação do fenômeno ideológico vinculada a uma análise em termos de classes sociais é redutora, porque avalia tal fenômeno somente pelas funções de dominação e justificação, ambas de interesses de uma classe, a classe dominante, tornando a concepção negativa de ideologia identificada “com as noções de erro, mentira, ilusão”²⁰. Entretanto, existe uma função básica concernente à ideologia em geral que precede ao ramo negativo (considerado uma distorção da função básica da ideologia) que é o sentido positivo desse conceito.

Ricoeur analisa o conceito de ideologia em três instâncias básicas, ampliando a significação desse conceito, que são:

- 1ª) a função geral da ideologia (ideologia-integração)
- 2ª) a função de dominação (ideologia-dominação)
- 3ª) a função de deformação

A primeira instância tem a função de mediação da integração social, função que possibilita a coesão do grupo. Esta função não carrega o aspecto negativo do conceito de ideologia e se encontra dividida em cinco traços, a saber:

- a) ideologia que perpetua um ato fundador inicial

Ricoeur afirma que o papel da ideologia “não é somente de difundir a convicção para além do círculo dos pais fundadores, para convertê-la num credo de todo o grupo, mas também o de perpetuar a energia inicial para além do período de efervescência”²¹.

- b) ideologia que é dinâmica e motivadora

a ideologia é mais que reflexo de uma sociedade, ela é justificação e projeto; ela justifica a práxis de uma formação social e, ao mesmo tempo, se apresenta como um projeto, porque dita as regras e estimula práxis cotidianas, podendo modelar condutas.

- c) ideologia que é simplificadora e esquemática

utiliza a forma de expressão de “máximas, *slogans* e formas lapidares onde a retórica está sempre presente”²².

- d) ideologia que é operatória e não-temática

Ricoeur afirma que a ideologia “opera atrás de nós, mais do que a possuímos como um tema diante de nossos olhos. É a partir dela que pensamos, mais do que podemos pensar sobre ela”²³. Este caráter operatório da ideologia – um caráter “não-reflexivo e não-

²⁰ Brandão, 2004:26.

²¹ Ricoeur, 1977:68.

²² Brandão, 2004:28.

²³ Ricoeur, 1977:70.

transparente” – que age sobre o indivíduo sem que este a perceba possibilitou a vinculação do conceito de ideologia às noções de dissimulação e distorção.

e) ideologia que é intolerante

a ideologia tem como característica aparente a inércia em relação ao tempo, pois parece querer que o tempo não vá adiante e apresente sua dinamicidade e novidade – “o novo só pode ser recebido a partir do típico, também oriundo da sedimentação da experiência social”²⁴. Este conceito de ideologia encontra-se inserido no paradigma da conservação do mesmo e da conseqüente resistência às modificações. Brandão afirma que

o novo põe em perigo as bases estabelecidas pela ideologia. Ele representa um perigo ao grupo cujos membros devem se reconhecer e se reencontrar na comunhão das mesmas idéias e práticas sociais. A ideologia opera, assim, um estreitamento das possibilidades de interpretação dos acontecimentos. Afetada pelo seu caráter esquematizador, ela se sedimenta enquanto os fatos e as situações se transformam. Sedimentação que pode levar ao “enclausuramento ideológico e até mesmo à cegueira ideológica”.²⁵

A segunda instância, a função de dominação, conecta-se à hierarquia da organização social. A autoridade, para legitimar-se, comanda os indivíduos e necessita que eles acreditem em sua legitimidade, e para que isso ocorra faz uso dos seus sistemas políticos. É no cruzamento da ideologia como integração com a ideologia como dominação que pode emergir o caráter dissimulador e distorcido da ideologia, mas não se pode considerar que todas as características do conceito de ideologia se encontrem a serviço da dissimulação, como é comum dizer.

A terceira instância, a função de deformação, é a que mais se aproxima da noção marxista propriamente dita. Esta instância é uma das vertentes do conceito de ideologia que muitas vezes obscurece as outras instâncias, pois é nela que se encontra o aspecto negativo do conceito de ideologia. Tomando a religião como a ideologia por excelência, Marx afirma que é nesta instância que ocorre a inversão, “segundo palavras de Ricoeur, [de] ‘tomar a imagem pelo real, o reflexo pelo original’”²⁶.

É possível que nos discursos institucionalizados, isto é, os discursos político, religioso, propagandístico etc., possam ocorrer o atravessamento das concepções negativa e positiva do conceito de ideologia, discursos nos quais

faz-se um recorte da realidade, embora, por um mecanismo de manipulação, o real não se mostre na medida em que, intencionalmente, se omitem, atenuam ou falseiam dados, como as contradições que subjazem às relações sociais. Selecionando, dessa maneira, os elementos da realidade e mudando as formas de

²⁴ Ricoeur, 1977:70.

²⁵ Brandão, 2004:28.

²⁶ Brandão, 2004:29.

articulação do espaço da realidade, a ideologia escamoteia o modo de ser do mundo. E esse modo de ser do mundo, veiculado por esses discursos, é o recorte que uma determinada instituição ou classe social (dominante) num dado sistema (por exemplo, o capitalista) faz da realidade, retratando assim ainda que de forma enviesada, uma visão de mundo.²⁷

Finalizando os comentários sobre o conceito de ideologia, a máxima apresentada por Brandão de que “todo texto tem sua ideologia”²⁸ mais as considerações apresentadas por Ricoeur ajudaram-me a tomar como base a noção mais ampla de ideologia na análise dos textos das canções no presente trabalho. Essa noção considera que a ideologia é uma cosmovisão legítima e verdadeira de pensar o mundo, visão de mundo própria de uma comunidade contingenciada historicamente, mesmo que essa cosmovisão se encontre atravessada pela subjetividade e possa, às vezes, ser incompatível com a realidade, mas é verdadeiro que ela se encontra presente de maneira inconsciente nos indivíduos.

Este meu posicionamento acarreta a compreensão da vinculação entre os fenômenos da linguagem (signo) com a ideologia (sentido), pois é na linguagem que a ideologia se materializa. Brandão afirma que “essa liberdade de relação entre signo e sentido permite produzir, por exemplo, sentidos novos, atenuar outros e eliminar os indesejáveis”²⁹. É justamente essa possibilidade de múltiplos sentidos que interessa à Análise do Discurso e, por conseguinte, à presente pesquisa, pois pode revelar a intenção de comunicação do locutor/textos das canções, e não somente a informação linguisticamente factual e mensurável que se encontra gramaticalmente explícita no texto/discurso.

3. A ANÁLISE DO DISCURSO E ALGUNS DE SEUS OPERACIONALIZADORES

A Análise do Discurso trabalha com uma variedade de operacionalizadores dentre os quais destaco os seguintes, que serão alvo de meus comentários: o *enunciado*, o *texto e a intertextualidade*, o *discurso*, a *formação discursiva* e a *formação ideológica*.

²⁷ Brandão, 2004:31-32.

²⁸ Brandão, 2004:29. Bakhtin também corrobora esse conceito quando afirma que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.” (Bakhtin, 2006:96). Em outra passagem, Bakhtin afirma que “a língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. [Se separarmos a língua do seu conteúdo ideológico] só encontraremos sinais e não mais signos da linguagem. A separação da língua de seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato.” (Bakhtin, 2006:97).

²⁹ Brandão, 2004:31.

3.1. O ENUNCIADO

O *enunciado* é o produto do ato de fala ou da enunciação. Considerando que cada ato de fala se realiza sob condições específicas de sua produção, pode-se afirmar que um enunciado é único.³⁰ O enunciado pode apresentar-se sob a “forma imobilizada da escrita”, constituindo-se ambos – o ato de fala e a escrita – resposta a algo, sendo por isso de natureza social³¹. O enunciado aponta para a enunciação e esta se encontra dentro de um processo mais amplo da expressão individual, isto é, ela faz parte de um processo de comunicação contínuo, não passando, portanto, “de um elo da cadeia dos atos de fala”³², ou, em outras palavras, “a enunciação constitui apenas o meio neutro no qual se opera a transformação das formas da língua”³³. Mikhail Bakhtin afirma que

em suma, em toda enunciação, por mais insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psíquico e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior. Em todo ato de fala, a atividade mental subjetiva se dissolve no fato objetivo da enunciação realizada, enquanto que a palavra enunciada se subjetiva no ato de descodificação que deve, cedo ou tarde, provocar uma codificação em forma de réplica. Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais.³⁴

O discurso envolve o enunciado e a enunciação, sendo que aquele corresponde ao dito e esta à maneira de dizer o dito. A disciplina Análise do Discurso leva em consideração a relação existente entre esses dois elementos e os níveis de sujeitos derivados dos contextos analíticos que propõe. No funcionamento discursivo os níveis de sujeito possíveis de serem detectados são três, a saber:

- a) “o *sujeito do enunciado*, que deriva da análise do contexto lingüístico”
- b) “o *sujeito da enunciação*, que deriva da análise do contexto de situação”

³⁰ Bakhtin afirma que “cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável, mas em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores”. (Bakhtin, 2006:77).

³¹ Orlandi declara que “o texto equivale a ato de linguagem na medida em que instaura uma forma de interação”. (Orlandi, 2009:157). Bakhtin corrobora essa afirmação quando assevera que “a enunciação é de natureza social”. (Bakhtin, 2006:111).

³² Bakhtin, 2006:99.

³³ Bakhtin, 2006:107. Em outro momento, Bakhtin afirma que a enunciação, em sua mais simples e grosseira definição é “tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores”. (Bakhtin, 2006:113).

³⁴ Bakhtin, 2006:66.

c) “o *sujeito textual*, que deriva da consideração do texto como um todo, isto é, do contexto textual”.³⁵

Outra questão a ser colocada sobre a relação enunciado/enunciação é a apresentada pelo lingüista José Luiz Fiorin a respeito do acordo ou conflito que pode haver entre esses dois elementos do discurso. Assim se expressa Fiorin:

O enunciadador pode, em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um acordo entre enunciado e enunciação ou discursos em que haja conflitos entre essas duas instâncias. É preciso sempre lembrar que a discordância entre enunciado e enunciação não é um desacordo entre um conteúdo manifestado e uma intenção comunicativa infável, uma vez que as únicas intenções do sujeito que se podem apreender estão inscritas no discurso. Isso quer dizer que o conflito pode estabelecer-se entre o enunciado e a enunciação enunciada, ou seja, as marcas deixadas pela enunciação no enunciado, os elementos do discurso que remetem ao *eu* que o organiza.

Esses dois modos de construir o discurso impõem duas maneiras distintas de ler. No caso de um acordo entre enunciado e enunciação, o discurso *x* deve se lido como *x*; no caso oposto, o discurso *x* deve ser entendido como não *x*. É o caso, por exemplo, da ironia, quando o enunciadador diz algo que deve ser compreendido como seu contrário. [...]

Quando se afirma no enunciado e se nega na enunciação, estabelece-se a figura que a retórica denominou antífrase ou ironia.³⁶

O enunciado – o dito – e a enunciação – a maneira de dizer o dito – são aspectos importantes num discurso que podem indicar desde um estado passional até um estado irônico. A presente pesquisa direcionou sua atenção ao enunciado – o dito – que também contém em si características do estado passional, conforme foi descrito no capítulo 1, tópico 2.1.1. A passionalização apresenta-se no discurso através das tensões provocadas pelos estados psicológicos de disjunção e de junção. Por exemplo, o estado de angústia e falta de paz dedutível do texto da canção *Somente olhar a Ti, Senhor*, analisada nas páginas 209 a 213 caracteriza o estado passional de angústia e falta de paz.

O enunciado – o dito –, portanto, pode apresentar-se sob a forma de um texto. O texto, por sua vez, apresenta-se como uma textura, isto é, tem em si outros textos implícitos. Texto e intertextualidade são os temas do próximo tópico.

³⁵ Orlandi, 2009:198. Grifo da autora. A autora apresenta o seguinte exemplo extraído de texto de livro da disciplina História do Brasil: “‘No dia 15 de abril, assumiu a presidência o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco’. Nesse exemplo, podemos constatar a presença simultânea de: a) um sujeito do enunciado: Castelo Branco (Médici, etc.); b) um sujeito da enunciação: os autores dos livros didáticos de história que analisamos; c) um sujeito textual: a Segurança Nacional (o sistema econômico, o desenvolvimento a qualquer preço, etc.)” (Orlandi, 2009:198).

³⁶ Fiorin, 2009:78-79.

3.2. O TEXTO E A INTERTEXTUALIDADE

Orlandi distingue *texto* de *discurso*, afirmando que este se encontra no nível do teórico e metodológico, enquanto que aquele, no nível do analítico. Esta colocação possibilita o tratamento do texto sob uma perspectiva diferente daquela aplicada ao discurso.

Um *texto* não é simplesmente a soma de suas frases nem a soma dos interlocutores, ele é um ato de linguagem, pois em alguma medida instaura uma forma de interação. Os textos devem ser entendidos como espaços simbólicos, pois em sua constituição entram outros elementos, a saber: o contexto, outros textos (a intertextualidade) e outros sujeitos.

O texto, que se apresenta totalmente constituído de enunciados, é a unidade empírica de análise, é a materialização do discurso. O texto tem começo, meio e fim, por isso é considerado como uma *superfície lingüística*³⁷ que se encontra fechada em si mesma enquanto objeto teórico, mas, na perspectiva da Análise do Discurso, o texto é um objeto incompleto, pois esta o remete às suas condições de produção na busca de sentidos implícitos. Num processo analítico o texto é tomado como discurso, pois se apresenta como um estado determinado de um processo discursivo ou de uma construção discursiva, portanto, o texto é um produto, mas, não é a unidade de construção do discurso. Por isso, Orlandi afirma que entre texto e discurso não existe uma relação biunívoca, isto é, “um discurso não é igual a um texto e vice-versa”³⁸.

Orlandi e Guimarães concebem o texto sempre vinculado ao sujeito; para estes autores o texto deve ser entendido como uma dispersão do sujeito, isto é, o texto mostra “a perda da centralidade de um sujeito uno que passa a ocupar várias posições enunciativas”³⁹. Esse descentramento do sujeito ocorre porque o sujeito se encontra socialmente orientado temporal e espacialmente, por isso o seu discurso está permeado do discurso do outro (intertextualidade). Brandão afirma que a Análise do Discurso questiona a concepção de um “sujeito enquanto ser único, central, origem e fonte do sentido [...], porque na sua fala outras vozes também falam”⁴⁰. O entendimento da Análise do Discurso é de que na fala do sujeito ressoa a fala de outros também. Assim Brandão se expressa:

não há, portanto, centro para o sujeito, fora da ilusão e do fantasma. Esta ilusão, designada por Freud como a “função do desconhecimento do eu” é uma tendência necessária e normal para o sujeito. Em outros termos, é próprio da constituição do sujeito a função que o *eu* assume de manter a ilusão de um centro. O que importa é

³⁷ Apresenta-se como uma seqüência oral ou escrita, variável em extensão, geralmente superior a uma frase; é a linguagem empírica, o discurso concreto. (Orlandi *in* Guimarães, 1978:36). Em outro momento, Orlandi afirma que a superfície lingüística é “o material de linguagem bruto coletado, tal como existe”. (Orlandi, 2005:65).

³⁸ Orlandi, 2008:59.

³⁹ Brandão, 2004:83.

⁴⁰ Brandão, 2004:59.

procurar conhecer a realidade desta ilusão: “*não tomar os enganos* construídos pelo sujeito *pela realidade que mascaram*; como também *não ignorar estes enganos* como ilusórios *desconhecendo seu caráter real*”[...].⁴¹

A Análise do Discurso considera que a linguagem é apropriada socialmente pelo sujeito,⁴² por isso a ideologia da qual faz parte se apresenta através do discurso/texto/enunciação sem que tome conta disso, criando, portanto, a *ilusão do sujeito*. Em outras palavras, o indivíduo que produz a linguagem acredita ser a fonte exclusiva do seu discurso, quando, na realidade, retoma um sentido [ideologia] preexistente, daí advindo a *ilusão discursiva do sujeito*. Isto se dá porque o domínio que o sujeito pensa ter sobre o texto é relativo, e essa “relatividade vem do fato de que o texto tem relação com outros textos e com as condições em que se produz, [...]”. Desta forma, um texto pode significar mesmo o que não faz parte da intenção de significação do seu autor⁴³, criando, então, a *ilusão discursiva do sujeito*.

A intertextualidade tem a ver com a relação que um texto tem com outros. Tal relação pode ser interna, quando um discurso materializado em texto tem relação direta com outros do mesmo campo, citando-os efetivamente, ou pode ser externa, quando o discurso tem relação indireta, isto é, em seu enunciado existe remissão implícita a outros discursos. Por isso Brandão afirma que “*não há campo discursivo insular, que o universo discursivo é dotado de uma intensa circulação de uma região do saber para outra. Essa circulação se caracteriza pela sua instabilidade, ocorrendo trocas bastante diversificadas conforme os discursos e as circunstâncias concernidas*”⁴⁴.

Resumindo, os textos são materializações das enunciações e se constituem como espaços simbólicos, pois apresentam si outros elementos que podem ser alçados na análise do discurso. E o discurso? Qual é a sua característica? É o assunto que segue.

⁴¹ Brandão, 2004:68. Grifo da autora.

⁴² “De forma geral, podemos dizer que o sujeito da linguagem não é um sujeito-em-si, mas tal como existe socialmente e, além disso, a apropriação da linguagem é um ato social, isto é, não é o indivíduo enquanto tal que se apropria da linguagem uma vez que há uma forma social dessa apropriação”. (Orlandi, 2009:188).

⁴³ Orlandi, 2009:190.

⁴⁴ Brandão, 2004:95. Orlandi afirma que “*não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis.*” (Orlandi, 2005:39).

3.3. O DISCURSO

O *discurso*, por sua vez, possui como *unidade de construção* o enunciado. O discurso é um olhar sobre o enunciado tomando como ponto de vista as suas condições de produção. A máxima de Saussure de que “é o ponto de vista que cria o objeto”⁴⁵ é aqui aplicada, pois o enunciado só se torna um discurso porque a Análise do Discurso leva em consideração os seguintes fatores: o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do referente. Isto é, a Análise do Discurso considera como constitutivo do discurso todas as condições de sua produção, por isso, “em um discurso, então, não só se representam os interlocutores, mas também a relação que eles mantêm com a formação ideológica”.⁴⁶

A. Guespin, citado por Orlandi, distingue assim um enunciado de um discurso: “um olhar lançado sobre um texto do ponto de vista de sua estruturação em língua faz dele um enunciado. Um estudo das condições de produção desse texto fará dele um discurso”⁴⁷. Por isso, o discurso pode ser visto como a linguagem em sua existência social, isto é, é a linguagem em seu estado de realização, abrangendo, logicamente, a enunciação e o texto, este como materialização da enunciação. Esta noção de discurso estabelece que a linguagem é social, isto é, ela existe entre a língua, que é geral, e a fala, que é individual; conseqüentemente “o discurso é lugar social”⁴⁸.

Uma característica importante do discurso apontada pela Análise do Discurso é a de o considerar como efeito de sentidos e não como transmissão de informação, daí resultando a seguinte definição apresentada por Orlandi: “o discurso é efeito de sentido entre locutores”⁴⁹.

Orlandi e Guimarães concebem o discurso como uma dispersão de textos⁵⁰, o que possibilita vê-lo atravessado por várias formações discursivas.

Este tema é o assunto que segue.

⁴⁵ Saussure, 2004:15.

⁴⁶ Orlandi, 2009:125.

⁴⁷ Guespin *apud* Orlandi, 2009:117. O lingüista Eduardo de Araújo Carneiro resume o conceito do termo discurso da seguinte forma: “de maneira mais simples pode-se dizer que o discurso é a **língua** posta em funcionamento por **sujeitos** que produzem sentido numa dada **sociedade**. Sua produção acontece na **história**, por meio **da linguagem**, que é uma das instâncias por onde a **ideologia** se materializa.” (Carneiro, 2008:27). Grifo do autor.

⁴⁸ Orlandi, 2009:158.

⁴⁹ Orlandi, 2009:31 e 2005:21.

⁵⁰ “O discurso universitário, por exemplo, se constitui de uma dispersão de textos: os de professores, de alunos, de funcionários, de administradores, textos burocráticos, científicos, pedagógicos etc. Toda essa textualidade faz parte do discurso universitário. Inclusive os das eleições de cargos de direção, reitoria etc.” (Orlandi, 2005:70).

3.4. A FORMAÇÃO DISCURSIVA

A *formação discursiva*, uma unidade formada pelas palavras e pelos textos, está intrinsecamente ligada a uma *formação ideológica*, podendo originar desta várias formações discursivas. “São as formações discursivas que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classe, determinam ‘o que pode e deve ser dito’ a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada.”⁵¹ Portanto, a *formação discursiva* consiste na remissão que se pode fazer de um texto a uma formação ideológica, resultando dessa remissão/relação o sentido do texto. O sentido do texto pode variar, pois é resultado da possibilidade da sua inserção em uma ou outra formação discursiva, e a ligação desta com uma ou outra formação ideológica. “Desse modo, [diz Orlandi,] a formação discursiva determina o que pode e o que deve ser dito a partir de uma certa região da formação social, a partir de um certo contexto sócio-histórico.”⁵² Pode-se, então, através das características ideológicas imbricadas na formação discursiva, determinar a ligação do texto com uma ideologia específica. Enfim, a constituição do sentido encontra lugar na formação discursiva e, também, é nela que se dá a identificação do sujeito.

Contudo, a formação discursiva é reflexo e a materialidade de uma formação ideológica e este tema é o próximo assunto.

3.5. A FORMAÇÃO IDEOLÓGICA

A *formação ideológica* refere-se à possibilidade de os indivíduos se associarem política e ideologicamente, associações essas que mantêm entre si relações que podem ser de aliança, de antagonismo, ou de dominação. Orlandi afirma que essas políticas e ideologias constituem “um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais mas se reportam, mais ou menos diretamente, às *posições de classe* em conflito umas com as outras”⁵³. A Análise do Discurso considera que o discurso constitui um dos aspectos materiais das diversas ideologias e que estas, por sua vez, possuem uma ou mais formações discursivas interligadas entre si pelas quais se materializam. Brandão afirma que

podemos definir formação ideológica como o conjunto de atitudes e representações ou imagens que os falantes têm sobre si mesmos e sobre o interlocutor e o assunto em pauta. Essas atitudes, representações, imagens estão relacionadas com a posição

⁵¹ Brandão, 2004:48.

⁵² Orlandi, 2009:73.

⁵³ Orlandi, 2009:27.

social de onde falam ou escrevem, têm a ver com as relações de poder que se estabelecem entre eles e que são expressas quando interagem entre si. É nesse sentido que podemos falar em uma formação ideológica colonialista, uma formação ideológica capitalista, neoliberal, socialista, religiosa etc.⁵⁴

Além das atitudes e representações, encontra-se também inserida na formação ideológica uma relação de forças entre as posições sociais dos diversos sujeitos. Isto significa que o lugar a partir do qual se fala – o lugar do professor, o lugar do sacerdote, o lugar do político etc. – pode influenciar o significado do discurso, pois as palavras enunciadas por um desses locutores são recebidas pelos interlocutores como possuidoras de determinada autoridade. Numa sociedade hierarquizada como a nossa, as relações de força que existem entre as instituições, ou aparelhos ideológicos, se fazem valer na comunicação.

A Análise do Discurso não faz distinção entre as *condições de produção* e as *condições de recepção*, pois considera que no momento da escrita de um texto já se encontra inscrito o leitor (o leitor virtual), e que no momento da leitura (o leitor real) o leitor interage com o autor do texto num jogo lúdico entre o leitor virtual e o leitor real.

Concluindo a análise de alguns dos operacionalizadores utilizados pela Análise do Discurso, fica evidenciado que um discurso não simplesmente a fala de um sujeito, mas sim que ele apresenta uma intertextualidade e uma ideologia, e que esta ideologia apresenta-se sob a forma de formações discursivas.

Alguns dos operacionalizadores da Análise do Discurso foram comentados, a atenção agora será dirigida à sua tipologia.

4. A ANÁLISE DO DISCURSO E SUA TIPOLOGIA

A tipologia proposta por Orlandi para a Análise do Discurso tenta dar conta da relação linguagem/contexto⁵⁵, isto é, a linguagem com suas *condições de produção*, bem como dar conta da variação das formas e sentidos de um discurso. Para que isso aconteça, a

⁵⁴ Brandão, 2009:7.

⁵⁵ Orlandi afirma que se deve compreender “contexto em seu sentido estrito (situação de interlocução, circunstâncias de comunicação, instanciamento de linguagem) e no sentido lato (determinações histórico-sociais, ideológicas, etc.)”. (Orlandi, 2009:152).

interação, em outras palavras, a *prática social simbólica*⁵⁶ e a *polissemia* são as duas características que fundamentam a tipologia apresentada pela autora.

Da primeira característica, a *interação* ou *prática social simbólica* resulta o critério que avalia o modo da relação entre o locutor e o seu interlocutor. Em outras palavras, é um critério que considera relevante para a tipologia o modo como o locutor e seu interlocutor vêm a si mesmos na relação concernente às posições ou lugares que ocupam na hierarquia social. O outro critério da tipologia proposta por Orlandi, derivado da *interação* entre locutor e interlocutor, é a noção de *reversibilidade*, que se encontra sempre presente nessa interação. A reversibilidade “determina a dinâmica da interlocução: segundo o grau de reversibilidade haverá uma maior ou menor troca de papéis entre locutor e ouvinte, no discurso”⁵⁷.

A segunda característica da tipologia dos discursos proposta por Orlandi é a *polissemia* que se converte no próprio critério dessa característica. Este critério olha atenta e minuciosamente para a forma da relação existente entre os interlocutores e o objeto do discurso (o referente), isto é, olha para o “jogo de linguagem”⁵⁸. Dependendo do maior ou menor grau da relação entre os interlocutores e o objeto do discurso haverá uma maior ou menor carga de polissemia. Daí a necessidade de se pensar não um único sentido para o discurso, mas a possibilidade de multiplicidade de sentidos.⁵⁹

A seguir apresento a tipologia proposta por Orlandi com as especificações de suas características, como colocadas pela autora:

Discurso lúdico: é aquele em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta. O exagero é o *non sense*.

Discurso polêmico: é aquele em que a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada. O exagero é a injúria.

⁵⁶ Orlandi, em entrevista concedida à educadora Raquel Goulart Barreto (professora da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro) publicada na revista *Teias*, afirma “que eu mesma nos anos 70/80 do século XX, levada pela ‘onda’ da dialogia e do bakhtinianismo usei a palavra ‘interação’ para significar a relação entre posições-sujeito, sobretudo quando trabalhei com leitura e escola. A palavra era de uso corrente, mas o que eu significava já se remetia à noção de discurso e, portanto, a outro sentido. A partir do momento que tive consciência disso, deixei de usar a palavra interação. E guardei rigorosamente a distância teórica que vai da pragmática (interação) e a análise de discurso que pratico e que tem outros princípios. Na análise de discurso o que procuramos entender é a linguagem enquanto prática social simbólica (o que é muito diferente de ‘interação’).” (Barreto, 2006:4).

⁵⁷ Orlandi, 2009:154.

⁵⁸ Orlandi define polissemia como o “jogo de linguagem”. (Orlandi, 2005:87). A autora apresenta algumas possibilidades desse jogo de linguagem, isto é, das relações dos interlocutores com o objeto do discurso: “o objeto de discurso é mantido como tal e os interlocutores se expõem a ele; ou está encoberto pelo dizer e o falante o domina; ou se constitui na disputa entre os interlocutores que o procuram dominar.” (Orlandi, 2009:154).

⁵⁹ A Análise do Discurso considera que “não há um centro [um sentido central], que é o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentido. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são possíveis e, em certas condições de produção, há a *dominância* de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo”. (Orlandi, 2009:144). Grifo da autora.

Discurso autoritário: é aquele em que a reversibilidade tende a zero, estando o objeto do discurso oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia contida. O exagero é a ordem no sentido militar, isto é, o assujeitamento ao comando.⁶⁰

Resumindo, os três tipos de discurso são estabelecidos por dois tipos de relações. Um, o tipo de relação existente entre o locutor e o interlocutor que, conforme os lugares sociais que estes ocupam e a interlocução que possam realizar, resulta em algum grau de reversibilidade, o que determina a dinâmica da interlocução; outro, o tipo de relação existente entre os interlocutores e o objeto do discurso que resulta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos.⁶¹

Em relação à tensão existente entre estes dois processos – o termo parafrástico vem de paráfrase que significa a maneira diferente de repetir algo já dito, sem mudar o sentido, e o termo polissêmico vem de polissemia que significa multiplicidade de significados para um mesmo termo –, diz Orlandi

que o discurso lúdico é o pólo da polissemia (a multiplicidade de sentidos), o autoritário é o da paráfrase (a permanência do sentido único ainda que nas diferentes formas) e o polêmico é aquele em que melhor se observa o jogo entre o mesmo e o diferente, entre um e outro sentido, entre paráfrase e polissemia. Dada a tensão, o jogo, entre o processo parafrástico e o polissêmico, que estabelece uma referência para a constituição da tipologia, cada tipo não se define em sua *essência* mas como *tendência*, isto é, o lúdico tende para a polissemia, o autoritário tende para a paráfrase, o polêmico tende para o equilíbrio entre polissemia e paráfrase. Devemos observar, em geral, que esses tipos de discurso não têm de existir necessariamente de forma pura. Há mistura de tipos e, além disso, há um jogo de dominância entre eles que deve ser observado em cada prática discursiva.⁶²

A relação existente entre o locutor e o interlocutor possibilita a existência da reversibilidade, este, então, é o tema desenvolvido no próximo tópico.

⁶⁰ Orlandi, 2009:154.

⁶¹ Orlandi faz o seguinte comentário sobre a tipologia que organizou: “mantendo como proposta a necessidade de relacionar funcionamento e tipo, procurei elaborar uma tipologia de discursos cujo caráter fosse exploratório. Exploratório no sentido de que essa elaboração se apresentasse como uma forma de observar o modo de funcionamento dos diferentes discursos. Essa tipologia que elaborei, mantendo o compromisso com os processos que coloco como hipóteses básicas do meu trabalho, tem como critérios a interação (a reversibilidade, a troca de papéis ou de estatutos entre interlocutores) e a relação entre polissemia e paráfrase (a possibilidade, ou não, de múltiplos sentidos).” (Orlandi, 2008:24).

⁶² Orlandi, 2009:155-156. Grifo da autora.

5. A QUESTÃO DA REVERSIBILIDADE ENTRE OS INTERLOCUTORES

Concernente ao critério da reversibilidade pode-se afirmar que no *discurso autoritário* verifica-se uma assimetria entre os interlocutores, porque o locutor se coloca como agente exclusivo, posicionamento que tende a diminuir ao nível mais baixo a possibilidade da reversibilidade, isto é, diminuir a possibilidade de uma interlocução com o ouvinte; é uma assimetria de cima para baixo. É o caso do discurso pedagógico e do discurso religioso, que têm como resultado a produção de pouca polissemia, ou, talvez, produza monossemia ou paráfrase⁶³, porque o objeto do discurso, o referente, “se encontra apagado pela relação de linguagem”⁶⁴.

A tendência a zero da reversibilidade no discurso autoritário, e, por conseguinte, no discurso religioso, traz como consequência uma vocação à monossemia. Orlandi enfatiza que “não podemos afirmar que o discurso autoritário é um discurso monossêmico, mas sim que ele *tende* para a monossemia. [...] Poderíamos, então, dizer que todo discurso, por definição é polissêmico, sendo que o discurso autoritário tende a estancar a polissemia”⁶⁵.

No *discurso polêmico*, a reversibilidade entre os interlocutores se intensifica tendendo a uma simetria, produzindo uma polissemia controlada, isto é, os interlocutores encontram-se empenhados em entender o objeto do discurso (o referente), porque este não se encontra obscurecido pelo dizer, podendo, portanto, o discurso denotar mais de um sentido.

No *discurso lúdico* a reversibilidade entre os interlocutores é total e o objeto do discurso é considerado como tal, não se encontrando apagado ou obscurecido como nos outros tipos. No discurso lúdico a polissemia tende a ser a mais ampla possível, pois existe uma abertura total para a busca dos múltiplos sentidos do discurso.

Entretanto, pelo fato de o discurso lúdico se encontrar no limiar da concepção de linguagem como dialogia⁶⁶, ele pode suspender a condição de reversibilidade. Isto acontecendo, o discurso lúdico aponta para dois extremos. De um lado, aponta para a função fática da linguagem, na qual os indivíduos mantêm o diálogo pelo prazer de dialogar, pelo prazer do bate-papo, existindo pouca ou nenhuma significação no discurso; é um exagero da reversibilidade para mais, no dizer de Orlandi. De outro lado, aponta para a função poética da linguagem, na qual o centro do discurso é a capacidade de dominar as regras da linguagem e o

⁶³ “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está ao lado da estabilização.” (Orlandi, 2005:36).

⁶⁴ Orlandi, 2005:86.

⁶⁵ Orlandi, 2009:240. Grifo da autora.

⁶⁶ Dialogia no sentido do *dialogismo bakhtiniano*, que considera que a linguagem é dialógica e possui duas naturezas básicas: a interdiscursividade (que admite a existência de um permanente diálogo entre os discursos) e a alteridade (que admite o estabelecimento de relações de interação entre o *eu* e o *outro*).

prazer do dizer, podendo existir polissemia em alto grau; é um exagero da reversibilidade para menos.

Em contrapartida aos discurso polêmico e lúdico, nos quais há ampla reversibilidade, existe a questão da não-reversibilidade no discurso religioso e a sua resultante, a *ilusão da reversibilidade*. Essa ilusão é o próximo assunto.

6. A QUESTÃO DA ILUSÃO DA REVERSIBILIDADE

A *propriedade* característica do discurso religioso é a não-reversibilidade entre os planos temporal e espiritual⁶⁷ e a conseqüente ilusão de reversibilidade. Também faz parte dessa propriedade o fato de que a voz de Deus é que fala em seu representante.

A característica fundamental da não-reversibilidade encontrada no discurso religioso é a impossibilidade do sujeito poder falar do *lugar próprio*, falando apenas do *lugar de*. O que não ocorre no discurso pedagógico, pois nele é possível, ao longo do tempo, o sujeito falar do *lugar próprio*, porque ele pode receber seu diploma de professor e a partir de então falar do *lugar próprio* do professor. Tal possibilidade não ocorre no discurso religioso, pois o sujeito não pode falar do lugar próprio a Deus, mesmo com o amparo de todos os diplomas obtidos. “O representante, ou seja, aquele que fala do lugar de Deus transmite Suas palavras. O representa legitimamente, mas não se confunde com Ele, não é Deus.”⁶⁸

A *ilusão da reversibilidade*, que se apresenta no sujeito religioso através do sentimento da passagem do plano temporal para o plano espiritual, manifesta-se “pela *visão*, pela *profecia*, pela *performatividade* das fórmulas religiosas, pela *revelação*”⁶⁹. Esse sentimento de passagem, ou ultrapassagem, pode ocorrer em direções opostas. Uma, é a que Deus partilha com os homens suas propriedades, num movimento de cima para baixo – é o caso dos rituais religiosos com suas fórmulas performativas de “milagres”, através dos quais atuam os agentes da interpretação da “voz de Deus”, os líderes religiosos. Outra, é o homem se erguendo até Deus tentando alcançar as qualidades divinas, num movimento de baixo para cima – é o caso dos profetas, videntes e místicos que buscam as qualidades atemporais inerentes ao ser divino: a onipotência, a onipresença, a onisciência etc.

⁶⁷ Plano temporal – os sujeitos, os homens; plano espiritual – o Sujeito, Deus.

⁶⁸ Orlandi, 2009:253. Grifo da autora.

⁶⁹ Orlandi, 2009:251.

O milagre, diz Orlandi, “é a confirmação da ilusão da reversibilidade, da passagem de um plano a outro: nele se juntam a interferência divina e a inexplicabilidade da ciência dos homens”⁷⁰.

Conclui-se que a questão da reversibilidade encontra-se totalmente ligada à questão da polissemia e que o discurso autoritário tem condições de significação próprias, isto é, sua *tendência à monossemia*, ligada diretamente à *ilusão da reversibilidade*.

No discurso autoritário, tendente à monossemia e ligado à ilusão da reversibilidade encontra-se o discurso religioso, que é o tema do próximo tópico.

7. O DISCURSO RELIGIOSO

Em primeiro lugar quero comentar a diferença apontada por Orlandi sobre o *discurso religioso* e o *discurso teológico*. A questão é parecida com os conceitos de religiosidade e religião, pois o seu entendimento tem a ver com a questão de formalidade e institucionalidade *versus* informalidade e socialidade. Orlandi afirma que o *discurso teológico* é mais formal e o *discurso religioso* é mais informal, em outras palavras, o *discurso teológico* é formal e institucional e o *discurso religioso* informal e social. No *discurso teológico* a mediação entre o indivíduo e o sagrado se faz “por uma sistematização da dogmática das verdades religiosas, e onde o teólogo [...] aparece como aquele que faz a relação entre dois mundos [...]”⁷¹. Por outro lado, no *discurso religioso* existe uma espontaneidade na relação com o sagrado.

Na Análise do Discurso a propriedade levada em consideração para a caracterização de um discurso como religioso ou teológico é a da reversibilidade, e em relação a esta característica não há diferença nos dois tipos de discursos; os dois mantêm a não-reversibilidade e a dissimetria entre os planos temporal (dos sujeitos) e espiritual (do Sujeito, Deus). Por isso, Orlandi afirma que “não vemos como necessário, para nossos objetivos, distinguir entre discurso teológico e discurso religioso, uma vez que essa distinção não afeta a característica da não-reversibilidade”⁷².

⁷⁰ Orlandi, 2009:251.

⁷¹ Orlandi, 2009:246.

⁷² Orlandi, 2009:247.

Essa questão da não-reversibilidade aponta para outra questão, a da *ilusão da reversibilidade*. O discurso religioso, no qual a reversibilidade se encontra em pequeno grau⁷³ tem a sua sustentação nessa ilusão, entendendo-se o termo ilusão como sentimento e não como engano. Essa ilusão emerge e se mostra de forma acentuada neste tipo de discurso porque permanece entre os interlocutores o desejo de que ocorra a reversibilidade em qualquer das duas direções de ultrapassagem.

Orlandi caracteriza o discurso religioso “como aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou, em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus”, e institui como um “parâmetro operatório” o discurso religioso católico, a partir do qual se poderá observar as formas da religião em geral, bem como se poderá obter uma sistematização que ajude a reconhecer as diferenças que se apresentem, tanto do discurso religioso em geral quanto do discurso religioso em particular.

O discurso religioso apresenta um desnivelamento fundamental na prática social simbólica (interação) entre os interlocutores. Assim Orlandi descreve esse desnivelamento:

o locutor é do *plano espiritual* (o Sujeito, Deus) e o ouvinte é do *plano temporal* (os sujeitos, os homens). Isto é, locutor e ouvinte pertencem a duas ordens de mundo totalmente diferentes e afetadas por um valor hierárquico, por uma desigualdade em sua relação: o mundo espiritual *domina* o temporal. O locutor é Deus, logo, de acordo com a crença, imortal, eterno, infalível, infinito e todopoderoso; os ouvintes são humanos, logo, mortais, efêmeros, falíveis, finitos, dotados de poder relativo. Na desigualdade, Deus domina os homens.⁷⁴

Esse desnivelamento caracteriza a dissimetria na relação entre os interlocutores e estabelece o estatuto jurídico do locutor, isto é, o lugar de onde fala, o lugar próprio, pois de um lado tem-se a onipotência divina e do outro a submissão humana. Há a tendência para a não-reversibilidade visto que o lugar do locutor, o lugar ocupado por Deus, não pode ser requerido pelos ouvintes, os homens.⁷⁵

Em resumo, o discurso religioso apresenta dois pólos – o do sujeito e o do espiritual – que se encontram constitutivamente em dissimetria. Em conseqüência, portanto, não é possível a existência da reversibilidade entre eles, isto é, o indivíduo que se encontra no pólo do sujeito não pode ocupar o lugar do Sujeito (do divino) que se encontra no pólo espiritual.

⁷³ Na realidade, Orlandi afirma que no discurso autoritário, que abrange o discurso religioso, não existe uma reversibilidade de fato, apenas uma *ilusão da reversibilidade*, porque “quando [a reversibilidade] é zero o discurso se rompe, desfaz-se a relação, o contato, e o domínio (o escopo) do discurso fica comprometido”. (Orlandi, 2009:240).

⁷⁴ Orlandi, 2009:243. Grifo da autora.

⁷⁵ Deus é o Sujeito que institui, interpela, ordena, regula, salva, condena etc.; os homens são os sujeitos que respondem, pedem, agradecem, desculpam-se, exortam etc. Essa diferença das ações instituídas no discurso dos interlocutores (Sujeito e sujeitos) confirmam o lugar de onde cada um fala (o estatuto jurídico) e reconhecem essa distribuição e regulamentação do poder da palavra na relação dos interlocutores.

Contudo, o discurso religioso produz a ilusão dessa reversibilidade, isto é, a ilusão de o indivíduo ocupar o lugar do divino. Tal ilusão apresenta-se no indivíduo através de visões, profecias, revelações, milagres etc. religiosas.

8. CONCLUSÃO

A Análise do Discurso configura-se como um ferramenta metodológica apropriada para a análise dos discursos das canções, pois possibilita olhar para tais discursos através das dimensões gramatical e hiper-gramatical, isto é, inicia com uma análise literal/literária (lingüística) chegando à análise contextual (discursiva e ideológico-cultural) na qual as condições de produção do texto são consideradas. Na Análise do Discurso busca-se os aspectos extra-lingüísticos, nos quais informações do contexto situacional são levadas em consideração. A idéia de que o discurso (texto) é um monumento, e não um documento, define apropriadamente a proposta analítica aqui apresentada, pois um monumento traz para o presente os aspectos histórico e social de um fato do passado. Na significação de um texto/discurso, portanto, busca-se incluir estas dimensões, mas não se deixa de analisar a sua dimensão literal/literário (lingüística).

Nesta tese a análise dos textos das canções terá como ferramenta metodológica principal a Análise do Discurso, mas a dimensão gramatical (literal/literária) será utilizada secundariamente como um caminho para necessário para a significação dos textos.

PARTE II: O CANTO COMUNITÁRIO RITUAL COMO EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

A arte não afeta a viabilidade da vida tanto quanto afeta sua qualidade; a esta, entretanto, afeta profundamente. Nesse sentido ela é afim à religião, que também, ao menos em sua fase primitiva, vigorosa, espontânea, define e desenvolve sentimentos humanos. Quando a imaginação religiosa é a força dominante na sociedade, a arte dificilmente é separável dela; pois uma grande abundância de emoções reais acompanha a experiência religiosa, e mentes intatas, sem mácula lutam alegremente por sua expressão objetiva, e são levadas além da ocasião que desencadeou seus esforços a fim de perseguir as mais remotas possibilidades das expressões que encontraram. Em uma época em que se diz que a arte serve à religião, a religião na realidade está alimentando a arte. O que for sagrado para as pessoas inspira a concepção artística.

(Langer, 2003:417-418)

O momento do canto comunitário ritual pode ser considerado como uma *experiência* em seu sentido amplo, e uma *experiência religiosa*¹ em seu sentido estrito, tanto coletiva como individual. Como experiência religiosa coletiva, possui:

- uma *dimensão ritual*, que abrange as demais práticas religiosas do grupo
- uma *dimensão ideológica*, que faz referência às doutrinas e crenças do grupo, e
- uma *dimensão conseqüencial*, que busca transformar em resultados práticos e coerentes com o discurso proposto pelo grupo o conjunto de atitudes e reações do indivíduo.

Como experiência religiosa individual, apresenta-se como um fenômeno que o sociólogo C. Y. Glock chama de *dimensão experiencial*, isto é, como uma experiência marcada por forte influência das emoções, idiossincrasia e individualidade.²

Concentrando-me especificamente na experiência com o canto comunitário ritual, transcrevo as palavras proferidas pelo bispo Edir Macedo durante o canto comunitário em um

¹ Almeida afirma que “na verdade, a experiência religiosa é algo que ocorre no interior do indivíduo, exigindo dele uma postura moral perante o mundo, uma conduta responsável perante a vida”. (Almeida, *in Oro et alii*, 2003:332).

² Glock, *apud* Valle, 1998:63-64.

ritual dirigido por ele. Assim disse o bispo: “Meu Pai, nós não estamos preocupados em apresentar uma melodia no ritmo, na tonalidade certa, meu Senhor. Nós estamos querendo te ofertar o que há de melhor dentro de nós. Aleluia! E nós te adoramos, te glorificamos meu Senhor. Aleluia! Aleluia! Por isso nós cantamos.”³

Tal declaração pode encontrar sustentação na seguinte afirmação do teólogo James White: “neste tipo de música [o canto comunitário], todos os presentes têm oportunidade de se expressar. O principal critério aqui não é a beleza, mas a adequação à expressividade. O canto congregacional [comunitário] precisa passar pelo teste de expressar os mais íntimos sentimentos e pensamentos dos cultuantes”⁴. E Continua White: “o canto congregacional tem a vantagem específica de dar a cada pessoa a oportunidade de oferecer a Deus o melhor som que ela pode criar. Não se pode substituir isso pelo esforço de outra pessoa”⁵. Imbuídos desse ânimo, que funciona como uma chave comutadora, os cantantes sentem-se à vontade para realizar a passagem entre o racional e o emocional, entre o social e o extraordinário.

Verifico que a questão musical propriamente dita pelo Bispo Macedo – “uma melodia no ritmo”, “na tonalidade certa” – não foi apontada como relevante naquele momento ritual. A afirmação do bispo indica claramente o objetivo ao qual o canto comunitário foi proposto: uma oferta destinada ao transcendente através da ação de cantar. Uma oferta simbólica, visto que nada de real, nada de concreto foi ofertado, e, no sentido objetivo e lógico, o ser a quem a oferta foi oferecida não tomaria posse das ofertas. Então, é um comportamento subjetivo, é uma atitude psicológica, é uma possibilidade de *experiência*, uma *experiência religiosa*, ou, conforme sugere Edênio Valle, uma possibilidade de *experienciar*⁶, indicando esse termo que se trata de uma experiência que é mais vivenciada subjetivamente do que “ensinada” ou “aprendida” a partir de fora. Posso afirmar que houve um “banquete” simbólico naquele momento do canto comunitário, visto que o tempo (*chrónos*) decorrido com as canções e seus respectivos elementos – a música, em forma de canção; e, o texto religioso, em forma poética – durou nove minutos, tendo sido entoadas três canções.

Mudando de grupo religioso, o canto ritual é também mencionado na descrição que Renato Ortiz faz de uma ritual umbandista. Assim diz Ortiz:

³ Ritual da IURD do dia 18 de janeiro de 2009, transmitido pela rádio FM 105.1 da cidade do Rio de Janeiro, dirigido pelo bispo Edir Macedo. Durante o momento do canto comunitário, foram entoadas sucessivamente três canções, a seguir nomeadas: 1) *Digno és Tu, Senhor*, 2) *Seu nome é Jesus* e 3) *Eu navegarei*.

⁴ White, 1997:88. O músico e lingüista Luiz Tatit corrobora a questão da expressividade inerente ao canto quando diz que “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções”. (Tatit, 2002:15).

⁵ White, 1997:86.

⁶ Valle, 1998:26.

“Uma vez terminadas as preces, abre-se realmente a sessão; canta-se então: [...] Iniciam-se em seguida os cânticos que chamam os espíritos. Deve-se observar que os cantos umbandistas têm uma dupla função: eles louvam a existência e a manifestação das entidades espirituais, ao mesmo tempo que se impregnam de uma força mágica que tem o poder de atrair as divindades para o mundo dos homens. Cada espírito tem seu *ponto cantado*; escutando a música que lhe é própria, ele responde ao chamado dos cânticos e desce para montar sobre seu cavalo. [...] canta-se separadamente para os espíritos; um a um, os fiéis são incorporados por suas respectivas entidades espirituais. [...] canta-se anonimamente aos caboclos, pretos-velhos ou crianças, [...]. Durante o desenrolar da cerimônia religiosa os cantos continuam, sem interrupção; essa tarefa cabe aos curimbeiros, que não são, em nenhum momento, montados pelas divindades. [...] Canta-se então para a subida das entidades que retornam ao reino de Aruanda: [...]. Canta-se ainda a Exu, que encerra a sessão.”⁷

Destaco nessa citação a dupla função das canções umbandistas, louvar a existência e a manifestação das entidades espirituais, bem como a “força mágica” que os cantos se impregnam.

Mudando mais uma vez de grupo religioso, a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) afirma que a música litúrgica possui uma “natureza sacramental”⁸, dizendo com isso que a música litúrgica se aproxima aos efeitos dos sete sacramentos católicos, sendo significativa e ligada à atividade salvadora da Igreja. A CNBB considera a música como “a mais espiritual de todas as artes” e a inclui na experiência memorial e misteriosa das celebrações católicas. “Que coisa, mais que o **canto** em uníssono, o canto harmonioso, ora suave, ora forte [...] poderá nos transportar a esses mundos recônditos e nos fazer experimentar juntos o invisível, o inefável, levando os corações a vibrar juntos por aquelas ‘razões que a própria razão desconhece’?”⁹.

A expressão do indivíduo via o canto comunitário ritual é um amálgama constituído de duas formas simbólicas: música e poesia. Acrescente-se a esse amálgama sua temática religiosa. A estes três elementos soma-se mais um, a execução em um momento ritual – o momento do canto comunitário – que é carregado de emoção e simbolismos.

O antropólogo Aldo Natale Terrin afirma que é necessário reconhecer que “que *rito e música são duas realidades que podem ajudar-se mutuamente*”, fato que é verificado “em toda a história das religiões e áreas geográficas tomadas em consideração [nos escritos do autor]”¹⁰, porque existe uma ligação quase indissolúvel entre o ritual e a música.

⁷ Ortiz, 1999:106-109. Grifo no original.

⁸ CNBB, 1999:86.

⁹ CNBB, 1999:86-87. Grifo no original.

¹⁰ Terrin, 2004:301. Grifo do autor.

Portanto, como devo entender a afirmação de que o canto é uma oferta à divindade? Como entender que o canto comunitário ritual tem uma “força mágica”? Como devo entender que o canto, seja na forma uníssona ou harmoniosa, seja em intensidade suave ou forte, provocará *experiências* e levará os corações a vibrar? Será que a música possui “poderes” intrínsecos que podem provocar tais estados? Até que ponto esse amálgama, que é a canção religiosa, constituído por três formas simbólicas¹¹, a saber,

(a) as frases sem palavras – a música “pura”

(b) as palavras intencionalmente selecionadas e ordenadas paradigmaticamente e sintagmaticamente na frase – a poesia

(c) o assunto que é alvo da poética – questões religiosas

afeta o indivíduo e o deixa sensível ao mistério religioso?

Para responder a essas indagações, inicio minhas considerações a partir do tema da *experiência religiosa*, em seguida falo sobre o tema do *ritual* e, por último, o tema do *canto comunitário ritual*. Desta maneira, penso em ajudar a entender o poder de afetar (afligir, comover, abalar) que possui esse amálgama chamado de *canção religiosa*, que ao ser entoada em um momento ritual tem sua potência liberada.

¹¹ O conceito de formas simbólicas é a tese defendida por Cassirer concerne em “que não só o conhecimento científico é um conhecimento simbólico, mas todo conhecimento e toda relação do homem com o mundo se dá no âmbito das diversas ‘formas simbólicas’. [Isso significa que] o sujeito não recebe passivamente as sensações exteriores, mas sim as enlaça com signos sensíveis significativos. Daí que toda relação do ser humano com a ‘realidade’ não é imediata, mas mediada através das várias construções simbólicas. [...] Os conteúdos sensíveis não são apenas recebidos pela consciência, mas antes são engendrados e transformados em conteúdos simbólicos. [...] Cada forma simbólica configura os conteúdos sensíveis na sua forma particular e específica.” (Fernandes, 2003:113-114).

CAPÍTULO 6: A EXPERIÊNCIA RELIGIOSA E O RITUAL

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, [...].

(Wisnik, 2002:19).

1. EXPERIÊNCIA E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

O conceito de *experiência* em psicologia apontam para duas direções de discussão. A primeira é o sentido comum que é dado à palavra *experiência*, e a segunda, a reflexão realizada pelos filósofos cujas conceituações permanecem até hoje.

O sentido comum da palavra *experiência* possui quatro significados, todos se direcionado fundamentalmente à subjetivação da percepção imediata das coisas, das pessoas e do mundo, bem como do sagrado e de si próprio.¹

- o sentido mais básico “refere-se à apreensão direta – empírica – da realidade do sujeito”; é o “saber” imediato, anterior à reflexão sobre o objeto apreendido, estando ligado às formas elementares de sentir, conhecer e fazer, as quais, pelas interações do indivíduo com o meio ambiente, são transformadas em experiências necessárias para o conhecimento e a ação; este significado é considerado o mais confiável para a orientação do indivíduo, pois funciona

¹ As próximas citações sobre este assunto encontram-se em Valle, 1998:21-22.

em condições de repetição e de confronto com as experiências de outras pessoas, o que lhe dá segurança para a orientar-se e se relacionar com o mundo²

- o segundo sentido é aquele que relaciona a experiência ao traquejo e prática das pessoas em determinados campos ou atividades; no senso comum é quando se diz que uma pessoa é muito experiente em alguma atividade

- o terceiro sentido é aquele resultante de experiências empíricas, utilizado comumente na linguagem científica e técnica

- o quarto sentido é aquele que se refere ao estado de uma pessoa que suportou ou sofreu alguma coisa; “é o sentido que se quer dizer quando [...] se diz que ‘fulano sofreu uma experiência muito dura com a morte da mãe’”.

Existe uma sutileza proposta pela língua alemã em relação ao significado do termo *experiência*. Essa diferença sutil aponta para dois significados. O primeiro é a experiência que é percebida sensorialmente, partindo de um estímulo aos sentidos, isto é, partindo de “fora” (é ensinada ou apreendida a partir de fora); é objetiva, é direta, é lógica, é empírica, é concreta, podendo, ou não, ter uma significância relevante para o indivíduo. O segundo significado é a experiência vivenciada internamente, que independe da percepção sensorial; é subjetiva (parte de dentro do indivíduo) e por isso é psicológica, tem como característica a origem nas relações vivenciais trazendo em si um quê de emocionalismo. O primeiro significado é denominado na língua alemã de *Erfahrung*, que tem a conotação de externalidade, e o segundo, de *Erlebnis*, que tem a conotação de internalização. “A palavra *Erleben* toca ‘dentro’, sem excluir o que está ‘fora’; [... a palavra *Erfahrung*] parte do que está ‘fora’, do que se percebe sensorialmente e pode – ou não – conduzir ao que está no interior, ao que transcende o estímulo externo”.³ Uma *experiência* para ser considerada *religiosa* necessita abranger esses dois aspectos.

A *experiência religiosa* é acima de tudo uma experiência humana, isto é, apresenta-se no interior do indivíduo. Ela é “própria do ser humano e condicionada por sua forma de ser e pelo seu contexto histórico e cultural”.⁴ É uma vivência relacional com o mundo, com o outro indivíduo e com o grupo humano. Sendo relacional, ela necessita expressar-se e pode usar nessa fruição os diversos meios, tais como a palavra, o ritual, a cultura, a arte e a

² A definição apresentada por Valle é análoga à do teólogo Friedrich E. D. Schleiermacher, para quem intuição é “a percepção imediata” (uma percepção não mediada), isto é, algo que o indivíduo percebe através de seus sentidos/sentimentos e que ainda não se encontra decodificado, algo que necessariamente passará pela razão para se tornar conhecido e obter a resposta orgânica/intelectual devida. Quando é processada a atividade mental de unir a percepção imediata em um todo inteligível, tal percepção até o momento intuitiva sai do âmbito da “percepção imediata” e vai para o âmbito do pensamento abstrato. (Schleiermacher, 2000:30).

³ Valle, 1998:26-27.

⁴ Croatto, 2001:41.

capacidade criativa do ser humano, e qualquer instrumento de comunicação que possa encontrar (a criação de uma canção e o canto comunitário são meios de expressão).

Sendo a experiência religiosa relacional, ela se fundamenta na realidade vivencial humana⁵ e em sua relação com o transcendente. O teólogo José Severino Croatto afirma que

[...] a experiência religiosa continua *humana*, seu resultado será limitado à realidade (não na aspiração) e, por isso, será sempre objeto de um desejo e de uma busca incessantes, sem fim.

As “necessidades” são saciadas, na instância religiosa, por realidades de ordem transcendente:

- as *físicas* por milagres (cura, comida ou bebida milagrosa, ressurreição ...);
- as *psíquicas* com a paz, o gozo da “glória” ou a visão de Deus, estados místicos, amor plenificante...;
- as *socioculturais* por uma nova ordem social, a libertação como ação divina na história, a irrupção de um mundo novo (na *apocalíptica*), outros acontecimentos escatológicos etc.⁶

O discurso religioso, então, ciente dessas “necessidades” promete saciá-las. Na IURD, a “fé sobrenatural”⁷ é a chave para essa conquista.

A experiência religiosa busca superar as limitações de todo e qualquer ser humano recorrendo ao sagrado. Essas limitações do ser humano, segundo Croatto são⁸:

- a limitação da *fragmentação* – “o bem, a felicidade, o descanso, o dinheiro etc., só se pode ter parcialmente em fragmentos, nunca em sua totalidade plenificante”
- a limitação da *finitude* – “há limites em todas as coisas, até mesmo na própria vida”
- a limitação da *falta de sentido* – existe uma falta de sentido em muitas das experiências da vida; por exemplo, não faz sentido “o trabalho alienante (no lugar do trabalho criativo)”, bem como “a morte, a dor ou uma vida ‘vazia’”.

⁵ Paul Tillich afirma que “as experiências reveladoras [da criatividade diretiva de Deus, portanto, experiências religiosas] estão embutidas na experiência geral [do indivíduo]. São distintas dela, mas não são separadas da mesma.” (Tillich, 2005:166).

⁶ Croatto, 2001:44-45.

⁷ Os discursos dos bispos da IURD enfatizam que apesar de haver algo em comum entre os dois tipos de fé, existe uma diferença entre “fé sobrenatural” e “fé natural”. Assim se reporta à fé natural o bispo Macedo: “[a fé natural] se caracteriza pela autoconfiança, que nasce juntamente com o homem, de maneira geral, e à medida que este vai adquirindo mais conhecimentos, vai se desenvolvendo cada vez mais. A fé natural fica evidente nas mínimas atitudes que tomamos a cada momento da vida. Quando, por exemplo, nós nos levantamos pela manhã, inconscientemente a manifestamos, pois cremos que os nossos pés suportarão o peso do nosso corpo, para nos moverem até o lugar que determinamos. [...]”. A respeito da “fé sobrenatural”, assim fala o bispo: “Enquanto a fé natural faz a pessoa crer que o conhecimento da Ciência produz desenvolvimento, a fé sobrenatural faz a pessoa crer que tudo o que Deus tem prometido na Sua Palavra se cumprirá na íntegra, independente de quaisquer circunstâncias. A fé sobrenatural está acima da fé natural e até da própria razão. Não existe uma explicação que possa ser considerada razoável para ela, apenas aquilo que a Bíblia diz, ou seja, que ela é a certeza de coisas que esperam e a convicção de fatos que não se vêem.” (Macedo, 2004:12-13). Para conhecer mais este assunto, leia a reflexão sobre a noção de fé e sobre as características do discurso do bispo Macedo apresentada no artigo *Texto e contextos da fé: o discurso mediado de Edir Macedo* de Cláudia Wolff Swatowski, indicado nas referências bibliográficas.

⁸ Croatto, 2001:43.

Consciente dessas limitações que lhes são inerentes o ser humano deseja superá-las através de uma vida religiosa, deseja passar do *fragmentário* ao *totalizador*, do *finito* ao *duradouro* e da *falta de sentido* à *esperança* e à “idéia de que a providência divina dirige a história e as pessoas, pela influência de modelos ‘divinos’ (por exemplo, o sofrimento de Cristo)”.⁹

A experiência do ser humano, no decorrer da sua existência, abrange cinco campos, cada um com pólos positivo e negativo, afirma Croatto,. O ser humano que se encontra no lado da negatividade busca, por meio das experiências religiosas, transpor a barreira invisível entre este pólo e o pólo da positividade, que é o lado da divindade. Esses campos, acompanhados dos seus opostos, são: ser, nada; vida, morte; força, impotência; ordem, caos; conhecimento, ignorância. Tais campos de abrangência da experiência humana podem configurar seres divinos ou deuses, tanto em sua positividade quanto em sua negatividade, tendo sido todos eles cultuados pelos diversos povos. A experiência religiosa configura-se como uma busca por uma realidade outra, por momentos extraordinários em relação à vida ordinária. A afirmação de Croatto é conclusiva a esse respeito: “o ‘presente’ que a vivência religiosa oferece é justamente a referência a outra Realidade: a transcendente”¹⁰.

Aproximando ao que a Análise do Discurso propõe, conforme comentado no capítulo 5 (página 145), a busca da positividade é denominada de *ilusão da reversibilidade*, que se caracteriza pelo desejo do sujeito de realizar a passagem entre os planos temporal e espiritual.

Um dos meios utilizados pelo ser humano para a busca da positividade de um pólo é o ritual. Este tema é comentado a seguir.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O RITUAL

A vida social está cheia de ritualização, afirma o antropólogo Roberto DaMatta¹¹. A área de estudo dos rituais é a mais adjetivada na literatura antropológica e define rituais como momentos especiais construídos pela sociedade¹². Os rituais são momentos extraordinários e dramatizados. São extraordinários porque fogem à rotina diária da sociedade, e dramatizados porque é através da dramatização que diversos aspectos da vida social são colocados em destaque e reforçados, caricaturados, endeusados e mortificados. A dramatização realça os

⁹ Croatto, 2001:45-46.

¹⁰ Croatto, 2001:45-47.

¹¹ DaMatta *in* Genep, 1977:12.

¹² DaMatta, 1997:71.

aspectos da vida social colocados em destaque e nos faz tomar consciência da sua existência, e a partir de então passamos a vê-los como tendo sentido, como sendo sociais¹³.

Quanto à matéria-prima do ritual, o comportamento, DaMatta assume uma posição radical e considera não haver distinção entre o comportamento do “mundo cotidiano” e do “mundo ritual”. Este autor apresenta um exemplo interessante da impossibilidade da diferenciação entre “mundo cotidiano” e “mundo ritual”:

Observemos que dois indivíduos de duas sociedades diferentes cortam árvores de modos diversos, embora ambos usem um instrumento. E, mesmo deixando de lado o problema fundamental de que os instrumentos podem ser diferentes, sabemos que um indivíduo pode segurar o machado do lado direito e nunca do lado esquerdo, que pode iniciar a tarefa cuspidando nas mãos, que pode cortar a árvore invocando os deuses etc., enquanto outro, de outra cultura, nada disso faria. Então, como classificar tal tipo de ação?¹⁴

Para DaMatta, a categorização dos comportamentos em tipos “racionais”, “comunicativos” e “mágicos” encontrados na antropologia, não é coerente porque o ato de cortar uma árvore poderia ser classificado como técnico-racional em função da relação entre meios e fins, mas o lenhador pode acrescentar à sua ação outras não relacionadas ao fim a que se propunha. Isso revela que as ações classificadas como racionais “não estão imunes ao chamado comportamento ‘comunicativo’ e/ou ‘mágico’”. O inverso também é verdadeiro, visto que o pensamento “místico ou mágico é um modo de ‘discursar’ sobre a realidade que não exclui a racionalidade”.¹⁵

No decorrer do ritual há uma mudança da percepção, ocasionada pelo destaque dado aos valores colocados em foco naquele instante; o ritual propicia uma experiência modificada em relação à rotina da vida social; o ritual atua como um ajudante na seleção da experiência, fazendo com que a ação seja nela concentrada. A máxima afirmada pela antropóloga Mary Douglas é válida: sendo o homem um animal social, ele é um animal ritual.¹⁶

Outra característica do ritual é criar e/ou manter símbolos facilitadores ou, falando de outra maneira, símbolos comutadores entre a rotina da vida social e o extraordinário. Mary Douglas nos apresenta a metáfora do dinheiro, que auxilia a compreensão do símbolo na dialética entre a rotina da vida social e o extraordinário:

o dinheiro oferece um sinal fixo, exterior, e reconhecível para o que seriam operações confusas, contraditórias [...]. O dinheiro medeia as transações; [...]. O dinheiro oferece um padrão para medir o valor; [...]. O dinheiro faz a união entre o

¹³ DaMatta, 1997:71.

¹⁴ DaMatta, 1997:73.

¹⁵ DaMatta, 1997:73.

¹⁶ Douglas, 1966:80-82.

presente e o futuro, [...]. O dinheiro é somente um tipo extremo e especializado de ritual. [...] O dinheiro só pode desempenhar seu papel de intensificar a interação econômica, se o público tem fé no dinheiro. Se a fé for abalada, a moeda é inútil.¹⁷

A recente guerra no Iraque possibilitou ao mundo um exemplo vivo da perda de fé no símbolo “dinheiro”. Após a invasão americana e a tomada do poder, foi decretada a troca da moeda iraquiana (as notas dos diversos valores tinham estampadas em si o retrato de Sadam Hussein) pelo dólar americano, ocasionando a nulidade da moeda até então em vigor. Cenas de desprezo à moeda foram mostradas pela mídia televisiva mundial, entre elas as de pessoas lançando ao ar as cédulas da moeda iraquiana, rasgando-as e as queimando.

As seguintes características do ritual são apontadas por Mary Douglas:

- primeira, o ritual oferece um sinal fixo, exterior e reconhecível, que servirá de símbolo para uma comunidade; “o ritual torna visíveis sinais exteriores de estados interiores”¹⁸

- segunda, no ritual o símbolo medeia as experiências sociais, do mesmo modo que o dinheiro medeia as transações comerciais

- terceira, no ritual o símbolo padroniza as situações, ajudando assim a avaliá-las

- quarta, o ritual é um elemento de ligação entre o presente e o futuro.

As experiências ocorrentes num ritual religioso visam a uma vida futura, tanto terrena quanto após a morte. “Se o ritual é suprimido de uma forma, ele aparece inesperadamente em outras, tão mais forte quanto mais intensa for a interação social”¹⁹.

Quanto à relação entre o ritual e a música, pode-se afirmar que no espaço delimitado do ritual a música atua como um “recheio” funcional. O antropólogo Aldo Natale Terrin afirma que a música, a seu modo, “foi um ‘sinal’ de extrema importância para se estabelecer o tempo e até o espaço da celebração do rito”, podendo a música “emanar do próprio centro que dá forma à ação ritual – como no xamanismo – ou pode[ndo] ser marginal ao rito, constituindo-se num momento ornamental; porém, em todos os casos é capaz de determinar a essência mesma do fato ritual; assim, propõe-se sozinha como a zona-limítrofe e de eficácia do rito.”²⁰

Essa zona-limítrofe e de eficácia do ritual é mantida por símbolos facilitadores ou, falando de outra maneira, mantida por símbolos comutadores entre a rotina da vida social (o dia-a-dia, os momentos ordinários) e os momentos extraordinários (não ordinários). O canto

¹⁷ Douglas, 1966:88-89.

¹⁸ Douglas, 1966:88.

¹⁹ Douglas, 1966:80.

²⁰ Terrin, 2004:269.

comunitário – que se apresenta como uma oportunidade de expressão individual dentro da massa que canta – é um dos comutadores mais eficazes entre o social e o extraordinário. Acredito que, assim como o símbolo do dinheiro foi criado para as trocas da vida cotidiana, o canto comunitário ritual exerce a função de comutação entre o cotidiano (social) e o extraordinário (religioso), pois se encontra carregado de elementos simbólicos que possibilitam o trânsito para o mundo extraordinário.

Nos protestantes históricos, o surgimento dos mais variados comutadores para o trânsito ao mundo extraordinário foi de certa maneira facilitado pela não existência de símbolos externos reconhecíveis por meio dos quais a comunidade pudesse realizar essa passagem. Foram retirados os símbolos da cruz, as imagens, as luzes, os vitrais, as pinturas (a não ser a do batistério que retrata um rio), os metais, as cerâmicas, as vestimentas; exceção feita ao Livro Sagrado, a Bíblia, e ao Hinário (que se encontra no caminho do desuso, abrindo espaço para a música midiática).

A ausência de símbolos fixos nos neopentecostais dá liberdade à liderança para a criação dos mais variados símbolos. Presenciei nos rituais da IURD ocorridos na Catedral da Fé, situada na cidade do Rio de Janeiro, a distribuição aos fiéis de objetos simbólicos diversos, tais como: um cajado de madeira (de altura aproximada de vinte centímetros), de anel, de pulseira, de colar, de sal de cozinha. Tais objetos e substâncias foram utilizados durante o ritual como possuidores de *mana*, isto é, como veículos de poder para a obtenção de benefícios divinos.

Essa abolição abriu caminho para a prolífera produção de símbolos nos neopentecostais, sendo o canto comunitário um deles. O canto comunitário nos protestantes históricos predominou no decorrer dos últimos séculos e ainda encontra-se presente; nos neopentecostais, também se faz presente como um elemento ritual de elevada importância.

Este assunto é comentado no tópico que segue.

3. O CANTO COMUNITÁRIO COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DO RITUAL

A música cantada e a música em geral são partes fundamentais dos rituais dos diversos povos desde os tempos remotos²¹, principalmente a música cantada em voz uníssona pelo povo, que chegou ao nível de ser uma expressão constituinte do próprio ritual e referência da liturgia cristã.

O antropólogo Aldo Natale Terrin apresenta vários exemplos da presença da música em rituais na Mesopotâmia, onde a *oração* e o *canto* tinham lugar nos templos. Afirma que todo templo mesopotâmico tinha um *precentor*²², ou vários *precentores*, isto é, *diretores do coro* que cantavam hinos acompanhados por instrumentos diversos.

No antigo Egito, a situação era semelhante à da Mesopotâmia. Diz Terrin que nos documentos que fazem referência à música egípcia “não são mencionados apenas os *precentores* como oficiais do culto nos templos, pois parece que *os próprios deuses são ‘cantores’*, gostam da música e ensinaram aos homens as melhores melodias”²³.

Na Índia antiga, verifica-se uma identificação profunda com a música a ponto de não haver dissociação entre “concepção filosófica, religiosa, cosmológica e musical”. A música é considerada “‘portadora de salvação’ e livra do ciclo das reencarnações”. Muitos hinos védicos são hoje conhecidos e divulgados.²⁴

Na China, a música apresentava-se relacionada com a vida religiosa e com os rituais. “[...] a música estava relacionada com a ordem em todos os níveis: ordem cósmica, ordem estacional, ordem astrofísica e, sobretudo, ordem social”. Todas estas ordens estavam

²¹ Luiz Tatit afirma que “tanto os índios como os negros [brasileiros] invocavam os deuses pelo canto”. (Tatit, 2004:41). Mário de Andrade afirma que “a música é uma parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria das civilizações naturais”. (Andrade, 1963:25). Reginaldo Prandi afirma que “no candomblé, como na África ancestral, canta-se para a vida e para a morte, para os vivos e para os mortos. Canta-se para o trabalho e para a comida que vence a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelos simples ócio. Canta-se pela liberdade. E porque isso merece sempre ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho.” (Prandi, 2005:182).

²² “[...] podemos dizer que desde o seu surgir o ritual religiosos previa uma parte musical tão estreitamente ligada ao próprio rito, que não havia hinos védicos que não tivessem uma melodia ou uma recitação melódica apropriada para o culto às divindades. O *precentor* chamado *Udgatar*, que com os seus acólitos entoava cânticos extraídos da parte musical própria do *Samaveda*, era a regra no mundo religioso antigo.” (Terrin, 2004a:213). Grifo do autor.

²³ Terrin, 2004:275. Grifo do autor.

²⁴ Terrin, 2004:277. Afirma Terrin que “os deuses não só amam a música, mas fazem música, são músicos, e Xiva teria expressamente exclamado: ‘Agrada-me muito mais a música de instrumentos e de vozes do que mil banhos e orações’”. (Terrin, 2004a:212).

consonantemente associadas à harmonia universal no seu grande concerto, assumindo, dessa forma, “o significado religioso em sentido pleno”.²⁵

O uso da música entre o povo judeu, e especialmente o canto comunitário, é amplamente verificado no livro dos Salmos. No período apostólico, vários textos bíblicos²⁶ afirmam a existência da música em rituais e em situações individuais diversas, especialmente o canto.

Na idade média, a presença da música cantada nos rituais encontra-se registrada na literatura dos povos da Síria, Grécia e Roma. Textos de música cantada escritos por diversos autores desse período²⁷ são encontrados em vasta bibliografia.

No renascimento, época da Reforma, a música e o canto comunitário eclesial tomaram um rumo diferente daquele até então traçado. A prática do canto gregoriano era comum no ritual eclesiástico, o qual tinha sua execução restrita aos coros formados por sacerdotes, cantado em uníssono, sem acompanhamento instrumental, monótono; “[...] a música da missa era cantada pelo padre e por um coro masculino separado dos devotos”.²⁸ Lutero introduziu na liturgia o método de cantar trechos bíblicos, sendo uma de suas preocupações o provimento de hinos para o canto comunitário.

A Reforma aconteceu através da música, afirma Rubem Alves. A opinião deste autor sobre o uso do canto comunitário no movimento da Reforma é que “o canto põe asas nos

²⁵ Terrin, 2004:280. “[...] os monges tibetanos ainda hoje entoam e cantam os seus cânticos e hinos quase num gesto de suprema e soberana liberdade do mundo, esquecendo os signos e penetrando além da *maya*, o véu que nos esconde a verdadeira realidade, *maya* como sinal de toda classificação, multiplicação, como expressão de todos os epifenômenos mundanos.” (Terrin, 2004a:214). Grifo do autor.

²⁶ Entre outros citados por Keith (1987:22-24), apresento os seguintes versos bíblicos: Atos 4.24-30: “[24] E, ouvindo eles isto, unânimes levantaram a voz a Deus, e disseram: Senhor, tu és o Deus que fizeste o céu, e a terra, e o mar e tudo o que neles há; [25] Que disseste pela boca de Davi, teu servo: Por que bramaram os gentios, e os povos pensaram coisas vãs? [26] Levantaram-se os reis da terra, E os príncipes se ajuntaram à uma, Contra o Senhor e contra o seu Ungido. [27] Porque verdadeiramente contra o teu santo Filho Jesus, que tu ungiste, se ajuntaram, não só Herodes, mas Pôncio Pilatos, com os gentios e os povos de Israel; [28] Para fazerem tudo o que a tua mão e o teu conselho tinham anteriormente determinado que se havia de fazer. [29] Agora, pois, ó Senhor, olha para as suas ameaças, e concede aos teus servos que falem com toda a ousadia a tua palavra; [30] Enquanto estendes a tua mão para curar, e para que se façam sinais e prodígios pelo nome de teu santo Filho Jesus.” Atos 16.25: “E, perto da meia-noite, Paulo e Silas oravam e cantavam hinos a Deus, e os outros presos os escutavam.” Efésios 5.19: “Falando entre vós em salmos, e hinos, e cânticos espirituais; cantando e salmodiando ao Senhor no vosso coração.” Colossenses 3.16: “Porque nele foram criadas todas as coisas que há nos céus e na terra, visíveis e invisíveis, sejam troncos, sejam dominações, sejam principados, sejam potestades. Tudo foi criado por ele e para ele.” Tiago 5.13: “Mas, sobretudo, meus irmãos, não jureis, nem pelo céu, nem pela terra, nem façais qualquer outro juramento; mas que a vossa palavra seja sim, sim, e não, não; para que não caiais em condenação.”

²⁷ São estes, entre outros: Clemente de Alexandria (170-220), André de Creta (660-732), João Damasceno (cerca de 750), Estevão, o sabaíta (725-794), Hilário de Poitiers (século IV), Ambrósio (340-397), Aurélio Prudêncio (348-410?), Venâncio Fortunato (530-609?), Gregório, o grande (540-604), Teodolfo de Orleans (760-821), Bernardo de Claraval (1091-1153), Bernardo de Clúnia (século XII), Francisco de Assis (1182-1226), Tomás de Celano (século XIII). (Keith, 1987:30-41).

²⁸ Durant, s/data:658.

pés”²⁹, isto é, aquele que canta torna-se mais perigoso do que aquele que somente pensa porque é arregimentado e instigado pela música que canta.

Haverá outra razão para as marchas militares que põe uma mesma cadência nos passos? O canto mobiliza o corpo, imobiliza o medo e transforma gestos solitários em caminhadas solidárias. E Lutero colocou sua fé em hinos que eram repetidos e decorados, mesmo por aqueles que – crianças talvez – não entendiam bem as idéias. A confiança se cristalizou em imagens. Qualquer um podia entender o que significava cantar ‘Castelo forte é nosso Deus, espada e bom escudo ...’³⁰

Nos séculos que se seguiram à Reforma e nos desdobramentos ocasionados por ela, a música cantada pelo povo, que já tinha fincado suas raízes no ritual religioso, floresceu. Pode-se afirmar, finalizando esta breve visão histórica, que a música foi parte integrante dos rituais dos povos mais antigos, tanto nas celebrações festivas comunitárias quanto nas celebrações religiosas. Terrin afirma que a música “sempre teve um papel importante dentro do culto, a ponto de ser expressão integrante do próprio ritual e modelo exemplar, sob certos aspectos, da liturgia cristã dos nossos dias.”³¹

O antropólogo Ronaldo de Almeida faz o seguinte relato sobre o canto comunitário presenciado por ele em um ritual:

Lentamente a oração vai terminando, enquanto muitos fiéis já se encontram em prantos. O piano [teclado eletrônico], que fez um suave fundo musical durante a oração, dá os primeiros acordes do cântico “Segura nas mãos de Deus”. Com as mãos levantadas e balançando ao ritmo lento da música, todos pedem o socorro divino. Como diz o cântico, “as mãos de Deus os sustentarão”. Ao término da canção, com a certeza de que receberão a ajuda, todos os fiéis num grande entusiasmo, fervorosamente aplaudem Jesus. [...]. Todos em pé, ora batendo palmas ora balançando os braços e fazendo gestos, cantam várias músicas que falam do sofrimento e da oferta de ajuda dada por Jesus: [...].³²

A música em geral e o canto comunitário em particular têm presença constante nos rituais iurdianos. De alguma maneira essa música e esse canto afetam o ser humano, e esse “poder” de afetar é o assunto que discorro a seguir.

²⁹ Alves, 1982:12.

³⁰ Alves, 1982:12.

³¹ Terrin, 2004:275.

³² Miranda, 2009:77-78.

CAPÍTULO 7: CONSIDERAÇÕES SOBRE O “PODER” DA MÚSICA OU A MÚSICA COMO UMA REALIDADE SIMBÓLICA

A música mais utilizada no canto comunitário ritual é a forma *canção*¹. Pode-se afirmar que esta forma musical possui um grande potencial simbólico, pois apresenta em si elementos diversos – a saber, um texto em forma poética; um assunto religioso abordado; os diversos sons, que são organizados intencionalmente pelo homem em diversidades de alturas, de durações, de intensidades, de simultaneidades etc.– que criam condições propícias para o trânsito entre os planos ordinário e extraordinário vivenciados pelos sujeitos religiosos.

A forma *canção* possui como característica a possibilidade de propiciar um estado passional de “solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, um estado interior, afetivo [...]”² Não pelo poder da música de transmitir sentimentos, mas pelas tensões diversas existentes e inerentes a cada peça musical, que, por analogia com as tensões próprias da vida humana, lembram ao indivíduo tais estados. O canto comunitário de peças com potencial de passionalização³ “desvia a tensão para o nível psíquico” funcionando como “um reduto emotivo da intersubjetividade”⁴.

O musicólogo Robert Jourdain, fundamentado numa variante das teorias do prazer, chamada de *motivacionais*, afirma que o sentimento de prazer advém no momento em que as previsões das realizações cotidianas visualizadas pelo cérebro se cumprem por completo, sem atrito com a realidade que se apresenta. “Quando os encadeamentos de previsões vão consistentemente bem, registramos o prazer do bem-estar. [...]. Apenas num punhado de atividades, incluindo a música e as outras artes, nossas mentes partilham experiência organizada de forma tão perfeita que toda previsão é totalmente satisfeita, enchendo-nos de intenso prazer.”⁵

O ato de cantar é uma realização de previsões mentais, as quais se concretizam no momento da emissão vocal; é a realização de um trabalho mental e corporal direcionado para uma entonação vocal mentalmente dirigida e controlada. Essa realização (performance)

¹ Esta forma musical foi comentada no capítulo 1 desta tese.

² Tatit, 1997:103.

³ Luiz Tatit define assim o *processo de passionalização*: “Suas tensões internas [da melodia] são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de passionalização.” (Tatit, 2002:22).

⁴ Tatit, 2002:23.

⁵ Jourdain, 1998:400.

confere ao cantante um estado de prazer, ao mesmo tempo que reflete tal estado através de sinais auto-expressivos.

Outra possibilidade de afetação do canto comunitário é proporcionar um estado parcial de dissociação mental parecido com o estado de transe. Ion M. Lewis define assim a palavra transe:

Estado de dissociação [completa ou parcial], caracterizado pela falta de movimento voluntário, e, freqüentemente, por automatismo de ato e pensamento, representados pelos estados hipnótico e mediúnicos [...]. Estados de transe podem ser imediatamente induzidos na maioria das pessoas normais por uma série de estímulos, aplicados separadamente ou combinados. Técnicas consagradas pelo uso incluem a [...] música e a dança.⁶

Como se pode verificar, a música em geral pode propiciar o sentimento de prazer, algumas músicas podem conduzir ao estado de transe, e a *forma canção* especificamente contém elementos de passionalização. Nesse trilho de possibilidades de afetação da música, cabe a questão: será que a música pode transmitir sentimentos?

Dentre os elementos constitutivos da música discorro a seguir sobre a música “pura”. Este é um tema controverso, que se relaciona ao poder intrínseco da música de afetar ou não os indivíduos.

1. A MÚSICA “PURA”⁷ E A REPRESENTAÇÃO DE SENTIMENTOS

Uma *canção* é um amálgama constituído de duas formas simbólicas a afetar a percepção do indivíduo, a saber, a *música* e a *poesia*. Abstraindo a poesia da canção, é pertinente perguntar então: de que modo a música sem texto afeta o indivíduo? Em outras palavras, a música “pura”, isto é, a música instrumental, pode representar um determinado sentimento?

Para fundamentar a presente reflexão busquei argumentos, principalmente, em Lévi-Strauss, Eduard Hanslick e Susanne K. Langer, que são a seguir expostos e comentados.

Lévi-Strauss compara as formas simbólicas *linguagem*, *mito* e *música* e discrimina as suas diferenças e similaridades. A forma simbólica *linguagem* possui três níveis estruturais que são tomados como padrão para esta comparação:

⁶ Lewis, 1977:41.

⁷ O Novo dicionário Eletrônico Aurélio define assim a locução *música pura*: 1. Obra exclusivamente instrumental (fuga, sonata, sinfonia, quarteto de cordas, etc.), e que, não se baseando diretamente em elementos descritivos, quer objetivos, quer psicológicos, tira dos elementos dinamo-gênicos (ritmo, melodia, harmonia) as suas razões de agradar; música absoluta. (Ferreira, 2004).

- o primeiro nível é o dos *fonemas*, que constituem os elementos básicos da linguagem

- o segundo nível é o nível das *palavras*, nível no qual a linguagem combina seus fonemas para a formação de palavras

- o terceiro nível é o das *frases*, nível no qual as palavras são combinadas para a formação de frases.

A música apresenta elementos básicos semelhantes à linguagem, que são chamados de *notas* (também são chamados de sonemas ou tonemas). A similaridade entre a linguagem e a música encontra-se nesta característica, isto é, ambas possuem elementos básicos (fonemas, na linguagem; tonemas ou sonemas, na música) que são usados na formação de sentido. Algo similar ao segundo nível da linguagem não se apresenta na música, pois não há combinações de tonemas para a formação de palavras musicais. O similar ao terceiro nível da linguagem é encontrado na música – o nível das frases –, pois nele as notas musicais são combinadas para a formação de uma frase, uma frase musical, uma melodia.

A conclusão desta comparação é que a música não apresenta palavras, não possuindo, conseqüentemente, um léxico⁸ (um vocabulário, um dicionário). Diz Lévi-Strauss: “Assim, enquanto na linguagem se tem três níveis muito bem definidos – [1º] fonemas que, combinados, formam [2º] palavras, e palavras que, combinadas, formam [3º] frases –, na música tem-se com as notas uma coisa parecida aos fonemas do ponto de vista lógico, mas perde-se o nível da palavra e passa-se imediatamente ao domínio da frase.”⁹

Lévi-Strauss afirma que no mito não existe algo similar aos fonemas (1º nível), sendo seus elementos básicos as palavras (o 2º nível). Nesta comparação, constata-se que à música e ao mito falta um nível – na música, o nível das palavras; no mito, o nível dos fonemas.

O elemento sonoro predomina na música, que – não se deve esquecer – é também um elemento constitutivo da linguagem. Este elemento sonoro que é comum às formas simbólicas

⁸ A filósofa Susanne K. Langer também faz esta afirmação: “no entanto, [a música] não é, logicamente, uma linguagem, pois ela não tem vocabulário.” (Langer, 1979:228). Tradução minha. Continua a autora: “Logicamente, a música não tem as propriedades características da linguagem – termos separáveis com conotações fixas e regras sintáticas para derivar conotações complexas sem qualquer perda para os elementos constituintes.” (Langer, 2004:230). Na história da música, houve um período no qual se quis estabelecer um léxico, através da *teoria da representação dos afetos* ou *teoria dos afetos*. O filósofo Mário Videira afirma que “durante o século XVIII, é sobretudo na Alemanha que a doutrina dos afetos alcança seu maior desenvolvimento. Com a publicação do tratado *Das neu-eröffnete Orchestre* em 1713, Johann Mattheson procura aplicá-la aos instrumentos, seguido por J. Adolph Scheibe, quem procura ‘codificar a correspondência entre determinadas *figuras* (isto é, grupos de notas), determinados intervalos, determinados acordes harmônicos ou grupos de acordes e o afeto correspondente, formando, assim, uma espécie de léxico musical”’. (Videira, 2006:60).

⁹ Lévi-Strauss, 2007:65.

da linguagem e da música tem nesta última suas diversas características enfatizadas, a saber: a altura, a duração, a intensidade, o timbre e a densidade¹⁰.

A conclusão fundamental dessa comparação é que por não possuir palavras, a música não pode transmitir conceitos.¹¹ A consequência dessa realidade é a ausência de um vocabulário. O resultado dessa ausência é a inexistência de um dicionário que reúna seus termos, os defina e os relacione a outros. O universo ao qual a música se refere “escapa à figuração [representação] e tem, por essa razão – mais aqui no sentido literal – uma realidade sobrenatural; feito de sons e acordes que não existem na natureza, e que os antigos colocavam em estreita relação com os deuses.”¹²

Entendo esta afirmação de Lévi-Strauss – “uma realidade sobrenatural” – como uma qualificação para a música, isto é, a música é simbólica. A frase poderia ser entendida assim: a música escapa à figuração e tem uma realidade simbólica. A música nada denota¹³, podendo, por isso, ser considerada “sobrenatural”. Essa afirmação de Lévi-Strauss tem como base a comparação da linguagem com a música, visto aquela possuir signos que têm denotação e conotação, por isso pertencer a uma realidade “natural”.

A característica da música de não possuir palavras configura a sua marca diferencial, configura também o marco teórico que impossibilita a música fazer sentido do mesmo modo que a linguagem.¹⁴ O filósofo Mário Videira afirma que

¹⁰ Estas características são consideradas os parâmetros do som. A altura tem como limites o grave e o agudo; a duração, o curto e o longo; a intensidade, o forte e o piano (“fraco”); o timbre, as diversas fontes sonoras; e, a densidade, a maior ou menor quantidade de sons presentes na massa sonora.

¹¹ Como disse o crítico literário Emil Staiger, na música “se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. [...] A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as”. (Staiger, 1977:8). Mário de Andrade afirma que a característica da música é a “indestinação intelectual do seu som”, em outras palavras, a música “não contém imagens que sejam representações inteligíveis. Por isso o som musical, se por um lado deixa que o ritmo se manifeste em toda a sua força, puro e sem desvio, por outro lado também se manifesta puro e sem desvio, contendo a sua significação em si mesmo. [...] A música provoca pois, em nós, verdadeiros estados ativos de assombramento, estados ativos de milagre e de mistério, estados duma disponibilidade incomparável, não apenas propícios a qualquer aceitação, mas exigindo qualquer aceitação. E é por esse seu mistério que com unanimidade quase sem exceção, os povos primitivos dão à música origem divina, origem daimoniaca, [...]” (Andrade, 1972:13, 19-21).

¹² Lévi-Strauss, 1997:124.

¹³ O filósofo e musicólogo Leonard B. Meyer afirma que sendo diferente “dos símbolos verbais ou dos signos icônicos usados nas artes plásticas, os sons musicais não são, salvo em poucas e isoladas ocorrências, explícitos em sua denotação. Eles [os sons musicais] limitam e definem as possíveis associações, mas na ausência de um simbolismo musical específico [...], eles não podem especificar conotações. Os materiais da música e sua organização são as causas necessárias para uma dada conotação, mas uma vez que nenhuma soma das causas necessárias para que haja conotações em música pode ser uma causa suficiente, isto deve ser suprido pelo ouvinte.” (Meyer, 1992:264). Tradução minha. Nesta afirmação, Meyer insere a subjetividade do ouvinte para completar qualquer conotação. Portanto, é o indivíduo que define qual é a conotação, porque não há no elemento sonoro musical nenhum vocábulo que denote algo.

¹⁴ “[...] a música articula formas que a linguagem não pode expor. [...] É justamente por a música não possuir a mesma terminologia e o mesmo padrão [da linguagem], que ela se presta à revelação de conceitos não-científicos.” (Langer, 2004:231). Grifos da autora.

[...] Diferentemente do material das artes plásticas, o som constitui-se num material totalmente abstrato [“uma realidade sobrenatural” de Lévi-Strauss?], não sendo capaz de expor [visualmente] as múltiplas formas dos objetos do mundo, tal como o fazem a escultura e a pintura. Por meio de sua negação da exterioridade, a música torna-se um modo de exteriorização adequado ao interior: “[...] Ela certamente também possui um conteúdo [*Inhalt*], mas nem no sentido das artes plásticas nem no da poesia; pois o que lhe falta é justamente o configurar-se a si objetivamente, seja para as Formas [*Formen*] dos fenômenos exteriores efetivos seja para a objetividade de intuições e representações espirituais”.¹⁵

As frases na música não produzem significados como as frases da linguagem, isto é, não produzem conceitos que originam conclusões lógicas. O ato de ouvir música pode produzir intuições que não advêm da objetivação dos sons da música. As representações “espirituais”, ou como propôs Lévi-Strauss, as “realidades sobrenaturais” por acaso intuídas no momento da audição de uma música não são objetivações causais direta da música.

A concepção de que a música “fala” através de “palavras” sonoras foi gerada no período da história da música denominado Barroco (anos de 1600 a 1750 d.C.), época em que os compositores tentaram levantar e mover o espírito humano para suas paixões extremas, alterando o equilíbrio entre o texto e a música existente no período da Renascença, período anterior ao período Barroco. O resultado foi

um maneirismo musical que exagerou a função da expressão do texto para além dos limites do ideal artístico do Renascimento. Enquanto a Renascença procurou retratar uma visão equilibrada dos afetos, [... no Barroco] a música foi [composta] ativamente para criar alguns sentimentos pretendidos, não apenas passivamente refleti-los. As composições eram para retratar e despertar sentimentos no ouvinte. Para o *affectus exprimere* da Renascença, o Barroco acrescentou *affectus movere*. Não era mais suficiente apenas dar a conhecer objetivamente o sentimento através da música: era para o ouvinte ser arrastado para o drama da apresentação, para que ele mesmo fosse afetado emocionalmente. O compositor barroco procurou mover o ouvinte para um estado emocional. Era agora o ouvinte e não o texto que se tornou o objeto da composição.¹⁶

Argumentos a favor e contra a música poder transmitir afetos são encontrados na literatura antiga, tendo prevalecido nos dias de hoje as teorias contrárias a essa capacidade de transmissão. Um dos primeiros autores a colocar argumentos convincentes nesta direção foi o filósofo e esteta da música Eduard Hanslick. Este autor, no primeiro capítulo do seu livro *Do belo musical*, destaca o aspecto anticientífico da afirmação que a música em geral ou uma peça musical em particular contenha em si alguma especificidade estética que possa proporcionar emoções determinadas, pois o intelecto, ao avaliar os sons da música, utiliza parâmetros outros daqueles utilizados para os sons da linguagem, visto a forma simbólica

¹⁵ Videira, 2006:84.

¹⁶ Bartel, 1998:32. Grifo no original. Tradução minha.

música não se dirigir ao intelecto humano da mesma maneira que se dirige a forma simbólica linguagem.

Os termos *sensação* e *sentimento* encontram-se diretamente envolvidos na experiência com a música. Para Hanslick “sensação é a percepção de uma qualidade sensível: de um som, de uma cor”.¹⁷ A percepção objetiva e lógica de um odor, de um sabor, uma cor, de um som, de um tom, de uma forma através do tato é apenas a percepção de sensações; as sensações são percebidas pelos sentidos constitutivos do ser humano. Nenhum sentimento se encontra a priori acoplado a essas sensações.

Sentimento, diz Hanslick, é um *estado de consciência* que se encontra em um nível perceptivo além da *sensação*. Portanto, é um estado de espírito acima do ordinário que pode exaltar ou deprimir o indivíduo – tais como: melancolia, esperança, alegria ou ódio. Esta definição de Hanslick para *sentimento* (*affection*) aproxima-se da adotada por Dietrich Bartel, que conceitua o termo sentimento como um “estado emocional racionalizado”¹⁸.

Diz Hanslick, “a sensação é início e condição do prazer estético e constitui a base do sentimento, que pressupõe sempre uma relação e, freqüentemente, as relações mais complicadas. Para provocar sensações não há necessidade da arte: um único som, uma única cor pode fazê-lo.”¹⁹ Existe uma confusão entre os dois termos (sensação e sentimento) e alguns escritores, por isso, afirmam que a música provoca sentimentos, tais como “devoção, amor, júbilo, melancolia”. Hanslick é categórico em afirmar que nenhuma arte produz sentimentos: “Na realidade, porém, nem essa nem outra arte qualquer possui semelhante finalidade”. A função da arte é a de “representar o belo”.²⁰

O belo musical age primeiramente sobre a fantasia²¹ e secundariamente sobre os sentimentos. Esta afirmação implica, genericamente, que toda obra de arte estabelecerá uma relação com os sentimentos de alguma forma, mas não uma relação primária e exclusiva.²² Hanslick considera que “em vez de se buscar o efeito secundário e indeterminado do fenômeno musical sobre o sentimento, o importante é penetrar no interior das obras e elucidar a força específica de sua impressão a partir das leis de seu próprio organismo”²³.

¹⁷ Hanslick, 1992:17.

¹⁸ Bartel, 1998:31.

¹⁹ Hanslick, 1992:18.

²⁰ Hanslick, 1992:18.

²¹ Diz Hanslick que “[...] evidentemente a fantasia, diante do belo, não é apenas um contemplar mas um contemplar com entendimento, isto é, um representar e um julgar. [...] Além disso, a palavra ‘contemplação’, transferida há muito das representações visuais para todos os fenômenos sensíveis, corresponde de modo excelente ao ato do ouvir atento, que consiste numa consideração sucessiva das formas sonoras.” (Hanslick, *apud* Videira, 2006:108).

²² Hanslick, 1992:21.

²³ Hanslick, 1992:21.

As impressões resultantes das nossas experiências musicais variam de acordo com o ponto de vista que aplicamos em uma relação com uma peça musical. Conforme a relação, um estado de espírito qualquer – melancolia, esperança, alegria, ódio – pode surgir, não como uma relação causal direta, repito. “Portanto, a relação de obras musicais com determinados estados de espírito não subsiste sempre, em toda parte, necessariamente, nem é algo absoluto e obrigatório; pelo contrário, ela [a relação] é incomparavelmente mais instável que em qualquer outra arte”²⁴.

Em harmonia com esta asserção, o teólogo e filósofo Rubem Alves afirma que o belo não é uma propriedade intrínseca ao objeto nem uma condição da subjetividade pura, porque, no primeiro caso, se assim fosse, “todos de forma idêntica teriam de senti-lo. Mas isto não acontece.” No segundo caso, se assim fosse, seria possível deixar de ir a concertos musicais e contentar-se “com a memória de seus êxtases estéticos passados. Mas isto não ocorre.” E, complementa Rubem Alves, “no êxtase estético sujeito e objeto se unificam numa mesma estrutura significativa”²⁵. Esta afirmação, considerando que a apreciação foi para o prazer do sentido, aponta para uma experiência estética musical na qual a relação é plurívoca. Em outras palavras, é uma relação na qual uma obra musical suscita diversificadas interpretações, isto é, cada indivíduo tem a sua própria interpretação de uma mesma obra musical, caracterizando, portanto, a subjetividade dessa união extática.

Retornando à Hanslick, ele deixa evidente em seus escritos que não está subestimando “os fortes sentimentos que a música celebra”²⁶, mas revela também que é anticientífico utilizar esse mistério – a capacidade da música provocar emoções – sem que haja alguma “causa terrena, como [que] por graça divina”²⁷. Em outras palavras, não se pode afirmar que os sentimentos (emoções) provocados pela música são causas diretas ou específicas de uma determinada peça musical, porque essa causalidade não é cientificamente comprovada. “A representação de um determinado sentimento ou emoção não está absolutamente em poder da música”²⁸. A música apenas pode adjetivar um substantivo, mas nunca revelá-lo.

Hanslick afirma que um sentimento só aflora no indivíduo apoiado em representações e juízos, isto é, no conjunto do pensamento intelectual e racional, visto que por meio deste conjunto foi condicionado na memória. Um sentimento qualquer, como a

²⁴ Hanslick, 1992:23.

²⁵ Alves, 1988:120.

²⁶ Hanslick, 1992:24.

²⁷ Hanslick, 1992:24.

²⁸ Hanslick, 1992:33.

esperança e a melancolia, são conceitos resultantes do exercício “inseparável” da representação mental do estado atual de um indivíduo, comparado com uma representação mental de um estado futuro. Sem esse aparato conceitual, por intermédio do qual o intelecto faz representações e julgamentos, não é possível denominar uma sensação de “esperança” ou “melancolia”, pois é justamente esse exercício de comparação que determina cada sensação. “Se se abstrai disso, resta uma emoção indefinida; no máximo a sensação de um bem-estar ou mal-estar genéricos”²⁹.

Videira, ao explicar o argumento de Hanslick de que “a representação de um sentimento ou afeto absolutamente não está na faculdade peculiar à arte dos sons”, assim se expressa:

A argumentação é construída da seguinte forma: o que faz que um sentimento seja um *sentimento determinado* – ou seja, aquilo que *determina* um sentimento – não é simplesmente a agitação do movimento interior, mas o embasamento em representações e juízos – talvez inconscientes num momento de forte sentir. Assim, a determinação do sentimento dependeria de representações, conceitos e juízos, também inteiramente determinados: o que determina um sentimento como o “amor” não é o movimento anímico, mas seu cerne conceitual. Ora, uma vez que a música não pode reproduzir conceitos [palavras, como afirmou Lévi-Strauss] e que a determinação dos sentimentos assenta-se precisamente no seu cerne conceitual, segue daí que a música não é capaz de expressar sentimentos determinados.³⁰

Hanslick afirma que é impossível partir do “efeito” – do suposto sentimento resultante de um percepto musical – para uma investigação científica da arte. Primeiro, porque não há *causalidade*, isto é, não existe a suposta ligação entre uma peça musical e o sentimento por ela suscitado. Segundo, porque a correlação que se faz entre certas disposições de ânimo e as obras musicais carecem de *necessidade*. Essa correlação, na realidade “não passa de algo meramente *convencionado*, consensual, tal como ocorrera com a teoria dos afetos³¹, e tal

²⁹ Hanslick, 1992:34.

³⁰ Videira, 2006:114.

³¹ A relação palavra-som teve início no período barroco da história da música. O musicólogo Nikolaus Harnoncourt afirma que “a teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca”, pois esta sempre queria dizer alguma coisa, “ou pelos menos representar e suscitar um sentimento geral, um ‘afeto’”. A teoria dos afetos “tratava-se de mergulhar a si próprio [o compositor musical] em determinados sentimentos, para poder transmiti-los [através da sua obra musical] aos ouvintes”. Nesse período, a música como linguagem foi tomada literalmente, diz Harnoncourt, como pode ser verificado nos escritos de alguns autores do início do século XVIII: “Aquele que quer sensibilizar o outro com a harmonia deve saber exprimir todas as inclinações do coração por meio de simples sons escolhidos e de uma hábil combinação destes, sem palavras, de tal modo que o ouvinte possa perfeitamente compreendê-los e perceber-lhes claramente a inclinação, o sentido, a significação, a intensidade, como se se tratasse de um verdadeiro discurso, com todas as divisões e censuras correspondentes. [...] [...] ‘A melodia instrumental ..., sem os recursos das palavras e das vozes, se esforça por dizer tanto quanto estas com palavras.’” Muitos capítulos de livros da primeira metade do século XVIII foram escritos sobre o tema da retórica musical. Diz Harnoncourt que “dispunha-se de um repertório de fórmulas fixas (figuras musicais) para a representação dos sentimentos e para as ‘expressões retóricas’, uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais. Formas puramente vocais como o recitativo e o arioso eram

como ocorre com determinados gêneros musicais voltados para alguma finalidade exterior, tais como as composições sacras, guerreiras ou teatrais”³².

O antropólogo John Blacking, ao analisar a música africana do povo Venda, afirmou que “um compositor que pretende comunicar algo mais do que sons bonitos deve estar ciente das associações que os diferentes sons invocam na mente dos diferentes grupos sociais. Não é simplesmente uma questão de expressar sentimentos relacionando sons no contexto de uma única peça musical, [...]. Os princípios de organização musical devem estar relacionados com

frequentemente imitadas instrumentalmente; pode-se perfeitamente imaginar o texto correspondente.” Harnoncourt conta como surgiu a invenção de Monteverdi, que introduziu a nota repetida como expressão do sentimento de cólera, tendo essa fórmula, a partir daí, sido usada muitas vezes como “expressão de sentimentos agitados”, como Monteverdi idealizou. Assim conta Harnoncourt: “Monteverdi foi o maior compositor de madrigais de seu tempo, já antes deste desenvolvimento ele dominava a arte do contraponto em seus mínimos detalhes. [...] Desde a sua primeira tentativa no campo da ópera, a partir de aproximadamente 1605, Monteverdi começou a elaborar seu vocabulário dramático-musical, de forma sistemática. [...] com o maior cuidado, procurava uma expressão musical para cada sentimento, para cada emoção humana, para cada palavra e para cada fórmula de linguagem. [...] Monteverdi, com o maior cuidado, escolheu para ela [a ópera *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composta em 1524] um texto por meio do qual pudesse exprimir a violência do sentimento de cólera. ‘... Entretanto’, diz ele, ‘como não consegui encontrar na música dos compositores antigos nenhum exemplo capaz de exprimir o estado de alma agitado ... e como sei que o que mais emociona a nossa alma são os contrastes, objetivo que a boa música deve também procurar atingir ... comecei a pesquisar com todas as minhas forças a forma de expressão agitada ... encontrei na descrição do combate entre Tancredo e Clorinda os contrastes que me pareceram mais apropriados para serem traduzidos em música: a guerra, a prece, a morte.’ E assim Monteverdi, abrindo o seu Platão, aí descobriu as notas repetidas: ‘explorei, então’, prossegue ele, ‘os *tempi* rápidos, aqueles que nascem num agitado clima de guerra, opinião com que concordam os melhores filósofos ... e encontrei o efeito que procurava dividindo a semibreve em semicolcheias que se ataca separadamente, sob um texto que exprime cólera.’” A partir daí o *stile concitato* descoberto por Monteverdi se tornou um procedimento corrente, aparecendo também nos séculos XVII e XVIII. A partir desse momento, então, certas palavras de estímulo que estão constantemente presentes nos textos das óperas e dos madrigais passaram a ter ligação direta com determinadas figuras musicais, sempre as mesmas. “De modo que, aos poucos, foi-se formando a partir das teorias de Caccini e seu grupo, e sobretudo a partir das inovações de Monteverdi, um repertório de figuras musicais. [...] Os compositores codificaram, assim, em larga medida, a interpretação da linguagem. [...] Sobre a base das obras desta primeira geração de compositores de óperas criou-se, por fim, um imenso vocabulário de figuras de sentido determinado e que eram familiares a todo ouvinte culto. Foi a partir daí que se pode chegar ao corolário, isto é, utilizar-se também este repertório de figuras independentemente, sem qualquer texto: graças somente à figura musical, o ouvinte faria a associação com a linguagem. Essa transposição de um vocabulário musical, inicialmente vocal, para a música instrumental é muito importante para que se possa compreender e interpretar a música barroca. [...] O repertório de figuras da monodia e do recitativo nesse meio-tempo se tornou tão independente, que por volta de 1700 já se via nele um repertório de figuras para a música instrumental. [...] O vocabulário musical, o drama musical são agora exprimidos de outra forma, pois [...] um elemento suplementar de expressão [...] é empregado de forma dramática e retórica.” Concluindo, Harnoncourt afirma que esse vocabulário, esse repertório de figuras musicais utilizados em muitas peças musicais posteriores a Monteverdi, são “motivos supostamente conhecidos, tirados de obras vocais, [que foram] integrados às obras instrumentais em geral, com uma significação simbólica encoberta. [...] Eles foram, em seguida, separados de seus textos e utilizados também como figuras essencialmente instrumentais que levavam o ouvinte a associá-las com o conteúdo original das palavras e sentimentos. O conteúdo do discurso sonoro era de fato – tal como os tratados o descreve – bem mais concreto do que gostaríamos de admitir.” (Harnoncourt, 1998:151-155; 165;174).

³² Videira, 2006:112.

as experiências sociais, das quais o ouvinte e o executante da música formem o mesmo ponto de vista.”³³

Portanto, nos supostos efeitos da música sobre o sentimento, não se encontram os requisitos da *necessidade*, *exclusividade* e da *constância* ou *continuidade*, característicos de um fenômeno causal que fundamente a existência da correlação música/sentimentos determinados.

Hanslick é direto, ao responder a questão da capacidade da música representar um sentimento determinado, tal como indicavam alguns autores do século XVIII³⁴: “A resposta é negativa, já que a precisão dos sentimentos não pode ser dissociada de representações concretas e de conceitos, e estes se encontram fora do domínio constitutivo da música”.³⁵

Representar significa, diz Hanslick, “mostrar com clareza e evidência um conteúdo, ‘colocá-lo’ diante de nossos olhos”³⁶. Visto que um indivíduo, ao ouvir uma música, poderá dizer que o seu *conteúdo* é o sentimento de “amor”, um outro, “saudade”, e um terceiro, um “fervor religioso”, cabe a pergunta: “como é possível chamar isso de representação de um sentimento se ninguém sabe exatamente o que é representado?”³⁷.

³³ Blacking, 1973:72. Tradução minha. Continua Blacking, “Música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas isto é funcional e efetivo somente quando é ouvido por preparados e receptivos ouvidos de pessoas que têm compartilhado, ou podem compartilhar de alguma maneira, as experiências culturais e individual dos seus criadores. Música, então, confirma aquilo que está já presente na sociedade e na cultura, e ela nada de novo adiciona exceto padrões sonoros.” (Blacking, 1973:54). O filósofo Ernst Fischer afirma que o conteúdo da música “é a experiência que o compositor quer transmitir: e a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras”. (Fischer, s/d:209).

³⁴ Johann Joachim Quantz, no livro *On playing the flute*, afirma que “agora vou indicar algumas características particulares pelas quais, em conjunto, normalmente você pode, se não sempre, perceber o sentimento dominante de uma peça musical, e em consequência, como deve realizá-la, isto é, se ela deve ser lisonjeira, melancólica, tenra, alegre, arrojada, séria, etc. Isto pode ser determinado se (1) a tonalidade é maior ou menor. Geralmente uma tonalidade maior é usada para a expressão do que é alegre, ousado, sério e sublime, e uma tonalidade menor para a expressão de lisonjeio, melancolia, e de ternura. [...]. A paixão pode ser percebida (2) se os intervalos entre as notas são grandes ou pequenos, e se as notas devem ser ligadas ou articuladas. Lisonjeio, melancolia e ternura são expressos por intervalos curtos e ligados; alegria e ousadia, de breves notas articuladas, ou por aquelas que formam saltos distantes, bem como por figuras em que os pontos de aumento aparecem regularmente após a segunda nota. Notas pontuadas e notas sustentadas expressam o sério e o patético; notas longas, como semibreves ou mínimas intercaladas com notas rápidas expressam o majestoso e o sublime. (3) As paixões podem ser percebidas a partir das dissonâncias. Estas não são todas as mesmas, pois elas sempre produzem uma variedade de efeitos diferentes. [...]. (4) A quarta indicação do sentimento dominante é a palavra encontrada no início de cada peça, como Allegro, Allegro non tanto, - assai, - di molto - moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, e assim por diante. [...]. Além disso, [...], cada peça possui o seu caráter, um dos mencionados anteriormente, podendo também ter nele diversas misturas de idéias, tais como o patético, lisonjeio, alegre, majestoso, ou jocoso. Daí você deve, por assim dizer, adotar um sentimento diferente em cada compasso, para que você possa imaginar-se agora em estado de melancolia, agora alegre, agora sério, etc. Essa dissimulação é muito necessária na música.[...]” (Quantz, 2001:125-126). Tradução minha.

³⁵ Hanslick, 1992:35.

³⁶ Hanslick, 1992:43.

³⁷ Hanslick, 1992:43.

O antropólogo Alan P. Merriam afirma que não se pode separar a música do seu contexto de desempenho (performance). Por isso, afirma não poder avaliar o fator da estética musical que imputa à música qualidades produtoras de emoções. Diz Merriam que algumas culturas não fazem a abstração da música, isto é, não a colocam à distância de si e a seguram, como se isso fosse possível, para examiná-la somente pelo que ela é, como bem o faz a cultura ocidental.³⁸ Tal fato – a não-abstração da música em algumas culturas – impossibilita a análise da proposta de o som musical conter em si qualidades produtoras de emoção³⁹, visto que esta qualidade não pode ser verificada em todas as culturas, ou, em outras palavras, a produção de emoção não ser um fenômeno universalmente suscetível.

Corroboram a doutrina de a forma simbólica música não representar sentimentos, doutrina denominada de formalista, a afirmação do compositor Edgar Varèse e a afirmação do compositor Igor Stravinsky, ambas citadas pelo musicólogo Jean-Jacques Nattiez. O primeiro diz: “Eu acredito que minha música não é capaz de expressar alguma outra coisa do que ela mesma”. O segundo diz: “Eu considero a música, pela sua natureza, incapaz de expressar algo, seja um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno natural, etc. Expressividade nunca foi um uma característica imanente da música”.⁴⁰

O teólogo e músico Jeremy S. Begbie afirma que

É falacioso relacionar o conteúdo emocional de uma peça de música ao artista que a criou, como se fosse a nossa tarefa recuperar o conteúdo do estado emocional do artista no momento em que ele compôs uma determinada peça musical. Milhares de peças possuem pouco ou nenhuma semelhança com a condição emocional do compositor no momento da composição. Também é falacioso relacionar um conteúdo expressivo de uma peça musical a uma emoção evocada. Uma obra pode expressar tristeza, sem que sintamos tristeza. Uma afirmação similar poderia ser feita sobre as associações emocionais – a música pode vir a ter fortes associações emocionais para nós, mas nós estaríamos errados se relacionássemos o seu conteúdo expressivo da música a tais associações.⁴¹

A filósofa Susanne K. Langer é outra autora que apresenta extensas explicações sobre a música e os sentimentos, que passo a comentar.

A idéia de que a música não é a linguagem dos sentimentos baseia-se na constatação que os sons musicais não formam palavras, como na linguagem. Dizendo de outra maneira, a

³⁸ Essa abstração se chama *objetivação*, isto é, a epistemologia objetivista defendida pela modernidade ocidental. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro comenta este modo de proceder assim: “Nesta última [a epistemologia objetivista], a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal.” (Viveiros de Castro: 2002:358).

³⁹ Merriam, 1964:261 e 266.

⁴⁰ Nattiez, 1990:108.

⁴¹ Begbie, 2000:15.

música não tem “símbolos associativos independentes com uma referência fixada pela convenção”⁴², como os tem a linguagem e através dos quais produzem conceitos e denotam algo. À música faltam significados fixos, e por ser uma forma articulada não-discursiva⁴³, ou apresentativa, – seus sons unem-se em variadas articulações musicais, mas não têm significados literais como na linguagem, eles são deficientemente apresentados à percepção – temos sempre a liberdade de preencher essas formas – que sutilmente se articulam – com qualquer significado que nelas se encaixem ou que nos pareçam apropriados; às suas formas quaisquer idéias podem ser associadas. É sempre uma associação subjetiva, portanto, dependente do ouvinte.

O que a música apresenta, diz Langer, é o “importe vital” – que é o modelo da própria vida senciente (vida que sente, vida que tem sensações) – ao invés de “significado”. Tal afirmativa se deve ao fato de se considerar indevida a classificação da música como linguagem⁴⁴, conforme apontou Lévi-Strauss. “Importe” significa o “conjunto das idéias ou dos sentimentos que uma palavra ou uma expressão desperta em um meio social dado além do que esta palavra ou expressão designa literalmente”, e “‘vital’ não como um vago termo laudatório, mas como um adjetivo qualificativo que restringe a relevância do ‘importe’ ao dinamismo da experiência subjetiva”⁴⁵.

O *importe* da música – o que a música desperta nos indivíduos – é sentimento, vida, movimento e emoção. A música é não-representativa (conforme afirmara Lévi-Strauss), não representa “nenhuma cena, nenhum objeto, nenhum fato. [...] Nenhum conteúdo óbvio, literal, surge em nosso caminho”⁴⁶, nem nos transmite nada, pois “manifestamente elas [as obras

⁴² Langer, 2003:33

⁴³ Um símbolo não-discursivo “fala” diretamente ao sentido produzindo sensações; faz uma apresentação de um objeto individual diretamente ao sentido humano. Langer exemplifica um símbolo não-discursivo com uma *fotografia*, pois “os ‘elementos’ que a câmara [fotográfica] apresenta não são os ‘elementos’ que a linguagem representa. [Os elementos contidos numa fotografia] são mil vezes mais numerosos. Por esta razão a correspondência entre um quadro de palavras e um objeto visível nunca pode ser tão estreita quanto aquela entre o objeto e sua fotografia. Dada de pronto ao olho inteligente, incrível riqueza e pormenor de informação são transmitidos pelo retrato, no qual não precisamos nos deter a fim de construir significados verbais. Daí por que empregamos a fotografia, em vez da descrição, em um passaporte, ou na galeria de retratos de delinquentes. [...] Os símbolos não-discursivos não podem ser definidos em termos de outros, como podem os símbolos discursivos.” (Langer, 2004:102).

⁴⁴ “É bastante natural, portanto, que os filósofos que reconheceram o caráter simbólico dos assim chamados ‘dados do sentido’, sobretudo em seus usos altamente desenvolvidos, na ciência e arte, falem amiúde de uma ‘linguagem’ dos sentidos, uma ‘linguagem’ de tons musicais, de cores e assim por diante. [...]. A linguagem é um modo especial de expressão, e nem todo tipo de semântica pode ser colocado sob essa rubrica; generalizando a partir do simbolismo lingüístico ao simbolismo como tal, somos facilmente induzidos a conceber erroneamente todos os outros tipos, e a passar por cima de seus traços mais interessantes.” (Langer: 2004:100).

⁴⁵ Langer, 2003:34.

⁴⁶ Langer, 2004:210.

musicais] não transmitem proposições, como o fazem os símbolos literais”⁴⁷, elas somente podem despertá-los.

Em suma, o conceito básico apresentado por Langer é: a música é uma “forma articulada mas não-discursiva que tem importe sem referência convencional e, portanto, que se apresenta não como um símbolo, no sentido ordinário, mas como ‘forma significante’, em que o fator de significação não é discriminado logicamente, mas é sentido como uma qualidade, mais do que reconhecido como uma função”⁴⁸. A conceituação da música como linguagem das emoções não é advogada por Langer.

O filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, citado por Nattiez, afirma que a música é uma “narrativa que não narra nada”⁴⁹ e, então, pergunta, e ao mesmo tempo responde, o porquê desse fenômeno. Assim diz ele:

Por que isso acontece? Os seres humanos são animais simbólicos, confrontado com um traço [um sinal] eles buscarão interpretá-lo, dar-lhe significado. Nós atribuímos significado pela assimilação mental dos vestígios que encontramos, das obras de arte que resultaram de um ato criativo. Isto é exatamente o que acontece com a música. A música não é uma narrativa, mas um incentivo para fazer uma narrativa, um comentário, uma análise. [...]. Visto que a música continua a ser um “símbolo não-consumado”, para citar mais uma feliz frase de Langer, o estado semiológico do discurso sobre a música é um tremendo problema.⁵⁰

A aproximação do conceito básico de Langer à definição proposta por Hanslick é clara: a música não transmite sentimentos determinados, pois não é uma linguagem⁵¹; sua forma de apresentação não é discursiva, é apresentativa; sua forma significante não tem significação determinada⁵². Ela diz que

Se a música tem qualquer significação, é semântica, não sintomática. Seu “significado” é evidentemente não o de um estímulo para provocar emoções, não o de um sinal para anunciá-las; se tem um conteúdo emocional, ela o “tem” no mesmo sentido que a linguagem “tem” seu conteúdo conceitual – *simbolicamente*. Não é comumente derivada *de* afetos nem tencionada *para* eles; mas cabe dizer, com certas reservas, que é a *respeito* deles. A música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas *sua expressão lógica*; ainda assim, nessa qualidade, ela tem

⁴⁷ Langer, 2004:207.

⁴⁸ Langer, 2003:34.

⁴⁹ Nattiez, 1990:128.

⁵⁰ Nattiez, 1990:128.

⁵¹ “A linguagem, na acepção estrita, é essencialmente discursiva; possui unidades permanentes de significado combináveis em unidades maiores; possui equivalências fixas que possibilitam a definição e a tradução; suas conotações são gerais, de modo que ela requer atos não-verbais, como apontar, olhar, ou inflexões enfáticas de voz, para consignar denotações específicas a seus termos.” (Langer, 2004:103).

⁵² Diz Hanslick: “a falta de determinação conceitual na música os perturbava [aos teóricos da música] e isso os fez modificar a frase da seguinte maneira: a música deve suscitar e representar não determinados, mas ‘indeterminados sentimentos’. Racionalmente, só se pode entender com isso que a música deve abranger o movimento dos sentimentos, prescindindo do conteúdo deles, do que é sentido; isso é, portanto, o que chamamos de dinâmica dos sentimentos, com o que estamos completamente de acordo na música.” (Hanslick, 1992:51).

maneiras especiais de funcionar, que a tornam incomensurável com a linguagem, e até com os símbolos apresentativos como imagens, gestos e ritos.⁵³

Mas, Langer acrescenta um novo entendimento àquele proposto por Hanslick, ao afirmar que a música é uma *forma significativa* que possui como padrão *símbolos apresentativos*. *Forma significativa* presume a possibilidade de apreender ou sentir, mas não definir nem representar, pois a significação encontra-se implícita, mas não convencionalmente fixada. *Símbolos apresentativos* são aqueles “materiais simbólicos que [são] dados aos nossos sentidos, [são] as formas perceptivas fundamentais de *Gestalten* que nos convidam a construir o pandemônio da pura impressão em um mundo de coisas e ocasiões”⁵⁴. Portanto, esta definição afirma que a música “é a [ou, é uma] ilusão gerada pelos sons”⁵⁵, algo criado somente para ser percebido auditivamente e não visualmente, e, acrescentando-se, sem relação de causa e efeito com os sons emitidos pelas fontes sonoras da vida ordinária. A fonte geradora dessa ilusão, uma ilusão puramente auditiva, foi denominada de “formas sonoras em movimento”⁵⁶ – a definição de música para Hanslick. Essas formas sonoras em movimento apenas assemelham-se ao deslocamento físico, pois, na verdade, nenhum movimento acontece, nenhuma locomoção física é realizada, nada é removido.⁵⁷

Transcrevo a lógica do pensamento de Hanslick explicitada no livro *Do belo musical*, através de um encadeamento de três proposições, conforme apresentada pelo musicólogo Nattiez: “1. a música desperta sentimentos [...]; 2. portanto, o sentimento não está contido na música [...]; 3. o Belo musical não reside nos sentimentos quer do compositor quer do ouvinte, mas na pura contemplação da forma: o compositor não deve tentar, portanto, suscitar sentimentos [...]”⁵⁸

É importante destacar o conceito que foi utilizado na primeira proposição para designar a ação. Ela foi designada pelo verbo *despertar* e não pelos verbos *conter*, *transmitir* ou *representar* sentimentos. Os conceitos que ajudam a definir o paradigma *despertar* são *excitar* e *estimular*, o que indica que o sentimento, se houver, é subjetivo; a música apenas pode ativar essa subjetividade, não havendo nenhuma causalidade direta entre uma específica música e um determinado sentimento.

⁵³ Langer, 2004:217-218. Grifo da autora. O músico Igor Stravinsky declarou que considera “[...] a música, por sua própria natureza, essencialmente incapaz de *expressar* o que quer que seja, sentimentos, atitudes mentais, estados psicológicos, fenômenos da natureza, etc.” (Stravinsky *apud* Griffiths, 1998:62). Grifo no original.

⁵⁴ Langer, 2004:104.

⁵⁵ Langer, 2003:114.

⁵⁶ Hanslick, 1992:62.

⁵⁷ Langer, 2003:115-116.

⁵⁸ Nattiez, 2005:120-121.

Nattiez lista e comenta seis pontos que considera ser a concepção semiológica de Hanslick sobre semântica musical, entendendo que este tem uma visão particular em relação à natureza da associação música/sentimento e ao conteúdo desses sentimentos. Os pontos são⁵⁹:

1º “*os sentimentos não são inerentes à música*”

2º “*na música vocal é o texto que fornece significação*. O autor nos diz onde a significação não está: ‘Em uma composição vocal não são os sons que representam um conteúdo, mas o texto’”

3º “*o sentimento causado pela audição da música existe efetivamente, mas é algo provocado por ela* [mesma]. A conotação semântica da música resulta de uma estimulação: ‘O que importa é unicamente o modo específico como semelhantes emoções são despertadas pela música’”

4º “*nós conhecemos os sentimentos desencadeados pela música de acordo com modalidades lingüísticas particulares*. [...] Na verdade, diz Hanslick, ‘a música pode expressar somente os vários *adjetivos* que acompanham o *substantivo*, mas nunca esse, o próprio amor’. [...] E, por fim, estamos obrigados ‘a crer que a música representa alguma coisa, mas nunca se sabe o quê’”

5º “Hanslick admite, contudo, *dois tipos precisos de conotações semânticas na música*: a) *A expressão do movimento*, ‘[...] a idéia de crescer, diminuir, acelerar, retardar, do entrelaçamento artificial, da simples progressão etc.’ Porém, esse movimento é, ainda, ‘o adjetivo’ do sentimento, não o próprio sentimento: ‘o movimento é um atributo, uma particularidade do sentimento (...) é o fator que a música tem em comum com os estados sentimentais’. [...] b) [Hanslick aceita] a existência de *simbolismos convencionais* [...], mas enfatiza que essa convenção é *externa* à música, é devida à ‘nossa interpretação’. [...] os símbolos musicais são arbitrários ‘pois não representam de imediato o conteúdo [da obra]’”

6º “*a relação semântica é essencialmente instável*. *Esta instabilidade se deve ao ouvinte*”.

Concluindo, a música “pura” não *representa* nada, pois representar denota duas coisas diferentes e isoladas, em que ambas se relacionam através de uma ação particular e expressa. O que ocorre na linguagem é que o som de uma palavra é um signo por meio do qual se exprime (se manifesta à mente do indivíduo) algo completamente estranho ao mundo sonoro, enquanto na música os sons valem por si mesmos, são fins em si mesmos. O lingüista Roman Jakobson corrobora essa concepção ao afirmar que “em vez de visar algum objeto

⁵⁹ Nattiez, 2003:129-131.

extrínseco, a música parece ser uma linguagem que significa a si mesma”, e busca apoio para a sua concepção no aforismo de Stravinsky, considerando-o suficiente para finalizar o assunto: “Toda música nada mais é do que uma sucessão de impulsos que convergem para um repouso”.⁶⁰

Todavia, as sensações causadas pela música suscitam sentimentos. No momento em que o fenômeno musical ocorre, a música se apresenta como uma realidade subjetivista, como algo “sobrenatural”. Esse momento pode ser considerado como um tempo virtual no qual o indivíduo sai do tempo *chrónos* para o tempo *kairos*. É este assunto que é tratado no próximo tópico.

2. A MÚSICA COMO *KAIROS*

O termo *kairos*, foi tomado emprestado da cultura grega, onde se desenvolveu e percorreu um caminho particular de significação que aponta em várias direções, a saber.⁶¹

- o filho caçula do deus Zeus
- um dos altares erigidos na entrada do *stadium* (em Olímpia) significando oportunidade
- o termo foi aplicado pelos pensadores gregos em diversos âmbitos: legal, político, epidíctico (a retórica expressão de louvor artisticamente qualificada e intensificada)
- na retórica, foi relacionado com a justiça praticada além da letra da lei, isto é, a lei aplicada pelos legisladores em momentos e circunstâncias específicas e inesperados
- Aristóteles o relaciona intrinsecamente com o tempo e o espaço oportuno no decorrer de uma audiência na qual, através da retórica, a prova deva ser entregue aos ouvintes.

No início da era cristã, o termo *kairos* foi apropriado e redefinido pelo apóstolo Paulo e, conforme afirma o filósofo e teólogo Paul Tillich, foi utilizado no Novo Testamento para definir o momento de “plenitude do tempo”, isto é, o momento que a história humana encontrava-se amadurecida para “receber a irrupção da manifestação central do Reino de Deus”⁶². Esta redefinição do termo *kairos* no cristianismo manteve o significado como a

⁶⁰ Jakobson, 1971:704. Tradução minha.

⁶¹ Freier, s/d.: 3-4. Sobre o antigo conceito de *kairos*, leia Sipiora & Baumlin, 2002:1-22.

⁶² Tillich, 2005:800. Tillich afirma que “para a fé cristã o termo *kairos* em sentido universal e *único* significa o aparecimento de Jesus, o Cristo. Já em sentido genérico e especial, para os filósofos da história, quer dizer qualquer momento de mudança na história em que o eterno julga e transforma o temporal.” (Tillich, 1992:76). Para aprofundamento no tema da redefinição do termo *kairos* utilizado no âmbito do cristianismo, verificar as obras de Paul Tillich, 2005:800-803; 1992:63-80; 1936:47-68.

ocorrência de um evento qualitativo não determinado cronologicamente, e é neste sentido que o utilizo neste trabalho.

A música entendida como formas sonoras em movimento proporciona uma ilusão que é nomeada por Langer de *ilusão primária de tempo*. Tal ilusão é uma impressão ou uma sensação que se apresenta ao indivíduo concernente à *duração* do tempo. Temos no evento música dois fenômenos perceptivos: o primeiro, sons concomitantes e sucessivos, e o segundo o deslocamento desses sons no espaço de tempo (duração). Ambos se apresentam à percepção auditiva e não à percepção visual. O indivíduo percebe a concomitância de sons e o movimento sonoro, mas não os vê, porque não há nenhuma forma física visível em movimento, porquanto que o deslocamento dos sons é um fenômeno que se apresenta à percepção auditiva e não à percepção visual. A medição dos deslocamentos das *formas moventes* na música é radicalmente diferente da medição do tempo prático e científico (que são medidos em segundos, minutos, horas, dias); na música o padrão e a estrutura dos sons em movimento são completamente diferentes da vida ordinária.⁶³ “O que ouvimos é movimento, tensão, crescimento, forma viva – a ilusão de um tempo multidimensional em passagem.”⁶⁴

Lévi-Strauss corrobora a idéia de que o tempo na música é diferente, quando afirma que “ambas [o mito e a música] são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. [...] A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; [...] ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade”.⁶⁵

O ato de ouvir música foi comparado a um momento kairótico, nos relatos do filósofo da religião Mircea Eliade, quando falou das técnicas dos indianos de “saída do Tempo”. A técnica mais comum é a ritmização da respiração, na qual “a respiração não é mais arritmica, o pensamento não é mais disperso, a circulação das forças psíquicas não é mais anárquica”. Eliade conclui sua argumentação afirmando que com esse esforço sobre a respiração “o iogue trabalha diretamente sobre o tempo vivido. E não há adepto da Ioga que não tenha experimentado durante esses exercícios respiratórios uma outra qualidade de tempo.

⁶³ Langer, 2003:116. Wisnik corrobora a definição de tempo virtual para a música: “Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável [...]”. (Wisnik, 1989:28).

⁶⁴ Langer, 2003:156.

⁶⁵ Lévi-Strauss, 2004:35.

[... A experiência do tempo vivido durante essa técnica] foi comparada ao tempo beatificante da audição da boa música, às alegrias do amor, à serenidade ou à plenitude da prece.”⁶⁶

Basil de Selincourt distingue o tempo virtual do tempo real e afirma que a música suspende o tempo real e oferece à nossa percepção um substituto imaginário equivalente, o tempo virtual. Selincourt afirma que

[...] O Tempo na música é [...] um tempo ideal, e se temos menos diretamente consciência dele, a razão é que nossa vida e consciência estão condicionadas mais de perto pelo tempo do que pelo espaço. [...] A música [...] exige a absorção do todo de nossa consciência de tempo: nossa própria continuidade precisa ser perdida na do som que ouvimos ... Nossa vida mesma é medida pelo ritmo: por nossa respiração, por nossa pulsação. Isso tudo é irrelevante, seu significado está suspenso, enquanto o tempo é música. [...] A música usa o tempo como um elemento de expressão; a duração é sua essência.⁶⁷

Pode-se dizer que “[...] a música cria o tempo”⁶⁸, mas o cria como uma disposição de *tempo virtual* que é percebido auditivamente pelo indivíduo como uma “imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo ‘vivido’ ou ‘experienciado’”; é uma imagem que contém a passagem (transição, mudança) da vida que sentimos⁶⁹, que “é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções”⁷⁰. A música cria uma imagem do tempo e este somente é medido através da transitoriedade das formas sonoras. “A música torna o tempo audível, e torna sensíveis suas formas e continuidade”⁷¹.

Nas afirmações precedentes, infiro a existência das duas categorias básicas de tempo conhecida do povo grego desde a antiguidade. A primeira é o tempo *chrónos*, o tempo do relógio, o tempo mensurável em minutos, horas, dias, o “tempo como pura seqüência”⁷²; um tempo unidimensional, com uma relação única de sucessão. A segunda categoria é o tempo “vivido” ou “experienciado”, o tempo *kairos*, no qual as experiências ocorrem; um tempo que é cheio de tensões e emoções, mensurável apenas em termos de sensibilidades por ser um tempo qualitativo e não quantitativo.

Com relação a esta segunda categoria de tempo, o compositor e musicólogo Eli-Eri Moura, ao comentar a teoria da música de Langer, afirma que

⁶⁶ Eliade, 2002:83. Eliade tenta explicar essa técnica de saída do tempo assim: “É certo que, diminuindo progressivamente o ritmo respiratório, prolongando cada vez mais a expiração e a inspiração e deixando passar o maior intervalo possível entre esses dois momentos da respiração, o iogue vive em outro tempo que não o nosso.” (Eliade, 2002:83).

⁶⁷ Basil de Selincourt *apud* Langer, 2003:117.

⁶⁸ Jonathan Kramer *apud* Moura, 2007:69.

⁶⁹ Assim diz o antropólogo Josep Maria Fericgla: “A música é criação de tempo com parâmetros totalmente subjetivos.” (Fericgla, 2006:4).

⁷⁰ Langer, 2003:116.

⁷¹ Langer, 2003:117.

⁷² Langer, 2003:118.

ela atribui metaforicamente um certo *volume* a esse tipo de tempo, pois, de acordo com ela, é cheio de *tensões*, que podem ser físicas, emocionais ou intelectuais. É importante notar que, nesta categoria, Langer não se refere diretamente a eventos, mas a tensões. Supondo que tais tensões sejam resultantes das ações de eventos, fica implícita a idéia de que os eventos não são “indiferentes em si mesmos”; ao contrário são de certo modo qualitativos e, portanto, capazes de provocar tensões.⁷³

Eventos caracterizam o *kairos*, a segunda categoria de tempo conhecida dos gregos. A “música constitui uma série de eventos”⁷⁴, afirma Moura. A ilusão primária de tempo – o tempo virtual criado pela música – apresenta-se à percepção por meio de eventos sonoros, possibilitando designá-los de *kairoi*. Tais momentos são pequenas ilusões, mas, ao mesmo tempo, são encantadores⁷⁵.

Quando o que se apresenta à percepção auditiva é música, ou, conforme definição de Hanslick, são formas sonoras em movimento, essa prolongação – “prolongar-se durante horas” – é uma prolongação imaginária, é um tempo virtual, é uma ilusão primária da passagem do tempo. Por isso, aproprio-me do conceito grego *kairos* para conceituar esse momento, o momento em que um indivíduo vivencia uma música, seja como executante, seja como ouvinte, seja em ritual.

Ouso, considerando os conceitos sobre música dos diversos autores aqui apresentados, propor uma definição para música que os aproxime (no decorrer da afirmação inseri um número que, ao término da definição, indica a fonte do enunciado). Ei-la:

A música é a ilusão primária (1) da passagem do tempo (2) proporcionada pela percepção auditiva de formas sonoras em movimento (3) que se apresentam como eventos (4) de uma realidade não encontrada na natureza (por isso, “sobrenatural”) (5); tais eventos (mediante suas tensões físicas, emocionais ou intelectuais) criam um tempo virtual (uma ilusão primária do tempo) (6) não cronológico, que se apresenta como uma *consciência kairótica* (7).

- Fontes dos enunciados:

(1) Langer afirma que a “ilusão primária da música é a imagem sonora da passagem, abstraída da realidade para tornar-se livre e plástica e inteiramente perceptível”⁷⁶, ou como diz o musicoterapeuta Carlos Daniel Fregtman, ao comentar este conceito de Langer: “[a ilusão primária é um processo simbólico específico criado pela música], uma espécie de virtualidade ou produção de um *tempo virtual*, que não mantém correspondência com o tempo fisiológico

⁷³ Moura, 2007:69. Grifo no original.

⁷⁴ Moura, 2007:68.

⁷⁵ Freier, s/d.:4.

⁷⁶ Langer, 2003:120.

ou cronológico, mas sim com a percepção imanente do som. Essa ‘ilusão’ é um espaço que leva a chancela de uma presença humana diferente da natureza que o rodeia”.⁷⁷

(2) a “passagem”, ou, “o sentido de transitoriedade do tempo” de Langer – “a duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo ‘vivido’ ou ‘experenciado’ – a passagem da vida que sentimos à medida que as expectativas se tornam ‘agora’, e ‘agora’ torna-se fato inalterável. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções; e não tem meramente uma medida diferente, mas uma estrutura completamente diferente do tempo prático e científico”⁷⁸.

(3) Definição de Hanslick para a música⁷⁹.

(4) Moura afirma: “a música constitui uma série de eventos”⁸⁰.

(5) Lévi-Strauss diz que a música é feita “de sons e acordes que não existem na natureza [por isso, sobrenatural], e que os antigos colocavam em estreita relação com os deuses”⁸¹; Langer corrobora esta afirmação ao dizer que o movimento invisível das formas da música “não são objetos do mundo real, como as formas normalmente reveladas pela luz [...]”⁸².

(6) Langer afirma que “toda música cria uma ordem de tempo virtual, em que suas formas sonoras se movem umas em relação às outras [...]. O tempo virtual está tão separado da seqüência de acontecimentos reais quanto o espaço virtual o está do espaço real”⁸³.

(7) Sintagma apresentado pelo cientista da religião Carlos Eduardo Brandão Calvani que significa um tipo de pensamento resultante da consciência de se encontrar vivendo um momento especial.⁸⁴

Como conclusão, destaco a profunda e poética definição de *Kairos* apresentada pela psiquiatra e analista junguiana Jean Shinoda Bolen, na qual afirma que “quando nós participamos no tempo e nesse exato momento perdemos a noção da passagem do tempo, estamos em *kairos*; estamos totalmente absorvidos no agora, o que pode realmente se prolongar durante horas.”⁸⁵

⁷⁷ Fregtman, 1989:161.

⁷⁸ Langer, 2003:116.

⁷⁹ Hanslick, 1992:62.

⁸⁰ Moura, 2004:68.

⁸¹ Lévi-Strauss, 1997:124.

⁸² Langer, 2003:115.

⁸³ Langer, 2003:116.

⁸⁴ Calvani, 1989:53 e 55.

⁸⁵ Bolen, 2007:82. Tradução minha.

PARTE III: O QUE DIZEM AS CANÇÕES?

Tens o canto do salmo, tens a profecia, os preceitos do Evangelho, as pregações dos apóstolos. Que a língua cante e que a mente trate de conhecer o sentido das palavras cantadas, para que cantes com o espírito e cantes também com a mente.

(Homilia in psalmum 28,7 *apud* Basurko, 2005:41).

Nesta parte do trabalho apresento alguns dados sobre a utilização de canções nos rituais da IURD e analiso os discursos das dez canções mais entoadas seguindo critérios específicos.

CAPÍTULO 8: OS DISCURSOS DAS CANÇÕES OCORRENTES NOS RITUAIS DA IURD E SUA APROXIMAÇÃO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL

1. CONSIDERAÇÕES GERAIS

A Igreja Universal do Reino de Deus possui um hinário, o *Louvores do reino*, publicado no ano de 2008 em terceira edição que contempla o total de 257 canções. Esse hinário possui três índices, sendo o primeiro de número e título das canções, ordenado pelos títulos; o segundo, indica em ordem alfabética a primeira linha de cada canção; o terceiro, apresenta os nomes dos autores e versionistas (sic). Nos dois primeiros índices, são indicados também o número da canção e o número da página na qual esta se encontra. Os dois personagens mais conhecidos da IURD, bispos Edir Macedo e Marcelo Crivella, possuem indicações de autoria de canções. O primeiro, nove; o segundo, dezoito.

Do hinário da IURD menos que a terça parte foi entoada nos rituais analisados, isto é, cinquenta e cinco canções. Da lista das dez canções mais entoadas nos rituais pesquisados, somente a canção *Vem agora Espírito Santo*, não pertence ao hinário.

Do total de 190 canções entoadas, 107 encontram-se gravadas em CDs dos mais diversos intérpretes brasileiros. Alguns deles são: Roberto Carlos (canção intitulada *Jesus Salvador*), Nelson Ned, Aline Barros, André Valadão, Asaph Borba, Cassiane, Kleber Lucas, Mara Maravilha, Michael Sullivan, entre outros. Algumas das canções entoadas foram gravadas por diversas grupos/bandas musicais: Comunidade evangélica internacional da zona sul, Ministério unção de Deus, Toque no altar, Trazendo a arca e Vencedores por Cristo.

Os dados dos dois últimos parágrafos comprovam o empenho realizado pela IURD no sentido de estar contextualizada com a mídia “gospel”. Uma quantidade pequena de canções do hinário institucional foi entoada, aproximadamente 30% (55 canções do universo de 190). Por outro lado, a utilização de canções da mídia “gospel” quase dobra essa quantidade, chegando ao percentual de 56% (107 canções). É possível afirmar que o intérprete/banda que emergir na mídia “gospel” terá uma de suas canções entoadas em rituais iurdianos.

Em relação ao tempo do ritual utilizado com o canto comunitário, a média realizada num universo de catorze rituais resultou em 24 minutos e 24 segundos. O tempo médio de duração desses catorze rituais foi de duas horas e dois minutos. Este dado informa que aproximadamente vinte por cento (19,73%) do tempo de um ritual foi utilizado com o canto comunitário.

As dez canções mais entoadas nos 98 (noventa e oito) rituais da IURD analisados foram as seguintes:

Tabela 6: Relação das dez canções mais entoadas nos rituais da IURD¹

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais
1	Somente olhar a ti	30	20
2	Poderoso ele é	28	18
3	Eu navegarei	26	19
4	O homem prudente	24	17
5	Vem agora Espírito Santo	22	20
6	Salmo 5	20	15
7	Seu nome é Jesus	20	14
8	Deus tem um plano	18	15
9	Nesta noite feliz	18	16
10	Abrigo de Deus	17	13

¹ Informações detalhadas sobre cada canção estão presentes nas análises que se encontram mais adiante neste capítulo.

Verifiquei que cada canção foi entoada mais de uma vez em alguns rituais, fato que justifica a quantificação maior na coluna “vezes que foi cantada” em relação à coluna “quantidade de rituais”.

No referente ao uso da linguagem popular algumas canções da IURD chegam a uma linguagem popularesca (foram usadas as expressões “pro quinto dos infernos” e “pro raio que o parta”).

No concernente a utilização do texto original da canção, as letras das canções podem ser alteradas arbitrariamente pela liderança iurdiana. Como exemplo apresento o ocorrido com a canção *Vai tristeza*, cujo texto segue abaixo, que se encontra inserida no hinário da IURD com o número 246, com a letra original. Essa canção foi gravada por Tonny Sabetta no ano de 1997 e se encontra no álbum *Teu reino em primeiro lugar* desse artista²; também foi gravada pela Banda Fornalha³.

Parte da letra dessa canção foi alterada no momento do ritual, conforme é demonstrado a seguir.

Vai tristeza (hinário)	Vai tristeza (entoada em ritual)⁴
<p>Eu vou pedir nesta hora Para Jesus mandar a minha tristeza embora Recordações de um passado infeliz, nunca mais quero ter Oh, meu Senhor Jesus ajuda-me, Quero ver a felicidade sorrir para mim E se um dia a tristeza voltar não irá mais encontrar lugar em meu coração</p>	<p>[igual] [igual] [igual] [igual] [igual] [igual] [igual] [igual]</p>
<p>[Refrão] Vai tristeza vai, vai pra bem longe de mim Vai dizer ao mundo que agora eu sou feliz, feliz com Jesus⁵</p>	<p>[Refrão] Vai miséria vai, vai pro quinto dos infernos Vai dizer ao mundo, que agora eu sou feliz, feliz com Jesus Vai miséria vai, vai pro raio que o parta Vai dizer ao mundo, que agora eu sou feliz, feliz com Jesus Que agora eu sou feliz, feliz com Jesus Vai fracasso vai, vai pra longe de mim Vai dizer ao mundo que agora eu sou feliz, feliz com Jesus Que agora eu sou feliz, feliz com Jesus</p>

² Informações obtidas no endereço eletrônico <http://mhsr.multiply.com/journal/item/63>.

³ Uma banda gospel da cidade de Recife (PE) que possui um CD gravado de título *Fogo puro*. Informações obtidas no endereço eletrônico http://bandasdegaragem.uol.com.br/hotsite/musicas.php?id_banda=32486&id_album=31117.

⁴ Ouça o trecho desta canção aqui mencionado.

⁵ Letra disponível no endereço eletrônico <http://www.topvideos.com.br/videos/dCeVwvIaKWQ>.

No concernente ao canto de todas as estrofes de uma canção, algumas canções não são cantadas em sua totalidade; o dirigente do ritual tem liberdade de iniciar em qualquer estrofe ou verso da canção e finalizar o canto comunitário em qualquer momento, sinalizando ao público o término do canto com a palavra “amém”, como ocorreu com a canção intitulada *Fogo no encosto*⁶. A letra segue abaixo e a parte entoada encontra-se em negrito.

Fogo no encosto⁷
Fogo no encosto da cabeça ao pés Quem dá fogo santo é Jesus de Nazaré (2 vezes)
Eu tenho um Deus que é vivo e poderoso Com este povo de mãos dadas Ele está Se um encosto manifesta, leva fogo Toma o caminho de casa, pro inferno vai voltar
Fogo no encosto da cabeça ao pés Quem dá fogo santo é Jesus de Nazaré (2 vezes)
O meu Jesus não está crucificado Nem numa parede pendurado Meu Jesus está vivo e tem poder Pra tirar todo o encosto que aqui aparecer
Fogo no encosto da cabeça ao pés Quem dá fogo santo é Jesus de Nazaré (2 vezes)
A minha fé é poderosa pela graça de Jesus (2 vezes) E o(s) encosto(s) vai (vão) saindo porque não resiste(m) à luz Sai, sai, sai em nome de Jesus (2 vezes)
O fogo cai, cai, cai, cai O encosto sai, sai, sai, sai O fogo cai, cai, cai, cai E a inveja sai, sai, sai E nós que cremos louvamos ao Senhor (2 vezes)
O fogo cai, cai, cai, cai A doença sai, sai, sai, sai (2 vezes) E nós que cremos louvamos ao Senhor (2 vezes)
Ele é o Senhor, ele é o Senhor (2 vezes) Ressuscitou entre os mortos, Ele é o Senhor Todo o joelho se dobrará, Toda língua confessará, Que Jesus Cristo é o Senhor

⁶ Nessa canção encontra-se inserida outra canção, a intitulada *Ele é o senhor*, canção integrante do hinário *Cantai e celebrai* (as informações sobre e essa coleção encontram-se na [página 241](#)).

⁷ [Ouça o trecho desta canção aqui mencionado](#). Letra disponível no endereço eletrônico <http://www.eletras.com.br/adilson-silva/fogo-no-encosto.html>.

<p style="text-align: center;">Ele é o Senhor, ele é o Senhor (2 vezes) Ressuscitou entre os mortos, Ele é o Senhor Todo o joelho se dobrará, Toda língua confessará, Que Jesus Cristo é o Senhor</p>

Resumindo, da totalidade de canções ocorrentes nos rituais da IURD, poucas pertencem ao hinário institucional (*Louvores do reino*). A maior parte das canções entoadas é de canções que se encontram na mídia “gospel”. A canção é parte constitutiva dos rituais iurdianos, não sendo observado um único ritual sem a sua presença. Em média, a quinta parte do tempo decorrido em ritual é com o canto comunitário. A linguagem utilizada nas canções abrange também o popularesco. Existe liberdade para a utilização de partes do texto de uma canção, seja somente a estrofe inicial, a final ou o refrão. Nos rituais analisados não houve o canto de canção na forma solista ou na forma coral.

A canção, portanto, é parte constitutiva do ritual iurdiano e traz em si um discurso. É sobre o significado desse discurso que trata o próximo tópico.

2. ANÁLISE DOS DISCURSOS DAS DEZ CANÇÕES MAIS ENTOADAS NOS RITUAIS DA IURD

Os seguintes itens com seus subitens resumem o universo das questões que foram analisadas nos textos/discursos das dez canções mais entoadas nos rituais da IURD no período desta pesquisa:

- (A) sobre as características da religiosidade matricial brasileira, de Bittencourt Filho
- (1) milagre (em geral); a cura (milagrosa); o exorcismo (incluído a manifestação, ou “incorporação” de espíritos); o êxtase místico; a conversão (milagrosa); a prosperidade; um sistema simbólico multifacetado e criativo; o utilitarismo no trato com o transcendente; o infantilismo; a resistência aos conteúdos impostos pelas instituições religiosas; a não filiação a instituições religiosas; a ausência da realidade da graça.

(B) sobre a canção religiosa como uma obra literária e teológica, de Harry Eskew & Hugh McElrath e David Music & Milburn Price⁸

- (2) aspectos literários – nesta dimensão, são passíveis de análise os seguintes aspectos de uma canção: forma e estrutura, esquema rímico, padrões métricos e padrões literários, tais como itemização, diálogo, litania, e, pergunta e resposta, entre outros.
- (3) figuras de linguagem; encontra-se incluído aqui o item (9).
- (4) objetividade/subjetividade do enunciado da canção em relação ao direcionamento da atenção e interesse que é dado ou à divindade ou ao autor ou ao intérprete da canção (a canção será objetiva se a divindade, uma pessoa ou algo a ela relacionada é o objeto de atenção e interesse; será subjetiva se o foco de atenção for o autor ou o cantor, isto é, se o foco de atenção for sobre quem originalmente criou a canção ou sobre quem a interpreta)⁹.

(C) sobre a Análise do Discurso, de Eni Orlandi e de Helena Brandão, considerando que todas as canções aqui tratadas apresentam discursos religiosos

- (5) formação discursiva – é uma palavra ou um grupo de palavras que podem fazer remissão a uma ideologia, resultando dessa remissão/relação um dos sentidos do texto. Em outras palavras, pode-se determinar a ligação do texto com uma ideologia específica através das características ideológicas imbricadas numa formação discursiva.
- (6) formação ideológica – é a associação política e ideológica que o texto faz com um conjunto complexo específico de atitudes, representações ou imagens. Um discurso apresenta-se como um dos aspectos materiais das diversas ideologias, e estas, por sua vez, ligam-se a uma ou mais formações discursivas, religiosas ou não.
- (7) intertextualidade – um discurso encontra-se permeado do discurso do outro; é a isto que se denomina de intertextualidade, ela tem a ver com a relação que um texto tem com outros. Pode ser uma relação direta, citando-os efetivamente; pode

⁸ O livro *Sing with understanding* (Eskew & McElrath, 1995:x) mostra várias perspectivas de análise. As canções podem ser analisadas sob os pontos de vista poético, da fé religiosa, dos conceitos teológicos, dos conteúdos dos livros sagrados (Bíblia etc.) e dos elementos musicais nelas contidos. O livro *A survey of Christian Hymnody* (Music & Price, 199:ix-xiv) apresenta as dimensões poética, musical e teológica como possibilidades de análise das canções religiosas.

⁹ Eskew & McElrath, 1995:70.

ser externa, uma relação indireta, isto é, existe remissão implícita a outros discursos; encontra-se incluído aqui o item (4).

(D) sobre os níveis do discurso encontrados na canção, segundo Fiorin/Tatit

- (8) figurativização – materializa lingüisticamente um personagem, uma idéia, ou valores; identifica o personagem e fornece dados sobre a sua atuação.
- (9) tematização – organiza, categoriza e ordena os personagens em relação ao tempo e espaço, isto é, identifica as questões que fazem referência a quem fala, quando e onde fala.
- (10) passionalização – um estado passional pode ser construído de duas maneiras: uma, através da inserção no discurso de estados psíquicos e seus desenvolvimentos; o centro de tensão emocional de uma canção encontra-se em um estado juntivo qualquer apresentado em seu discurso, estado que normalmente surge de um estado de disjunção; o estado de disjunção provoca um desequilíbrio bem como a necessidade do retorno ao equilíbrio, um novo estado de conjunção; a outra maneira de construção do sentido de uma canção encontra-se no aspecto que está diretamente ligado à variação/ampliação da frequência (agudo/grave) e da duração dos sons (curto/longo) das vogais na melodia da canção; portanto, esta maneira passional ligada à frequência (altura) dos sons é uma característica que não foi levada em consideração na análise aqui realizada, mas, como afirma Tatit, essa característica, “em geral, já vem relatada na narrativa do texto. [...] [Normalmente refletem as] tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.”¹⁰

(E) sobre o uso de formas simbólicas, de Susanne K. Langer

- (11) signo e símbolo
- (12) metáfora

Com o posicionamento desse elenco de alvos, seguem a partir dos próximos tópicos as análises dos textos/discursos das dez canções mais entoadas nos rituais da IURD analisados.

¹⁰ Tatit, 2002:23.

2.1. CANÇÃO SOMENTE OLHAR A TI

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob número 232, páginas 230 e 231, com indicação de autoria desconhecida¹¹. Sua letra é:

Somente olhar a Ti, Senhor
Somente olhar a Ti, Senhor
Somente olhar a Ti, Senhor
E não olhar atrás

Seguir teu caminhar, Senhor
Seguir sem desmaiar, Senhor
Prostrar-me em teu altar, Senhor
E não olhar atrás.

Na minha angústia eu procuro a ti chegar
Procuo só olhar a face do meu Deus
E quando as lutas vêm perturbar a minha paz
Então, repito assim: Somente olhar a Ti
Somente olhar a Ti, Senhor

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
Somente olhar a Ti, Senhor Somente olhar a Ti, Senhor Somente olhar a Ti, Senhor	a) há a indefinição do(s) personagem(ns) nesta primeira estrofe da canção

¹¹ Na análise das autorias das canções constantes do Hinário da IURD ficou caracterizada para mim a desatenção com que foram trabalhadas as informações ali publicadas sobre esse assunto. A autoria desta canção é creditada a Osvaldo Nascimento e se encontra gravada como a primeira música do LP que tem como título o nome do cantor (o LP tem o total de doze canções). A esse cantor paulista é creditada “a ousadia de ser um dos primeiros a trazer em disco – de vinil, diga-se de passagem – canções que tinham o liame explícito com a citação bíblica [Lucas 3.16, ‘esse vos batizará com o Espírito Santo e com fogo.’]”. (http://www.efratamusic.com.br/conteudo.php?id=20&id_secao=2). A canção em questão é a intitulada *Fogo do Senhor*, a primeira do LP gravado no ano de 1983. Em relação à canção *Somente olhar a ti, Senhor*, encontrei uma referência feia diretamente a ela e indiretamente ao cantor (intérprete) realizada pelo sociólogo Duglas Teixeira Monteiro no texto *Igrejas, seitas e agências: aspectos de um ecumenismo popular*, onde fala dos novos usos do rádio na década de 1980. Descreve uma programação religiosa radiofônica que durou toda a madrugada em uma emissora da cidade de São Paulo. A referência foi feita com a intenção de fornecer matéria para a reflexão acadêmica. No programa “Encontro de Música Evangélica”, produzido pelo arrendatário daquele horário noturno, “o publicitário [arrendatário] atua como um *disk-jockey sacro*, colocando no ar seus *long-plays* e promovendo seus negócios. Em certo momento anuncia a visita de um cantor de seu ‘cast’ e começa a entrevistá-lo. [...] Uma festa de cantores evangélicos é anunciada: ali ‘Jesus vai operar maravilhosamente’, diz o cantor. A superposição da temática promocional e da temática religiosa é completa; ‘Eu ... gostaria, assim que os irmãos prestassem bem atenção que quando ouvissem esses hinos ‘Mãos ensangüentadas de Jesus’ (nome do LP), meditassem um pouquinho no sofrimento do Senhor quando derramou a sua última gota de sangue para nos salvar ... **Também aquele hino ‘Somente olhar a ti, Senhor’ foi muito divulgado no Rio. Foi o que marcou ali no Rio de Janeiro, e aqui em S. Paulo ficou meio escondido, né? E os irmãos vão ouvir agora – ‘Somente olhar a ti, Senhor’.** Tenho certeza que os irmãos vão gostar e (com ênfase): **olhar somente para Jesus!**” (Monteiro in Valle & Queiróz, 1988:98-99). Grifo meu.

	<p>b) enunciado repetitivo caracterizando-se como um forte desejo, apontando para a figura passional da esperança; é uma oração de súplica</p> <p>c) é um “olhar” simbólico, pois não há a materialidade da pessoa a quem o olhar está direcionado, o “Senhor”</p> <p>d) a palavra “Senhor” apresenta o simbolismo da condição de superioridade da divindade e da condição de “servo” do personagem</p> <p>e) o termo “Senhor” apresenta-se como a figura de linguagem antonomásia¹² para Deus, que é citado nominalmente mais adiante</p> <p>f) a palavra “Senhor”, entendida como a divindade, caracteriza este discurso como um típico discurso religioso</p>
E não olhar atrás	<p>a) é uma intertextualidade, pois remete a textos bíblicos¹³</p> <p>b) “não olhar atrás”, isto é, “olhar para frente”, “seguir um caminho determinado”, no discurso religioso apresenta-se como uma expressão metafórica que significa a existência de uma vontade obstinada de seguir o caminho religioso, vontade essa manifestada quando da mudança inarredável de vida – a conversão; “não olhar atrás” significa uma caminhada em uma direção que não admite retorno, volta</p>
Seguir teu caminhar, Senhor Seguir sem desmaiar, Senhor	<p>a) é apresentado o desejo do personagem, até aqui indefinido, de seguir simbolicamente os passos do seu senhor, conota obediência, servilismo</p> <p>b) “seguir sem desmaiar” é uma expressão simbólica que significa não desanimar; é uma forte imagem simbólica, pois a perda dos sentidos pelos diversos motivos é uma situação muito próxima de todos os indivíduos, advindo dessa proximidade a sua força e eficácia simbólica; também conota um forte desejo de um estado juntivo com a divindade, caracterizando passionalidade</p>
Prostrar-me em teu altar, Senhor E não olhar atrás	<p>a) a conotação de obediência e servilismo apresentados nos dois versos anteriores tem continuidade neste verso através da expressão “prostrar-me”</p>

¹² “Consiste na designação de uma pessoa não pelo seu nome, mas por uma qualidade, característica, feito ou fato que a distingue das demais”. (Guimarães, 1988:28).

¹³ Gênesis 19.24-26: “Então o SENHOR fez chover enxofre e fogo, do SENHOR desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra; E destruiu aquelas cidades e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra. E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal.” Lucas 9.59-62: “E disse a outro: Segue-me. Mas ele respondeu: Senhor, deixa que primeiro eu vá a enterrar meu pai. Mas Jesus lhe observou: Deixa aos mortos o enterrar os seus mortos; porém tu vai e anuncia o reino de Deus. Disse também outro: Senhor, eu te seguirei, mas deixa-me despedir primeiro dos que estão em minha casa. E Jesus lhe disse: Ninguém, que lança mão do arado e olha para trás, é apto para o reino de Deus.”

	<p>b) “prostrar-me em teu altar” é uma expressão metafórica que significa reverência, obediência e servilismo</p> <p>c) explicita-se através da enunciação “prostrar-me” a condição Senhor/servo que se encontrava implícita na estrofe anterior</p> <p>d) é definido o personagem da canção – “eu” (me)</p> <p>e) repete, como reforço, a atitude proposta de olhar para o Senhor através de uma expressão contrária: “não olhar atrás”</p>
<p>Na minha angústia eu procuro a Ti chegar Procuro só olhar a face do meu Deus</p>	<p>a) o primeiro verso apresenta-se como uma intertextualidade, apontando para diversos textos bíblicos¹⁴</p> <p>b) apresenta a condição humana da angústia, que se encontra em nível emocional; no sexto verso da primeira estrofe a condição humana apresentada foi em nível físico</p> <p>c) o termo “angústia” configura um estado passional¹⁵, é um estado de disjunção que requer a ação do personagem no sentido de superar tal estado; a superação virá através da conjunção com a divindade.</p> <p>d) a superação do estado de angústia pode ser obtida pela simbólica aproximação do personagem à divindade e pela contemplação de sua face, também simbólica</p> <p>e) “olhar a face do meu Deus” é uma expressão metafórica que significa o sentimento da “presença da divindade” diante do personagem, sentimento esse que o ajuda na superação da angústia</p>
<p>E quando as lutas vêm perturbar minha paz</p>	<p>a) apresenta mais um possível estado da condição humana, o sentimento de intranquilidade</p> <p>b) o termo “lutas” pode apontar tanto para a subjetividade das lutas quanto para realidades externas ao personagem – é um discurso ambíguo¹⁶, polissêmico</p>

¹⁴ Salmo 86.7: “No dia da minha angústia clamo a ti, porquanto me respondes.”. Salmo 120.1: “Na minha angústia clamei ao SENHOR, e me ouviu.”. Jonas 2.2: “E disse: Na minha angústia clamei ao SENHOR, e ele me respondeu; do ventre do inferno gritei, e tu ouviste a minha voz.”.

¹⁵ “Paixão”, do latim *passione* (‘ato de suportar, sofrer’), representa exatamente um corte passivo no interior de um processo ativo de narratividade. Um estado passional, portanto, pressupõe uma ação anterior – na qual o sujeito passional foi o sujeito passivo (que sofreu a ação) – causadora deste estado e, às vezes, constitui um ponto de efervescência desencadeador de novas ações.” (Tatit, 1986:28).

¹⁶ O lingüista francês M. Beuzée, citado por Bourdieu, falando especificamente da palavra ambígua (louche), diz que “em gramática, esta palavra significa aquilo que parece inicialmente anunciar um sentido e acaba por determinar um outro completamente diferente. Diz-se sobretudo de frases cuja construção possui um certo floreio anfíbológico bastante nocivo à acuidade da elocução. O que torna uma frase dúbia ou ambígua (louche) é, portanto, uma disposição peculiar das palavras que a compõem, palavras que parecem à primeira vista ter uma certa relação, muito embora na verdade tenham outra: da mesma forma, as pessoas vesgas parecem estar olhando para um lado quando, de fato, estão olhando para outro.” (Bourdieu, 2008:131).

Então, repito assim: somente olhar a Ti Somente olhar a Ti, Senhor	o personagem afirma explicitamente que realizará a repetição da frase mântica “somente olhar a Ti”
--	---

2.1.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, o infantilismo religioso encontra-se presente no discurso desta canção e é caracterizado pela repetição exaustiva de frases cheias de simbolismos. Esta canção é uma oração alienante¹⁷, conforme o conceito proposto pelo filósofo Juan Antonio Estrada, pois é repetitiva e insistente, fato que a qualifica como indutora do estado de êxtase. Em relação ao infantilismo, a expressão utilizada por Bittencourt Filho para definir tal conceito é adequada aqui: o infantilismo “representa a tendência não só de confinar a religião no escaninho da irracionalidade [ou infantilidade], como impede o estabelecimento de qualquer liame entre a dimensão religiosa da vida e a existência cotidiana.”¹⁸ Por esse motivo, talvez, existam variantes da letra desta canção que reforçam o apelo ao servilismo e ao infantilismo. Segue uma delas.

Somente olhar a Ti, Senhor Somente olhar a Ti, Senhor Somente olhar a Ti, Senhor E não olhar atrás	Somente olhar a ti, Senhor Somente olhar a ti, Senhor Somente olhar a ti, Senhor E não olhar atrás
Seguir teu caminhar, Senhor Seguir sem desmaiar, Senhor Prostrar-me em teu altar, Senhor E não olhar atrás.	Seguir teu caminhar, Senhor Seguir sem desviar , Senhor Prostrar-me em teu altar, Senhor E não olhar atrás
Na minha angústia eu procuro a ti chegar Procuro só olhar a face do meu Deus E quando as lutas vêm perturbar a minha paz Então, repito assim: Somente olhar a Ti Somente olhar a Ti, Senhor	Na minha angústia eu procuro a ti chegar Procuro só olhar a face do meu Deus E quando as lutas vêm perturbar minha paz Então repito assim: Somente olhar a ti Somente olhar a ti, Senhor
	Amar somente a ti, Senhor Olhar somente a ti, Senhor Viver só para ti, Senhor E não olhar atrás

¹⁷ O filósofo Juan Antonio Estrada afirma que a oração tem muitos “registros”: confissão de pecados e pedido de perdão; pedidos e súplicas das carências e necessidades da vida; adoração e louvor; ação de graças e bênção; lamentações e lágrimas; expressões de sentimentos e desejos etc. Estes distintos registros respondem à complexa e plural estrutura da subjetividade humana. Quando a comunicação com Deus é utilizada para que a pessoa não se aprofunde no autoconhecimento e capacidade de liberdade, quando se apela para uma presumida vontade de Deus que impede a busca pessoal e mesmo as perguntas, quando a oração incapacita a afrontar com autonomia e autenticidade os problemas da Igreja e da sociedade, então ela é alienante.” (Estrada, 1998:25).

¹⁸ Bittencourt Filho, 1996:47-48.

	Seguir teu caminhar, Senhor Seguir sem desvairar , Senhor Prostrar-me em teu altar, Senhor E não olhar atrás
--	--

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e não apresenta rima em seus versos. Apresenta-se como uma oração na qual o personagem expõe apaixonadamente o seu desejo de seguir o caminho que entende ser aquele traçado pela divindade. É uma canção subjetiva.

(C) Em relação à Análise do Discurso, o texto desta canção apresenta-se claramente como um discurso religioso, com citações indiretas de textos bíblicos (Gênesis 19.24-26; Lucas 9.59-62; Salmo 86.7 e Jonas 2.2) e dos planos espiritual e temporal, na frase “Prostrar-me em teu altar, Senhor”.

(D) Em relação à figurativização, a existência do personagem principal é definida somente na segunda estrofe; esse personagem apresenta o desejo de seguir simbolicamente a divindade, identificada apenas na terceira estrofe, a quem a oração é dirigida – Senhor, Deus. Em relação à passionalização, é possível detectar um estado psíquico que busca instaurar uma situação de satisfação em meio a um sentimento de disjunção/afastamento. Na terceira estrofe explicita-se o estado passional de angústia (uma disjunção, um afastamento do sentimento de bem-estar) e a falta de paz (uma disjunção, um afastamento do sentimento de paz) através da frase “as lutas vêm perturbar a minha paz”. A característica passional da canção encontra-se justamente no desejo de “olhar somente a Ti” e “seguir teu caminhar” expostos de maneira intensa e contundente, quase chegando a uma obsessão.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, o texto da canção é prolífero no uso de expressões simbólicas. As principais são: “olhar somente a Ti, Senhor”, “não olhar atrás”, “seguir sem desmaiar” e “prostrar-me em teu altar”. O texto da canção apresenta a figura de linguagem *antonomásia* e expressões metafóricas.

2.2. CANÇÃO PODEROSO ELE É

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob número 184, páginas 186 e 187, com indicação de autoria de Enock A. de Mello. Sua letra é:

Jesus fez a promessa, conosco estaria até o fim
 Os sinais seguiriam a todos que cressem, Ele falou assim
 Caem os montes e os homens, mas sua promessa sempre está de pé
 Ele nos tem provado que Deus não mudou, poderoso Ele é

(REFRÃO)
 Poderoso Ele é
 E em nada mudou
 N'Ele está minha fê
 Poderoso Ele é
 (FINAL DO REFRÃO)

Ele deu vista a cegos e os oprimidos Ele libertou
 Com dois pães, cinco peixes, a mais de dez mil Ele alimentou
 Operou na Judéia, em Cafarnaum e em Nazaré
 Continua operando aqui no Brasil, poderoso Ele é

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
Jesus fez a promessa conosco estaria até o fim	a) são apresentados três personagens: o narrador, Jesus e o povo b) este verso apresenta-se como uma intertextualidade, pois aponta para o texto bíblico de Mateus 28.20b: “[...] e eis que eu estou convosco todos os dias, até a consumação dos séculos. Amém.”
Os sinais seguiriam a todos que cressem, Ele falou assim	a) este verso também é uma intertextualidade, pois aponta para o texto bíblico de Marcos 16.17: “E estes sinais seguirão aos que crerem: Em meu nome expulsarão os demônios; falarão novas línguas” b) a frase “os sinais seguiriam a todos que cressem” é uma formação discursiva que remete à formação ideológica iurdiana de curas e milagres
Caem os montes e os homens, mas sua promessa sempre está de pé	a) este verso apresenta-se como uma intertextualidade, apontando para versos bíblicos ¹⁹ b) é uma afirmação que aponta para a ideologia iurdiana do poder de libertação milagrosa dos males de todo aquele que acredita na promessa permanente, independentemente das situações e condições

¹⁹ Textos bíblicos possíveis de intertextualidade para este verso: sobre o abalo dos montes: Isaías 40.4: “Todo o vale será exaltado, e todo o monte e todo o outeiro será abatido; e o que é torcido se endireitará, e o que é áspero se aplainará.”. Salmo 46.1-3: “Deus é o nosso refúgio e fortaleza, socorro bem presente na angústia. Portanto não temeremos, ainda que a terra se mude, e ainda que os montes se transportem para o meio dos mares. Ainda que as águas rujam e se perturbem, ainda que os montes se abalem pela sua braveza.”; Joel 2.10: “Diante dele tremerá a terra, abalar-se-ão os céus; o sol e a lua se enegrecerão, e as estrelas retirarão o seu resplendor.”. Sobre o abalo aos homens: Salmo 91.7: “Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti.”. Sobre a permanência da promessa: 1 Reis 8.56: “Bendito seja o SENHOR, que deu repouso ao seu povo Israel, segundo tudo o que disse [prometera]; nem uma só palavra caiu de todas as suas boas palavras [promessas] que falou pelo ministério de Moisés, seu servo.”; Lucas 21.33: “Passará o céu e a terra, mas as minhas palavras não hão de passar.”. (Bíblia online).

	c) a frase “caem os montes e os homens” é uma metáfora designativa de poder
Ele nos tem provado que Deus não mudou	a) o narrador introduz no discurso da canção outro ser divino, Deus, o que faz o interlocutor ficar confuso sobre a autoria da promessa: ele foi feita por Jesus (conforme enuncia a primeira frase da canção) ou por Deus? b) a afirmação de que ele (Jesus) e não a sua promessa ou os seus atos (discriminados posteriormente no texto da canção) têm provado a imutabilidade de Deus não apresenta uma ligação coerente com o discurso apresentado anteriormente c) esta frase é uma decantação direcionada a Ele (Jesus) através de uma locução interjetiva d) a inclusão do nome de Deus foi para mostrar o vínculo entre as divindades
poderoso Ele é Poderoso Ele é	a) decanta o poder da divindade cujo nome foi mencionado somente no primeiro momento de enunciação da canção b) esse “esquecimento” do nome do autor dos milagres é um reforço ao caráter misterioso das coisas religiosas c) esta frase apresenta-se como a figura de linguagem denominada de antonomásia
E em nada mudou N’Ele está minha fé Poderoso Ele é	o poder do autor dos milagres continua exatamente igual nos dias de hoje, por isso merece a fé do interlocutor
Ele deu vista a cegos e os oprimidos Ele libertou Com dois pães, cinco peixes, a mais de dez mil Ele alimentou	a) discrimina/relaciona alguns milagres realizados por Jesus b) é uma intertextualidade, apontando para diversos textos bíblicos ²⁰
Operou na Judéia, em Cafarnaum e em Nazaré	o narrador discrimina os locais onde houve os milagres num tempo passado não determinado na canção
Continua operando aqui no Brasil	o dêitico “aqui” faz a aproximação espacial da divindade autora dos milagres ao interlocutor, como se o interlocutor estivesse apontando para o templo (o espaço físico) no qual os fiéis se encontram como sendo o local no Brasil onde a divindade continua operando

²⁰ Os milagres de cura de cegos narrados no livro de Mateus são muitos; relaciono alguns: cura de dois cegos, narrado no texto bíblico de Mateus 9.27-31; cura de dois cegos de Jericó, Mateus 20.29-34; cura de cegos e coxos, Mateus 21.14. Sobre a libertação dos oprimidos, o texto bíblico apontado é o de Lucas 4.16-18-19, que por sua vez aponta para o livro de Isaías 61.1-2. O milagre da multiplicação dos pães e peixes encontra-se narrado nos textos bíblicos de Mateus 14.13-21, Marcos 6.30-44, Lucas 9.10-17 e João 6.1-14.

2.2.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, esta canção propaga em seu discurso o tema da cura milagrosa que é mostrado através de relatos bíblicos; compatibiliza a cura milagrosa à ideologia que orienta a IURD. O seu discurso aproxima os eventos extraordinários ocorridos num espaço longínquo – “operou na Judéia, em Cafarnaum e em Nazaré” – ao espaço de atuação do indivíduo no momento atual – “continua operando aqui no Brasil” –, fato que dá ao fiel/cliente o sentimento de proximidade àquele que opera milagres. Em relação ao aspecto temporal, a expressão “continua operando” alimenta a esperança do fiel/cliente de que no dia de hoje é possível uma realização milagrosa do “poderoso ele é” em sua vida, porque ele se encontra em plena atividade. Em relação aos poderes e atributos das divindades Deus e Jesus, o discurso desta canção os apresenta indiferenciadamente.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e rima AABB. Seu formato é narrativo, mas também apresenta-se como um testemunho da ação da divindade na vida do narrador às demais pessoas presentes no ritual; afirma que a divindade ainda atua, e atua aqui, bem próximo ao fiel.²¹

(C) Em relação à Análise do Discurso, apresenta formações discursivas que apontam para a ideologia iurdiana de curas e milagres e para a ideologia da libertação milagrosa dos males. O texto desta canção apresenta intertextualidade com diversos textos bíblicos: 1 Reis 8.56; Salmo 46.1-3; Salmo 91.7; Isaías 40.4; Joel 2.10; Mateus 28.20b; Marcos 16.17; Lucas 21.33.

(D) Em relação à figurativização, o texto da canção apresenta três personagens: o narrador, a divindade e os fiéis, entre os quais o narrador se inclui. Em relação à tematização, o texto da canção decanta o poder da divindade, cognominado de “poderoso ele é”, epíteto que ao mesmo tempo exalta o seu poder.

(E) Em relação ao uso de formas simbólicas, no concernente à presença de figuras de linguagem, foi utilizada a *antonomásia* quando o(s) narrador(es) faz(em) referência ao autor dos milagres como “poderoso ele é”. O emprego de uma metáfora designativa do poder da divindade encontra-se presente na frase “caem os montes e os homens”.

²¹ Sobre dupla função dessa canção, é uma forma assemelhada ao gênero literário dos salmos denominado *hino*, que tinha um duplo sentido, o de “testemunho perante Deus e ‘proclamação’ perante a comunidade”. (Weiser, 1994:31).

2.3. CANÇÃO *EU NAVEGAREI*

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob o número 84, página 93, de autoria de Azmaraveth C. Silva, conforme informações contidas no hinário. O nome correto do autor da letra e música é o Azmaveth Carneiro da Silva.²²

O texto da canção é o seguinte:

Eu navegarei
No oceano do Espírito
E ali adorarei
Ao Deus que me salvou²³ (bis, toda a estrofe)

[REFRÃO]
Espírito, Espírito
Que desce como fogo
Vem como em Pentecostes
E enche-me de novo (bis, todo o refrão)
[FIM DO REFRÃO]

Eu adorarei
Ao Deus da minha vida
Que me compreendeu
Sem nenhuma explicação

No blog do autor desta canção existe o seguinte depoimento sobre a obra:

Esse louvor me foi inspirado em um momento muito, muito especial, quando experimentei o renovo espiritual em minha vida cristã. Naquela ocasião tive a felicidade de ler toda a Bíblia Sagrada, e ao deparar-me com o capítulo dois de atos dos apóstolos despertou em mim uma genuína convicção de fé. Jamais poderia eu imaginar ainda tão jovem que era, iria abençoar tantas vidas por todo mundo. Hoje, quando ouço este louvor através de intérpretes nacionais e internacionais e ainda os testemunhos e depoimentos da ação maravilhosa de Deus através deste hino, me emociono muitíssimo e glorifico a Deus pela sua liberalidade para comigo. A igreja de Deus nos dias de hoje, a meu ver, é privilegiada, pois a promessa do livro de Joel em seu capítulo 2.28 e 29 está para nós, tomemos posse: “E acontecerá, depois, que derramarei do meu Espírito sobre toda a carne, vossos filhos e vossas filhas profetizarão, vossos velhos sonharão e vossos jovens terão visões até sobre os servos e servas derramarei o meu Espírito naqueles dias”.²⁴

Alguns artistas gravaram esta canção e outros a interpretaram sem gravar, e em ambos os casos é possível encontrar na internet áudio em formato mp3 ou vídeos com suas

²² Informação obtida no endereço eletrônico <http://louvadosejameusenhlor.blogspot.com/2010/03/eu-navegarei-letra-e-musica-de-azmaveth.html>

²³ Este verso encontra-se assim escrito no blog do autor: “E ali adorarei ao Deus do meu amor”. <http://louvadosejameusenhlor.blogspot.com/2010/03/eu-navegarei-letra-e-musica-de-azmaveth.html>.

²⁴ Informação disponível no endereço eletrônico <http://louvadosejameusenhlor.blogspot.com/2010/03/eu-navegarei-letra-e-musica-de-azmaveth.html>. Estes versos bíblicos estão diretamente ligados ao evento do pentecoste narrado no livro de Atos (Atos 2.1-4 e 2.15-17).

interpretações. Eis alguns deles: David Fanzzini; Grupo Canção Nova, de vínculo religioso católico, no cd *O vento sopra onde quer*, faixa 3; Nelson Ned; Adhemar de Campos; Paula Fernandes; padre Jonas Abib; banda Filhos de Deus e outros.

O título desta canção utiliza a metáfora da navegação para falar da experiência religiosa futura do recebimento do Espírito Santo, tema que é explicitamente mencionado no texto da canção. O uso dessa metáfora está diretamente ligado à inefabilidade da experiência religiosa, que pode ser explicada apenas por analogias subjetivas, pois, conforme diz Otto, a experiência religiosa apresenta um elemento que foge ao acesso racional, porque escapa à apreensão conceitual. Como consequência dessa inefabilidade da experiência religiosa diversos discursos religiosos/ideológicos são construídos; tais discursos variam entre os pólos da racionalidade e irracionalidade humana.

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p style="text-align: center;">Eu navegarei No oceano do Espírito</p>	<p>a) apresenta os personagens “eu”, o narrador, e “tu”, o Espírito b) o autor do texto utiliza de uma metáfora náutica para falar de um sentimento religioso futuro que proporcionará ao personagem a sensação de se movimentar no Espírito; o Espírito é amplo como o oceano, condição essa que possibilitará a “navegação” do personagem; o termo “navegação” é utilizado como metáfora para a ação de movimentar</p>
<p style="text-align: center;">E ali adorarei Ao Deus que me salvou</p>	<p>a) o terceiro personagem é apresentado: Deus b) o advérbio “ali” é um dêitico que aponta para o “oceano do Espírito”, um lugar indeterminado, que será o local da adoração c) os termos “adorarei” e “salvou” configuram as modalidades do ser de satisfação e segurança pela conjunção com a divindade</p>
<p style="text-align: center;">Espírito, Espírito Que desce como fogo Vem como em Pentecostes E enche-me de novo</p>	<p>a) ao “Espírito”, um vocativo que é enfatizado justamente pela sua repetição, é solicitado o “batismo” através do modo imperativo do verbo vir b) algumas características do “Espírito”, dentro da ideologia iurdiana, são mencionadas: ele é materializado “como fogo”, e mostra as evidências da sua presença da mesma forma como mostrou quando desceu “em Pentecostes” c) a frase “vem como em Pentecostes” é uma intertextualidade, pois faz referência ao evento</p>

	<p>bíblico do <i>Pentecostes</i> descrito no livro de Atos 2.1-4²⁵.</p> <p>d) a frase “vem como em Pentecostes” pode ser considerada também uma <i>formação discursiva</i> que remete a atenção para uma <i>formação ideológica</i>, pois aponta para a interpretação pentecostal do fenômeno bíblico do <i>Pentecostes</i>, isto é, aponta para a ideologia pentecostal do “ritual da ‘incorporação’ do Espírito Santo [...] que se evidencia no fenômeno da glossolalia e na posse dos dons espirituais, como o de curar pessoas, ter visões, fazer profecias etc.”²⁶</p> <p>e) a frase “E enche-me de novo” é uma intertextualidade e faz referência ao texto bíblico “E todos foram cheios do Espírito Santo”, mas a locução adverbial “de novo”, que significa “mais uma vez”, “novamente”, aponta para “o falar em línguas (glossolalia) como a evidência inicial do batismo com o Espírito Santo”²⁷</p>
<p>Eu adorarei Ao Deus da minha vida Que me compreendeu Sem nenhuma explicação</p>	<p>a) pelo ato da compreensão divina, no sentido de aceitação, ocorrida no passado, o personagem afirma que no futuro prestará adoração; existe um hiato temporal, o tempo presente ficou de fora; Deus agiu no passado, há o silêncio no momento presente e a afirmação deste de uma ação de</p>

²⁵ “[1] E, cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos concordemente no mesmo lugar; [2] E de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados. [3] E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles. [4] E todos foram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem.” (Bíblia online).

²⁶ Almeida in Oro et alli, 2003:333.

²⁷ Duas possibilidades ideológicas /teológicas podem ser apontadas em consequência da presença da locução adverbial “de novo”. A primeira é a já apresentada, que aponta para a glossolalia como evidência da plenitude do Espírito Santo, preenchimento esse que é repetido a cada ritual. A segunda é aquela apontada pelo teólogo John Robert Walmsley Stott que afirma o caráter variado das experiências com o Espírito subsequentes à primeira experiência (o batismo com o Espírito Santo). Stott afirma que “sob este título [variedade] eu incluo que experiências iguais ou semelhantes podem ser repetidas. Já observamos que o ensino do Novo Testamento pode ser resumido como ‘um batismo, muitos enchementos’. Um novo preenchimento pode preceder uma nova responsabilidade, e ser concedido para nos equipar para um trabalho novo e exigente. Ou ele pode seguir um período de desobediência, declínio ou seqüidão, quando o pecador arrependido de repente se vê elevado a um novo plano de percepção espiritual e vivência”. (Stott, 1988:62). O teólogo Robert Charles Sproul resume a doutrina neopentecostal do batismo no Espírito Santo em três pontos, a saber: “1. As pessoas eram crentes e, assim sendo, tinham nascido do Espírito Santo antes de seu batismo com o Espírito Santo. Isso indica que havia uma distinção entre a obra de regeneração do Espírito e a obra do Espírito no batismo com o Espírito Santo. 2. Há um hiato de tempo entre a fé (regeneração) e o batismo com o Espírito Santo. Isso indica claramente que enquanto alguns crentes têm o Espírito, no grau da regeneração, ainda lhes falta o batismo com o Espírito Santo, que é um ato divino subsequente. 3. A evidência externa do batismo no Espírito Santo é o falar em línguas”. (Sproul, s/d :133-134). O teólogo Prócoro Velasques Filho afirma que os pentecostais primitivos tinham como concepção de salvação a “doutrina da salvação em dois estágios”, isto é, “o primeiro é a conversão ou regeneração e o segundo o batismo do Espírito Santo acompanhado do falar em línguas estranhas”, que se distinguia das concepções surgidas nos movimentos anteriores de reavivamento que apresentavam os seguintes estágios: “o primeiro [...] é a conversão ou regeneração, o segundo é a santificação, também chamada segunda bênção, que se distingue da conversão em tempo e em conteúdo, e o terceiro é o batismo do Espírito Santo seguindo do falar línguas estranhas”. (Mendonça & Velasques Filho, 1990:257).

	<p>adoração no futuro</p> <p>b) a frase “sem nenhuma explicação” pode ser considerada, por um lado, uma intertextualidade, pois, aponta para muitos textos bíblicos que falam da incondicionalidade para o encontro com a divindade, tal qual o verso “Vinde a mim, todos os que estais cansados e oprimidos, e eu vos aliviarei” (Mateus 11.28); por outro lado, pode ser considerada como uma formação discursiva que aponta para a ideologia de <i>clientela</i>²⁸ presente na IURD</p> <p>c) Esta estrofe é toda passional; se for colocada em um contexto não religioso isto se torna claro; a expressão “ao Deus da minha vida”, num contexto secular, apresenta-se como uma expressão metafórica que indica a pessoa amada; esta estrofe expressa a figura passional da satisfação motivada pela aceitação (conjunção, conforme Tatit) do personagem pela divindade</p>
--	---

²⁸ O conceito de *clientela* aplicado ao público presente aos rituais iurdianos é resultado da metáfora *mercado* aplicada ao neopentecostalismo em consequência da “constituição de uma situação de mercado” que ele operacionalizou. Os neopentecostais “tendem a organizar-se enquanto empresas destinadas à produção e distribuição de bens e serviços religiosos.” (Monteiro in Valle & Queirós, 1988:106). As novas características assumidas pelo pentecostalismo e pelo catolicismo, a expansão dos serviços da umbanda, a difusão das práticas religiosas e mágicas de origem orientais e o emprego de técnicas semelhantes pelos grupos doutrinariamente distantes, como pentecostais, umbandistas e católicos para atender aos seus usuários, “tudo isso, [diz Monteiro,] nos faz pensar no crescimento de uma clientela que [...] enfrenta uma oferta de bens e de serviços ajustada a essas exigências, tendendo para modelos quase empresariais de atuação e diferenciando-se antes pelos rótulos e embalagens do que pelos produtos que oferece.” (Monteiro in Valle & Queirós, 1988:83). Leonildo Campos acha que, mesmo havendo uma “clientela” flutuante, existe “a formação de uma membresia, cujas pessoas estão a procura da satisfação de uma necessidade, da realização de um desejo particular, mas também da busca de comunidade. Assim seria, apesar do risco de se transformar o campo religioso em ‘mercado religioso’, principalmente quando o utilitarismo toma conta das relações das pessoas com o templo, entre elas mesmo e o sagrado.” (Campos, 1999:362-363). Em relação à ética comportamental do adepto iurdiano, Freston afirma que “a receita Universal de vida redimida diverge da pentecostal tradicional em apenas dois aspectos: em áreas como vestuário e embelezamento feminino as expectativas são mais liberais; e em nenhuma área há controles disciplinares. Trabalhando com um conceito de *camadas* (mero assistente, membro, obreiro, pastor), abandonando a tradição pentecostal de usar um código de vestimenta como porteira da comunidade e abrindo mão dos controles disciplinares, a IURD atrai para seus cultos um tipo humano que não se vê na AD [Assembléia de Deus]. O grau de explicitação de exigências comportamentais varia segundo a camada à qual a pessoa pertence. ‘Há mais cuidado com o testemunho dos *obreiros*’, diz um pastor. Mesmo assim, esse cuidado se processa ‘sem normas’.” (Freston in Antoniazzi et alii, 1994:137-138). Mariano afirma que o sucesso numérico do neopentecostalismo implica “o declínio no compromisso com crenças puritanas, o abandono (ainda parcial, mas crescente) de práticas ascéticas, a perda, enfim, da distintividade da conduta e aparência dos adeptos.” O neopentecostalismo se secularizou, diz Mariano, porque “para sobreviver no Brasil de hoje cada vez mais secularizado, cada vez mais indiferente às instituições religiosas e aos poderes eclesiásticos tradicionais, cada vez mais radicalmente avesso às regras e imposições reguladoras da intimidade e do tempo de lazer e cada vez mais liberal no plano comportamental, várias igrejas pentecostais resolveram, esperta e realisticamente, abrir mão de preceitos, valores, tradições, tabus e verdades anacrônicas, disfuncionais e impopulares. Estratégia que representa a admissão crassa da crescente limitação de seu poder de impor normas severas de conduta, de exigir o indesejado, de querer o sacrifício.” (Mariano, 2005:234).

Utiliza os dêiticos²⁹ espaciais *ali* e *oceano*, e utiliza como dêiticos temporais; verbos no futuro do indicativo (ações de navegar – *navegarei* – e adorar – *adorarei*) para determinar de modo impreciso o onde (espaço) e o quando (tempo) que o personagem realizará a ação de “navegar” e adorar. Isto é, a ação acontecerá em algum momento e em algum lugar no futuro.

Esta canção se enquadra naquilo que o poeta, escritor e esteta musical Mário de Andrade denomina de poder dinamogênico da música, isto é, o poder vibrações musicais de despertar reações corpóreas. São músicas populares que lidam com “as poderosas dinamogênias musicais, dando-lhes funções mágico-religiosas, por exemplo, ao incorporá-las nos rituais e na vida propriamente social”³⁰. É o que parece acontecer com esta canção, pois sua dimensão literária tem pouca coisa a comunicar.

2.3.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, esta canção discursa sobre a tema da “incorporação” espiritual que é um precursor do êxtase religioso.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e rima variada: na primeira estrofe, ABAC; no refrão, com muito esforço, pode-se dizer que a rima apresentada é AABA; na segunda estrofe, a rima é inexistente. É uma canção subjetiva.

(C) Em relação à Análise do Discurso, apresenta uma formação discursiva que aponta para a ideologia iurdiana do fenômeno bíblico do pentecostes, que tem como ponto culminante a glossolalia. A outra formação discursiva aponta para a ideologia iurdiana de clientela. Sobre a intertextualidade, esta canção aponta diretamente para o evento bíblico do pentecostes.

(D) Em relação à figurativização, o texto desta canção apresenta os personagens eu/ele. O personagem “ele” tanto é o Espírito quanto é a divindade. Em relação à tematização, esta canção faz um imbróglio com os assuntos Espírito Santo e a adoração ao Deus da salvação. Em relação à passionalização, esta canção aponta as modalidades do ser de satisfação e segurança.

²⁹ O termo dêitico é de origem grega – *deiktikós* – que significa “próprio para mostrar”. (Tatit, 1986:15). O dicionário eletrônico *Aulete digital* apresenta o significado do termo grego como aquilo “que mostra ou demonstra”.

³⁰ Comentário sobre uma afirmação de Mário de Andrade feito pela antropóloga Elizabeth Travassos. (Travassos, 2000:45).

(E) Em relação ao uso de simbolismos, o uso de expressões metafóricas e metáforas colocam esta canção em um alto grau de simbolismo. Tal nível simbólico é um fator propiciador do êxtase religioso.

2.4. CANÇÃO O HOMEM PRUDENTE

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob o número 159, página 161, com indicação de autoria de letra e música desconhecida.

O texto da canção é o seguinte:

<p>O homem que ouve a Palavra de Deus É como aquele que sobre a rocha edificou Caíram as chuvas e o rio transbordou Soprou o vento e enfureceu Mas ele firme sobre a rocha permaneceu</p> <p>E aquele que ouviu a Palavra de Deus Mas não viveu Sobre a areia construiu E sua vida destruiu</p>
--

A letra desta canção é uma paráfrase do texto bíblico encontrado em Lucas 6.47-49:

Qualquer que vem a mim e ouve as minhas palavras, e as observa, eu vos mostrarei a quem é semelhante: É semelhante ao homem que edificou uma casa, e cavou, e abriu bem fundo, e pôs os alicerces sobre a rocha; e, vindo a enchente, bateu com ímpeto a corrente naquela casa, e não a pôde abalar, porque estava fundada sobre a rocha. Mas o que ouve e não pratica é semelhante ao homem que edificou uma casa sobre terra, sem alicerces, na qual bateu com ímpeto a corrente, e logo caiu; e foi grande a ruína daquela casa.³¹

Nesse texto bíblico duas duplas de ações são apontadas: *ouvir e praticar*, e *ouvir e não praticar*. Para cada uma dessa ação dupla o autor do texto faz analogias (símbolos ou metáforas): uma, com uma casa que tem a sua fundação construída sobre a rocha; outra, com uma casa que tem sua fundação construída sobre a areia.

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p>O homem que ouve a Palavra de Deus É como aquele que sobre a rocha edificou</p>	<p>a) apresenta os seguintes personagens: o narrador e dois outros; um, o homem que ouve a palavra e pratica, e o outro, o homem que ouviu e não</p>

³¹ Bíblia online.

<p>Caíram as chuvas e o rio transbordou Soprou o vento e enfureceu Mas ele firme sobre a rocha permaneceu</p>	<p>praticou b) o tempo verbal utilizado é o presente do indicativo, modo que enfatiza o momento agora c) houve a desvinculação da dualidade <i>ouvir/praticar</i> constante do texto bíblico que serviu de base para a letra da canção; a consequência anunciada no texto bíblico para a atitude do homem que ouve e pratica a Palavra de Deus foi totalmente transferida para um dos componentes dessa relação dual, a ação de <i>ouvir</i> – não houve alusão à ação de praticar d) esta estrofe apresenta a positividade da dualidade <i>ouvir/praticar</i> e) uso da figura de linguagem antropomorfismo na frase “soprou o vento e enfureceu”</p>
<p>E aquele que ouviu a Palavra de Deus Mas não viveu Sobre a areia construiu E sua vida destruiu</p>	<p>a) o tempo verbal utilizado em toda a estrofe é o pretérito perfeito b) a dualidade <i>ouvir/praticar</i> é mantida e é apresentada a sua negatividade c) a ação de <i>praticar</i> da dualidade <i>ouvir/praticar</i> enunciada no tempo pretérito do indicativo, foi metaforicamente substituída por “viveu”</p>

2.4.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, a aproximação é feita pelo uso³² manipulativo desta canção, atitude que caracteriza o utilitarismo na relação com os fiéis. Esta afirmação fundamenta-se no fato de a canção ter sido entoada como preparação para o momento da leitura bíblica e do seqüente discurso religioso (pregação), induzindo os fiéis à aceitação do discurso como sendo a “palavra de Deus”. Essa maneira de proceder aconteceu em oitenta por cento das vezes em que esta canção foi entoada (12 em 15 vezes³³). Esse procedimento apresenta-se como manipulador e coercitivo, pois colocou um elemento ritual – neste caso, uma canção cuja letra afirma categoricamente a atitude que deve ser praticada pelos fiéis – como indutor comportamental.

O utilitarismo configura-se pelo uso de uma canção que traz explicitamente em seu texto as consequências para o fiel/cliente do ato de ouvir e praticar e do seu oposto, o ouvir e

³² [O uso e as funções da música apresentados pelo antropólogo Alan P. Merriam foram discriminados na página 107.](#)

³³ Os rituais pesquisados foram realizados nas seguintes datas: 19 Nov 2006, 04 Ago 2007, 02 Set 2007, 28 Out 2007, 18 Mai 2008, 22 Jun 2008, 10 Ago 2008, 01 Fev 2009, 15 Fev 2009, 22 Mar 2009, 03 Mai 2009 e 06 Jun 2009 – nestes a canção aconteceu antes da leitura do texto bíblico e de sua explanação; 16 Set 2007, 20 Jul 2008, 23 Ago 2009 – a canção aconteceu em outro momento.

não praticar, aliada à leitura de um texto bíblico e sua explanação, na qual são apontadas atitudes requeridas do fiel para a obtenção dos “bens” religiosos que procura. Em outras palavras, demonstra-se ao fiel/cliente que para se evitar uma “dor” ou “punição” futura, ele deve no momento presente, no agora, fazer um “sacrifício”, uma “dor” menor. O que conta no utilitarismo é “a redução da dor e o sucesso em coibir [antecipadamente] o comportamento causador do sofrimento”³⁴, mesmo que seja com a realização de um “sacrifício” menor, pois previne possíveis prejuízos no futuro, ou, como rege a doutrina do utilitarismo, “tende a produzir benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade”³⁵.

(B) Em relação a aspectos literários que possam contribuir para a significação do texto, verifiquei que o uso do tempo verbal do presente do indicativo na primeira estrofe da canção e, na segunda, do pretérito perfeito, pode ter o seguinte significado: no primeiro caso, a positividade do texto, isto é, a vitória (a bênção) que a pessoa que ouve a palavra de Deus (explícito no texto da canção) e a pratica (implícito) obtém no momento histórico do agora; no segundo caso, a negatividade do texto é apresentada na forma de uma história concisa da derrota de uma pessoa que ouviu a palavra de Deus e não a praticou (explícita no texto da canção). A negatividade funciona como um recurso didático para enfatizar a positividade.

(C) Em relação à Análise do Discurso, o texto desta canção é uma paráfrase de um texto bíblico, fato que aponta para um discurso típico autoritário, no qual o discurso religioso está inserido. No discurso religioso as características principais são a dissimetria entre os planos temporal e espiritual dos interlocutores e a sua não-reversibilidade. Em outras palavras, existe no interlocutor (fiel/cliente) a ilusão (como sentimento) da reversibilidade do plano temporal – o plano temporal é a existência histórica do sujeito com suas dificuldades/fraquezas – para o plano espiritual, o plano divino – um plano ilusório, pois aponta para uma existência histórica sem dificuldades/necessidades/fraquezas.

(D) Quanto à figurativização, esta canção apresenta um narrador que fala de dois personagens, a saber: aquele que ouve e pratica a palavra de Deus e o outro que ouviu e não praticou. Em relação à tematização, apresenta um personagem – “o homem que ouve” – e, através de uma parábola, didaticamente sugere qual a atitude que ele deve tomar em relação à “palavra de Deus”.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, verifiquei a presença de *antropomorfismo* e de *metáfora*.

³⁴ Bunnin, 2007:822.

³⁵ Bunnin, 2007:821.

2.5. CANÇÃO VEM AGORA ESPÍRITO SANTO

Esta canção é a terceira incluída no CD *Um novo coração*, lançado no ano de 2001, que tem como intérprete o artista Marcelo Brayner. O nome deste cantor não consta da relação de artistas³⁶ da gravadora *Line Records* da IURD, mas participou do evento chamado *Dia da decisão*, ocorrido no dia 21 de abril deste ano na cidade de São Paulo³⁷. Na notícia sobre esse evento, publicada na página eletrônica da gravadora, o nome deste cantor foi incluído como um dos “cantores da Line Records”.

O texto da canção abaixo transcrito foi o cantado no ritual do dia 12 de julho de 2009, domingo, realizado no templo situado na antiga Av. Suburbana 4.242, hoje chamada de Av. Dom Hélder Câmara, no bairro de Del Castilho, na cidade do Rio de Janeiro, ritual que foi liderado pelo bispo Darlan Ávila.

Vem agora Espírito Santo, eu estou aqui
Deixa tua unção fluir, e me tocar
Meu Senhor, meu rei é teu este meu coração
Vem recebe hoje a minha adoração

Quero ser oferta viva em teu altar, meu Pai
Minha vida eu entrego em tuas mãos
Mesmo que não haja em mim palavras pra dizer
Quando teu poder invade o meu viver

Toca em minha vida, Espírito Santo
Vem me envolver, Espírito Santo
E me renovar, Espírito Santo
Faz o teu querer, Espírito Santo

Quero ser oferta viva em teu altar, meu Pai
Minha vida eu entrego em tuas mãos
Mesmo que não haja em mim palavras pra dizer
Quando teu poder invade o meu viver

Toca em minha vida, Espírito Santo
Vem me envolver, Espírito Santo
E me renovar, Espírito Santo
Faz o teu querer, Espírito Santo

³⁶ *Cast*, como divulgado na página eletrônica da Line Records, <http://www.linerecords.com.br/noticias.php?id=859>.

³⁷ O site da *Line Records* apresenta a seguinte notícia sobre o evento: “Os cantores da Line Records levaram muito louvor e adoração para as mais de 10 milhões de pessoas que participaram do ‘Dia da Decisão’, evento promovido pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), no último dia 21, nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal. Unidos na mesma fé e em um único propósito, os presentes clamaram pela libertação de problemas como miséria, opressão, doenças, conflitos familiares, entre outros. Em São Paulo, mais de 2 milhões e meio de pessoas se reuniram no Autódromo de Interlagos. O evento contou com a presença do prefeito Gilberto Kassab e com a participação dos cantores Marcelo Brayner, Mara Maravilha, Sula Miranda, Giovani Santos, Leonor e Moisés.” (Disponível no endereço eletrônico <http://www.linerecords.com.br/noticias.php?id=859>).

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p>Vem agora Espírito Santo, eu estou aqui Deixa tua unção fluir, e me tocar Meu Senhor, meu rei é teu este meu coração Vem, recebe hoje a minha adoração</p>	<p>a) Os personagens são explicitamente apresentados, “eu” e o “Espírito Santo”; o “eu” apresenta o seu desejo de ser tocado simbolicamente pela divindade b) Este verso é uma formação discursiva que remete à ideologia (doutrina) iurdiana do recebimento do Espírito Santo³⁸ c) a segunda frase é uma expressão simbólica que, no contexto neopentecostal, conota o momento extático do recebimento do Espírito Santo d) apresenta uma intertextualidade com citações bíblicas que abordam a temática da unção real e da simbólica³⁹ e) o personagem explicita a sua condição de servo através das expressões vocativas “meu Senhor, meu rei” f) a oferenda que o servo dá ao senhor e rei é muito mais que o amor, é a adoração g) a expressão simbólica “é teu este meu coração” conota o amor e dedicação do servo ao seu senhor (servilismo); o dêitico “este” atua como um reforço à “visualização” da</p>

³⁸ Há várias doutrinas relativas ao recebimento do Espírito Santo entre os evangélicos: uma para os protestantes históricos, outra para os pentecostais e uma terceira para os neopentecostais. Almeida afirma o seguinte sobre este tema: “Após vários séculos de protestantismo, era de esperar profundas alterações nas igrejas descendentes dessa religião. Nesse sentido, o surgimento do neopentecostalismo significou importante inflexão na história dos evangélicos, na medida em que a ‘incorporação’ do Espírito Santo, quase sempre provocada em momento de efervescência coletiva, evidencia-se no fenômeno da glossolalia e na posse dos dons espirituais como o de curar pessoas, ter visões, fazer profecias etc. O surgimento do pentecostalismo implicou, portanto, a releitura das bases teológicas protestantes à luz de uma doutrina produzida em torno do Espírito Santo. Por meio dessa doutrina, o sagrado, representado na terceira pessoa da Trindade, pôde novamente irromper na ordem cotidiana ao se ‘incorporar’ no indivíduo, como uma epifania, gerando nele alguns fenômenos de ordem sobrenatural. [...] A idéia de imanência do sagrado não é tão estranha ao pentecostalismo. A própria ‘descida do Espírito Santo’, que caracteriza o fenômeno pentecostal, pressupõe a imanência do sagrado no corpo de um indivíduo transformado em receptáculo do divino. Mas a Igreja Universal vai além, pois, e o pentecostalismo reintroduziu a imanência somente nos corpos dos fiéis, a Universal estende esse fenômeno aos objetos, tal qual o fazem as religiões mágicas, como as afro-brasileiras. Dessa forma, como a Umbanda, a Igreja Universal pode agora utilizar-se de qualquer coisa para a transmissão de suas bênçãos ou contrafeitiços. [...]” (Almeida, 2009:116 e 108).

³⁹ Alguns textos bíblicos que abordam o tema da unção são: Êxodo 31.25-31; Salmo 23.5 e 133.2; Marcos 6.12-13; Tiago 5.14; 2 Co 2.21. O bispo Edir Macedo apresenta a ideologia iurdiana sobre a unção assim: “Ora, esta unção, marca ou selo divino nada mais é que a energia poderosa de Deus, chamada de fé sobrenatural”. [...] “Somente após ter recebido a unção do Espírito Santo, o Senhor Jesus começou a pregar as boas novas, a curar os enfermos e a libertar os oprimidos do diabo. Em outras palavras, só após ter recebido a unção do Espírito Santo é que se manifestou n’Ele o poder da fé sobrenatural.” (Macedo, 2004:19).

	<p>cena do momento da oferenda, pois aponta para/“mostra”⁴⁰ a oferta</p> <p>h) esta estrofe enuncia dois eventos distintos: um, nos dois primeiros versos, a presença do personagem diante da divindade com a finalidade de receber a unção; outra, nos dois últimos versos, o momento da oferta à divindade</p> <p>i) no último verso, a ação proposta à divindade é imperativa e não suplicativa (“meu Senhor, meu rei ... vem, recebe ...”), pois sendo o interlocutor o Senhor e Rei (uma divindade) a atitude do servo deve ser a de ir ao Senhor e Rei e não este vir ao encontro/presença do servo; uma enunciação desta maneira pode apontar para além da ideologia neopentecostal de exigir da divindade o cumprimento das bênçãos que tem preparado para os féis (Teologia da Prosperidade), pode apontar para uma inversão das funções Senhor/servo, rei/súdito, divino/humano, passando para o ser humano o centro do poder espiritual.</p>
<p>Quero ser oferta viva em teu altar, meu Pai Minha vida eu entrego em tuas mãos Mesmo que não haja em mim palavras pra dizer Quando teu poder invade o meu viver</p>	<p>a) o primeiro verso é uma intertextualidade que aponta para o texto bíblico de Rm 12.1⁴¹, ao mesmo tempo em que é uma expressão simbólica de dedicação/obediência</p> <p>b) o segundo verso enuncia a tomada de decisão do personagem “eu” que tem como consequência o desejo de ser ele próprio uma oferta viva, enunciado no primeiro verso</p> <p>c) parece haver descontinuidade lógica entre os dois primeiros versos e os dois últimos, tratando os dois primeiros do tema dedicação e os dois últimos da inefabilidade do encontro com a divindade; para dar unidade e coerência à estrofe, proponho que a leitura seja realizada de maneira invertida: Mesmo que não haja em mim palavras pra dizer / quando (entendido como cada vez que/sempre que) teu poder invade o meu viver / minha vida eu entrego em tuas mãos / quero ser oferta viva em teu altar, meu Pai.</p>

⁴⁰ Tatit afirma que “os dêiticos ‘este’, ‘aquele’, ‘isto’, ‘aquilo’ etc., servem para mostrar ou indicar fatos extradiscursivos, ou seja, fatos de situação que se remetem ao momento e ao lugar de produção do texto”. Considera que os “demonstrativos” foram impropriamente chamados por esse nome pela gramática tradicional e que, na realidade, eles são “monstrativos”. Diz o autor, “este neologismo conceitual vem do verbo latino *monstrare* que originou o nosso ‘mostrar’ do português.” (Tatit, 1986:21).

⁴¹ “Rogo-vos, pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresenteis os vossos corpos em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional.” (Bíblia online).

<p>Toca em minha vida, Espírito Santo Vem me envolver, Espírito Santo E me renovar, Espírito Santo Faz o teu querer, Espírito Santo</p>	<p>a) esta estrofe apresenta o desejo do personagem de uma total entrega/dependência à divindade que abre margem a uma homologia com o fenômeno da “incorporação” de divindades do panteão africano e indígena⁴² b) “toca em minha vida” é uma expressão metafórica que significa um contato com a divindade⁴³ c) as ações desejadas pelo personagem, “vem me envolver, me renovar, faz o teu querer”, caracterizam essa entrega/dependência total que, por outro lado, favorecem o estado de êxtase</p>
--	--

2.5.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, o texto desta canção apresenta a característica do infantilismo através exacerbação do discurso de servilismo. Devido ao uso de várias expressões simbólicas e de repetições tanto do nome da divindade dentro do seu texto quanto das estrofes durante o ritual, esta canção caracteriza-se como propiciadora de êxtase⁴⁴.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e rima nos últimos versos de cada estrofe. Caracteriza-se como uma oração de dedicação e súplica. Utiliza expressões metafóricas, tais como “deixa tua unção fluir, e me tocar”, “é teu este meu coração” e “quero ser oferta viva em teu altar” e apresenta textos bíblicos de forma implícita.

(C) Em relação à Análise do Discurso, encontrei uma formação discursiva que apontou para a ideologia do batismo no Espírito Santo. Apresenta intertextualidade com versos bíblicos que fazem referência ao tema da experiência religiosa com o Espírito Santo.

(D) Em relação à figurativização, tematização e passionalização, o texto da canção é direto na apresentação dos personagens que se relacionam como eu/tu. A divindade Espírito Santo é tematizada na primeira e terceira estrofes, entretanto na segunda estrofe surge a

⁴² Almeida é quem sugere esta homologia: “[...] o surgimento do pentecostalismo significou importante inflexão na história dos evangélicos, na medida em que a ‘incorporação’ do Espírito Santo, quase sempre provocada em momento de efervescência coletiva [...]”. (Almeida, 2009:116).

⁴³ Na ideologia iurdiana o batismo com o Espírito Santo pode ser expresso simbolicamente como o “toque do Espírito Santo”; a sua ênfase recai sobre os dons dos Espírito Santo que tem como principal evidência a glossolalia.

⁴⁴ Campos fala do êxtase provocado pelo Espírito Santo, que na cosmovisão pentecostal está associado a “alívio”, a “alegria” e a “paz”, e afirma que “Willian Sargant [...] chama esse fenômeno de ‘colapso total’ do sistema psíquico causado por um estado de inibição transmarginal do cérebro, seguido por um agudo estado de excitação nervosa. Segundo ele, tais experiências podem ser provocadas por drogas, jejuns ou estímulos sensitivos, como palmas, músicas e outros procedimentos grupais ou terapêuticos”. (Campos, 1997:349).

expressão “meu Pai”, que torna mais confusa a identificação do segundo personagem do drama. O autor da canção faz uso de várias expressões para denominar a divindade: a) Espírito Santo, b) meu Senhor, c) meu rei, d) meu Pai. A prolixidade na nomeação da divindade possibilita confusão. A passionalização se apresenta através da figura do desejo/esperança intenso de conjunção com a divindade.⁴⁵

(E) Em relação ao uso de simbolismos, esta canção emprega símbolos em abundância e várias expressões metafóricas. Seguem algumas delas: “meu Senhor”, “meu rei”, “meu Pai”; “deixa tua unção fluir, e me tocar”, “quero ser oferta viva em teu altar”, “toca em minha vida”.

2.6. CANÇÃO SALMO 5

Canção incluída no hinário da IURD sob número 209, página 209, com autoria creditada ao Bispo Edir Macedo⁴⁶. É uma paráfrase do *Salmo 5*⁴⁷, um salmo de Davi que tem como título “Proteção contra os ímpios”⁴⁸.

O texto da canção é o seguinte:

⁴⁵ Tatit afirma que “um estado passional, portanto, pressupõe uma ação anterior – na qual o sujeito passional foi o sujeito passivo (que sofreu a ação) – causador deste estado e, às vezes, constitui um ponto de efervescência desencadeador de novas ações”. (Tatit, 1986:28). É possível conjecturar, então, que houve um afastamento do personagem no relacionamento com a divindade no passado que desencadeou o seu intenso estado passional atual.

⁴⁶ No hinário da IURD, nove canções de um total de 257 encontram-se incluídas com autoria creditada ao bispo Edir Macedo.

⁴⁷ Segundo Weiser, este é um salmo de lamentação ou súplica e é o gênero que tem o maior número de representantes no Saltério. Os salmos desse gênero apresentam em sua estrutura formal os seguintes elementos: “invocação, lamentação, súplica, motivação, voto ou promessa de louvor”, podendo todas estas partes, às vezes, não serem contempladas num salmo, bem como variar a seqüência dos seus elementos. Weiser afirma que o objetivo e o pressuposto da maioria dos salmos de lamentação “é o encontro com [o] Deus concebido presente através da teofania cúltica de Iahweh. (Weiser, 1994:45 e 48). O Salmo 5 é o seguinte: “[1] Dá ouvidos às minhas palavras, ó SENHOR, atende à minha meditação. [2] Atende à voz do meu clamor, Rei meu e Deus meu, pois a ti orarei. [3] Pela manhã ouvirás a minha voz, ó SENHOR; pela manhã apresentarei a ti a minha oração, e vigiarei. [4] Porque tu não és um Deus que tenha prazer na iniquidade, nem contigo habitará o mal. [5] Os loucos não pararão à tua vista; odeias a todos os que praticam a maldade. [6] Destruirás aqueles que falam a mentira; o SENHOR aborrecerá o homem sanguinário e fraudulento. [7] Porém eu entrarei em tua casa pela grandeza da tua benignidade; e em teu temor me inclinarei para o teu santo templo. [8] SENHOR, guia-me na tua justiça, por causa dos meus inimigos; endireita diante de mim o teu caminho. [9] Porque não há retidão na boca deles; as suas entranhas são verdadeiras maldades, a sua garganta é um sepulcro aberto; lisonjeiam com a sua língua. [10] Declara-os culpados, ó Deus; caiam por seus próprios conselhos; lança-os fora por causa da multidão de suas transgressões, pois se rebelaram contra ti. [11] Porém alegrem-se todos os que confiam em ti; exultem eternamente, porquanto tu os defendes; e em ti se gloriem os que amam o teu nome. [12] Pois tu, SENHOR, abençoarás ao justo; circundá-lo-ás da tua benevolência como de um escudo.” (Bíblia online).

⁴⁸ Bíblia Vida Nova.

Atende à voz do meu clamor, ó Rei, Deus meu
 Pois eu a Ti orarei com mais fervor
 Oh! Dai ouvidos às minhas súplicas, ó Senhor
 A minha meditação elevo aos céus.

[REFRÃO]

Na longa noite eu a Ti vigiarei
 Pela manhã, Tu ouvirás a minha voz
 E na igreja com muita fé eu orarei
 Oh! Derrama as tuas bênçãos sobre nós.

[FINAL DO REFRÃO]

O Deus eterno não tem prazer na iniquidade
 A sua palavra é uma espada e broquel
 Que extermina este mundo de maldade
 E conserva com retidão a quem for fiel.

[repetição do REFRÃO]

[a última frase do refrão foi repetida]

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
Atende à voz do meu clamor, ó Rei, Deus meu Pois eu a Ti orarei com mais fervor	a) os personagens são apresentados como eu/tu b) o vocativo “ó Rei, Deus meu” e o imperativo “atende” são dêiticos que presentificam a cena, causando a impressão que ela acontece no presente momento ⁴⁹ c) estas duas frases apresentam uma intertextualidade, pois correspondem ao verso bíblico de Sl 5.2, com o acréscimo da expressão “com mais fervor” d) a expressão “com mais fervor” acrescenta intensidade à figura passional da esperança
Oh! Dai ouvidos às minhas súplicas, ó Senhor A minha meditação elevo aos céus.	a) estas frases apresentam uma intertextualidade, pois correspondem ao verso bíblico de Sl 5.1, com o acréscimo da expressão “elevo aos céus” b) não há a concordância verbal na primeira frase; gramaticalmente ela deveria ser “Oh! Dá ouvidos às minhas súplicas, ó Senhor”, como se encontra enunciado no salmo original c) o vocativo “ó Senhor” apresenta-se como um dêitico que ajuda a presentificar a cena d) a última frase apresenta-se como uma enunciação poética e metafórica para uma oração (prece, reza)

⁴⁹ Tatit, 1986:15.

<p>Na longa noite eu a Ti vigiarei Pela manhã, Tu ouvirás a minha voz</p>	<p>a) estas frases correspondem ao verso bíblico do SI 5.3⁵⁰ b) a expressão “longa noite” apresenta na palavra “longa” a figura passional formada por um sentimento misto de esperança e ansiedade c) a ação de vigiar (“eu a Ti vigiarei”) proposta pelo personagem conota a perscrutação dos mistérios da divindade no propósito de ser ouvido por ela ao mesmo tempo em que fica em estado de alerta no aguardo de uma resposta da divindade</p>
<p>E na igreja com muita fé eu orarei</p>	<p>a) estas frases correspondem ao verso bíblico do SI 5.7 b) ao enunciar o local (“na igreja”) o personagem presentifica a cena proporcionando um maior envolvimento daquele que canta; esta expressão funciona como um dêitico que aponta para um local, que é o aqui, onde a ação ocorre c) a expressão “com muita fé” funciona como uma modalização da ação de orar, isto é, acrescentou-se um modo (disposição de espírito) ao ato de orar: não basta orar, tem que orar fervorosamente (“com muita fé”)</p>
<p>Oh! Derrama as tuas bênçãos sobre nós</p>	<p>a) esta frase corresponde ao verso bíblico do SI 5.12 b) a interjeição “oh!” é um dêitico que tem a função de presentificar o discurso c) o enunciado “derrama as tuas bênçãos” é uma expressão simbólica/metafórica que na ideologia da IURD pode significar muitos milagres e uma vida de prolongada prosperidade d) o personagem amplia o universo dos actantes⁵¹ ao incluir todos os que se encontram na igreja (comunidade) como beneficiários de sua súplica; essa mudança de número (de eu, para nós) indica uma estratégia discursiva/ideológica de envolver o grupo (ou a comunidade) na cena discursiva</p>
<p>O Deus eterno não tem prazer na iniquidade</p>	<p>a) esta frase corresponde ao verso bíblico do SI 5.4 b) a enunciação muda a forma de tratamento dada à divindade, tratando-a na terceira pessoa do singular, o que significa que o discurso foi direcionado para a comunidade</p>

⁵⁰ A ação de vigiar – “vigiar” – no salmo bíblico não faz referência a uma noite em estado vigília ou de observação atenta, ou ainda, de uma noite espreitando a ação da divindade. O salmo faz referência à ação de vigiar no sentido de estar atento à resposta da divindade a uma súplica apresentada ao amanhecer, pois tem certeza que será atendido. Weiser, no seu comentário sobre este salmo, afirma que “justamente este entrelaçamento da certeza de ser atendido, [...], com a espera (= espreita) [da ação de] Deus [...], esta tensão entre ter e esperar, [...], constitui a característica inconfundível da espiritualidade interior viva, [...]” (Weiser, 1994:86).

⁵¹ Elementos (personagens) geradores ou participantes de uma narrativa ficcional.

	c) duas possibilidades se apresentam na significação deste verso: a primeira, a utilização de um cognome para a divindade ao falar sobre ela (“o Deus eterno”); segunda, a enunciação de uma das características/atributo da divindade
A sua palavra é uma espada e broquel	a) é uma referência (intertextualidade) ao Salmo 91.4: “[...] a sua verdade [palavra] será o teu escudo [possui um formato grande] e broquel [escudo pequeno]” ⁵² b) a expressão “a sua palavra” é uma metáfora para todo e qualquer texto bíblico c) os termos “espada” e “broquel” (que pode significar tanto escudo quanto couraça e ambos têm a função de proteger o seu portador de ataques dos inimigos) são símbolos religiosos (metáforas) que têm o seguinte significado: - a espada: poderio destruidor e construtor (criador) ⁵³ ; por causa deste duplo aspecto (destruidor e criador) a espada “é um símbolo do Verbo, da Palavra” ⁵⁴ - o escudo: poderio defensivo, protetor ⁵⁵
Que extermina este mundo de maldade	a) esta frase corresponde ao verso bíblico de Sl 5.6; 5.9, 10 b) continua utilizando as figuras de linguagem da guerra (metáfora) para mostrar o repúdio da divindade a toda impiedade; a palavra “extermina” é a que apresenta essa conotação c) a expressão simbólica “extermina este mundo de maldade” encontra-se diretamente ligada à frase anterior e apresenta o testemunho de quem teve experiências com a divindade ou teve a esperança de livramento da maldade do mundo, esperança que é colocada na atuação da divindade
E conserva com retidão a quem for fiel	a) esta frase corresponde ao verso bíblico de Sl 5.7, 8; 5.11, 12 b) esta frase finaliza o testemunho do personagem condicionando a justiça divina à fidelidade do indivíduo (“a quem for fiel”)

Não foi realizada uma paráfrase estrita do Salmo 5. No texto parafraseado houve a inclusão de outro salmo, de símbolos, bem como a não manutenção da ordem discursiva do

⁵² Na Bíblia de Jerusalém este verso está assim escrito: “[...] sua fidelidade é escudo e couraça”. Em relação ao termo “couraça”, Weiser afirma que a palavra hebraica originária é desconhecida e que a tradução para o termo couraça foi deduzida pelo contexto. (Weiser, 1994:461).

⁵³ O poderio destruidor de um estado militar, isto é, o poderio de destruir e eliminar os oponentes para impor um estado, ou uma destruição que pode ser aplicado “contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva” e o poderio construtor que “estabelece e mantém a paz e a justiça”. (Chevalier, 2009:392).

⁵⁴ Chevalier, 2009:392.

⁵⁵ Chevalier, 2009:387.

texto original. Concluo que o propósito não foi de parafrasear, mas sim de manipular deliberadamente o texto do salmo com um propósito definido. Essa manipulação do texto bíblico exemplifica claramente a proposta analítica da Análise do Discurso, pois a literalidade do texto bíblico foi trabalhada na canção sob uma estratégia ideológica, a ideologia iurdiana.⁵⁶

Nessa manipulação/edição do texto bíblico, a referência à divindade encontrada em Salmos foi feita através de três termos numa seqüência que gradualmente aumentava o âmbito de domínio da divindade, a saber: “Senhor”, “Rei” e “Deus”, respectivamente; seqüência que é quebrada na paráfrase. Essa disposição textual pode assim ser interpretada: a expressão “Senhor” faz referência a uma dominação restrita ao à pessoa ou ao espaço próximo da pessoa, então, encontra-se no nível pessoal/individual; a expressão “Rei” denota uma dominação sobre um grupo numericamente grande de pessoas ou a um espaço maior do que aquele destinado ao senhor, refere-se, portanto, ao nível relacional; a expressão “Deus” denota uma dominação irrestrita, abrangendo os níveis anteriores mais o espiritual. A paráfrase ordena assim os termos que designam a divindade: “Rei”, “Deus” e “Senhor”, perdendo, portanto, aquela seqüência crescente do âmbito de domínio da divindade existente no texto original.

Prosseguindo a análise, a segunda estrofe apresenta-se como um testemunho do personagem à comunidade, pois houve a mudança da forma de tratamento utilizada na primeira estrofe e no refrão. O teólogo Artur Weiser faz o seguinte comentário sobre os salmos de lamentações, categoria à qual o Salmo 5 pertence: “na lamentação alterna-se a forma do tratamento de Deus na segunda pessoa com a descrição na terceira. Quer dizer: também a lamentação tem finalidade dupla: é ao mesmo tempo *oração* e *testemunho*, a primeira dirigida a Deus e a segunda à comunidade.”⁵⁷

Resumindo, o texto da canção vai além da proposta de ser uma paráfrase do Salmo 5, pois acrescentou parte de outro salmo e presentificou a comunidade (igreja) na cena representada em seu discurso quanto incluiu os demais indivíduos em sua súplica.

⁵⁶ A Análise do Discurso propõe que um discurso possui formações ideológicas que apontam para ideologias. Estas podem ser visualizadas/percebidas ao se analisar um discurso levando-se em consideração o momento histórico da sua materialidade. Em outras palavras, a manipulação (a edição) de um texto no momento da sua materialização em um discurso pode ser percebida como orientada por uma ideologia. Orlandi afirma que “a ideologia se produz justamente no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história”. (Orlandi, 2007:20). Deve-se entender o conceito de “materialidade da história” como o momento histórico da produção do texto/discurso.

⁵⁷ Weiser, 1994:46. Grifo no original.

2.6.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, verifiquei a presença de textos que conotam milagres e prosperidade (“tuas bênçãos”) e a reutilização de símbolos bíblicos do Antigo Testamento (“espada e broquel”); o símbolo “espada” também é utilizado no Novo Testamento. Essa mistura/indefinição/polissignificação simbólica cria condições propícias ao êxtase.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta-se em forma de quadras contendo rima ABBC na primeira estrofe, ABAB no refrão, e na segunda estrofe, rima ABAB, não mantendo um padrão rímico, portanto. A canção é uma narração da súplica de bênçãos à divindade e dos comportamentos praticados pelo suplicante durante o ato de súplica; a segunda estrofe configura-se como um testemunho, pois apresenta a mudança de tratamento da segunda para a terceira pessoa, significando essa mudança que o discurso, a partir daí, é dirigido à comunidade.

Por pretender ser uma paráfrase, esta canção apresenta textos bíblicos em quase todo o seu enunciado. É uma canção mista em relação à objetividade/subjetividade, pois se dirige à divindade, mostra atitudes do personagem e também se dirige à comunidade.

(C) Em relação à Análise do Discurso, apresenta uma formação discursiva quando enuncia “Oh! Derrama as tuas bênçãos”, apontando para a ideologia iurdiana de milagre e prosperidade. Por ser uma paráfrase em quase todo o seu enunciado, esta canção faz referência direta ao texto bíblico do Salmo 5.

(D) Em relação à figurativização, apresenta as figuras da divindade, do personagem, da comunidade (igreja), noite, manhã e a Bíblia, esta, metaforizada pela expressão “a sua palavra”. Em relação à tematização, apresenta o desejo do personagem, que se encontra em um estado de disjunção com a divindade, de que seu clamor seja atendido e que suas súplicas sejam ouvidas, para isso o personagem se dispõe a perscrutar (vigiar) a divindade, acrescentar “fervor” às suas preces e comparecer ao local específico de culto; expõe à comunidade o seu testemunho sobre intolerância que a divindade tem com a iniquidade, e fala do tratamento justo que a divindade dá aos que permanecem fiéis. Em relação à passionalização, o estado de disjunção entre o personagem e a divindade está implícito e ocasiona um forte desejo de conjunção; o aspecto emocional é apresentado através das expressões “com mais fervor”, “longa noite” e “com muita fé”.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, utiliza símbolos religiosos bíblicos (“espada e broquel”), expressões metafóricas e metáforas.

2.7. CANÇÃO SEU NOME É JESUS

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob número 227, página 226, com indicação de autoria desconhecida.

Encontra-se também incluída na coleção *Cantai e celebrai*⁵⁸, sob o número 39. No hinário da IURD houve o acréscimo da última estrofe. Na coleção *Cantai e celebrai* também não foram indicados os autores de sua da letra e música.

A letra que segue foi a entoada no ritual do dia 27 de setembro de 2009.

<p>Seu nome é Jesus Seu nome é Jesus Seu nome é Jesus Eu o amo sim</p> <p>Oh, quanto eu o adoro A ele eu me rendo Seu nome é Jesus Eu o amo sim</p> <p>Aleluia! Aleluia! Louvado seja o Cristo Jesus Aleluia! Aleluia! Louvado seja Jesus</p> <p>Aleluia! Aleluia!</p>

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p>Seu nome é Jesus Seu nome é Jesus Seu nome é Jesus Eu o amo sim</p>	<p>a) os personagens são apresentados como eu/ele (personagem/divindade) b) é possível haver uma intertextualidade da afirmação “seu nome é Jesus” com o verso bíblico de Mt 1.21⁵⁹ c) o estado passional do personagem é enunciado diretamente</p>
<p>Oh, quanto eu o adoro A ele eu me rendo Seu nome é Jesus Eu o amo sim</p>	<p>a) a interjeição “oh” é um dêitico que presentifica o personagem, causando a impressão de que alguém se encontra falando no exato momento de sua enunciação b) essa interjeição expressa também um estado</p>

⁵⁸ [As informações desta coleção encontra-se na página 241.](#)

⁵⁹ “E dará à luz um filho e chamarás o seu nome JESUS; porque ele salvará o seu povo dos seus pecados.” (Bíblia online).

	<p>passional de satisfação pela possibilidade de uma conjunção com a divindade através da submissão do personagem</p> <p>c) intensifica-se o estado passional do personagem com a enunciação das frases “eu o adoro” e “a ele eu me rendo”</p> <p>d) a frase “eu me rendo” é uma expressão metafórica que conota sujeitar-se a, deixar-se ser dominado pela divindade</p>
<p>Aleluia! Aleluia! Louvado seja o Cristo Jesus Aleluia! Aleluia! Louvado seja Jesus</p>	<p>a) a interjeição “aleluia!” é um dêitico que confirma o estado passional do personagem</p> <p>b) esta estrofe apresenta-se como um discurso laudatório à divindade, que ameniza o estado passional demonstrado nas estrofes anteriores; o efeito amenizador é resultante do discurso desta estrofe significar o momento pós conjunção/satisfação dos desejos do personagem (conjunção aqui é aquela definida por Luiz Tatit), isto é, o momento anterior era de um anseio por uma entrega total à divindade e o momento atual é de louvá-la por ter os seus desejos (desejos do personagem) satisfeitos; o nível passional é menor que o momento anterior</p>

Tatit fala de *simulacros de persuasão* quando descreve a classe de canções que apresentam o recurso da *persuasão decantatória*. Nessa classe de canções normalmente existe uma compatibilidade entre texto e melodia⁶⁰. No *simulacro de persuasão* os actantes “são construídos e investidos de modalidades que lhe dão competência para a persuasão [...]. A relação se concentra no núcleo ELE (actante construído) / EU”⁶¹. Na presente canção a construção do actante *divindade* não consistiu na descrição de seus atributos, mas na afirmação repetida do seu nome, nas declarações passionais e nas interjeições laudatórias a ele dirigidas, o que possibilita a persuasão do fiel/cantante a um estado passional que pode levá-lo a um posterior estado de êxtase.⁶² Portanto, a *persuasão decantatória* apresenta-se nesta canção de maneira indireta.

⁶⁰ Essa compatibilidade se dá através da “identificação programada de um tema melódico com um actante construído” (Tatit, 1986:47). Leia também a nota de rodapé número 62. Essa compatibilidade não foi alvo de análise neste trabalho.

⁶¹ Tatit, 1986:54. Grifo do autor. O actante construído também pode ser apresentar-se na posição do “tu” e do “eu”.

⁶² A noção de *decantação* é apropriada para denominar o processo de persuasão encontrado numa canção. Afirma Tatit que “‘decantar’ significa ‘celebrar ou exaltar alguém em cantos ou em versos’. [...] Numa outra etapa, ‘decantar’ tem o sentido de ‘repetir sempre a mesma coisa, repisar’, causando a sensação de encantamento.” (Tatit, 1986:53). Quando essa repetição textual vem compatibilizada com uma repetição melódica (no linguajar do músico: tema, motivo, figura, célula) acontece aquilo que Tatit define como a identificação programada de um tema melódico com um actante construído.

2.7.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, esta canção apresenta, pelo seu forte componente passional, condições de levar o fiel ao estado de êxtase religioso.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção é uma declaração de amor à divindade escrita em forma coloquial. É subjetiva.

(C) Em relação à Análise do Discurso, esta canção apresenta-se como um discurso religioso passional e laudatório. A frase “seu nome é Jesus” pode ser considerada como uma intertextualidade com versos bíblicos.

(D) Em relação à figurativização, expõe os personagens “eu” e “ele”/divindade. O tema apresentado é o estado passional do personagem que é expressado através de uma declaração amorosa e da manifestação do desejo de sujeição à divindade.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, utiliza a expressão metafórica “eu me rendo” conotando submissão.

2.8. CANÇÃO DEUS TEM UM PLANO

Canção incluída no hinário da IURD sob número 59, páginas 70 e 71, com indicação de autoria desconhecida, fato que confirma a falta de comprometimento na informação correta dos dados complementares das canções constantes do hinário daquela instituição.

Esta canção foi composta no ano de 1955 sob o título *His way, mine*, tendo como autor da letra BO Baker e da música Dick Baker, ambos americanos do norte.

Esta canção foi publicada anteriormente no hinário *Som Maior*, com o título “*Seu plano – meu!*”, sob número 83, que teve produção do Departamento de Música da Junta Coordenadora da Convenção Batista de São Paulo e publicação da Redijo Gráfica e Editora Ltda. O conjunto Som Maior gravou esta canção no ano de 1981, no LP *Ele é a razão de viver*, na voz de Lia Oliveira, acompanhada ao violão por Cristina Audi.⁶³

O texto da canção é o seguinte:

⁶³ Informação obtida na endereço eletrônico <http://webspace.com.br/carros/seu-plano-meu-som-maior-1981/>.

Deus tem um plano a cada criatura
 E aos astros, Ele dá o céu
 E a cada rio, Ele dá um leito
 E um caminho para mim traçou

[REFRÃO]

A minha vida eu entrego a Deus
 Pois o Seu filho a entregou por mim
 Não importa onde for, seguirei meu Senhor
 Sobre a terra ou mar, onde Deus mandar, irei

[FIM DO REFRÃO]

Deus enumera a cada grão de areia
 E as ondas ouvem Seu mandar
 E as aves em seus rumos lhe obedecem
 Seu carinho faz abrir a flor

[REFRÃO]

Em Seu querer, encontro paz na vida
 E bênçãos que jamais gozei
 Embora venham lutas e tristezas
 Tenho fé que Deus me guiará

[REFRÃO]

[REFRÃO]

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
Deus tem um plano a cada criatura E aos astros, Ele dá o céu E a cada rio, Ele dá um leito E um caminho para mim traçou	a) a primeira palavra da canção nomeia a divindade b) o personagem fala de sua relação com a terceira pessoa (ele/Deus) para um interlocutor (tu) não apresentado no texto da canção c) o personagem fala sobre o poder da divindade de controlar o universo e a sua própria vida discriminando algumas de suas realizações d) esta estrofe apresenta intertextualidade com textos bíblicos ⁶⁴
A minha vida eu entrego a Deus	a) é uma expressão simbólica que conota dedicação b) essa dedicação apresenta-se como consequência da dádiva divina de entrega do seu filho (verso seguinte)
Pois o Seu filho a entregou por mim	a) é uma formação discursiva que aponta para a ideologia/doutrina cristã da salvação pela graça b) pode-se apontar a existência de intertextualidade

⁶⁴ Entre outros, Sl 148.3-5: “Louvai-o, sol e lua; louvai-o, todas as estrelas luzentes. Louvai-o, céus dos céus, e as águas que estão sobre os céus. Louvem o nome do SENHOR, pois mandou, e logo foram criados.” (Bíblia online); Salmos 24.1: “Ao Senhor pertence a terra e tudo o que nela se contém, o mundo e os que nele habitam”; Prov 16.9: “O coração do homem planeja o seu caminho, mas o SENHOR lhe dirige os passos.” (Bíblia Nova Vida, 1995).

	com o verso bíblico de Jo 3.16 ⁶⁵ b) o “ a ” destacado em negrito quer informar que na letra impressa no hinário da IURD ela não existe, ma foi introduzida na hora do canto comunitário
Não importa onde for, seguirei meu Senhor	a) é uma expressão simbólica que também conota dedicação b) é possível apontar uma intertextualidade com o verso bíblico de Rute 1.16 ⁶⁶ c) a expressão “meu Senhor” apresenta-se como a figura de linguagem antonomásia para Deus d) a expressão “meu Senhor” conota o reconhecimento por parte do personagem da condição de inferioridade em relação à divindade
Sobre a terra ou mar, onde Deus mandar, irei	esta frase é uma expressão metafórica que conota obediência
Deus enumera a cada grão de areia E as ondas ouvem seu mandar E as aves em seus rumos lhe obedecem Seu carinho faz abrir a flor	esta estrofe retoma a particularização dos poderes da divindade citando-os através de expressões simbólicas/metafóricas: a) “enumera cada grão de areia”, significa a onisciência da divindade b) “as ondas ouvem seu mandar”, significa a onipotência c) “as aves em seus rumos lhe obedecem”, significa providência (a analogia foi feita aqui com as aves migratórias) d) “seu carinho faz abrir a flor”, amor/cuidado
Em seu querer encontro paz na vida E bênçãos que jamais gozei Embora venham lutas e tristezas Tenho fé que Deus me guiará	a) o personagem expressa as conseqüências da obediência b) o termo “jamais” apresenta-se como uma figura passional (Tatit) que indica um anterior estado de carência que é suprida no presente c) o personagem afirma sua fé na capacidade da divindade de guiar a sua vida, apesar das dificuldades e decepções que a vida traz d) pode-se apontar uma intertextualidade dos últimos versos com o texto bíblico de Sl 23.4 ⁶⁷

Esta canção é um testemunho sobre o relacionamento do personagem com a divindade, que é expresso para um interlocutor (tu) não declarado na canção. No testemunho são apontados os feitos de Deus no controle da natureza da qual também o personagem é partícipe. Através da enumeração das realizações de Deus o personagem deixa implícitas as

⁶⁵ “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna.” (Bíblia online).

⁶⁶ “Disse, porém, Rute: Não me instes para que te abandone, e deixe de seguir-te; porque aonde quer que tu fores irei eu, e onde quer que pousares, ali pousarei eu; o teu povo é o meu povo, o teu Deus é o meu Deus.” (Bíblia online).

⁶⁷ “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam.” (Bíblia online).

suas qualidades de onipotência, onisciência e amor. Por Deus se encontrar atuando no universo e na natureza no presente momento e por ter entregado o seu filho, o personagem afirma que o seguirá e irá a qualquer lugar para apresentar este testemunho. É importante ressaltar as ações e seus tempos verbais: no passado, Deus “o Seu filho entregou por mim”; no presente, aos astros, “dá o céu”, ao rio, “dá um leito”, fazendo sua vontade, “encontre paz na vida”, mediante a dádiva divina, “a vida eu entrego a Deus”; no futuro, no meio dos conflitos, “tenho fé que Deus me guiará”, finalmente, decide o personagem, “seguirei meu Senhor”.

2.8.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, o texto desta canção não apresenta algum elemento característico. Esta canção é o testemunho do personagem sobre os feitos de Deus em sua vida e a sua resposta a esses fatos.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta-se em forma de quadras contendo versos brancos, isto é, versos que não apresentam rimas entre si⁶⁸; possui refrão.

Quanto ao padrão literário, pode-se afirmar que apresenta suas idéias na forma de itemização, isto é, elas se encontram dispostas em itens.

Quanto a utilização de figuras de linguagem, faz uso de antonomásia e expressões metafóricas.

Quanto à objetividade/subjetividade, esta canção é direta/objetiva na nomeação da divindade e no relato dos seus feitos nas estrofes um e dois; no refrão e na estrofe três ela se torna subjetiva, referindo-se a ações, desejos realizados e a tomada de decisão do personagem.

(C) Em relação à Análise do Discurso, apresenta uma formação discursiva que aponta para a ideologia/teologia da salvação pela graça divina. Em relação à intertextualidade, apresenta muitas referências a versos bíblicos, explícitas e implícitas, entre eles: Salmo 148.3-5, 24.1, Provérbios 16.9, Rute 1.16 e Salmo 23.4.

(D) Em relação à figurativização, a letra desta canção apresenta o personagem “eu” (caracterizado pelos pronomes mim, minha, me, eu) e materializa graficamente o personagem “ele” (Deus) que tem o seu nome enunciado no primeiro momento da canção, fornecendo dados sobre a sua atuação. A figura de Deus é presentificada através das suas realizações que são discriminadas no texto da canção, que foram colocadas no tempo verbal do presente do

⁶⁸ Goldstein, 2005:34.

indicativo. Em relação à passionalização, identifiquei somente a figura passional de satisfação caracterizada pelo termo “jamais” na expressão “bênçãos que jamais gozei”.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, o texto da canção apresentou várias expressões metafóricas: “A minha vida eu entrego a Deus”, “Não importa onde for, seguirei meu Senhor”, “Deus enumera cada grão de areia”, entre outras.

2.9. CANÇÃO *NESTA NOITE FELIZ*

Canção incluída no hinário da IURD sob número 143, páginas 147, com indicação de autoria desconhecida.

Apesar de o título e a letra desta canção especificar o período do dia do encontro com a divindade (“nesta noite”), esta é utilizada em outros períodos do dia por possibilitar a troca da palavra “noite” para “dia”, “manhã”⁶⁹ ou “tarde”. Foi isso que ocorreu em todos os domingos de manhã em que esta canção foi entoada: cantou-se “neste dia feliz”.

Outra mudança ocorrida no canto desta canção foi a inversão das estrofes. O canto comunitário foi iniciado pela segunda estrofe.

Esta canção, da forma como consta do *Hinário da IURD*, é a junção de duas canções publicadas separadamente na coleção denominada de *Cantai e celebrai*, a saber: “Neste dia feliz” (número 28) e “Basta que me toques, Senhor” (número 57). Esta coleção foi compilada por Glenn E. Musselman e Esther M. Musselman e publicada pela Livraria Cristã Unidade (Campinas/SP, Ribeirão Preto/SP, Brasília/DF e Taguatinga/DF) no ano de 1974 com tiragem de três mil exemplares.

Esta canção encontra-se gravada como a primeira faixa do LP *Basta que me toques Senhor*, cantada por Jacira Silva⁷⁰.

Segue a letra da canção conforme cantada no dia 8 de março de 2009.

⁶⁹ No ritual do dia 8 Jun 2006 a letra foi alterada para “nesta manhã feliz”.

⁷⁰ Informação obtida no endereço eletrônico http://eternoslouvores.blogspot.com/2009/09/em-breve_8261.html.

Basta que me toques, Senhor
Pra minha alma cansada vencer
Se a noite escura está Tua mão me guiará
Basta que me toques, Senhor

Neste dia feliz, neste santo lugar
Eu marquei um encontro com Deus
Seu poder é real, sua paz alcançarei
Eu marquei um encontro com Deus

Basta que me toques, Senhor
Pra minha alma cansada vencer
Se a noite escura está Tua mão me guiará
Basta que me toques, Senhor

Se a noite escura está Tua mão me guiará
Basta que me toques, Senhor

Eu marquei um encontro com Deus
Neste santo lugar de oração
Seu poder é real, sua paz alcançarei
Eu marquei um encontro com Deus

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p>Basta que me toques, Senhor Pra minha alma cansada vencer Se a noite escura está Tua mão me guiará Basta que me toques, Senhor⁷¹</p>	<p>a) os personagens são apresentados como eu/tu b) é possível aproximar o primeiro verso desta estrofe aos textos bíblicos de Lc 5.13 e Mt 9.18-25⁷² (intertextualidade) c) a frase “basta que me toques” é uma expressão simbólica que conota o desejo de milagres⁷³,</p>

⁷¹ No ritual do dia 15 Jul 2007 houve a troca da palavra “Senhor” por “Jesus”.

⁷² Lc. 5.12-13: “[12] E aconteceu que, quando estava numa daquelas cidades, eis que um homem cheio de lepra, vendo a Jesus, prostrou-se sobre o rosto, e rogou-lhe, dizendo: Senhor, se quiseres, bem podes limpar-me. [13] E ele, estendendo a mão, tocou-lhe, dizendo: Quero, sê limpo. E logo a lepra desapareceu dele.” Mt. 9.18-25: “[18] Dizendo-lhes ele estas coisas, eis que chegou um chefe, e o adorou, dizendo: Minha filha faleceu agora mesmo; mas vem, impõe-lhe a tua mão, e ela viverá. [19] E Jesus, levantando-se, seguiu-o, ele e os seus discípulos. [20] E eis que uma mulher que havia já doze anos padecia de um fluxo de sangue, chegando por detrás dele, tocou a orla de sua roupa; [21] Porque dizia consigo: Se eu tão-somente tocar a sua roupa, ficarei sã. [22] E Jesus, voltando-se, e vendo-a, disse: Tem ânimo, filha, a tua fé te salvou. E imediatamente a mulher ficou sã. [23] E Jesus, chegando à casa daquele chefe, e vendo os instrumentistas, e o povo em alvoroço, [24] Disse-lhes: Retirai-vos, que a menina não está morta, mas dorme. E riam-se dele. [25] E, logo que o povo foi posto fora, entrou Jesus, e pegou-lhe na mão, e a menina levantou-se.” (Bíblia online).

	<p>principalmente porque tal fenômeno é explicitamente buscado</p> <p>d) os dois primeiros versos são uma formação discursiva que apontam para a ideologia iurdiana da <i>corrente da libertação</i>⁷⁴</p> <p>e) a expressão “minha alma cansada” é uma metáfora que indica o estado de desesperança do fiel, motivado pelos males da vida</p> <p>f) a expressão “noite escura” é uma metáfora que indica, na ideologia iurdiana, toda a espécie de mal que possa acometer o fiel; todo mal é identificado como uma corrente maligna; contra esse mal “tua mão me guiará”, “basta que me toques, Senhor”</p> <p>g) a expressão “tua mão me guiará” é uma metáfora que indica que o fiel será protegido pela divindade</p>
<p>Neste dia feliz, neste santo lugar Eu marquei um encontro com Deus</p>	<p>a) estas frases induzem o fiel a um sentimento de felicidade pela possibilidade de uma “conjunção física” (união mística) com a divindade e à reverência ao lugar onde se encontra⁷⁵</p> <p>b) a segunda frase é uma expressão metafórica que indica que o templo onde o fiel se encontra é o local apropriado para a busca de libertação (dentro da ideologia iurdiana)</p>
<p>Seu poder é real, sua paz alcançarei</p>	<p>a) esta frase apresenta a mudança de tratamento da divindade, saindo do “tu” para “ele”, que caracteriza o discurso desta estrofe como um testemunho, isto é, a estrofe apresenta-se como uma fala do personagem sobre a divindade dirigida à comunidade</p> <p>b) a frase “sua paz alcançarei” é a afirmação da esperança de uma vida sem conflitos</p>

⁷³ Especificamente no dia em que esta canção foi entoada (8 Mar 2009), logo após o canto foi feita a oração dos milagres. Em outra oportunidade houve a fala anterior ao canto indicando que seria feita “uma oração pra as pessoas que estão doentes”, “pra as pessoas que não dormem de noite”, “pra as pessoas que vivem com os nervos a flor da pele”, “pra as pessoas que dizem assim: parece que tem uma coisa comigo, porque tudo que eu faço dá errado [...]”. (Ritual do dia 29 Out 2009). Em outro ritual, o dirigente solicitou que os fiéis levantassem suas mãos e suplicou, em oração, “[...] “que o Senhor venha tocar nessas mãos, de forma, meu Deus, que quando nós dermos as mãos nessa corrente contra o mal que atua nessa pessoa, esse mal saia, [...], seja esta pessoa que está aqui, livre, curada, liberta, [...], das suas mazelas, liberta das pragas, das maldições [...], toca nessas mãos, [...] todos os males, [...], sejam destruídos e essas pessoas livres, libertas, aqui, agora [...]”. (Ritual do dia 17 Dez 2006). Em outro ritual, “faz uma oração pedindo, ó Deus, eu creio que o Senhor está aqui, então, toca nas minhas mãos agora, porque eu não aceito o fato de tê-lo aqui e sair daqui com esses caroços, com esses encostos, com essa doença. Eu não aceito o fato de o Senhor estar aqui e não ter uma resposta, [...], então, responda-me, toca nas minhas mãos, para que eu saia daqui livre, liberto, [...]”. (Ritual do dia 15 Jul 2007). Com exceção de um, em todos os cultos analisados esta canção foi utilizada como introdução ao momento da oração de libertação.

⁷⁴ [Veja nota de rodapé número 91 da página 253.](#)

⁷⁵ Em relação ao lugar (espaço), Campos afirma que a participação nos ritos neopentecostais é “um mergulho nos tempos imemoriais, no caso da Igreja Universal, nos ‘tempos bíblicos’, mediados por uma leitura dos pastores através da Bíblia, e dos fiéis por meio do conteúdo do imaginário popular moldado pela tradição católico-afro-brasileira.” (Campos, 1997:139).

Eu marquei um encontro com Deus Neste santo lugar de oração	reafirma e confirma a indicação do templo como o local da busca de libertação ⁷⁶
--	---

A duração do canto desta canção nesse dia (8 Mar 2009) foi de dois minutos e cinquenta e sete segundos, um tempo consideravelmente dilatado para uma canção de pouco texto e andamento moderado. Das dezessete vezes em que esta canção foi entoada, o menor tempo foi de trinta e seis segundos. A média de tempo ficou em torno de um minuto e trinta segundos. No momento do canto desse dia houve a repetição da estrofe que iniciou a entoação, logo após, a repetição dos dois últimos versos dessa estrofe, mais ainda o canto de uma variante da segunda estrofe.

A minha intenção ao comentar a duração do período de execução desta canção, cujo texto é pequeno, é que o desempenho de cada fiel durante o momento do canto comunitário pode ser considerado como um gesto que possui um valor simbólico maior do que o conteúdo lingüístico daquilo que esteja sendo cantado. Pode acontecer nesse momento que o gesto (no presente caso, o desempenho do fiel durante todo o momento do canto comunitário) propicie sentimentos homólogos ao de um “espectador de um filme mudo ou de uma peça representada numa língua que não conhece e ao longo da qual ele apenas poderá perceber os gestos e ouvir os sons. Todavia, a atmosfera dos sentimentos penetrá-lo-á por completo, talvez mais profundamente do que as frases cujo sentido contradiz muitas vezes a intenção secreta”⁷⁷. Quero dizer com isto que o *kairos* vivenciado durante o canto comunitário pode oportunizar sentimentos estáticos tais que o texto que é cantado não tem importância efetiva.

2.9.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, esta canção possui um alto potencial de indução ao êxtase por conter explicitamente um desejo e uma esperança de uma sensação de contato físico com a divindade (união mística). Esse desejo é manifesto na expressão “basta que me toques, Senhor”. Tal desejo e esperança foram enfaticamente verbalizados pelo dirigente do ritual em sua oração logo após o canto comunitário:

⁷⁶ Campos afirma que a teologia iurdiana apresenta um novo eixo cognitivo e emocional “formado por Jesus/Espírito Santo/Igreja Universal” (Campos, 1997:350), idéia que é reforçada pelo texto desta canção ao enunciar que o local do encontro marcado com a divindade o lugar onde o fiel se encontra.

⁷⁷ Continua o filósofo Luc Benoist: “o segredo do espantoso sucesso de certos oradores ou conferencistas cuja audiência nunca teve a intenção de aprender alguma coisa com eles, mas que apenas ocorre atraída pela sedução de uma voz, para os ouvir, não falar mas cantar”. (Benoist, 1999:23).

Meus Deus, toca nas mãos dessas pessoas, em nome de Jesus, se você crê, peça a Deus para tocar em suas mãos agora. Você que está aí no presídio, você que está em casa, numa cama, toca agora, pede a Deus para tocar nas suas mãos, senhora. Fala, Jesus, toca aqui nas minhas mãos; meu Deus, toca aqui nas minhas mãos agora, agora. Feche os olhos, pede a ele para tocar, pessoal. Ele disse, pedi e dar-se-vos-á, porque quem pede recebe. Agora, se você crê, coloque a mão no local da dor, ou no alto da cabeça, ou no coração, aonde você achar melhor que deva colocar as suas mãos, [...], aonde tá a dor,[...]. Feche o seus olhos, feche os seus olhos [...].⁷⁸

Esse é o êxtase classificado como *êxtase cristão* ou *teresiano*, conforme tipologia proposta por Fericgla⁷⁹, que busca uma união mística com a divindade objetivando também respostas pragmáticas às questões cotidianas.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e rima variada: na primeira estrofe, ABCA; na segunda, ABCB. A última estrofe é a repetição da segunda, exceto a primeira frase, que é trocada pela frase “neste santo lugar de oração”, e tem rima ABCA. A inclusão de uma nova frase tem como objetivo inculcar a importância da presença do fiel nos templos iurdianos a cada ritual, pois o discurso iurdiano afirma que é no templo que a divindade mostra seu poder, sempre através da mediação do bispo dirigente.

Esta canção apresenta-se como uma súplica e um intenso anseio de união mística com a divindade e, conseqüentemente, milagres diversos.

Esta canção é subjetiva, pois funciona como modo de procedimento para que o fiel atinja o êxtase religioso, portanto, o foco da atenção encontra-se naquele que canta.

(C) Em relação à Análise do Discurso, esta canção apresenta uma formação discursiva que aponta para a ideologia da *corrente da libertação*⁸⁰. No referente a intertextualidade, podem ser apontadas referências a textos bíblicos que narram milagres nos quais houve o toque de Jesus num leproso; o toque nas vestes de Jesus por uma mulher “que padecia de um fluxo de sangue”; o milagre da ressurreição de uma menina.

(D) Em relação à figurativização, o texto desta canção apresenta os personagens eu/tu (personagem/divindade). Na segunda estrofe existe a mudança do pronome pessoal para a terceira pessoa, o que caracteriza a enunciação para um “tu” outro, configurando-se como um momento de testemunho da canção.

Quanto á tematização, o assunto do “toque divino” é explicitamente colocado, apresentando-se diretamente ligado a um lugar específico para acontecer, “neste santo lugar

⁷⁸ Ritual do dia 2 Set 2007.

⁷⁹ [Vejo os tipos de êxtase propostos por Fericgla na página 103.](#)

⁸⁰ [Veja a nota de rodapé número 100 da página 258.](#)

de oração”, quer dizer, no tempo da IURD. O discurso que antecedeu e sucedeu ao canto desta canção torna claro a sua funcionalidade como propiciadora do êxtase religioso.

Em relação à passionalização, o texto desta canção está repleto de elementos passionais. Seu primeiro verso é totalmente passional: “basta que me toques, Senhor”. A busca de uma conjunção com a divindade através do toque é explícita; o personagem se apresenta sem capacidade, energia ou disposição (“minha alma cansada”), condições que serão resolvidas com o toque da divindade; o personagem demonstra ter dificuldades (“se a noite escura está”) que serão sanadas com o toque da divindade.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, esta canção trata de uma simbólica conjunção física com a divindade num simbólico “encontro com Deus” em um “santo lugar de oração”. Apresenta expressões metafóricas (“basta que me toques”, “minha alma cansada”, “noite escura” e “tua mão me guiará”).

2.10. CANÇÃO ABRIGO DE DEUS

Esta canção encontra-se incluída no hinário da IURD sob número 2, página 15, com autoria ou versão⁸¹ creditada ao Bispo Edir Macedo e a Márcio Santos. Entretanto, esta canção encontra-se gravada no LP *A imagem de Deus* como a décima primeira música, interpretada por Feliciano Amaral, informação esta que corrobora a idéia do desprezo da IURD às informações históricas sobre cada canção incluída no hinário.

O texto da canção que segue foi o entoado no ritual do dia 11 de janeiro de 2009.

⁸¹ O hinário da IURD, ao informar os nomes dos autores das canções, não faz distinção entre a autoria da letra e da música e a autoria da versão para o a língua portuguesa.

[REFRÃO]
 Oh! Eu quero habitar no abrigo de Deus
 Só ali encontrarei paz e profundo amor
 Meu prazer é com Ele comunhão desfrutar
 E pra sempre seu nome exaltar

O que habita no abrigo de Deus
 Certamente mui feliz será
 Sobre ele não virá nenhum mal
 Sob suas asas feliz viverá

[REFRÃO]
 Oh! Eu quero habitar no abrigo de Deus
 Só ali encontrarei paz e profundo amor
 Meu prazer é com Ele comunhão desfrutar
 E pra sempre seu nome exaltar

O que habita no abrigo de Deus
 Para sempre seguro estará
 Caiam mil e dez mil ao seu lado
 Mas a ele não virá mortandade

[REFRÃO]
 Oh! Eu quero habitar no abrigo de Deus
 Só ali encontrarei paz e profundo amor
 Meu prazer é com Ele comunhão desfrutar
 E pra sempre seu nome exaltar

[REPETE O REFRÃO]

A letra desta canção é uma paráfrase de alguns versos do texto bíblico encontrado no Salmo 91:

[1] Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Onipotente descansará. [2] Direi do SENHOR: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele confiarei. [3] Porque ele te livrará do laço do passarinho, e da peste perniciososa. [4] Ele te cobrirá com as suas penas, e debaixo das suas asas te confiarás; a sua verdade será o teu escudo e broquel. [5] Não terás medo do terror de noite nem da seta que voa de dia, [6] Nem da peste que anda na escuridão, nem da mortandade que assola ao meio-dia. [7] Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti. [8] Somente com os teus olhos contemplarás, e verás a recompensa dos ímpios. [9] Porque tu, ó SENHOR, és o meu refúgio. No Altíssimo fizeste a tua habitação. [10] Nenhum mal te sucederá, nem praga alguma chegará à tua tenda. [11] Porque aos seus anjos dará ordem a teu respeito, para te guardarem em todos os teus caminhos. [12] Eles te sustentarão nas suas mãos, para que não tropeces com o teu pé em pedra. [13] Pisarás o leão e a cobra; calcarás aos pés o filho do leão e a serpente. [14] Porquanto tão encarecidamente me amou, também eu o livrarei; pô-lo-ei em retiro alto, porque conheceu o meu nome. [15] Ele me invocará, e eu lhe responderei; estarei com ele na angústia; dela o retirarei, e o glorificarei. [16] Fartá-lo-ei com longura de dias, e lhe mostrarei a minha salvação.⁸²

⁸² Bíblia online.

Segue a análise crítica na seqüência do texto da canção.

Letra	Análise
<p>Oh! Eu quero habitar no abrigo de Deus Só ali encontrarei paz e profundo amor</p>	<p>a) os personagens são apresentados como eu/ele (personagem/divindade); o “tu/vós”, implícito, são os demais fiéis presentes no ritual b) a interjeição “oh!” é um dêitico que presentifica o personagem, causando a impressão de que existe alguém falando no exato momento de sua enunciação c) o personagem apresenta o seu desejo de encontrar paz e amor (proteção) através da expressão metafórica “abrigo de Deus”⁸³ d) o advérbio “ali” apresenta-se como um dêitico que mostra ao “tu/nós”, quase apontando, o local onde é possível encontrar “paz” e “amor” e) a expressão “paz e profundo amor” apresenta as figuras passionais de satisfação “paz” e “amor”, as quais configuram o desejo de um estado de conjunção com a divindade; o personagem sofre a tensão emocional que existe entre o estado inicial de disjunção no qual se encontra e o estado de conjunção de “paz e amor” que deseja⁸⁴ f) a locução “profundo amor”, devido a anteposição da qualificação do amor, tem a sua ênfase direcionada a esse adjetivo, o que aumenta a carga emocional da locução⁸⁵</p>
<p>Meu prazer é com Ele comunhão desfrutar E pra sempre seu nome exaltar</p>	<p>a) o personagem declara a satisfação que lhe advém a possibilidade de ter uma conjunção com a divindade; tal satisfação produz o sentimento de alegria (uma <i>modalidade do ser</i> apresentada pelo personagem) b) e, em decorrência dessa conjunção, afirma decantar o nome da divindade indefinidamente, eternamente, perpetuamente</p>

⁸³ Tatit afirma “que o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer. Há sempre um actante [o personagem] em disjunção com outro actante [a divindade], provocando com isso um desequilíbrio [...] e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção”. (Tatit, 1986:26). É justamente essa a situação proposta nesta canção, pois o personagem afirma querer encontrar paz e amor, que só é encontrável no “abrigo de Deus”.

⁸⁴ A disjunção e a conjunção formam o centro de tensão emocional de uma canção e caracterizam a modalização do texto. Por sua vez, a modalização é caracterizada pela manifestação das atitudes do falante no enunciado, cujas marcas revelam o maior ou menor grau de envolvimento do sujeito em relação à mensagem que transmite.

⁸⁵ A anteposição do adjetivo *profundo* ao substantivo *amor* é uma inversão da ordem direta, “que corresponde à seqüência progressiva do enunciado lógico”, isto é, o enunciado lógico apresenta-se na seqüência substantivo + adjetivo, derivando daí “a noção de que o adjetivo posposto possui valor objetivo”. A inversão dessa seqüência (adjetivo + substantivo) desloca a ênfase para o qualificativo “profundo”, o que é uma característica, “principalmente, das formas afetivas da linguagem, e que [...] é, de regra, uma forma de realçá-lo”. A inversão também acrescenta valor subjetivo e, em geral, assume um sentido figurado. (Cunha, 1985:259-261).

<p>O que habita no abrigo de Deus Certamente mui feliz será Sobre ele não virá nenhum mal Sob suas asas feliz viverá</p>	<p>a) o personagem enuncia uma promessa da divindade⁸⁶ b) a expressão “sob suas asas feliz viverá” é uma intertextualidade com os versos bíblicos de Dt 32.11-12 e Mt 23.37⁸⁷</p>
<p>O que habita no abrigo de Deus Para sempre seguro estará Caíam mil e dez mil ao seu lado Mas a ele não virá mortandade</p>	<p>a) o personagem continua a enunciação da promessa da divindade b) as duas últimas frases desta estrofe, dentro do contexto iurdiano, aponta para a busca de milagre⁸⁸</p>

Quando da entoação desta canção a ênfase recaiu no enunciado do refrão em virtude de ter sido cantado quatro vezes.

2.10.1. ANÁLISE SISTEMATIZADA

(A) Em relação à religiosidade matricial brasileira, o texto desta canção enfatiza, não a cura milagrosa, mas um livramento miraculoso dos males da vida.

(B) Em relação a aspectos literários, esta canção apresenta forma estrófica e rima variada: na primeira estrofe, ABCB; no refrão, ABCC; a segunda estrofe não apresenta rima. O texto desta canção é uma paráfrase de parte do texto bíblico encontrado no Salmo 91. Apresenta perífrases⁸⁹: “eu quero habitar no abrigo de Deus”, “sob suas asas feliz viverá”,

⁸⁶ Weiser faz o seguinte comentário sobre esse texto: “A promessa, vazada em forma geral e em estilo litúrgico, dá o tom fundamental do que o salmo desenvolverá e assegura a proteção de Deus ao homem que, proclamando sua confiança [...] busca abrigo junto de Deus em sua casa.” (Weiser, 1994:463).

⁸⁷ Dt 32.11-12: “Como a águia desperta a sua ninhada, move-se sobre os seus filhos, estende as suas asas, toma-os, e os leva sobre as suas asas, Assim só o SENHOR o guiou; e não havia com ele deus estranho.” Mt 23.37: “Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas, e apedrejas os que te são enviados! quantas vezes quis eu ajuntar os teus filhos, como a galinha ajunta os seus pintos debaixo das asas, e tu não quiseste!”. (Bíblia online).

⁸⁸ Weiser ao comentar este trecho do Salmo 91 considera milagrosa a cena enunciada. Segue parte do comentário de Weiser: “A fé se eleva a altitudes ainda maiores nessas palavras muito conhecidas e citadas [...]. Na verdade, não está claro se essa visão ousada se refere às metáforas antecedentes da epidemia e da peste, ou se deparamos nova figura de linguagem, o que me parece mais provável [...]. Nesse caso, temos que pensar numa cena de guerra. [...] Caiam as vítimas em criminosa destruição pela direita e pela esquerda, aquele que confia em Deus fica sozinho de pé enquanto ao seu redor a ceifa da morte procede à sua inexorável colheita! [...] O que, falando humanamente, é de todo improvável e até quase impossível, está ao alcance da fé, ou seja, o milagre divino. [...] E precisamente nessa concentração incondicional em Deus está a sua grandeza – unilateral – e sua força de transpor montanhas. Para dizer sim ao milagre de Deus e para ousar com Deus não cabe nenhuma pergunta sobre porquês. Essa verdade será entendida por alguém que, estando, por exemplo, na guerra, enfrentou situação semelhante e, depois de libertado incompreensivelmente de um perigo de morte, fez a pergunta irrespondida e irrespondível: por que não aconteceu comigo? Confiança dessa natureza não se pode suscitar nem comprovar com argumentos racionais; é a realização do que parece milagre que unicamente fornece a prova de que essa confiança é justificada e manifesta sua força. [...]” (Weiser, 1994:465-466).

⁸⁹ Uma “figura de pensamento que consiste na criação de um torneio de palavras para expressar alguma idéia”. (Guimarães, 1988:51).

“caiam mil e dez mil ao seu lado”. Apresenta a expressão metafórica “abrigo de Deus” com a conotação de segurança. É uma canção que tem um direcionamento subjetivo em primeira instância e de testemunho em segunda instância, pois também se dirige aos fiéis/cantantes.

(C) Em relação à Análise do Discurso, esta canção é um típico discurso religioso, por isso todo o seu enunciado abrange formações discursivas e ideológicas dessa área. Em relação à intertextualidade, mesmo sendo uma paráfrase de um texto bíblico existe a influência de outros textos bíblicos (Dt 32.11-12 e Mt 23.37).

(D) Em relação à figurativização, o texto desta canção apresenta os personagens eu/tu em primeira instância e, secundariamente, o “eu” se dirige ao “tu” para testemunhar a segurança que sente nas promessas da divindade (o “tu”, neste caso, é a congregação dos fiéis).

Em relação à tematização, o assunto “abrigo de Deus”, entendido como o sentimento de segurança do personagem no decorrer das lidas da vida resultante da confiança depositada na divindade, percorre toda a canção.

Em relação à passionalização, esta canção aponta diversas modalidades do ser: segurança, paz, amor, alegria/felicidade. A modalidade amor é intensificada na expressão sintaticamente invertida “profundo amor”.

(E) Em relação ao uso de simbolismos, esta canção aborda o assunto segurança nas lidas da vida de forma completamente simbólica, utilizando a palavra “seguro” uma única vez. Este assunto é metaforizado sob as expressões “abrigo de Deus”, “sob suas asas” e “caiam mil e dez mil ao seu lado”.

3. ANÁLISE DOS DISCURSOS DE OUTRAS CANÇÕES OCORRENTES NOS RITUAIS DA IURD E SUA APROXIMAÇÃO À RELIGIOSIDADE MATRICIAL

No decorrer da argumentação apresentada nos capítulos anteriores fiz menção às canções intituladas de *Gente fina* e *Restitui*, por motivo de sua característica de tangenciamento da fala, a primeira, e pelo uso de material simbólico de um passado longínquo implícito na segunda. Seguem as análises dos discursos destas duas canções, nas quais envidei esforços para encontrar alguns dos elementos característicos da religiosidade matricial brasileira. As análises não seguirão a sistematização das análises anteriores.

3.1. CANÇÃO *GENTE FINA*

Esta canção encontra-se incluída no CD *Mensageiro da solidariedade* e é interpretada pelo bispo Marcelo Crivella. Este CD foi lançado no ano de 1999.

O texto da canção é o seguinte:

Nasceu numa família tradicional
 O nome conhecido na coluna social
 Era tudo aparência
 Orgulho no coração
 Empregada sem salário
 Mas uísque no armário
 Carro velho todo enferrujado
 Mas ele era chamado:
 o gente fina
 (aí gente fina!) [falado]

Fumava três maços por dia
 Acordava de noite tossia
 Acendia outro cigarro
 E aí já não dormia
 [tosses são ouvidas durante esse trecho]
 Tanto cheque pré-datado
 O cartão tava bloqueado
 Sete dentes cariados
 Condomínio, aluguel, atrasados
 Jornal no sapato furado
 Mas ele era chamado:
 o gente fina

[REFRÃO]
 Agora encontrou Jesus
 O amigo de verdade
 Foi liberto de todos os vícios
 Aprendeu a humildade
 Não passa a noite acordado
 Não está endividado
 É dizimista fiel
 E vive muito abençoado
 Tudo nele está mudado
 Mas agora ele é chamado de maluco
 (e então ele responde) [falado]

É verdade eu sou maluco
 Eu sou maluco
 É verdade eu sou maluco
 Eu sou maluco
 É verdade eu sou maluco
 Eu sou maluco
 Sou maluco por Jesus
 [FINAL DO REFRÃO]

A lembrança mais aflita
 Era a hora da marmitta
 Sonhava com bife à cavalo
 Champion, batata frita

Mas que decepção
Um fiapo de carne seca,
farinha, arroz e feijão.

A análise crítica na seqüência do texto é a seguinte:

Letra	Análise
Nasceu numa família tradicional O nome conhecido na coluna social Era tudo aparência Orgulho no coração	Apresentação do personagem, que é caracterizado como um orgulhoso insólito por mostrar comportamentos que não refletem a realidade da sua vida
Empregada sem salário Mas uísque no armário Carro velho todo enferrujado	Enunciação das atitudes/comportamentos aparentes, bem como a condição real do personagem
Mas ele era chamado: o gente fina (aí gente fina!) [falado]	Apresenta o cognome do personagem
Fumava três maços por dia Acordava de noite tossia Acendia outro cigarro E aí já não dormia Tanto cheque pré-datado O cartão tava bloqueado Sete dentes cariados Condomínio, aluguel, atrasados Jornal no sapato furado	Enunciação da condição real do personagem. Fala do vício do fumo e de uma de suas conseqüências, fala da falta de dinheiro, da saúde (bucal), fala novamente da falta de dinheiro e por último, fala da carência de vestuário
Mas ele era chamado: o gente fina	Apresenta novamente o codinome do personagem
Agora encontrou Jesus O amigo de verdade Foi liberto de todos os vícios ⁹⁰ Aprendeu a humildade Não passa a noite acordado Não está endividado	Enuncia a conversão do personagem como uma mudança repentina de vida (milagre?) e relata os benefícios desse fenômeno religioso para a vida do personagem: - libertação dos vícios (a palavra usada – liberto – aponta para uma ideologia que se encontra presente

⁹⁰ Para a *Análise do discurso*, as frases “Agora encontro Jesus / O amigo de verdade / Foi liberto de todos os vícios” é uma marca formal que caracteriza o discurso dessa canção como um *discurso religioso*.

	<p>no discurso da IURD – a libertação de todos os males e vícios⁹¹)</p> <ul style="list-style-type: none"> - aprendizado da humildade - controle financeiro. <p>A frase “o amigo de verdade” é uma antonomásia⁹² para o nome Jesus.</p> <p>Em relação à frase “não passa a noite acordado”, duas possibilidades de significação:⁹³</p> <ul style="list-style-type: none"> - uma, relacionada ao vício do cigarro, que, pela sua conversão, não mais existe as conseqüências dessa dependência - outra, a ponderação de que “passar a noite acordado” é uma atitude imprópria ao fiel, comportamento que o “encontro com Jesus” transforma
<p>É dizimista fiel E vive muito abençoado</p>	<p>Enuncia um dos tópicos constitutivos da ideologia da IURD, a prática do dízimo, bem como a conseqüência para o fiel que a executa – viver muito abençoado –; a palavra <i>abençoado</i>, dentro do</p>

⁹¹ Para a *Análise do discurso* esta frase é uma *formação discursiva*, porque nela pode-se reconhecer uma *formação ideológica* da IURD, a saber, a *corrente da libertação*. Não a *libertação* proposta pela *Teologia da libertação* (TdL), mas a *libertação* das “máscaras de uma realidade maligna” (Almeida, *in* Oro et alii, 2003:324), pois o fenômeno é enquadrado no dualismo cristão – Deus/diabo – e todo o mal é identificado como sendo o diabo, e todo os nomes das diversas entidades se reduzem a ele. A ideologia aqui é a da *corrente da libertação* de todos os males, correlacionada diretamente com o *exorcismo*, ideologia na qual a figura do diabo é valorizada, bom como a incorporação, seja por qualquer entidade, para depois ser exorcizado, libertando o fiel dos males que lhe afligia. Almeida afirma que “o exorcismo [...], no qual o diabo assumiu uma identidade específica e contextualizada, possibilitou o trânsito de entidades afro-brasileiras em direção ao seio de um determinado universo evangélico, ao irromperem ritualmente em forma de desgraças nos diversos cultos de libertação. Isto é, não só os ex-praticantes das religiões afro-brasileiras comparecem aos cultos da Universal, mas também suas antigas divindades, ainda que transformadas, fazem-se presentes no momento da possessão. Essa migração não é uma simples criação dos pastores e bispos, mas algo que paulatinamente foi tomando uma forma mais elaborada e fixa, resultante das atividades de toda coletividade e, principalmente, das experiências religiosas pregressas dos fiéis que foram ressignificadas no espaço do templo. [...]. Em suma, o exorcismo ocorre numa profunda interação do público, do pastor e dos endemoninhados, diferente em muitos aspectos do que pode ser presenciado num terreiro.” (Almeida, *in* Oro et alii, 2003: 337-339). A *Teologia da libertação* (TdL), por sua vez, originou-se no momento em que a Igreja Católica em Medellín fez a opção pelos pobres e quando surgiram as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Ambos os processos tiveram como situação motivadora a opressão sofrida pelo povo do continente latino-americano. A TdL teve seu programa lançado por Gustavo Gutiérrez, em 1971. No Brasil, destaca-se o teólogo Leonardo Boff, que tem vasta obra sobre todos os campos da teologia. A TdL “pretende responder a nossa situação e não simplesmente reproduzir a teologia de outros países. [...] A TdL intenta motivar e iluminar a fé do cristão na luta pela libertação. Não organiza nem faz a libertação. Realizam-na homens e mulheres em sua luta.” (Libanio, 2002a:136). Portanto, a *libertação* promovida nos rituais da IURD nada tem a ver com a *Teologia da libertação*.

⁹² Figura de palavra ou tropo (uma categoria dentro das *figuras de linguagem*) que é caracterizada pela substituição de um nome próprio por um comum ou uma perífrase.

⁹³ A *Análise do discurso* classifica essa multiplicidade de sentidos de *polissemia*.

	discurso ideológico iurdiano, pode/deve ser entendida como <i>prosperidade</i> ⁹⁴
Tudo nele está mudado	Resumo do que aconteceu com o personagem após o “encontro com Jesus”, que remete ao conceito de <i>conversão</i>
Mas agora ele é chamado de maluco (e então ele responde) [falado]	O narrador elege um cognome de caráter depreciativo pelo qual o personagem passa a ser chamado pelos antigos amigos após sua conversão
É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco É verdade eu sou maluco Eu sou maluco Sou maluco por Jesus	a) É interessante notar aqui a mudança (conversão) do sentido do conceito de <i>maluco</i> (sinônimo de louco – “que perdeu a razão; alienado, doido, demente” [dicionário Aurélio]), conceito que possuía na frase anterior da canção um sentido depreciativo passou a possuir um sentido positivo (dentro da visão religiosa iurdiana); ser “maluco por Jesus” deve ser algo desejável e um símbolo de vitória, conquista e êxito do fiel, símbolo que precisa ser ostentado. Somente nestes versos o personagem discursa na primeira pessoa, um discurso direto; em todos os demais versos é o narrador quem fala sobre a vida do personagem, um discurso indireto. b) é possível haver uma intertextualidade com o verso bíblico de 1 Cor 4.10 ⁹⁵
A lembrança mais aflita Era a hora da marmita ⁹⁶ Sonhava com bife à cavalo Champion, batata frita	O narrador fala de uma das necessidades básicas do ser humano, a alimentação, fazendo uma comparação entre um cardápio que considera desejável (“Sonhava com bife à cavalo, champion,

⁹⁴ Para a *Análise do discurso* esta frase é uma *formação discursiva*, porque nela pode-se reconhecer uma *formação ideológica* da IURD, a *Teologia da prosperidade*. Esta frase também é uma marca formal que caracteriza o discurso dessa canção como um *discurso religioso*. “Essa corrente teológica, grosso modo, defende a crença de que o cristão, além de liberto do pecado original pelo sacrifício vicário de Cristo, adquiriu o direito, já nesta vida e neste mundo, à saúde física perfeita, à prosperidade material e a uma vida abundante, livre do sofrimento e das artimanhas do diabo. [...] o fato é que Deus não só prometeu como, no plano espiritual, já concedeu tais bênçãos a todos os portadores da fé sobrenatural. Agora cabe ao cristão tomar posse delas. [...] o dízimo é tratado como lei de Deus. Está escrito literalmente na Bíblia. E de modo literal é interpretado e ensinado pelos pastores.” (Mariano, 2003:242;246). A IURD possui vasta literatura sobre o dízimo, dentre os diversos livros sobre o assunto, destaca-se o livro *Como ser um dízimista fiel*, de Natal Furucho, no qual é exposta didaticamente a ideologia iurdiana sobre o dízimo. Diz o autor que “quando entregamos a Deus a décima parte do que recebemos mensalmente ou dos lucros de um negócio ou empresa, estamos, ao contrário do que se pensa, sendo agraciados com as bênçãos de Deus, recebendo prosperidade financeira, crescendo, acumulando bens e enriquecendo. [...] O dízimo é um ato que expressa confiança irrestrita em Deus, e quem o entrega recebe dele uma vida plena e feliz”. (Furucho, 2001:9; 13). O historiador Rangel de Oliveira Medeiros, afirma que “é provável que este livro tenha sido feito para chegar realmente ao grande público iurdiano, dada a sua simplicidade”. (Medeiros, 2005:79).

⁹⁵ “Nós somos loucos por amor de Cristo, e vós sábios em Cristo; nós fracos, e vós fortes; vós ilustres, e nós vis.” (Bíblia online).

⁹⁶ Para a *Análise do discurso* esta palavra pode funcionar como uma categorização do personagem, do ponto de vista ideológico. Caracteriza o personagem na classe de trabalhador que tem como rendimento o salário-mínimo, nível salarial esse que lhe proporciona uma vida financeira difícil. Mas, existe uma aparente contradição em relação ao nível social do personagem, visto que logo no início da canção ele é apresentado como pertencente a uma “família tradicional” e que também tem o seu “nome na coluna social”. O termo “marmita” não combina com esse perfil social. Daí a contradição.

<p>Mas que decepção Um fiapo de carne seca, farinha, arroz e feijão</p>	<p>batata frita”) e a realidade alimentar do personagem (“Um fiapo de carne seca, farinha, arroz e feijão”), um trabalhador que faz suas refeições em marmita; essa comparação valoriza o primeiro cardápio e deprecia o segundo.</p>
---	---

O texto dessa canção narra/afirma ao mesmo tempo fatos da vida de um personagem – um trabalhador que leva de casa sua refeição diária em uma marmita; narra/afirma haver uma mudança para melhor em sua vida por ter tido um encontro com Jesus. Enuncia, em tom alegre, os comportamentos aparentes e reais do personagem da história⁹⁷ e relata a mudança de comportamento – uma conversão repentina, não uma conversão como um processo no qual é captado novos valores para a vida – ocorrida no personagem após o encontro com Jesus. Fala do dinheiro que o personagem não tinha, dos poucos e velhos bens patrimoniais, dos vícios, da saúde (implícita na enunciação “sete dentes cariados”) e da sua carência de vestuário e de alimentação – esta, uma necessidade básica do ser humano. Resumindo, aborda temas com os quais todos os indivíduos convivem cotidianamente, a saber: dinheiro, bens, hábitos/vícios, alimentação, vestuário.

Esses temas são tópicos constitutivos do discurso da IURD, instituição que possui uma ideologia religiosa que propõe o sucesso financeiro, a prosperidade em bens materiais e o suprimento da carência de alimentação dos fiéis por intermédio da “libertação” generalizada e de incontáveis “bênçãos”, principalmente as financeiras, tudo vinculado a contrapartida da doação de *dízimos* e *ofertas* pelos fiéis.

Em relação às características da *religiosidade matricial*, foram abordados os temas da conversão, da prosperidade e do utilitarismo.

Em relação aos textos bíblicos implícitos na letra da canção, aponto os seguintes:⁹⁸

(a) referente ao verso “Agora encontrou Jesus o **amigo** de verdade: “Ninguém tem maior amor do que este, de dar alguém a sua vida pelos seus amigos.” (João 15:13), e “Vós sereis meus amigos, se fizerdes o que eu vos mando.” (João 15:14).

(b) referente ao verso “é **dizimista** fiel”, encontrei 44 versículos que utilizam o termo *dízimo* ou termos correlatos, entre eles destaco: “E bendito seja o Deus Altíssimo, que entregou os teus inimigos nas tuas mãos. E Abrão deu-lhe o *dízimo* de tudo.” (Gênesis 14:20); “E esta pedra que tenho posto por coluna será casa de Deus; e de tudo quanto me deres, certamente te darei o *dízimo*.” (Gênesis 28:22); “Roubará o homem a Deus? Todavia vós me roubais, e dizeis: Em que te roubamos? Nos *dízimos* e nas *ofertas*.” (Malaquias 3:8); “Trazei

⁹⁷ É o processo de figurativização proposto por Tatit.

⁹⁸ Bíblia Online, disponível no endereço eletrônico <http://www.bibliaonline.com.br/>.

todos os dízimos à casa do tesouro, para que haja mantimento na minha casa, e depois fazei prova de mim nisto, diz o SENHOR dos Exércitos, se eu não vos abrir as janelas do céu, e não derramar sobre vós uma bênção tal até que não haja lugar suficiente para a recolherdes.” (Malaquias 3:10); “Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! pois que dizimais a hortelã, o endro e o cominho, e desprezais o mais importante da lei, o juízo, a misericórdia e a fé; deveis, porém, fazer estas coisas, e não omitir aquelas.” (Mateus 23:23).

(c) referente ao verso “foi **liberto** de todos os vícios”, o termo *liberto* ou *libertação* não é tão presente, mas um seu correlato *livramento* encontrado presente. Aponto os seguintes textos que apresentam identificação com a ideologia iurdiana: “O nosso Deus é o Deus da salvação; e a DEUS, o Senhor, pertencem os livramentos da morte.” (Salmos 68:20); “E pelejarão contra ti, mas não prevalecerão contra ti; porque eu sou contigo, diz o SENHOR, para te livrar.” (Jeremias 1:19); “O qual se deu a si mesmo por nossos pecados, para nos livrar do presente século mau, segundo a vontade de Deus nosso Pai.” (Gálatas 1:4); “Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti.” (Salmos 91:7).

(d) referente ao verso “É verdade, **eu sou maluco por Jesus**”, é possível encontrar várias versículos bíblicos que qualificam os indivíduos que não seguem a Jesus como uma pessoa alienada mental. Alguns deles são: “Nós somos Loucos por amor de Cristo, e vós sábios em Cristo; nós fracos, e vós fortes; vós ilustres, e nós vis.” (1 Coríntios 4:10); “Mas o fariseu admirou-se, vendo que não se lavara antes de jantar. E o Senhor lhe disse: Agora vós, os fariseus, limpais o exterior do copo e do prato; mas o vosso interior está cheio de rapina e maldade. Loucos! Quem fez o exterior não fez também o interior? Antes dai esmola do que tiverdes, e eis que tudo vos será limpo. Mas ai de vós, fariseus, que dizimais a hortelã, e a arruda, e toda a hortalça, e desprezais o juízo e o amor de Deus. Importava fazer estas coisas, e não deixar as outras. Ai de vós, fariseus, que amais os primeiros assentos nas sinagogas, e as saudações nas praças. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! que sois como as sepulturas que não aparecem, e os homens que sobre elas andam não o sabem.” (Lucas 11:38-44); “Porque também nós éramos noutra tempo insensatos, desobedientes, extraviados, servindo a várias concupiscências e deleites, vivendo em malícia e inveja, odiosos, odiando-nos uns aos outros.” (Tito 3:3); “Mas, ó homem vão, queres tu saber que a fé sem as obras é morta?” (Tiago 2:20).

3.2. CANÇÃO *RESTITUI*

Esta canção encontra-se incluída no CD *Restituição* do grupo Toque no altar, que a interpreta. Este CD foi lançado no ano de 2003.

O texto da canção é o seguinte:

Os planos que foram embora
 O sonho que se perdeu
 O que era festa e agora
 É luto do que já morreu
 Não podes pensar que este é o teu fim
 Não é o que Deus planejou
 Levante-se do chão!
 Erga um clamor!

[REFRÃO]
 Restitui!
 Eu quero de volta o que é meu
 Sara-me!
 E põe Teu azeite em minha dor
 Restitui!
 E leva-me às águas tranqüilas
 Lava-me!
 E refrigera a minh'alma
 Restitui...
 Ouça no nosso clamor.

[FINAL DO REFRÃO, repete o primeiro verso e o refrão,
 na repetição do refrão, há uma fala do cantor.]

E o tempo que roubado foi
 Não poderá se comparar
 A tudo aquilo que o Senhor
 Tem preparado ao que clamar
 Creia porque o poder de um clamor
 Pode ressuscitar...

O título desta canção (*Restitui*) possibilita duas interpretações sobre o modo verbal no qual se encontra. A primeira interpretação é admitir que o verbo restituir foi usado na segunda pessoa do singular do modo imperativo afirmativo, isto é, *restitui tu*. É importante atentar para o modo verbal – imperativo afirmativo. A segunda, é admitir que o verbo foi usado na terceira pessoa do singular do modo presente do indicativo, isto é, *ele restitui*. No texto do refrão, o modo verbal imperativo afirmativo é notório. Considerando que um título

de uma canção deve surgir após toda a sua elaboração, entendo que este aqui analisado encontra-se no modo verbal imperativo afirmativo.⁹⁹

Letra	Análise
<p>Os planos que foram embora O sonho que se perdeu O que era festa e agora É luto do que já morreu</p>	<p>Estes versos discriminam os motivos do luto; luto pelos “planos”, pelo “sonho”, pela “festa” (no sentido de alegria) que se foram. A palavra “luto” literalmente está ligada à morte. A “morte” descrita na letra desta canção não é a morte física de alguém, mas a morte dos “planos”, do “sonho”, da alegria (“festa”). É uma metáfora.</p>
<p>Não podes pensar que este é o teu fim Não é o que Deus planejou Levante-se do chão! Erga um clamor!</p>	<p>a) Estes versos falam do estado de desespero ou desesperança que deve ser combatido, porque tal estado não foi planejado para aquele que ergue um “clamor”. Conclama a sair do estado de ruína e decadência para manifestar um clamor. O clamor é a solução. b) A frase “Não é o que Deus planejou” é uma <i>formação discursiva</i> que remete à ideologia da <i>corrente da libertação</i> de todos os males¹⁰⁰.</p>
<p>[REFRÃO] Restitui! Eu quero de volta o que é meu Sara-me! E põe Teu azeite em minha dor Restitui! E leva-me às águas tranqüilas Lava-me! E refrigera a minh'alma Restitui... [FINAL DO REFRÃO]</p>	<p>a) Aqui o clamor é apresentado; é um convite à ação de bradar em alta voz. O verbo clamar, segundo o dicionário Aurélio, significa exigir¹⁰¹; então, o clamor constitui-se em exigir da divindade as seguintes ações: “Restitui!”, “Sara-me!”, “Lava-me!”, pois existe a certeza de uma recompensa que é constituída de fatos ou coisas (“tudo aquilo”) que se encontra pronta para ser doada ao que realiza o clamor, pois este teve “roubado” um “tempo” (um lapso de tempo) de sua vida.</p>

⁹⁹ O linguista José Rebouças Macambira afirma que a função que a palavra exerce na frase, isto é, sujeito, predicado, predicativo, vocativo etc., afeta o grau de intensidade de sua enunciação. Macambira apresenta o seguinte exemplo: “*Meu filho estuda* em que **meu filho** é o sujeito, **estuda**, a terceira pessoa do presente do indicativo, e *Meu filho, estuda* em que **meu filho** é vocativo (não mais sujeito), **estuda**, a segunda pessoa do imperativo. Então se constatará que o contexto sintático afeta a intensidade vocabular. É que o vocativo **filho** e o imperativo **estuda** se proferem com mais intensidade do que como sujeito e como presente.” (Grifos no original). (Macambira, 1983:161). Esta conceituação de Macambira reforça a análise deste pesquisador, que optou por considerar o modo verbal imperativo afirmativo como asseveração encontrada no título da canção.

¹⁰⁰ Almeida afirma que existe um folheto explicativo sobre as atividades diárias ocorrentes nas IURDs e nele uma ementa escrita sobre o ritual das sextas-feiras, dia da semana dedicado à “libertação”. A explicação é a seguinte: “Você que tem a vida escravizada por estes sintomas: 1. Nervosismo; 2. dores de cabeça constantes; 3. insônia; 4. medo; 5. desmaios ou ataques; 6. desejo de suicídio; 7. doenças que os médicos não descobrem as causas; 8. visões de vultos ou audição de vozes; 9. vícios; 10. depressão. Então passe pelo Vale do Sal. Na ocasião estaremos distribuindo gratuitamente o óleo de Israel.” (Almeida, 2009:67). O “culto da libertação” é denominado atualmente de “sessão de descarrego”. (Almeida, 2009:79). Nos rituais dominicais existe o momento da “corrente da libertação” (os fiéis são convidados a dar as mãos e a levantá-las, gesto que simboliza uma corrente), que é o período em que é realizada uma oração pelo bispo dirigente, ou bispo convidado, para a libertação das doenças, espírito de inveja, dos “trabalhos espirituais”, do espírito que impede a gravidez de uma mulher estéril (ritual do dia 15 Fev 2009), anulação de sentenças do inferno sobre a vida do fiel etc.

¹⁰¹ O dicionário Aurélio digital define clamar assim: 1. bradar, gritar, exclamar; 2 implorar, rogar, exorar; 3. exigir, reclamar.

	<p>b) está implícita no refrão a atitude de exigir da divindade o cumprimento de bênçãos que o clamante julga ter direito, e esta atitude faz parte da <i>ideologia</i> iurdiana de “tomar posse das bênçãos” a que tem direito o fiel que põe em prática a fé sobrenatural (outra ideologia iurdiana).¹⁰²</p> <p>c) A primeira frase do clamor fala sobre o desejo de reconquistar o “que é meu”, o que pertencia ao autor. Os elementos descritos na letra desta canção como sendo “meu”, foram os “planos”, o “sonho” e a “festa” (alegria). Literalmente, a reconquista seria destes elementos.</p> <p>d) O autor usa a palavra “azeite” (óleo) como prescrição terapêutica para a dor, que no contexto desta canção é a dor do luto. O azeite foi utilizado medicinalmente desde a antiguidade e ainda o é hoje. O elemento azeite é mencionado na letra desta canção em sentido figurado (metáfora), azeite simbolizando algo que cura a dor do luto. O sentido figurado do termo surge pelo fato de o sentimento dor se encontrar localizado no íntimo, no âmago do indivíduo, local onde não se pode passar ou colocar o azeite. É um azeite simbólico, uma substância que cura o sentimento interior da dor do luto.</p> <p>e) A expressão “águas tranqüilas” tem como sentido oposto a expressão águas turbulentas. “Águas tranqüilas”, então, é uma citação simbólica, figurativa (metáfora), para uma vida que o autor anseia. Uma vida sem desordem, sem agitação. Uma vida de tranqüilidade. Este desejo leva o autor a clamar ao Senhor a restituição dessa condição/estado. O verbo “refrigerar” deve ser entendido como sinônimo de aliviar e antônimo de atormentar. A aflição, a opressão, a angústia é simbolizada pelo calor, por isso, o clamor: “refrigera a minh’alma”. É o clamor, aqui apresentado em modo imperativo, de uma alma que se encontra em estado de desespero. Na realidade, a alma não pode ser refrigerada, mas pode ser aliviada de um tormento, de uma angústia, de uma aflição. O termo “refrigerar” foi mais uma palavra utilizada em sentido simbólico (metafórico).</p> <p>f) As expressões “águas tranqüilas” e “refrigera a</p>
--	--

¹⁰² Mariano, ao discorrer sobre este assunto, afirma que “o ímpio nada pode exigir de Deus. Já o cristão, se não quiser dar azo ao diabo, tem o dever de demandar seus direitos bíblicos. Para tanto, ele precisa fazer confissões positivas de fé. Isto é, deve declarar, decretar, determinar e exigir as bênçãos a que tem direito ou que deseja. Confessar, portanto, nada tem a ver com declarar pecados nem com suplicar ou implorar graças a Deus, refere-se, antes, a professar com plena convicção a posse de direitos – exclusivos dos cristãos – anunciados na Bíblia; Trata-se, pois, de exigir e determinar que Deus, em nome de Jesus Cristo, cumpra o que prometeu a seu fiel rebanho: triunfo sobre o diabo, saúde, prosperidade material, vida abundante, vitoriosa e feliz.” (Mariano, *in Oro et alii*, 2003:243).

	minh'alma" são citações diretas (intertextualidade) do Salmo 23, intitulado <i>O Senhor é o meu pastor</i> .
<p>E o tempo que roubado foi Não poderá se comparar A tudo aquilo que o Senhor Tem preparado ao que clamar Creia porque o poder de um clamor Pode ressuscitar...</p>	<p>a) O autor desta canção usa classes de palavras diferentes para indicar os estados de “ausência” e “presença”. O que foi “roubado”, o que falta – a ausência –, é substantivado na palavra “tempo”. O vocábulo “tempo” é usado para definir o lapso de tempo passado por alguém que perdeu, por terem sido “roubados”, os seus planos, os seus sonhos, a festa (como metáfora para sua alegria), e por isso, tudo se transformou em luto, em luto de dor. É importante salientar que não foi o clamante o sujeito de tal ação. Fica indefinido o agente do roubo na letra da canção.</p> <p>b) A resposta ao “clamor” é tudo “aquilo”, um pronome demonstrativo, e não um substantivo, não a discriminação/denominação do que se pode obter como recompensa. O resultado do “clamor” – a presença, a posse, a detenção de algo ou a reconquista de algo –, só será possível a título de recompensa doada pelo “Senhor”. Essa recompensa será “tudo aquilo” que o Senhor tem preparado ao que clamar. É uma recompensa ampla e indefinida. O dicionário digital Aulete afirma que o pronome demonstrativo “aquilo” é “usado para fazer referência a coisa ou fato mencionados anteriormente”. A letra desta canção não menciona coisas ou fatos que “o Senhor tem preparado”. O autor deixa livre para a imaginação do leitor/cantor um elenco de possibilidades de recompensa como contrapartida ao clamor que proferiu.</p> <p>c) O autor finalmente informa o resultado do clamor. É uma informação em suspense, indefinida, em reticência, deixando ao leitor/cantor concluir a suspensão/omissão/indefinição colocada.</p> <p>d) O autor da letra da canção afirma que o clamor pode ressuscitar o que já morreu. Não, quem já morreu. No texto da canção, foram declarados mortos os “planos”, o “sonho”, a “festa” (alegria). O verbo ressuscitar foi usado em sentido figurado. Ressuscitar o “que já morreu”, isto é, “os planos [...]”, “o sonho [...]”, “festa”, e não ressuscitar alguém. A colocação da reticência após o verbo ressuscitar demonstra a intenção do autor de que o cantante deixe o simbolismo latente, a polissignificação, atuar livremente.</p>

A polissignificação existente no último verso da canção decorre do simbolismo que é evocado em diversos rituais, que, por ser expresso metaforicamente, nunca é totalmente

definido, “sempre sobra para o indivíduo uma parte considerável de liberdade. O simbolismo cultural focaliza a atenção dos membros de uma mesma sociedade nas mesmas direções, determina campos de evocação paralelos e estruturados da mesma maneira, mas deixa ao indivíduo a liberdade de conduzir ao seu prazer sua evocação.”¹⁰³ Paul Ricoeur ao falar de símbolo e interpretação assemelha o homem ao “*larvatus prodeo*”¹⁰⁴, citado por Barthes, pois como possuidor do desejo, empenha-se, mascarado, apontando para sua máscara, ao mesmo tempo em que usa uma linguagem distorcida, isto é, “quer dizer outra coisa do que aquilo que diz, [usando uma linguagem que] tem duplo sentido, é equívoca”¹⁰⁵. É justamente essa liberdade de evocação simbólica individual plurissignificante que se encontra presente na letra desta canção, quando diz que o clamor, caso se creia, “pode ressuscitar...”.

A frase “a tudo aquilo que o Senhor tem preparado ao que clamar” também exemplifica essa liberdade de evocação simbólica. A indefinição em relação à recompensa ao clamor possibilita a livre evocação de qualquer símbolo residente na cultura religiosa do indivíduo, independente de religião instituída à qual o indivíduo se encontre vinculada. Rudolf Otto, ao discutir o efeito cativante que apresentam alguns elementos “meio revelados” e “meio ocultos” encontrados nos rituais, afirma que é “justamente aquilo que não é bem entendido, que é inusitado, que por sua antiguidade merece respeito corresponde ao próprio misterioso, assim o simboliza a bem dizer, desperta-o pela lembrança do semelhante”¹⁰⁶. Em outras palavras, aquilo que se encontra “meio revelado” e “meio oculto” pode simbolizar o numinoso pela capacidade de deflagrar “estados psíquicos de solene devoção e *arrebatamento*”¹⁰⁷ nos indivíduos.

O autor da canção afirma que o “poder” está no “clamor”. Esta afirmação remete este pesquisador ao tema denominado *mana* na antropologia, assunto que comentarei adiante.

Em relação aos actantes da canção, há a troca de personagens no decorrer da enunciação, confundindo o entendimento do texto. O locutor (primeira pessoa) inicia a narrativa com a apresentação dos fatos que possibilitam a entrada em estado de luto. Dirige-se à segunda pessoa (tu), conclamando-a a não desanimar, porque Deus, a terceira pessoa no contexto narrativo, planejou algo melhor para “tu”. Nas duas últimas frases do primeiro verso – “Levante-se do chão! Erga um clamor!” –, o locutor dirige-se à segunda pessoa, mas flexiona o verbo na terceira pessoa. O modo imperativo dos verbos *levantar* e *erguer* –

¹⁰³ Sanchis, 1998:12.

¹⁰⁴ Um termo citado por Barthes, que literalmente significa “endemoninhado, sigo em frente”; nos escritos desse autor o significado é: “vou adiante indicando minha máscara com minha mão”.

¹⁰⁵ Ricoeur, 1977:17-18.

¹⁰⁶ Otto, 2007:104.

¹⁰⁷ Otto, 2007:42.

“levante-se” e “erga” – encontram-se flexionados na terceira pessoa. Entendo que tais ordens não devem estar direcionadas à terceira pessoa da narrativa desta canção, mas sim à segunda, visto não haver coerência entre o conteúdo da ordem e o seu direcionamento à terceira pessoa (Deus). Fica assim caracterizada a confusão de atores.

No refrão, o modo verbal imperativo encontra-se na segunda pessoa durante todos os versos – “Restitui!”, “Sara-me!” e “Lava-me!”. Entendo que estes imperativos não se direcionam à segunda pessoa da narrativa do texto, visto esta não ser a detentora da força que pode “restituir” à primeira pessoa da narrativa da canção o que é suplicado no clamor. Então, tais imperativos se direcionam à terceira pessoa – Deus, Senhor, no contexto da letra da canção –, mas com os verbos flexionados na segunda pessoa. Novamente fica caracterizada a confusão de atores.

Na segunda estrofe, o autor faz a comparação entre “o tempo que foi roubado” com o que o Senhor (terceira pessoa) “tem preparado ao que clamar”. Estes versos reforçam a existência do terceiro ator na narrativa da canção – Senhor. A flexão verbal encontra-se corretamente colocada na terceira pessoa.

Essa troca do sujeito da ação verbal no decorrer da narrativa textual e a presença do modo verbal imperativo no refrão, que é enfaticamente repetido, podem levar o cantante a uma confusão mental que dificulta o reconhecimento dos atores e impede o entendimento de quais são as ações e os conceitos contidos no texto da canção. Essa obnubilação pode caracterizar a faceta do fenômeno religioso que Pierre Sanchis coloca como “a primazia da emoção sobre a razão racionante ou científica”¹⁰⁸. Corrobora o pensamento de Sanchis o fato de a comunidade iurdiana ter entoado esta canção durante o ato de unção com azeite dos seus fiéis¹⁰⁹. Durante o ritual em que a canção *Restitui* foi entoada transcorreu o rito da unção com azeite; o bispo que dirigia o ritual cantava e falava jargões religiosos; todo esse acúmulo

¹⁰⁸ “Emoção que desemboca numa plenitude humana, sem dúvida com suas repercussões epistemológicas. ‘Crer’, neste sentido, constitui uma atitude da mente humana que, antes de tudo, deve ser contrastada com outra dimensão: a do ‘saber’. Saber, é afirmar a verdade de uma proposição, afirmação para a qual a mente se capacitou através do manejo de provas racionais, que a levaram a uma conclusão de caráter objetivo. Ao contrário, quando o religioso contemporâneo diz: ‘creio’, afirma a sua adesão a uma proposição, adesão que, normalmente, foi fruto de um processo de convencimento, inscrito no horizonte de caminhos não estritamente ‘racionais’: o testemunho, a ‘experiência’ existencial, plenificante mas talvez provisória, a afirmação de alguém em quem confia, um reconhecimento de plausibilidade retoricamente conquistado, a opção emocional e voluntária em consonância com a de um grupo com quem se estabeleceu laços em profundidade, etc.”. [Grifos do autor]. (Sanchis, 1998:11).

¹⁰⁹ Este ato corresponde à *Crisma* dos católicos, que foi comentado anteriormente. No dia mencionado, o rito se desenvolveu da seguinte maneira: os obreiros colocados no início dos corredores que dão acesso às poltronas, molhavam o seu dedo no copinho, tipo cafezinho, e passavam na testa dos fiéis que se enfileiravam à espera de sua vez. Este rito foi diferente do que foi relatado anteriormente, diferente na quantidade de pontos do corpo que foram “ungidos” com o óleo.

de informações simbólicas ofuscou a racionalidade, multiplicou a possibilidade de significação e abriu portas à emoção.

O que importa na religiosidade emocional, exemplificada pela narrativa desta canção, não é a “clausura de definições conceituais acabadas” – como diz Sanchis –, ou a correção literária de uma enunciação, o que importa é o projeto simbólico de uma realidade que está sempre a ser construída. Esse projeto, que vislumbra um futuro¹¹⁰ no qual a qualidade de vida será melhor do que as condições da vida presente, é abraçado pelos fiéis iurdianos em consequência de experiências emocionais.

Direciono-me, agora, para a análise dos aspectos bíblicos explícitos ou implícitos (intertextualidade) no texto da canção.

Procurei o verbo “restituir” no índice da enciclopédia de assuntos que se encontra em apêndice à Bíblia Vida Nova¹¹¹. Encontrei o tópico *Restituição* e as referências bíblicas nas quais o assunto é tratado. As referências foram: a) 1 Reis 20.34; b) 2 Reis 8.6; c) Neemias 5.12; d) Lucas 19.8.

Realizada a leitura de todos os textos bíblicos, verifiquei poder aproximar o texto da canção ao texto e contexto do episódio bíblico narrado no livro de 2 Reis 8.6. O texto é o seguinte: “Interrogou o rei a mulher, e ela lhe contou tudo. Então o rei lhe deu um oficial, dizendo: Faze restituir-lhe tudo quanto era seu, e todas as rendas do campo desde o dia em que deixou a terra até agora.”

Verifiquei haver aproximação entre os textos, mas algumas questões – “erga um clamor” e “um clamor pode até ressuscitar” – ficaram sem vínculo. Dirigi minha atenção ao contexto da ordem dada pelo rei – “faze restituir-lhe tudo quanto era seu”. O contexto está presente nos versos 1 a 5 desse capítulo (capítulo 8) e no capítulo 4, versos 8 a 37. Em resumo, a história bíblica é: o profeta Eliseu, em uma de suas viagens, passou pelo local chamado Suném, onde uma mulher rica “o constrangeu a comer pão”. A partir desse encontro, sempre que o profeta Eliseu passava por aquele local ia à casa dessa mulher. A mulher sunamita (de Suném) convenceu o seu marido a construir um pequeno quarto para hospedar a Eliseu, visto ser freqüente a sua passagem por aquele local. Num dia, o profeta Eliseu mandou chamar a mulher sunamita e, na presença do seu servo Geazi, perguntou se havia alguma coisa que poderia fazer por ela. Geazi foi quem respondeu, afirmando que ela não tinha filho e

¹¹⁰ O futuro para os iurdianos é diferenciado do futuro celestial, futuro pós-morte anunciado e desejado pelos protestantes históricos. O futuro para o iurdiano é o aqui e o agora.

¹¹¹ Bíblia Vida Nova, editada pela Sociedade Religiosa Edições Vida Nova e Sociedade Bíblica do Brasil. Edição revista e atualizada no Brasil. A tradução em português é de João Ferreira de Almeida e o editor responsável, Russell P. Shedd. Impressa no ano de 1995.

que seu marido era idoso. O profeta, então, disse à mulher que ela seria mãe. Nasceu um menino e cresceu. Num determinado dia, ficou doente e morreu. A mãe “o deitou sobre a cama do homem de Deus” e foi ao encontro do profeta. Encontrando-o, “abraçou-lhe os pés” e contou-lhe o acontecido. O profeta manda que o seu servo Geazi vá à casa da mulher com o seu “bordão” e lhe ordena que o coloque sobre “o rosto do menino”. Geazi cumpriu a ordem, “porém não houve nele voz nem sinal de vida”. Os versos bíblicos de 2 Reis 4.32-36 narram o episódio da ressuscitação/ressurreição.

[32] Tendo o profeta chegado à casa, eis que o menino estava morto sobre a cama. [33] Então entrou, fechou a porta sobre eles ambos, e orou ao Senhor. [34] Subiu à cama, deitou-se sobre o menino, e, pondo a sua boca sobre a boca dele, os seus olhos sobre os olhos dele e as suas mãos sobre as mãos dele, se estendeu sobre ele; e a carne do menino aqueceu. [35] Então se levantou e andou no quarto uma vez de lá para cá, e tornou a subir, e se estendeu sobre o menino; este espirrou sete vezes, e abriu os olhos. [36] Então chamou a Geazi, e disse: Chama a sunamita. Ele a chamou, e, apresentando-se ela ao profeta, este lhe disse: Toma o teu filho.

Fica claro para mim, depois da leitura do texto bíblico a cima, a origem e o sentido da expressão “pode ressuscitar ...” contida no texto da canção analisada. O autor da canção faz uma ligação entre o primeiro episódio bíblico aqui narrado com este último. A mulher sunamita clamava – “e saiu a clamar ao rei pela sua casa e pelas suas terras”¹¹² – pelas suas posses, visto que era rica e tinha deixado todos os seus bens, por orientação do profeta Eliseu; este a havia dito que haveria fome naquele lugar por sete anos¹¹³ e que ela deveria deixar aquela terra.

Termina aqui o relato bíblico contado de maneira sucinta.

O vínculo do texto da canção com a história bíblica torna-se claro porquanto a mulher sunamita clamou ao rei a posse do que era dela, e o rei ordenou a restituição. Admito que a lógica do autor do texto da canção é plausível, ao supor que, se a mulher sunamita ergueu um “clamor” para a restituição de seus bens, teria erguido um “clamor” muito mais intenso para a ressuscitação de seu filho. Explica-se, portanto, a presença da reticência após a frase “pode ressuscitar ...” – o clamor pode sensibilizar a pessoa que detém o poder (o rei e o profeta) a agir na solução das dificuldades/necessidades apresentadas pelo clamante. Mas, essa significação que propus apresenta-se como um não dito, ou como algo “meio revelado”, “meio oculto”.

O autor do texto da canção, então, resolve divulgar o resultado da ação de clamar – o clamor – como símbolo fundamental na resolução das questões da vida de um indivíduo.

¹¹² 2 Reis 8.3b.

¹¹³ Fato narrado em 2 Reis 8.1-2.

Generaliza um caso particular. Se no relato bíblico houve a restituição de bens e a ressuscitação de uma vida, não significa que a todo aquele que clamar tudo lhe será restituído e o seu clamor poderá até ressuscitar ...

Para François Houtart existem duas formas importantes de pensamento: o simbólico e o analítico. Entre as três possibilidades de significação para o pensamento simbólico¹¹⁴, a que o define como mágico é que pode ajudar a entender a mensagem principal do texto da canção aqui analisada, pois o pensamento simbólico mágico “leva [o indivíduo] a pensar na possibilidade de atuar direta e eficazmente no real por meios simbólicos, palavras, ritos”¹¹⁵. No caso do texto desta canção, o locutor ordena a alguém a restituição de algo que ainda lhe pertence por direito, mesmo não se encontrando em sua posse no momento.

A questão da *ilusão da reversibilidade*¹¹⁶ proposta pela Análise do Discurso, ilusão essa que é uma propriedade do discurso religioso, também pode ser aplicada nesse contexto. Ocupar o lugar do ser divino e dar ordens impregnadas de poder sobrenatural é um desejo que não pode ser concretizado pelo ser humano, pois ocupa o plano temporal e não tem condições de ocupar o plano espiritual pertencente ao divino, esta é uma situação não reversível. Da obsessão religiosa de querer ocupar o espaço divino nasce a *ilusão da reversibilidade*, isto é, o fiel se coloca simbolicamente no plano espiritual e vivencia, no plano psicológico, da partilha dos poderes do ser divino.

Em relação aos aspectos teológicos apresentados na canção, mapeei os seguintes:

- a) Deus não planejou a desgraça para o homem
- b) o indivíduo pode ordenar (a alguém – indefinido, na canção) a restituição do que é seu, mas que não se encontra em seu poder; a ideologia apresentada na canção conceitua “clamor” como “ordem” ou “exigência” que não pode deixar de ser cumprida pela divindade, porque ela prometeu cumprir suas promessas a todos os que lhe são fiéis
- c) existe uma recompensa
- d) a recompensa só é dada a quem clamar
- e) elementos naturais (ou transformados, ou fabricados pelo homem) têm o poder de curar (ex. o azeite)
- f) o “clamor” tem poder para ressuscitar ...

¹¹⁴ Pensamento simbólico analógico, mágico e alegórico. (Houtart, 2003:147).

¹¹⁵ Houtart, 2003:147.

¹¹⁶ [Este assunto é comentado na página 164.](#)

Dois destes aspectos mapeados na análise da canção *Restitui* possibilitam a vinculação à MRB de alguns temas ocorrentes na IURD, visto que não são pertencentes originariamente à teologia de origem dos neopentecostais. São eles:

a) a valorização do “clamor” como elemento religioso provido de poder – “o poder de um clamor pode até ressuscitar ...”

b) a atribuição a um elemento da natureza ou a um elemento transformado (fabricado) pelo homem do poder de curar.

A IURD possui um universo simbólico que é resultado de uma reelaboração do sincretismo religioso a que está submetido o povo brasileiro. Paulo Bonfatti, ao fazer um comentário sobre a população flutuante que existe entre os neopentecostais, secundariamente fala da existência do sincretismo e da reelaboração simbólica realizada pela IURD. Este autor fala “de um universo simbólico pré-existente via sincretismo religioso”¹¹⁷. Esse sincretismo fez com que uma atitude religiosa – dar ordem à divindade – não presente originalmente na genealogia do ritualismo do pentecostalismo, de onde se originou o neopentecostalismo, fosse incorporada a esse grupo religioso.

O rumo da análise apontou para um tema da antropologia chamado de *mana*. O elemento (óleo) usado na unção tem ação mais que simbólica, tem poder de *mana*. O fiel crê que a sua posse, ou no caso, a realização do gesto ritual da unção, o protege do mal que se encontra “aqui e agora” na comunidade.

Mana é um conceito exposto por Marcel Mauss, que tem procedência da Melanésia e tem denotação de magia. O *mana* se insere no conceito de “prestações totais” tratado por Mauss, especialmente no potlatch¹¹⁸; no *mana* dois elementos essenciais dessa teoria são encontrados: “[1º] o elemento da honra, do prestígio, de *mana* que confere a riqueza e [2º] o da obrigação absoluta de retribuir essas dádivas sob pena de perder esse *mana*, esta autoridade, esse talismã e esta fonte de riqueza que é a própria autoridade”. Mauss afirma que *mana* é impersonalista (sic), isto é, não é inerente a uma pessoa ou objeto. Os bens (objetos) “são veículo de seu [de uma pessoa] mana, de sua força mágica, religiosa espiritual”¹¹⁹.

O segundo elemento da teoria de Mauss sobre *mana* se encontra presente no *rito da unção dos sete pontos*¹²⁰. O fiel precisa retribuir à igreja, via moeda corrente, as dádivas (bênçãos) que recebe. Talvez haja nos rituais iurdianos uma inversão na seqüência dos

¹¹⁷ Bonfatti, 2008:4.

¹¹⁸ Um complexo sistema de troca de presentes, no qual há uma determinada rivalidade presente, ou seja, o *potlatch* tem um aspecto agonístico, usuário e suntuário. (Mauss, 1974:47).

¹¹⁹ Mauss, 1974:50, 52-53.

¹²⁰ O rito da unção dos sete pontos foi apresentado na página 79.

elementos ritualísticos em relação ao que acontece no *mana*, pois a “retribuição” apresenta-se como um ato ritual que acontece anteriormente aos atos simbólicos da recepção das “bênçãos” e benefícios.

Na realidade, o fiel tem que provar sua fé através da doação de dinheiro à igreja. Só através da vitória nessa prova de fé é que as bênçãos/benefícios dos ritos estarão à disposição. Mais ainda, depois da prova de fé, pode-se ordenar à divindade o cumprimento da promessa de uma vida sem problemas pessoais e financeiros, porque essa divindade é poderosa e dona de toda a riqueza, por isso não deixará seu “filho” desamparado e sem um dote expressivo (*mana*) de um bem material que é muito valorizado pelo homem, o dinheiro.

Resumindo, em relação à religiosidade matricial brasileira, a canção *Gente fina* apresenta um discurso que aponta para a ideologia/teologia da prosperidade e para a conversão milagrosa. A canção *Restitui* aponta para a cura milagrosa, para a prosperidade e para o utilitarismo no trato com a divindade e

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desta pesquisa foi identificar nos textos das canções ocorrentes nos rituais da Igreja Universal do Reino de Deus os elementos característicos da religiosidade popular brasileira, religiosidade essa que teve a sua origem em uma matriz denominada de Matriz Religiosa Brasileira pelo sociólogo da religião José Bittencourt Filho. Tal matriz emergiu do processo de sincretismo ocorrido entre as culturas religiosas contingenciadas em território brasileiro ao longo dos últimos séculos.

Para a consecução desse objetivo foram obtidos dados através do procedimento etnográfico da observação participante e das gravações em áudio das transmissões dominicais matinais dos rituais da Igreja Universal do Reino de Deus, bem como a definição, avaliação e conjugação dos referenciais teóricos e das ferramentas metodológicas. Como temas pertinentes e integrantes do campo conceitual abrangido nesta pesquisa, foram abordadas as noções de religiosidade, experiência religiosa, ritual, sincretismo, música e canção. Como ferramentas metodológicas foram utilizadas: de Tatit, aquelas destinadas à análise de canções populares seculares; de Harry Eskew & Hugh McElrath e David Music & Milburn Price, aquelas propostas para a análise da canção religiosa; de Orlandi, a ferramenta denominada *Análise do discurso*; de Fiorin, os conceitos de figurativização e tematização; e, de Langer, o conjunto de conceitos que definem e caracterizam as formas simbólicas.

Esses referenciais e ferramentas foram imprescindíveis para o trabalho da análise do discurso das canções, pois possibilitaram o entendimento da canção como a conjugação das formas simbólicas da linguagem e da música. À essa forma simbólica dual uma particularidade foi acrescida, a de que o fenômeno do canto comunitário ocorreu em rituais religiosos e estes constituem mais uma forma simbólica. O caso que se apresentou, então, foi o da conjugação de duas formas simbólicas (da linguagem e da música) utilizadas em uma terceira forma simbólica, o ritual.

As ferramentas que utilizei possibilitaram a visualização dos personagens contidos nos textos das canções, do maior ou menor grau de passionalização apresentado por esses personagens, dos temas abordados, de alguns dos aspectos literários apresentados, das figuras de linguagem que são freqüentes em textos poéticos e religiosos, das formações ideológicas e das ideologias implícitas, e, finalmente, da intertextualidade apontadas pelas canções.

Aplicadas as ferramentas de análise, algumas características da religiosidade matricial brasileira foram identificadas nos discursos de oito canções, no universo das dez mais entoadas no período de tempo da pesquisa, características essas que especifico abaixo. Entretanto, as canções *O homem prudente* e *Deus tem um plano* não apresentaram em seus textos as características da religiosidade matricial, levando em consideração a perspectiva de sua literalidade (dimensão literal). Entretanto, a primeira destas foi utilizada funcionalmente para induzir os fiéis a aceitarem o discurso religioso como “a palavra de Deus”¹, caracterizando-se assim o uso utilitário da canção.² A canção *Deus tem um plano*, por se encontrar inserida em rituais nos quais encontravam-se presentes as ideologias/teologias da prosperidade, as ideologias/teologias dos milagres/curas, as ideologias/teologias do utilitarismo, configurou-se como um discurso corroborante dessas ideologias/teologias. Portanto, ela foi utilizada de maneira funcional, isto é, foi utilizada à serviço de ideologias/teologias. Em outras palavras, o contexto no qual foi utilizada direciona o discurso da canção *Deus tem um plano* para ratificar as ideologias/teologias praticadas pela IURD.

Em relação às demais canções, apresento a seguir os elementos nelas identificados que apontam para a Matriz Religiosa Brasileira.

Na canção mais entoada no período pesquisado, a de título *Somente olhar a ti*, o infantilismo religioso, entendido como a tendência de situar a religião “no escaninho da irracionalidade”, foi a característica predominante; outra característica identificada nessa canção foi o fato de ela conter elementos propiciadores do êxtase religioso; também verificou-se o uso de expressões simbólicas. Na segunda canção mais entoada, a de título *Poderoso ele é*, o tema da cura milagrosa é explícita e intensamente abordado. A terceira canção, a de título *Eu navegarei*, apresenta-se com um alto potencial de indução ao êxtase. A próxima canção, *Vem agora Espírito Santo*, apresenta as características da matriz religiosa do infantilismo e da indução ao êxtase religioso. A sexta canção, a de título *Salmo 5*, apresenta a ideologia da prosperidade e a indução ao êxtase religioso. A seguinte, a canção *Nesta noite feliz*, a característica da indução ao êxtase religioso foi identificada e se faz presente através do desejo intenso do “toque divino” (união mística). A última canção, *Abrigo de Deus*, apresenta a característica do livramento miraculoso.

¹ Nessa maneira de atuação configura-se o que Orlandi chama de *ilusão da reversibilidade*, uma característica do discurso religioso, na qual o indivíduo pensa encontrar-se falando do lugar próprio da divindade. ([Este assunto encontra-se comentado na página 164](#)).

² O uso funcional da música foi apresentado e amplamente discutido pelo antropólogo Alan P. Merriam e se encontrada mencionado nesta pesquisa na [página 107](#).

O seguinte quadro resume as características da Matriz Religiosa Brasileira identificadas nas canções mais entoadas nos rituais iurdianos no período pesquisado.

Tabela 7: Resumo das características da MRB³ identificadas nas dez canções mais entoadas nos rituais iurdianos

	Canção	Características da MRB
1	Somente olhar a ti	infantilismo, propiciadora de êxtase
2	Poderoso ele é	cura milagrosa
3	Eu navegarei	propiciadora de êxtase
4	O homem prudente	não apresenta, mas foi usada utilitariamente
5	Vem agora Espírito Santo	infantilismo, propiciadora de êxtase
6	Salmo 5	prosperidade, propiciadora de êxtase
7	Seu nome é Jesus	propiciadora de êxtase
8	Deus tem um plano	literalmente esta canção não apresenta características da MRB, mas o contexto de sua utilização a coloca à serviço da ideologia iurdiana, pois apresenta potencial para corroborar as características da MRB da prosperidade, utilitarismo e milagres
9	Nesta noite feliz	propiciadora de êxtase
10	Abrigo de Deus	livramento miraculoso

A característica da religiosidade matricial brasileira mais identificada nos textos das canções analisadas foi a de indução ao êxtase religioso, característica que se configura como uma recontextualização de experiências dos primeiros cristãos no concernente aos cânticos espirituais, pois estes possivelmente funcionaram como uma modalidade que não expressava palavras inteligíveis, mas apresentavam-se como uma auto-expressão⁴, ou, em outras palavras, apresentavam-se como uma expressão impulsiva do cristão em êxtase⁵.

O êxtase religioso aproxima-se ao fenômeno que o escritor Elias Canetti considera como o mais importante acontecimento a desenrolar-se no interior de uma *massa fechada*, a saber: a “descarga”. Duas das características de uma *massa fechada* têm importância aqui: a primeira, é possuir uma fronteira, isto é, é uma massa que cria um lugar para si e ali se fixa. “O edifício espera por ela, existe por sua causa, e, enquanto ele existir, as pessoas voltarão a

³ Matriz Religiosa Brasileira.

⁴ Este tema foi discutido na [página 107](#).

⁵ Hustad, 1986:124.

reunir-se de modo semelhante. Mesmo na maré baixa, o espaço lhes pertence, e, vazio, ele lembra a época da cheia.”⁶ A segunda, é a possibilidade de *repetição* de seus encontros.

A *descarga* é o que efetivamente constitui a *massa fechada*. No momento da descarga, sob o comando do dirigente, todos são convidados a dar as mãos e a levantarem seus braços como se fosse uma corrente (como acontece nos rituais iurdianos), desvencilham-se dos seus problemas e de suas diferenças e passam a sentir-se aliviados e “iguais”. Canetti afirma que

Somente a união de todos é capaz de promover-lhes a libertação das cargas da distância. E é precisamente isso o que acontece na massa. Na *descarga*, deitam-se abaixo as separações, e todos se sentem *iguais*. Nessa concentração, onde quase não há espaço entre as pessoas, onde os corpos se comprimem uns contra os outros, cada um encontra-se tão próximo do outro quanto de si mesmo. Enorme é o *alívio* que isso provoca. É em razão desse momento feliz, no qual ninguém é *mais* ou melhor que os outros, que os homens transformam-se em massa.⁷

A continuidade de uma igreja depende do sentimento de unidade dos fiéis e da repetição em cada ritual de tudo aquilo que possibilita a descarga. “Em determinados espaços e em certos momentos, reúnem-se os fiéis e, por meio de atividades sempre idênticas, são colocados em um estado semelhante ao da massa, mas sob forma abrandada – um estado que os impressiona, sem, contudo, tornar-se perigoso, e ao qual eles se acostumam.”⁸ Do acerto da dosagem do sentimento de unidade aplicada em cada ritual, sentimento esse possibilitador de descarga/êxtase, depende a longa vida da igreja.

Finalmente, é possível afirmar que as canções utilizadas nos rituais da Igreja Universal do Reino de Deus apresentam alguns dos elementos da Matriz Religiosa Brasileira, principalmente aqueles que alicerçam a religiosidade popular brasileira, a cura e o exorcismo, e que estes, juntamente com o elemento prosperidade, possibilitaram o surgimento na década de 1970 de uma nova identidade religiosa, a IURD. Esta igreja configura-se como a própria expressão desses elementos. Por isso, a IURD é o expoente máximo da religiosidade sincrética brasileira.

⁶ Canetti, 1995:16.

⁷ Canetti, 1995:17. Grifo do autor.

⁸ Canetti, 1995:24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A *BÍBLIA VIDA NOVA*. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ALMEIDA, Ronaldo de. A guerra das possessões. In ORO, Ari Pedro. Et alii. (Organizadores). *Igreja Universal do Reino de Deus: os novos conquistadores*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- ALMEIDA, Ronaldo de. *A Igreja Universal e seus demônios – um estudo etnográfico*. São Paulo: Editora Terceiro Mundo, 2009.
- ALMEIDA, R. R. M. A expansão pentecostal: circulação e flexibilidade. In: TEXEIRA, Faustino & MENEZES, Renata. (Org.). *As religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. 1 ed. Petrópolis: Vozes, 2006, v. , p. 111-122.
- ALVES, Rubem. *Dogmatismo e tolerância*. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.
- ALVES, Rubem. *O enigma da religião*. Campinas: Papirus, 1988. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=yAOn-kJXPh8C&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, 1987.
- APOLINÁRIO, José Antonio Feitosa. *O olhar nietzschiano sobre a crítica e a fundamentação da moral em Kant*. Dissertação de mestrado. UFPE. CFCH. Filosofia, 2005. Disponível em HTTP://www.btdt.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=851, Acessado em 18 Out 2008.
- AUGÉ, Matias. Princípios de interpretação dos textos litúrgicos. In NEUHEUSER, B. Et alii. *A liturgia, momento histórico da salvação*. São Paulo: Paulinas, 1986.
- AULETE, Francisco J. Caldas. Aulete Digital. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete*.
- ÁVILA, Antonio. *Para conhecer a psicologia da religião*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARBOSA, Maria de Fátima Medeiros. *As letras e a cruz: pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=xQfYluwjNC0C&pg=PA338&dq=portugueses+%C3%ADndios&cd=2#v=onepage&q=portugueses%20%C3%ADndios&f=false>.
- BARBOSA, Priscila Faulhaber. Interlocuções e máscaras: construindo a crítica sociológica na "terra de contrastes". In *História, ciências, saúde-Manguinhos*. 2002, vol.9, n.2, pp. 442-449. ISSN 0104-5970. Disponível no endereço eletrônico <http://www.scielo.br/pdf/hesm/v9n2/a13v9n2.pdf>.
- BARRETOS, Raquel Goulart. Análise de discurso: conversa com Eni Orlandi. In *Teias*. Vol. 7, No 13-14 (2006). Rio de Janeiro: Publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPEd/UERJ, 2006. Disponível no endereço eletrônico

- [http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php?journal=revistateias&page=article&op=viewFile&path\[\]=210&path\[\]=209](http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php?journal=revistateias&page=article&op=viewFile&path[]=210&path[]=209).
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-ethorical figures in German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska press, 1998. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=p45OwxQB05YC&printsec=frontcover#v=onepage&q=aesthetic&f=false>.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BASTIDE, Roger. A Aculturação comparada. In *Sociologia e literatura comparada*. Paris, 1970. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ufrgs.br/cdrom/batisde/index.htm>.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: USP, 1971.
- BASTIDE, Roger. *Brasil terra de contrastes*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1959.
- BASTIDE, Roger. Contribuição ao estudo do sincretismo católico-fetichista. Estudos afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1946. In SANT'ANNA, Élcio. *Criação e recriações cosmogônicas em Isaías 51,9-11*. Dissertação apresentada ao PPG em Ciências da Religião da Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião da UMESP. São Bernardo do Campo, UMESP, 2007. Disponível no endereço eletrônico http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=992.
- BASURKO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BEGBIE, Jeremy S. *Theology, music and time*. Cambridge, University Press: 2000. Disponível em <http://www.questia.com/read/105468154?title=Theology%2c%20Music%2c%20and%20Time>.
- BENEDETTI, Luiz Roberto. Religião: trânsito ou indiferenciação? In TEIXEIRA, Faustino. MENEZES, Renata. *As religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- BENOIST, Luc. *Signos, símbolos e mitos*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BÍBLIA NOVA VIDA. Editor responsável Russel P. Shedd. Ed. ver. e atual. no Brasil. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BÍBLIA ONLINE. Edição Almeida corrigida e revisada Fiel. Disponível no endereço eletrônico <http://www.bibliainline.com.br/>.
- BITTENCOURT FILHO. José. Abordagem fenomenológica. In ROLIM, Francisco Cartaxo et alii. *Novos movimentos religiosos na igreja e na sociedade*. São Paulo: AM Edições, 1996.
- BITTENCOURT FILHO. José. *Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BITTENCOURT FILHO, José. Remédio amargo. In ANTONIAZZI, Alberto. Et al. *Nem anjos nem demônios*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: The University of Washington Press, 1973.
- BOAS, Franz. *Race, language and culture*. New York: Macmillan, 1940. Disponível no endereço eletrônico <http://www.questia.com/read/93814537?title=Race%2c%20Language%20and%20Culture>.
- BOBSIN, Oneide. Etiologia das doenças e pluralismo religioso. In *Estudos teológicos*. V. 43, n.2, p.21-43. São Leopoldo: PPG-EST, 2003.
- BOFF, Leonardo. Avaliação teológico-crítica do sincretismo. In *Revista de cultura vozes*, número 7, ano 71. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- BOLEN, Jean Shinoda. *Close to the bone: life threatening illness and the search for meaning*. San Francisco: Red Wheel/Weiser, 2007. Disponível em

- http://books.google.com.br/books?id=Gt8NqmQ6UGgC&printsec=frontcover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=kairos&f=false.
- BONFATTI, Paulo. *Sobre as categorias universais – relevantes aspectos observados na Igreja Universal do Reio de Deus*. Disponível no endereço eletrônico <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/cauniver.htm>.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=rjBWMxQcRawC&printsec=frontcover&dq=bosi&cd=1#v=onepage&q&f=false>.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Kosmos/Erich Eichner, 1961.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. Analisando o discurso. In *Museu da língua portuguesa – estação da luz*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2009. Disponível no endereço eletrônico http://www.poesis.org.br/files/mlp/texto_1.pdf.
- BUNNIN, Nicholas. & TSUI-JAMES, E. P. (Org.). *Compêndio de filosofia*. São Paulo: coesões Loyola, 2007.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisino, 2003.
- BUYST, Ione. *Pesquisa em liturgia: relato e análise de uma experiência*. São Paulo: Paulus, 1994.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. A Igreja universal do reino de Deus, um empreendimento religioso atual e seus modos de expansão (Brasil, África e Europa). In *Lusotopie*. Paris, 1999. Disponível no endereço eletrônico <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/campos99.pdf>.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. O marketing e as estratégias de comunicação da Igreja Universal do Reino de Deus. In *Estudos da religião*. Ano XII, Número 15, mês de dezembro. São Paulo: UMESP, 1998.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. *Teatro, templo e mercado*. 2.ed. Co-Edição de Petrópolis: Vozes; São Paulo: Simpósio Editora e UMESP, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARMO, Cláudio Márcio. *Relações lexicais, interdiscursividades e representação: o sincretismo e a questão racial em corpus de jornais e revistas brasileiras*. Tese apresentada ao PPG em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível no endereço eletrônico http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/919231-ARQ/919231_5.PDF.
- CARNEIRO, Eduardo de Araújo. *O discurso fundador do acre: heroísmo e patriotismo no último oeste*. Dissertação de mestrado em lingüística apresentada ao PPG-UFA. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 2008. Disponível no endereço eletrônico <http://www.overmundo.com.br/banco/o-discurso-fundador-do-acre-heroismo-e-patriotismo-no-ultimo-oeste>.

- CARVALHO, José Jorge. A tradição mística afro-brasileira. In *Religião e Sociedade*. Volume 18, número 2, dezembro de 1977. Rio de Janeiro: ISER, 1977.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz. A música dos Estados Unidos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 2003.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Livraria Brasiliense S.A., 1980.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência - pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=0RiLuU0sazIC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=%22a+terra+sem+ma+I%22+clastres&source=bl&ots=WQ6s_8uK5A&sig=AZJCdSE7PxTIT9mRsKjmU_bcCs4&hl=pt-BR&ei=38IIS6bnEpHRIAf41-AH&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CBgQ6AEwBA#.
- CNBB. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999.
- CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X/Instituto Mysterium, 2007.
- FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon. E assim começou a viagem do argonauta Caetano Veloso. In DAGHLIAN, Carlos. (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando; uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DAMATTA. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DOLGHE, Jacqueline Ziroldo. *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião da UMESp. São Paulo: UMESp, 2007. Disponível no endereço eletrônico http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=673.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1966:80-82.
- DROOGERS, André. A religiosidade mínima brasileira. In *Revista Religião e Sociedade*. Número 14/2. Rio de Janeiro: ISER/CER, 1987.
- DUBOIS, Jean. Et alii. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- DURANT, Will. *A história da civilização. A reforma (vol. VI)*. Rio de Janeiro: Record, s/data.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *O signo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos – ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 1986.
- ESKEW, Harry. McELRATH, Hugh T. *Sing with understanding*. Nashville: Broadman Press, 1995.
- ESTRADA, Juan Antonio. *A oração sob suspeita*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
Disponível no endereço eletrônico
http://books.google.com.br/books?id=uUjypWxAUGUC&printsec=frontcover&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q&f=false.
- FAUSTINI, João Wilson. *Música e adoração*. São Paulo: Publicação Coral Religiosa Evelina Harper, 1973.
- FAVERETTO, Celso F. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia (SP): Ateliê Editoria, 2000. 3ª edição.
- FERICGLA, Josep Maria. A relação entre a música e o transe extático. In *Revista Virtual Arca da União*. Ano 2, número 4, 2006. Disponível no endereço eletrônico
<http://74.125.47.132/search?q=cache:NRr7pT1NAeJ:arcadauniaio.org/artigo.php%3FidEdicao%3D5%26idArtigo%3D25+%22a+m%C3%BAsica+e+o+transe%22+rouget+%22ano+2%22&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>.
- FERNANDES, Vladimir. Cassirer: a economia das formas simbólicas. In *Linguagem, conhecimento, ação: ensaios de epistemologia e didática*. São Paulo: Escrituras Editoras, 2003. Disponível no endereço eletrônico
<http://books.google.com.br/books?id=kfZRNiRlCGoC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>.
- FERNANDES, Vladimir. *Filosofia, ética e educação na perspectiva de Ernst Cassirer*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. USP: São Paulo, 2006. Disponível em
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-21062007-103820/>.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*. Versão 5.11. Curitiba: Positivo, 2004.
- FERRETI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo. Estudo sobre a Casa das Minas*. São Paulo; São Luis: FAPEMA, 1995.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In ORO, Ari Pedro. STEIL, Carlos Alberto. *Revista Horizontes Antropológicos*. Vol. 3, No. 8. Porto Alegre: PPGAS, 1997. Disponível no endereço eletrônico
www.divinoemaranhado.art.br/pag/grl/lit/0600200001.doc.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.
- FLORES, Lucio Paiva. *Adoradores do sol: reflexões sobre a religiosidade indígena*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- FREIER, Mark R. *Turning potencial into reality*. Michigan: Whatif Enterprises, s/d. Disponível no endereço eletrônico <http://www.whatifenterprises.com/whatif/whatiskairos.pdf>.
- FREGTMAN, Carlos Daniel. *Música transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- FRESTON, Paul. Breve história do pentecostalismo brasileiro. In ANTONIAZZI, Alberto *et alii*. *Nem anjos nem demônios: interpretações sociológicas do pentecostalismo*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FRAAS, Hans-Jürgen. *A religiosidade humana: compêndio de psicologia da religião*. São Leopoldo: Sinodal, 1997.
- FURUCHO, Natal. *Como ser um dizimista fiel*. Rio de Janeiro: Universal Produções, 2001.

- GALLOIS, Dominique Tilkin. Novos e velhos saberes. In *Índios do Brasil 2/Secretaria de Educação à Distância, Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: MEC/SEED/SEF, 2001. Disponível no endereço eletrônico <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001986.pdf>.
- GANEY, Janelle. *Hinologia*. Rio de Janeiro; Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil, 1999. Trabalho não publicado.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GELINEAU, Joseph. *Canto e música no culto cristão*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- GONZÁLEZ PORTA, M. *A filosofia a partir de seus problemas*. São Paulo: Loyla, 2002. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=ZM8ULWxWiEoC>.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Figuras de linguagem*. São Paulo: Atual, 1988.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HICK, John. *Teologia cristã e pluralismo religioso*. São Paulo: Attar, 2005.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*. Versão 5.11. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- HOORNAERT, Eduardo. Et alii. *História da igreja no Brasil – ensaio de interpretação a partir do povo – Primeira época*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- HOUTART, François. *Mercado e religião*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na igreja*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1986.
- ICHTER, Bill H. O cristianismo e o cântico. In ICHTER, Bill H. (Org.). *A música sacra e a sua história*. Rio de Janeiro, JUERP: 1976.
- ICHTER, Bill H. *A música e seu uso nas igrejas*. Rio de Janeiro: JUERP, 1977.
- IURD. *Louvores do reino*. Rio de Janeiro: Unipro Editora, 2008.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Selected writings: Word and language*. Vol. 2, Word and Language. The Hague: Mouton, 1971. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=qcrXOJD3UGcC&printsec=frontcover&dq=jakobson&hl=pt-br&cd=2#v=onepage&q&f=false>.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- JOSGRILBERG, Rui de Souza. In HIGUET, Etienne A. & MARASCHIN, Jaci. (Editores). *A forma da religião: leituras de Paul Tillich no Brasil*. São Bernardo do Campo: UESP, 2006.
- JUERP. *Hinário para o culto cristão*. Rio de Janeiro: JUERP, 1990.
- JUERP. *Revista de música Louvor*. Ano 31, vol. 2, nº 115, Abril/Maio/Junho. Rio de Janeiro: JUERP, 2008.
- KEITH, Edmond D. *Hinódia cristã*. Rio de Janeiro: JUERP, 1987.
- KESSING, Felix M. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*. Massachusetts/London: Harvard University Press, 1979.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- LEVITIN, Daniel J. *The world in six songs: how the musical brain created human nature*. New York: Plume Group, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido. (Mitológicas v. 1)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEWIS, Ioan M. *Êxtase religioso*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LIBANIO, João Batista. *Igreja contemporânea – encontro com a modernidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2002a. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=UEMwuyn52XsC&printsec=frontcover&dq=%20Jb.+lib%C3%A2nio%22+%22igreja+contempor%C3%A2nea%22&source=bl&ots=IeLhIvUVv&sig=g4Vb6CvMznQAUxMnqpCeF0gzNsM#v=onepage&q&f=false>.
- LIBANIO, João Batista. *Religião no início do milênio*. Edições Loyola, 2002b. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=YSFB-xsrCM8C&printsec=frontcover&dq=lib%C3%A2nio&cd=1#v=onepage&q&f=false>.
- LIMA, Éber Ferreira Silveira. Reflexões sobre a “corinhologia” brasileira atual. In *Boletim teológico*, nr 14. Março de 1991. Porto Alegre: Fraternidade Teológica Latino-Americana, Seção Brasil, 1991. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ftl.org.br/downloads/bt014.pdf>.
- MACAMBIRA, José Reboças. *Estrutura musical do verso e da prosa*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983.
- MACEDO, Edir. *Os mistérios da fé*. Rio de Janeiro: Gráfica Universal, 2004. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ebooksevangelicos.com/Evangelicos/Edir%20Macedo/Edir%20Macedo%20-%20os%20mist%20E9rios%20da%20f%20E9.pdf>
- MAGALHÃES, Antonio. *Expressões do sagrado: reflexões sobre o fenômeno religioso*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2008.
- MARASCHIN, Jaci. *A beleza da santidade: ensaios de liturgia*. São Paulo: Aste, 1996.
- MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. In *Estudos avançados*. 2004, vol. 18, nr 52. Disponível no endereço eletrônico <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a10v1852.pdf>.
- MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MARIANO, Ricardo. O reino de prosperidade da Igreja Universal. In ORO, Ari Pedro; CORTEN, André; DOZON, Jean-Pierre. (organizadores). *Igreja Universal do Reino de Deus: os novos conquistadores da fé*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- MARIANO, Ricardo. & OLIVEIRA, Rômulo Estevan Schembida. O senador e o bispo: Marcelo Crivella e seu dilema shakespeariano. In *Interações – cultura e comunidade*. Vol. 5, nr. 6. Uma publicação interdisciplinar na área de Ciências da Religião da Faculdade Católica de Uberlândia. Uberlândia: FCU, 2009. Disponível no endereço eletrônico <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/revistateste/article/viewFile/142/127>.
- MARTIN, David. *A sociology of English religion*. New York: Basic Books, 1967.

- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Local, editora e ano não informados. Disponível no endereço eletrônico <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000003.pdf>.
- MEADER, Robert E. *Índios do nordeste. Levantamento sobre os remanescentes tribais do nordeste brasileiro*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística, 1976. Disponível no endereço eletrônico <http://www.sil.org/americas/brasil/publcns/ling/IndNord.pdf>.
- MEDEIROS, Rangel de Oliveira. *Igreja Universal do Reino de Deus: a construção discursiva da inclusão e da exclusão social – 1977/2004*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPGUFSC, 2005.
- MELO, Fábio Cristiano Faria. *Poesia lírica e épica*. São Paulo: Recanto das letras, 2009. Disponível no endereço eletrônico <http://recagntodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1370636>.
- MELO, Luís Gonzaga de. *Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- MENDONÇA, Antônio Gouvêa. De novo o sagrado. In *Estudos de religião*. Ano XXI, nr. 32, Jan/Jul 2007.
- MENDONÇA, Antônio Gouvêa. *O celeste provir – a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1995.
- MENDONÇA, Antônio Gouvêa. Protestantismo no Brasil. Um caso de religião e cultura. *Revista USP*. Nr 74. Jun/Jul/Ago 2007. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, 2007.
- MENDONÇA, Antônio Gouvêa. & VELASQUES FILHO, Prócoro. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- MIRANDA, Ronaldo de. *Igreja Universal e seus demônios*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.
- MONTEIRO, Simei de Barros. *O cântico da vida. Análise de conceitos fundamentais expressos nos cânticos das igrejas evangélicas no Brasil*. São Bernardo do Campo: ASTE, 1991.
- MONTERO, Paula. Religião, pluralismo e esfera pública no Brasil. In *Novos estudos*. V. 74, p. 47-66. São Paulo: CEBRAP, 2006.
- MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In MOLES, Abraham A. et alii. *Televisão e canção: linguagem da cultura de massas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MOURA, Eli-Eri. Manipulações do tempo em música – uma introdução. In *Claves*. Nº 4, novembro de 2007. João Pessoa: PPG em música da UFPB, 2007. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves04/claves04.pdf>.
- MUSIC, David W. & PRICE, Milburn. *A survey of Christian hymnody*. Illinois: Hope Publishing Company, 1999.
- MUSIC, David W. *Hymnology. A collection of source readings*. Lanham and London: The Scarecrow Press, 1996.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse – toward a semiology of music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

- NERY, Maria Clara Ramos. Secularização, ambivalência e reencantamento do mundo no contexto do campo religioso nacional brasileiro. In TESKE, Ottmar. (Coordenação). *Sociologia: textos e contextos*. Canoas: Ed. ULBRA, 2005.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. Coexistência das religiões no Brasil. In *Revista de cultura vozes*, número 7, ano 71. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2009.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso – princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 2008.
- ORLANDI, Eni P. Protagonistas do/no discurso. In GUIMARÃES, Eduardo Roberto Junqueira. *Foco e Pressuposição*. Série Estudos – 4. Publicação do Instituto de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino (Uberaba – MG). Uberaba: ILFISTA, 1978.
- ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- PEGORARO, Olinto. Paul Tillich e o existencialismo. In *Revista eletrônica Correlatio*. Numero 5, junho de 2004. São Paulo: UMESP, 2004. Disponível no endereço eletrônico <http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio05/paul-tillich-e-o-existencialismo/>.
- PEREZ, Léa Freitas. Breves notas e reflexões sobre a religiosidade brasileira. In *Brasil 500 anos*, Edição Especial, junho de 2000. Belo Horizonte, Imprensa Oficial dos Poderes do Estado, pp. 40-58. Disponível no endereço eletrônico <http://antropologia.com.br/rti/colab/a8-lfreitas.pdf>.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. As religiões no Brasil. In GAARDER, Jostein. HELLERN, Victor. NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. Ciências sociais e religião – a religião como ruptura. In TEIXEIRA, Faustino. MENEZES, Renata. (Organizadores). *As religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- PINHEIRO, Márcia Leitão. *Na 'pista' da fé: música, festa e outros encontros culturais entre os evangélicos do Rio de Janeiro*. Tese apresentada ao PPG em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Rio de Janeiro: PPG em Sociologia e Antropologia da UFRJ, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. *Música de fé, música de vida: A música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira*. Disponível na página eletrônica <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf>.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=YAJYa--deKAC&pg=PP1&dq=%22segredos+guardados:+orix%C3%A1s+na+alma+brasileira%22&cd=1#v=onepage&q=%22segredos%20guardados%3A%20orix%C3%A1s%20na%20alma%20brasileira%22&f=false>.
- PRANDI, Reginaldo. Perto da magia, longe da política: derivações do encantamento no mundo desencantado. In *Novos Estudos CEBRAP*. Nº 34, novembro de 1992. Pp. 81-

94. Disponível no endereço eletrônico http://novosestudos.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=522.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. New England: Northeastern University Press, 2001. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=K--ZaCLuVGAC&pg=PA360&lpg=PA360&dq=%22johann+joachim+quantz%22+%22on+playing+the+flute%22&source=bl&ots=HOPa1Uv1OB&sig=oSIx1SSWEiz4KMJLb0jz_eW1xM8&hl=pt-BR&ei=PIEfS5nQCtHZIAfw8sjoBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false.
- RAMOS, Luiz Carlos. *Os "corinhos" – uma abordagem pastoral da hinologia preferida dos protestantes carismáticos brasileiros*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto Metodista de Ensino Superior. São Bernardo do Campo: IMES, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=RRxCsHljsJcC&printsec=frontcover&source=gb_s_lider_thumb#v=onepage&q&f=false.
- RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977a.
- RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.
- RODRIGUES, José Ricardo Sousa. *Liberdade e tolerância em Nicolau de Cusa*. Dissertação apresentada ao PPG-FFCH da UFMG. Belo Horizonte: PPG-FFCHUFMG, 2005. Disponível no endereço eletrônico http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLKUP/1/jose_ricardo_disserta_o.pdf.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1967.
- ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=NzT90FcmrI4C&printsec=frontcover&dq=%22Gilbert+rouget%22&source=bl&ots=IF-JEw4U0L&sig=cfNt96tTo2HThyY8CiH-S9lMFRo&hl=pt-BR&ei=FhBsS7_zBIa0tgfM7ZiTBg&sa=X&oi=book_result&ct=result#v=onepage&q=linguistic&f=false.
- RÜGGERBERG, Eduardo Subirats. *El alma y la muerte*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1983.
- SANCHIS, Pierre. *As religiões dos brasileiros*. Fotocópia do texto divulgado anteriormente à sua publicação na Revista Horizonte. Belo Horizonte, volume 1, número 2, abril de 1998.
- SANCHIS, Pierre. Pra não dizer que não falei de sincretismo. In *Comunicações do ISER*. N° 45, p. 4-11. Rio de Janeiro: ISER, 1994.
- SANCHIS, Pierre. Religiões, religião ... Alguns problemas do sincretismo no campo religioso brasileiro. In SANCHIS, Pierre. Org. *Fiéis & cidadãos: percursos de sincretismo no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SANTOS, Juana Elbein dos. A percepção ideológica dos fenômenos religiosos – sistema nagô no Brasil, negritude versus sincretismo. In *Revista de cultura vozes*, número 7, ano 71. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2004.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

- SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Sobre a religião*. São Paulo: Novo Século, 2000.
- SCHREITER, Robert J. *A nova catolicidade: a teologia entre o global e o local*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999. Disponível no endereço eletrônico http://www.scribd.com/doc/7315145/Vocabulario-de-Musica-Pop-Roy-Shuker?secret_password=&autodown=pdf.
- SILVA, Christiano Barros M. da. Os índios fortes: aspectos empíricos e interpretativos do xamanismo Kariri-Xocó. In ALMEIDA, L.S. et al. *Índios do Nordeste. Temas e Problemas 2*. Maceió: EDUFAL, 2000. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=MH4tuBFdBe4C&pg=PP1&dq=indios+do+nordeste&cd=1#v=onepage&q&f=false>.
- SILVA, Maria Samara Jorge da. A crítica social no discurso poético: uma análise da canção Subúrbio de Chico Buarque. Trabalho apresentado no XII REGIOCOM (XII Colóquio Internacional de Comunicação para o Desenvolvimento Regional). Fortaleza: REGIOCOM, 2007. Disponível no endereço eletrônico <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/b/b3/GT6- IC- 01- A critica social- Maria.pdf>.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Concepções religiosas afro-brasileiras e neopentecostais: uma análise simbólica. In *Revista USP*. São Paulo: USP, 2005. Disponível no endereço eletrônico <http://www.usp.br/revistausp/67/11-silva.pdf>.
- SIPIORA, Phillip. & BAUMLIN, James S. *Rethoric and kairos: essays in history, theory and praxis*. New York, 2002. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=XZ6r7ozilPMC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>.
- SOARES, Afonso M. L. *Interfaces da revelação. Pressupostos para uma teologia do sincretismo religioso no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. *Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Spedar Senghor*. Tese de doutoramento apresentada ao PPG em letras da UFPE. Recife: PPGL/UFPE, 2006. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ufpe.br/pgletras/2006/teses/tese-marly.pdf>.
- SPROUL, Robert Charles. *O mistério do Espírito Santo*. Ebook, disponível no endereço eletrônico <http://ebooksgospel.com.br/?p=574>.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Disponível no endereço eletrônico <http://www.scribd.com/doc/18237636/Conceitos-Fundamentais-da-Poetica-Emil-Staigner>.
- STOTT, John R. W. *Batismo e plenitude do Espírito Santo*. São Paulo: Nova vida, 1988. Disponível no endereço eletrônico www.ebooksevangelicos.com/...%20Stott/John%20R.%20W.%20Stott%20-%20Batismo%20e%20Plenitude%20do%20E.%20Santo.doc.
- SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. *Música - o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SWATOWISKI, Claudia Wolff. *Texto e contextos da fé: o discurso mediado de Edir Macedo*. Disponível no endereço eletrônico http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-85872007000100006&script=sci_arttext.
- TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004a.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- TEENSMA, B.N. O diário de Rodolfo Baro (1647) como monumento aos índios Tarairiú do Rio Grande do Norte. In *Índios do Nordeste: Temas e Problemas 2*. Maceió: Edufal, 2000. Disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=MH4tuBFdBe4C&pg=PP1&dq=indios+do+nordeste&cd=1#v=onepage&q&f=false>.
- TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.
- TERRIN, Aldo Natale. *Antropologia e horizontes do sagrado: culturas e religiões*. São Paulo: Paulus, 2004a.
- TILLICH, Paul. *A era protestante*. São Paulo: Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Ciências da Religião: 1992.
- TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. São Leopoldo: Sinodal, 1985.
- TILLICH, Paul. *Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX*. São Paulo: ASTE, 1999.
- TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*. São Leopoldo: Sinodal, 2005.
- TILLICH, Paul. *The Interpretation of History*. New York: Charles Scribner's Sons, 1936. Disponível no endereço eletrônico <http://www.scribd.com/doc/13280751/Tillich-Interpretation-of-History>.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios -catolicismo e rebeldia no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=8im_s4jGRZcC&pg=PA44&lpg=PA44&dq=%22a+terra+sem+mal%22++%22helene+clastres%22&source=bl&ots=_aCMqzs0_p&sig=3TltuYHHnhNyuvXcfj_ejAgvPTc&hl=pt-BR&ei=m_9IS9L0HNPNIaEU9JEP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CCsQ6AEwBw#v=snippet&q=sincretismo&f=false.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- VALLE, Edênio. *Psicologia e experiência religiosa*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E., 2003. Disponível no endereço eletrônico http://books.google.com.br/books?id=x_gdcy_qdyIC&printsec=frontcover&dq=%22projeto+e+metamorfose%22+velho&lr=&cd=1#v=onepage&q=&f=false.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WARTBURG, Walther Von. ULMANN, Stephen. *Problemas e métodos da lingüística*. São Paulo: Difel, 1975.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Trad. Pietro Nasseti.
- WEISER, Artur. *Os salmos*. São Paulo: Paulus, 1994.
- WHITE, James F. *Introdução ao culto cristão*. São Leopoldo: Sinodal, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZANETTI, Clovis Eduardo. Representação e matéria: o estatuto do real e da realidade psíquica do desejo inconsciente em Freud. In *Revista AdVerbum*. (Revista de filosofia da psicanálise). Volume 2, número 1, janeiro a julho de 2007. Disponível no endereço eletrônico

http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol2_1/representacao%20e%20matéria.pdf.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Disponível no endereço eletrônico [http://books.google.com.br/books?id=l-](http://books.google.com.br/books?id=l-z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBzu3xU&hl=pt-BR&ei=08t5S67rBMmQuAf6xNSlCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false)

[z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBz](http://books.google.com.br/books?id=l-z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBzu3xU&hl=pt-)

[u3xU&hl=pt-](http://books.google.com.br/books?id=l-z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBzu3xU&hl=pt-)
[BR&ei=08t5S67rBMmQuAf6xNSlCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1](http://books.google.com.br/books?id=l-z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBzu3xU&hl=pt-BR&ei=08t5S67rBMmQuAf6xNSlCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false)
[&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false](http://books.google.com.br/books?id=l-z8mF5u1MYC&printsec=frontcover&dq=zumthor+performance+recep%C3%A7%C3%A3o+leitura&source=bl&ots=tldQM8fdAR&sig=oe3rZrVL_DX7GBQMPO3ESBzu3xU&hl=pt-BR&ei=08t5S67rBMmQuAf6xNSlCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAcQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false).

APÊNDICE A				
Relação das canções entoadas nos diversos rituais da IURD com a respectiva minutagem - ordenados por data -				
Observação:				
a) A ausência da minutagem em algumas canções deve-se ao fato de os dados terem sido anotados manualmente ou a gravação do ritual ter apresentado defeito, fato que impossibilitou o controle do tempo decorrido com a entoação de determinada canção				
b) A presença de poucas canções em determinados rituais deve-se a imperfeição da gravação daquela data				
c) A indicação de títulos de canções separados por uma barra (“/”) significa que tais canções foram cantadas ininterruptamente				
Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
1	09/07/2006	Jesus em tua presença		
	09/07/2006	Minha bênção		
	09/07/2006	Ta amarrado a escravidão		
	Total de tempo utilizado com música:			min
2	23/07/2006	Minha bênção		
	23/07/2006	Minha bênção		
	23/07/2006	O homem prudente		
	23/07/2006	Primeiro amor		
	23/07/2006	Tu és fiel Senhor		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
3	30/07/2006	Conta comigo	2	48
	30/07/2006	Conta comigo	0	46
	30/07/2006	Esta igreja vai subir	1	22
	30/07/2006	Meu primeiro amor	4	4
	30/07/2006	Milagre	1	35
	30/07/2006	Milagre	2	14
	30/07/2006	Sonhos de Deus	4	55
Total de tempo utilizado com música:			17 min	44 seg
4	06/08/2006	Restitui		
	06/08/2006	Restitui		
	06/08/2006	Tempo de vencer		
	06/08/2006	Tempo de vencer		
	06/08/2006	Vencer ou vencer		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
5	13/08/2006	Deus tem um plano	0	51
	13/08/2006	Faz a diferença	1	53
	13/08/2006	Faz a diferença	1	55
	13/08/2006	Quando o vento soprar	0	37
	13/08/2006	Quando o vento soprar	2	29
Total de tempo utilizado com música:			7 min	45 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
6	20/08/2006	Mostra a tua força		
	20/08/2006	Pela fé		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
7	27/08/2006	Abrigo de Deus		
	27/08/2006	Eu ti louvarei, Senhor		
	27/08/2006	Quando eu cheguei aqui		
	27/08/2006	Somente olhar a ti		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
8	03/09/2006	Poderoso ele é		
	03/09/2006	Poderoso ele é		
	03/09/2006	Somente olhar a ti		
	03/09/2006	Somente olhar a ti		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
9	10/09/2006	Mostra a tua força		
	10/09/2006	O meu Deus é forte		
	10/09/2006	Restitui		
	10/09/2006	Tua palavra		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
10	17/09/2006	Conquistando o impossível		
	17/09/2006	Mostra a tua força		
	17/09/2006	O homem prudente		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
11	24/09/2006	Somente olhar a ti		
	24/09/2006	Tua palavra		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
12	08/10/2006	Deus do impossível	3	48
	08/10/2006	Nesta noite feliz	1	41
	08/10/2006	Somente olhar a ti	0	58
Total de tempo utilizado com música:			6 min	27 seg
13	15/10/2006	Além das aparências	3	25
	15/10/2006	Deus me levanta	1	39
	15/10/2006	Espírito de vida	2	5
	15/10/2006	Milagre	4	34
	15/10/2006	Oração do Pai	1	22
	15/10/2006	Tua presença	2	29
	15/10/2006	Verdadeiro encontro	1	28
Total de tempo utilizado com música:			17 min	2 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
14	29/10/2006	Aleluia / Seu nome é Jesus / Somente olhar a ti	2	19
	29/10/2006	Eu navegarei	1	55
	29/10/2006	Folha seca	3	9
	29/10/2006	Jesus em tua presença	1	14
	29/10/2006	Milagre	2	43
	29/10/2006	Nascer de novo	0	35
	29/10/2006	Nesta noite feliz	1	19
	29/10/2006	Oração do aflito	2	18
	29/10/2006	Solta o cabo da nau	2	36
	29/10/2006	Somente olhar a ti	1	37
	29/10/2006	Somente olhar a ti	2	8
	29/10/2006	Vem agora Espírito Santo	2	23
	Total de tempo utilizado com música:		24 min	16 seg
15	19/11/2006	Abrigo de Deus	1	44
	19/11/2006	O homem prudente	1	48
	19/11/2006	O homem prudente	3	14
	19/11/2006	Salmo 5	3	57
Total de tempo utilizado com música:		10 min	43 seg	
16	03/12/2006	Brilho celeste	2	17
	03/12/2006	Brilho celeste	0	41
	03/12/2006	Eu vou perseguir meus inimigos	2	15
	03/12/2006	Eu vou perseguir meus inimigos	1	7
	03/12/2006	Eu vou perseguir meus inimigos	2	0
	03/12/2006	Eu vou perseguir meus inimigos	0	49
	03/12/2006	Folha seca	2	28
	03/12/2006	Oração do aflito	1	46
	03/12/2006	Oração do aflito	0	50
	03/12/2006	Salmo 5	0	28
	03/12/2006	Salmo 5	2	25
	03/12/2006	Solta o cabo da nau	1	48
	03/12/2006	Vem Espírito Santo / Aleluia	2	58
Total de tempo utilizado com música:		21 min	52 seg	

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
17	17/12/2006	Confia em Deus	3	34
	17/12/2006	Confia em Deus	0	27
	17/12/2006	Eu vou perseguir meus inimigos	2	11
	17/12/2006	Nesta noite feliz	1	41
	17/12/2006	Oração do aflito	0	54
	17/12/2006	Oração do aflito	1	40
	17/12/2006	Poderoso ele é	0	34
	17/12/2006	Poderoso ele é	0	51
	17/12/2006	Salmo 5	2	49
	17/12/2006	Sonhos de Deus	1	29
	17/12/2006	Te darei	1	49
	17/12/2006	Te darei	0	35
	Total de tempo utilizado com música:			18 min
18	31/12/2006	Abrigo de Deus	0	48
	31/12/2006	Abrigo de Deus	1	22
	31/12/2006	Faz a diferença	2	16
	31/12/2006	O melhor que eu tenho	2	48
	31/12/2006	Seu nome é Jesus / Abrigo de Deus	4	2
	31/12/2006	Te amo	4	7
	31/12/2006	Te amo	2	27
Total de tempo utilizado com música:			17 min	50 seg
19	08/04/2007	Espírito de vida	3	26
	08/04/2007	Eu navegarei	3	10
	08/04/2007	Eu te agradeço	4	54
	08/04/2007	Nesta noite feliz	1	33
	08/04/2007	Salmo 19	2	9
	08/04/2007	Salmo 19	2	23
	08/04/2007	Salmo 5	1	2
	08/04/2007	Salmo 5	1	36
	08/04/2007	Salmo 5	5	46
Total de tempo utilizado com música:			25 min	59 seg
20	15/04/2007	Aliança com Deus	5	34
	15/04/2007	O melhor que eu tenho	2	19
	15/04/2007	O melhor que eu tenho	1	55
	15/04/2007	Salmo 5	3	48
Total de tempo utilizado com música:			13 min	36 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
21	22/04/2007	Águas cristalinas	1	51
	22/04/2007	Águas cristalinas / Deus tem um plano	3	30
	22/04/2007	Amor de Pai	2	10
	22/04/2007	Deus tem Um Plano	3	10
	22/04/2007	Solta o cabo da nau / Meu prazer	9	57
Total de tempo utilizado com música:			20 min	38 seg
22	29/04/2007	Como oferta em teu altar	2	48
	29/04/2007	Como oferta em teu altar	4	38
	29/04/2007	Como oferta em teu altar	1	1
	29/04/2007	Esta igreja vai subir / Hosana ao Rei	2	24
	29/04/2007	Não há Deus maior	1	33
Total de tempo utilizado com música:			12 min	24 seg
23	06/05/2007	Aleluia / Seu nome é Jesus	2	4
	06/05/2007	Aliança com Deus	0	16
	06/05/2007	É só acreditar	0	14
	06/05/2007	Folha seca	2	12
	06/05/2007	Jesus agora é meu (?)	1	37
	06/05/2007	Jesus agora é meu(?) / Cantai ao Senhor / Salmo 91	2	15
	06/05/2007	Salmo 5	0	47
	06/05/2007	Somente olhar a ti	1	6
Total de tempo utilizado com música:			10 min	31 seg
24	13/05/2007	Eu navegarei	1	45
	13/05/2007	Pra sempre te amarei	2	6
	13/05/2007	Solta o cabo da nau	1	45
Total de tempo utilizado com música:			5 min	36 seg
25	03/06/2007	Deus tem um plano	0	39
	03/06/2007	Quando o vento soprar	2	11
	03/06/2007	Tocou-me	1	5
	03/06/2007	Tocou-me	1	46
	03/06/2007	Verdadeiro encontro	4	13
Total de tempo utilizado com música:			9 min	54 seg

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
26	17/06/2007	Deus tem um plano	4	47
	17/06/2007	Deus velará por ti	1	35
	17/06/2007	Deus velará por ti	2	52
	17/06/2007	Deus velará por ti	1	7
	17/06/2007	Deus velará por ti	1	2
	17/06/2007	Fonte transbordante	4	6
	17/06/2007	Fonte transbordante	2	8
	17/06/2007	Fonte transbordante	2	40
	17/06/2007	Nesta noite feliz	2	15
	17/06/2007	Nosso sonho	3	16
	17/06/2007	O justo	2	18
	17/06/2007	Suplico ao Senhor	0	36
	17/06/2007	Suplico ao Senhor	3	18
	Total de tempo utilizado com música:			32 min
27	24/06/2007	Abrigo de Deus	3	45
	24/06/2007	Abrigo de Deus	1	48
	24/06/2007	Abrigo de Deus	1	30
	24/06/2007	Conta comigo	0	38
	24/06/2007	Doce Espírito (1ª letra)	2	59
	24/06/2007	Eu navegarei	1	15
	24/06/2007	Eu navegarei	0	44
	24/06/2007	Somente olhar a ti	2	46
	24/06/2007	Somente olhar a ti	1	46
	24/06/2007	Vem cear	4	17
Total de tempo utilizado com música:			21 min	28 seg
28	01/07/2007	Espírito de vida	3	25
	01/07/2007	O Espírito Santo	2	45
	01/07/2007	Vem agora Espírito Santo	2	37
Total de tempo utilizado com música:			8 min	47 seg
29	15/07/2007	Doce Espírito (1ª letra)	2	6
	15/07/2007	Junto a ti	1	51
	15/07/2007	Meu prazer	2	56
	15/07/2007	Nesta noite feliz	1	26
	15/07/2007	Poderoso ele é	1	59
	15/07/2007	Quão grande és tu	4	6
	15/07/2007	Sonhos de Deus	5	22
	15/07/2007	Sonhos de Deus	1	1
	15/07/2007	Vem agora Espírito Santo	2	37
Total de tempo utilizado com música:			23 min	24 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
30	22/07/2007	Clamor de Ana	0	55
	22/07/2007	Confia em Deus	1	24
	22/07/2007	Deixa Deus te ajudar	0	26
	22/07/2007	Esta igreja vai subir / Hosana ao Rei	2	48
	22/07/2007	Eu navegarei	4	35
	22/07/2007	Faz o teu querer	1	39
	22/07/2007	Fogo no encosto	0	28
	22/07/2007	Nesta noite feliz	1	20
	22/07/2007	Poderoso ele é	0	59
	22/07/2007	Poderoso ele é	1	31
	22/07/2007	Renova-me	1	24
	22/07/2007	Salmo 5	1	40
	22/07/2007	Vaso novo	3	0
	22/07/2007	Vem agora Espírito Santo	2	34
Total de tempo utilizado com música:			24 min	43 seg
31	29/07/2007	Eu navegarei	1	31
	29/07/2007	O novo Israel	1	45
	29/07/2007	O novo Israel	1	7
	29/07/2007	Quando o vento soprar	2	57
	29/07/2007	Salmo 5	1	21
	29/07/2007	Salmo 5	2	47
	29/07/2007	Salmo 51	2	39
	29/07/2007	Salmo 51	1	14
	29/07/2007	Só o Senhor é Deus	1	34
	29/07/2007	Só o Senhor é Deus	0	40
Total de tempo utilizado com música:			17 min	35 seg
32	04/08/2007	Aliança	0	18
	04/08/2007	Meu primeiro amor	3	12
	04/08/2007	O homem prudente	4	4
	04/08/2007	Oração do aflito	0	52
	04/08/2007	Oração do aflito	1	34
	04/08/2007	Somente olhar a ti	1	7
Total de tempo utilizado com música:			11 min	7 seg
33	26/08/2007	Nesta noite feliz	1	14
	26/08/2007	Poderoso ele é / Não chores mais / Vai, tristeza, vai	2	0
	26/08/2007	Somente olhar a ti	1	4
	26/08/2007	Somente olhar a ti	2	38
	26/08/2007	Vem cear / Deus tem um plano	5	2
Total de tempo utilizado com música:			11 min	58 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
34	02/09/2007	Aleluia	3	25
	02/09/2007	Basta que me toques	0	36
	02/09/2007	Jesus em tua presença/Solta o cabo da nau	2	24
	02/09/2007	Nesta noite feliz	0	36
	02/09/2007	Nesta noite feliz	0	45
	02/09/2007	O homem prudente	1	16
	02/09/2007	O homem prudente	1	16
	02/09/2007	Oração do aflito	1	47
	02/09/2007	Poderoso ele é	0	54
	02/09/2007	Poderoso ele é	0	31
	02/09/2007	Segura na mão de Deus	0	53
	02/09/2007	Somente olhar a ti	2	1
	02/09/2007	Sou grato ao Senhor	2	51
	02/09/2007	Vem me tocar, Senhor	4	51
Total de tempo utilizado com música:			24 min	6 seg
35	16/09/2007	Abrigo de Deus	4	29
	16/09/2007	Águas cristalinas	3	5
	16/09/2007	Águas cristalinas	2	54
	16/09/2007	Canção de um servo	3	28
	16/09/2007	Fonte transbordante	2	15
	16/09/2007	O homem prudente	1	16
	16/09/2007	O homem prudente	1	18
	16/09/2007	Poderoso ele é	1	31
	16/09/2007	Poderoso ele é	1	49
	16/09/2007	Poderoso ele é	0	32
	16/09/2007	Preciso de ti	2	51
	16/09/2007	Salmo 19	0	47
	16/09/2007	Salmo 19	1	29
	16/09/2007	Somente olhar a ti	0	18
	16/09/2007	Vem agora Espírito Santo	3	1
	16/09/2007	Vem agora Espírito Santo	1	8
	16/09/2007	Vinde a mim pecador	4	3
Total de tempo utilizado com música:			36 min	14 seg

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
36	23/09/2007	Conversão / Fonte transbordante	6	2
	23/09/2007	Eu navegarei	2	13
	23/09/2007	Eu navegarei	0	49
	23/09/2007	Fonte transbordante	1	3
	23/09/2007	Nome precioso	1	2
	23/09/2007	Nome precioso	3	59
	23/09/2007	Nome precioso	1	6
	23/09/2007	Quando Jesus estendeu a sua mão	2	11
	23/09/2007	Quando Jesus estendeu a sua mão	2	11
Total de tempo utilizado com música:			20 min	36 seg
37	30/09/2007	A luz da salvação	2	23
	30/09/2007	Somente olhar a ti	0	37
	30/09/2007	Somente olhar a ti	0	28
	30/09/2007	Somente olhar a ti	0	59
	30/09/2007	Somente olhar a ti	1	54
	30/09/2007	Somente olhar a ti	0	16
Total de tempo utilizado com música:			6 min	37 seg
38	28/10/2007	A minha fé é poderosa	0	26
	28/10/2007	O homem prudente	1	45
	28/10/2007	O homem prudente	1	48
	28/10/2007	Poderoso Ele é	2	25
	28/10/2007	Poderoso Ele é	0	43
	28/10/2007	Poderoso Ele é	1	30
	28/10/2007	Salmo 5	0	52
Total de tempo utilizado com música:			9 min	29 seg
39	04/11/2007	Deus tem um plano	0	40
	04/11/2007	Eu navegarei	0	39
	04/11/2007	Nem um outro em minha vida	1	58
	04/11/2007	Nem um outro em minha vida	1	37
	04/11/2007	Ouve a minha oração	0	52
	04/11/2007	Ouve a minha oração / Poderoso Ele é	4	41
	04/11/2007	Preciso te encontrar	1	27
	04/11/2007	Salmo 19	0	47
	04/11/2007	Salmo 19	1	36
	04/11/2007	Sonhos	3	46
Total de tempo utilizado com música:			18 min	3 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
40	11/11/2007	Aleluia	0	56
	11/11/2007	Folha seca	2	9
	11/11/2007	Folha seca	2	25
	11/11/2007	O justo	0	47
	11/11/2007	Oh! Que prazer	1	56
	11/11/2007	Oh! Que prazer	0	27
	11/11/2007	Oh! Que prazer	1	38
	11/11/2007	Oh! Que prazer	0	25
	11/11/2007	Oh, que doce paz	4	34
	11/11/2007	Poderoso ele é	1	12
	11/11/2007	Poderoso ele é	0	58
	11/11/2007	Salmo 5	1	30
	Total de tempo utilizado com música:			18 min
41	25/11/2007	Não há Deus maior	2	52
	25/11/2007	Poderoso ele é	1	11
	25/11/2007	Poderoso ele é	0	44
	25/11/2007	Salmo 5	2	30
Total de tempo utilizado com música:			7 min	17 seg
42	09/12/2007	Cristo tem poder /Vencerá / Vai, tristeza, vai	3	31
	09/12/2007	Poderoso ele é	1	29
	09/12/2007	Salmo 5	1	41
	09/12/2007	Somente olhar a ti	1	32
Total de tempo utilizado com música:			8 min	13 seg
43	16/12/2007	Me faz te conhecer	2	42
	16/12/2007	Nos montes do coração	1	35
	16/12/2007	Segura na mão de Deus	0	47
	16/12/2007	Segura na mão de Deus	3	33
	16/12/2007	Segura na mão de Deus	1	18
	16/12/2007	Segura na mão de Deus	0	36
	16/12/2007	Sou de Deus	1	17
	16/12/2007	Verdadeiro encontro	2	4
	16/12/2007	Verdadeiro encontro	0	30
Total de tempo utilizado com música:			14 min	22 seg

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
44	23/12/2007	Cristo tem poder		
	23/12/2007	Deus soberano		
	23/12/2007	Folha seca		
	23/12/2007	Junto a ti		
	23/12/2007	Mesa preparada		
	23/12/2007	O homem prudente		
	23/12/2007	Oração do aflito		
	23/12/2007	Poderoso ele é		
	23/12/2007	Quero acordar cantando		
	23/12/2007	Salmo 5		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
45	30/12/2007	Mas que vencedor	1	59
	30/12/2007	Nascer de novo	0	53
	30/12/2007	Nascer de novo	1	36
	30/12/2007	Nesta noite feliz	0	46
	30/12/2007	Poderoso ele é / A minha fé é poderosa / Vai, tristeza, vai	1	49
	30/12/2007	Somente olhar a ti	1	0
Total de tempo utilizado com música:			8 min	3 seg
46	02/03/2008	Deus soberano		
	02/03/2008	Deus soberano		
	02/03/2008	Deus tem um plano		
	02/03/2008	Nascer de novo		
	02/03/2008	Ovelha perdida		
	02/03/2008	Pai nosso		
	02/03/2008	Por que não deixo de cantar		
	02/03/2008	Sonda-me		
Total de tempo utilizado com música:			min	seg
47	23/03/2008	Confia em Deus	2	38
	23/03/2008	Salmo 5	1	42
Total de tempo utilizado com música:			4 min	20 seg
48	04/05/2008	Salmo 19	2	38
	04/05/2008	Verdadeiro encontro	2	25
Total de tempo utilizado com música:			5 min	3 seg
49	11/05/2008	Abraça o teu povo	0	48
	11/05/2008	Deus tem um plano	0	59
	11/05/2008	Oh! Que prazer	2	52
	11/05/2008	Vem agora Espírito Santo	1	58
Total de tempo utilizado com música:			6 min	37 seg

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
50	18/05/2008	Cais	1	11
	18/05/2008	Deus soberano	0	33
	18/05/2008	Deus soberano	1	56
	18/05/2008	Deus soberano	1	59
	18/05/2008	Digno és tu Senhor / Seu nome é Jesus	1	34
	18/05/2008	Libertação	0	55
	18/05/2008	Meu prazer	1	55
	18/05/2008	O homem prudente	2	31
	18/05/2008	O homem prudente	1	48
	18/05/2008	Primeiro amor	1	59
	18/05/2008	Seu nome é Jesus	1	47
	18/05/2008	Sou de Deus	1	51
	18/05/2008	Vem agora Espírito Santo	1	55
	Total de tempo utilizado com música:			21 min
51	08/06/2008	Cais	2	49
	08/06/2008	Deus tem um plano	0	47
	08/06/2008	Deus tem um plano	0	37
	08/06/2008	Deus tem um plano	0	19
	08/06/2008	Digno és tu Senhor / Seu nome é Jesus / Pai nosso	3	24
	08/06/2008	Nem um outro em minha vida	2	0
	08/06/2008	O Espírito Santo	3	51
	08/06/2008	Quando o vento soprar	2	21
	08/06/2008	Quando o vento soprar	1	14
	08/06/2008	Sonda-me	1	33
	08/06/2008	Vinde a mim pecador	1	15
	Total de tempo utilizado com música:			20 min
52	15/06/2008	Abrigo de Deus	3	11
	15/06/2008	Não há Deus maior	3	26
	15/06/2008	Quando Jesus estendeu a sua mão	1	16
	15/06/2008	Quando Jesus estendeu a sua mão	1	30
	15/06/2008	Quando Jesus estendeu a sua mão	2	23
	15/06/2008	Somente olhar a ti	2	49
	15/06/2008	Vem agora Espírito Santo	1	53
Total de tempo utilizado com música:			16 min	28 seg

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
53	22/06/2008	Deus tem um plano	0	46
	22/06/2008	Digno és tu Senhor / Seu nome é Jesus	1	33
	22/06/2008	Eu navegarei	0	40
	22/06/2008	O homem prudente	2	43
	22/06/2008	O justo	2	27
	22/06/2008	Por que a mim se apegou / Seu nome é Jesus	4	30
	22/06/2008	Pra sempre quero te adorar	2	35
	22/06/2008	Pra sempre quero te adorar	2	1
	22/06/2008	Primeiro amor	1	59
	22/06/2008	Seu nome é Jesus	1	36
	22/06/2008	Seu nome é Jesus	1	46
	22/06/2008	Te darei	3	20
	Total de tempo utilizado com música:			25 min
54	29/06/2008	Amor de Pai	0	40
	29/06/2008	Amor de Pai	2	19
	29/06/2008	Deus soberano	2	18
	29/06/2008	Não há Deus maior	1	27
	29/06/2008	O justo	2	7
	29/06/2008	Quão grande és tu	5	34
	29/06/2008	Somente olhar a ti	0	51
	29/06/2008	Vaso novo	0	52
	29/06/2008	Vem agora Espírito Santo	2	31
	29/06/2008	Vem agora Espírito Santo	1	55
	29/06/2008	Vem me tocar, Senhor	1	1
	29/06/2008	Vem me tocar, Senhor	2	1
	Total de tempo utilizado com música:			23 min
55	05/07/2008	Deus velará por ti	3	59
	05/07/2008	Eis-me aqui no teu altar	1	12
	05/07/2008	Eis-me aqui no teu altar	1	9
	05/07/2008	Não há Deus maior	1	30
	05/07/2008	Quão grande és tu	0	49
	05/07/2008	Quão grande és tu	4	20
	05/07/2008	Salmo 19	3	2
	05/07/2008	Vaso novo	2	13
	05/07/2008	Vem me tocar, Senhor	2	13
Total de tempo utilizado com música:			20 min	27 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
56	20/07/2008	Aleluia		
	20/07/2008	Digno és tu Senhor	0	58
	20/07/2008	Eu Navegarei	3	10
	20/07/2008	Eu navegarei	0	44
	20/07/2008	Fonte transbordante	3	8
	20/07/2008	Fonte transbordante	3	13
	20/07/2008	Fonte transbordante	1	2
	20/07/2008	Fonte transbordante	1	41
	20/07/2008	Jesus Salvador	6	26
	20/07/2008	Logo de manhã	2	4
	20/07/2008	Nos montes do coração	3	37
	Total de tempo utilizado com música:			26 min
57	10/08/2008	Deus tem um plano	0	46
	10/08/2008	O homem prudente	0	25
	10/08/2008	O homem prudente	1	43
	10/08/2008	O homem prudente	1	14
	10/08/2008	Somente olhar a ti	0	59
	10/08/2008	Vem agora Espírito Santo	2	30
	10/08/2008	Vem me tocar, Senhor	3	58
	Total de tempo utilizado com música:			11 min
58	23/11/2008	Deus velará por ti	3	51
	23/11/2008	Me deste amor	3	46
	23/11/2008	Me ensina a te adorar	1	37
	23/11/2008	Nem um outro em minha vida	2	0
	23/11/2008	Nos montes do coração	1	59
	23/11/2008	Nosso sonho	1	0
	23/11/2008	Quão grande és tu	4	48
	23/11/2008	Salmo 19	1	17
	23/11/2008	Salmo 19	2	33
	23/11/2008	Te darei	3	9
	Total de tempo utilizado com música:			26 min

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
59	30/11/2008	Desce em mim	0	59
	30/11/2008	Faz a diferença	1	18
	30/11/2008	Fonte transbordante	0	29
	30/11/2008	Fonte transbordante	0	58
	30/11/2008	Jesus Salvador	6	32
	30/11/2008	Me deste amor	3	46
	30/11/2008	Nome precioso	1	39
	30/11/2008	Nome precioso	4	39
	30/11/2008	Nome precioso	1	41
	30/11/2008	Nos montes do coração	3	32
	30/11/2008	Pra sempre quero te adorar	1	53
	30/11/2008	Pra sempre quero te adorar	2	41
	30/11/2008	Primeiro amor	1	59
	30/11/2008	Verdadeiro encontro	2	25
Total de tempo utilizado com música:			34 min	31 seg
60	07/12/2008	Além das aparências	2	15
	07/12/2008	Além das aparências	0	41
	07/12/2008	Além das aparências	1	29
	07/12/2008	Faz a diferença	1	24
	07/12/2008	Me ensina a te adorar	1	57
	07/12/2008	O Espírito Santo	3	53
	07/12/2008	Pensando bem	4	54
	07/12/2008	Receba o meu carinho	2	52
	07/12/2008	Sou de Deus	1	27
	07/12/2008	Tira um coração de pedra(?)	1	57
	07/12/2008	Tu me sondas	3	38
Total de tempo utilizado com música:			26 min	27 seg
61	14/12/2008	Abrigo de Deus	1	52
	14/12/2008	Além das aparências	1	42
	14/12/2008	Canção de um servo	2	48
	14/12/2008	Me deste amor	3	45
	14/12/2008	Nesta noite feliz	1	25
	14/12/2008	Nosso sonho	1	1
	14/12/2008	Renova o teu povo	3	9
	14/12/2008	Renova o teu povo	0	41
	14/12/2008	Salmo 51	3	19
Total de tempo utilizado com música:			19 min	42 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
62	21/12/2008	Abrigo de Deus	1	53
	21/12/2008	Amor de Pai	2	56
	21/12/2008	Amor de Pai	1	13
	21/12/2008	Criança aos meus olhos	3	10
	21/12/2008	Me ensina a te adorar	3	45
	21/12/2008	Nem um outro em minha vida	2	14
	21/12/2008	Nem um outro em minha vida	0	37
	21/12/2008	Ouve a minha oração	1	9
	21/12/2008	Ouve a minha oração	4	28
	21/12/2008	Sou de Deus	0	32
	21/12/2008	Te louvamos	0	31
Total de tempo utilizado com música:			22 min	28 seg
63	28/12/2008	A última hora	0	42
	28/12/2008	A última hora	6	17
	28/12/2008	A última hora	0	42
	28/12/2008	Digno és tu Senhor	1	32
	28/12/2008	Eu te agradeço	0	28
	28/12/2008	Eu te agradeço	3	55
	28/12/2008	Iluminou meu viver	3	40
	28/12/2008	Me faz te conhecer	3	28
	28/12/2008	Preciso de ti	2	56
	28/12/2008	Quando o vento soprar	2	11
	Total de tempo utilizado com música:			25 min
64	04/01/2009	Confia em Deus	2	44
	04/01/2009	Confia em Deus	2	38
	04/01/2009	Confia em Deus	4	2
	04/01/2009	Confia em Deus	1	16
	04/01/2009	Eu navegarei	1	36
	04/01/2009	Eu navegarei	0	43
	04/01/2009	Eu navegarei	1	32
	04/01/2009	Jesus Salvador	4	6
	04/01/2009	Segura na mão de Deus	0	20
	04/01/2009	Segura na mão de Deus	0	26
Total de tempo utilizado com música:			19 min	23 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
65	11/01/2009	Abrigo de Deus	4	29
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	59
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	48
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	38
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	20
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	59
	11/01/2009	Conta as bênçãos	0	59
	11/01/2009	Criança feliz	0	58
	11/01/2009	Deus tem um plano	3	43
	11/01/2009	Digno és tu Senhor / Seu nome é Jesus	1	42
	11/01/2009	Segura na mão de Deus	0	55
	11/01/2009	Seu nome é Jesus	1	52
	11/01/2009	Sonda-me	1	31
	11/01/2009	Tu me sondas	0	27
Total de tempo utilizado com música:			20 min	20 seg
66	18/01/2009	A última hora	0	36
	18/01/2009	A última hora	0	38
	18/01/2009	A última hora	6	48
	18/01/2009	Digno és tu Senhor / Seu nome é Jesus	1	59
	18/01/2009	Eu navegarei	1	38
	18/01/2009	Eu navegarei	3	53
	18/01/2009	Eu te agradeço	3	31
	18/01/2009	Eu te agradeço	0	32
	18/01/2009	Eu te agradeço	1	54
	18/01/2009	Te louvamos	2	3
	18/01/2009	Te louvamos	1	45
	Total de tempo utilizado com música:			25 min
67	25/01/2009	A última hora	5	47
	25/01/2009	A última hora	0	34
	25/01/2009	A última hora	0	35
	25/01/2009	Espírito Santo meu guia	1	57
	25/01/2009	Eu navegarei	3	9
	25/01/2009	Grande amor	3	43
	25/01/2009	Grande amor	2	56
	25/01/2009	Jesus Salvador	4	0
	25/01/2009	Salmo 15	2	54
	25/01/2009	Senhor Jesus diante de ti estou	2	40
	Total de tempo utilizado com música:			28 min

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
68	01/02/2009	Deus soberano	3	30
	01/02/2009	Em ti confio	2	1
	01/02/2009	Espera	1	22
	01/02/2009	Espírito de vida	2	56
	01/02/2009	Espírito de vida	1	41
	01/02/2009	Nascer de Novo	2	39
	01/02/2009	Nesta noite feliz	1	20
	01/02/2009	Nesta noite feliz	0	40
	01/02/2009	O homem prudente	1	19
	01/02/2009	Seu nome é Jesus / Pastor / Tocou-me (refrão)	2	33
	01/02/2009	Verdadeiro encontro	3	0
Total de tempo utilizado com música:			23 min	1 seg
69	08/02/2009	Abrigo de Deus	3	17
	08/02/2009	Amor de Pai	2	1
	08/02/2009	Deus me levanta	2	30
	08/02/2009	Deus me levanta	0	31
	08/02/2009	Espírito Santo	2	48
	08/02/2009	Eu navegarei	1	30
	08/02/2009	Faz um milagre em mim	2	34
	08/02/2009	Milagre	2	32
	08/02/2009	Nesta noite feliz	1	52
	08/02/2009	Restitui	1	12
	08/02/2009	Somente olhar a ti	3	9
08/02/2009	Sou de Deus	0	48	
Total de tempo utilizado com música:			24 min	44 seg
70	15/02/2009	Basta que me toques	0	36
	15/02/2009	Em ti confio	1	23
	15/02/2009	Espírito de vida	2	16
	15/02/2009	Faz um milagre em mim	1	5
	15/02/2009	Marca da promessa	0	38
	15/02/2009	Marca da promessa / O melhor que eu tenho	5	46
	15/02/2009	Meu coração é teu altar	3	52
	15/02/2009	O homem prudente	0	46
	15/02/2009	Oh! Que prazer	1	51
	15/02/2009	Seu nome é Jesus	0	31
	15/02/2009	Seu nome é Jesus	1	9
	15/02/2009	Um novo coração	1	50
	15/02/2009	Verdadeiro encontro	3	0
	Total de tempo utilizado com música:			24 min

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
71	22/02/2009	Aleluia / É bonita	6	2
	22/02/2009	Amor de Pai	3	35
	22/02/2009	Consagração	4	30
	22/02/2009	Espera	1	6
	22/02/2009	Folha seca	3	6
	22/02/2009	Me faz te conhecer	3	8
	22/02/2009	Me perdoa	3	13
	22/02/2009	Nesta noite feliz / Somente olhar a ti	3	31
	22/02/2009	Seu nome é Jesus / Deus tem um plano	2	28
	22/02/2009	Somente olhar a ti / Sou de Deus	3	10
Total de tempo utilizado com música:			33 min	49 seg
72	01/03/2009	Deus soberano	2	22
	01/03/2009	Espírito de vida	2	13
	01/03/2009	Faz um milagre em mim	5	58
	01/03/2009	Lava meu coração	1	13
	01/03/2009	Me ensina a te adorar/Eu navegarei	4	11
	01/03/2009	Nem um outro em minha vida	5	35
	01/03/2009	Nem um outro em minha vida	1	4
	01/03/2009	O justo	3	24
	01/03/2009	Vaso novo	0	46
Total de tempo utilizado com música:			26 min	46 seg
73	08/03/2009	A marca da promessa	0	16
	08/03/2009	A marca da promessa	0	57
	08/03/2009	A marca da promessa	0	8
	08/03/2009	A marca da promessa	0	18
	08/03/2009	Abraça-me, Senhor	4	58
	08/03/2009	Abrigo de Deus	2	0
	08/03/2009	Eu navegarei	2	54
	08/03/2009	Faz a diferença	0	57
	08/03/2009	Faz um milagre em mim	0	32
	08/03/2009	Milagre	2	13
	08/03/2009	Milagre	2	40
	08/03/2009	Nesta noite feliz	2	57
	08/03/2009	Te darei	0	27
	08/03/2009	Vem agora Espírito Santo	0	42
	Total de tempo utilizado com música:			21 min

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
74	15/03/2009	Abrigo de Deus	3	15
	15/03/2009	Amor de Pai	1	8
	15/03/2009	Nem um outro em minha vida	0	56
	15/03/2009	Nem um outro em minha vida	3	26
	15/03/2009	O justo	4	51
	15/03/2009	O justo / Nosso Deus nunca falhou	1	51
	15/03/2009	Vem agora Espírito Santo	2	19
Total de tempo utilizado com música:			17 min	46 seg
75	22/03/2009	Abrigo de Deus	2	45
	22/03/2009	Águas cristalinas	2	54
	22/03/2009	Aliança com Deus	0	21
	22/03/2009	Amor de Pai	1	25
	22/03/2009	Consagração	2	7
	22/03/2009	Consagração	1	11
	22/03/2009	Consagração	4	34
	22/03/2009	Eu e minha casa	1	49
	22/03/2009	Faz a diferença	0	48
	22/03/2009	Faz um milagre em mim	1	1
	22/03/2009	Milagre	2	33
	22/03/2009	O homem prudente	1	44
	22/03/2009	O melhor que eu tenho	1	41
	22/03/2009	O melhor que eu tenho	1	34
	22/03/2009	Olho o mar	0	52
	22/03/2009	Vem agora Espírito Santo	2	54
22/03/2009	Verdadeiro encontro	2	58	
Total de tempo utilizado com música:			33 min	11 seg
76	29/03/2009	Aleluia	1	9
	29/03/2009	Eu e minha casa	4	17
	29/03/2009	Faz um milagre em mim	1	3
	29/03/2009	Meu prazer	0	32
	29/03/2009	Meu primeiro amor	5	19
	29/03/2009	Milagre	9	41
	29/03/2009	Pai nosso	1	46
	29/03/2009	Preciso de ti	4	3
	29/03/2009	Seu nome é Jesus	0	42
	29/03/2009	Sou de Deus	3	13
	29/03/2009	Vem agora Espírito Santo	0	50
	29/03/2009	Verdadeiro encontro	2	47
	Total de tempo utilizado com música:			35 min

Rituais	Dia	Título da canção	Minutagem	
77	05/04/2009	Dependo de ti	2	49
	05/04/2009	Quando o vento soprar	2	13
	05/04/2009	Sou grato ao Senhor	2	59
	05/04/2009	Sou grato ao Senhor	1	41
	05/04/2009	Sou grato ao Senhor	0	25
	05/04/2009	Sou grato ao Senhor	2	55
	05/04/2009	Tu és fiel Senhor	0	47
	05/04/2009	Tu és fiel Senhor	1	17
Total de tempo utilizado com música:			15 min	6 seg
78	12/04/2009	A última hora	6	13
	12/04/2009	A última hora	2	48
	12/04/2009	Jesus jamais diz não	0	35
	12/04/2009	Jesus Salvador	1	20
	12/04/2009	Salmo 51	0	46
	12/04/2009	Salmo 51	1	28
	12/04/2009	Salmo 51	0	44
	12/04/2009	Salmo 51	2	13
	12/04/2009	Salmo 51	0	46
Total de tempo utilizado com música:			16 min	53 seg
79	19/04/2009	A última hora	1	37
	19/04/2009	A última hora	5	59
	19/04/2009	Senhor Jesus diante de ti estou	2	5
	19/04/2009	Sou de Deus	1	18
	19/04/2009	Tu és meu salvador	0	56
Total de tempo utilizado com música:			11 min	55 seg
80	03/05/2009	Aliança com Deus / O melhor que eu tenho / Marca da promessa	7	20
	03/05/2009	Faz a diferença / Seu nome é Jesus / Pastor	2	38
	03/05/2009	Milagre	3	4
	03/05/2009	Nesta noite feliz	1	53
	03/05/2009	O homem prudente	0	49
	03/05/2009	Pai	1	9
	03/05/2009	Vem agora Espírito Santo	4	2
	03/05/2009	Verdadeiro encontro	2	18
Total de tempo utilizado com música:			23 min	13 seg
81	17/05/2009	Digno és tu Senhor	0	33
	Total de tempo utilizado com música:			0 min

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
82	24/05/2009	Faz a diferença	0	45
	24/05/2009	Faz a diferença	2	16
	24/05/2009	Salmo 23	1	56
	24/05/2009	Salmo 5	1	38
	24/05/2009	Salmo 5	3	15
	24/05/2009	Salmo 51	4	28
	Total de tempo utilizado com música:			14 min
83	14/06/2009	Deus tem um plano	0	45
	14/06/2009	Digno és tu / Eu navegarei	4	24
	14/06/2009	Eu navegarei	1	33
	14/06/2009	Não há Deus maior	0	26
	14/06/2009	Quando o vento soprar	0	38
	14/06/2009	Quando o vento soprar	2	9
	14/06/2009	Quando o vento soprar	1	15
Total de tempo utilizado com música:			11 min	10 seg
84	21/06/2009	Abraça-me, Senhor	2	11
	21/06/2009	Consagração	5	22
	21/06/2009	Conta comigo	3	30
	21/06/2009	Espera	0	23
	21/06/2009	Me faz te conhecer/Eu e minha casa	7	11
	21/06/2009	Meu primeiro amor	4	52
	21/06/2009	Ninguém é tão perfeito	2	53
	21/06/2009	Quanto mais o conheço	2	30
	21/06/2009	Quanto mais o conheço	4	2
	21/06/2009	Quanto mais o conheço	6	14
Total de tempo utilizado com música:			39 min	8 seg
85	28/06/2009	Aliança com Deus	5	29
	28/06/2009	Deus salve a família	1	2
	28/06/2009	Deus soberano	3	18
	28/06/2009	Faz um milagre em mim	4	24
	28/06/2009	Lava meu coração	1	35
	28/06/2009	Milagre	1	56
	28/06/2009	Poderoso ele é	0	26
	28/06/2009	Somente olhar a ti	2	11
	28/06/2009	Tua graça me basta	4	36
Total de tempo utilizado com música:			24 min	57 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
86	12/07/2009	Aliança com Deus	1	2
	12/07/2009	Espírito consolador	3	38
	12/07/2009	Meu prazer	6	6
	12/07/2009	Nosso Deus nunca falhou	2	8
	12/07/2009	Poderoso ele é	0	31
	12/07/2009	Trono de justiça	0	59
	12/07/2009	Trono de justiça	0	58
	12/07/2009	Trono de justiça	1	0
	12/07/2009	Vem agora Espírito Santo	2	8
	12/07/2009	Verdadeiro encontro	2	18
Total de tempo utilizado com música:			20 min	48 seg
87	19/07/2009	Deixa o teu rio me levar	3	9
	19/07/2009	Deus salve a família	0	15
	19/07/2009	Digno és tu Senhor / O grande amor	2	47
	19/07/2009	Espírito de vida	1	8
	19/07/2009	Milagre	4	2
	19/07/2009	O melhor que eu tenho	1	7
	19/07/2009	Te amo	2	3
	19/07/2009	Vem agora Espírito Santo	3	45
Total de tempo utilizado com música:			18 min	16 seg
88	26/07/2009	Clamor de um necessitado	0	53
	26/07/2009	Deus salve a família	1	31
	26/07/2009	Deus salve a família	0	28
Total de tempo utilizado com música:			2 min	52 seg
89	02/08/2009	Deixa o teu rio me levar	3	10
	02/08/2009	Desce em mim	1	29
	02/08/2009	Deus sabe de você	2	10
	02/08/2009	Deus salve a família	6	5
	02/08/2009	Eis-me aqui no teu altar	1	39
	02/08/2009	Mais que uma voz	3	22
	02/08/2009	Me faz te conhecer	0	13
	02/08/2009	Sou de Deus	3	26
	02/08/2009	Verdadeiro encontro	3	31
Total de tempo utilizado com música:			25 min	5 seg

Ritu-ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
90	09/08/2009	Deixa o teu rio me levar	3	55
	09/08/2009	Desce em mim	2	7
	09/08/2009	Deus salve a família	2	2
	09/08/2009	Não há Deus maior	3	8
	09/08/2009	Somente a tua presença	4	13
	09/08/2009	Sou de Deus	3	20
Total de tempo utilizado com música:			18 min	45 seg
91	16/08/2009	Aleluia / Motivo de louvor	7	21
	16/08/2009	Clamor de um necessitado	1	59
	16/08/2009	Clamor de um necessitado	4	7
	16/08/2009	Deus salve a família	1	29
	16/08/2009	Hosana	3	52
	16/08/2009	Milagre	1	35
	16/08/2009	Na fornalha	1	30
	16/08/2009	Não há Deus maior	0	48
	16/08/2009	Preciso de ti	4	55
	16/08/2009	Quando o vento soprar	3	35
	16/08/2009	Somos mais que vencedores(?)	2	2
	16/08/2009	Vem agora Espírito Santo	0	28
	Total de tempo utilizado com música:			33 min
92	23/08/2009	Compromisso	2	54
	23/08/2009	Nosso sonho	2	4
	23/08/2009	O homem prudente	2	9
	23/08/2009	Se o sol se por	1	6
	23/08/2009	Se o sol se por	4	48
	23/08/2009	Se o sol se por	4	15
Total de tempo utilizado com música:			17 min	16 seg
93	30/08/2009	Desce em mim	3	55
	30/08/2009	Deus salve a família	1	34
	30/08/2009	Meu único Senhor	4	10
	30/08/2009	Milagre	2	18
	30/08/2009	Poderoso ele é	0	13
	30/08/2009	Se o sol se por	6	11
	30/08/2009	Somente a tua presença	3	48
	30/08/2009	Somente a tua presença	3	38
	30/08/2009	Tu és a força que há em mim	1	27
Total de tempo utilizado com música:			27 min	14 seg

Ritu-ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
94	06/09/2009	Aleluia	4	11
	06/09/2009	Deus salve a família	5	46
	06/09/2009	Nascer de Deus	3	13
	06/09/2009	O homem prudente	0	13
	06/09/2009	Somente a tua presença	6	24
	06/09/2009	Vem agora Espírito Santo	4	0
	Total de tempo utilizado com música:			23 min
95	13/09/2009	Desce em mim	3	31
	13/09/2009	Deus salve a família	3	18
	13/09/2009	Deus salve a família	1	0
	13/09/2009	Deus soberano	2	18
	13/09/2009	Deus tem um plano	1	41
	13/09/2009	Eu navegarei	3	30
	13/09/2009	No teu santuário	1	7
	13/09/2009	No teu santuário	5	34
	13/09/2009	Vem agora Espírito Santo	2	44
Total de tempo utilizado com música:			24 min	43 seg
96	20/09/2009	Desce em mim	2	47
	20/09/2009	Lava meu coração	2	38
	20/09/2009	Me arrependo	3	8
	20/09/2009	Meu prazer	4	54
	20/09/2009	Meu prazer	2	23
	20/09/2009	Verdadeiro encontro	0	38
Total de tempo utilizado com música:			16 min	28 seg
97	27/09/2009	Aleluia	3	6
	27/09/2009	Deus salve a família	1	47
	27/09/2009	Deus salve a família	1	9
	27/09/2009	Deus salve a família	0	34
	27/09/2009	Deus soberano	2	10
	27/09/2009	Fala Deus	1	6
	27/09/2009	Nome precioso	3	2
	27/09/2009	Seu nome é Jesus	2	8
	27/09/2009	Somente a tua presença	6	1
	27/09/2009	Teu reino em primeiro lugar	2	2
Total de tempo utilizado com música:			23 min	5 seg

Ritu- ais	Dia	Título da canção	Minutagem	
98	04/10/2009	Consagração	5	44
	04/10/2009	Desce em mim	0	50
	04/10/2009	Deus salve a família	1	46
	04/10/2009	Eu navegarei	3	19
	04/10/2009	Nosso Deus	4	4
	04/10/2009	Poderoso ele é	1	12
	04/10/2009	Preciso de ti	2	49
	04/10/2009	Rompendo em fé	2	17
Total de tempo utilizado com música:			22 min	1 seg

APÊNDICE B

Relação das canções utilizadas nos rituais pesquisados - ordenadas por quantidade de vezes que foram utilizadas -

Observação:

Na coluna “vezes que foi cantada” considereirei como um novo momento de entoação da canção a sua repetição no mesmo ritual ou a retomada do canto da mesma canção logo após um intervalo de tempo entre a primeira e a segunda entoação, intervalo no qual o dirigente do ritual falou por algum tempo.

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
1	Somente olhar a ti	30	20	219
2	Poderoso ele é	28	18	175
3	Eu navegarei	26	19	79
4	O homem prudente	24	17	150
5	Vem agora Espírito Santo	22	20	
6	Salmo 5	20	15	198
7	Seu nome é Jesus	20	14	215
8	Deus tem um plano	18	15	55
9	Nesta noite feliz	18	16	135
10	Abrigo de Deus	17	13	2
11	Deus salve a família	15	11	
12	Milagre	14	12	
13	Verdadeiro encontro	14	13	253
14	A última hora	13	5	
15	Deus soberano	12	9	
16	Fonte transbordante	12	5	88
17	Quando o vento soprar	12	8	
18	Aleluia	11	11	
19	Faz a diferença	10	8	
20	Nem um outro em minha vida	10	6	
21	Salmo 19	10	6	200
22	Sou de Deus	10	10	
23	Amor de Pai	9	7	18
24	Digno és tu Senhor	9	9	57
25	Oração do aflito	9	6	
26	Salmo 51	9	4	202

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
27	Confia em Deus	8	4	
28	Espírito de vida	8	7	
29	Não há Deus maior	8	8	128
30	Segura na mão de Deus	8	4	207
31	Desce em mim	7	7	
32	Faz um milagre em mim	7	7	
33	Folha seca	7	6	
34	Meu prazer	7	6	
35	Nome precioso	7	3	137
36	O justo	7	6	153
37	O melhor que eu tenho	7	6	
38	Aliança com Deus	6	6	
39	Consagração	6	4	40
40	Conta as bênçãos	6	1	41
41	Deus velará por ti	6	3	56
42	Eu te agradeço	6	3	
43	Oh! Que prazer	6	3	152
44	Águas cristalinas	5	3	8
45	Além das Aparências	5	3	
46	Eu vou perseguir meus inimigos	5	2	
47	Jesus Salvador	5	5	
48	Me faz te conhecer	5	5	
49	Nascer de novo	5	4	
50	Preciso de ti	5	5	
51	Quando Jesus estendeu a sua mão	5	2	188
52	Quão grande és tu	5	4	189
53	Solta o cabo da nau	5	5	
54	Somente a tua presença	5	4	
55	Sou grato ao Senhor	5	2	222
56	Te darei	5	4	
57	Vem me tocar, Senhor	5	4	
58	A marca da promessa	4	1	
59	Conta comigo	4	3	
60	Me ensina a te adorar	4	4	115
61	Meu primeiro amor	4	4	
62	Nos montes do coração	4	4	
63	Nosso sonho	4	4	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
64	Ouve a minha oração	4	2	163
65	Pra sempre quero te adorar	4	2	182
66	Primeiro amor	4	4	
67	Restitui	4	3	
68	Se o sol se por	4	2	
69	Sonhos de Deus	4	3	221
70	Vaso novo	4	4	
71	Clamor de um necessitado	3	2	
72	Como oferta em teu altar	3	1	
73	Deixa o teu rio me levar	3	3	
74	Deus me levanta	3	2	
75	Eis-me aqui no teu altar	3	2	
76	Espera	3	3	
77	Esta igreja vai subir	3	3	
78	Eu e minha casa	3	3	
79	Fogo no encosto	3	3	
80	Jesus em tua presença	3	3	104
81	Lava meu coração	3	3	
82	Me deste amor	3	3	114
83	Minha bênção	3	2	
84	Mostra a tua força	3	3	
85	O Espírito Santo	3	2	
86	Pai nosso	3	3	
87	Quanto mais o conheço	3	1	
88	Sonda-me	3	3	221
89	Te amo	3	2	229
90	Te louvamos	3	2	230
91	Tocou-me	3	2	233
92	Trono de justiça	3	1	
93	Tu és fiel Senhor	3	2	
94	Vai, tristeza, vai	3	3	
95	Abraça-me, Senhor	2	2	1
96	Basta que me toques	2	2	135
97	Brilho celeste	2	1	
98	Cais	2	2	
99	Canção de um servo	2	2	31
100	Cristo tem poder	2	2	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
101	Doce Espírito (1ª letra)	2	2	60
102	Em ti confio	2	2	
103	Grande amor	2	1	91
104	Jesus agora é meu (?)	2	1	
105	Junto a ti	2	2	
106	Marca da promessa	2	1	
107	No teu santuário	2	1	
108	Nosso Deus nunca falhou	2	2	
109	O novo Israel	2	1	157
110	Renova o teu povo	2	1	
111	Senhor Jesus diante de ti estou	2	2	
112	Só o Senhor é Deus	2	1	
113	Suplico ao Senhor	2	1	
114	Tempo de vencer	2	1	
115	Tu me sondas	2	2	220
116	Tua palavra	2	2	
117	Vem cear	2	2	
118	Vinde a mim pecador	2	2	254
119	A luz da salvação	1	1	15
120	Abraça o teu povo	1	1	
121	É bonita	1	1	
122	Motivo de louvor	1	1	
123	Aliança	1	1	12
124	Clamor de Ana	1	1	
125	Compromisso	1	1	
126	Conquistando o impossível	1	1	
127	Conversão	1	1	
128	Criança aos meus olhos	1	1	47
129	Criança feliz	1	1	
130	Deixa Deus te ajudar	1	1	
131	Dependo de ti	1	1	
132	Deus do impossível	1	1	
133	Deus sabe de você	1	1	
134	O grande amor	1	1	
135	É só acreditar	1	1	
136	Espírito consolador	1	1	
137	Espírito Santo	1	1	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
138	Espírito Santo meu guia	1	1	
139	Eu ti louvarei, Senhor	1	1	
140	Fala Deus	1	1	
141	Pastor	1	1	
142	Faz o teu querer	1	1	
143	Hosana	1	1	
144	Iluminou meu viver	1	1	97
145	Jesus jamais diz não	1	1	
146	Libertação	1	1	
147	Logo de manhã	1	1	
148	Mais que uma voz	1	1	
146	Mas que vencedor	1	1	
150	Me arrependo	1	1	
151	Me perdoa	1	1	
152	Mesa preparada	1	1	
153	Meu coração é teu altar	1	1	
154	Meu único Senhor	1	1	
155	Na fornalha	1	1	
156	Nascer de Deus	1	1	
157	Ninguém é tão perfeito	1	1	
158	Nosso Deus	1	1	
159	O meu Deus é forte	1	1	
160	Oh, que doce paz	1	1	
161	Olho o mar	1	1	
162	Oração do Pai	1	1	
163	Ovelha perdida	1	1	164
164	Pai	1	1	
165	Pela fé	1	1	
166	Pensando bem	1	1	
167	Por que a mim se apegou	1	1	
168	Por que não deixo de cantar	1	1	179
169	Pra sempre te amarei	1	1	
170	Preciso te encontrar	1	1	
171	Quando eu cheguei aqui	1	1	
172	Quero acordar cantando	1	1	192
173	Receba o meu carinho	1	1	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
174	Renova-me	1	1	
175	Rompendo em fé	1	1	
176	Salmo 15	1	1	199
177	Salmo 23	1	1	201
178	Somos mais que vencedores(?)	1	1	
179	Sonhos	1	1	
180	Ta amarrada a escravidão	1	1	225
181	Teu reino em primeiro lugar	1	1	
182	Tira um coração de pedra(?)	1	1	
183	Tu és a força que há em mim	1	1	
184	Tu és meu salvador	1	1	
185	Tua graça me basta	1	1	
186	Tua presença	1	1	
187	Um novo coração	1	1	
188	Vem Espírito Santo	1	1	
189	Vencerá	1	1	
190	Vencer ou vencer	1	1	

APÊNDICE C

Relação das canções por ordem alfabética

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
119	A luz da salvação	1	1	15
58	A marca da promessa	4	1	
14	A última hora	13	5	
120	Abraça o teu povo	1	1	
95	Abraça-me, Senhor	2	2	1
10	Abrigo de Deus	17	13	2
44	Águas cristalinas	5	3	8
18	Aleluia	11	11	
45	Além das Aparências	5	3	
123	Aliança	1	1	12
38	Aliança com Deus	6	6	
23	Amor de Pai	9	7	18
96	Basta que me toques	2	2	135

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
97	Brilho celeste	2	1	
98	Cais	2	2	
99	Canção de um servo	2	2	31
124	Clamor de Ana	1	1	
71	Clamor de um necessitado	3	2	
72	Como oferta em teu altar	3	1	
125	Compromisso	1	1	
27	Confia em Deus	8	4	
126	Conquistando o impossível	1	1	
39	Consagração	6	4	40
40	Conta as bênçãos	6	1	41
59	Conta comigo	4	3	
127	Conversão	1	1	
128	Criança aos meus olhos	1	1	47
129	Criança feliz	1	1	
100	Cristo tem poder	2	2	
130	Deixa Deus te ajudar	1	1	
73	Deixa o teu rio me levar	3	3	
131	Dependo de ti	1	1	
31	Desce em mim	7	7	
132	Deus do impossível	1	1	
74	Deus me levanta	3	2	
133	Deus sabe de você	1	1	
11	Deus salve a família	15	11	
15	Deus soberano	12	9	
8	Deus tem um plano	18	15	55
41	Deus velará por ti	6	3	56
24	Digno és tu Senhor	9	9	57
101	Doce Espírito (1ª letra)	2	2	60
121	É bonita	1	1	
135	É só acreditar	1	1	
75	Eis-me aqui no teu altar	3	2	
102	Em ti confio	2	2	
76	Espera	3	3	
136	Espírito consolador	1	1	
28	Espírito de vida	8	7	
137	Espírito Santo	1	1	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
138	Espírito Santo meu guia	1	1	
77	Esta igreja vai subir	3	3	
78	Eu e minha casa	3	3	
3	Eu navegarei	26	19	79
42	Eu te agradeço	6	3	
139	Eu ti louvarei, Senhor	1	1	
46	Eu vou perseguir meus inimigos	5	2	
140	Fala Deus	1	1	
19	Faz a diferença	10	8	
142	Faz o teu querer	1	1	
32	Faz um milagre em mim	7	7	
79	Fogo no encosto	3	3	
33	Folha seca	7	6	
16	Fonte transbordante	12	5	88
103	Grande amor	2	1	91
143	Hosana	1	1	
144	Iluminou meu viver	1	1	97
104	Jesus agora é meu (?)	2	1	
80	Jesus em tua presença	3	3	104
145	Jesus jamais diz não	1	1	
47	Jesus Salvador	5	5	
105	Junto a ti	2	2	
81	Lava meu coração	3	3	
146	Libertação	1	1	
147	Logo de manhã	1	1	
148	Mais que uma voz	1	1	
106	Marca da promessa	2	1	
146	Mas que vencedor	1	1	
150	Me arrependo	1	1	
82	Me deste amor	3	3	114
60	Me ensina a te adorar	4	4	115
48	Me faz te conhecer	5	5	
151	Me perdoa	1	1	
152	Mesa preparada	1	1	
153	Meu coração é teu altar	1	1	
34	Meu prazer	7	6	
61	Meu primeiro amor	4	4	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
154	Meu único Senhor	1	1	
12	Milagre	14	12	
83	Minha bênção	3	2	
84	Mostra a tua força	3	3	
122	Motivo de louvor	1	1	
155	Na fomalha	1	1	
29	Não há Deus maior	8	8	128
156	Nascer de Deus	1	1	
49	Nascer de novo	5	4	
20	Nem um outro em minha vida	10	6	
9	Nesta noite feliz	18	16	135
157	Ninguém é tão perfeito	1	1	
107	No teu santuário	2	1	
35	Nome precioso	7	3	137
62	Nos montes do coração	4	4	
158	Nosso Deus	1	1	
108	Nosso Deus nunca falhou	2	2	
63	Nosso sonho	4	4	
85	O Espírito Santo	3	2	
134	O grande amor	1	1	
4	O homem prudente	24	17	150
36	O justo	7	6	153
37	O melhor que eu tenho	7	6	
159	O meu Deus é forte	1	1	
109	O novo Israel	2	1	157
43	Oh! Que prazer	6	3	152
160	Oh, que doce paz	1	1	
161	Olho o mar	1	1	
25	Oração do aflito	9	6	
162	Oração do Pai	1	1	
64	Ouve a minha oração	4	2	163
163	Ovelha perdida	1	1	164
164	Pai	1	1	
86	Pai nosso	3	3	
141	Pastor	1	1	
165	Pela fé	1	1	
166	Pensando bem	1	1	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
2	Poderoso ele é	28	18	175
167	Por que a mim se apegou	1	1	
168	Por que não deixo de cantar	1	1	179
65	Pra sempre quero te adorar	4	2	182
169	Pra sempre te amarei	1	1	
50	Preciso de ti	5	5	
170	Preciso te encontrar	1	1	
66	Primeiro amor	4	4	
171	Quando eu cheguei aqui	1	1	
51	Quando Jesus estendeu a sua mão	5	2	188
17	Quando o vento soprar	12	8	
87	Quanto mais o conheço	3	1	
52	Quão grande és tu	5	4	189
172	Quero acordar cantando	1	1	192
173	Receba o meu carinho	1	1	
110	Renova o teu povo	2	1	
174	Renova-me	1	1	
67	Restitui	4	3	
175	Rompendo em fé	1	1	
176	Salmo 15	1	1	199
21	Salmo 19	10	6	200
177	Salmo 23	1	1	201
6	Salmo 5	20	15	198
26	Salmo 51	9	4	202
68	Se o sol se por	4	2	
30	Segura na mão de Deus	8	4	207
111	Senhor Jesus diante de ti estou	2	2	
7	Seu nome é Jesus	20	14	215
112	Só o Senhor é Deus	2	1	
53	Solta o cabo da nau	5	5	
54	Somente a tua presença	5	4	
1	Somente olhar a ti	30	20	219
178	Somos mais que vencedores(?)	1	1	
88	Sonda-me	3	3	221
179	Sonhos	1	1	
69	Sonhos de Deus	4	3	221
22	Sou de Deus	10	10	

Ordem	Título da canção	Vezes que foi cantada	Quantidade de rituais	Hinário da IURD
55	Sou grato ao Senhor	5	2	222
113	Suplico ao Senhor	2	1	
180	Ta amarrada a escravidão	1	1	225
89	Te amo	3	2	229
56	Te darei	5	4	
90	Te louvamos	3	2	230
114	Tempo de vencer	2	1	
181	Teu reino em primeiro lugar	1	1	
182	Tira um coração de pedra(?)	1	1	
91	Tocou-me	3	2	233
92	Trono de justiça	3	1	
183	Tu és a força que há em mim	1	1	
93	Tu és fiel Senhor	3	2	
184	Tu és meu salvador	1	1	
115	Tu me sondas	2	2	220
185	Tua graça me basta	1	1	
116	Tua palavra	2	2	
186	Tua presença	1	1	
187	Um novo coração	1	1	
94	Vai, tristeza, vai	3	3	
70	Vaso novo	4	4	
5	Vem agora Espírito Santo	22	20	
117	Vem cear	2	2	
188	Vem Espírito Santo	1	1	
57	Vem me tocar, Senhor	5	4	
190	Vencer ou vencer	1	1	
189	Vencerá	1	1	
13	Verdadeiro encontro	14	13	253
118	Vinde a mim pecador	2	2	254

APÊNDICE D

Relação dos intérpretes das canções, por ordem alfabética

Ordem	Intérpretes
1	Adhemar de Campos
2	Adilson Silva
3	Alex Filho
4	Aline Barros
5	André Valadão
6	Asaph Borba
7	Banda 1000 louvores
8	Banda Dominus
9	Banda e voz
10	Cassiane
11	Comunidade Evangélica Internacional da Zona Sul
12	Denis Salles
13	Ednaldo Mendes
14	Eduardo Cardozo
15	Erlon
16	Eyshila
17	Gerson Cardozo
18	Giesley Mota
19	Giovani Santos
20	Gisele Nascimento
21	Grupo Toque no Altar
22	Isis Regina
23	J. Neto
24	Jamily Oliveira Sampaio
25	Janaína Brandão
26	Josias Cruz
27	Kleber Lucas
28	Leni Silva
29	Leonor
30	Mara Maravilha
31	Marcello Brayner
32	Marcelo Crivella
33	Marcelo Domingues
34	Marcelo Nascimento
35	Márcio Pinheiro
36	Marco Aurélio
37	Marcondes Pereira

Ordem	Intérpretes
38	Marcos Góes
39	Melissa
40	Michael Sullivan
41	Milton Cardoso
42	Ministério unção de Deus
43	Moisés
44	Nelson Ned
45	Ozeias de Paula
46	Regis Danese
47	Rildomar
48	Roberto Carlos
49	Robinson Monteiro
50	Rogério Luis
51	Sérgio Lopes
52	Soldados de Cristo
53	Tino
54	Toque no altar
55	Trazendo a Arca
56	Valéria Rodrigues
57	Vaninha
58	Vencedores por Cristo
59	Waldecy Aguiar

APÊNDICE E

Relação das canções que não pertencem ao hinário da IURD que possuem gravações em CD, com seus respectivos intérpretes - por ordem alfabética do título da canção -

Ordem	Título	Intérprete
1	A luz da salvação	Marcondes Pereira
2	A marca da promessa	Regis Danese
3	Abraça o teu povo	Marco Aurélio
4	Além das aparências	J. Neto
5	Aliança com Deus	Robinson Monteiro
6	Cais	Gerson Cardozo
7	Clamor de Ana	Isis Regina
8	Clamor de um necessitado	Adilson Silva
9	Conquistando o impossível	Jamily
10	Conta comigo	Márcio Pinheiro
11	Criança aos meus olhos	Erlon
12	Cristo tem poder	Banda Dominus
13	Deixa Deus te ajudar	Marcello Brayner
14	Dependo de ti	Alex Filho
15	Desce em mim	Michael Sullivan
16	Deus do impossível	Aline Barros
17	Deus me levanta	Marcelo Domingues
18	Deus sabe de você	J. Neto
19	Deus salve a família	Rogério Luis
20	Deus soberano	Adilson Silva
21	É bonita	J. Neto
22	É só acreditar	Aline Barros
23	Eis-me aqui no teu altar	Gerson Cardozo
24	Em ti confio	Gerson Cardozo
25	Espera	Rildomar
26	Espírito consolador	Márcio Pinheiro
27	Espírito de vida	Leonor
28	Espírito Santo	Leni Silva
29	Espírito Santo meu guia	Adilson Silva
30	Eu te agradeço	Marco Aurélio
31	Fala Deus	Ministério unção de Deus
32	Faz a diferença	Gerson Cardozo
33	Faz o teu querer	Mara Maravilha
34	Fogo no encosto	Adilson Silva
35	Folha seca	Mara Maravilha
36	Fonte transbordante	Bispo Macedo

Ordem	Título	Intérprete
37	Hosana ao Rei	Vencedores por Cristo
38	Jesus jamais diz não	Ozeias de Paula
39	Jesus Salvador	Roberto Carlos
40	Libertação	Sérgio Lopes
41	Logo de manhã	Vencedores por Cristo
42	Mais que uma voz	Kleber Lucas
43	Mas que vencedor	Oséias de Paula
44	Me arrependo	Janaina Brandão
45	Me ensina a te adorar	Leonor
46	Me perdoa	Gerson Cardozo
47	Meu coração é teu altar	Marcelo Crivella
48	Meu prazer	Denis Salles
49	Meu prazer	Marcos Góes
50	Meu primeiro amor	Gerson Cardozo
51	Meu único Senhor	Giesley Mota
52	Milagre	André Valadão
53	Minha bênção	Cassiane
54	Mostra a tua força	Marcelo Nascimento
55	Motivo de louvor	Adhemar de Campos
56	Na fornalha	Marcelo Crivella
57	Nascer de Deus	Eduardo Cardozo
58	Nem um outro em minha vida	Adilson Silva
59	Ninguém é tão perfeito	Soldados de Cristo
60	Nos montes do coração	Moisés
61	Nosso Deus	Asaph Borba
62	Nosso Deus nunca falhou	J. Neto
63	Nosso sonho	Marcelo Crivella
64	O Espírito Santo	Marcelo Domingues
65	O meu Deus é forte	Regis Danese
66	O novo Israel	Leonor
67	Oh, que doce paz	Melissa
68	Olho o mar	Eduardo Cardozo
69	Oração do aflito	Gerson Cardozo
70	Oração do Pai	Marcelo Crivella
71	Pai	Giovani Santos
72	Pastor	Eyshila e outros
73	Pensando bem	J. Neto
74	Pra sempre quero te adorar	Adilson Silva
75	Pra sempre te amarei	Gerson Cardozo
76	Preciso te encontrar	Rogério Luis

Ordem	Título	Intérprete
77	Primeiro amor	Aline Barros
78	Quando o vento soprar	Tino
79	Quanto mais o conheço	Soldados de Cristo
80	Receba o meu carinho	Waldecy Aguiar
81	Renova o teu povo	Adilson Silva
82	Restitui	Grupo Toque no Altar
83	Rompendo em fé	Comunidade Evangélica Internacional da Zona Sul
84	Se o sol se por	Trazendo a Arca
85	Solta o cabo da nau	André Valadão
86	Somente a tua presença	Rogério Luis
87	Sonhos	Marcelo Crivella
88	Sonhos de Deus	J. Neto
89	Suplico ao Senhor	Milton Cardoso
90	Ta amarrada a escravidão	Marcelo Crivella
91	Te amo	Sérgio Lopes
92	Te darei	Ednaldo Mendes
93	Te louvamos	Marco Aurélio
94	Tempo de vencer	Jamily Oliveira Sampaio
95	Teu reino em primeiro lugar	Valéria Rodrigues
96	Trono de justiça	Marcelo Domingues
97	Tu me sondas	Ministério Pentecostes
98	Tua graça me basta	Toque no altar
99	Tua palavra	Aline Barros
100	Tua presença	Gisele Nascimento
101	Um novo coração	Ednaldo Mendes
102	Vaso novo	Banda e voz
103	Vem agora Espírito Santo	Marcello Brayner
104	Vem Espírito Santo	Banda 1000 louvores
105	Vem me tocar, Senhor	Josias Cruz
106	Vencer ou vencer	Gisele Nascimento
107	Vinde a mim pecador	Nelson Ned