

ISSN 2236-6296

NUMEN

revista de estudos e pesquisa da religião

v. 25, n.2, jul./dez. 2022



Numen	Juiz de Fora	v. 25	n. 2	p. 01-325	Jul./dez.	2022
-------	--------------	-------	------	-----------	-----------	------

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO/ICH
CAMPUS UNIVERSITÁRIO - MARTELOS - JUIZ DE FORA - MG
CEP 36036-900 TELEFAX (0xx32) 2102-3116 E-mail: ppcir.ich@ufjf.edu.br - www.ufjf.br/ppcir



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

Marcus Vinicius David

VICE-REITORA

Girlene Alves da Silva

Numen: revista de estudos e pesquisa da religião

Universidade Federal de Juiz de Fora

v. 25, n. 2 (jul./dez. 2022)

Juiz de Fora: PPCIR/UFJF

325 p.

Semestral

ISSN: 2236-6296

1 Religião - Periódicos

CDU – 2

Indexadores:

Latindex

Sumários.org

Periódicos Capes

Ebsco

LivRe

Google Acadêmico

Esta revista obedece as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-Reitora: Girlene Alves da Silva

Pró-Reitora de Pesquisa: Mônica Ribeiro de Oliveira

Pró-Reitora de Cultura: Valéria de Faria Cristofaro

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Fernando Perlatto

Chefe do Departamento de Ciência da Religião: Humberto Araujo Quaglio de Souza

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Ciência da Religião: Frederico Pieper Pires

NUMEN

Órgão Semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR) e do Núcleo de Estudos e Pesquisa da Religião (NEPREL) - Departamento de Ciência da Religião/ICH - Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Diretor Responsável

Edson Fernando de Almeida

Conselho de Redação

Faustino Luiz C. Teixeira

Volney Berkenbrock

Luís H. Dreher

Jimmy Sudário Cabral

Frederico Pieper Pires

Dilip Loundo

Humberto Araujo Quaglio de Souza

Conselho Editorial

Luís H. Dreher (UFJF)

Fátima Regina Gomes Tavares (UFJF)

Faustino Luiz C. Teixeira (UFJF)

Marcelo Ayres Camurça (UFJF)

Pedro de Assis Ribeiro de Oliveira (UFJF)

Luiz Bernardo L. Araújo (UERJ)

Clodovis Boff (ISER-Assessoria)

Riolando Azzi (UFRJ)

Regina Novaes (UFRJ)

Otávio Velho (Museu Nacional)

Ivo Lesbaupin (UFRJ)

Walter Altmann (EST)

Wanda Deifelt (EST)

Carlos A. Steil (UFRGS)

Martin N. Dreher (UNISINOS)

Beatriz Domingues (UFJF)

Leila Amaral Luz (UFJF)

Ary Pedro Oro (UFRGS)

Alejandro Frigerio (Universidad Católica, Buenos Aires)

Heidi Hadsell do Nascimento (Hartford Theological Seminary, Hartford, USA)

Danièle Hervieu-Léger (École des Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris)

Revisão e Editoração

Edson Fernando de Almeida

Felipe de Queiroz Souto

SUMÁRIO

Editorial	7-8
Dossiê: <i>Religião e Música (Parte I)</i>	
Editorial do Dossiê:	
Religião e música (parte I): estado da arte e apresentação	9-12
Esquina Sistina –entre inúmeras numinosidades, seis canções con-sagradas	
José Lima Júnior	13-36
A bossa nova como virada existencial: chega de saudade (versão em português)	
Arnaldo Érico Huff Júnior	37-58
Bossa nova as existential turn: no more blues! (versão em inglês)	
Arnaldo Érico Huff Júnior	59-79
“Guerra santa”: a disputa simbólica na feira de ilusões	
Gladir da Silva Cabral	80-95
Trilogia social buarqueana. Sobre <i>denúncia–resistência–esperança</i> nas canções: <i>Sinhá, As caravanas</i> e <i>Que tal um samba?</i>	
Ronaldo Cavalcante	96-119
Palavra que ensina e som que age: a religião através da música em BNegão e Walter Franco	
Vinícius Tobias de Souza	120-143

Uma trilha sonora para o fim dos tempos: escatologia bíblica e apocalipses seculares nas canções do Black Sabbath (1970-1971)

Daniel Rocha

144-164

Distopias apocalípticas segundo Iron Maiden: representações religiosas na canção *Revelations*

Nataniel dos Santos Gomes

Gustavo Soldati Reis

Daniel Abrão

165-188

Formando sentidos para a devoção: a construção do trabalho acústico no *worship*

Taylor de Aguiar

Artur Costa Lopes

189-208

O verbo se fez cântico: a transfiguração da teologia adventista em música

Joêzer de Souza Mendonça

209-228

Reflexões sobre as diversidades religiosa e musical no contexto da educação brasileira

Ricardo Bastianelli

Marizete Andrade da Silva

229-244

Temática Livre

Ensino religioso na BNCC e (de)colonialidade do saber na escola pública

Adecir Pozzer

245-260

Questões didáticas para o ensino religioso: uma reflexão a partir da BNCC

Douglas Willian Ferreira

261-275

Uma leitura do batismo cristão a partir de igrejas pentecostais
na periferia de Vitória-ES
David Mesquiati de Oliveira
Gustavo Vargas
276-291

Breves considerações sobre comunicações circunscritas a temáticas
oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e
do PPCIR (Conacir), da área de ciência(s) da(s) religião(ões) no Brasil
(2011-2021)
Matheus Landau de Carvalho
Bruno do Carmo Silva
292-310

Identidade pessoal e religiosa:
sujeito de direito em contexto de pluralismos
Mariosan de Sousa Marques
311-323

Nominata de pareceristas (2022)

324-325

EDITORIAL

É com muita alegria que oferecemos a você, leitor e leitora, este novo número da Revista Numen. A exemplo de edições anteriores, o número está dividido em dois blocos: um dossiê e a sessão livre. Religião e Música é a temática do dossiê. Dele foram organizadores e editores os professores Arnaldo Huff (UFJF), Carlos Eduardo Calvani (UFS) e Waldney Costa (UERN). A chamada que fizeram teve resposta frutífera. Mais de duas dezenas de artigos foram enviados para o duplo parecer cego. Nesta edição está publicada a primeira parte dos artigos aprovados. A segunda parte será publicada no próximo número. A Numen agradece a trinca de professores/pesquisadores pelo excelente trabalho realizado. Mais abaixo, em editoria especial, eles descrevem os detalhes da temática e a forma como está estruturado o dossiê.

O segundo bloco desta edição, traz um conjunto de artigos livres. No texto “Ensino religioso na BNCC e (D)ecolonialidade do saber na escola pública”, Adecir Pozzer - partindo de uma aproximação entre escola pública brasileira, estudos de religião e estudos pós coloniais – defende que o componente curricular ‘ensino religioso’, contido na BNCC –, traz em si aberturas e possibilidades para uma crítica decolonial do saber desta disciplina, apontando para compreensões contra hegemônicas e dialógicas nos espaços formativos das escolas públicas.

Em seguida, a mesma temática do ensino religioso reaparece com outro enfoque. Douglas Willian Ferreira centra seu olhar na prática educacional dos professores e professoras que trabalham com o componente curricular ‘ensino religioso’. Tendo como base a BNCC e a fortuna reflexiva oferecida pelo Fórum Nacional Permanente do Ensino Religioso, o autor defende a necessidade de uma atenta e adequada formação dos discentes para além, mas não aquém, das questões didáticas referentes a este componente curricular.

Davi Mesquiati de Oliveira e Gustavo Vargas, tomando como base os dados de uma pesquisa de campo que mapeou o conjunto de templos radicados numa grande avenida que corta a principal periferia da cidade de Vitória – ES, no final de 2015, indagam lideranças e membros de diversas igrejas pentecostais e neopentecostais sobre a prática e o ritual do Batismo, evidenciando, ao final, a distância entre os estatutos oficiais destas comunidades religiosas e o que realmente acontece nos seus templos.

No artigo “Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)” Matheus Landau de Carvalho e Bruno do Carmo Silva operam o mapeamento e análise do cenário de pesquisas que tiveram temas originariamente asiáticos como seu foco, sendo comunicadas em GTs e STs de eventos da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões), de 2011 a 2021. A análise é feita a partir de três critérios: as metodologias da(s) Ciência(s) da(s)

Religião(ões) empregadas, os gêneros das autorias e as tradições que foram objeto das comunicações oralmente realizadas.

Mariosan de Souza Marques, no artigo “Identidade pessoal e religiosa: sujeito de direito em contexto de pluralismos” discute as configurações processuais da identidade pessoal na pós modernidade e o preponderante papel da religião em seu trabalho de doação de sentidos a tais processos. Tal funcionalidade é percebida como cada vez mais pulverizada, dada a compreensão não essencialista, fluida, contextualizante com que opera a sociedade pós-moderna, pós-industrial e pós-colonial.

Por fim, agradeço a preciosa e efetiva colaboração do doutorando Felipe de Queiroz Souto na editoração e revisão de mais este número da Numen. Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Prof. Dr. Edson Fernando de Almeida

EDITORIAL DO DOSSIÊ

Religião e Música (parte I): estado da arte e apresentação

O presente dossiê da revista *Numen* é resultado de um crescente interesse por parte de pesquisadores/as em estudar as diversas possibilidades de se relacionar música e religião em perspectiva inter ou transdisciplinar.

Os proponentes do dossiê pesquisam há tempos as relações entre música e religião. O Prof. Arnaldo Huff (UFJF) recentemente concluiu estudos de pós-doutorado com pesquisa sobre “Religião e música: diálogos com Rubem Alves e Tom Jobim”. O Prof. Carlos Eduardo Calvani (UFS) tem se dedicado ao mesmo tema com incursões na MPB e nas missas musicadas em diferentes estilos. O Prof. Waldney Costa (UERN), por sua vez, escreveu tese doutoral relacionando religião, lazer e música entre evangélicos.

Arnaldo Huff, em recente verbete sobre os estudos de música e Ciência da Religião, destaca a relevância da experiência musical em todas as religiões, principalmente nos contextos litúrgicos e devocionais. Afinal, a música é anterior ao surgimento de qualquer sistema religioso organizado. Conforme Huff, “música e religião, na verdade, estruturam-se mutuamente. A música aparece em uma variedade imensa de ações religiosas: da formalidade dos rituais e das ações comunitárias à dinâmica individual da vida cotidiana” (HUFF, 2021, p. 689).

Apesar disso, pesquisadores da área demoraram-se a dedicar estudos a esse fenômeno. Os primeiros estudiosos que ajudaram a definir contornos e o recorte preciso das Ciências da Religião tiveram dificuldades para abordar expressões musicais de cunho religioso. Durkheim (1996), no clássico estudo sobre as religiões aborígenes, ao mencionar os ritos, reduz a importância da música, falando apenas em “cantos”, “danças” ou “movimentos e gritos”. Rudolf Otto (2007), embora mencione trechos de diferentes hinos religiosos, destaca apenas elementos literários e poéticos, omitindo qualquer referência à música que os acompanha. Possivelmente esses e outros autores não tinham uma sensibilidade musical muito aguçada para além do que conheciam da tradicional música europeia.

Pesquisadores da área de Teologia parecem estar mais interessados nessa relação. Alguns rápidos exemplos: Jeremy Begbie (2001), professor de Teologia Sistemática em Cambridge (UK), é também pianista, oboísta e regente. Para ele, a música é uma arte temporal, que nos oferece uma forma particular de participação na temporalidade e de evocar algo da natureza dessa temporalidade. Seu livro “*Theology, Music and Time*” identifica e interpreta temas teológicos em Mozart, Beethoven, Boulez, John Cage e Stravinsky, colocando em relevo as propriedades peculiares dos sons musicais e o modo como esses operam. A temporalidade seria para Begbie, a dimensão privilegiada para a revelação, enquanto a música seria o principal veículo de revelação.

Segundo exemplo é o trabalho de Ola Sigurdson (2001), professor de Teologia na Universidade de Lund (Suécia), que pesquisa música pop (Madonna, Bruce Springsteen, U2 e Bon Jovi) em perspectiva agostiniana, destacando formas através das

quais a música veicularia a insatisfação ontológica humana e a busca por plenitude de sentido (salvação). Conforme Sigurdson (2001, p. 39), “os que sabem articular esta fome do ser humano são os poetas e autores de letras de músicas, e não os teólogos”. Observamos, nesse caso, uma importante expansão no campo de pesquisa, e que se reflete de modo muito forte nesse dossiê – a hermenêutica de canções populares.

Essa relação entre canções populares e o imaginário religioso se estabelece, a princípio de quatro modos:

a) cooptação e utilização de canções por parte de sistemas religiosos, sobretudo quando reforçam dogmas e discursos oficiais. Nesse caso, as canções podem ser utilizadas na propaganda institucional de uma religião, absorvidas como reforço à espiritualidade pessoal, ou mesmo incorporadas aos ritos litúrgicos, como tem acontecido com canções de Roberto Carlos ou Renato Teixeira em missas católicas;

b) crítica a discursos e práticas religiosas, desnudando contradições e incoerências. Nesse caso, mesmo uma canção abertamente crítica ou contrária a dogmas teológicos está dialogando, reagindo e interagindo criticamente com a linguagem religiosa. Tais canções são veementemente rejeitadas por diferentes grupos religiosos, mas encontram boa receptividade em grupos secularizados, sobretudo entre os jovens.

c) Um terceiro modo é a exploração, sem preconceitos, de possibilidades dialogais nas quais interagem temas oriundos dos discursos explicativos, dogmáticos, de uma tradição religiosa e as preocupações ditas “seculares” de grupos étnicos, marginalizados ou sem vínculos religiosos muito rígidos. James Cone, por exemplo, já nos anos setenta, indicava a importância de *negro spirituals* para a identidade e autoestima de comunidades afroamericanas. Seu trabalho demonstra claramente que um processo de conversão semiótica permitiu que temas próprios do imaginário religioso cristão adquirissem novos significados, bem mais libertadores, para pessoas oriundas de comunidades religiosas afro-americanas. Afinal, a arte não opera no nível epistemológico da *adequatio* (adequação) à realidade, mas da *transformatio* (transformação), alteração da forma, em um nível completamente diferente, muito mais representativo em suas descrições poéticas e simbólicas, ou nas transfigurações visuais e performativas do real.

d) Ainda um quarto modo, correlato ao anterior, seria aquele em que o pesquisador identifica e interpreta elementos religiosos presentes como fundamento existencial na canção popular. Estariam ligadas, por exemplo, a este horizonte interpretativo ideias advindas da teologia da cultura de Paul Tillich, da teopoética de Rubem Alves, da estética teológica da música de Gerardus van der Leeuw, entre outros, aplicadas ao estudo da relação entre religião e canção.

O imaginário religioso, com toda sua força, requer formas de expressão, e essas não se dão apenas através de imagens pictóricas ou verbais, mas também de sons organizados temporalmente em formas musicais. O fenômeno musical é composto de elementos estruturais (o som, a melodia, a harmonia, o ritmo, etc.) que, quando organizados e executados simultaneamente, delineiam e determinam uma forma. Essa forma – a música, acompanhada ou não de uma letra – sempre se ofereceu como mistério e problema, apesar de seus encantos, ou justamente devido a estes encantos.

Quando surgiu a ideia de um dossiê sobre religião e música, os proponentes não imaginavam a repercussão da proposta. Afinal, para ainda sobre a música uma certa aura de devaneio e superficialidade, como se fosse algo que se desfruta apenas em momentos de descontração, descanso e relaxamento. Na verdade, esperavam poucos textos. Foi com surpresa que se depararam com tantas contribuições que justificaram a divisão do dossiê em duas partes – uma no presente número (2022/2) e outra no próximo (2023/1).

Neste volume, somos brindados com estudos que se debruçam sobre os temas acima citados. A hermenêutica de canções populares em diferentes estilos aparece nos sete primeiros artigos.

Os quatro primeiros visitam a obra de compositores já bastante reconhecidos da MPB. José Lima Júnior homenageia o Clube da Esquina, apontando elementos de sensibilidade religiosa em seis canções “con-sagradas”. Arnaldo Huff Júnior nos apresenta as inebriantes variações harmônicas, melódicas e rítmicas da bossa nova (em especial João Gilberto e Tom Jobim) como expressão de “ressignificação de nível existencial e religioso”. Gladir Cabral, por sua vez, visita uma canção de Gilberto Gil a fim de problematizar o campo religioso brasileiro, partindo do caso televisivo do “Chute na santa”, por um pastor da Igreja Universal. Na sequência, Ronaldo Cavalcante recupera temas religiosos típicos do estilo profético (denúncia, resistência e esperança) em três canções de Chico Buarque.

Os três artigos seguintes adentram a obra de compositores e intérpretes mais controversos e pouco pesquisados em meios acadêmicos. Vinícius Tobias demonstra o modo como BNegão e Walter Franco veiculam temas religiosos típicos como meditação, karma e autoaprendizado yoguín em suas composições, não apenas através da letra mas do trabalho acústico (“o som que age”). Na sequência, dois textos dedicados a bandas de *heavy metal* muito apreciadas por uma fatia da população que aprecia o que se abriga sob o guarda-chuva do rock. Daniel Rocha explora as relações entre escatologia bíblica e as apreensões escatológicas seculares em canções da banda Black Sabbath. Os temas escatológicos reaparecem no artigo de Nataniel Gomes, Gustavo Reis e Daniel Abrão, sobre as representações religiosas distópicas e apocalípticas na canção *Revelations*, da banda Iron Maiden.

Os três últimos textos abordam o potencial da música em instâncias e processos mais institucionais. Taylor de Aguiar e Artur Costa Lopes demonstram, a partir de pesquisa etnográfica em duas comunidades religiosas diferentes (Brasa Church e Igreja Católica de Santana), de que modo corporalidade e acústica se articulam em uma forma sensorial comum de forte apelo religioso, o *worship*. Em sequência, Joêzer Mendonça, utilizando-se do instrumental analítico de Pierre Bourdieu (especialmente o conceito de *habitus*), analisa como a teologia ajudou a moldar a produção musical adventista no Brasil. Finalmente, Ricardo Bastianelli e Marizete Andrade da Silva nos conduzem a refletir com mais rigor sobre o modo como os componentes curriculares de música e de Ensino Religioso aparecem na BNCC e nos currículos escolares, chamando a atenção para problemas semelhantes que reclamam por uma harmonização.

Com votos de boas leituras,

A comissão editorial deste dossiê,

Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior (UFJF)
Prof. Dr. Carlos Eduardo Brandão Calvani (UFS)
Prof. Dr. Waldney de Souza Rodrigues Costa (UERN)

Referências

BEGBIE, Jeremy S. **Theology, Music and Time**. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes: 1996

HUFF JÚNIOR, Arnaldo Érico. Música. In: USARSKI, Frank; TEIXEIRA, Alfredo; PASSOS, João Décio. **Dicionário de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas/Loyola/ Paulus, 2022, p. 689-696.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Petrópolis: Vozes/São Leopoldo: Sinodal e EST, 2007.

SIGURDSON, Ola. Cantos do desejo: sobre música pop e a questão de Deus. **Concilium**, n. 289, Petrópolis: Vozes, 2001.

Esquina Sistina – Dentre inúmeras numinosidades, seis canções con-sagradas

Sistine Corner – Among countless numinosities, six consecrated songs

José Lima Júnior¹

RESUMO

2022 marca um tempo de lembranças e comemorações. Cem anos da Semana de Arte Moderna. Oitenta anos do Nascimento de Milton. Cinquenta anos do álbum “Clube da Esquina”. Às vezes acontece de a cultura, através de sua arte, se prestar a invenções tão densas e determinantes que chegam a representar uma sacralidade, ainda que secularizada. Recordar e festejar são movimentos do coração. Buscam legitimações e motivações ao viver e ao morrer. Compõem fagulhas de alguma eventual numinosidade. Mesmo sem o múnus consagrado das instituições míticas e mágicas, há canções que tangenciam o tremendo mistério, o inefável fascínio, o encantamento potente. É desse lado da pesquisa sobre Religião e Música que este artigo quer provocar leituras e reações.

Palavras-chave: Memória. Música Popular Brasileira. Espiritualidade.

ABSTRACT

2022 marks a time of memories and celebrations. One hundred years of the Modern Art Week. Eighty years of Milton Nascimento's birth. Fifty years of the album “Clube da Esquina”. Sometimes it happens that culture, through its art, lends itself to inventions so dense and decisive that they come to represent a sacredness, even if secularized. Remembering and celebrating are movements of the heart. They seek legitimations and motivations in living and dying. They compose sparks of some eventual numinosity. Even without the consecrated role of mythical and magical institutions, there are songs that touch the tremendous mystery, the ineffable fascination, the powerful enchantment. It is from this side of the research on Religion and Music that this article wants to provoke readings and reactions.

Keywords: Memory. Popular Brazilian Music. Spirituality.

*“Tudo que move é sagrado
E remove as montanhas
Com todo o cuidado”
Ronaldo Bastos*

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 1993). Professor aposentado. Pesquisador autônomo. E-mail: joselimajunior22@gmail.com.

1. Estola & spalla

Lembro, nessas notas iniciais, a pergunta de Noel Rosa: *com que roupa eu vou pro samba que você me convidou?*² Sim, eu me questiono: qual seria dentro de uma indumentária epistêmica o traje dissertativo recomendável para meu artigo no baile a rigor acadêmico desse dossiê? Aliás, já com alguma impertinência, ao tomar a palavra pela cintura do pronome da primeira pessoa assumo uma forma de expressão suscetível às críticas, contradições e declinações (portanto, nesse aspecto da recusa, ainda dá tempo de você descartar sua leitura).

Na ementa que serviu de parâmetro para esse número da Revista Numen encontrei uma roupagem que me pareceu atraente: *serão bem-vindos, portanto, artigos que enfrentem a questão [Religião e Música] em sua complexidade e amplitude.*³ Ou seja, no closet dessa suíte investigativa vislumbrei que valseiam disponíveis gavetas, prateleiras e cabides com caracterizações irreduzíveis ao simplismo e à escassez. E aproveitando essa generosa abertura para uma variação/articulação interdisciplinar (compreendendo para além da *Ciência da Religião, a musicologia, a etnomusicologia, a estética, a poética, os estudos de liturgia, a teologia e a filosofia da música, a sociologia, entre outras*⁴), vou vestir como sintagma – na acepção semiológica de Roland Barthes⁵ – peças da estética e da poética *entre outras*: memória, música popular brasileira e espiritualidade.

Meu instrumental teórico-metodológico busca, quem sabe, uma posição no conjunto dos artigos deste número da Numen ciente de sua eventual dissonância, executando algo meio desafinado – e *quero que você saiba que isto em mim provoca imensa dor, afinal eu possuo apenas o que Deus me deu.*⁶ Porém me defendo em consonância com uma frase pautada no primeiro compasso da ementa: *Música e religião caminham juntas, intensamente, ainda que nem sempre de modo pacífico.*⁷ Seja como for, tento orquestrar naipes do jornalismo, da crônica, da crítica de canções, da antropologia filosófica, da semiótica da cultura, da ludicidade, do humor, da amizade etc. Assim, apoiado nesse ombro (spalla) de suposta afinação epistêmica, espero montar um desfile com o que imagino combinar com uma estola sagrada-pelo-movimento, com uma estola que agrada-pelo-movimento...

² *Com que roupa?* Título e refrão do saboroso samba de Noel Rosa (1910-1937), composto em 1930.

³ Chamada para artigos no <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/announcement/view/601>.

⁴ Trecho da ementa do dossiê, conforme link da nota anterior.

⁵ Numa semiologia do texto não-verbal, pode-se exemplificar como alguém orna/compõe/veste/traja seu *sintagma* a partir da escolha/seleção no conjunto de *paradigmas/sistemas* disponíveis em um determinado armário: essa calça, essa saia, esse vestido, essa blusa, essa camisa, essa meia, esse calçado, esse paletó, essa gravata, esse chapéu, esse lenço etc. Para maiores considerações, conferir *Elementos de Semiologia* de Roland Barthes (2006, p. 28-30, 67).

⁶ Ecoando a canção “*Desafinado*” de Tom Jobim & Newton Mendonça, de 1959.

⁷ Primeira afirmação da ementa <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/announcement/view/601>. Acesso em: 29 set. 2022.

Quanto ao sentido do que representa o sagrado, aproveito um trecho da obra seminal de Rudolf Otto. Aí entendo cabível a compreensão do caráter numinoso que, dentre outras acepções e aplicações, guarda algum paralelo com a especificidade desse dossiê. Com efeito, é com Religião & Música que se tangenciam Mistério & Fascínio. Esse roçar invade a pnêumica do corpóreo arrepiando uma espiritualidade *sui generis*.

Agora convido você a acompanhar Rudolf Otto sem seguir seus passos fiel e inteiramente. Explico fazendo uma sugestão: você vai ler o que esse incrível alemão escreveu, mas não deverá acreditar que suas palavras preservam uma restrita conotação: aquela que sintetiza o fundamento do fenômeno religioso. Isso porque tento oferecer um alargamento: mais que a religião, há o conjunto da religiosidade; e maior que a coleção da religiosidade, ocorre a espiritualidade; e a extensão da espiritualidade ultrapassa os recantos culturais cercados das formas religiosas. Essa espiritualidade (que gosto de chamar *pnêumica*) congrega invenções inimagináveis *a priori*. Ou seja, dá pra gente viajar e se perder por outras veredas e picadas – igualmente interessantes (aposto que sim!) (e espero brincar com isso mais adiante...). Então transcrevo, por enquanto e respeitosamente, essas poucas palavras do imprescindível Rudolf Otto (com meus negritos):

Toda a história da religião atesta essa harmonia contrastante, esse duplo caráter do numinoso, começando no mínimo pelo estágio do “receio demoníaco”. **Trata-se, na verdade, do mais estranho e notável fenômeno na história da religião.** O que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo. O mistério não é só o maravilhoso [*wunderbar*], mas também aquilo que é prodigioso [*wundervoll*]. **Além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionísaco entre os efeitos do nume.** Este chamaremos de aspecto “fascinante” [*Fascinans*] do nume. (OTTO, 2007, p. 67).

Em relação ao que a Música pode condensar de sagrada-naquilo-que-agrada, você deve ter intuído pela leitura do resumo acima que vou caminhar sobre os paralelepípedos desses parágrafos assobiando uma prazerosa celebração aos 50 anos do álbum duplo *Clube da Esquina*, gravado em 1972 pela turma do Bituca (Milton Nascimento). A bem da verdade, desse álbum comentarei muito resumida e rapidamente no finalzinho do artigo apenas quatro canções (*Cais, San Vicente, Paisagem da janela, Nada será como antes*) e a elas pretendo justapor outras duas gravadas noutros discos (de 1970 e de 1979) que têm por títulos justamente *Clube da Esquina*. Espero que esse procedimento delimitador indique o meu embaraço. Por maior e mais determinado que seja meu desejo de proceder uma análise condigna, admito ser impossível dar conta de toda eventual numinosidade empacotada em 21 faixas do álbum duplo de 1972. Nem mesmo com a ajuda dos discos de 1970 e 1979 tal empreitada lograria êxito, ainda que

mínimo. Portanto, você está lendo um artigo que professa incompletudes, imprudências e inseguranças. Azar. É o que temos pra hoje.

Acho que do meu jeito (melhor dizendo, trejeito) esse artigo ligeiro também acompanha a série de merecidas homenagens ao carioca caracterizado com a melhor mineiridade⁸ na Música Popular Brasileira (MPB) – Milton Nascimento – homenagens pela chegada ao 80º aniversário neste 2022. E dessa maneira tomo como minhas as palavras do crítico Andy Beta que, acredito, apontam uma espécie de encontro feliz entre o numinoso e a arte do Bituca: *A música de Milton Nascimento vai do terreno ao angelical, ela é ao mesmo tempo misteriosa e simples, assombrosa e sublime.*⁹

Quanto à Semana de Arte Moderna... Ôxe! Desculpa. Não vou discorrer neste artigo. Apenas me serviu de pretexto para lembrar o quanto aquela turma reunida em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo deve ter sido impactada pelas artes, especialmente no segmento da música, com as peças de Heitor Villa-Lobos e Debussy. A brasilidade e o impressionismo, sem dúvida, estão no cerne do álbum “Clube da Esquina” – uma lufada moderno-contemporânea sob a regência carismática de Milton Nascimento.

⁸ Só para aproveitar um breve trecho sobre sua biografia no site da Wikipedia, transcrevo: *Milton nasceu em uma favela do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro [26/10/1942]. Filho da empregada doméstica Maria do Carmo do Nascimento, que fora abandonada grávida por seu primeiro namorado. Maria do Carmo registrou o filho como mãe solteira. Mesmo muito pobre, tentou criar Milton, com ajuda de sua mãe, viúva, também empregada doméstica, mas, ainda muito jovem, entrou em depressão, e morreu de tuberculose antes de Milton completar dois anos. Milton ficou entregue aos cuidados da avó.*

Uma das duas filhas do casal para o qual sua avó trabalhava, a professora de música Lília Silva Campos [1922-1998], era recém-casada e não estava conseguindo engravidar. Imediatamente, Lília apegou-se a Milton e propôs adoptá-lo. A avó concordou, desde que o trouxessem para ela vê-lo algumas vezes e não tirassem o nome da sua mãe do registro. O casal concordou e Milton foi então adotado por Lília e seu marido Josino Campos [1917-2010], dono de uma estação de rádio. A família mudou-se para Três Pontas, em Minas Gerais. Por alguns anos ele [Milton Silva Campos Nascimento] foi filho único. Mesmo fazendo tratamento, Lília não engravidava. O casal, então, passou a visitar orfanatos e adotou um menino [Luiz Fernando Pita] e, poucos anos depois, uma menina [Elisabeth Aparecida Silva Campos]. O casal só teve uma filha biológica [Jaceline Silva Campos, Basílio], alguns anos depois. Milton sempre soube ser adotado, assim como seus irmãos. Foi apelidado de "Bituca" ainda criança, por fazer um bico quando estava contrariado, numa referência aos índios botocudos. Milton começou a gostar de música por influência da mãe, que havia estudado com Villa-Lobos. Aos quatro anos, ganhou uma sanfona de dois baixos, e desde cedo explorou sua voz. Aos 13 anos, era crooner do conjunto Continental de Duílio Tiso Cougo, grupo musical de baile de Três Pontas.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Nascimento. Acesso em: 02 out. 2022.

⁹ *The music of Milton Nascimento ranges from the earthy to the angelic, both mysterious and plainspoken, haunting, and sublime.* Disponível em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/milton-nascimento-lo-borges-clube-da-esquina/>. Acesso em: 09 out. 2022.

2. Borges, Bituca, Berimbau e apitos de passagem

O que você já leu até aqui e o que deverá conferir adiante são versões dos fatos. Lembrando que Nietzsche avisava que *não há fatos, apenas interpretações*, recuperei um pequeno texto atemporal de Ruy Castro (eleito nesse 06/10/2022 para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras). De sua opinião escrita em 2009, recorro aqui um parágrafo:

“O importante não é o fato, mas a versão” – lembra-se? É a mesma coisa. A frase, dos anos 40 ou 50, era atribuída ao esperto político mineiro Benedito Valadares. Mas outro político, também mineiro e também esperto, José Maria Alkmin, estrilou: “Poxa, Benedito, eu inventei a história de que o importante não era o fato, mas a versão. Você se apropriou dela e agora todos acham que é sua”. Ao que Benedito, ainda mais esperto, retrucou: “O que prova que ela está certa, meu filho”.¹⁰

Retorno no tempo... Fase final dos melhores momentos & movimentos dos “anos dourados” no Brasil: 1963. Por volta de seus 20 anos, Milton Nascimento chega à cosmopolita Belo Horizonte para estudar e trabalhar. Ocupa um quarto na Pensão de Dona Benvinda na Avenida Amazonas, 718, Edifício Levy. Noutro apartamento desse mesmo prédio, no mesmo andar, os irmãos Wagner e Gileno Tiso (amigos de Três Pontas) ficaram alojados com seus tios. No 17º andar também passou a residir, de forma provisória, a família Borges enquanto a casa no bairro de Santa Tereza passava por reformas estruturais de monta.

A importância da família Borges no começo da carreira artística de Milton Nascimento, além de inquestionável, consistiu numa preciosa demonstração de prática pastoral. Acolhimento, orientação e calor humano reforçaram o caráter de Milton Nascimento – já bastante agraciado desde a primeira infância, quando foi adotado pelo casal Lilia & Josino. A família dos Borges era formada pela mãe Maria (*Maricota*, 1920-2006, professora), seu esposo Salomão (*Salim*, 1916-2014, jornalista), e os onze filhos: Marilton, Márcio, Sandra, Sonia, Sheila, Salomão (*Lô*), Marcos (*Yé*), Solange, Sueli (*Dodote*), Marcelo (*Telo*) e Mauro (*Nico*). Não demorou muito e Milton Nascimento (*Bituca*) passou a ser o 12º filho – inclusive morando no apartamento dos Borges¹¹.

¹⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1212200905.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.

¹¹ Conferindo uma entrevista (<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/arvore-frondosa-45564>)

encontrei essas trovas do Sr. Salomão sobre sua esposa, seus filhos – incluindo Bituca:

Minha esposa que Deus deu/ É a mesma que eu quis ter/ Sem que houvesse valor meu/ Para tanto merecer/ Foram muitos desenganos/ para quem tanto se amava/ Esperando cinco anos/ Por um filho que faltava.

Certo dia, afinal/ Marilton veio à luz/ Alegria sem igual/ pela graça de Jesus.

Começavam de mansinho/ Tantas bênçãos do bom pai/ Mas chegou bravo Marcinho/ Já sem fôlego, uai!

Sandra, mais do que matreira/ veio de cabeça em pé/ A fitar mãe e parteira/ E a dizer: ‘Como é que é?’

A aproximação entre os Borges e Bituca começou através de Marilton (o primogênito). Ambos com a mesma idade (21 anos) e com o mesmo interesse: *crooner* em shows e boates. Segundo as palavras de Márcio (o segundo filho dos Borges) em seu livro *Os sonhos não envelhecem* (obrigatório para conhecer a história e as estórias do Clube da Esquina),

A primeira vez que Bituca entrou lá em casa foi para ensaiar no “quarto dos homens”. Não sei por que, achava meu pai com cara de bravo. Talvez fossem seus profundos olhos azuis. Naquela noitinha seu Salomão entreabriu a porta do quarto, enfiou a cara, olhou um por um os três rapazes que estavam com Marilton. Bituca tremeu de medo. Papai fechou a porta atrás de si.

– Será que ele está bravo? – Bituca olhou inquieto para Marilton.

– Claro que não. Vamos ensaiar. – Meu irmão não percebia e nem tinha por que perceber o medo de Bituca.

Dali a cinco minutos papai voltou com dois pratos de mexido. Ofereceu o primeiro a Bituca, o outro a Wagner.

– Ensiar de barriga cheia é melhor, não é não? – E saiu do quarto.

Depois voltou com mais dois pratos para Marilton e Marcelo Ferrari.

Logo depois ouvi Bituca comentar com Marilton:

– Nunca vi um troço tão bem recebido como esse prato de mexido. Eu estava cagando de medo. (BORGES, 2022, p. 23).

Todos os rapazes citados (Marilton, Marcelo, Wagner e Bituca) moravam no Edifício Levy e formavam o grupo *Evolussamba*. Outro grupo foi *Sambacana*. Não custou muito para a amizade entre Márcio e Bituca trazer experiências definidoras e definitivas para ambos, tanto no mundo da canção quanto no mistério do viver. A primeira deve ter sido uma recorrente “cobrança” que Márcio fazia para Bituca. Este não queria compor, não se achava capaz para criar canções; estava convicto de que sua competência estava restrita à condição de instrumentista, arranjador e intérprete vocal. Márcio contra-argumentava dizendo que os arranjos e as interpretações de Bituca eram, de fato, novas canções; ...e melhores!

*Sônia já veio magoada/ Respirou, até chorou/ Ela estava engastalhada/ Finalmente se livrou.
Sheila, certa do caminho/ Não pensou em complicar/ E sugando um dedinho/ Já treinava pra mamar.*

Bem de acordo com seu nome./ Salomão não se apressou/ E chegou morto de fome/ Quando o dia despontou.

Yé teve um lance mal/ Mas enfim soube vencer/ Teve que subir degrau/ Bem na hora de nascer.

A Solange, quem diria/ Chegou calma e valente/ Revelou sabedoria/ Ao mostrar-se paciente.

Sueli negaceava evitando aparecer/ Quando menos se esperava/ Resolveu ela nascer.

Telo, muito desligado/ Respirou antes da hora/ Ficou dias internado/ Até ser mandado embora.

Vir de bunda é má nota/ Mas é também sinal de sorte/ Pois o Nico e a Maricota/ Escaparam bem da morte.

Nesta árvore pousou/ Vindo lá do sul de Minas/ Negra ave que baixou/ Quase em todas as esquinas/ Em família tão maluca/ O seu número é doze/ É a palavra do Bituca/ Contestá-la, ninguém ouse/ Graças demos ao Senhor/ Natureza generosa/ Que nos deu com tanto amor/ Essa árvore frondosa.

– Você tem é que compor. Parar de cantar coisa dos outros. A coisa mais rara do mundo é originalidade. E isso você tem de sobra. Você é um compositor. Vai fazer as músicas dos meus filmes. (BORGES, 2022, p. 46)¹².

Essa citação acima repõe um apelo do Márcio ao Bituca durante um intervalo da apresentação do *Berimbau Trio* que tocava jazz na *Boate Berimbau* – inaugurada no dia 31 de março de 1964 (*sic*). Integravam esse trio Wagner (piano), Paulinho Braga (bateria) e Bituca (contrabaixo e vocal). A boate ficava no piso superior à Cantina do Lucas¹³ – referência gastronômica da boemia intelectual, reunida no histórico Edifício Arcângelo Maletta.

Márcio relata que, terminada a performance naquela noite,

Bituca e eu voltamos para o Levy, caminhando em silêncio. Era madrugada. Estávamos cansados, mas alegres e satisfeitos. A gente pressentia que estava nascendo ali muito mais do que uma grande amizade qualquer. Um pacto de vida, uma promessa de futuro, um amor fraterno, um valor humano. Fosse o que fosse, naquele momento as palavras eram de todo desnecessárias (BORGES, 2022, p. 48).

Tempos depois, no início de uma tarde, Márcio conseguiu levar Bituca para ver o filme de François Truffaut *Jules et Jim*. Márcio havia assistido essa obra prima da *Nouvelle Vague* dias antes em uma pré-estreia para cinéfilos no luxuoso Cine Metrôpole. Depois o filme ficou em exibição comercial no Cine Tupi. Nesta sala Márcio e Bituca tomaram assento nas primeiras poltronas às 14:00. Um carrilhão de epifanias alavancou seduções e encantamentos nos dois amigos dentro daquele grande útero *tu-upi* (progenitor). O que aconteceu seria inenarrável. Mesmo assim resgato alguns trechos da memória de Márcio (com meus negritos):

A música sublinhava cada emoção. Nossas lágrimas furtivas eram lindas, iluminavam um universo novo que se descortinava à nossa frente, **revelando a plenitude, a possibilidade de comunhão** daquele amor único por toda a espécie humana, **sentimento poderoso** compartilhado ali entre dois seres que **o destino** há tão pouco tempo colocara frente a frente naquela Babel que era o Levy e **já os transformara**, sim, sem dúvida, nos dois mais intensos, harmônicos e especiais amigos que aquela cidade ou qualquer outra já vira. O filme tornou isso uma certeza entre nós dois. [...] Começou a segunda sessão, mais ou menos quatro horas da tarde. [...] Mais lágrimas foram vertidas então, agora também acrescentadas de **um entusiasmo ativo como uma catarse, a certeza de um destino em curso, tecido com aquele mesmo tipo de fatalidade exposto no filme.**

¹² Márcio, além de aficionado por filmes, também se tornou diretor de cinema.

¹³ Na Cantina do Lucas um dos pratos emblemáticos era o “Filé à Cubana”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YoODE1C3i7M&list=PLd2h7crJWbf4wsmn19s_3NpQ2s8A0gzzy&index=7. Acesso em: 10 out. 2022.

[...] Voltamos correndo para a sala escura, bem a tempo de ouvirmos pela terceira vez naquele dia a epígrafe do filme.

[...] quando pusemos de novo os pés na rua, o relógio da Igreja de São José marcava oito horas da noite e não restava mais sinal do lindo dia ensolarado que fizera. **Algo ainda maior** do que aquela transformação do dia em noite se transformara dentro de nós dois e no sentido inverso, pois que ia do obscuro para o iluminado. Fomos direto para o Levy, direto para o “quarto dos homens”. Sem delongas, Bituca pegou seu violão (que já tinha lugar cativo no quarto) e inventou um tema; melhor, destilou tudo aquilo, todas as emoções que andara sentindo nos últimos tempos [...] Por minha vez, eu rabiscava algumas palavras em torno do tema que descrevia a mim próprio como “Paz do amor que vem”.

[...] De qualquer modo, cantamos aqueles versos singelos com **fervor e gravidade**, pois o **momento** assim exigia. [...] Era como se estivéssemos na Floresta Negra, juntos a Jules, Jim, Catherine, e todos nos achássemos instalados ali, no “quarto dos homens”, como **ectoplasmas feitos de som**. Tudo continuava naqueles acordes, François Truffaut, o Amor e Amizade, Raoul Coutard, o mago do nublado e do noturno, Jeanne Moreau, o Levy, **tudo encadeado** como átomos na cadeia dos cristais de pura música; tanto, que nos deu a certeza de que **uma nova história** começava a se escrever ali mesmo para nós, naquele instante, e que **as eras poderiam se dividir**, a partir desse **fato consumado**, em A.J.J e D.J.J.; isto é, Antes de Jules e Jim e Depois de Jules e Jim.

Saíram três músicas nessa noite: “Paz do Amor que Vem” (“Novena”), “Gira-Girou” e “Crença” (BORGES, 2022, p. 57-60).

3. Cânones canônicos? Cadê?

Após três anos morando no centro de Belo Horizonte (primeiro e com maior duração no Edifício Levy, depois por pouco tempo no Edifício Capri), a família Borges retorna ao bairro Santa Tereza, à mesma casa da Rua Divinópolis, nº 136 – então reformada. O 12º filho, Bituca, saía para São Paulo, em busca de seu espaço na disputada corrida arranjada pelos festivais de música. Nessa época conheceu Agostinho dos Santos – cantor famoso que “aprontou” com Milton no ano seguinte, inscrevendo três músicas de Milton (sem seu conhecimento) no Festival Internacional da Canção.

Elis Regina, assessorada por Gilberto Gil, escolheu e gravou em 1966 a “Canção do Sal” – melodia e letra de Milton Nascimento. A *pimentinha* gaúcha ofereceu para a degustação nacional essa iguaria mineira. Madrinha e afilhado, além disso, se gostavam mesmo. Elis certa feita afirmou: *se Deus tivesse voz seria a de Milton Nascimento*.¹⁴ Por óbvio, também nesse ano conheceu mais artistas

¹⁴ Postagem comemorativa ao “Dia do Amigo” (20/07/2012) no Portal Maria Rita, filha de Elis Regina. Disponível em: <https://portalmariarita.wordpress.com/?s=Milton+Nascimento>. Acesso em: 12 out. 2022.

em São Paulo, inclusive Caetano Veloso – de quem recebeu o seguinte comentário, recordando o primeiro encontro: “*fiquei impressionado com a presença pessoal do colega recém-chegado (sua beleza nobilíssima de máscara africana, sua atmosfera a um tempo celestial e triste, sua aura mística e sexual)*” (BORGES, 2022, p. 11-12).

Em 1967 Bituca passou a morar no Rio de Janeiro. Numa passagem por Belo Horizonte convence, com algum esforço, o amigo Fernando Brant¹⁵ a colocar letra em uma melodia. Segundo o próprio Milton, aquela melodia não deveria ser trabalhada por ele (Bituca) nem pelo já parceiro Márcio. Tinha de ser a estreia de Fernando. Bingo! Resultado: surgiu a maravilhosa canção “Travessia” – ganhadora do segundo lugar no II Festival Internacional da Canção (Rio de Janeiro, 1967). Nesse ano Bituca grava seu primeiro álbum: *Milton Nascimento*.

Outro amigo de Bituca surge completando a gênese de um apocalíptico quarteto de letristas. Aos mineiros Milton Nascimento, Márcio Borges e Fernando Brant, foi agregado o fluminense Ronaldo Bastos. Conforme enfático depoimento de Márcio Borges (que visitava Bituca no Rio de Janeiro, indo até Niterói),

fui apresentado a um jovem magro, pálido, de grandes olhos verdes e cabelos louros cacheados, metido em pijamas que lhe davam a aparência geral frágil e diáfana de um anjo. Bituca pegou um violão e mostrou “Rio Vermelho”, a primeira parceria dos dois: *...de dentro do peito as canções/ explodem em pontas de facas/ rasgando o espaço e vêm/ minha luta ajudar, ê... [...]* Saí dali impressionado com o jovem poeta fluminense. Aliás, em sua dura realidade hepática, enfermo numa cama, ele me parecia o mais idealizado estereótipo do jovem poeta enfermo e frágil, de aparência angelical, que alguém poderia conceber (BORGES, 2022, p. 168-169).

Como revelou outro mineiro absolutamente indispensável – Zuenir Ventura – 1968 foi o ano que não terminou.¹⁶ No Brasil e no mundo a efervescência cultural enfrentava o contraponto conservador e, várias vezes, reacionário. Nas grandes capitais do país pululavam manifestações contra a ditadura. No Rio de Janeiro aconteceu a famosa *Passeata dos Cem Mil*. Bituca participou junto com a nata da classe artística e política. Em 13 de dezembro os militares baixaram o AI 5 – expediente que fechou ainda mais o regime, enterrando os *anos dourados* e instaurando os *anos de chumbo*. Ainda em 1968 é lançado nos Estados Unidos o segundo álbum de Milton Nascimento: *Courage*.

Pra corroborar a prodigiosa complexidade daquele 1968, algo fundante aconteceu e que diz respeito ao tema deste artigo: surge a matriz de toda filiação que se espalha e se espelha até nossos dias. Tem por pia batismal a icônica esquina

¹⁵ Até então Brant nunca escrevera canção nenhuma. Também curioso: quando se conheceram, Bituca e Fernando (ambos sem grana) dividiram um ovo cozido e uma caipirinha.

¹⁶ Zuenir Ventura escreveu em 1989 a obra *1968: o ano que não terminou*. Este livro serviu como referência básica e central para uma série produzida pela Rede Globo em 1992: *Anos Rebeldes*.

onde entram em comunhão a Rua Divinópolis e a Rua Paraisópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte. Nessa esquina costumavam cruzar Lô e toda turma das brincadeiras de rua e de altas cantorias, muitas delas inspiradas pelos Beatles. Maricota – a matriarca – muitas vezes se referia a essa esquina com alguma implicância e muita ironia, usando um tom pejorativo para se referir à molecada que se sentava no meio fio e nos degraus daquele “clube da esquina”. Até a vizinhança se incomodava com a farra da turma no “clube da esquina”. Nessa época uma levada de acordes e harmonias ao violão, criada por Lô, teimava tanto que muitos amigos da esquina talvez já estivessem cansados de ouvir, sem contar os membros da família dos Borges. Conta Lô¹⁷ que Bituca, ao voltar de alguma viagem, procurou seus *irmãos* da família Borges. Não encontrando, foi informado por Maricota, que o Lô devia estar lá naquela “maldita” esquina. Dito e feito. Bituca se depara com Lô ao violão teimando com seus acordes em busca de melodia. Bituca gosta do que ouve e intima Lô a voltar para casa e tentar, juntos, arrumar a melodia. Mais tarde Márcio chega da rua e põe-se a ouvir e a se encantar com o nascimento da primeira parceria Lô & Bituca. Aquele com seus 16 anos, este com 26. Na sequência, o canhoto Márcio pega papel e caneta, rabiscando uma letra para aquilo que estava ouvindo. De imediato desenha o título “Clube da Esquina” em homenagem à Dona Maricota e para resgatar, ressignificando, a famigerada capela consagrada *en plein air*. De repente acaba a energia elétrica e Maricota faz às vezes de iluminadora com uma vela a socorrer o filho Márcio. Conforme as palavras do próprio Márcio,

Ao ritmo de minha escrita, [Dona Maricota] acompanhava lendo em voz baixa até o final, quando então parei de escrever e ela, pousando uma das mãos em meu ombro, falou com emoção:
– Está muito lindo, meu filho.
[...] Quando Bituca e Lô cantaram o tema com esta letra, mamãe começou a chorar de emoção, (BORGES, 2022, p. 219, 220).

O terceiro álbum saiu em 1969: *Milton Nascimento*, com composições excelentes. Abre a sequência a antológica *Sentinela*, de Milton & Fernando Brant. O tema, profundamente pesaroso, foi inspirado em Diamantina – terra da família Brant. Em compensação, outra experiência um tanto hilária e bem inusitada ocorreu nos arredores daquela cidade. Numa elevação cinematográfica estavam juntos Bituca, Fernando e os irmãos Márcio e Lô...

No entardecer róseo que prenunciava frio, Bituca puxou uma música ao violão. De um brejo próximo, um sapo respondeu no tom. Nós nos entreolhamos. Na mudança de acorde, outro sapo coaxou também no tom, mas ajuntando uma terça maior. Bituca fez evoluir o acorde e a saporaria (ou sapaçada) atacou de quintas, sétimas, nonas, harmônicos, em vocalização completa,

¹⁷ Esse depoimento de Lô Borges está registrado no vídeo https://www.youtube.com/watch?v=29XU703n2_U. Trata-se de um trabalho acadêmico das alunas da PUC-SP Bel Mercês & Letícia Gimenez, com o título “Sobre amigos e canções” (abril/2008). O trecho em que aparece Lô, seu irmão Márcio e Bituca (editado) pode ser conferido entre 20:05 e 21:58.

veementemente interpretada. Foi um dos mais comoventes acompanhamentos musicais que Bituca teve oportunidade de receber em toda a sua carreira de músico e compositor. Nesse tipo de coisa, a gente se comprazia em aferir sinais astrais, esotéricos e oraculares, mais ou menos como se, no presente caso, os sapos fossem, mais do que simples batráquios, aparelhos fonadores para vozes do além. (BORGES, 2022, p. 182).

Milton é o título do quarto álbum, lançado em 1970. Duas canções estão especialmente relacionadas ao assunto deste artigo, ambas compostas por Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges: *Clube da Esquina* e *Para Lennon e McCartney*. Em certo sentido, considerando a liberdade criativa/participativa dos músicos e a pluralidade estilística do repertório, esse álbum preparou o ambiente para a concretização do acontecimento que foi a gravação do álbum “Clube da Esquina” dois anos depois.

Nesse assunto preciso me valer de um trecho do artigo escrito pelo talentoso músico e acurado pesquisador Ivan Vilela. Em seu texto “Nada ficou como antes” está explícito que

foi no seu disco *Milton*, de 1970, que ele e os rapazes do [futuro] Clube da Esquina **passaram a trilhar um caminho sonoro totalmente próprio, autêntico e mais independente** do passado sonoro da música brasileira. Esse disco teve como banda de apoio o Som Imaginário [Wagner Tiso, Tavito, Novelli, Robertinho Silva, Zé Rodrix e Frederica], mais Toninho Horta, Lô Borges e Naná Vasconcelos. O disco se inicia com a canção “Para Lennon e McCartney”, de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant. Nela, **o recado é dado para que todos olhem a nova música que está sendo feita pelo grupo**. Do local partem para o universal quando cantam “Mas agora sou cowboy/ Sou do ouro eu sou vocês/ Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Simbólica também é a instrumentação utilizada logo na primeira música. Uma instrumentação pesada, com guitarra, baixo, bateria, pandeiro meia-lua, piano e teclado; instrumentação típica das bandas de rock e nada usual no som que ele fazia até então. Na realidade, **uma ruptura sonora** com seus três discos anteriores que estavam mais próximos da sonoridade da MPB como um campo consolidado que a tropicália implodira. Curiosamente, no refrão é citada, melodicamente, a canção “I Should Have Know Better”, de Lennon e McCartney, no momento em que cantam “eu sou da América do Sul” (“You’re gonna say you love me too”). Essa ruptura de paisagem sonora marcou o início de uma carreira singular que o pessoal do Clube da Esquina traçou na busca de uma sonoridade própria e de **um novo tratamento à canção**. (VILELA, 2010, p. 21, negritos meus).

4. Esquina sistina

Conspiração: gente se encontrando, agregada pelo patriarca-menino Bituca. Primeiro foi Lô Borges, ainda com 18/19 anos – convidado para dividir a empreitada de gravar um álbum duplo (que, por pouco, não foi o primeiro desse tipo no Brasil). O *Clube da Esquina* das ruas Divinópolis e Paraisópolis teria, então, de ser reposicionado no Rio de Janeiro – local da gravadora EMI Odeon. Levitando diante da oferta sacramental, Lô aceitou e confirmou a generosidade do convite. E decidiu levar junto seu comparsa beatlemaníaco Beto Guedes.

Nas palavras de Paulo Thiago de Mello, em seu livro “Milton Nascimento e Lô Borges: clube da esquina”, *pode-se dizer que o embrião do disco que viria é germinado em Belo Horizonte, mas é em Piratininga que ele ganha corpo e alma*.¹⁸ Isso porque Bituca, Lô Borges, Beto Guedes *et alii* se instalaram numa casa muito grande em frente daquela praia em Marazul, Niterói (RJ). Assim as coordenadas espirituais da *bendita* esquina em Santa Tereza (Belo Horizonte) se transfiguraram como encíclicas papais, estabelecendo pontes para outros conclaves onde quer que os afrescos da amizade-em-forma-de-arte pudessem servir de teto para a criação de espantos e belezas. Espantos-e-Belezas tais como na amizade/amorosidade entre Bituca & Káritas (mãe de Pablo) – um relacionamento abruptamente dilacerado pelas tenazes dos torturantes torniquetes da execrável ditadura.¹⁹

Em relação à receptividade por parte da crítica nacional, inicialmente adversa, a Wikipedia apurou agora uma aclamação, tardia, bem ao estilo do mote na bandeira das Gerais, *LIBERTAS QUÆ SERA TAMEN*:

O LP foi eleito em uma lista da versão brasileira da revista *Rolling Stone* como o 7º melhor disco brasileiro de todos os tempos. Em setembro de 2012, foi eleito pelo público da rádio *Eldorado FM*, do portal *Estadão.com* e do *Caderno C2+Música* (estes dois últimos pertencentes ao jornal *O Estado de S. Paulo*) como o segundo melhor disco brasileiro da história. Em 2022, o disco foi eleito como o Melhor Disco Brasileiro de Todos os Tempos, pelo podcast *Discoteca Básica*, que ouviu 162 especialistas.²⁰

À parte desse recente reconhecimento (e sem diminuir sua importância), volto à abordagem enxuta e aguda de Ivan Vilela. Em suas palavras,

quem juntou tudo, o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional, criando uma grande síntese, foi o Clube da Esquina. Dentro da imensa diversidade sonora produzida até então, o Clube da Esquina ressitou o espaço da MPB certificando, com qualidade, a incorporação dos diversos elementos propostos pelos movimentos que o antecederam.

¹⁸ MELLO, 2020, p. 1346.

¹⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq090823.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.

²⁰ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_da_Esquina_\(%C3%A1lbum\)#cite_note-8](https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_da_Esquina_(%C3%A1lbum)#cite_note-8). Acesso em: 02 set. 2022.

No álbum *Clube da Esquina*, de 1972, o amálgama desses gêneros foi tão profundo que ficou difícil discernirmos uma ou outra tendência em específico. O que nos põe a pensar se esse álbum não seria o precursor de um procedimento que, mais de uma década depois, receberia o nome de *world music*.

O *Clube da Esquina* foi um movimento de síntese da música brasileira. Seus diversos integrantes de personalidades distintas e caminhos musicais singulares acabaram tornando-se referência aos músicos que despontaram logo após. [...]

Wagner Tiso, em entrevista a mim concedida, conta que a chegada de Milton na cena carioca causou choque e espanto, pois, segundo ele, Milton trazia em sua música elementos pouco usuais à então consagrada MPB, quais sejam, sua maneira singular de harmonizar utilizando o polimodalismo fundido aos traços tonais e a impermanente regularidade rítmica de sua música, toda permeada por compassos híbridos (pulsos diferentes dentro de uma mesma música) e por compassos atípicos na MPB.

Wagner, nessa entrevista, conta ainda que Jobim, muito intrigado com a música do jovem mineiro, ficou perto de um ano sem compor.²¹

Além de ter participado como letrista em seis das vinte e uma canções, Ronaldo Bastos concebeu o conceito, organizou a dinâmica no período criativo em *Mar Azul*, articulou a sequência das faixas a gravar e dirigiu a produção do álbum “*Clube da Esquina*”. Portanto, ousaria afirmar que esse fluminense chamado Ronaldo foi imprescindível para engarrafar e distribuir para o mundo aquele nectar das Minas Gerais – pois, conforme colherada certa de Caetano Veloso, *em Minas o caldo engrossa, o tempero entranha, o sentimento se verticaliza*.²²

Só para enfatizar/ilustrar essa mineirização providenciada por Ronaldo & Milton (lembrando que este nasceu na Tijuca, Rio de Janeiro), cito pela terceira vez (e não será a última) Ivan Vilela em sua consideração a respeito dos diferentes legados africanos:

[...] os nagôs, etnia que predominou em Minas Gerais. Estes, para sobreviverem, mesclaram seus traços à cultura dominante, ao catolicismo. Suas religiões foram amalgamadas a elementos do catolicismo popular para assim preservarem a sua essência. **É essa a África que vem com Milton. A África dos congados e moçambiques, catopés e marujadas, caiapós, candombes e vilões. São outros ritmos, são outros cantos. Uma outra música.** Em “*Cravo e Canela*”, de Milton e Ronaldo Bastos, gravada no álbum duplo *Clube da Esquina*, de 1972, assinado por Milton e Lô Borges, notamos **uma pulsação balançada em compasso ternário**. O que é comumente chamado de samba em três é, na realidade, **a rítmica do congado e do moçambique que se apresentam de forma ternária ou em pulso binário composto**. Chamar de samba

²¹ O artigo de Ivan Vilela está disponibilizado em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13827/15645>. Acesso em: 30 set. 2022.

²² BORGES, 2022, p. 11.

em três move a esfera musical de Milton em direção à musicalidade baiana e carioca, o que não seria correto.²³

Em respeito às canções que escolhi para pinçar palavras e pensamentos ao final do último tópico deste artigo, transcrevo antes a íntegra delas, indicando algum endereço no YouTube. Assim você poderá ter uma experiência estética um pouco mais completa. Lembro que a canção nomeada “Clube da Esquina” (renomeada “Clube da Esquina 1”) foi gravada primeiro no álbum de 1970 – *Milton*. No álbum de 1972 aparece “Clube da Esquina 2” (5ª faixa, lado B, disco 1), – não como canção, e sim como instrumental, conforme a vontade dos autores Lô & Bituca. Anos depois, cedendo à *invitación polisémica* de Nana Caymmi, Márcio Borges coloca letra, meio à revelia dos autores – que, surpreendidos, aprovam. Gravaram a versão com letra de Márcio Borges: Nana (1979), Lô (também em 1979), Bituca (1993) e outros.

Enfim, apenas sugiro que você escute, ouça e ausculte (sensação, sentido e sentimento) essas canções considerando uma correspondência cúmplice entre o fraseado ritmo-harmônico-melódico e a musicalidade verbal.

Clube da Esquina (Lô Borges, Milton Nascimento & Márcio Borges)

<https://www.youtube.com/watch?v=yco8uE4wT7M>

Noite chegou outra vez de novo na esquina
Os homens estão, todos se acham mortais
Dividem a noite, a Lua, até solidão
Neste clube, a gente sozinha se vê, pela última
vez
À espera do dia, naquela calçada
Fugindo de outro lugar

Perto da noite estou
O rumo encontro nas pedras
Encontro de vez, um grande país eu espero
Espero do fundo da noite chegar
Mas agora eu quero tomar suas mãos
Vou buscá-la aonde for
Venha até a esquina, você não conhece o futuro
Que tenho nas mãos

Agora as portas vão todas se fechar
No claro do dia, o novo encontrarei
E no Curral del Rei
Janelas se abram ao negro do mundo lunar
Mas eu não me acho perdido
Do fundo da noite partiu minha voz
Já é hora do corpo vencer a manhã
Outro dia já vem e a vida se cansa na esquina
Fugindo, fugindo pra outro lugar.

²³ VILELA, 2010, p. 22.

Cais (Milton Nascimento & Ronaldo Bastos)

<https://www.youtube.com/watch?v=dtZVQGa9eDw>

Para quem quer se soltar
invento o cais
invento mais que a solidão me dá
invento lua nova a clarear
invento amor
e sei a dor de me lançar

Eu queria ser feliz
invento o mar
invento em mim o sonhador

Para quem quer me seguir
eu quero mais
tenho o caminho do que sempre quis
e um saveiro pronto pra partir
invento cais
e sei a vez de me lançar

Paisagem da Janela (Lô Borges & Fernando Brant)

<https://www.youtube.com/watch?v=ImxvXIWNEGo>

Da janela lateral
Do quarto de dormir
Vejo uma igreja
Um sinal de glória
Vejo um muro branco
E um voo pássaro
Vejo uma grade
E um velho sinal

Cavaleiro marginal
Lavado em ribeirão
Cavaleiro negro
Que viveu mistérios
Cavaleiro e senhor
De casa e árvore
Sem querer descanso
Nem dominical

Mensagem natural
De coisas naturais
Quando eu falava
Dessas cores mórbidas
Quando eu falava
Desses homens sórdidos
Quando eu falava
Desse temporal
Você não escutou

Cavaleiro marginal
Banhado em ribeirão
Conheci as torres
E os cemitérios
Conheci os homens
E os seus velórios
Quando olhava da janela lateral
Do quarto de dormir

Você não quer acreditar
Mas isso é tão normal
Você não quer acreditar
Que eu apenas era

Você não quer acreditar
Mas isso é tão normal
Você não quer acreditar

Um cavaleiro marginal
Banhado em ribeirão
Você não quer acreditar

San Vicente (Milton Nascimento & Fernando Brant)
<https://www.youtube.com/watch?v=FeSwpP6JRK0>

Coração americano	A espera na fila imensa	As horas não se contavam
Acordei de um sonho estranho	E o corpo negro se esqueceu	E o que era negro anoiteceu
Um gosto, vidro e corte	Estava em San Vicente	Enquanto se esperava
Um sabor de chocolate	A cidade e suas luzes	Eu estava em San Vicente
No corpo e na cidade	Estava em San Vicente	Enquanto acontecia
Um sabor de vida e morte	As mulheres e os homens	Eu estava em San Vicente
Coração americano	Coração americano	Coração americano
Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte

Nada será como antes (Milton Nascimento & Ronaldo Bastos)
<https://www.youtube.com/watch?v=KsO4wyndOME>

Eu já estou com o pé nessa estrada qualquer dia a gente se vê sei que nada será como antes, amanhã. Que notícias me dão dos amigos? Que notícias me dão de você? Alvoroço em meu coração amanhã ou depois de amanhã resistindo na boca da noite um gosto de sol	Num domingo qualquer, qualquer hora ventania em qualquer direção sei que nada será como antes, amanhã Que notícias me dão dos amigos? Que notícias me dão de você? Sei que nada será como está amanhã ou depois de amanhã resistindo na boca da noite um gosto de sol
---	---

Clube da Esquina 2 (Lô Borges, Milton Nascimento & Márcio Borges)
<https://www.youtube.com/watch?v=3PHx8QQnLyA>

Porque se chamava moço Também se chamava estrada Viagem de ventania Nem lembra se olhou pra trás Ao primeiro passo, aço, aço	E lá se vai mais um dia E basta contar compasso E basta contar consigo Que a chama não tem pavio De tudo se faz canção E o coração Na curva de um rio, rio	E lá se vai mais um dia
Porque se chamavam homens Também se chamavam sonhos E sonhos não envelhecem Em meio a tantos gases Lacrimogênios Ficam calmos, calmos, calmos		E o Rio de asfalto e gente Entorna pelas ladeiras Entope o meio fio Esquina mais de um milhão
		Quero ver então a gente Gente, gente

5. Uma certa numinosidade

Há pessoas no Brasil e no exterior ainda desconhecendo que, efetiva e concretamente, o Clube da Esquina nunca existiu como conjunto de dispositivos construídos à base de tijolos, portões e coberturas... Com efeito, jamais foi possível entrar e usufruir as (inexistentes) dependências físicas desse Clube. E não sendo um imóvel, o Clube da Esquina acabou edificando, sem querer, um movimento. Penso que esse caráter *involuntário* pode ser interpretado como relativo à função estética/poética no transcurso comunicativo, esquadrinhada por Jakobson.²⁴ Ou seja, a própria mensagem contém maior poder de atração do que (sem descartar) o mensageiro, o destinatário, o assunto, o código, a mídia... O que mais importa é o processo produtivo/criativo (no caso do Clube da Esquina, encharcado pelo convívio amistoso participativo/inventivo). Se o produto chega a ser notado/notável – isso se infere como desdobramento que se acolhe de bom grado. Há uma inegociável preferência pelo espontâneo (simpático), pelo desinteressado (interessante) e não pelo pragmático ou da mera vantagem.

O Clube da Esquina como movimento me parece também herdeiro do Movimento Cultural Antropofágico de Oswald de Andrade e outros aglutinados durante a Semana de 22. Sem a intenção de aprofundar essa ideia, somente repito Ivan Vilela quando afirma que

Do ponto de vista da criação, nenhum movimento na MPB levou tão a sério a utilização e a expansão de elementos composicionais tais como a polirritmia, a utilização de compassos híbridos, a busca por um timbre diferenciado resultante normalmente da mistura de outros timbres, a utilização da voz que canta a canção como um instrumento que deve ser explorado em seus limites. Vimos isso no **uso do falsete** com o objetivo de se conseguir um efeito vocal, um timbre diferente e não como último recurso para se alcançar uma nota aguda. O violão ganhou outro caráter ao ser usado como instrumento harmônico-percussivo. A percussão tomou outra dimensão na medida em que passou a ser um evento de vida própria que corria, às vezes, com um volume maior que o dos instrumentos melódicos harmônicos. O caminho harmônico intuitivo, não o da intuição inocente, mas sim o de uma intuição carregada de informações já processadas e expostas de maneira singular. Milton se referia à santíssima trindade do jazz [Charles Mingus, John Coltrane e Miles Davis] como uma de suas bases de conhecimento harmônico, mas em nenhum momento percebemos na harmonia de Milton uma cópia de suas referências. O mesmo vale para Toninho Horta, Tavinho Moura e Nelson Ângelo. Todo o conhecimento adquirido foi introjetado e reprocessado de maneira que, quando brotou, brotou diferente. (VILELA, 2010, p. 27).

²⁴ JAKOBSON, 1995, p. 127-128.

Admito como emblemática de uma numinosidade musical ímpar a expressão facial estampada por um cantor-e-compositor insuspeito – Chico Buarque – diante do vocalise feito por Bituca na introdução à canção “O que será”. Você precisa ver/rever esse momento/movimento de incontestável êxtase musical/numinoso. Pare sua leitura e acesse um vídeo do Multishow (11:10): <https://www.youtube.com/watch?v=-obTU9LFjI8>. Você vai gostar. Aposto. No mesmo vídeo (26:46) a gente se depara com uma inteligente imagem descritiva, feita por João Bosco (também cantor e compositor de mão cheia). Diz ele que Milton *tem aquela voz que você nunca sabe se é um cristal bronzeado ou um bronze cristalino, você nunca sabe direito; – você sabe que é uma coisa comovente.*²⁵

Certa feita Bituca estava enfermo e o Sr. Salomão lhe escreveu uma carta. Para reanimar seu 12º filho, o pai dos Borges grafou que Bituca é *um missionário da música, um missionário musical que leva mensagens ao mundo inteiro em benefício da paz e da solidariedade universais.*²⁶ E ao que tudo indica, sobre isso Milton tem nítida consciência a ponto de professar: *Fico pensando na coisa mais importante pra mim, que é o palco. O palco pra mim é um santuário.*²⁷ E mais, no Programa Fantástico (Rede Globo) Bituca afirmou: *Já me chamaram de xamã. Eu não sei se eu sou um xamã. A música fica sendo a mãe, a luz do xamã. Então pode ser que eu seja um xamã através da música.*²⁸

Com certeza, Milton é um querido maestro dos sentimentos humanos mais íntimos, mundo afora. Sob sua batuta muita gente já (re)encontrou esperanças e despediu rancores. E esse sacerdócio vem sendo oficiado com música – missa para as massas. Repetindo João Bosco,

*as pessoas não eram, assim, fãs de Milton...; as pessoas eram devotas do Milton...; eram pessoas que seguiam aquele sujeito...; e aquele sujeito ia à frente fazendo aquelas coisas, rompendo situações harmônicas, situações melódicas, situações de tempo e espaço...; a música do Milton também tem um espaço, tem um silêncio, tem um tempo que é fundamental no trabalho dele. Tem hora que no trabalho do Milton você escuta as coisas e ali tem um milagre, tem uma coisa que é muito mais mistério. Grande parte daquilo que mais me toca no trabalho do Milton é aquilo que eu não entendo, é aquilo que eu não consigo explicar, é aquilo que eu não consigo reproduzir, porque aquilo é ele.*²⁹

²⁵ MULTISHOW, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-obTU9LFjI8>. Acesso em: 10 out. 2022.

²⁶ FAUSTÃO – Arquivo confidencial, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6s_YsUh5L4I (04:40). Acesso em: 11 out. 2022.

²⁷ MULTISHOW, 2002. (42:55).

²⁸ FANTÁSTICO (Rede Globo) (00:44). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2236948/>.

²⁹ MULTISHOW, 2002 (25:45) (45:27).

Retomando a obra *Nada ficou como antes*, observo que Vilela aponta diferenças significativas no modo como o recurso da orquestração incidiu em três movimentos musicais brasileiros na segunda metade do século XX:

A bossa nova utilizou a orquestra como uma moldura sonora em torno da canção. A tropicália tratou-a de forma mais discursiva, em que a orquestra narrava os acontecimentos da canção. No Clube da Esquina vimos uma orquestração de caráter mais impressionista, criadora de ambiências sonoras e timbres que resultam da junção de instrumentos distintos, que, por vezes, corrobora o texto. (VILELA, 2010, p. 26)

Essa ambientação impressionista – evocativa de Debussy – também opera indeterminações compatíveis com a ambiguidade do fascínio-tremendo, próprio do numinoso. Se as canções do Clube da Esquina devem ser ouvidas em posições genuflexas³⁰, um adentramento extasiante é advertido em outro trecho (23:55) do vídeo acima sinalizado. Caetano, com uma brejeira sugestão místico-erótico-orgasmática repagina o numinoso da aproximação de Bituca: *Considerando quem a gente tá esperando para se sentar ali naquele banco, eu não vou nem dizer o nome dele. Espero que ele venha chegando..., e vocês vão vendo..., e vocês vão sentindo tudo o que vai acontecendo quando ele chega.* Impressionismo em prelúdio.

Fechando este artigo, finalmente vou exercitar meu mo(vi)mento diante de numinosidades do Clube da Esquina – segundo meu ponto-de-vista do que possa ser o numinoso e a poética dessas canções. Nesse momento vi algum movimento. Isso – você há de concordar – tem a discutível dimensão de uma subjetividade datada.

Primeira visão desse movimento: o numinoso remove. A realidade caótica é *esquinamente* removida porque a existência corpórea deseja ser o que não é. Viver não basta, há que se forjar a vida. O jogo pede um escanteio. Essa retirada responde por uma projeção: o limite das coisas e dos casos demanda causos. ***Para quem quer se soltar, invento o cais, invento mais que a solidão me dá.*** A remoção do caos perfaz o paradoxo de um cais. A soltura que desvencilha é também atracagem: o numinoso é um ancoramento capaz de traçar/troçar uma esquina, balizando riscos de uma largura e de uma altura para que a profundidade enraíze um mínimo de estacamento/estancamento à solidão – de resto, irresolvível. Por isso a invenção é ferramenta indispensável. No DNA da letra inventada por Ronaldo Bastos para a canção “Cais” estava seu desejo solidário de abraçar a solidão sofrida por Nana Caymmi quando foi vaiada no I Festival Internacional da Canção (1966) – primeira vaia na história dos festivais – interpretando

³⁰ Inclusive numa edição mais recente (publicada em 27/12/2021) com a Orquestra de Ouro Preto, emoldurando a imortalidade de Bituca em nossos corações. Trata-se de uma gravação realizada no belíssimo Cine-Theatro Central – joia da cidade onde atualmente mora Milton Nascimento: Juiz de Fora (MG), também sede da Numen. Previno que não custa portar um lenço para aparar incontroláveis minas brotando nas janelas da alma.
<https://www.youtube.com/watch?v=meBIQ5ENoMY&t=1196s>.

“Saveiros” (Dori Caymmi & Nelson Motta).³¹ Ronaldo disponibilizou para Nana *um saveiro pronto pra partir*.

Realçando esse movimento de remoção, é inegável o chamamento onírico-adversativo. A condição humana, emoldurada pela cultura, registra uma fresta pela qual o numinoso arrebatada e arrebeta: *porque se chamavam homens, também se chamavam sonhos; e sonhos não envelhecem*. Aquela solidão sufocante não impede (ao contrário, solicita) uma socialização que venha arejar no espírito um rejuvenescimento numinoso salvífico, uma redenção que recupere a autonomia possível. Afinal, cada qual, *basta contar compasso, basta contar consigo, que a chama não tem pavio*; isto é, na esquina numinosa sempre é possível reeditar aquela sarça que ardia, sem se consumir (Êxodo 3:1-5). Essa é a saída nômica: sentir a luminosidade mágica, perene, poderosa..., sem extinguir o sonhar, pois se o pavio é ficção, o navio da fantasia singra impossíveis pra não sangrar possibilidades – *viagem de ventania*.

Segunda visão desse movimento: o numinoso comove. A corporeidade vive sua tensão de páthos/logos diante do mistério distribuído pelo chão do trivial e durante o inusitado *kairós*. É comovente a experiência catártica a infundir/destilar um sentimento de deleite meio afeiçoado e meio desplugado. Daí o miocárdio da alma se saca e soluça: *acordei de um sonho estranho*. E não importa que não haja – ainda – San Vicente; afinal, *que seria de nós sem o socorro daquilo que não existe?*³² – já dizia Paul Valéry. Eis a maior vantagem numinosa daquilo que é u-tópico e u-crônico (porque *a espera na fila imensa... as horas não se contavam*): há de haver *um sabor de chocolate no corpo e na cidade*.

Repica no peito pós-preito uma confissão comovida: *já estou com o pé nessa estrada* – um caminho de três vias (trivialis), comum às mais comezinhas esquinas. Qualquer lugar com a plenitude da *dymanis* de nenhum-lugar ainda... Qualquer instante também, pois *qualquer dia a gente se vê*. Só uma certeza sonhada: saber/sentir que *nada será como antes, amanhã*. Fervilha no crepúsculo da lida cotidiana um *alvoroço no coração* – aquela inquietude numinosa da confiança mágica: *amanhã ou depois de amanhã resistindo na boca da noite um gosto de sol*.

Terceira visão desse movimento: o numinoso promove. O extraordinário, por definição, transcende a expectativa de praxe e o experimento comum. Quando acontece esse fato e esse feito estranhos o indeterminado e o anárquico do real recebem um tratamento cosmético. Engendra-se um cosmos pelas veias da cultura mais sutil-e-sapiente, incluindo numinosidades através da religião e da música. Quando isso é gratuito, sem segundas intenções, a brincadeira é boa. Nesse sentido, beleza e originalidade são as gêmeas que providenciam recreações para o cio da serra do *Curral del Rei* – belo horizonte para a garotada da esquina. Só que esses garotos agora já *se acham mortais* e, por isso mesmo, *fogem de outro lugar... fogem para outro lugar*. Essa alteridade preside/proporciona a passagem de um

³¹ MELLO, 2003, p. 162.

³² VALÉRY, 1930, p. 256. *Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas?*

antes banal para um depois desejado. A *presença* da ausência/alteridade oportuniza, *do fundo da noite*, esperar/encontrar *um novo país* – desde que se saiba que *já é hora do corpo vencer a manhã*. Sem procrastinações.

As mobilizações de quem *viveu mistérios* são vistas desde *a janela lateral* – aquela ventana marginalizada, porém obstinada na vigilância e na militância histórica, *sem querer descanso, nem dominical*. Assim se exigia durante o regime de exceção há cinco décadas para o Clube da Esquina. Assim se carece hoje quando *cores mórbidas* estão a serviço de *homens sórdidos* causando *temporal* na república e na democracia de 2022. Assim se postará e se portará no porvir todo *cavaleiro* que, à margem, perguntará se *isso é tão normal*.

Uma certa numinosidade remove, comove e promove:  agrada pelo mo(vi)mento

Referências

- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BORGES, M. **Os sonhos não envelhecem**. São Paulo: Geração Editorial, 2022.
- BORGES, S. **Árvore frondosa**. Depoimento. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/arvore-frondosa-45564>.
- CASTRO, R. **Publique-se a lenda**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1212200905.htm>. Acesso em: 01 out. 2022.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MARCELLINI, R. **Trilhas do Sabor**. Episódio 63, parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWP-cvJESuE>. Acesso em: 02 out. 2022.
- MARIA RITA PORTAL. Disponível em: <https://portalmariarita.wordpress.com/?s=Milton+Nascimento>. Acesso em: 12 out. 2022.
- MELLO, P. T. **Milton Nascimento e Lô Borges: clube da esquina** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- MELLO, Z. H. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MERCÊS, B & GIMENEZ, L. **Sobre amigos e canções (abril/2008)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=29XU703n2_U. Acesso em: 01 out. 2022.
- MILTON NASCIMENTO e Orquestra Ouro Preto – Clube da Esquina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meBIQ5ENoMY&t=1196s>. Acesso em: 29 set. 2022.

MULTISHOW. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-obTU9LFjI8>.

NUMEN. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/announcement/view/601>. Acesso em: 29 set. 2022.

OTTO, R. **O Sagrado**. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

REDE GLOBO. **Fantástico**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2236948/>.

REDE GLOBO. **Faustão**. Arquivo confidencial, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6s_YsUh5L4I.

VALÉRY, P. **Variété II**. Paris: Gallimard, 1930.

VILELA, I. Nada ficou como antes. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, setembro/novembro 2010, p. 14-27. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13827/15645>.

WIKIPEDIA. **Clube da Esquina**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_da_Esquina_\(%C3%A1lbum\)#cite_note-8](https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_da_Esquina_(%C3%A1lbum)#cite_note-8).

Post Scriptum I

Num súbito devorteio trupico e lasco um *haja hagiografia!!!* Ao me dar conta de uma geografia percorrível a pé evocando percursos de fé, arrasto você para visitar nomes citados e que trazem algum CEP (código de endereçamento poético-sacral) judaico-cristão. Em espaços belo-horizontinos um estafeta vocacionado para o Clube da Esquina perambulava por *escrituras sagradas*: Edifício LEVY, Edifício ARCÂNGELO Maletta, Cantina do LUCAS, Igreja de SÃO JOSÉ, Bairro SANTA TEREZA, Rua DIVINÓPOLIS, Rua PARAISÓPOLIS, SAN VICENTE...

E nos corações da garotada encontrar-se-iam seladas as bençãos de mães e pai: MARIA do Carmo (mãe biológica do Bituca), MARIA (Maricota, mãe dos Borges), SALOMÃO (pai dos Borges)...

Sem contar outras pessoas que gravitaram em torno do Bituca na sua primeira dispensação da graça até 1972: MARCOS (Yé, 7º filho dos Borges), Agostinho dos SANTOS, KÁRITAS, PABLO, Eumir DEODATO, Nelson ÂNGELO, PAULO Moura...

Post Scriptum II

Escrevo nesta metade de outubro de 2022 e quase a metade das pessoas que votam no Brasil estão numa sinuca de bico, entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais. Sem pudores positivistas e avesso a um cientificismo asséptico diante das contingências inevitáveis da práxis política, faço questão de registrar meu posicionamento. Se você acha que em um artigo acadêmico não é conveniente esse tipo de parecer, não se avexe, desconsidere esse PS: Acho que muita gente acredita que o Cara ruim vai defenestrar o Koiso pior. Lamento. Muito. Sinto que a mistificação democrática (se) ilude, supondo que conseguirá exorcizar a picaretagem fascistóide. *Da janela lateral (quando eu falava dessas cores mórbidas, desses homens sórdidos, quando eu falava desse temporal), você não escutou.*

Post Scriptum III

Confesso que fazer este artigo teve um diferencial marcante. Foi a primeira vez que senti, tão intensamente, a força do objeto de estudo afetando meu humor e o processo da pesquisa. Foram muitas as vezes que me perdi rindo, me encontrei chorando... Não imaginava, de antemão, quanto eu seria absorvido pelo assunto, chegando a me afastar da escrita por causa dos descaminhos (anti-metódicos) que, no entanto, me proporcionaram experiências de numinosidades inesperadas e já incorporadas. Sendo assim, tomo a liberdade de repassar para você uma lista (incompleta) dos links que consultei (e curti) durante a produção deste artigo. A lista não atende a nenhum ordenamento, é meio aleatória – como muita coisa que legítima nossa existência.

Dona Lília e Sr. Josino falam de Bituca

https://www.youtube.com/watch?v=0dkDxvLC_Hw

Relação entre Milton e a música

<https://www.youtube.com/watch?v=Rkj60MTTPrl>

Clube da Esquina continua ressoando na cultura mineira

<https://www.youtube.com/watch?v=Pl5YyVjCbWE>

Ponto de partida do grupo

<https://www.youtube.com/watch?v=Pl5YyVjCbWE>

Artistas queriam criar coisas únicas

<https://www.youtube.com/watch?v=Dho6eDzAurU>

Band Jornalismo. Entrevista com Márcio Borges

<https://www.youtube.com/watch?v=4M6qUDTAPMY>

Band Jornalismo. Entrevista com Toninho Horta

https://www.youtube.com/watch?v=DcR9_Tk_R3c

Band Jornalismo. Entrevista com Beto Guedes

<https://www.youtube.com/watch?v=QCi3YB36DgE>

Band Jornalismo. Entrevista com Wilson Lopes

<https://www.youtube.com/watch?v=o3KdJks15tY>

Wilson Lopes

<https://www.youtube.com/watch?v=y8alhX6TJQ0>

Centenas & Dezenas. Márcio & Lô

<https://www.youtube.com/watch?v=4LeMfaO2yDA>

Centenas & Dezenas. Ruas da cidade

<https://www.youtube.com/watch?v=xN-yZRxg1x0>

A MPB de Minas Gerais

<https://www.youtube.com/watch?v=SACaczm6gA4>

Pitadas do Sal

<https://www.youtube.com/watch?v=ZpiKLSdYjSg>

Daniella Zupo & Romero Carvalho

<https://www.youtube.com/watch?v=XUypJK-FeVY>

Zuza, Fernando e Ronaldo

<https://www.youtube.com/watch?v=t0WY2yzQhes>

Zuza e Fernando Brant

<https://www.youtube.com/watch?v=uZm5XiwIz3I>

Zuza e Ronaldo Bastos

<https://www.youtube.com/watch?v=hZUAeFNL9zg&t=1s>

Homenagem a Fernando Brant

<https://www.youtube.com/watch?v=e4gZkojHeo8>

Belo caso de amor. Márcio Borges

<https://www.youtube.com/watch?v=r40Llynkg5M>

Rede Globo. Jornal Nacional. 27/08/2022

<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/08/27/espetaculo-conta-a-historia-do-clube-da-esquina-e-celebra-os-80-anos-de-milton-nascimento.ghtml>

Rafael Julião. Encontros, imagens e cruzamentos no álbum “Clube da Esquina” (1972)

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172817/167043>

Record TV Minas. Clube da Esquina 50 anos

<https://noticias.r7.com/minas-gerais/clube-da-esquina-50-anos> (acesso 02/10/2022)

Pedro Henrique Frasson Barbosa. História

<https://igormiranda.com.br/2022/03/clube-da-esquina-milton-nascimento-lo-borges-historia/>

Nalu Saad – Não eram só rimas

https://open.spotify.com/episode/6NDTEBzYk4uGMLHkaBfSuK?go=1&sp_cid=a5af118f49fdcbec895317515d88ac46&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1

Em cada esquina (aspectos históricos do Bairro Santa Tereza)

<https://noticias.r7.com/minas-gerais/clube-da-esquina-50-anos/podcast-bairro-santa-tereza-em-bh-foi-berco-do-clube-da-esquina-15032022>

Káritas e Pablo

<https://aluziopalmar.blogspot.com/2012/10/ditadura-ameacou-matar-filho-de-milton.html>

Sr. Salomão conta detalhe: faltou energia e Maricota segurou uma vela

<https://www.youtube.com/watch?v=7DfNX0nOSds>

Luiz Mott

<https://luizmottblog.wordpress.com/milton-nascimento/>

Fala, Clê. Corredor 5. Uma história surpreendente que vivi de perto com Milton Nascimento.

<https://www.youtube.com/watch?v=cH81rvIKiAI>

Fala, Clê. Entrevista com Nivaldo Duarte (gravou e mixou o álbum Clube da Esquina).

<https://www.youtube.com/watch?v=hVd7mASLtGY&t=16s>

Regis Tadeu. Despedida e aposentadoria

<https://www.youtube.com/watch?v=ZMS7FgiVhgz&t=1031s>

Rafael Mori. História das duas canções “Clube da Esquina”

<https://365cancoesbrasileiras.wordpress.com/2019/02/04/35-nana-caymmi-clube-da-esquina-2/>

Depoimento de Maricota – Mãe do Clube da Esquina

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/a-mae-do-clube-da-esquina-45522>

Milton fala de seu filho 'oculto' em show

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq090823.htm>

Entrevista com Bruna Lombardi

<https://www.youtube.com/watch?v=poGksxh3928>

Cantina do Lucas. Filé a cubana. Márcio Borges

https://www.youtube.com/watch?v=YoODE1C3i7M&list=PLd2h7crJWbf4wsmn19s_3NpQ2s8AOgzyz&index=6

Márcio Borges revê “Jules e Jim”, de François Truffaut

<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2022/03/18/marcio-borges-reve-filme-que-provocou-mineiros-a-formar-clube-da-esquina.htm>

Fena Della Maggiora. Músicos de latinoamerica. TV argentina. Canal Encuentro.

<https://www.youtube.com/watch?v=pURUDnDVIFy&t=2263s>

Gabriel de Sá. Clube da Esquina é fruto da amizade

https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/03/06/interna_cultura,1350171/clube-da-esquina-e-fruto-da-amizade-de-jovens-na-bh-dos-anos-1960.shtml

Capa do álbum: Cacau & Tonho

<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/05/08/noticias-musica,167489/historia-por-tras-do-album-clube-da-esquina-descoberta-pelo-em-rep.shtml>

Museu Clube da Esquina. <https://www.youtube.com/user/museuclubedaesquina>

A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!

Bossa Nova as existential turn: No more blues!

Arnaldo Érico Huff Júnior¹

RESUMO

O artigo aborda a Bossa Nova como experiência de ressignificação de nível existencial e religioso, tendo como foco primeiro a canção Chega de saudade, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Opiniões e testemunhos são elencados, no sentido de atestar a centralidade desta canção para a Bossa Nova e a música popular brasileira. Chega de saudade catalisa aspirações, como um horizonte de felicidade. Discute-se a constituição e os principais traços do movimento bossanovista, bem como do álbum Chega de saudade, de João Gilberto. Os elementos musicais da canção (harmonia, ritmo, melodia, timbre, interpretação, letra, etc.) são tratados em sua dimensão de sentido, enquanto experiência estético-religiosa. Aborda-se, por fim, a repercussão nacional e internacional do movimento bossanovista.

Palavras-chave: Música e religião; Bossa Nova; Chega de saudade; experiência religiosa.

ABSTRACT

The article approaches Bossa Nova as an experience of resignification at the existential and religious level, focusing primarily on the song Chega de saudade (No more blues), by Tom Jobim and Vinicius de Moraes. Opinions and testimonies are listed, in order to attest to the centrality of this song for Bossa Nova and Brazilian Popular Music. Chega de saudade catalyzes aspirations, like a horizon of happiness. The constitution and main features of the Bossanovista movement are discussed, as well as the album Chega de saudade, by João Gilberto. The musical elements of the song (harmony, rhythm, melody, timbre, interpretation, lyrics, etc.) are treated in their dimension of meaning, as an aesthetic-religious experience. Finally, the national and international repercussion of the Bossanovista movement is approached.

Keywords: music and religion; Bossa nova; Chega de saudade; religious experience.

¹ Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006), Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Professor no Departamento de Ciência da Religião da UFJF. E-mail: huffjr_@hotmail.com

Introdução

Corria o ano de 1959, quando o Brasil e o mundo tiveram acesso à gravação que é considerada o marco inicial da bossa nova: a canção “Chega de saudade”, escrita pelo maestro Tom Jobim e pelo poeta Vinicius de Moraes, e gravada por um, então, ilustre desconhecido que atendia pelo nome de João Gilberto. Algo aconteceu ao redor daquela gravação. Pode-se ter alguma discussão acerca dos elementos sonoros, políticos e culturais que nela confluíram. Costuma-se, inclusive, questionar se o fenômeno representou uma ruptura ou principalmente uma releitura do que já existia na música popular brasileira. Genialidade ou mimese? Todavia, passados 60 anos, é difícil minimizar os efeitos do surgimento da bossa nova ao redor daquela canção. A gravação de “Chega de saudade” tornou-se, por isso, um marco do que considero neste texto uma virada existencial na canção brasileira, dinamizada pelo movimento bossa novista. “Chega de saudade” catalisava o espírito e os anseios que moviam uma nova geração de músicos e amantes da música e encontrou eco nos corações e mentes também de gerações posteriores.

Diversos depoimentos de expoentes da música brasileira apontam para esse “algo a mais” que aconteceu ao redor de “Chega de saudade”. Um dos mais significativos é o de Gilberto Gil, em uma entrevista dada a Charles Gavin, no programa “O som do vinil”, do Canal Brasil. Gavin perguntou a Gil se ele lembrava a primeira vez que ouviu “Chega de saudade”, onde estava, o que estava fazendo. Ao que Gil respondeu, assertivo:

Eu estava almoçando. Estava na mesa da casa, era por volta de 1h, uma e pouco da tarde, em Salvador, eu minha tia, minha vó, minha irmã, as pessoas que moravam na casa. Era final de 1959, início de 1960, eu tinha, portanto, 16, 17 anos, e tocou. Eu fiquei tão impressionado que 10, 15 minutos depois, quando acabei a refeição, fui ao armazém que ficava ao lado de casa – na nossa casa não tinha aparelho de telefone – e liguei para a Rádio Bahia, pedi o catálogo telefônico, achei o telefone e liguei pra Rádio Bahia, e perguntei: “Eu queria saber de uma música, Chega de saudade...”, porque disseram o título depois da execução, “do cantor João Gilberto, não sei quem é, queria saber...” E ele me disse: “É um cantor novo, de um disco recém lançado, a rádio começou a tocar faz uns dois ou três dias...”²

Gavin, então, perguntou: “E o que que te tocou essa gravação?”

Tocou tudo, tocou tudo... [respondeu, Gil, sorrindo] Tocou tudo em mim. Tocou o violão de forma especial... Claro, o modo de emitir, a voz suave, a emissão cool, tranquila, as notas lisas, sem vibrato. Mas em especial mesmo, o violão. Eu dizia: mas o que é isso? Que instrumento é esse que está tocando? É um violão, eu

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>>. Acesso em: 08/12/2021.

reconhecia, mas eu nunca ouvi um violão tocando assim. Isso me criou uma curiosidade extraordinária e me fez logo em seguida tomar coragem para pegar um violão pela primeira vez. Eu tocava acordeon na ocasião, já tinha um conjuntozinho, já gravava *jingles* coisas assim. Aí resolvi pegar o violão. Foi esse disco, essa audição, esse momento especial da audição de “Chega de saudade”, que me fez, enfim..., tocar violão. E com o violão veio tudo, veio vontade de compor, não é..., o desejo de fazer canções de criar canções e tudo isso...³

Ou seja, o Brasil, de alguma forma, deve àquela canção uma figura tão importante quanto Gilberto Gil. Depoimentos semelhantes foram dados por Edu Lobo, Chico Buarque e Caetano Veloso, entre outros. Em mim, ainda bate a memória fresca de ouvir pela primeira vez essa canção na voz e no violão de Caetano Veloso. Hoje, qualifico aquela audição como uma experiência do indizível, uma experiência do sagrado. Não me recordo onde, nem quando, mas procurando pela versão que ouvi, encontrei, senão aquela, uma semelhante, de Caetano, com a surpresa da seguinte fala introduzindo à canção um público estrangeiro: “*one song that is for me the core, the centre of the whole meaning of Brazilian music*”: “uma canção que é para mim o coração, o centro do significado todo da música brasileira”.⁴ Também Joyce Moreno, em uma entrevista à Rádio Batuta, foi na mesma direção: “é o acontecimento mais importante da música brasileira de todos os tempos”.⁵

Se assumirmos que a música é capaz de articular sentimentos profundos em relação à vida, que ela movimenta e traz à tona sentidos de existir, e que, além disso, demanda abertura e relação, concordaremos que a experiência musical pertence à mesma esfera da experiência do sagrado. Se, por outro lado, a canção popular brasileira é um modo de dizer o Brasil e, portanto, de sonhá-lo, assim também de lamentá-lo, ao que parece, em “Chega de saudade” convergiram sentidos e abriram-se horizontes de um momento revelador e profundo em termos de significado cultural. É aquilo que em teologia é chamado de *kairós*, quando a eternidade invade o tempo histórico. Se pensarmos, nesse mesmo sentido, que a canção não é apenas um meio de “dizer o Brasil”, mas também de “dizer no Brasil”, assim como em outros lugares, abrem-se ainda maiores possibilidades para interpretar e pensar o significado religioso da arte na aventura humana.

1. No horizonte da felicidade

Tangenciando o tema da experiência existencial na canção brasileira, Lorenzo Mammì escreveu, em 1992, um importante artigo intitulado “João

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>>. Acesso em: 08/12/2021.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RQxp0uJvcLs>>. Acesso em: 08/12/2021.

⁵ Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10- chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Acesso em 14/01/2022.

Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. Entre outras coisas, Mammì tece comparações e elenca diferenças entre a bossa nova e o jazz, afirmando que o jazz constrói seu centro ao redor da harmonia, como uma constante para variações melódicas e improvisações, ao passo que na bossa nova o fator central é o canto e a melodia, porém coloridas por infinitas nuances harmônicas: “É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade”, diz ele. Estas e outras diferenças, conduziram Mammì a afirmar que se o jazz é uma “vontade de potência”, a bossa nova é uma “promessa de felicidade” (MAMMÌ, 1992, p. 65, 70).

São ideias que Mammì emprestou de Nietzsche, como bem observou José Miguel Wisnik (2004, p. 223-224). Trata-se, na verdade, de uma citação que Nietzsche (1998, p. 93-95) faz de Stendhal e que consta no sexto parágrafo da terceira dissertação de *Genealogia da moral*. Nesse texto, Nietzsche se opõe a Kant e à sua concepção do belo como aquilo que “agrada sem interesse”, a fim de sublinhar, ao lado de Stendhal, uma concepção de beleza como algo que excita a vontade e o interesse, como uma “promessa de felicidade”. Ou seja, a beleza demanda relação, envolvimento. Não há possibilidade de uma atitude desinteressada. Wisnik lembra, ainda, a referência ao mesmo tema na canção “Lindeza”, de Caetano Veloso, talvez não por acaso uma bossa nova, gravada no disco *Circuladô*, de 1991:

Coisa linda
Minha humanidade cresce
Quando o mundo te oferece
E enfim te dás, tens lugar

Promessa de felicidade, festa da vontade
Nítido farol, sinal
Novo sob o sol, vida mais real.⁶

O projeto utópico da bossa nova é como um horizonte, um farol de felicidade, de leveza e de beleza, que acontece numa intimidade doméstica e no tempo distendido da poesia e da canção. Suscita a melancolia, mas também move o sonho e a esperança. Caetano Veloso, em entrevista ao *Roda Viva*⁷, disse, inclusive, que foi a bossa nova, e principalmente Vinicius de Moraes, que rompeu com uma tradição brasileira de canções sobre amores que não deram certo. E, para ele, “Chega de saudade” é a primeira canção-promessa que comporta essa alegria e essa felicidade, que também inauguram a bossa nova. Tecendo comentários, Caetano, todavia, menciona, curiosamente, não a letra, mas um elemento especificamente musical: a estrutura harmônica da canção, que, em justiça ao título, inicia sua segunda parte em tom maior, deixando para trás o tom menor da primeira parte. Trata-se, obviamente, da força dos sentidos do som.

⁶ Uma bela versão recente pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=j_huNYViyx8>. Acesso em 08/12/2021.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onKg_-7rCQ0>, acesso em 21/12/2021.

Por detrás dessa promessa estava a figura de um cantor-violonista desajustado e sem trabalho, que tivera alta recente de um tratamento mental exigido pelo pai; um músico amador, no melhor sentido da palavra, obstinado pela música e pela precisão; fazendo uma releitura da tradição de modo absolutamente moderno, porém não disposto a sacrificar-se no altar do mercado: João Gilberto. Lá estava, também, um jovem maestro que, ao longo daquela década, vinha construindo uma linguagem harmônica e melódica com sotaque próprio, escrevendo arranjos para orquestras de rádio e estúdio, e também compondo; e, como ele mesmo dizia, “brigando com o aluguel”: Tom Jobim, a quem coube a criação das mais emblemáticas melodias e harmonias da bossa nova, assim como de um estilo de arranjo minimalista que casava perfeitamente com o modo de cantar e tocar de João Gilberto. Por fim, agregando sentido literário e poético àquilo que estava nascendo, um diplomata e reconhecido poeta de meia idade, à procura de novos horizontes; um escritor conturbado, intenso, um romântico, querendo traduzir em linguagem popular suas experiências, até então mais próximas do mundo erudito; um intelectual que definitivamente amalgamou à canção brasileira o universo da literatura: Vinicius de Moraes. Parodiando Ricoeur, que se referiu a Nietzsche, Marx e Freud como mestres da suspeita, arrisco dizer que João, Tom e Vinicius são nossos *mestres da beleza*. Exerceram com maestria a *ars* da canção e de sua oficina ainda nos chegam ecos daquela síntese primeva que trouxe um jeito diferente de viver a canção no Brasil. A partir de então, a música popular brasileira teria sua face transformada. Joyce Moreno, por exemplo, na já referida entrevista à Rádio Batuta, contou o que aconteceu quando ouviu, ainda criança, João Gilberto cantando “A felicidade”, de Tom e Vinicius, em um programa de televisão:

[...] e aquilo me deu um impacto muito grande, pela letra da música, pela melodia, pela harmonia, pelo que ele estava fazendo ali. Eu chorei, eu fui pro quarto rezar, pedir a Deus, eu queria aprender a fazer aquilo. Mas não era só aquilo, eu queria aprender a fazer tudo aquilo. Eu queria aprender a fazer letra feito Vinicius, música como o Tom, cantar e tocar como João Gilberto. Um plano de vida bastante modesto, como você está vendo...⁸

2. Um movimento de esvaziamento: suas raízes, sua identidade

Ao lado de Tom, Vinicius e João, esteve logo um grupo de jovens músicos: alguns já experientes, como Aloysio de Oliveira, Luiz Bonfá, Sérgio Ricardo, Os Cariocas, Luizinho Eça, Milton Banana e o prematuramente falecido Newton Mendonça, amigo de infância de Tom. Agregue-se a estes, ainda outros que arriscavam suas primeiras canções e se haviam apaixonado pelos novos ventos musicais que sopravam no Rio de Janeiro: Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara

⁸ Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10- chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Acesso em 14/01/2022.

Leão, Ronaldo Bôscoli, Wanda Sá, Astrud Gilberto, Sylvia Telles, entre tantos outros. A estes juntar-se-iam ainda, em parcerias futuras, como desdobramentos daqueles primeiros momentos da bossa nova, figuras tão importantes quanto Edu Lobo, Baden Powell, Chico Buarque de Holanda, Marcos Valle e Dori Caymmi. Havia ainda, deve-se lembrar, os antecessores da bossa nova: Dick Farney, Johnny Alf e João Donato eram referências para todos.⁹ Nessa confluência de artistas, a bossa nova foi se configurando como um movimento.

A palavra *movimento* é, aliás, pertinente para tratar das relações entre religião e música, uma vez que pertence às duas esferas semânticas. Note-se, primeiramente, que em português *movimento* pode significar tanto o ato de mover-se, quanto uma junção de pessoas com interesses e objetivos comuns. Ambas as acepções do termo indicam, em sentido religioso, aquilo que dinamiza a vida (*dynamis*, do grego), o que gera movimento, como uma força vital que a tudo subjaz, o Poder. Nesse sentido, se existe um movimento de pessoas unidas, e este é autêntico, isso significa que há nele um nível de profundidade, de seriedade, de força vital. Trata-se daquilo que Tillich (2009, p. 44) chamava de *ultimate concern*, uma preocupação suprema, que movimenta, desinstala. Em música, por sua vez, a palavra *movimento* refere-se tanto às partes individuais que compõem uma peça ou obra musical, quanto ao andamento, à velocidade das pulsações, o ritmo. Sinfonias, óperas, sonatas, contém movimentos diferentes que as subdividem. A canção “Chega de saudade” pode, por exemplo, também ser pensada como uma peça em dois movimentos, um em tom menor, outro em tom maior. Os movimentos de uma obra se complementam e conferem dinâmica à música, em função dos diferentes andamentos que os constituem. Eles dão elã à música, são parte constitutiva de sua força vital, de sua *dynamis*.

Em um texto escrito no calor da hora, em 1966, “Balanço da bossa nova”, o maestro Júlio Medaglia (1974) identificou dois tipos de música popular. Uma é fruto da indústria da telecomunicação: artificial e amorfa, muda de estrutura rapidamente e vincula-se a monopólios internacionais. A outra, por sua vez:

tem suas raízes na própria imaginação popular e é aproveitada e divulgada pela rádio [...] ainda que seja flexível, influenciável e evolua de acordo com circunstâncias várias, prende-se, como é natural, às características humanas da gente que a criou. Analisando-a, pode-se estabelecer um retrato psicológico dessa gente, conhecer suas diferentes facetas espirituais, suas diferentes formas de expressão, as entranhas, os recursos e o alcance de sua imaginação (MEDAGLIA, 1974, p. 68)

Para o maestro, houve inicialmente uma militância anônima que deu origem à bossa nova. Esta, todavia, posteriormente, profissionalizou-se e tornou-

⁹ Concordo com José Estevam Gava (2002, p. 40) quando identifica os primeiros ventos do que viria a ser a bossa nova na gravação de “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro) feita por Dick Farney, em 1946. A gravação pode ser acessada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkZZL6s5b-g>>. Acesso em: 14/01/2022.

se um refinado produto de exportação. A bossa nova pertencia, para Medaglia (1974, p. 70), ao segundo tipo de música popular e era possuidora de uma “importância real como arte autêntica: representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro”. A bossa nova trouxera, para Medaglia, novos padrões de interpretação e composição, e dada sua importância tornara-se, também, um produto de exportação.

Medaglia (1974, p. 71) identifica, nesse sentido, as raízes da bossa nova no samba. Para ele, todavia, se o samba é extrovertido, de massa, da rua, a bossa nova é, ao contrário, “introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos”, como uma “versão camerística” do samba. E há um depoimento de Tom Jobim que corrobora, de modo interessante, essa interpretação. Dizia Tom:

Segundo algumas pessoas, a bossa nova é uma batida de tamborim que tem dentro da escola de samba, uma das batidas de samba que tem lá dentro, nessa polirritmia geral, nesse mar oceânico que é escola de samba, em que às vezes todos os espaços, os silêncios são preenchidos com batidas, com ritmo, a ponto de aquilo se tornar como um mar, uma tempestade no mar, entende? Então você não tem mais ritmo, você tem uma oooooowwwaaahhhh..., um ruído contínuo, entende? E o João Gilberto soube tão bem esvaziar tudo isso.¹⁰

Mesmo que se possa objetar que nenhuma cultura é pura, o que obviamente vale para um fenômeno multifacetado e fronteiro como a bossa nova, mesmo assim, esse fator de enraizamento local, no samba, é importante para que se sublinhe sua identidade e sua autenticidade, sua força vital, como disse acima. O nível existencial da experiência musical, de fato, implica em um processo de autoenraizamento. Este, ulteriormente, ou é autêntico, ou não possui significado algum. O esvaziamento enraizado no samba, que Jobim e Medaglia identificam e se manifesta de diversas formas na bossa nova, torna-se, afinal, um dos índices que permite falarmos em virada existencial no movimento. A profundidade espiritual das raízes revela as entranhas da imaginação de uma gente, como disse Medaglia. Às raízes autóctones do samba, todavia, confluíram também correntes exógenas, advindas da Europa e dos EUA, pela afluência do jazz, da música clássica, da poesia e da literatura.

Mas é importante, mesmo assim, sublinhar não apenas a ruptura cultural da bossa nova, como também sua continuidade em relação ao que se fez na música brasileira antes dela. João Gilberto é talvez o maior exemplo disso. Seus discos estão prenhes de releituras de canções anteriores à bossa nova, como, por exemplo, “Rosa Morena” (de Dorival Caymmi), “É luxo só” (de Ary Barroso e Luis Peixoto) e “Morena da boca de ouro” (também de Ary Barroso). A gravação de

¹⁰ O depoimento consta no documentário “Tom e a bossa”, de Waltes Salles, gravado em 1993. Primeira parte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=np1JUswLLuU>>; segunda parte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ecElk6HVP9s&t=99s>>; acesso em: 20/12/2021.

“Aos pés da Santa Cruz”, de Marino Pinto e Zé da Zilda, lançada originalmente em 1942, por Orlando Silva, é também icônica, nesse sentido.¹¹ E note-se que estas quatro canções já aparecem no LP Chega de saudade, marco inicial do movimento, o qual discutiremos logo adiante.

Outra das nuances desse esvaziamento é a estética do mínimo, identificada por Naves e Britto (2017, p. 38) na obra de Tom Jobim. A bossa nova é, afinal, uma expressão musical sutil e elaborada, e como disse Medaglia (1974, p. 72) “sugerida pela intimidade dos pequenos ambientes”. Uma música voltada para o detalhe, baseada na voz e no violão, no máximo os pequenos conjuntos. A bossa nova distanciava-se gradualmente dos vozeirões, dos vibratos, das grandes orquestras, do clima intenso, das emoções dolorosamente aboleradas, tão características de uma estética do excesso. Há um processo de subjetivação, de interiorização, comum a tudo que é existencialmente significativo, na voz e no violão da bossa nova. Há, na verdade, um grande silêncio ao redor dela.

Mas é preciso sublinhar que a experiência de sentido na arte é algo que implica uma relação, e que assim não pertence, de forma alguma, apenas à psique individual. Paul Tillich (1999, p. 118) fala disso quando trata da noção de sentimento na compreensão de religião de Schleiermacher, que segundo ele, não deveria ser entendida como emoção subjetiva. Para Tillich:

Em vez disso, era o impacto produzido pelo universo sobre nós, nas profundezas de nosso ser, capaz de transcender sujeito e objeto. É óbvio que essa era a intenção de Schleiermacher. Portanto, em vez de ter falado de sentimento, poderia ter falado de intuição do universo, e essa intuição ele poderia ter descrito como divinação. Esse termo se deriva, naturalmente, de “divino”, e significa percepção do divino imediatamente. Quer dizer que existe uma percepção imediata daquilo que transcende o sujeito e o objeto, que é o fundamento de tudo que existe, dentro de nós.

Essa intuição do universo é, por sua vez, mediada culturalmente também pela música. Música é divinação, nesses termos. Trata-se de uma chave excelente para se pensar a questão da profundidade existencial na experiência estético-musical e seu significado religioso. Tillich (1999, p. 119) sublinha, nesse sentido, que para Schleiermacher a fé é um “sentimento de dependência incondicional”, o que naturalmente transcende a esfera meramente psicológica. É a isso que nos referimos quando afirmamos que a experiência musical demanda envolvimento, relação. Ela, afinal, não acontece sem uma atitude de escuta interessada, de abertura para uma outridade. E escuta é sempre escuta *de* algum som, sentimento é sempre sentimento *em relação* a alguém ou alguma coisa. É promessa *de* felicidade. Presença *da* ausência, como dizia Rubem Alves (1981, p. 19ss).

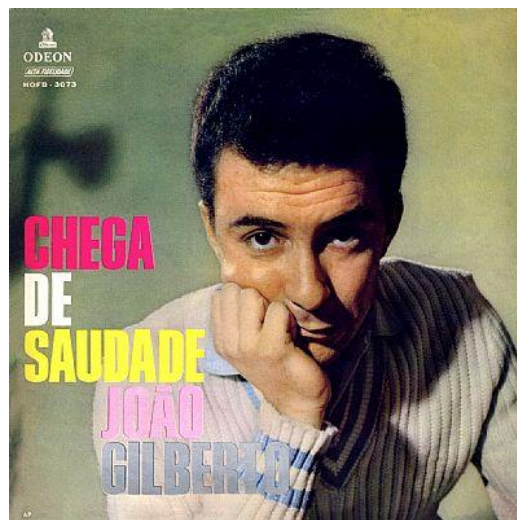
¹¹ Na voz de Orlando Silva, disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-67061>>; acesso em 20/12/2021; Na voz de João Gilberto, em: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>; acesso em 20/12/2021.

Uma das consequências dessa compreensão é também a de se perceber a dimensão intersubjetiva, o movimento que atravessa essa experiência, bem como suas implicações sociais e culturais. Trata-se, afinal, de uma relação com a música, mas também entre pessoas. Em seu texto sobre bossa nova, Medaglia (1974, p. 72) indica que se tratava de uma música que tinha identificação com uma faixa mais rica da população, o que para ele dava-se em função do acesso à informação que esta parte da população possuía e que a habilitava a absorver um conteúdo musical mais sofisticado, como o da bossa nova. Se isso é verdade por um lado, por outro, a experiência estética, assim como a religiosa, não pode ser resumida à estratificação de classe. É justamente a força de transcendência em relação às histórias e condições sociais locais o que permite que certas canções, ou qualquer forma de manifestação da beleza, se tornem universais. A música permite transcender as condições históricas e pode gerar outras formas de identificação intersubjetiva.

De qualquer modo, o sucesso da bossa nova aconteceu e o movimento bossanovista repercutiu nacional e internacionalmente. Nessa repercussão, confluíram elementos de criação artística, de recepção e de sentidos comuns, mas também de momento político, de mercado e de tecnologia de gravação. Os elementos mais diretamente musicais serão discutidos adiante. Eles vêm à tona, inicialmente, no disco inaugural da bossa nova: o LP Chega de saudade.

3. O disco, os discos e a confecção de uma linguagem

A canção “Chega de saudade” confere também o título do álbum de João Gilberto lançado pela Odeon em março de 1959.¹² Tom Jobim foi o diretor musical, escreveu os arranjos e tocou os pianos, o que valeu também para os dois discos seguintes de João (“O amor, o sorriso e a flor”, de 1960; e “João Gilberto”, de 1961).



(Fonte: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>)

¹² Disponível em: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>. Acesso em 22/12/2021.

O disco conta com 12 faixas: duas de Tom e Vinicius (Chega de saudade e Brigas nunca mais), duas do próprio João (Hô-bá-lá-lá e Bim bom), uma de Tom e Newton Mendonça (Desafinado), duas de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (Lobo bobo e Saudade fez um samba) e outra só de Carlos Lyra (Maria ninguém), além das já mencionadas canções de Dorival Caymmi (Rosa Morena), Ary Barroso (Morena da boca de ouro), Ary Barroso e Luis Peixoto (É luxo só), e da dupla Marino Pinto e Zé da Zilda (Aos pés da Santa Cruz). É uma coleção de clássicos, advindos das mãos de compositores que passaram ao *hall of fame* da MPB.

Um compacto já havia sido lançado em agosto de 1958, contendo “Chega de saudade” e “Bim bom”. Ainda antes disso, todavia, a cantora Elizete Cardoso lançara um LP só com músicas de Tom e Vinicius, intitulado “Canção do amor demais”¹³. Tom, que também arranjou, regeu e tocou os pianos do disco, convidou João Gilberto para levar ao violão sua batida bossa nova, em “Chega de saudade”, “Outra vez” e mais três músicas. Segundo Ruy Castro (2016, p. 171-172), todavia, o disco de Elizete, lançado por um selo pequeno chamado Festa, não teve grande repercussão. Talvez, a depender apenas daquela gravação, o violão de João tivesse sido sepultado para a história. Ademais, os arranjos de Tom não continham, ainda, o elemento de esvaziamento que ganhariam junto à voz e ao violão de João. Também a interpretação de Elizete não pode ser considerada como pertencente ao contexto da bossa nova. Em resumo, tudo era demais em “Canção do amor demais”. Impunha-se aquela estética do excesso. Não era ainda, de fato, um disco de bossa nova. Também Os Cariocas haviam gravado, naquele ano, a canção “Chega de saudade”, igualmente com João ao violão, em uma gravação condenada ao ostracismo em meio aos inúmeros sambas-canção da época, apesar do virtuosismo das tradicionais intervenções vocais do conjunto.¹⁴

Seriam necessários mais alguns meses de gestação para que a bossa nova nascesse. Pode-se ter uma nuance das intenções e das expectativas ao redor do disco “Chega de saudade” pela apresentação que Jobim escreveu na contracapa do LP:

João Gilberto é um baiano “bossa nova” de 26 anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação nesse *long-playing*, foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste *long-playing* Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias, estão todos aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo.

Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar,

¹³ Disponível em: <<https://imub.org/album/cancao-do-amor-demais>>. Acesso em: 22/12/2021.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_C65pK3tTVg>; acesso em: 12/01/2022.

como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P.S.: Caymmi também acha (*apud* MACHADO, 2008, p. 28)

Pouco tempo depois do lançamento do LP “Chega de saudade”, João Gilberto não precisaria mais de apadrinhamento algum, nem mesmo de Caymmi, que exercia um tipo de ancestralidade por sobre as gerações mais jovens. De fato, em 1962, João Gilberto tinha já uma carreira de repercussão internacional. A bossa nova havia “feito a América”. Juntos, Gilberto e Jobim tinham criado uma nova linguagem musical que ganhava o mundo. Não a haviam criado do nada, obviamente. Isso nunca é possível em termos culturais. Há claros elementos e fenômenos antecessores da bossa nova, que sobre ela incidiram. Mas, como disse no início deste texto, algo especial aconteceu na convergência Jobim-Gilberto-Moraes (GAVA, 2002, p. 40ss)

A obra de Jobim anterior à bossa nova é hoje bem conhecida: a Sinfonia do Rio de Janeiro, com Billy Blanco, Orfeu da Conceição, com Vinicius, e outras canções de sua própria autoria ou em parceria com Mário Pinto ou Dolores Duran, por exemplo. A jornada de João Gilberto a perseguir essa linguagem já foi também estudada. Ruy Castro (2016, p. 137ss) narra, em seu livro, a peregrinação de João desde Juazeiro até o ostracismo no Rio de Janeiro, para então passar por Porto Alegre, auxiliado por Luiz Telles, e depois por Diamantina, acolhido por sua irmã, Dadainha, e então retornar, em 1956, para os cuidados da família na casa dos pais, quando se deu a passagem pelo tratamento psiquiátrico que mencionei acima. Quando João voltou ao Rio, em 1957, a bossa nova já havia nascido em sua voz e seu violão, e ele começou a mostrar o que havia criado. Sabe-se que, em certo momento, passaram a circular pela zona sul carioca gravações caseiras de João. Ninguém sabia ao certo quem estava tocando e cantando, mas aquilo encontrou espaço especialmente entre os jovens. Hoje se tem acesso ao menos parcialmente àquelas gravações. Algumas delas estão no disco “João Gilberto, registros na casa de Chico Pereira em 1958”.¹⁵ Surpreende na audição a naturalidade com que João, tocando e cantando informalmente na casa de amigos, passeia pelo repertório que constituiria a bossa nova pouco tempo depois. Surpreende, principalmente, como estava tudo já bem resolvido e pronto em sua voz e em seu violão. A bossa nova já existia naquela intimidade, naquele despojamento. Restava ao mundo conhecê-la. Quando João, naquele ano, bateu à casa de Tom e Ihe mostrou algumas canções, as confluências necessárias para que isso acontecesse começaram a ter lugar.

Sob o olhar de Júlio Medaglia (1974, p. 73-74) o disco Chega de saudade é um divisor de águas. Apresentava “um estanho cantor que cantava baixinho, discreta e quase inexpressivamente, interpretava melodias difíceis de ser entoadas, dizia ‘bim bom bim bom, é só isso o meu baião e não tem mais nada não’”. Além

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuBqEdb464g>>. Acesso em: 23/12/2021.

disso, “a orquestra executava uma ou outra frase e silenciava, o acompanhamento do violão possuía uma ‘batida’ e uma harmonia completamente diferentes do que se estava acostumado a ouvir”. Mesmo assim, argumenta o maestro, “a sensibilidade musical popular brasileira” provou então, mais uma vez, sua perspicácia, acolhendo aquele estranho intérprete e consumindo o LP em grande escala.

Medaglia (1974, p. 74) ressalta, portanto, o disco por sua diferença. Era novo, inusitado, e falou aos corações de uma parcela significativa da população brasileira. No disco, João Gilberto, Tom Jobim e os demais compositores catalisaram aspirações, afetos, anseios, sonhos de sua época e deram a esses sentimentos uma expressão estético-musical que os potencializava e realizava, os efetuava. Afeto no efeito. Efeito no afeto. Esse fator de ruptura, de virada, carrega a dinâmica daquilo que, em linguagem religiosa, se chama de conversão. A receptividade que o disco encontrou serve, por sua vez, de índice da expressividade potencial que a bossa nova carregava entre seus contemporâneos. O novo estilo causava polêmicas, é bem verdade, mas sua mensagem musical foi rapidamente absorvida, principalmente pela juventude. Para estes, o violão tornou-se o instrumento de predileção.

4. Horizontes sonoros da canção bossanovista

O elemento mais original, no sentido de raiz, de *genos*, da bossa nova é rítmico: a famosa “batida” do violão. Trata-se daquilo que resta ao final do processo de esvaziamento da bateria da escola de samba, como disse Jobim. A batida da bossa nova, em sua forma mais simples, pode ser assim representada, em um acorde de F7M:

The image shows a musical score for a guitar. The top part is a treble clef in 2/4 time, with a dynamic marking of *mf*. The notes are: a quarter note G4 (fret 1), a quarter note A4 (fret 2), a quarter note B4 (fret 2), and a quarter note G4 (fret 1). Below this is a tablature with six lines labeled T, A, B, and three fret numbers: 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1.

É interessante, nesse sentido, para pensar o nível existencial da experiência musical, que se observe o que Wisnik (2017, p. 21) chamou de “correspondências entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo”. Inclusive em sua representação, a onda sonora obedece a um pulso, há um princípio de pulsação. Uma vez que o corpo-mente é um “medidor frequencial de frequências”, argumenta Wisnik, “toda a nossa relação com os universos sonoros

e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som”. A primeira manifestação perceptível da vida humana, afinal, é rítmica, a batida do coração. Nada há de mais existencial que isso. Daí, também, a centralidade da batida do violão bossa nova.

A calma que representa aquela batida, seu pulso, sua *dúnamis*, diante da tempestade rítmica oceânica de uma escola de samba, imprime no corpo um processo de enlevação, de encantamento. A harmonia, a melodia, o arranjo, a instrumentação são, por certo, fundamentais, assim como as letras, mas na base disso tudo está uma batida, um andamento, um pulso. E como disseram os Titãs, apesar de tudo, “o pulso ainda pulsa” e “o corpo ainda é pouco”¹⁶. Queremos mais e melhor. Queremos o horizonte. O que deveria ser, ainda não é, como dizia Rubem Alves (1984, p. 99-100, 166). A bossa nova parece ser, de fato, uma promessa de felicidade.

Em seu texto clássico sobre o sagrado na arte, Gerardus van der Leeuw (1963) dedica o primeiro capítulo à dança, a mais rítmica e corpórea das artes. Ele argumenta que houve um tempo em que arte e religião não se distinguiam, o tempo dos “povos primitivos”, como se dizia então: “A canção era oração; o teatro, uma performance divina; a dança, um culto” (LEEUEW, 1963, p. 11). Ou seja, o ponto, é que a distinção entre arte profana e arte sagrada, que hoje é feita, era então desconhecida. Toda forma de arte tinha sua dimensão sagrada. Não é difícil concordar com van der Leeuw.

Um pouco mais adiante em seu livro, no capítulo que é dedicado à literatura e à poesia, seguindo um argumento análogo, van der Leeuw (1963, p. 115) foca especificamente na questão do ritmo. Tratando inicialmente da palavra cantada nas *work songs*, aquela música que se canta trabalhando, ele sublinha que não se trata inicialmente do poder do conteúdo das palavras, uma vez que “no estágio mágico, primitivo, a beleza das palavras não reside em seu significado, mas em seu ritmo, em sua métrica”. O poder da palavra é concentrado no e controlado pelo ritmo. Esse é, para van der Leeuw, o significado religioso da canção de trabalho. O que se canta não é tão importante quanto o poder que emana da energia e do ritmo da canção de trabalho. Naquele estágio primitivo, diz inclusive van der Leeuw, não se pode ainda falar em uma *arte verbal*. O que existia era tão somente uma *arte rítmica*, cujas fronteiras entre música, dança e palavra dificilmente poderiam ser estabelecidas. Pode-se imaginar que algo daquela importância do ritmo permaneça ainda, como resíduo nas sociedades modernas. O interesse de todos em grandes espetáculos de música pop indica isso. Assim também, os diversos grupos de percussão, focados em ritmos regionais, que não cessam de surgir e que permitem que, pelo ritmo, pela pulsação, grupos de pessoas se unam ao redor da face do que aqui chamo de experiência existencial da arte.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N2U594b-6z8>>. Acesso em 10/01/2022.

Pode-se encontrar paralelo entre a perspectiva fenomenológica de van der Leeuw e o poder da batida da bossa nova. Todavia, ao invés de condensar energia como nas *work songs*, a bossa nova a dissipa, se esvai mar adentro, se vai com o vento, se esvazia. O ritmo é lento, a métrica é quebrada, a batida é sincopada. Tudo contribui para um processo de interiorização, em uma dialética de tensão e distensão.

Todavia, não se trata apenas do violão. A unidade entre voz e violão é fundamental na bossa nova. A voz, não obstante, apresenta uma divisão de tempos livre em relação ao violão, e tem sua própria complexidade rítmica. Mesmo assim, a partir de João Gilberto, o músico que canta e toca violão está na verdade fazendo uma coisa só, e esta uma coisa só toma conta do corpo todo, da pessoa inteira. Wanda Sá (2006, p. 32) fala, inclusive, do surgimento de um terceiro instrumento, que resulta da união da voz e do violão. Não se trata de um canto popular regular, onde o cantor “apenas” canta e o restante fica por conta dos “músicos”. Com a voz e o violão da bossa nova, altera-se o DNA da música popular brasileira. O violão é, afinal, um instrumento que se abraça, é íntimo e aconchegante, e facilita o canto. O primeiro momento dessa relação consiste, portanto, em um processo de individuação e aprofundamento para quem canta e toca violão. O envolvimento com o ritmo e a harmonia, com os sons e seus sentidos no violão e na voz produz uma simbiose entre canto e instrumento, letra e música, voz e violão – o terceiro instrumento é indissociável. “Eu canto tocando, eu não sei fazer diferente. Preciso saber qual é a harmonia para eu poder cantar. Preciso saber que acorde é aquele. [...] Eu sou uma cantora-músico”, diz Wanda Sá (2006, p. 32). Essa intimidade simbiótica da voz e do violão de alguma forma se estende, então, para além do universo do artista e ganha, como uma proclamação sonora, como uma promessa, o horizonte de outros universos.

João Gilberto e Tom Jobim entenderam a importância de assegurar lugar para o terceiro instrumento na produção do disco *Chega de saudade*. É isso que atesta o testemunho de Gilberto Gil: o que o tocou mais que tudo foi o violão. Estivesse o violão escondido ao fundo, submerso na orquestra, não seria ouvido ou notado. Ao exigir, no estúdio, um microfone para o violão, Gilberto criou as condições técnicas para que o terceiro instrumento surgisse esteticamente. Sua gravação e possibilidade de reprodução onde quer que houvesse uma vitrola possibilitaram que a experiência se multiplicasse infinitamente, chegando até a era do *streaming*.

A sensibilidade com que Tom Jobim, por sua vez, entendeu e acolheu aquela nova bossa é surpreendente. Tom traduziu em forma de arranjo a “pegada” de João no violão e na voz. De fato, a estética dos arranjos de Tom ficaria impressa no estilo da bossa nova desde seu nascimento. Os arranjos são assim também esvaziados. Trata-se, por um lado, de uma base rítmica percussiva que dialoga sem arroubos com o violão e, por outro, de incursões ultra econômicas de instrumentos harmônicos e/ou melódicos que conversam com o terceiro instrumento. Na base percussiva estão uma bateria, um bongô, maracas, um

tamborim e, por vezes, um triângulo. A seção rítmica é consistente, precisa e discreta, e se envolve com maestria com a batida sincopada e quebrada do violão. O grande nome por trás desse fundamento percussivo é o do baterista Milton Banana, que raramente é lembrado, mas que foi um dos importantes arquitetos da bossa nova. A precisão e a elegância com que conduzia a seção rítmica constitui um elemento importantíssimo na linguagem da bossa nova. É um tipo de execução que, de tão bem colocada, quase não é percebida. De resto, está o piano de Tom em intervenções rápidas e pontuais, ao estilo de um naipe de sopros ou de cordas, como um instrumento orquestral, deixando a base harmônica por conta do violão de João. Juntam-se, aqui e ali, ao piano, o contracanto de cordas, e de uma flauta ou um trombone, que vão agregando coloridos diferentes à conversa. É isso.

Outro elemento chave da fisionomia da bossa nova é o canto. Trata-se de um canto desempostado, de emissão suave, sem vibrados, sem arroubos, sem drama. Júlio Medaglia (1974, p. 76) descreveu a forma de cantar de João Gilberto como uma interpretação sem demagogia pessoal e sem virtuosismos. Sobrepunham-se discrição, sutileza e rigor. O canto continha uma chamada à interiorização e a narrativa musical possuía um caráter coloquial. Tudo negava, na verdade, a centralidade do “cantor”, do “solista”, da “estrela”. E isso representava uma grande ruptura em relação à forma de cantar hegemônica até então. Essa é, por exemplo, uma das questões que separa o referido disco de Elizete Cardoso, concebido no contexto de uma estética do excesso, dos discos posteriores de bossa nova, a despeito de ser um disco de canções de Tom e Vinicius. A partir de João Gilberto, desempostar a voz significa também assumir a voz que se tem, implica em autenticidade. E a voz cantada é o som que vem do peito, vem de dentro, o que há talvez de mais intensamente humano no campo dos sons musicais. Tocar violão e cantar, dessa maneira, é o centro do aprofundamento existencial da bossa nova.

Há também, é claro, a dimensão harmônica e melódica. O desenvolvimento da linguagem violonística e dos arranjos da bossa nova incluiu acordes invertidos e as chamadas dissonâncias, influências advindas do jazz e da música clássica. As harmonias eram sofisticadas e continham, por vezes, séries de modulações tonais que permeavam suas melodias imaginativas (MEDAGLIA, 1974, p. 76). O termo dissonância indica que a superestrutura dos acordes tem um espaço alargado, com a inserção de notas que aumentam a dinâmica entre tensão e distensão: nonas, quintas diminutas, décimas primeiras aumentadas, décimas terceiras, etc. Segundo José Estevam Gava (2002, p. 42) os acordes compactos utilizados percussivamente por João Gilberto podiam, inclusive, dar a ideia de uma ambiguidade tonal. De qualquer forma, a harmonia tradicional encontrava ali sua transcendência, rumo a um novo universo sonoro.

A canção “Chega de saudade” é um bom exemplo de como a linguagem harmônica agrega sentidos, nesse caso, ainda anteriores à letra. A primeira parte da canção é construída ao redor do centro tonal de Dm. Após a introdução, cuja melodia tocada pela flauta já principia em um contexto dissonante, estressando o

nono e o quarto graus, e finaliza com a preparação em um acorde subV7 (Eb7, substituto da dominante), a harmonia então passa a dialogar com a melodia em um recurso que se tornaria uma marca de Tom: a sequência de acordes com baixo cromático: Dm, Dm/C, E7/B, Bbm6, A7, para então voltar a Dm. A harmonia segue sem grandes percalços e, após uma breve variação ao redor da subdominante (Gm), tudo se resolve novamente em torno do centro tonal. O contexto é melancólico e noturno. Ao final da primeira parte, todavia, a harmonia é modulada para D e a melodia passa a obedecer uma escala maior. Não farei aqui uma análise harmônica completa, mas basta dizer que encadeamentos inteligentes, inusitados, à base de várias sequências de acordes dissonantes e invertidos conduzem a harmonia até o final, ao redor do centro tonal de ré maior. Como sói ocorrer, o ambiente torna-se solar, leve e luminoso na mudança da primeira para a segunda parte.

Há, na bossa nova, algo que Gava (2002, p. 36) e Costa e Silva (2010) reputam como um tipo de impressionismo harmônico, carregada que é, a música de Jobim e Gilberto, de tensão e de luzes e cores diversas. Tal influência adentra àquele ambiente pela mão de Tom, que estudou profundamente compositores impressionistas franceses como Debussy e Ravel. O já mencionado Paul Tillich (cf. Maraschin, 2003, p. 198-199), entendia que, no mundo da pintura, o impressionismo francês carregava menor profundidade existencial que o expressionismo alemão, mas gostava mesmo assim, de Cézanne, que é hoje considerado um pós-impressionista. Para Tillich, o impressionismo era por demais superficial.¹⁷ O fato é que impressionismo e expressionismo marcaram, na passagem entre os séculos XIX e XX, um ponto de transição. Apesar dos contrastes entre os movimentos, há também muitos pontos de contato: a pintura ao ar livre, os temas do cotidiano, a experiência direta da cor e da luz, a valorização da subjetividade e da individualidade, entre outros.¹⁸ Talvez a bossa nova, em meados do século XX seja o indício de uma expressão brasileira próxima daqueles movimentos artísticos europeus.

Vinicius de Moraes, é claro, logo compreendeu os sentidos da harmonia e da melodia de “Chega de saudade”, e pensou uma letra que casa perfeitamente com as cores sonoras da canção em duas partes. É revelador o relato de Vinicius ao jornal *Última hora*, ao final dos anos 1960:

Tom repetiu umas dez vezes. Era uma graça total, com um tecido melancólico e plangente, e bastante ‘chorinho lento’ em seu

¹⁷ Cf. Paul Tillich: “Pode-se ver, de fato, nas naturezas mortas de Cézane, nas figuras de animais pintadas por Marc, nas paisagens de Schmidt-Rottluff, ou nos quadros eróticos de Nolde a revelação imediata da realidade absoluta nas coisas relativas, o conteúdo profundo do mundo, experimentado no êxtase religioso do artista, refulgindo por meio das coisas. Essas coisas transformam-se em objetos sagrados” (apud MARASCHIN, 2003, p. 198).

¹⁸ Veja p. ex. a exposição organizada pela Galeria Nacional de Berlin em 2015: “Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende” [“Impressionismo – Expressionismo. Transição na arte”]. Disponível em: <<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/impressionismus-expressionismus-kunstwende/>>. Acesso em: 19/01/2022.

espírito. Fiquei de saída com a melodia no ouvido e vivia a cantarolá-la dentro de casa, à espera de uma deixa para a poesia. Aquilo sim era uma coisa realmente nova, original, inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileiro quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma queixa de dor, cada nota uma saudade de alguém longe.

Mas a letra não vinha. [...] Acho que em toda minha vida de letrista nunca levei surra assim. Fiz 10, 20 tentativas. [...] Já estava ficando furioso. [...]

Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. Fiquei tão contente que cheguei a dar um berro de alegria, para susto de minhas duas filhinhas. Cantei, recantei o samba prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à música, à acentuação das tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, a tudo. Queria, depois dos sambas do Orfeu, apresentar a meu parceiro uma letra digna da sua nova música, pois eu a sentia nova, caminhando numa direção a que não saberia dar o nome, mas cujo nome estava implícito na criação. Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas na sua interpretação a divisão que João Gilberto descobriria logo depois.

Dei o título de “Chega de saudade” recorrendo a um dos versos. Telefonei para Tom e dei um pulo no seu apartamento. O maestro sentou-se ao piano e cantei-lhe o samba duas ou três vezes sem que ele dissesse nada. Depois, vi-o pegar o papel, colocá-lo sobre a estante do piano e cantá-lo ele próprio. E, em breve chamar a sua mulher em tom vibrante: - “Thereza!” (apud HOMEM & OLIVEIRA, 2012, p. 61-62).

Com a letra de Vinicius, *Chega de saudade* trouxe ao nível da palavra a transição de um lamento para uma celebração.

Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece que ela regresse porque eu não posso mais sofrer
Chega de saudade, a realidade é que sem ela não há paz, não há beleza
É só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar que coisa linda, que coisa louca
Pois há menos peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que darei na
sua boca

Dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões de abraços,
apertado assim, colado assim, calado assim

Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim

Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim

E assim, o reconhecido poeta erudito, em *Chega de saudade*, aproximou-se da fala coloquial, rimando beijinhos e peixinhos. Em referência à poética da bossa nova, Medaglia (1974, p. 87) identificou que os textos:

ilustram as aspirações afetivas e humanas dessa gente. Como que tentando uma reação a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, [...] a imaginação poética da BN foi encontrar na simbologia do ‘amor, o sorriso e a flor’ a sua fonte de inspiração e energia espiritual.

Foi assim, no ano de 1958, pouco tempo depois da composição da canção, que os talentos de João, Tom e Vinicius confluíram no surgimento da bossa nova. Tom forneceu o material harmônico e melódico. Vinicius, a substância lírica. João, uma forma, um jeito novo de tocar e cantar.

5. A repercussão

Argumenta-se que o movimento bossa nova, propriamente dito, existiu tão somente entre os anos de 1958 e 1962-1963 (GAVA, 2002, p. 36; TATIT, 2004, p. 179). Falar da repercussão daquele movimento significa, todavia, perspectivar praticamente toda a MPB a partir de 1959, a começar por gigantes como Gilberto Gil, retomando seu relato apresentado no início deste texto; também Chico Buarque de Holanda (2006), que afirma ter se tornado compositor tentando, inicialmente, imitar a bossa nova, para depois criar uma linguagem própria; Caetano Veloso, que continuou compondo canções de inspiração bossa-novista ao longo de toda a carreira; assim como Edu Lobo, Djavan, Ivan Lins, Dori Caymmi, Danilo Caymmi e por aí fora. Isso sem falar de bossanovistas da primeira hora como Roberto Menescal, Carlos Lyra e Wanda Sá, que ainda estão em atividade. A lista é longa. Penso que uma das formas de se aferir a autenticidade e a profundidade espiritual de um movimento cultural é observando sua repercussão e seus desdobramentos. Ou seja, os significados que se perpetuam e se transformam.

Luiz Tatit (2004, p. 179) refere-se àqueles primeiros cinco anos da bossa nova como uma intervenção “intensa”, que “criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade”. Há, todavia, na percepção de Tatit, também uma dimensão “extensa” da bossa nova, “que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras canções compostas no país”. Ao primeiro gênero, pertencem, além de Tom, João e Vinicius, também Menescal, Carlinhos Lyra, Nara Leão, Bôscoli, e os demais já mencionados jovens da zona sul, assim como os também já mencionados precursores, como Farney, Alf e Os cariocas. Já ao segundo gênero, pertencem apenas Tom Jobim e João Gilberto.

“Extensa”, neste caso, não diz respeito à longevidade das canções produzidas no período. Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto

Menescal e outros citados são autores de canções definitivas do repertório brasileiro. Estamos nos referindo ao projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico. Trata-se, mais precisamente, de uma atitude de revelação de pontos essenciais que vão se firmando – mas ao mesmo tempo se ocultando – no interior de um imenso repertório musical que tende a esmagar seus principais matizes de confecção. [...] o que ficou como característica básica de sua atuação artística [de Jobim e Gilberto], como forma de conduta que passou a inspirar seus sucessores, foi justamente esse último aspecto que compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical. Há momentos da história da canção, da carreira de um artista ou mesmo da história de uma única composição em que o tratamento depurador da bossa nova se faz necessário. Nesse sentido, o gesto bossa-nova é extenso. Tanto Jobim como João Gilberto jamais abdicaram desse gesto. (TATIT, 2004, p. 179-180).

A análise é precisa. A bossa nova tem um significado cultural que se expande para além de sua própria realização histórica. O mergulho na tradição musical profunda do Brasil levado a cabo por Jobim e Gilberto, e a consequente depuração que dele resultou, foi o que permitiu a novidade de sua linguagem. Esse mergulho inclui, é claro, o já mencionado samba, mas também o transcende rumo à cultura dos sertões do Brasil. A obra de Jobim e Gilberto carrega, nesse sentido, o mesmo interesse, a mesma força e a mesma grandeza das obras de Villa-Lobos e Guimarães Rosa. Mesmo dialogando com linguagens musicais exógenas, como o *cool jazz* e a música erudita, o significado estendido da bossa nova é o de mergulhar na tradição para reinventá-la. Este é, segundo Tatit, o gesto extenso que fica como legado para a MPB como um todo.

Mas fica, também, e isso é de fácil percepção, o jeito bossa-nova de cantar, de tocar violão, de escrever letras, de compor canções, bem como de harmonizá-las e de arranjá-las. E como notou Tatit, isso está tão enraizado na cultura da MPB que pode por vezes se ocultar. Não é difícil acontecer de alguém não compreender a grandeza e a importância de Jobim e Gilberto pelo simples fato de a linguagem que eles criaram estar tão naturalmente imbricada culturalmente que atravessa, sem que se perceba, os modos de tocar, cantar e pensar a música e o Brasil. A batida do violão é o maior exemplo disso. Mas também o sotaque das harmonias de Jobim e Gilberto pode ser percebido inequivocamente ao longo de toda a história da MPB a eles posterior, inclusive em estilos mais distantes da bossa nova, como o rock, por exemplo. Pense em Los Hermanos.

Quanto à repercussão internacional da bossa nova, há uma perspectiva interessante no filme “A música segundo Tom Jobim”, de 2012, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e por Dora Jobim, com roteiro de Miúcha e Nelson Pereira dos Santos. O filme foi totalmente produzido com música, sem uso algum

da palavra falada. Trata-se de um grande passeio pela paisagem sonora da bossa nova e da obra de Jobim. Traz também, todavia, inúmeras imagens que atestam a repercussão da bossa nova ao redor do mundo, não apenas no ambiente do jazz dos EUA. Para citar, mesmo assim, apenas alguns dos grandes do jazz estadunidense que dialogaram com a bossa nova, deveríamos lembrar de Miles Davies, Stan Getz, Gerry Mulligan, Charlie Bird, Tony Bennett, Dizzy Gillespie, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, entre outros. Há, também, nos chamados *real books* – livros de partituras e harmonias de standards do jazz, com ampla circulação internacional entre os instrumentistas – diversos dos clássicos da bossa nova. Na verdade, até hoje, qualquer músico de jazz que se preze deve ter na ponta dos dedos canções como “Samba de uma nota” só ou “Desafinado”. Também o filme “Tom e a Bossa”, de Walter Salles (1993) traz relatos nesse sentido, com falas significativas de Gerry Mulligan, Bernard Birnbaum (diretor de TV da CBS que dirigiu a filmagem do famoso show no Carnegie Hall, em 1962) e Henry Mancini. O ponto em comum é que todos trazem relatos de como a música de Jobim e Gilberto impactou o ambiente musical estadunidense, especialmente o jazz.

...

Gostaria, por fim, de encerrar com uma ideia do poeta Michael Longley, que sublinha a dimensão existencial da arte, que nos trouxe até aqui:

Gosto da noção aristotélica de catarse. E acho que o que arte pode fazer é te afinar. Ou seja, se você pensa em um violino desafinado e em afiná-lo para que fique afinado, acho que é isso que a arte é, e é isso que ela faz. E boa arte, bons poemas, tornam as pessoas mais humanas, as tornam mais inteligentes, as tornam mais sensíveis e emocionalmente puras do que poderiam ser de outra forma.¹⁹

Afinada ou desafinada, a promessa, enfim, *never ends*. A bossa nova permanece como utopia e como um convite à entrega e ao esvaziamento. Chega de saudade!

Referências

ALVES, Rubem. **O que é religião**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALVES, Rubem. **O suspiro dos oprimidos**. São Paulo: Paulinas, 1984.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade, a história e as histórias da bossa nova**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹⁹ Disponível em: <https://onbeing.org/programs/the-vitality-of-ordinary-things/>. Acesso em 23/01/2022.

BUARQUE, Chico. Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves *et al.* NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 161-196.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Histórias de canções: Tom Jobim**. São Paulo: Leya, 2012.

LEEUW, Gerardus van der. **Sacred and profane beauty, the Holy in Art**. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos**, n. 34, novembro de 1992, p. 63-70.

MARASCHIN, Jaci. Na Bienal de Veneza com Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 4, Dezembro de 2003, p. 182-205.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 67-123.

NAVES, Santuza Cambraia; BRITTO, Paulo Henriques. Entre o experimentalismo e a reverência à tradição. In: BACHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**, ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 29-47.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral, uma polêmica**. Trad. Paulo Cesar de Souza. 11ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SÁ, Wanda. Eu canto tocando. (Entrevista a Santuza Naves, Kate Lyra, Heloisa Tapajós, Juliana Jabor e Thais Medeiros) In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 22-40.

SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. **Alea**, vol. 12, n. 1, janeiro-junho, 2010, p. 107-122.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TILLICH, Paul. **Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX**. Trad. Jaci Maraschin. 2ª ed. São Paulo: ASTE, 1999.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**, uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**, ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Bossa Nova as Existential Turn: No more blues!

Bossa Nova como virada existencial: Chega de saudade!

Arnaldo Érico Huff Júnior¹

ABSTRACT

The article approaches Bossa Nova as an experience of resignification at the existential and religious level, focusing primarily on the song *Chega de saudade* (No more blues), by Tom Jobim and Vinicius de Moraes. Opinions and testimonies are listed, in order to attest to the centrality of this song for Bossa Nova and Brazilian Popular Music. *Chega de saudade* catalyzes aspirations, like a horizon of happiness. The constitution and main features of the Bossanovista movement are discussed, as well as the album *Chega de saudade*, by João Gilberto. The musical elements of the song (harmony, rhythm, melody, timbre, interpretation, lyrics, etc.) are treated in their dimension of meaning, as an aesthetic-religious experience. Finally, the national and international repercussion of the Bossanovista movement is approached.

Keywords: music and religion; Bossa nova; *Chega de saudade*; religious experience.

RESUMO

O artigo aborda a Bossa Nova como experiência de ressignificação de nível existencial e religioso, tendo como foco primeiro a canção *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Opiniões e testemunhos são elencados, no sentido de atestar a centralidade desta canção para a Bossa Nova e a música popular brasileira. *Chega de saudade* catalisa aspirações, como um horizonte de felicidade. Discute-se a constituição e os principais traços do movimento bossanovista, bem como do álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto. Os elementos musicais da canção (harmonia, ritmo, melodia, timbre, interpretação, letra, etc.) são tratados em sua dimensão de sentido, enquanto experiência estético-religiosa. Aborda-se, por fim, a repercussão nacional e internacional do movimento bossanovista.

Palavras-chave: Música e religião; Bossa Nova; *Chega de saudade*; experiência religiosa.

Introduction

It was the year 1959, when Brazil and the world had access to the recording that is considered the starting point of bossa nova: the song “*Chega de saudade*” (“No more blues” is the title in English), written by the maestro Tom Jobim and

¹ PhD in Religion (Federal University of Juiz de Fora), PhD in Social History (Federal University of Rio de Janeiro), associate professor of religion at the Federal University of Juiz de Fora, email: huffjr_@hotmail.com

the poet Vinicius de Moraes, and recorded by an unknown musician who went by the name of João Gilberto. Something happened around that recording. There are continued discussions about the sound and the political and cultural elements that converged. It is even customary to question whether the phenomenon represented a rupture or largely a reinterpretation of what had already existed in Brazilian Popular Music (MPB, *Música Popular Brasileira*). Was it genius or mimesis? Sixty years later, however, it is difficult to minimize the effect of the emergence of bossa nova through that song. The recording of “Chega de saudade,” therefore, became a landmark of what I consider in this text an existential turn in Brazilian song, invigorated by the bossa nova movement. “Chega de saudade” catalysed the spirit and yearnings that moved a new generation of musicians and music lovers and echoed in the hearts and minds of later generations as well.

Several testimonies from great Brazilian musicians point to this “something else” that took place around “Chega de saudade”. One of most significant involves Gilberto Gil, in a 2014 interview with Charles Gavin on Canal Brasil's “O som do vinyl” TV program. Gavin asked Gil if he remembered the first time he heard “Chega de saudade”, where he was, what he was doing. Gil replied assertively:

I was having lunch. It was at the table in the house, around 1 pm, one in the afternoon, in Salvador, my aunt, my grandmother, my sister, the people who lived in the house. It was late 1959, early 1960, so I was 16, 17 years old, and it was played. I was so impressed that 10, 15 minutes later, when I had finished my meal, I went to the store next to the house – there was no telephone in our house – and called Radio Bahia, asked for the telephone catalog, found the number and I called Radio Bahia, and asked: “I want to know about a song, Chega de saudade...”, because they said the title after the performance, “by the singer João Gilberto, I don't know who it is, I wanted to know...” And he said to me: “He is a new singer, of a just-released record that the radio started to play two or three days ago...”²

Gavin then asked, “And what touched you about this record”.

It touched everything, touched everything... [answered, Gil, smiling] It touched everything in me. Mostly the guitar, that touched me in a special way... Of course, the emission way, the soft voice, the cool emission, quiet, the smooth notes, without vibrato. But especially the guitar. I said: what is this? What instrument is being played? It's a guitar, I recognized, but I've never heard a guitar played like that. That created on me an extraordinary curiosity and immediately made me have the courage to pick up a guitar for the first time. I played accordion at the time, I already had a band, I had recorded jingles, things like that. So I decided to pick up the guitar. It was this record, this audition, this special moment of the audition of “Chega de

² All the translations were made by the author. Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uprha874Ng>>. Accessed on: December 08, 2021.

saudade”, that made me, finally..., play the guitar. And with the guitar came everything, the desire to compose..., the desire to make songs, to create songs and all that.³

In other words, Brazil, in some way, owes to that song an artist as important as Gilberto Gil. Similar statements were made by Edu Lobo, Chico Buarque and Caetano Veloso, among others. The memory of hearing this song for the first time in the voice and the guitar of Caetano Veloso still beats fresh in me. Today, I characterize that hearing as an experience of the unspeakable, a sacred experience. I do not remember where or when, but looking for the version I heard, I found, if not that one, a similar one, by Caetano, with the surprise of the following line introducing a foreign audience to the song: “one song that is for me the core, the center of the whole meaning of Brazilian music’s attitude”⁴. Joyce Moreno, in an interview with Radio Batuta, also went in the same direction: “it is the most important event in Brazilian music of all time”.⁵

If we assume that music is capable of articulating deep feelings about life, that it moves people and brings out the meaning of existence, and that, in addition, it demands openness and a relationship, we will agree that the musical experience belongs to the same sphere as that of the experience of the sacred. If, on the other hand, Brazilian popular song is a way of expressing Brazil and, therefore, of dreaming about it and lamenting it, it seems that in “Chega de saudade” senses converged and horizons opened up for a revealing and profound moment in terms of cultural meaning. This is what in theology is called *kairos*, when eternity invades historical time. If we think, in the same sense, that the song is not only a way of “expressing Brazil” but also of “expressing in Brazil”, as in other places, even greater possibilities open up for interpreting and thinking about the religious meaning of art in the human adventure.

1. On the horizon of happiness

Approaching the subject of the existential experience of Brazilian song, in 1992, Lorenzo Mammì wrote an important article titled “João Gilberto and the utopian project of bossa nova”. Among other things, Mammì makes comparisons and lists the differences between bossa nova and jazz, stating that jazz builds its center around harmony, as a constant for melodic variation and improvisation, while in bossa nova, the central factor is the singing and the melody, but colored by infinite harmonic nuances. “That’s why jazz improvisation on bossa nova themes often produce an uncomfortable sense of uselessness,” he says. These and

³ Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>>. Accessed on: December 08, 2021.

⁴ Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=RQxp0uJvcLs>>. Accessed on: December 08, 2021.

⁵ Available in: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10-chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Accessed on January 14, 2021.

other differences led Mammì to state that if jazz is a “will to power”, bossa nova is a “promise of happiness” (MAMMÌ, 1992, p. 65, 70).

Mammì borrowed these ideas from Nietzsche, as José Miguel Wisnik (2004, p. 223-224) has rightly observed. It is, in fact, a quote that Nietzsche (2006, p. 73-75) makes of Stendhal and that appears in the sixth paragraph of the third dissertation of “On the Genealogy of Morality”. In this text, Nietzsche opposes Kant and his conception of beauty as that which “pleases without interest” to underline, alongside Stendhal, a conception of beauty as something that excites the will and interest as a “promise of happiness”. In other words, beauty demands relationships and involvement. There is no possibility of a disinterested attitude. Wisnik also recalls the reference to the same theme in the song “Lindeza”, by Caetano Veloso, perhaps not accidentally a bossa nova, recorded on the 1991 album *Circuladô*:

<i>Coisa linda</i>	Beautiful thing
<i>Minha humanidade cresce</i>	My humanity grows
<i>Quando o mundo te oferece</i>	When the world offers you
<i>E enfim te dá, tens lugar</i>	And finally, you give yourself, you have
<i>Promessa de felicidade</i>	place
<i>Festa da vontade</i>	Promise of happiness
<i>Nítido farol, sinal</i>	Feast of the will
<i>Novo sob o sol</i>	Clear lighthouse, sign
<i>Vida mais real</i>	New under the sun
	More real life ⁶

The utopian project of bossa nova is like a horizon, a beacon of happiness, lightness and beauty, which takes place in a domestic intimacy and in the extended time of poetry and song. It arouses melancholy, but it also moves dreams and hope. Caetano Veloso, in an interview with *Roda Viva*, even said that it was bossa nova, and especially Vinicius de Moraes, who broke with the Brazilian tradition of songs about failed love. In addition, for him, *Chega de saudade* is the first song that promises joy and happiness, which also give origin to bossa nova. In his comments, however, Caetano curiously mentions not the lyrics but a particular musical element: the harmonic structure of the song, which, in justice to the title, starts its second part in a major key, leaving behind the minor key of the first part. It deals, of course, with the power of the meaning of sound.⁷

Behind this promise was the figure of a misfit and unemployed singer-guitarist who had recently been discharged from a mental facility under orders by his father; an amateur musician, in the best sense of the word, obsessed with music and precision, who reinterpreted traditions in an absolutely modern way but who was not willing to sacrifice himself on the altar of the market: João Gilberto. There was also a young conductor who, throughout that decade, had been building a

⁶ A beautiful recent version can be had accessed in: <https://www.youtube.com/watch?v=j_huNYViyx8>. Accessed on: December 08, 2021.

⁷ Available in: <https://www.youtube.com/watch?v=onKg_-7rCQ0>, access in December 21, 2021.

harmonic and melodic language with his own accent, writing arrangements for radio and studio orchestras, composing, and, as he used to say, “fighting with the rent”: Tom Jobim, who was responsible for creating the most emblematic melodies and harmonies of bossa nova, as well as a minimalist arranging style that perfectly matched João Gilberto's way of singing and playing. Finally, adding literary and poetic sense to what was being born, a middle-aged diplomat and recognized poet, looking for new horizons; a troubled, intense writer, a romantic, wanting to translate into popular language his experiences, that until then had been closer to the erudite world; an intellectual who definitively joined the universe of literature with Brazilian song: Vinicius de Moraes. Parodying Ricoeur, who referred to Nietzsche, Marx and Freud as “the masters of suspicion”, I venture to say that João, Tom and Vinicius are Brazil's masters of beauty. They masterfully exercised the ars of the song, and from their workshop, echoes of that primeval synthesis that brought a different way of living the song in Brazil still reach us. From then on, Brazilian popular music would have been transformed. Joyce Moreno, for example, in the aforementioned interview with Radio Batuta, shared what happened when she heard, as a child, João Gilberto singing “A felicidade”, by Tom and Vinicius, on a television program:

[...] and that had a huge impact on me, for the lyrics, the melody, the harmony, for what he was doing there. I cried, I went to my room to pray, to ask God, I wanted to learn how to do that. But it wasn't just that, I wanted to learn how to do all that. I wanted to learn to write lyrics like Vinicius, music like Tom, sing and play like João Gilberto. A rather modest life plan, as you can see...⁸

2. A movement toward emptying: its roots, its identity

Alongside Tom, Vinicius and João, there was soon a group of young musicians: some already experienced, such as Aloysio de Oliveira, Luiz Bonfá, Sérgio Ricardo, Os Cariocas, Luizinho Eça, Milton Banana and the prematurely deceased Newton Mendonça, a childhood friend of Tom. Add to these the others who risked their first songs and had fallen in love with the new musical winds that were blowing in Rio de Janeiro: Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Wanda Sá, Astrud Gilberto, Sylvia Telles, among many others. To these would join, in future partnerships, musicians as important as Edu Lobo, Baden Powell, Chico Buarque de Holanda, Marcos Valle and Dori Caymmi. There were also, it should be remembered, the predecessors of bossa nova: Dick Farney, Johnny Alf and João Donato were references for everyone. In this confluence of artists, bossa nova took shape as a movement.⁹

⁸ Available in: <<https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-em-78-rotacoes/episodio-10-chega-de-saudade-a-gloria-final-dos-78-rpm>>. Accessed on January 14, 2021.

⁹ I agree with José Estevam Gava (2002, p. 40) when he identifies the first winds of what would become bossa nova in the recording of “Copacabana” (João de Barro and Alberto Ribeiro) made

The word "movement" is, moreover, pertinent to the relationship between religion and music, since it belongs to both semantic spheres. First, "movement" can mean both the act of moving and a gathering of people with common interests and goals. Both meanings of the term indicate, in a religious sense, what dynamizes life (*dunamis*, from the Greek) and what generates movement, as a vital force that underlies everything, Power. If there is an authentic movement of people together, there is a level of depth, of seriousness, of vital force. This is what Tillich called "ultimate concern", a supreme interest that moves and uninstalls. In music, in turn, the word "movement" refers both to the individual parts that compose a piece or musical work, to the tempo, the speed of the pulsations, and the rhythm. Symphonies, operas, and sonatas contain different movements that subdivide them. The song "Chega de saudade" can, for example, also be thought of as a piece in two movements, one in a minor key and the other in a major key. The movements of a piece complement each other and give dynamics to the music, depending on the different tempos that constitute them. They give energy to the music, they are a constitutive part of its vital force, of its *dunamis*.

In a text written in the heat of the moment, in 1966, "Balanço da Bossa Nova", maestro Julio Medaglia (1974) identified two types of popular music. One is the result of the telecommunications industry—artificial and amorphous, it changes its structure quickly and is linked to international monopolies. The other one, in turn:

has its roots in the proper popular imagination and is used and disseminated by the radio [...] even though it is flexible, influenced and evolves according to various circumstances, it is naturally linked to the human characteristics of the people who created it. Analyzing it, it is possible to establish a psychological portrait of these people to know their different spiritual facets, their various forms of expression, their entrails, resources and the reach of their imagination (MEDAGLIA, 1974, p. 68).

For the maestro, there was initially an anonymous activism that gave rise to bossa nova. Later, however, this was professionalized and become a quality export product. Bossa nova had brought new standards of interpretation and composition. It belonged, for Medaglia (1974, p. 70), to the second type of popular music and had a "real importance as authentic art: representative of the exact spiritual characteristics of the Brazilian people".

Medaglia (1974, p. 71) identifies, in this sense, the roots of bossa nova in samba. For him, however, if the samba is extroverted, massive, and belongs to the street, bossa nova is, in contrast, "introverted, appropriate for the privacy of small venues", as a "cameristic version" of the samba. In addition, there is a statement by Tom Jobim that interestingly corroborates this interpretation. Tom said:

by Dick Farney, in 1946. The recording can be accessed at: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkZZL6s5b-g>>. Accessed on: January 14, 2022.

According to some people, bossa nova is a tamborim beat inside the samba school, one of the samba beats inside there, in this general polyrhythmics, in this oceanic sea that is a samba school, in which sometimes all spaces, the silences are filled with beats, with rhythm, to the point that it becomes like a sea, a storm in the sea, you know? So you don't have rhythm anymore, you have an oooooowwwwaaahhhh..., a continuous noise, understand? And João Gilberto knew so well how to empty all that.¹⁰

Even if one can object that no culture is pure, what obviously applies to a multifaceted and bordering phenomenon like bossa nova is this element of local rooting in samba, yet is important to underline its identity and authenticity, its vital force, as I said above. The existential level of the musical experience, in fact, implies a process of self-rootedness. This, further, is either authentic, or has no meaning. The emptying rootedness in samba, which Jobim and Medaglia identify and which manifests itself in different ways in bossa nova, becomes, after all, one of the indices that allow us to speak of an existential turn in the movement. The spiritual depth of its roots reveals the entrails of a people's imagination, as Medaglia said. To the indigenous roots of samba, however, also converged exogenous currents from Europe and the US through the influx of jazz, classical music, poetry and literature.

It however is important, even so, to underline not only the cultural rupture of bossa nova but also its continuity with what was done in Brazilian music before it. João Gilberto is perhaps the greatest example of this. His albums are full of reinterpretations of songs from before bossa nova, such as, for example, “Rosa Morena” (by Dorival Caymmi), “É luxo só” (by Ary Barroso and Luis Peixoto) and “Morena da boca de ouro” (also by Ary Barroso). The rerecording of “Aos pés da Santa Cruz”, composed by Marino Pinto and Zé da Zilda, originally released in 1942 by Orlando Silva, is also iconic in this sense. It also in addition should be noted that these four songs already appear on the LP “Chega de saudade”, the initial landmark of the movement, which we will discuss below.¹¹

Among the nuances of emptying in bossa nova, there is an aesthetics of minimum, identified by Naves and Britto (2017, p. 38), in the work of Tom Jobim. Bossa nova is, after all, a subtle and elaborated musical expression, and as Medaglia said (1974, p. 72), “suggested for the intimacy of small environments”. A music focused on detail, based on voice and guitar, at most small ensembles. Bossa nova gradually distanced itself from the boisterous voices, vibratos, large orchestras, the intense atmosphere, the painful emotions of boleros, so characteristic of an aesthetic of excess. There is a process of subjectivation, of

¹⁰ The testimony appears in the documentary “Tom e a bossa”, by Waltes Salles, recorded in 1993. First part available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=np1JUswLLuU>>; second part available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ecElk6HVp9s>>; access at: December 20, 2021.

¹¹ In the voice of Orlando Silva, available at: <<https://immub.org/album/78-rpm-67061>>; accessed on December 20, 2021; In the voice of João Gilberto, in: <<https://immub.org/album/chega-de-saudade>>; accessed on December 20, 2021.

interiorization, common to everything that is existentially significant, in the voice and guitar of bossa nova. There is, actually, a great silence around it.

However, it is necessary to emphasize that the experience of meaning in art is something that implies a relationship, and therefore it does not belong, in any way, to the individual psyche alone. Paul Tillich (1967, p. 392) talks about this issue in dealing with the notion of feeling in Schleiermacher's understanding of religion, which, according to him, should not be understood as subjective emotion. For Tillich:

Rather, it is the impact of the universe upon us in the depths of our being which transcends subject and object. It is obvious that he means it in this sense. Therefore, instead of speaking of feeling, he could also speak of intuition of the universe, and this intuition he could describe as divination. This term is derived, of course, from "divine" and means awareness of the divine immediately. It means that there is an immediate perception of what transcends the subject and the object, which is the foundation of everything that exists, within us. (TILLICH, 1967, p. 392).

This intuition of the universe is, in turn, culturally mediated also by music. Music is divination, in those terms. This is an excellent key to thinking about the question of existential depth in the aesthetic-musical experience and its religious meaning. For Schleiermacher, faith would be a "feeling of unconditional dependence", which naturally transcends the merely psychological sphere (TILLICH, 1967, p. 393). This is what we mean by saying that the musical experience demands involvement and relationship. After all, it does not happen without an attitude of interested listening, of openness to an otherness. Listening is always listening *to* some sound, and feeling is always feeling *for* someone or something. It is promise *of* happiness. A presence *of* absence, says Rubem Alves (1981, p. 14ss).

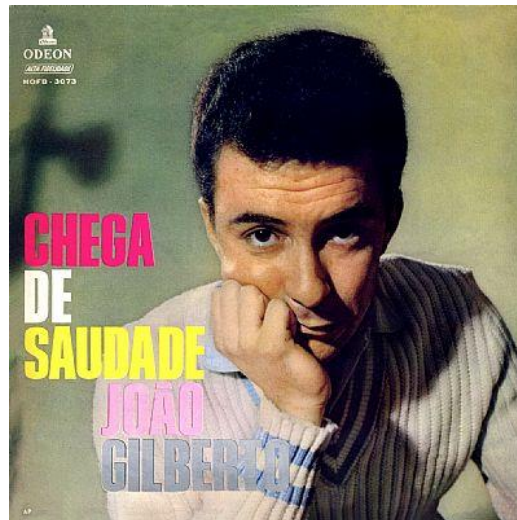
One of the consequences of this understanding is also to perceive the intersubjective dimension, the movement that crosses this experience, as well as its social and cultural implications. It is, after all, a relation with music but also between people. In his text on bossa nova, Medaglia (1974, p. 72) indicates that it was a music style that had identification with the upper classes due to the access to information that this part of the population had, which enabled them to absorb more sophisticated musical content, such as bossa nova. If this is true, then the aesthetic experience, as well as religious experience, cannot be reduced to class stratification. It is precisely the power to transcend local histories and social conditions that allows certain songs, or any manifestation of beauty, to become universal. Music allows the transcendence of historical conditions and can generate other forms of intersubjective identification.

Regardless, the success of bossa nova happened, and the bossa nova movement had national and international repercussions. To that repercussion converged elements of artistic creation, reception and the sharing of meanings but

also of political context, market and recording technology. The more direct musical elements will be discussed later. They come to life, initially, on the inaugural bossa nova recording—the LP *Chega de saudade*.

3. The album, the albums and the making of a language

The song “Chega de saudade” also provides the title to João Gilberto's album released by Odeon in March 1959. Tom Jobim was the musical director, wrote the arrangements and played the pianos, which was also the case for João's two subsequent albums (*O amor, o sorriso e a flor* [Brazil's Brilliant João Gilberto, Capitol], from 1960; and “João Gilberto”, from 1961).¹²



(In: <<https://immub.org/album/cheга-de-saudade>>)

The album has 12 tracks: two by Tom and Vinicius (*Chega de saudade* and *Brigas nunca mais*), two by João himself (*Hô-bá-lá-lá* and *Bim bom*), one by Tom and Newton Mendonça (*Desafinado*), two by Carlos Lyra and Ronaldo Bôscoli (*Lobo bobo e Saudade fez um samba*) and another by Carlos Lyra (*Maria ninguém*), in addition to the already mentioned songs by Dorival Caymmi (*Rosa Morena*), Ary Barroso (*Morena da boca de ouro*), Ary Barroso and Luis Peixoto (*É luxo só*), and by the partners Marino Pinto and Zé da Zilda (*Aos pés da Santa Cruz*). It is a collection of classics, coming from the hands of composers who passed to the “MPB hall of fame”.

A single was released in August 1958, containing “Chega de saudade” and “Bim bom”. Even before that, however, singer Elizete Cardoso had released an LP titled “*Canção do amor demais*”, only with songs by Tom and Vinicius.¹³ Tom, who also arranged, conducted and played the pianos on the album, invited João

¹² Available in: <<https://immub.org/album/cheга-de-saudade>>. Accessed on: December 22, 2021.

¹³ Available in: <<https://immub.org/album/cancao-do-amor-demais>>. Accessed on: December 22, 2021.

Gilberto to play his bossa nova beat on the guitar in “Chega de saudade”, “Outra vez” and three more songs. According to Ruy Castro (2016, p. 171-172), however, Elizete's album, released by a small label called Festa, did not have much of an impact. Perhaps, to depend only on that recording, the guitar of João had been buried for history. Furthermore, Tom's arrangements did not yet contain the element of emptying that would develop along with João's voice and guitar. Additionally, the interpretation of Elizete could not be considered as belonging to the genre of bossa nova. In short, everything was too much in “Canção do amor demais” (Too much love song, translating). That aesthetic of excess imposed itself. It was not yet, in fact, a bossa nova album. That same year, The Cariocas had also recorded the song “Chega de saudade”, also with João on guitar, in a recording exiled from the countless samba songs of the time, despite the virtuosity of the group's traditional vocal interventions.¹⁴

It would take a few more months of gestation for bossa nova to be born. A nuance of the intentions and expectations surrounding the album “Chega de saudade” can be seen from the presentation that Jobim wrote on the back cover of the album:

João Gilberto is a 26-year-old “bossa nova” guy from Bahia. In a very short time, he has influenced a whole generation of arrangers, guitarists, musicians and singers. Our main concern in this long-playing was that João would not be jumbled by arrangements that took away his freedom, his natural agility, his personal and non-transferable way of being, in short, his spontaneity. In the arrangements contained in this long-playing, João actively participated; his hints, his ideas, they're all there. When João Gilberto accompanies himself, the guitar is him. When the orchestra accompanies him, the orchestra is also him. João Gilberto does not underestimate the sensitivity of the people. He believes that there is always room for something new, different and pure that – although at first glance it doesn't appear so – can become, as they say in specialized language: highly commercial. Because the people understand the love, the notes, the simplicity and sincerity. I believe in João Gilberto, because he is simple, sincere and extraordinarily musical.
P.S.: Caymmi thinks so too (apud MACHADO, 2008, p. 28).

Shortly after the release of the LP “Chega de saudade”, João Gilberto no longer needed any sponsorship, not even from Dorival Caymmi, who exercised a type of ancestry over the younger generations. In 1962, João Gilberto already had a career with international impact. Bossa nova had “made America”, as Brazilian musicians used to say. Together, Gilberto and Jobim created a new musical language that was conquering the world. They had not created it out of nothing, obviously. This is never possible in cultural terms. There are clear elements and phenomena that preceded bossa nova and influenced it. However, as I said at the

¹⁴ Available in: <https://www.youtube.com/watch?v=_C65pK3tTVg>, access on: December, 21, 2021.

beginning of this text, something special happened in the Jobim-Gilberto-Moraes convergence (GAVA, 2002, p. 40ss)

Jobim's work prior to bossa nova is well known today: the Rio de Janeiro Symphony, with Billy Blanco, Black Orpheus, with Vinicius, in addition to other songs of his own authorship or in partnership with Mário Pinto or Dolores Duran, for example. João Gilberto's journey to pursue this language has also been studied. In his book, Ruy Castro (2016, p. 137ss) narrates the pilgrimage of João from Juazeiro to ostracism in Rio de Janeiro, then passing through Porto Alegre, helped by Luiz Telles, and through Diamantina, welcomed by his sister, Dadainha, and then returning in 1956 to the care of the family at his parents' house, when the psychiatric treatment mentioned above took place. When João returned to Rio, in 1957, bossa nova was being born in his voice and his guitar, and he began to show what he had created. It is known that, at a certain point, homemade recordings of João began to circulate in the southern districts of Rio de Janeiro. No one knew for sure who was playing and singing, but it found its way especially among young people. Today, access to those recordings is partially available. Some of them are on the album "João Gilberto records at the house of Chico Pereira in 1958".¹⁵ It surprises hearing the naturalness of João playing and singing informally in the house of friends, wandering through the repertoire that would constitute bossa nova a short time later. It surprises, mainly, how everything was already resolved and ready in his voice and his guitar. Bossa nova was coming into existence in that intimacy, in that detachment. It remained for the world to discover it. That year, when João knocked on Tom's house and showed him some songs, the necessary confluences for this took place.

For Julio Medaglia (1974, p. 73-74), the album *Chega de saudade* is a watershed. It featured "a strange singer who sang softly, discreetly and almost inexpressively, interpreted melodies difficult to be sung, saying "é só isso o meu baião e não tem mais nada não" ['bim bom bim bom, that's all my baião and there's nothing else']. In addition, "the orchestra played one or another phrase and silenced, the guitar accompaniment had a 'beat' and a harmony completely different from what we were used to hear". Even so, argues the maestro, "Brazilian popular music sensibility" proved, once again, its perspicacity, welcoming that strange interpreter and consuming the LP on a large scale.

Medaglia (1974, p. 74) highlights the record for its uniqueness. It was new, unusual, and spoke to the hearts of many Brazilians. On the record, João Gilberto, Tom Jobim and the other composers catalyzed aspirations, affections, anxieties, and the dreams of their time and gave these feelings an aesthetic-musical expression that bolstered and fulfilled them, affecting them. Affection in effect. Effect in affection. This factor of rupture, of turning point, carries the dynamics of what, in religious language, is called conversion. The receptivity the record had serves, in turn, as an index of the potential expressiveness that bossa nova carried among its contemporaries. The new style caused controversies; it was truth, but its

¹⁵ Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=PuBqEdb464g>>. Accessed on: December 23, 2021.

musical message quickly was absorbed, especially by the youth. For them, guitar became the preferred instrument.

4. Sound horizons of the bossanovist song

The most original element, in the sense of *genos* (in Greek), of bossa nova is rhythmic: the famous guitar beat. It is what remains at the end of the process of emptying the samba school's drum session beat, as Jobim said. The bossa nova beat, in its simplest form, can thus be represented as follows in an F7M chord:



It is interesting, in this sense, to think about the existential level of musical experience to observe what Wisnik (2017, p. 21) called “correspondence between the sound scales and the body scales with which we measure time”. Even in its representation, the sound wave obeys a pulse, and there is a principle of pulsation. Since the body-mind is a “frequential meter of frequencies”, argues Wisnik, “our entire relationship with the sonic universes and music passes through certain somatic and psychic pulsation patterns, which we play with when reading time and sound”. The first perceptible manifestation of human life, after all, is rhythm, the beating of the heart. There is nothing more existential than that; hence, the centrality of the bossa nova guitar beat.

The calmness that beat represents, its pulse, its *dunamis*, in the face of the oceanic rhythmic storm of a samba school, imprints in the body a process of enlevation, of enchantment. Harmony, melody, arrangement, and instrumentation are, of course, fundamental, as are the lyrics, but at the base of it all there is a beat, a tempo, a pulse. In addition, as the rock band Os Titãs says, despite everything, “o pulso ainda pulsa e o corpo ainda é pouco” (the pulse still beats, and the body is still not enough).¹⁶ We want more and better. We want the horizon. What it should be, it still is not, in the words of Rubem Alves. Bossa nova seems to be, in fact, a promise of happiness.

In his classic text on the sacred in art, Gerardus van der Leeuw (1963) dedicates the first chapter to dance, the most corporeal of the arts. He argues that

¹⁶ Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=N2US94b-6z8>>. Accessed on January 10, 2021.

there was a time when art and religion were indistinguishable, the time of “primitive peoples”, as they said then: “Song was prayer; drama was divine performance; dance was cult” (LEEUEW, 1963, p. 11). The point is that the distinction between profane and sacred art, which we made today, was then unknown. Every art form had a sacred basis. It is not difficult to agree with van der Leeuw.

Later in his book, in a chapter devoted to the literature and poetry, following a similar argument, van der Leeuw (1963, p. 115) focuses specifically on the issue of rhythm. Dealing with work songs, the music that is sung while working, he initially emphasizes that it is not about the power of the content of words, since “at the magical, primitive stage, the beauty of words does not reside in their meaning, but in their rhythm, in their meter”. The power of the words is concentrated and controlled by rhythm. This is, for van der Leeuw, the religious meaning of the work song. What is sung is not as important as the power emanating from the energy and rhythm of the work song. At that primitive stage, van der Leeuw says, one cannot yet speak of a “verbal art”. What did exist was only a “rhythmic art”, whose boundaries between music, dance and word could hardly be established. It can be imagined that some of that importance of rhythm still remains as a residue in modern societies. The huge interest in large pop music shows indicates that. Also the percussion group classes in Brazilian urban centers focused on regional beats, that do not cease to appear and allow, through rhythm, through pulsation, people to gather around that existential experience of art.

A parallel can be found between van der Leeuw's phenomenological perspective and the power of the bossa nova beat. However, instead of condensing energy as in the “work songs”, bossa nova dissipates energy, it disappears into the sea, it goes with the wind, emptying itself. The rhythm is slow, the meter is broken, and the beat is syncopated. Everything contributes to an internalization process in a dialectic of tension and distension.

But it is not just about the guitar. The unity between voice and guitar is fundamental in bossa nova. The voice, however, has a free tempo division, considering the guitar beat and its proper rhythmic complexity. Even so, starting with João Gilberto, the musician who sings and plays the guitar is actually doing only one thing, and this one thing only takes care of the whole body, the whole person. Wanda Sá (2006, p. 32) still talks about the emergence of a third instrument that results from the union of the voice and the guitar. It is not a regular popular chant, where the singer “only” sings and the rest is up to the “musicians”. With the voice and the guitar of bossa nova, the DNA of Brazilian popular music was altered. The guitar is, after all, an instrument that is embraced; it is intimate and cozy and facilitates singing. The first moment of this relation consists, therefore, of a process of individuation and deepening for those who are singing and playing the guitar. The involvement with rhythm and harmony, with the sounds and their senses in the guitar and the voice produces a symbiosis between chant and instrument, lyrics and music, and voice and guitar—the third instrument is inseparable. “I sing playing, I don't know how to do it differently. I need to

know what the harmony is so I can sing. I need to know what chord is that. [...] I am a singer-musician”, says Wanda Sá (2006, p. 32). This symbiotic intimacy of the voice and the guitar somehow extends itself beyond the artist's universe and gains, as a sound proclamation, as a promise, the horizon of other universes.

João Gilberto and Tom Jobim understood the importance of securing a place for the third instrument in the production of the album "Chega de saudade". This is what Gilberto Gil's testimony indicates: what touched him the most was the guitar beat. Had the guitar been hidden in the background, submerged in the orchestra, it would not be heard or noticed. By demanding, in the studio, a microphone for the guitar, Gilberto created the technical conditions for the third instrument to appear aesthetically. Its recording and the possibility of reproduction made it possible for the experience to multiply infinitely, reaching the era of "streaming".

The sensibility with which Tom Jobim, in turn, understood and welcomed that new bossa is surprising. Tom translated into the arrangements João's style in guitar and voice. In fact, the aesthetics of Tom's arrangements would be imprinted into the style of bossa nova from its birth. The arrangements were also emptied. There is, on the one hand, a percussive rhythmic base that dialogues seamlessly with the guitar and, on the other hand, ultraeconomic incursions of harmonic and/or melodic instruments in a conversation with the third instrument. On the percussive base are the drums, a bongo, maracas, a tambourine and sometimes a triangle. The rhythm section is consistent, precise and discreet and engages masterfully with the syncopated, broken beat of the guitar. The name behind this percussive foundation is the drummer Milton Banana, who is barely remembered but was one of the important architects of bossa nova. The precision and elegance with which he conducted the rhythm section is a very important element in the language of bossa nova. It is that type of performance that, being so well placed, is almost unnoticed. For the rest, there is Tom's piano in quick and punctual interventions, in the style of a woodwind or a strings section, like an orchestral instrument, leaving the harmonic base to João's guitar. Here and there, the backing track of strings and a flute or a trombone are added to the piano, bringing different colors to the conversation. That is it.

Another key element of bossa nova's physiognomy is the chant. It is an untuned way of singing, with a smooth vocal emission, without vibrato, without raptures, and without drama. Julio Medaglia (1974, p. 76) described João Gilberto's way of singing as an interpretation without personal demagogy and virtuosity. Discretion, subtlety and rigor overlapped. The singing contained a call to internalization, and the musical narrative had a colloquial character. Everything, in fact, denied the centrality of the “singer”, the “soloist”, the “star”. That represented a great rupture with the previous hegemonic way of singing. This is, for example, one of the issues that separates the aforementioned album by Elizete Cardoso, conceived in the context of an aesthetic of excess, from later bossa nova albums, despite being an album with songs by Tom and Vinicius. From João Gilberto's point of view, untuning the voice also means assuming the voice of your

own; it implies authenticity. The singing voice is the sound that comes from the chest, comes from within, what is perhaps the most intensely human thing in the field of musical sounds. Playing the guitar and singing, in this way, is the center of the existential deepening of bossa nova.

There is also, of course, the harmonic and melodic dimension. The development of the guitar language and the arrangements of bossa nova included inverted chords and so-called dissonances as influences coming from jazz and classical music. The harmonies were sophisticated and sometimes contained series of tonal modulations permeating imaginative melodies (MEDAGLIA, 1974, p. 76). The term dissonance indicates that the superstructure of the chords has an extended space, with the insertion of notes that increases the dynamics between tension and distention: ninths, diminished fifths, augmented elevenths, thirteenth, etc. According to José Estevam Gava (2002, p. 42), the compact chords used percussively by João Gilberto could even give the idea of tonal ambiguity. In any case, Brazilian traditional harmony found its transcendence there toward a new sound universe.

The song *Chega de saudade* is a good example of how harmonic language adds meaning to music, in this case, -even before the lyrics. The first part of the song is constructed around the tonal center of Dm. After the introduction, whose melody played by the flute begins in a dissonant context, stressing the ninth and fourth degrees and ends in a preparation with a subV7 chord (Eb7, substitute for the dominant), the harmony then starts to dialogue with melody through something that would become a hallmark of Tom: a descending chromatic bass line sequence of chords — Dm, Dm/C, E7/B, Bbm6, A7, and then back to Dm. The harmony continues without major mishaps, and after a brief variation around the subdominant (Gm), everything is again resolved around the tonal center. The context is melancholic and nocturnal. At the end of the first part, however, the harmony is modulated to D, and the melody starts to obey a major scale. I will not make a complete harmonic analysis here, but it is enough to say that intelligent, unusual sequences, based on several dissonant and inverted chords, lead the harmony until the end of the song, around the tonal center of D major. As often happens, the atmosphere becomes sunny, light and luminous in the change from the first to the second part.

There is, in bossa nova, and especially in Jobim and Gilberto, something that Gava (2002, p. 36) and Costa e Silva (2010) considered a sort of harmonic impressionism, full of tension with different lights and colours. Such a feature comes into that environment through the hand of Tom, who deeply studied French impressionist composers such as Debussy and Ravel. Regarding the world of painting, Paul Tillich (cf. Maraschin, 2003, p. 198-199) once declared that French impressionism carried less existential depth than German expressionism, but he still liked Cézanne, who is today considered a postimpressionist. For Tillich, impressionism was too superficial.¹⁷ The fact is that impressionism and

¹⁷ Cf. Paul Tillich: “One can see, in fact, in Cezane's still lifes, in Marc's animal figures, in Schmidt-Rottluff's landscapes, or in Nolde's erotic pictures, the immediate revelation of absolute reality in

expressionism marked, between the 19th and 20th centuries, a transition point. Despite the contrasts between the movements, there are also many points of contact: outdoor painting, everyday themes, the direct experience of color and light, the appreciation of subjectivity and individuality, among others.¹⁸ Perhaps bossa nova, in the mid-twentieth century, represents a Brazilian expression close to those European artistic movements.

Vinicius de Moraes, of course, soon understood the meanings of the harmony and the melody of “Chega de saudade” and thought up a lyric that perfectly matched the sound colors of the two-part song. The report by Vinicius to the newspaper “Última hora” (*Last hour*), at the end of the 1960s, reveals the following:

Tom repeated it ten times. It was a total favour, with a melancholic and plangent texture, and really "slow chorinho" in its spirit. I kept the melody in my ear and I was always humming it at home, waiting for a cue of poetry. That was something really new, original, entirely different from anything that had come before, but as Brazilian as any choro by Pixinguinha or any samba by Cartola. A circular samba, where each measure was a complaint of pain, each note a longing for someone far away. But the lyrics did not come. [...] I think that in all my life as a lyricist I have never been beaten like this. I made 10, 20 attempts. [...] I was already getting furious. [...]

One morning, after the beach, suddenly the resolution arrived. I was so happy that I gave a shout of joy, to the shock of my two little girls. I sang and sang again the samba giving attention to each detail, the color of the words in correspondence to music, the accentuation of the tonic, the problems of breath inside of verses, to everything. After the Black Orpheus sambas, I wanted to present my partner with lyrics worthy of his new music, because I felt it was new, moving in a direction that I could not name, but whose name was implicit in the creation. It really was bossa nova being born, just asking, in terms of interpretation, for the division that João Gilberto would discover soon after.

I gave the title “Chega de saudade” using one of the verses. I called Tom and dropped by his apartment. The maestro sat down at the piano and I sang the samba to him two or three times without him saying anything. Then I saw him taking the paper, putting it on the piano stand and singing it himself. And, soon calling his wife in a vibrant tone: - "Thereza!" (apud *HOMEM & OLIVEIRA*, 2012, p. 61-62).

relative things, the profound content of the world, experienced in the artist's religious ecstasy, shining through things. These things become sacred objects” (apud *MARASCHIN*, 2003, p. 198).

¹⁸ See, e.g., the exposition organized at the National Gallery of Berlin in 2015: “Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende” [Impressionism - Expressionism. Art at a Turning Point"]. Available in: <<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/impressionismus-expressionismus-kunstwende/>>. Accessed on: 19/01/2022.

With Vinicius' lyrics, "Chega de saudade" brought to the sphere of the word the transition from a lament to a celebration.

<i>Vai minha tristeza</i>	Go my sadness
<i>E diz a ela que sem ela não pode ser</i>	And tell her that without her it can't be
<i>Diz-lhe numa prece</i>	Tell her in a prayer
<i>Que ela regresse</i>	That she must come back
<i>Porque eu não posso mais sofrer</i>	Because I can't suffer anymore
<i>Chega de saudade,</i>	Enough of longing,
<i>A realidade é que sem ela</i>	The reality is that without her
<i>Não há paz, não há beleza</i>	There is no peace, there is no beauty
<i>É só tristeza e a melancolia</i>	It's just sadness and melancholy
<i>Que não sai de mim,</i>	That won't leave me,
<i>Não sai de mim, não sai</i>	Won't leave me, won't leave
<i>Mas se ela voltar,</i>	But if she comes back,
<i>Se ela voltar</i>	If she comes back
<i>Que coisa linda,</i>	What a beautiful thing,
<i>Que coisa louca</i>	What a crazy thing
<i>Pois há menos peixinhos a nadar no mar</i>	Because there are fewer little fishes swimming in the sea
<i>Do que os beijinhos que darei na sua boca</i>	Than the kisses I'll give your mouth
<i>Dentro dos meus braços, os abraços</i>	Inside my arms, hugs
<i>Hão de ser milhões de abraços</i>	Will be millions of hugs,
<i>Apertado assim, colado assim, calado</i>	Tight like this, glued like this, silent like this
<i>assim</i>	Hugs and kisses and affections without an end
<i>Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim</i>	That is to stop this thing
<i>Que é pra acabar com esse negócio</i>	Of you living without me
<i>De você viver sem mim</i>	

Thus, the renowned, erudite poet, in "Chega da saudade", approached colloquial speech, rhyming in Portuguese *beijinhos* (little kisses) and *peixinhos* (little fishes). In reference to the poetics of bossa nova, Medaglia (1974, p. 87) identified that the texts:

illustrate the affective and human aspirations of this people. As if trying to react in order not to succumb to the determinism of technique, to the dryness of the asphalt, to the distressing struggle for material survival, [...] the poetic imagination of bossa nova found in the symbolism of "love, the smile and the flower" its source of inspiration and spiritual energy.

It was 1958, shortly after the song was composed, when the talents of João, Tom and Vinicius converged in the emergence of bossa nova. Tom provided the harmonic and melodic material; Vinicius, the lyrical substance; and João, the form, a new way of playing and singing.

5. The impact

It was argued that the bossa nova movement, properly speaking, only existed between 1958 and 1962-1963 (GAVA, 2002, p. 36; TATIT, 2004, p. 179). Speaking of the influence of that movement means, however, to put in perspective practically all MPB from 1959 onward, starting with giants such as Gilberto Gil, resuming his account presented at the beginning of this text; Chico Buarque de Holanda (2006), who claims to have become a composer, initially trying to imitate bossa nova and then creating his own language; Caetano Veloso, who continued to compose songs with bossa-nova inspiration throughout his career; and Edu Lobo, Djavan, Ivan Lins, Dori Caymmi, Danilo Caymmi, and Joyce, among others. Not to mention early bossanovists such as Roberto Menescal, Carlos Lyra and Wanda Sá. The list goes on and on. I think that one way to gauge the authenticity and spiritual depth of a cultural movement is by observing its impact and developments. That is, the meanings that are perpetuated and transformed.

Luiz Tatit (2004, p. 179) refers to those first five years of bossa nova as an “intense” intervention, which “created a style of song, a style of artist and even a way of being that became a national mark of civility, ideological advancement and originality”. There is also, however, in Tatit's perception, an “extensive” dimension of bossa nova, “which spread over the following decades, crossed the millennium, and whose objective is nothing less than the construction of the 'absolute song', the one that brings within itself a portion of all other songs composed in Brazil”. In addition to Tom, João and Vinicius, Menescal, Carlinhos Lyra, Nara Leão, Bôscoli, and the other already mentioned young musicians from Rio belong to the first genre, as do the aforementioned bossa nova precursors, such as Farney, Alf and Os cariocas. For the second genre, only Tom Jobim and João Gilberto belong.

“Extensive”, in this in case, does not refer to the longevity of the songs produced in the period. Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal and others are authors of definitive songs in the Brazilian repertoire. We are referring to the project of purification of our music, of aesthetic screening, which became a model of conciseness, elimination of excesses, economy of resources and artistic performance. More precisely, it is about an attitude of revelation of essential points that are being established – but at the same time hidden – within an immense musical repertoire that tends to crush its main confection matrices. [...] what remained as a basic characteristic of their artistic performance [of Jobim and Gilberto], as a form of conduct that came to inspire their successors, was precisely this last aspect that comprises a deep look into the bowels of our musical body. There are moments in the history of the song, in the career of an artist or even in the history of a single composition in which the debugger treatment of bossa nova is necessary. In this sense, the bossa nova gesture is extensive. Both Jobim and João Gilberto never abdicated this gesture. (TATIT, 2004, p. 179-180).

The analysis is accurate. Bossa nova has a cultural significance that expands beyond its own historical accomplishment. The immersion in the deep musical tradition of Brazil carried out by Jobim and Gilberto and the consequent purification that resulted from it allowed the novelty of their language. This immersion includes, of course, samba but also transcends it toward the cultures of Brazilian backlands. The work of Jobim and Gilberto carries, in this sense, the same interest, the same strength and the same grandeur as the works of Villa-Lobos and Guimarães Rosa. Even in dialogue with exogenous musical languages, such as cool jazz and classical music, the extended meaning of bossa nova is to delve into tradition and reinvent it. This is, according to Tatit, the extensive gesture that remains a legacy for Brazilian Popular Music as a whole.

However, there is also the bossa-nova way of singing, playing the guitar, writing lyrics, composing songs, as well as harmonizing and arranging them—which is easy to perceive. As Tatit noted, this is so ingrained in Brazilian Popular Music culture that it can sometimes be hidden. For someone not to understand the greatness and importance of Jobim and Gilberto can happen for the simple fact that the language they created is so naturally embedded in the culture that it crosses, without one realizing it, the ways of playing, singing and thinking about music and Brazil. The beat of the guitar is the greatest example of this. However, the accent of the harmonies of Jobim and Gilberto can also be unmistakably perceived throughout the entire history of MPB after them, including in styles distant from bossa nova, such as rock, for example; think of the band “Los Hermanos”.

Regarding the international effects of bossa nova, there is an interesting perspective in the 2012 film “The Music According to Atonio Carlos Jobim”, directed by Nelson Pereira dos Santos and Dora Jobim, with screenplay by Miúcha and Nelson Pereira dos Santos. The film was produced entirely with music, with no use of the spoken word. It is a great tour through the soundscape of bossa nova and the work of Jobim. It also brings, however, numerous images that attest to the repercussion of bossa nova around the world, not only in the US jazz environment. Even so, to cite just a few of the greats of American music who dialogued with bossa nova, we should remember Miles Davies, Stan Getz, Gerry Mulligan, Charlie Bird, Tony Bennett, Dizzy Gillespie, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, Herbie Hancock, Sarah Vaughan, Judy Garland, and Frank Sinatra, among others. There are also, in the so-called “real books”—published scores and harmonies of jazz standards, with wide international circulation among musicians—several of the bossa nova classics. Indeed, even today, any self-respecting jazz musician should have songs such as “One note samba” or “Desafinado” at their fingertips. The movie “Tom and the Bossa”, by Walter Salles (1993), also brings reports in this sense, with significant lines by Gerry Mulligan, Bernard Birnbaum (TV director at CBS who directed the filming of the famous show at Carnegie Hall, in 1962) and Henry Mancini. The common point is that

they all talk of how the music of Jobim and Gilberto impacted the American musical environment, especially jazz.

...

Finally, I would like to end with an idea from poet Michael Longley, who underscores the existential dimension of art, which has brought us here:

I like the Aristotelian notion of catharsis. And I think what art can do is to tune you up. I mean, if you think of an out-of-tune violin, and tuning it up so that it's in tune, I think that's what art is, and that's what art does. And good art, good poems, is making people more human, making them more intelligent, making them more sensitive and emotionally pure than they might otherwise be.¹⁹

In tune or out of tune (Desafinado), the promise, at last, never ends. Bossa nova remains a utopia and an invitation to surrender and emptying. *Chega de saudade*, No more blues!

References

ALVES, Rubem. **O que é religião**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALVES, Rubem. **O suspiro dos oprimidos**. São Paulo: Paulinas, 1984.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade, a história e as histórias da bossa nova**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUARQUE, Chico. Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves *et al.* NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 161-196.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Histórias de canções: Tom Jobim**. São Paulo: Leya, 2012.

LEEUW, Gerardus van der. **Sacred and profane beauty, the Holy in Art**. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

¹⁹Available at: <<https://onbeing.org/programs/the-vitality-of-ordinary-things/#transcript>>. Accessed on 01/14/2021.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos**, n. 34, novembro de 1992, p. 63-70.

MARASCHIN, Jaci. Na Bienal de Veneza com Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 4, Dezembro de 2003, p. 182-205.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 67-123.

NAVES, Santuza Cambraia; BRITTO, Paulo Henriques. Entre o experimentalismo e a reverência à tradição. In: BACHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**, ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 29-47.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral, uma polêmica**. Trad. Paulo Cesar de Souza. 11ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SÁ, Wanda. Eu canto tocando. (Entrevista a Santuza Naves, Kate Lyra, Heloisa Tapajós, Juliana Jabor e Thais Medeiros) In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs). **A MPB em discussão, entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 22-40.

SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. **Alea**, vol. 12, n. 1, janeiro-junho, 2010, p. 107-122.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TILLICH, Paul. **Perspectivas da teologia protestante nos séculos XIX e XX**. Trad. Jaci Maraschin. 2ª ed. São Paulo: ASTE, 1999.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**, uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**, ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

“Guerra santa”: a disputa simbólica na feira de ilusões

"Holy war": the symbolic dispute in the fair of illusions

"Guerra santa": la disputa simbólica en la feria de las ilusiones

Gladir da Silva Cabral¹

RESUMO

Tendo como referencial teórico obras de Pierre Bourdieu e Peter Berger, este trabalho apresenta uma análise da canção “Guerra Santa”, de Gilberto Gil, propondo uma aproximação entre as áreas de estudos da religião e a música popular brasileira. A análise tenta mostrar como a religião opera segundo a lógica da concorrência de mercado, ao mesmo tempo em que o mercado se converte em religião. Destaca-se a contribuição do poeta e compositor Gilberto Gil com a sua leitura e interpretação dos fenômenos religiosos, sociais e culturais do seu tempo, posicionando-se a favor do entendimento e do espírito de tolerância para com o outro.

Palavras-chave: Guerra Santa. Gilberto Gil. Religião. Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

Using Pierre Bourdieu and Peter Berger as theoretical references, this paper analyzes the song "Guerra Santa" by Gilberto Gil, proposing an approximation between the fields of studies of religion and Brazilian popular music. At the same time, the analysis shows how religion operates based on the logic of market competition. The article highlights Gilberto Gil's contribution of reading and interpreting religious, social, and cultural phenomena of his time, while encouraging understanding and tolerance toward other cultures.

Keywords: Holy War. Gilberto Gil. Religion. Brazilian Popular Music.

RESUMEN

Utilizando como referencias teóricas a Pierre Bourdieu y Peter Berger, este trabajo analiza la canción "Guerra Santa" de Gilberto Gil, proponiendo una aproximación entre los campos de estudios de la religión y la música popular brasileña. Al mismo tiempo, el análisis muestra como la religión opera a partir de la lógica de la competencia del mercado. El artículo destaca la contribución de Gilberto Gil de leer e interpretar los fenómenos religiosos, sociales y culturales de su tiempo, al tiempo que fomenta la comprensión y la tolerancia hacia otras culturas.

Keywords: Guerra Santa. Gilberto Gil. Religion. Música Popular Brasileña.

¹ Doutor em Letras pela UFSC. Professor da Universidade do Extremo Sul Catarinense. Contato: gla@unescc.net

Introdução

A cena chocante que deu origem à canção “Guerra Santa”, de Gilberto Gil, ocorreu no dia 12 de outubro de 1995, no programa de televisão Palavra da Vida, da TV Record, e foi protagonizada pelo então pastor da Igreja Universal do Reino de Deus Sérgio Von Helder. Era o Dia de Nossa Senhora Aparecida, e o pregador intentava confrontar o símbolo maior da fé católica no Brasil a fim de atrair fiéis e aderentes para o evangelicalismo neopentecostal. Era uma pregação apologética, agressiva, radical em sua forma e petulante em seu tom. Atropelava os princípios mínimos de respeito aos diferentes e tolerância para com os divergentes. Ele transpirava ressentimento em relação ao catolicismo praticado no Brasil há séculos, anterior à chegada dos protestantes no século XIX e aos neopentecostais do fim do século XX. Em certa altura do programa, intoxicado em seu discurso cada vez mais agressivo, o pastor aproximou-se de uma imagem de Nossa Senhora trazida para diante das câmeras a propósito e começou a chutá-la e a desafiá-la, na tentativa de provar que a santa era só uma estátua sem poder de reação, um objeto qualquer, uma cena tardia de manifestação iconoclasta. Era como se de repente voltássemos do movimento iconoclasta do VII e IX ou da Reforma Protestante do séc. XVI.

A repercussão na imprensa e na sociedade brasileira foi imediata e veemente, sendo destaque no Jornal Nacional, da rede Globo de TV, e em todos os demais noticiários. As primeiras reações foram de choque e indignação. Até então, um povo de maioria católica jamais havia sido alvo de preconceito ou injúria por causa de sua religião. Acompanhando sempre o que se passa na sociedade, o poeta observa o que acontece, reflete, analisa e, eventualmente, responde com sua arte. Foi o que fez Gilberto Gil ao escrever em 1995 sua canção “Guerra Santa”, que seria publicada no álbum “Quanta”, lançado em 1997. O título da canção fazia alusão às guerras islâmicas recentes naquela década, como a Guerra do Golfo em 1992, utilizando a já conhecida expressão *jihad* e apontando para o fenômeno da guerra religiosa como declaração do fim da relação, fim do comércio, fim do diálogo. É a hostilização do outro, a negação do seu direito de existir. A princípio, a expressão “guerra santa” está em contradição com a mensagem de paz e entendimento que tanto apregoam as religiões, sobretudo, neste caso, a cristã. No entanto, a religião acaba por se revelar uma experiência ambígua, humana e contraditória.

Em sua canção, Gil se reporta à cena do chute da santa e questiona, com uma boa dose de ironia, sobre a sanidade do pregador, que “fica louco, pinel”, mas que não se pode chamar de “louco” propriamente, visto que “não rasga dinheiro”, que seria, no domínio da cultura popular, uma das maiores provas de loucura. E falando em dinheiro, Gil vai construindo sua metáfora principal: a da feira. Se alguém quer montar sua barraca e vender seu produto na feira, argumenta a voz da canção, deve primeiro aprender a respeitar os demais feirantes, reconhecer a diversidade de ofertas e de produtos típica do ambiente comercial e, então, “vender o seu peixe em paz”. A concorrência está posta e suas regras precisam ser respeitadas.

Comentando sobre “Guerra Santa”, Gilberto Gil revela que a escreveu como “resposta mesmo à provocação contida no episódio do pastor evangélico que chutou a imagem de Nossa Senhora Aparecida na televisão” (*apud* RENNÓ, 2003, p. 440). Em seu depoimento, Gil afirma que se sentiu chocado com tanta “falta de respeito”, tanto “proselitismo funcional”, tanto materialismo revestido de linguagem religiosa. “Se ele não pode respeitar o atributo religioso de uma outra religião, ele não tem direito de professar uma fé; se ele não respeita a profissão do outro, ele não tem direito de ser profissional” (*idem, ibidem*). Antes de continuarmos, vamos à letra da canção, objeto desta breve análise:

Ele diz que tem, que tem como abrir o portão do céu
Ele promete a salvação
Ele chuta a imagem da santa, fica louco, pinel
Mas não rasga dinheiro, não
Ele diz que faz, que faz tudo isso em nome de Deus
Como um Papa da Inquisição
Nem se lembra do horror da noite de São Bartolomeu
Não, não lembra de nada, não

Não lembra de nada, é louco
Mas não rasga dinheiro
Promete a mansão no paraíso
Contanto que você pague primeiro
Que você primeiro pague dinheiro
Dê sua doação, e entre no céu
Levado pelo bom ladrão

Ele pensa que faz do amor sua profissão de fé
Só que faz da fé profissão
Aliás em matéria de vender paz, amor e axé
Ele não está sozinho, não
Eu até compreendo os salvadores profissionais
Sua feira de ilusões
Só que o bom barraqueiro que quer vender seu peixe em paz
Deixa o outro vender limões

Um vende limões, o outro vende o peixe que quer
O nome de Deus pode ser Oxalá,
Jeová, Tupã, Jesus, Maomé
Maomé, Jesus, Tupã, Jeová, Oxalá e tantos mais
Sons diferentes, sim, para sonhos iguais (*apud* RENNÓ, 2003, p. 439-440)

Por uma questão de foco e de escolhas quanto ao tipo de análise, aqui não tratarei dos recursos melódicos, rítmicos e harmônicos da canção, mas apenas do conteúdo poético da letra.

Violência simbólica e capital simbólico

Na primeira estrofe da canção o poeta apresenta o tal pastor tomando para si a antiga autoridade papal, dizendo ter como “abrir o portão do céu”, prometendo aos seus telespectadores a salvação, agindo como um “Papa da Inquisição”, esquecendo-se da noite de São Bartolomeu². A atitude desse pastor “protestante” parece revelar a antítese dos valores da Reforma do séc. XVI. Ele repete tudo aquilo que um dia o protestantismo contestou e combateu. Ou seja, a canção denuncia a completa contradição da postura do tal religioso que assume poderes absolutos de mediação entre o Deus e a humanidade. Seria sinal de loucura, não fosse o fato de esse sujeito “não rasgar dinheiro”. Há, portanto, duas características dessa religiosidade doentia: a atitude irracional de um sujeito que fica “louco, pinel” e a amnésia de quem finge esquecer toda a história da igreja cristã. Seu gesto fez repetir a história da Inquisição, a simonia (isto é, a venda de perdões divinos) e “a noite de São Bartolomeu”. Gil mesmo declara que “Guerra Santa” é uma canção de “desagravo” e arrisca um diagnóstico para o problema do pastor: “Pecado da virtude”, isto é, “reduzir a divindade à dimensão antropomórfica”, ou seja, idolatria, “[f]azer de Deus a imagem e semelhança do ser humano” (*apud* FONTELES, 1999, p. 242). O pastor estava cometendo o mesmo pecado que condenava nos católicos, só que de modo mais sofisticado.

Não sem certa ironia, Gil observa como o pregador estava ele mesmo numa guerra interior e, como acabou por envolver a divindade nessa guerra curiosamente chamada de santa, invocou “uma guerra de deuses para justificar a [...] própria guerra. Por que jogar Jeová contra Tupã, Tupã contra Maomé, Maomé contra não sei quem?” (*apud* FONTELES, 1999, p. 242). Os nomes dos deuses são usados como bandeiras, como ídolos para justificar uma guerra já inventada e em curso, uma violência simbólica, para usar uma expressão de Pierre Bourdieu (1989). O que chocou Gil na atitude do pastor foi o “desrespeito ao outro” (p. 242), afinal é disso que se trata: “A intolerância em nome de Deus é uma coisa feia” (*idem, ibidem*).

O conceito de violência simbólica, elaborado por Pierre Bourdieu, caracteriza um certo tipo de violência indireta, não física, como um tipo de assédio moral, psicológico, espiritual, que se realiza sem que o violentado tenha plena consciência do que está acontecendo. Bourdieu afirma: “As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme os seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições sociais” (BOURDIEU, 1989, p. 11-12). Os agentes da religião funcionariam como produtores de símbolos religiosos, culturais. Bourdieu divide os capitais que as pessoas possuem em quatro tipos: 1) o capital econômico, que tem direta relação com a renda financeira; 2) o capital social, que está ligado às relações sociais do indivíduo, suas conexões de amizade e convivência; 3) o capital cultural, que está diretamente relacionado com educação,

² Massacre que ocorreu na França, na Noite de São Bartolomeu, entre os dias 23 e 24 de agosto de 1572, perpetrado por reis católicos e que culminou na morte de um número estimado de 5.000 a 30.000 pessoas.

oportunidades de formação acadêmica e expressão artística; 4) capital simbólico, que está ligado ao prestígio que as pessoas têm na sociedade, o reconhecimento do seu papel social.

Ainda sobre o poder simbólico, Bourdieu esclarece que ele se manifesta “como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 14). O dominado precisa esquecer que a dominação é historicamente construída. Precisa entender a dominação como necessária, natural ou divinamente estabelecida.

Na segunda estrofe da canção, a simonia, tão combatida por Martinho Lutero em suas 95 Teses, é retomada pelo pastor evangélico que “não rasga dinheiro” e que “promete a mansão no paraíso”, desde que seja feito um pagamento antecipado, uma generosa doação que o conduza ao céu “levado pelo bom ladrão”, diz a voz poética com sua precisa ironia. Ou seja, o poeta denuncia a exploração comercial da fé em pleno final do segundo milênio, e olha que o Expresso 2222, cuja partida foi anunciada em 1972, completaria sua rota só depois do ano 2000. Muito recentemente, a professora e filósofa Márcia Tiburi, em uma entrevista ao jornalista Leonardo Attuch (2022), discutindo sobre discurso religioso e violência sexual, comentou que “o mercado virou religião e a religião virou mercado”, algo que Walter Benjamin já havia intuído na primeira metade do século XX.

A visão do campo religioso como espaço aberto para a produção de bens simbólicos em troca de legitimação é aprofundada por Pierre Bourdieu, em sua obra “A Economia das Trocas Simbólicas” (2007). Os símbolos do rito e do mito funcionam como a linguagem, pela linguagem. A língua opera “enquanto instrumento de *comunicação* e enquanto um *veículo simbólico a um tempo estruturado* (e portanto, passível de análise estrutural) e estruturante” (p. 28), construindo sentido dos signos e do mundo. A partir dos estudos de Weber, Bourdieu afirma que o surgimento e “desenvolvimento das grandes religiões universais estão associados à aparição e ao desenvolvimento da cidade”, em oposição ao campo (p. 343). Dessa forma a religião foi implementada com o elemento da racionalização e da moralização, a partir de um corpo de obreiros especializados, o clero. A formação de um grupo de especialistas manipuladores dos símbolos vai excluir o restante do povo, visto como profano, sem “capital religioso” (p. 39). Mas o clero precisa do povo leigo, sem o qual não há igreja, pois, a partir de Durkheim, se entende que “um colégio de sacerdotes não é uma igreja, assim como uma congregação religiosa devotada a algum santo na sombra do claustro não constitui um culto particular” (p. 42). Opondo religião e pensamento mágico, Durkheim comenta que “[a] magia apresenta uma espécie de prazer profissional em profanar as coisas santas, em seus ritos ela faz o contrário das cerimônias religiosas” (*apud* BOURDIEU, 2007, p. 45). Percebe-se, então uma tensão entre as forças da magia e da religião institucionalizada em função de acessar, conseguir ou não o monopólio da gestão do sagrado. É essa tensão que se vê na cena do chute da santa e na canção de Gil. A grande luta, enfatiza Bourdieu, é pelo monopólio da gestão de bens de salvação em meio à

concorrência. Nesse contexto, “o campo religioso recobre o campo das relações de concorrência que se estabelecem no próprio interior da igreja” (p. 63).

A religião como mercado

Peter Berger, em seu livro “O Dossel Sagrado” (1985), apresenta a noção de mercado religioso num contexto de pluralidade e concorrência mercadológica para uma clientela consumidora. Berger não crê na viabilidade do estudo da religião em sua “essência” ou “verdade”, mas como fenômeno cultural, como realidade social e histórica, como construção humana. Citando Mircea Eliade, ele escreve: “A religião é o empreendimento humano pelo qual se estabelece um cosmos sagrado. Ou por outra, a religião é a cosmificação feita de maneira sagrada” (1985, p. 38). O contrário do sagrado é o profano, as coisas miúdas do dia a dia. Assim o pregador da Igreja Universal operava na faixa da separação entre o sagrado e o profano, para tentar provar que o que o povo católico considera sagrado é na verdade profano. E ao fazê-lo, o pregador pesa a mão, extrapola a medida, e cruza a fronteira do sagrado do outro, sem o devido respeito.

O professor Artur César Isaia segue na mesma direção, em sua tese “O Cajado da Ordem: catolicismo e projeto político no Rio Grande do Sul” (1992), ao pontuar que religião é empreendimento dialeticamente construído, dentro de um contexto histórico. Estudar religião não é fazer teologia, e sim fazer ciência histórica. No caso das canções de Gil, sua leitura permite a averiguação dos rastros da religião nos elementos da cultura, isto é, na canção popular brasileira. Em sua canção “Guerra Santa”, especificamente, ela está nas imagens dramáticas, na escolha das palavras, na ponderação sobre o comércio da fé, na manifestação da intolerância religiosa, na ironia que denuncia a intolerância e a ambição de controle do sagrado.

Em uma entrevista feita a Bené Fonteles, Gil arriscou-se inclusive a apresentar uma definição de religião ou uma explicação para o fenômeno religioso numa perspectiva freudiana: “todas as religiões são o nosso sonho de projeção da Divindade. A nossa necessidade de ver o Divino à nossa imagem e justificar, na nossa existência, termos um Pai Eterno e termos mesmo uma procedência cósmica no tempo e no espaço...” (*apud* FONTELES, 1999, p. 243). Ou como Ludwig Feuerbach definiu: “A religião é o solene desvelar dos tesouros ocultos do homem, a revelação dos seus pensamentos íntimos, a confissão aberta dos seus segredos de amor” (FEUERBACH, 1983, p. 74). E Rubem Alves, então, comenta:

Vivemos em guerra permanente conosco mesmos. Somos incapazes de ser felizes. Não somos o que desejamos ser. O que desejamos ser jaz reprimido... E é justamente aí, diria Feurbach, que se encontra a essência do que somos. Somos o nosso desejo, desejo que não pode florescer (ALVES, 2010, p. 92).

Karl Marx iria mais fundo ao defini-la como o “suspiro da criatura oprimida, coração de um mundo sem coração, espírito de uma situação sem espírito: a religião é o ópio do povo” (ALVES, 2010, p. 38).

Outro argumento interessante de Gil sobre o fenômeno religioso, argumento oportuno e presente na canção, é o que entende as religiões como, ademais todos os fenômenos culturais, resultantes de inúmeras confluências e influências históricas. “Todas são assim e se nutrem das receitas rituais das outras. O catolicismo pegou um bocado de coisas do paganismo. A missa é um sacrifício igual a um ritual pagão do Oriente Médio” (*apud* FONTELES, 1999, p. 243). Essa pretensão de hegemonia é muito arrogante. “Uma coisa vem da outra e não tem essa de uma só. São sinais que mostram que tolerar é um compreender e admitir a existência do outro” (FONTELES, 1999, p. 244). Para o poeta, a questão fundamental é o reconhecimento da origem híbrida de todas as religiões e da alteridade como condição de convivência e prática. Isso demanda, por parte do adorador de qualquer tradição religiosa, boa dose de humildade, consciência histórica, humana e social, sensibilidade para a interdependência entre os seres humanos. Segundo Gil, é daí que vem o sentido da palavra “ethos” – “o espaço pertencente ao ser, ao ente. Ele e o seu espaço. Todos têm e ocupam um espaço e é preciso compartilhar os espaços” (FONTELES, 1999, p. 244).

Na terceira estrofe da canção, o eu lírico faz um trocadilho entre fazer uma profissão de fé e fazer da fé profissão. Há uma ambiguidade nesse pregador que agride o símbolo do outro, a contradição de saber ou não o que realmente faz, uma falta de consciência de si. Ele pensa que está realizando sua profissão de fé quando na verdade está fazendo de sua fé uma profissão, um meio de ganhar dinheiro a partir da boa-fé de outras pessoas. Tornou-se, dessa forma, um “salvador profissional” na grande feira de ilusões em que se tornou o mercado religioso. Sua performance é a de quem mercadeja a religião. Seu comportamento é o de um mercenário da fé, pois a tem como fonte de lucro, pecado antigo, se levarmos em conta o que certa vez denunciou o apóstolo Paulo em I Timóteo 6:3-10.³

³ “Se alguém ensina alguma doutrina diferente e não concorda com as verdadeiras palavras do nosso Senhor Jesus Cristo e com os ensinamentos da nossa religião, essa pessoa está cheia de orgulho e não sabe nada. Discutir e brigar a respeito de palavras é como uma doença nessas pessoas. E daí vêm invejas, brigas, insultos, desconfianças maldosas e discussões sem fim, como costumam fazer as pessoas que perderam o juízo e não têm mais a verdade. Essa gente pensa que a religião é um meio de enriquecer. É claro que a religião é uma fonte de muita riqueza, mas só para a pessoa que se contenta com o que tem. O que foi que trouxemos para o mundo? Nada! E o que é que vamos levar do mundo? Nada! Portanto, se temos comida e roupas, fiquemos contentes com isso. Porém os que querem ficar ricos caem em pecado, ao serem tentados, e ficam presos na armadilha de muitos desejos tolos, que fazem mal e levam as pessoas a se afundarem na desgraça e na destruição. Pois o amor ao dinheiro é uma fonte de todos os tipos de males. E algumas pessoas, por quererem tanto ter dinheiro, se desviaram da fé e encheram a sua vida de sofrimentos.” (Bíblia, Nova Tradução da Linguagem de Hoje).

A última estrofe da canção explora a metáfora da feira religiosa aberta em nosso país. Essa feira é caracterizada pela diversidade de bens em oferta: “um vende limões / O outro vende o peixe”. Um prega sua fé em Oxalá, outro em Jeová, e ainda outros em Tupã, Jesus, Maomé – uma lista de grandes tradições religiosas, grandes nomes divinos que apontam para as principais tradições de matriz africana, indígena e oriental: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Uma diversidade impressionante de discursos religiosos, pregoeiros da fé, mas surpreendentemente o poeta fecha seu pensamento e sentido concluindo que, de fato, são apenas nomes diferentes “para sonhos iguais”. Gil fala de uma essência, “uma substância comum às religiões” (*apud* RENNÓ, 2003). Em que pese a concorrência no mercado de capitais simbólicos, o sonho humano permanece o mesmo. As religiões são múltiplas, mas, argumenta o poeta, nascem de aspirações comuns a todo o gênero humano: transcendência, perdão, graça, comunhão, alegria, misericórdia, esperança, fé... desejo de felicidade. A canção é, assim, uma “resposta mesmo – a uma intolerância religiosa que não é compatível com a complexidade do nosso tempo” (*apud* RENNÓ, 2003, p. 440).

José Miguel Wisnik, em seu artigo apresentando a obra de Gil no livro “Gilberto Gil: Todas as Letras”, reflete sobre os vários usos e sentidos da palavra “ilusão” nas canções do poeta. Para Wisnik, a palavra ilusão aponta para um movimento contínuo entre o “instante vacilante” do aqui e agora, a travessia da duração da existência, e a “saudade de um tempo ou lugar na eternidade” (WISNIK, 2003, p. 15). A palavra está ligada ao percurso da existência humana e sua “gratuidade”, o movimento aparentemente sem rumo entre o tempo e a eternidade. As canções de Gil têm uma potência desveladora, portanto denunciadora das ilusões a que estamos sujeitos. Entretanto, argumenta Wisnik, ele o faz “sem perder o agasalho que aconchega ao coração” (2003, p. 16). Wisnik percebe sabedoria nas canções de Gil, uma “sabedoria irrequietamente serena” (WISNIK, 2003, p. 17). E é com essa serenidade ágil que ele denuncia a “feira das ilusões” do comércio religioso e a impropriedade do discurso da violência simbólica religiosa. “Em vez dos fundamentalismos, o equilíbrio fundamental. Em vez do cosmopolitismo transformado num consumismo vão, o sentimento do universo e o senso da medida humana” (WISNIK, 2003, p. 18). Em vez da injúria e da intolerância, o reconhecimento e acolhimento do outro com sua fé diferente e ao mesmo tempo semelhante.

Peter Berger (1985) aponta para a lógica do mercado que funciona no campo da religião, seguindo a dinâmica da oferta e da procura, num jogo de concorrência para a produção de bens simbólicos tendo como meta o acúmulo de capital simbólico. “A religião legitima as instituições infundindo-lhes um *status* ontológico de validade suprema, isto é, *situando-as* num quadro de referência sagrado e cósmico” (1985, p. 46). A religião funciona segundo a lógica da feira. Isso, segundo a canção de Gil, não é um problema em si, o problema é o desejo de monopólio. Isso parece estar na mesma vibração de Bourdieu ao explicar como o funcionamento do mercado religioso vai depender da capacidade do agente de se conectar com os anseios e necessidades do seu público consumidor e do capital simbólico de que dispõe.

O capital de autoridade propriamente religiosa de que dispõe uma instância religiosa depende da força material simbólica dos grupos ou classes que ela pode mobilizar oferecendo-lhes bens de serviços capazes de satisfazer seus interesses religiosos, sendo que a natureza destes bens e serviços depende, por sua vez, do capital de autoridade religiosa de que dispõe levando-se em conta a mediação operada pela posição da instância produtora na estrutura do campo religioso. (BOURDIEU, 2007, p. 58).

O chamado “campo religioso” é um espaço de disputa entre as agências religiosas, os feirantes, como diria Gil. A lógica de mercado aplicada a esse campo é assustadoramente reveladora de seu caráter mercantilista, comercial – competição por atenção, acúmulo de capital simbólico, clientela consumidora. Essa é a perspectiva que nos traz Bourdieu em “A Economia das Trocas” (2007, p. 59):

A gestão do depósito de capital religioso (ou sagrado), produto do trabalho religioso acumulado, e o trabalho religioso necessário para garantir a perpetuação deste capital garantindo a conservação ou a restauração do mercado simbólico em que o primeiro se desenvolve, somente podem ser asseguradas por meio de um aparelho de tipo burocrático que seja capaz, como por exemplo, a Igreja, de exercer de modo duradouro ação contínua (ordinária) necessária para assegurar sua própria reprodução ao reproduzir os produtores de bens de salvação e serviços religiosos, a saber, o corpo de sacerdotes, e o mercado oferecido a estes bens, a saber, os leigos (em oposição aos infiéis e heréticos) como consumidores dotados de um mínimo de competência religiosa (habitus religioso) necessária para sentir a necessidade específica de seus produtos.

Tudo vai depender da “gestão econômica do capital religioso”, o que é interrompido brutalmente pela “guerra santa”, que é a estagnação dos fluxos de produção, distribuição e consumo simbólico para tempos de paz. A guerra faz estagnar a feira, o que segundo a canção não é bom para ninguém. Essa noção de sensatez e tino comercial, Gil quer trazer à memória com sua canção. É claro que a guerra abre um novo mercado de produtos simbólicos, o mercado do ódio, do terror e da radicalização do fundamentalismo teológico.

Bourdieu falava da importância da estrutura institucional. O conflito dramatizado em 1995 tem como uma das partes a Igreja Católica Romana, com milênios de história institucional e tradição organicamente incrustada na sociedade brasileira. A outra parte é a Igreja Universal do Reino de Deus, uma agência neopentecostal muito recente e ainda em busca da sua estabilidade institucional, naquele período do ocorrido, portanto ávida de crescimento e de vontade de ganhar as mentes e os corações dos brasileiros e conquistar seu espaço no panteão da religiosidade popular brasileira.

Para Peter Berger, o equilíbrio mercadológico no campo religioso se dá pela equação entre a oferta e a demanda. Berger apontava para o crescente fenômeno da secularização no mundo, o que hoje parece ter aparentemente se estancado

pelo súbito crescimento das religiões, pelo menos no hemisfério sul do planeta. A sociedade está mais plural, sim, mas não menos secularizada. Se bem que há que se considerar um aspecto peculiar: as religiões cresceram, mas funcionam de modo secularizado, o *modus operandi* é capitalista e mercadológico, coisa que Gil intuiu em sua canção.

Como podemos ver, a canção de Gil faz alusão aos abusos da Santa Inquisição, à chacina da Noite de São Bartolomeu, à dimensão comercial das trocas de símbolos religiosos, ao hibridismo que está na raiz e na história de todas as religiões, à necessidade de respeitar os outros feirantes concorrentes na mesma feira, mas que vendem produtos ligeiramente diferentes. Como o arqueólogo imaginado por Walter Benjamin, o historiador materialista histórico, Gil vai escavando o passado a contrapelo e reverberando as vozes que foram caladas pela Inquisição, as vidas silenciadas na noite de São Bartolomeu. Gil levanta o véu que encobre a barbárie que se esconde nos gestos dos agentes midiáticos da fé. Ao chutar a santa, o pastor incorreu nos mesmos erros da Inquisição, tornou-se seu agente, atualizou-a. Walter Benjamin fala também de escolar a história a contrapelo, acessando os interstícios, a camada que está por trás do penteado, a raiz do cabelo.

Escavar a história a contrapelo é um conceito importante em Walter Benjamin, que está presente em seu ensaio “Sobre o conceito de história” (1987) e que é ainda aplicado em outro texto seu, resenhando um livro francês de Marcel Brion, “Bartholomé de Las Casas: Pères des Indiens”, em que mostra como a marcha do progresso e a sanha da colonização transformaram a civilização em barbárie, conceitos que se misturam na dança da opressão e da violência contra os mais fracos e os vencidos ao longo da história (BENJAMIN, 2013). Em sua análise, ele mostra como a teologia serviu para justificar e lubrificar a máquina da exploração humana pelo capital. Seu ensaio demonstra como um sacerdote católico, Bartolomeu de Las Casas, recorre à fé cristã, instrumentalizada pelos donos do poder, para organizar um movimento de resistência “aos horrores cometidos pelo catolicismo” (LÖWY, 2013). Walter Benjamin afirma categoricamente: “A história colonialista dos povos europeus começa com o processo pavoroso da conquista que transforma todo o novo mundo conquistado numa câmara de tortura” (BENJAMIN, 2013, p. 171).

A canção de Gil denuncia um tipo de religião que realiza o sujo serviço de justificar o preconceito, o desrespeito, a violência, a intolerância. Na concepção de Walter Benjamin da leitura da história a contrapelo, vê-se em ação a operação lógica da dialética do materialismo histórico. Embora invoquem a metafísica e a dimensão espiritual e transcendente da vida, as religiões têm o pé firme na materialidade da história humana. E são esses os vestígios que Walter Benjamin procura investigar. São também esses os indícios para os quais Gil aponta em sua canção.

O nazismo, para Walter Benjamin, contém em si os elementos do demoníaco, do anticristo, do falso Messias (LÖWY, 2013). Não por acaso, ele fala do “inferno nazista”. O nazifascismo, em sua violência racista e intolerante,

ameaça com seu poder bélico trazer a barbárie à Europa e ao mundo. É o que intui Walter Benjamin. Em tempos de maré fascista, a intolerância religiosa é uma ameaça constante. O único alento dentro do pessimismo está no que Walter Benjamin chama de “momento messiânico”, de um brotar da resistência e da liberdade, um momento precioso e qualitativamente superior, ainda que às vezes tão momentâneo e fugaz. O momento messiânico é um momento revolucionário que pode interromper a marcha célere do capitalismo. Walter Benjamin aposta suas esperanças na chegada desse momento, um conceito não apenas teológico, mas político e crítico, um momento de redenção que poderia, quem sabe, suspender a marcha inexorável da civilização em direção à barbárie (BENJAMIN, 1987). Para Löwy (2013), Walter Benjamin não se confunde com as aspirações reacionárias nostálgicas de um tempo de glória, críticas meramente românticas, voltadas a um passado nostálgicamente lembrado, mas volta-se para o futuro – “a crítica marxista de Benjamin se situa explicitamente do ponto de vista dos vencidos e dos oprimidos, das classes dominadas, dos párias da história” (LÖWY, 2013, p. 18).

Mesclando influências do messianismo judaico, do romantismo e posteriormente do marxismo, Walter Benjamin propõe, em seus ensaios, uma leitura nova e profunda da cultura, da sociedade ocidental que problematiza a noção de progresso proclamado pela modernidade em sua obsessão pela tecnologia, numa escalada que culminaria, em seu tempo, na corrida armamentista que fez eclodir a II Guerra Mundial pela Alemanha nazista, com a utilização de armas químicas, tanques pesados, aviões bombardeiros, encouraçados, metralhadoras, máquinas sofisticadas de matar – a barbárie sob a máscara da modernidade e do progresso tecnológico.

O capitalismo como religião

Um dos conceitos essenciais de Walter Benjamin é o do capitalismo como religião, pois ajuda a entender como o processo de desenvolvimento da economia moderna foi ocupando o espaço do sagrado, que antes pertencia somente à religião. O capitalismo virou o centro da vida na modernidade. Seus valores se absolutizaram, seu poder de interferência na vida humana se tornou abrangente, virou o sumo bem, o valor final e a medida de todas as coisas: “O capitalismo deve ser visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013, p. 21). Seus desígnios não podem ser sondados nem questionados. Em volta dele cresce uma aura de mistério. Ele media todas as relações, imiscui-se em todas as instituições, transforma as vidas e canaliza todas as energias do trabalho, assim ocupa e preenche os dias livres, as horas privadas, o tempo de lazer. Seus templos são os bancos, os shopping centers e os centros de consumo das cidades atuais. Seu espírito se move nas nuvens dos espaços virtuais. Sua liturgia fascina e absorve a atenção e a atividade de todas as gerações. É parte de um processo de secularização da vida que começou no início da modernidade. Um secularismo

crecente cujo clímax pode ter sido o séc. XX, com a retração dos discursos e das instituições religiosas, que foram paulatinamente minguando em termos de influência na vida econômica, cultural e política no Ocidente.

E o que dizer das religiões propriamente ditas? Morreram? Não, elas transmutaram-se em parte para a vida privada, para o gueto das pequenas comunidades, famílias, células suburbanas. Além do mais, adaptaram-se ao sistema capitalista na prática, nas estratégias de expansão, na logística propagandista, na forma agressiva com que procuraram vender seu produto simbólico, no modo de se autogerenciar e em sua proximidade com os agentes políticos conservadores. A religião continua, mas funcionando como o capital. O capitalismo, por sua vez, após tantas revoluções e tentativas frustradas de mudança, funciona como a religião. No fundo, a força motriz dos avanços e movimentos religiosos contemporâneos é o capital. Dessa forma, a religião tornou-se secularizada quase que completamente, preservando apenas a forma exterior de religiosidade. As fronteiras, as exceções servem para confirmar esta constatação. Templo é dinheiro.

Para Benjamin, o capitalismo, ao funcionar como religião, conduz a humanidade para a “casa do desespero” (LÖWY, 2013). Nessa crítica, Benjamin antecipa o que haveriam de dizer os teólogos cristãos da teologia da libertação. Isso ainda antes de o filósofo ter contato com o materialismo histórico das obras de Luckács. O caminho acelerado do capitalismo em direção à barbárie passa necessariamente pelo desenvolvimento tecnológico das armas químicas e de gases mortais. Um desenvolvimento que haveria de desembocar nas guerras, e olha que ele nem imaginava o surgimento do foguete, pelos nazistas, e das bombas atômicas que seriam lançadas sobre o Japão. Walter Benjamin morreria antes, depois de atravessar os montes Pirineus, ao tentar fugir da perseguição nazista em direção à Espanha.

Em sua obra “A economia das trocas simbólicas”, Bourdieu comenta sobre o poder simbólico e seu funcionamento como uma “força estruturante” que ajuda a construir a realidade e, portanto, a delinear os sentidos do real, o que seria considerado normal ou anormal, legítimo ou ilegítimo, pois “[o] poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo [...] só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 2007, p. 14). O discurso religioso opera, então, tecendo o significado do mundo. E esse tecido, muitas vezes belo, muitas vezes horrendo, pode se tornar sufocante na medida em que constrói significados excludentes e intolerantes.

A mídia televisiva como espaço de anúncio

Há na canção de Gil algo intrigante a ser analisado, assim como no evento que a originou: é o papel da mídia televisiva como meio de alcance das massas. É no espaço imagético eletrônico da TV que ocorre a cena chocante dos golpes e chutes contra o símbolo sagrado católico romano. Esse espaço peculiar aproxima-

se da intimidade das pessoas, entra em suas salas de estar, suas cozinhas, seus quartos, como um altar, um oratório. Torna-se complemento da casa, em certo sentido, uma janela aberta para o mundo. Um espaço estranho e familiar, distante e presente, onde cotidianamente se dão as disputas por atenção, compra e venda de produtos materiais e simbólicos. É ali também, na TV e no rádio, que vai circular a proposta reflexiva da canção popular de Gil. Ela também ocupa o espaço midiático e disputa a atenção dos prezados ouvintes telespectadores, mas, diferentemente do programa veiculado pela IURD naquela fatídica noite de 1995, a canção de Gil para, pondera e propõe o retorno ao equilíbrio, à sensatez, ao respeito pelo outro. A canção de Gil é o sermão que deveria ter sido feito naquela noite e não foi, é o conselho pastoral ponderado ao coração das pessoas, “ao meu amigo, minha amiga”, segundo o bordão dos pregadores da Igreja Universal à época.

As igrejas ocupam os espaços midiáticos para propagar sua fé, seu ensino. O cantor popular ocupa as mídias para divulgar sua arte e deixar sua mensagem, seu recado em relação ao que acontece na sociedade naquele momento. De certa forma, neste caso específico desta canção de Gil, ele age pastoralmente, como um mestre espiritual, um guru, um padre, um professor, quem sabe um profeta a exortar os fiéis, os nem tanto fiéis e até os infiéis. Ele o faz mostrando que religião é coisa séria, tem regras e princípios que precisam ser observados, para que não se perca sua essência, seu sentido de religião e diálogo, busca e encontro, doação e troca. É do respeito às várias regras e princípios que depende a aceitação da instituição religiosa. O *habitus*, no contexto da disputa religiosa, poderia garantir o mínimo necessário de respeito mútuo para o bom funcionamento das trocas na feira das religiões. Como observa Bourdieu,

[...] as condições litúrgicas, ou seja, um conjunto das prescrições que regem a forma de manifestação pública da autoridade, a etiqueta das cerimônias, o código dos gestos e o ordenamento oficial dos ritos, constituem apenas o elemento mais visível de um sistema de condições, as mais importantes e insubstituíveis das quais são as que produzem disposição ao reconhecimento como crença e desconhecimento, vale dizer, a delegação de autoridade ao discurso autorizado. (BOURDIEU, 2007, p. 91).

O poder do pastor pregador está na convicção e veemência de sua palavra pregada, no gesto incisivo, além da indumentária, do cenário no estúdio, da música de fundo para criar um clima propício ao afloramento das emoções do público, e também da edição das imagens, os *close ups*, os cortes e a sequência de imagens que vai para o ar, além, é claro, da imagem da santa a ser dessacralizada, profanada, tudo de modo a tocar o imaginário religioso do brasileiro e chocar a audiência, provocando uma reação.

A lógica do trabalho religioso televisivo é a da evangelização na busca pela conversão do telespectador. Não é sem interesse tal investimento de tempo, energia e dinheiro. Também não é sem disputas e sem conflitos, como nos atesta a história da igreja cristã. Contudo, os momentos de confronto e guerra tiveram e têm de ser superados por momentos mais perenes e constantes de convivência

pacífica e respeitosa, como em Alhambra, Granada, na Espanha medieval. Tensão há e é inevitável que haja, por conta mesmo das diferentes cosmovisões, mas a agressão, o ataque frontal ao símbolo do outro não pode se tornar incidente descontrolado.

Em seu texto “O capitalismo como religião” (2013), Walter Benjamin alerta: capitalismo é religião, culto, é culto da culpa, sem brilho de graça, de expiação, de salvação. A dimensão cultural do capitalismo talvez seja até “a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata de culto” (2013, p. 21), um culto sem dogma e sem teologia. O capitalismo é um Deus sem graça e sem misericórdia que explora infinitamente a condição de culpabilidade humana, traduzida em dívida impagável e sem liquidação. Portanto, é religião sem esperança, não concebe e não vislumbra nada além de si mesmo. Além das culpas, outro efeito colateral do capitalismo são as preocupações: “uma doença própria da época capitalista” (BENJAMIN, 2013, p. 52). A preocupação está relacionada a uma situação sem saída, é de cunho espiritual (não material) em forma de pauperismo, vadiagem, mendicância, monaquismo. Uma condição tão sem saída é culpabilizadora (BENJAMIN, 2013). Benjamin questiona o modo como a Reforma Protestante do séc. XVI permitiu que o cristianismo “se transformasse no capitalismo” (*idem*). De fato, o grito protestante era por graça, contra o comércio do perdão, mas o movimento virou empreendimento capitalista, uma estufa do pensamento burguês. O protestantismo caiu naquilo que criticava. É o que vemos dramatizado na cena do chute da santa. É o que percebemos também na crítica de Gil. O pragmatismo que já habitava o paganismo extrapola-se no protestantismo.

O capitalismo é a religião de um Deus que tem de continuar sendo ocultado. Enquanto se tem a ilusão de que Deus é uma abstração ou ícone, esquece-se que o verdadeiro Deus do capitalismo está oculto em seus processos produtivos, exploratórios, consumistas, comerciais, reificantes, sem esperança de redenção, sem conversão, infernal. Esse sistema é parasita do cristianismo, sobretudo sob influência do calvinismo, nas imagens e símbolos do capitalismo: as cédulas de dinheiro. Desde o “*In God we Trust*” até ícones de triângulos, olhos, aves, céus, sóis e nuvens. Segundo Walter Benjamin, em “Rua de Mão Única” (2013), é na cédula de dinheiro que a religiosidade do capitalismo se evidencia de forma mais ingênua e mais piegas. São várias indicações e referências à fé, a Deus, aos símbolos do sagrado – crianças, deusas, tábuas da Lei, heróis, o que Benjamin chama de “arquitetura da fachada do inferno”.

Os produtos do capitalismo estão expostos à contemplação humana, querem ser vistos, admirados, desejados, oferecidos no altar das avenidas das cidades e nos corações das pessoas, cidadãos consumidores. Essa dimensão espetacular, contemplativa, seria devidamente explorada por Guy Debord, em sua obra “Sociedade do Espetáculo” (2005). O capitalismo está à mostra, sobretudo para adoração, posse e consumo. Há um ritual nos templos do consumo, há um estado de culto que, segundo Walter Benjamin, é permanente, mas “um culto sem sonho e sem piedade”, uma religião destituída de transcendência, sem esperança

de salvação. Como destaca Benjamin, é um culto culpabilizador, que promete uma satisfação plena que jamais se cumpre. O adorador sente-se culpado por não poder consumir os produtos e continua sentindo-se culpado e incompleto depois de consumi-los. Não há expiação dessa culpa, que é universal. “Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma esperança” (BENJAMIN, 2013, p. 22).

Considerações finais

Na religiosidade explicitamente capitalista dos tempos atuais, o próprio deus é envolvido como produto final das promessas feitas na TV. Ele é o produto, o selo de qualidade e o validador do jogo todo. Ele é também o invólucro que embrulha o pacote completo da experiência religiosa comercializada e celebrada no capitalismo. Está no discurso, na liturgia, na proposta do programa televisivo, visto que “a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação” (BENJAMIN, 2013, p. 22). Mas não há salvação, porque a religião, ela mesma virou produto, entrou na máquina de engrenagem, adaptou-se ao sistema, e fim. Walter Benjamin descreveu esse momento como a “passagem do planeta ‘ser humano’ pela casa do desespero na solidão absoluta” (2013, p. 22). O super-homem de Nietzsche seria “o primeiro que começa a cumprir conscientemente a religião capitalista” (p. 22). É a morte de Deus em seu sentido social e cultural na modernidade. Deus morre quando vira mais um produto do mercado, quando se torna parte da engrenagem do sistema, perde sua transcendência, como morre o ser humano que se torna ele também mercadoria, objeto de compra e venda. E ao fim, Deus precisa ser ocultado nessa religião do capital, e só pode ser invocado para assumir sobre si a responsabilidade, a culpa pelo sistema ser o que é.

Por fim, depois de tantos anos passados do incidente do pastor que chutou a santa, ainda temos muito que andar no sentido de construirmos uma sociedade mais compreensiva e consciente de sua diversidade religiosa. Os últimos anos têm testemunhado inúmeros casos de violência simbólica e agressões motivadas por ódio religioso e intolerância, tanto contra símbolos católicos quanto contra religiões de matriz afro-brasileira. As advertências do poeta-profeta Gilberto Gil continuam valendo: é preciso saber que os nomes divinos são como diferentes sons para sonhos iguais, e que será preciso deixar que o outro também possa ser.

Referências

ALVES, Rubem. **O que é religião?** São Paulo: Edições Loyola, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. V. 1. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. **O Capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. Brion, Bartolomé de las Casas. In: LÖWY, Michael (org.). **O Capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 171-173.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FEUERBACH, Ludwig. **Feuerbach**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1983.

FONTELES, Bené. **Giluminoso: a po.ética do Ser**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999.

GIL, Gilberto. Guerra Santa. In: GIL, Gilberto. **Quanta**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1997. 1 CD.

ISAIA, Artur Cesar. **O cajado da ordem: catolicismo e projeto político no Rio Grande do Sul. D. João Becker e o autoritarismo**. 1992. Tese (Doutorado em História Social) — FFLCH-USP, São Paulo.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: crítico da civilização. In: BENJAMIN, Walter. **O Capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

RENNÓ, Carlos (org.). Gilberto Gil: **Todas as Letras**. Ed. ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TIBURI, Márcia. Entrevista a Leonardo Attuch. TV 427. Transmitido ao vivo em 13 out. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_m7GSNQao0s. Acessado em: 13 out. 2022.

WISNIK, José Miguel. O dom da ilusão. In: RENNO, Carlos (org.). Gilberto Gil: **Todas as Letras**. Ed. ver. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 15-18.

Trilogia social buarqueana.
***Sobre denúncia–resistência–esperança nas canções: Sinhá,
As Caravanas e Que Tal Um Samba?***

Buarquean social trilogy.
On *denunciation-resistance-hope* in songs: *Sinhá, As
Caravanas e Que Tal Um Samba?*

Ronaldo Cavalcante¹

RESUMO

Chico Buarque construiu em quase seis décadas um cancionário bem vinculado à realidade brasileira, em seu caráter político, mas essencialmente com temáticas sociais em seus aspectos individuais e coletivos. Trafegou por vários estilos musicais, porém, o samba foi sua preferência maior. Mesmo sendo um compositor popular, suas letras são bem sofisticadas em termos de conceitos abordados e principalmente no uso da língua portuguesa. Diversas canções contêm elementos religiosos da cultura popular; nas três músicas aqui contempladas eles estão ora presentes de forma clara ou implícitos. São sambas densos, letramento impactante, dialogando diretamente com a nossa identidade cultural e com nosso momento político, trazendo à tona nossos eternos problemas não resolvidos, classismo, misoginia, intolerância, racismo, corrupção, entre outros. Objetiva-se nesse artigo a identificação de elementos religiosos presentes nas letras dos referidos sambas, utilizados como forma de compreensão do momento sociopolítico brasileiro. São canções de denúncia, por isso mesmo de resistência, apontando alternativas de esperança. Esta trilogia musical elabora, pois, uma radiografia do que somos como sociedade e nação.

Palavras-chave: Chico Buarque, denúncia, resistência, esperança, canções.

ABSTRACT

In almost six decades, Chico Buarque built a songbook well linked to the Brazilian reality, in its political character, but essentially with social themes in their individual and collective aspects. He traveled through several musical styles, however, samba was his biggest preference. Even though he is a popular composer, his lyrics are very sophisticated in terms of the concepts covered and especially in the use of the Portuguese language. Several songs contain religious elements from popular culture; in the three songs contemplated here this elements are present either clearly or implicitly. These are dense sambas, with an impactful literacy, dialoguing directly with

¹ Professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie, doutor e pós-doutor em teologia e pesquisador no campo da teologia pública contemporânea e em teologia da espiritualidade. Nos últimos anos, tem se dedicado também a conhecer o cancionário buarqueano em sua relação com temas religiosos. Contato: ronaldopcavalcante@yahoo.com.br

our cultural identity and with our political moment, bringing to light our eternal unresolved problems, classism, misogyny, intolerance, racism, corruption, among others. The objective of this article is to identify religious elements present in the lyrics of the mentioned sambas, considered as a way of understanding the Brazilian sociopolitical moment. They are songs of denunciation, and for that very reason of resistance, that point out alternatives of hope. This musical trilogy therefore elaborates an X-ray of what we are as a society and nation.

Keywords: Chico Buarque, denunciation, resistance, hope, songs.

RESUMEN

En casi seis décadas, Chico Buarque construyó un cancionero bien involucrado a la realidad brasileña, en su carácter político, pero esencialmente con temas sociales en sus aspectos individuales y colectivos, Transitó por varios estilos musicales, sin embargo, la samba fue su mayor preferencia. Aunque es un autor popular sus letras son muy sofisticadas en términos de conceptos que cubre, especialmente en el uso del idioma portugués. Varias canciones contienen elementos religiosos de la cultura popular; en los tres cantos aquí contemplados estos están clara o implícitamente presentes. Son sambas densas, letras impactantes, que dialogan directamente con nuestra identidad cultural y con nuestro momento político, sacando a la luz nuestros eternos problemas irresueltos, el clasismo, la misoginia, la intolerancia, el racismo, la corrupción, entre otros. El objetivo de este artículo es identificar los elementos religiosos presentes en las letras de las sambas mencionadas, utilizadas como forma de comprensión del momento sociopolítico brasileño. Son cantos de denuncia, por eso mismo de resistencia, señalando alternativas de esperanza. Esta trilogía musical elabora pues, una radiografía de lo que somos como sociedad y como nación.

Keywords: Chico Buarque, denuncia, resistencia, esperanza, canciones.

Sinhá (2011)

Se a dona se banhou Eu não estava lá/ Por Deus, nosso Senhor/ Eu não olhei, Sinhá/ Estava lá na roça/ Sou de olhar ninguém/ Não tenho mais cobiça/ Nem enxergo bem/ Pra quê me por no tronco/ Pra quê me aleijar/ Eu juro a vosmecê/ Que nunca vi Sinhá/ Por que me faz tão mal/ Com olhos tão azuis/ Me benzo com o sinal/ Da Santa Cruz/ Eu só cheguei no açude/ Atrás da sabiá/ Olhava o arvoredo/ Eu não olhei Sinhá/ Se a dona se despiu/ Eu já andava/ além/ Estava na moenda/ Estava para Xerém/ Por que talhar meu corpo/ Eu não olhei Sinhá/ Pra quê que vosmincê/ Meus olhos vai furar/ Eu choro em ioruba/ Mas oro por Jesus/ Pra quê que vassumcê/ Me tira a luz/ E assim vai se encerrar/ O conto de um cantor/ Com voz do pelourinho/ E ares de senhor/ Cantor atormentado/ Herdeiro sarará/ Do nome do renome/ De um feroz senhor de engenho/ E das mandingas de um escravo/ Que no engenho enfeitou Sinhá

As Caravanas (2017)

É um dia de real grandeza, tudo azul/ Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos/ Um sol de torrar os miolos/ Quando pinta em Copacabana/ A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba/ A caravana do Irajá, o comboio da Penha/ Não há barreira que retenha esses estranhos/ Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho/ A caminho do Jardim de Alá/ É o bicho, é o buchicho, é a charanga/ Diz que malocam seus facões e adagas/ Em sungas estufadas e calções disformes/ É, diz que eles têm picas enormes/ E seus sacos são granadas/ Lá das quebradas da Maré/ Com negros torsos nus deixam em polvorosa/ A gente ordeira e virtuosa que apela/ Pra polícia despachar de volta/ O populacho pra favela/ Ou pra Benguela, ou pra Guiné/ Sol, a culpa deve ser do sol/ Que bate na moleira, o sol/ Que estoura as veias, o suor/ Que embaça os olhos e a razão/ E essa zoeira dentro da prisão/ Crioulos empilhados no porão/ De caravelas no

alto mar/ Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/ Filha do medo, a raiva é mãe da covardia/ Ou doido sou eu que escuto vozes/ Não há gente tão insana/ Nem caravana do Arará/ Não há, não há

Que Tal Um Samba? (2022)

Um samba/ Que tal um samba?/ Puxar um samba, que tal?/ Para espantar o tempo feio/ Para remediar o estrago/ Que tal um trago?/ Um desafio, um devaneio/ Um samba pra alegrar o dia,/ pra zerar o jogo/ Coração pegando fogo e cabeça fria/ Um samba com categoria, com calma/ Cair no mar, lavar a alma/ Tomar um banho de sal grosso, que tal? Sair do fundo do poço/ Andar de boa/ Ver um batuque lá no cais do Valongo/ Dançar o jongo lá na Pedra do Sal/ Entrar na roda da Gamboa/ Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada/ Deitar na cama da amada e despertar poeta/ Achar a rima que completa o estribilho/ Fazer um filho, que tal?/ Pra ver crescer, criar um filho/ Num bom lugar, numa cidade legal/ Um filho com a pele escura/ Com formosura/ Bem brasileiro, que tal?/ Não com dinheiro/ Mas a cultura/ Que tal uma beleza pura no fim da borrasca?/ Já depois de criar casca e perder a ternura/ Depois de muita bola fora da meta/ De novo com a coluna ereta, que tal?/ Juntar os cacos, ir à luta/ Manter o rumo e a cadência/ Desconjurando a ignorância, que tal?/ Desmantelar a força bruta/ Então, que tal puxar um samba?/ Puxar um samba legal/ Puxar um samba porreta/ Depois de tanta mutreta/ Depois de tanta cascata/ Depois de tanta derrota/ Depois de tanta demência/ E uma dor filha da puta, que tal?/ Puxar um samba/ Que tal um samba?/ Um samba.

Prólogo

Francisco Buarque de Holanda (19/06/1944), ou, simplesmente Chico Buarque, considerado por esse autor e por muitos outros, o nosso maior compositor de *mpb*, letrista inigualável e leitor privilegiado da nossa realidade que nunca se ausentou da cena sociopolítica-cultural brasileira desde meados da década de 1960, fosse no campo musical ou no teatro, cinema e literatura. Revelou-se um notável e minucioso artífice da palavra e como tal sempre tratou com cuidado e respeito a língua portuguesa, “essa linguagem esquecida”, como afirmou certa vez Tom Jobim. Chico utiliza nossa língua tal qual um ourives as suas joias ou um arqueólogo os seus achados, haurindo-lhe todos os recursos e potencialidades, revisitando palavras e vocábulos perdidos. Dá-nos a impressão de que para ele, a palavra é, de fato, uma substância viva, o instrumento *par excellence* do humano. Aliás, como ele mesmo o indica na sua canção “Uma Palavra” (1989); a certa altura ele diz: *Palavra prima.../ Palavra viva/ Palavra com temperatura, palavra.../ Palavra dócil/ Palavra d'água pra qualquer moldura/ Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa.../ Feita de Luz mais que de vento*. Na verdade, um sopro de luz, um *pneuma* iluminado. Sendo assim, é ela, a palavra, a matéria-prima que consegue expressar a ipseidade humana, sua identidade mais essencial, a palavra como uma espécie de alma feita de *lume-líquido* que se ajusta, que faz a criatura humana humanizar-se e, de fato, ser o que é, ou o que deveria ser.

Nas últimas décadas Chico vem alternando em sua produção canções e livros (romances, ficções, contos). Contudo, há muito, que especialistas debruçados sobre a imensa obra musical buarqueana, perceberam nela claro teor literário de qualidade inquestionável, não apenas por que dialoga com a literatura direta e indiretamente, senão que evidencia uma prosa-poética de enorme valor nos domínios desse campo cultural, ainda que não em seus cânones formais. Ademais, há que se ressaltar, seu *corpus* não se refere a uma literatura de gabinete,

enclausurada e alheia à realidade; muito embora ele não tenha problema com a solidão quando se recolhe para dar vazão ao que escreve. Chico, desde sempre se engajou socialmente colocando-se contra a massiva e injusta desigualdade social em nosso país, suas entrevistas na mídia, seus posicionamentos pessoais e públicos, sobretudo, o seu cancionário é prova cabal disso², não somente a questão econômica, mas a exclusão, a ausência de igualdade de oportunidades, o nosso *apartheid* social, a crise ecológica, o racismo endêmico e estrutural, assim como o preconceito, a ignorância, a intolerância, o obscurantismo, a coragem covarde nas redes sociais, a discriminação sexual e religiosa, a violência pública e doméstica, a misoginia..., falamos de uma produção feita na trincheira, no *front* da luta cotidiana no Brasil com suas mazelas sociais e gritantes contrastes.

Enfim, suas músicas nunca deixaram de salientar a *denúncia* dos males enraizados na sociedade brasileira, ouvi-las, pelo menos para este autor, é sempre recordar o nosso principal poeta abolicionista, em seu poema “Bandido Negro”: *Cai, orvalho de sangue do escravo/ Cai, orvalho, na face do algoz/ Cresce, cresce, seara vermelha./ Cresce, cresce, vingança feroz*. Ou, a sua oração em “Navio Negroiro”: *Senhor Deus dos desgraçados!/ Dizei-me vós, Senhor Deus!/ Se é loucura... se é verdade/ Tanto horror perante os céus?!/ Ó mar, por que não apagas/ Co’a esponja de tuas vagas/ De teu manto este borrão?...* De igual modo, as canções de Chico Buarque invariavelmente apontavam e apontam caminhos de *resistência* e *esperança*. Em 1966, ainda no início da carreira artística, compôs em 1965 “Olê, Olá”, nela dizia: *Não chore ainda não, que eu tenho a impressão/ Que o samba vem aí...* Em seis décadas vieram muitos sambas. No presente artigo deste Dossiê, dedicado à confluência entre *Religião*³ e *Música*, discorro sobre o trinômio: *Denúncia–Resistência–Esperança* no interior de uma trilogia musical buarqueana construída nos últimos doze anos (2011-2022) em três canções: *Sinhá*, *As Caravanas* e *Que Tal Um Samba?*

O presente trinômio expressa, de fato, uma condição triádica, quer dizer realidades que se apresentam e se veiculam objetiva e externamente em

² Ver a respeito: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013; CAVALCANTE, Ronaldo. *Essas mulheres: o protagonismo da mulher na canção de Chico Buarque – memória, imaginação, luta*. São Paulo: Recriar: 2021; MENEZES, Adélia B. de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2001; LIMA, Alberto. *Quem é essa mulher? A alteridade do feminino na obra musical de Chico Buarque de Holanda*. São Paulo: Cepe Editora, 2017; WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaio e canções*. São Paulo: Publifolha: 2004, p. 243-259 [“O Artista e o Tempo” em parceria com Guilherme Wisnik]; PESSOA, Marcelo. *A crônia-canção de Chico Buarque*. Curitiba: Appris, 2013; SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. HOMEM, Wagner. *História de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya. 2009; SILVA, Amazildo, V. da. *Quem canta comigo: Representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. São obras, entre tantas outras, que exploram o aspecto social nas canções de Chico, privilegiando a mulher, mas não apenas.

³ Entre cientistas da religião e teólogos, CALVANI, Carlos Eduardo B. *Teologia e mpb*. São Paulo: Loyola, 1998 é obra precursora e certamente abriu caminho de pesquisa sobre religião e música. Calvani dedica todo o capítulo V a Chico Buarque analisando algumas canções sob a ótica da teologia/religião.

manifestações sociais e religiosas. A religião é, como pensava Durkheim, um importante “fato social” uma vez que, em tese, enseja forte coesão comunitária:

É uma resultante da vida comum, das ações e reações que se estabelecem entre as consciências individuais; e se repercute em cada uma delas, é em virtude da energia social que ele deve precisamente à sua energia coletiva... é que uma mesma força os move no mesmo sentido. Cada um é arrastado por todos... Um fato social se reconhece pelo poder de coerção externa que exerce ou é capaz de exercer sobre os indivíduos; e a presença desse poder se reconhece, por sua vez, seja pela existência de alguma sanção determinada, seja pela resistência que o fato opõe a toda tentativa individual de fazer-lhe violência... Apaixonamo-nos, com efeito, por nossas crenças políticas e religiosas, por nossas práticas morais, muito mais do que pelas coisas do mundo físico (DURKHEIM, 1999, p. 9-10 e 33).

A excelência da religião como fato social se revelaria nas duas obras fundamentais seguintes de Durkheim: *Le suicide* (1897) e *Les forms élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie* (1912), ambas já traduzidas em Português⁴. As reflexões da sociologia de Durkheim, simultaneamente à de Weber e de tantos outros (W. Sombart, G. Simmel, F. Tönnies, R. Merton, C. Hill, H. Desroche, K. Mannheim), revelam que historicamente o fenômeno religioso, a despeito de incorrer em atitudes de boicote social, isolamento do mundo e alheamento comunitário, foi importante elemento na origem de mudanças sociais. Mudanças que no segmento religioso judaico-cristão podem ser notadas, em especial no profetismo em Israel, que na sua evolução histórica, nos momentos iniciais manifestou características mais extáticas ou exaltadas na época dos juízes e na monarquia nascente para, após esse período, “tratar dos grandes temas de promessa e castigo” (SEUBERT, 1992, p. 9) e somente depois na primeira metade do século VIII a.C., se desenvolveria aspectos sócio-políticos em uma mensagem que trazia o incômodo da *Denúncia*, a obstinação da *Resistência* e a paciência da *Esperança* em meio a um discurso fortemente religioso, pois o profeta falava em nome de Deus, é o caso de quatro profetas: Oséias, Amós, Isaías e Miqueias⁵. Esta tradição entrava em “pugna santa” com a monarquia e com seus profetas palacianos. Em seu momento, o cristianismo, já em meio à deterioração política e moral do Império Romano, herda do judaísmo diversos elementos cúlticos, litúrgicos, pedagógicos, contudo, os aspectos éticos do profetismo tornaram-se elementos fundantes da fé cristã mediados, em sua gênese por João Batista e Jesus de Nazaré, ambos foram essencialmente profetas. Nos séculos posteriores da Idade Antiga e Idade Média, a profecia se fazia ouvir, particularmente em contraposição ao processo de institucionalização do cristianismo, primeiramente com os imperadores Constantino (272-337) e Teodósio (347-395) ainda no Século IV ao

⁴ *O suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 e *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.

⁵ Acerca dessa temática, recomendo: ASURMENDI, Jesus. *O profetismo*. São Paulo: Paulinas, 1988; WILSON, Robert R. *Profecia e sociedade no antigo Israel*. São Paulo: Paulinas, 1993.

transformarem o cristianismo em religião do império e em todo o medievo a partir de Gregório Magno (540-604) com a formação da grande tradição cristã católica – a cristandade. Em quase um milênio de história, a hegemonia política e cultural do catolicismo testemunhou internamente o surgimento de diversos movimentos proféticos no afã de se retornar ao Evangelho puro e simples. O clímax de tais movimentos deu-se no início do século XVI com a Reforma Protestante na Alemanha e na sequência em praticamente toda a Europa, contra a instituição católica e internamente em relação às diversas denominações que foram surgindo no próprio protestantismo, novamente recorrendo à tríade: *Denúncia-Resistência-Esperança*.

1. A escravidão no DNA do Brasil

*Pra quê que vosmincê
Meus olhos vai furar
Eu choro em iorubá
Mas oro por Jesus
Pra quê que vassumcê
Me tira a luz.*

Quando ouvi *Sinhá*⁶ pela primeira vez no lançamento, disse a mim mesmo, “será a música do século no Brasil”! Eu estava equivocado, *As Caravanas* e *Que tal Um samba?* Ambas ainda não haviam sido compostas. No conjunto, as três canções se equivalem em conteúdo profético de *denúncia* e *resistência* em face de uma realidade social enferma e, concomitantemente, de beleza estética na melodia e na arquitetura de seu letramento que as faz transcender, anunciando *esperança*; o “belo” na arte tem essa função de nos dizer que a história continua e que, apesar de tudo, a caravana segue e em face da arte, o humano recobra sua humanidade. No caso de *Sinhá*, faixa 10 do álbum *Chico* de 2011, percebe-se uma maioria bem sedimentada, fruto da brilhante parceria com João Bosco. Segundo Mantovani:

João Bosco e Chico Buarque trouxeram ao mundo musical uma das mais belas, profundas, enigmáticas e emocionantes canções que já se fez, num retrato social e antropológico marcante dessa nossa raça brasileira. “*Sinhá*”, feita em 2010, é o sopro lírico por sobre as feridas da vergonhosa escravidão, a chance de olharmos para nós mesmos e compreendermos nossa brasilidade. (MANTOVANNI, 2020, s.p).

Trata-se, pois de uma fotografia realista de um instante na história colonial do Brasil nada insólito, uma prática cotidiana daqueles tempos. É como se os

⁶ Acerca da canção *Sinhá*, dispomos de várias análises. Recomendo algumas: TERRA, Kenner e SCHAEFFER, Abdruschim. “Pra quê que vosmincê meus olhos vai furar: corpo, dominação e ambigüidade em *Sinhá*”. In: CAVALCANTE, Ronaldo. *Essas mulheres...*; RIBEIRO, Priscilla e HERNÁNDEZ, Leonor. “*Sinhá*: por trás da brancura da casa-grande”. In: CAVALCANTE, Ronaldo. *Essas mulheres...*; CORVACHO, Suely. “*Sinhá*, uma canção para não esquecer”. In: <https://esquerdaonline.com.br/2016/09/02/sinha-uma-cancao-para-nao-esquecer/>.

autores presenciassem *in loco* e nos levassem com eles àquele momento abjeto de tortura, traduzindo, em síntese, mais de 300 anos de história da prática escravagista no Brasil. *Sinhá* nos permite ver, mais que ouvir, de forma nua e crua o que os diversos autores nos descrevem como sendo uma mancha inapagável na nossa história. Mas, afinal de contas, o que foi a escravidão no Brasil? Darcy Ribeiro responde:

A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável... Apresado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro – mercador africano de escravos – para a praia, onde seria resgatado em troca de tabaco, aguardente e bugingangas (RIBEIRO, 1995, p. 118-119).

Hoje sabemos, por fontes de pesquisa seguras disponíveis, que a marca característica do sistema escravocrata era, sem dúvida alguma, a violência. No caso brasileiro, deveu-se, em grande parte, à monocultura da cana-de-açúcar, que exigia uma quantidade imensa de trabalhadores, e para tanto, era preciso fornecer justificativas mínimas que legitimassem esse grande empreendimento. Há que se repetir o óbvio – não, não foi um encontro de culturas, como se europeus tivessem vindo às Américas para aprender um novo estilo de vida. Eram exploradores das riquezas aqui descobertas e, por isso mesmo, instrumentalizaram inclusive a religião para escamotear as reais intenções. Porém, a didática do dia-a-dia revelara o real: poder coercitivo e violência desmesurada.

Servindo-se de um discurso paternalista e também religioso – no sentido da promessa da redenção futura –, o sistema era explicado a partir da necessidade do uso exclusivo da coação... Punições públicas, o tronco exemplar, a utilização do açoite como forma de pena e humilhação, os ganchos e pegas no pescoço para evitar as fugas nas matas, as máscaras de flandres para inibir o hábito de comer terra e assim provocar o suicídio lento e doloroso, as correntes prendendo ao chão; construiu-se no Brasil, uma arqueologia da violência que tinha como fito constituir a figura do senhor como autoridade máxima, cujas marcas, e a própria lei, ficavam registradas no corpo do escravo (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 91-92).

Por trás desse cotidiano de sofrimento e mais profundamente hediondo ainda no sistema que o alimentava de modo permanente e obstinado, lidimando-o, foi precisamente o fato de que o índio e o negro não eram seres humanos; esta era a premissa fundamental, praticamente um dogma *teoantropológico* – desalmados da essência cristã estavam eles catalogados e marcados (a ferro quente) como mercadorias de um dono, avaliadas por dentes e músculos a serem cambiadas; sim, o escambo era também de seres humanos.

Com essa prática ignóbil, instalou-se durante mais de três séculos um processo brutal e gigantesco de reificação, no qual, milhões de seres humanos foram destituídos de sua dignidade, autonomia e autoconsciência, coisificados. Tal condição maculou nossa genética cultural e hoje, esse passado nos assombra, uma vez que;

Todos nós brasileiros somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados, todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos (RIBEIRO, 1995, p. 120).

O Brasil, como sociedade, se tornou o “estudo de caso” mais longo do sistema escravista, a maior de todas as iniquidades, como novamente nos elucidou Darcy Ribeiro: “A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista” (RIBEIRO, 1995, p. 120). E, além de termos o vergonhoso “prêmio” de último país das Américas a abolir a escravidão com estatísticas e números pavorosos, ainda hoje toleramos atitudes públicas e privadas infames e deploráveis. Não nos esqueçamos jamais do alerta de F. Fanon: “A sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa à influência humana. É pelo homem que a Sociedade chega ao ser. O prognóstico está nas mãos daqueles que quiserem sacudir as raízes contaminadas do edifício” (FANON, 2008, p. 28). Precisamente no momento atual do Brasil, o “gatilho” político acionado em 2016-2018 fez que se manifestassem vagas de ódio; abertas as comportas, sentimentos vis foram cavilosamente manipulados por um mandatário absolutamente indigno do cargo que ocupa, não apenas por sua incompetência, mas principalmente por sua perversidade; contudo, o mais grave e que aterra, é ter sido escolhido pelo voto popular. O vaticínio de Darcy Ribeiro vai se cumprindo em nossos dias! Ademais, há que se ter bem claro e não interpretar mal o conhecido conceito do brasileiro de “homem cordial” desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda⁷, ou seja, agindo primeiramente pela “cor” – pelo coração, o brasileiro pode agir cegamente e promover uma cultura perigosa, basta ler a nossa história e perceber que

O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase 5 milhões de cativos, 40 % do total de 12,5 milhões embarcados para a América... A escravidão no Brasil foi uma tragédia humanitária de proporções gigantescas (GOMES, 2019, pp. 24 e 34)

Em correlação com tal descrição antropológica, a canção *Sinhá*, no dizer de José Miguel Wisnik (2011): “...é uma impressionante formulação da doçura e da

⁷ HOLANDA, Sérgio B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995, p. 141-151, bem como, as notas explicativas 1 a 15 postas ao final nas páginas 204-206 relativas ao capítulo 5. Ver ainda: HOLANDA, Sérgio B. de. *O homem cordial*; seleção de textos de Lilia Schwarcz. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012, p. 44-59.

truculência brasileiras, bebidas na mesma fonte, e um salto poético na elaboração do enigma terrível e fascinante da ambivalência da nossa mestiçagem”.

A melodia de *Sinhá* foi composta na medida exata para a letra de Chico Buarque; segundo João Bosco, é um *afro-samba-milonga*, quer dizer, um samba com acentuadas memórias africanas, porém, narrado como uma história, por meio do ritmo sulista da milonga. É muita riqueza numa só canção! Começa, em meio aos acordes iniciais, com um suave assovio, em seguida se potencializa por meio de marcada percussão no violão, atabaques e chocalhos. O chocalho traz essa africanidade; como não se lembrar de “Morena de Angola” (1980), na voz de Clara Nunes, canção emblemática de Chico que em *ensaio* anterior perguntávamos: “será que é o *objeto-chocalho* que induz a morena a mexer ou é o *sujeito-morena-canela* que faz chocalhar o chocalho?” (CAVALCANTE, 2021, p. 518). Nesse tributo a Angola e a mulher angolana em movimento, o chocalho é sinal de alegria, de liberdade e de luta pelo M.P.L.A. (*Movimento Popular de Libertação de Angola*) independência conseguida em 1975. A música reflete, pois, esta euforia da liberdade. No caso de *Sinhá* o chocalho é um lamento melódico colocado entre as estrofes que não traduz movimento e sim a expectativa pela iminência da tortura, ele acompanha o estribilho *lê îê lê îê re, lê îê lê îê re*, quase um réquiem de dor no interior da senzala. No tronco público dos horrores, o escravo atado, pranteia, resiste e argumenta: *eu choro em lorubá... Sequestrados e trazidos para cá, em sua maioria, pela “rota de Angola”, as escravas e escravos perdiam o sentido da existência, milhares morreram na travessia, e os que aqui chegaram estavam na condição de desarraigados de seu habitat. Entretanto, a respeito do sistema da escravidão transatlântica, é preciso também considerar:*

... o papel da resistência dos africanos à escravidão. O navio negreiro era um contêiner explosivo de brutalidade e desespero. O miasma do desespero produzia muitas formas de resistência – greves de fome, suicídio e insurreição, a maior ameaça de cada viagem (DRESCHER, 2011, p. 71).

Sinhá é muito isso; em meio ao tormento, vislumbra a *esperança*, por isso resiste. Sua *resistência* ecoa e se faz *denúncia*. Nesse processo, a canção recupera a alma reprimida do escravo. Sim, a narrativa nos conduz a reencontrar sua alma, encoberta sob a pele marcada, por meio da argumentação junto ao senhor do engenho, diante do capitão do mato, do feitor e dos seus irmãos; perante a sociedade racista de ontem, num acerto de contas histórico e de hoje na herança maldita que nos aflige. É do escravo a única voz que se ouve no drama e que domina todo o conto. A alma humana que normalmente se revela no júbilo, na alegria e contentamento, na amizade dos comensais em uma mesa farta, na dança em volta da fogueira, em *Sinhá*, pelo contrário, se revela de forma epifânica por meio de palavras justificativas e apologéticas. Ela encontra um novo caminho e por ele reaparece, temos aqui uma verdadeira sinapse de alma, uma ação *pneumica*. Ela vence o complexo de inferioridade que está presente em todo povo colonizado (FANON, 2008, p. 34). A alma, buscando seu caminho de saída,

encontra-o na palavra que profere a *denúncia*, que articula a *resistência* e que evoca a *esperança*.

A Sinhá, mulher da casa-grande, está ausente, dela só temos o nome da canção, sua ausência se evidencia na partícula condicionante inicial, “Se”: *Se a dona se banhou...* e termina com outro “Se”: *Se a dona se despiu...* Assim, primeiramente a dúvida se Sinhá realmente se banhou e se despiu e em seguida a afirmação do escravo em forma negativa: *Eu não estava lá.../ Eu não olhei, Sinhá.../ Sou de olhar ninguém/ Não tenho mais cobiça/ Nem enxergo bem. As negativas precedem as súplicas religiosas em forma de juramento: Por Deus nosso Senhor.../ Eu juro a vosmecê.../ Me benzo com o sinal da Santa Cruz.../ Mas oro por Jesus. Pode-se notar que as cláusulas religiosas intentam a sensibilização do carrasco, sua humanização. Em geral, o apelo religioso poderia sim surtir o efeito desejado, uma vez que o sistema escravagista e a tortura em particular, possibilitavam gerar um problema de consciência para os senhores donos de escravos; é o que constata Suely Corvacho ao citar Florestan Fernandes, para quem, “o catolicismo criou um drama moral para os antigos senhores de escravos, pois a escravidão colidia com os ‘mores’ cristãos” (CORVACHO, 2016). Não obstante, os castigos aconteciam em profusão e de forma exemplar:*

A canção relembra as punições comuns no sistema escravocrata e a autoridade do senhor do engenho, que tinha total domínio sobre os corpos de seus trabalhadores e trabalhadoras em uma estrutura estabelecida no poder e submissão, em que os castigos além de serem inibidores e coercivos, reforçavam a assimetria social (TERRA; SCHAEFFER, 2021, p. 477).

Chico Buarque nos surpreende ao finalizar a canção com a presença do narrador, quer dizer, justapõe na trama um personagem novo; temos então uma história dentro da história, – esse personagem está identificado como um “cantor atormentado”, mas não se trata de qualquer narrador e sim de um “herdeiro sarrará”. Sua fala parece subverter toda a lógica construída no “conto”. O que ele fala é verossímil? Ou é apenas um desfecho ambíguo? De qualquer forma, Sinhá, a mulher da casa-grande, no epílogo da canção (explicação externa ao conto, mas incorporada na canção) parece estar redimida de sua ocultação. Quis Chico redimi-la ao revelar o segredo do seu affair com o escravo? P. Ribeiro e L. Hernández entendem que Sinhá reaparece forte aqui:

A mandinga, o feitiço são, então, licenças poéticas para evocar a magia do amor, ou seja, o mistério de uma relação de profunda mútua atração entre dois seres humanos... A Sinhá deu à luz... Ora, dar à luz não é nada banal. Dar à luz é um ato de luta. Dar à luz é se sacrificar. No caso de Sinhá, é mais ainda: A Sinhá que dá à luz a um filho com sangue sarrará é protagonista de um ato de resistência... Ela demonstra grande liberdade de espírito, pois em vez de reprimir o sentimento crescente nela, o reconhece e o admite. Ela percebe que aquilo que não deve ser não só pode ser, mas é (RIBEIRO; HERNÁNDEZ, 2021, p. 492).

Creio estarmos diante de um legítimo paradoxo buarqueano, quase uma aporia, um enigma; impossível talvez de ser decifrado. Enigmas não são incomuns em suas sofisticadas composições. De um lado, um eloquente escravo a se defender do que não fizera, mas que, de fato, fez. Porém, não fez sozinho. De outro lado, uma Sinhá, sua voz ausente em toda a narrativa, mas que surge ao final, por meio de seu herdeiro e a comprovação de que a mestiçagem formadora do Brasil foi e é devida também à mulher branca da casa-grande. Na denúncia e resistência, nasce no horizonte da dor, uma esperança palpável, pois na magia da união dos corpos enfeitados no amor nasce a cor mestiça da brasilidade. Com isso, a meu ver, está mais que justificado o nome dela nessa canção atemporal. Nesses tempos sombrios de cólera social, afirmar o amor, com ou sem mandingas de Sinhá e seu escravo é transgressão que faz iluminar as trevas do Brasil!

2. Violência, desigualdade e racismo no Brasil de hoje

*Tem que bater, tem que
matar, engrossa a gritaria
Filha do medo, a raiva é mãe
da covardia.*

A violência no Brasil, privada ou pública é, no momento, uma epidemia que avança em todos os quadrantes do nosso país. Deixou de ser algo apenas conjuntural e isolado, limitada a alguma classe ou estrato social; vai-se fazendo estrutura sistêmica, como *modus vivendi* e característica identitária do povo brasileiro; a se configurar assim, presenciamos nesses “tristes trópicos” o retrocesso da civilização à barbárie e mesmo à selvageria quando considerados determinados atos de violência em geografia urbana, como no caso de linchamentos. Claro como um dia de sol que o executivo federal recém desempossado em sua política armamentista, insuflou a torná-la ainda mais ostensiva no cotidiano; é um desastre completo e uma forma brutal de matar a democracia⁸, instalando o caos ao debilitar as instituições que dão estabilidade ao país, como o poder judiciário e a imprensa, tanto quanto aquelas normas políticas norteadoras e balizadoras da vida civil em comunidade. Tentar então compreender a violência é uma tarefa urgente para superá-la, pois, como é sabido, há que se conhecer o mal a fim de combatê-lo.

A epígrafe buarqueana acima, estribilho da canção *As Caravanas*, sintetiza de forma genial a questão da violência. Num sentido social e psicológico, ela é, antes de tudo, um ato de covardia seja ela cometida no recesso do lar, no trânsito, num assalto, contra uma manifestação que reivindica direitos das minorias, num assassinato contra quem protege nossa floresta ou num ato terrorista, ao não aceitar o resultado do voto popular em um processo democrático legítimo, etc. Por sua vez, a covardia procede ascendentemente da raiva e do medo. Uma sociedade que

⁸ Ver a respeito: LEVITSKY, Steven e ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Zahar: Rio de Janeiro, 2018.

se alimenta de ódio, de ira, o faz por insegurança e temor. O medo torna-nos agressivos, como modo de defesa. Sim, a covardia individual ou coletiva possui uma linhagem, ela integra uma genealogia perversa – aquele desvio de caráter em desfavor de outrem que, massificando-se torna enferma toda uma sociedade – engrossa a gritaria, resultando num tipo de anomia social na qual, atitudes iníquas passam a ser triviais e assimiladas por pessoas comuns e no caso brasileiro atual, legitimadas, inclusive por narrativas apregoadas religiosamente.

De onde vem tudo isso? Como entender a escalada da violência e todo esse desarranjo social por que passa o Brasil? Devemos ser realistas e honestos em assumir nossas mazelas e pecados trazendo à tona nosso problema de fundo: três séculos e meio de escravidão, uma ignominiosa herança conforme exposto acima, resolvida apenas parcialmente com a Abolição da Escravatura em 13 de maio de 1888 com o decreto da Lei Áurea, assinado pela Princesa Isabel. Significa dizer que o problema do Brasil não é a carência natural, pois a natureza brasileira é exuberante e rica em todos os aspectos e, grosso modo, não temos necessidade de quase nada. Nosso problema real é o ser humano, sua cobiça, ganância e o sistema social que se construiu, atendendo à volúpia econômica, concentração de renda, desrespeito, egoísmo, intolerância, discriminação etc., vícios que vem causando nossa erosão moral há séculos. Vale recordar aqui as primeiras reflexões do jovem J. Nabuco, ainda estudante ao final do seu curso de Direito no Recife. Por volta de 1870, afirmava ele que por causa da escravidão

O laço moral dos cidadãos afrouxou-se, quebrado o laço moral dos homens. Os princípios, também como as ideias, foram violados por uma aplicação exclusiva, que importava o privilégio de uma raça: as leis, que nada mais são do que o encadeamento lógico dos princípios foram totalmente esquecidas... O que não queremos é que se diga que a escravidão já está julgada entre nós como um fato moral; não está. A geração atual não tem consciência de sua posição em relação aos escravos; se tivesse não a aceitaria... O Brasil é um dos maiores países do mundo e o mais prodigamente dotado pela natureza... Ao lado dessa opulência com que se deleitou a natureza, as obras dos homens atestam um grau inferior de cultura... é um contraste indizível... Como pode ser criado para a democracia um povo que pratica a igualdade com a escravidão, a liberdade com a escravidão, a fraternidade com a escravidão? Não há também sociedade brasileira possível enquanto os nascidos do mesmo solo forem divididos em duas raças. (NABUCO, 1999, p. 1; 51-53)⁹

Com a manutenção e longevidade do colonialismo e escravismo, enraizou-se no Brasil a cultura do racismo e seus herdeiros diretos: elitismo, classismo, discriminação, introjetados em nossas veias culturais e seu resultado mais perverso foi e é a *desigualdade*. Ela se afirma hoje como o nosso grande mal, o inimigo a

⁹ NABUCO, Joaquim. *A escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1, 51-53. O livro está dividido em três partes: I. “O crime”; II. “A história do crime”; III. “A reparação do crime”, somente as duas partes foram escritas, ficando o texto incompleto.

ser vencido, precisamente porque mantém todos os vícios que a produziram, atualizados impedindo que em distintos *topoi* sequer consigamos níveis mínimos de cidadania. José Murilo de Carvalho, um dos nossos principais intelectuais, com o seu olhar clínico, vinte anos atrás nos alertava:

... as maiores dificuldades na área social têm a ver com a persistência das grandes desigualdades sociais que caracterizam o país desde sua independência... A escandalosa desigualdade que concentra nas mãos de poucos a riqueza nacional tem como consequência níveis dolorosos de pobreza e miséria (CARVALHO, 2012, p. 207-208).

Os dados estatísticos que ele traz em todo esse livro já estão datados, nossa situação é bem pior hoje; em seu momento Carvalho pontuava que “Roubos, assaltos, balas perdidas, sequestros, assassinatos, massacres passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, trazendo a sensação de insegurança à população, sobretudo nas favelas e bairros pobres” (CARVALHO, 2012, p. 212). O tema da *desigualdade* possui aspectos bem técnicos em economia, educação e ciências sociais¹⁰, os quais estão fora da nossa intenção no espaço do presente artigo. Não é demais lembrar que todos os países colonialistas no Ocidente e que implantaram o regime escravista são países cristãos, católicos e protestantes, quer dizer fincaram as raízes da desigualdade antagônicas aos próprios princípios do cristianismo. José Eustáquio D. Alves registra em importante artigo¹¹ que os países mais religiosos são os mais desiguais socialmente, já o secularismo se mostra como importante instrumento contra as injustiças sociais, talvez porque no universo religioso permanece quase sempre presente à sombra da hierarquia, o que, conscientemente ou não, se transfere para as relações sociais. Com a evolução do debate sobre a desigualdade, as áreas da economia e sociologia ganharam espaço e passou a ficar evidente o tema da raça¹², é o que nos esclarece Sueli Carneiro, que vem trabalhando esta temática durante os últimos vinte anos, segundo ela, a importância da racialidade ganhou destaque nos estudos sociológicos e econômicos o que evoluiu para “O reconhecimento institucional como uma questão estratégica do combate ao racismo e da reprodução das desigualdades raciais” (CARNEIRO, 2011, p. 25). O mito da democracia racial por meio da miscigenação apenas camufla a continuidade das enormes desigualdades raciais no Brasil que se arrastam quais correntes da escravidão.

¹⁰ Ver a respeito: SOUZA, Pedro H. G. Ferreira de. *Uma história de desigualdade: a concentração de renda entre os ricos no Brasil 1926-2013*. São Paulo: ANPOCS/HICITEC, 2018; BARROS, Ricardo P. de (et al.). “Desigualdade e pobreza no Brasil: retrato de uma estabilidade inaceitável” – dossiê desigualdades. In: RBCS Vol. 15 n 42 fevereiro/2000, p.123-42; GUZZZO, Raquel Souza Lobo e FILHO, Antonio Euzébios. “Desigualdade social e sistema educacional brasileiro: a urgência da educação emancipadora”. In: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-98432005000200005

¹¹ <https://www.ecodebate.com.br/2018/11/23/>

¹² Ver a respeito: FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 167-348.

Na canção *As Caravanas*, de Chico, os desiguais são prontamente notados o que parece explicitar a *intentio auctoris* – o *racismo* – juntamente com seu correlato direto, a exclusão social e, claro, a presença da temática da religião, nesse caso, a islamofobia, como a identifica A. Menezes, segundo ela, ao evocar *O Estrangeiro*, de Camus, Chico faz “um ponto de inflexão na canção... há uma clivagem no corpo do poema, o estilo muda, o tom se altera” (MENEZES, 2021, p. 28). Gente do subúrbio carioca que em caravanas de ônibus invadem a Zona Sul. Copacabana e sua esplêndida beleza é o *locus*, mas que, na verdade, encena a tragédia urbana do Brasil, o encontro dos contrários.

O estranho é aquele que de algum modo, gera a desconfiança de um grupo por ser diferente, seja pelas suas ideias, local de nascimento e ou moradia, raça ou etnia e identificação sexual. A presença desse ser inquietante nos coloca diante de fatos que temos muita dificuldade em lidar, ele é o nosso “o bode no meio da sala”, expressão popular que diz respeito a alguém ou alguma coisa que gera incômodo e desconforto, mas que não temos ideia do que fazer para dar fim naquele mal estar (TORQUATO e CASTILHO, 2021).

Chico já havia descrito tal conflagração na canção *Subúrbio* do álbum “Carioca” (2006) onde deu voz aos que não a tem, dizendo: *Fala na língua do rap/ Desbanca a outra/ A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa... Lá tem Jesus/ E está de costas*. Em *As Caravanas*, fica evidente a reação da *gente ordeira e virtuosa que apela/ Pra polícia despachar de volta/ O populacho pra favela/ Ou pra Benguela, ou pra Guiné*, mesclando o momento atual com a memória da escravidão e do tráfico negreiro. Sendo a praia um lugar público e democrático, Chico se utiliza como lhe é peculiar, de uma cirúrgica ironia para descrever o absurdo brasileiro, evocando a voz de Albert Camus em “O Estrangeiro” (1942). Em outra praia, na Argélia, o funcionário público francês, Mersault, assassina um árabe à queima-roupa com cinco tiros debaixo de um sol escaldante e que na justificativa torna-se o culpado – *Sol/ A culpa deve ser do sol/ que bate na moleira/ O sol que estoura as veias/ O suor que embaça os olhos e a razão*; a repulsa ou o ódio diante do outro diferente, daquele que não reflete minha imagem e semelhança, *esses estranhos/ Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho/ A caminho do Jardim de Alá*, estranheza que ocasiona a nossa tragédia social, o embrutecimento das relações. Assim, as favelas, subúrbios, verdadeiros redutos da cultura negra, inclusive de sua religiosidade, tornam-se o equivalente dos antigos guetos, senzalas ou *de caravelas no alto mar*. O ritmo da canção é tão forte quanto sua letra – um *maracatu/funk* denunciando com força nosso *apartheid*, escamoteado na pele mestiça. Os arrastões justificam a violência arbitrária – *tem que bater, tem que matar é a ordem da classe média, cada vez mais elitista e burguesa*, que com a atual política federal “engrossa a gritaria”. Objeto da fúria discriminatória e segregadora é a Zona Norte – *A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba/ A caravana do Irajá, o comboio da Penha*, segue-se a lógica do “bandido bom é bandido morto”, norma prevalente no momento atual brasileiro, norma que se impõe, bradada cada vez mais alta.

Diante desse panorama, Chico não tem dúvidas em revelar a genealogia da perversidade que nos habita e que assola a alma brasileira: “Filha do medo a raiva é mãe da covardia”, brilhante síntese do demoníaco a ser exorcizado. Todo esse absurdo descomunal não seria apenas um pesadelo? Não pode ser real – ...*ou doído sou eu que escuto vozes,/ não há gente tão insana nem caravana do Arará.* Mas não, trata-se da realidade, algo tangível e verificável empiricamente no cotidiano. O pesquisador, K. Terra afirma que “O narrador expõe com maestria e frieza irônica a injustiça, arrogância e preconceito... o poeta denuncia com poesia e profecia, criatividade e criticidade... a hermenêutica perversa das relações sociais é desnudada em sua mais risível característica: a ignorância” (TERRA, 2019, p. 41). A escravidão, como ferida ainda aberta e matricial que embasa toda espécie de discriminação, racismo e preconceito, segue acompanhando as caravanas sociais de nossa grande nação replicando ações desumanizadoras em pleno século XXI, barbarizando e tocando o terror em plena luz do dia, vilipendiando e aviltando as parcas conquistas de cidadania conseguidas com muito esforço. Porém, *o sol que bate na moleira, o sol/ Que estoura as veias, o suor/ Que embaça os olhos e a razão*, quiçá nos pode trazer a luz que esclarece, por meio da *denúncia e resistência*, produzindo *esperança*. É o que esperamos! Porém, não se trata de uma espera passiva, inerte, ela está repleta de articulação com as forças democráticas, com as instituições políticas, sociais, como também das forças religiosas progressistas que leem o Evangelho como a maior potência libertadora da humanidade, que incessantemente luta contra a injustiça em nome do Cristo que a todos ama indistintamente, promovendo paz social, o cuidado harmônico da natureza e o bom uso da coisa pública.

3. O “abominável da desolação” no planalto central do Brasil e a certeza de um novo tempo

*Juntar os cacos, ir à luta
Manter o rumo e a cadência
Desconjurar a ignorância, que tal?
Desmantelar a força bruta
Então, que tal puxar um samba?*

Chico Buarque já havia composto canções ansiando e sinalizando a mudança de rumo na política brasileira – *Apesar de Você* (1970 em parceria com Francis Hime), *Cálice* (1973, lançada em 1978 com Gilberto Gil) e *Vai Passar* (1984), são claros exemplos disso em meio aos sombrios anos do regime militar, após o AI-5. A primeira se utilizando de uma relevante figura religiosa, “Você que inventou o pecado/ Esqueceu-se de inventar o perdão” e profetiza que “Amanhã há de ser outro dia”, a segunda, toda ela montada em uma poderosa metáfora cristã, na qual, o cálice de sangue de Jesus estava repleto de sangue dos torturados e mortos nos porões da ditadura, “Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue” e esta, a terceira, já antecipando a redemocratização do país, que veio: (i) com o retorno do poder civil (1985) por meio de eleição indireta realizada em colégio eleitoral; (ii) com a nova Constituição (1988), popularmente designada

como Constituição “Cidadã”, e finalmente (iii) com as eleições diretas para presidente da república (1989). Agora, Chico nos brinda com uma nova obra prima – *Que Tal Um Samba?* (2022); assim mesmo, em um formato de pergunta, nada imperativo, mas, absurdamente sugestivo, como que nos indicando a mudança dos tempos. E nesse impulso nos descreve em síntese os males sociais que inundaram o Brasil desde 2016, desde o golpe legislativo até a eleição do “abominável”.

Explico: a expressão “abominável da desolação” está registrada nos Evangelhos de Mateus 24 e Marcos 13 e procede do Antigo Testamento, presente no livro do profeta Daniel que registra a sucessão de reinos presentes na região de Israel e por fim, menciona,

Depois se levantará em seu lugar um homem vil, ao qual não tinham dado a dignidade real; mas ele virá caladamente, e tomará o reino com engano... e se indignará contra a santa aliança, e fará o que lhe aprouver; voltará e atenderá aos que tiverem abandonado a santa aliança. E braços serão colocados sobre ele, que profanarão o santuário e a fortaleza, e tirarão o sacrifício contínuo, estabelecendo abominação desoladora” [na Vulgata: *abominationem in desolationem*]. (Daniel 11: 21, 30 e 31).

Os especialistas concordam que a profecia se refere à Antíoco Epifânio, um rei odiado pelos judeus, pois, por volta de 165 anos antes de Cristo, profanou o Templo de Jerusalém, substituindo o sacrifício com outros cultos, a "abominação da desolação", possivelmente sacrifícios de porcos oferecidos a Zeus. Jesus, quando faz menção ao ocorrido, entre outras coisas profetiza: “Porque haverá então grande aflição, como nunca houve desde o princípio do mundo até agora, nem tampouco há de haver. E, se aqueles dias não fossem abreviados, nenhuma carne se salvaria; mas por causa dos escolhidos serão abreviados aqueles dias. Então, se alguém vos disser: Eis que o Cristo está aqui, ou ali, não lhe deis crédito; Porque surgirão falsos cristos e falsos profetas, e farão tão grandes sinais e prodígios que, se possível fora, enganariam até os escolhidos.” (Mt 24,21-14). Aqui, Jesus se reporta ao acontecido e preservado na tradição histórica do judaísmo do Segundo Templo e o projeta para o futuro fazendo imbricar religião e política. De fato, toda a história de Israel, especialmente no período romano, indicava uma realidade tensionada entre a fé monoteísta e as demandas do império. Tensão que foi também experimentada no cristianismo.

Líderes e ditadores políticos e religiosos, injustos e malévolos, além de incompetentes, desonestos, negligentes, corruptos, farsantes e mentirosos, existiram e seguirão existindo em todos os tempos e lugares. Eles, enquanto mandatários criam uma cultura de ódio e perversidade. Eliane Brum, analisando o Brasil de Bolsonaro, parafraseia o conceito de “Banalidade do Mal” de Hanna Arendt e agudiza seu significado, para ela,

A banalidade do mal se instala na ausência do pensamento. A boçalidade do mal, uma das explicações possíveis para o atual momento, é um fenômeno gerado pela experiência da internet.

Ou, pelo menos ligado a ela. Desde que as redes sociais abriram a possibilidade de que cada um expressasse livremente o seu “eu mais profundo”, a sua “verdade mais intrínseca”, descobrimos a extensão da cloaca humana (BRUM, 2019, p. 221).

A canção *Que tal um samba?* foi composta para o Brasil dos nossos dias, sim para o Brasil, que no final de 2022 vivencia o ocaso do infortúnio legitimado pelas urnas eletrônicas, e que em menos de sete anos (2016-2022) tornou-se repositório de uma inundação de vilanias e perversidades inomináveis, ações federais orquestradas que gradualmente *foram* desmantelando as conquistas em cidadania empreendidas na redemocratização, à duras penas, substituindo-as por leis e práticas nefastas do ponto de vista social, golpeando de morte os segmentos mais frágeis da nossa população, cavando mais fundo ainda o abismo entre elite e povo, sedimentando um classismo que envergonha o país no mundo e sacrifica nossa gente com desemprego, fome, miséria e morte. Sim, há que se ressaltar a própria negação do valor à vida. O filósofo e músico, V. Safatle, para quem ódio, medo e caos político fazem parte da “engenharia” social do capitão, recorda que:

Já na eleição passada, o Brasil havia se deparado com pessoas mortas por apoiadores de Jair Bolsonaro, como o caso de Mestre Môa. Na ocasião, há de se lembrar qual foi a reação do senhor que ocupa atualmente a presidência da República. Nenhuma declaração pública de consternação e luto, apenas a afirmação de: “Mas quem levou uma facada fui eu”.¹³

O recente assassinato do tesoureiro do PT no Paraná, Marcelo Arruda (09/07/2022), por um bolsonarista ensandecido, sinaliza a continuidade de um método violento de intimidação, óbvio se tratar de um crime político, ainda que se afirme o contrário. Menciono aqui, de forma sintética, por questão de espaço, apenas dois aspectos críticos de nosso momento nacional, pois violência e crise na educação estão bem interligados:

(i) *A vida descartável* – O caos, que desconsidera a vida tornando-a banal, e, mais grave ainda, por vir direcionada à sociedade pelo próprio mandatário da nação, de que fala Safatle, é o resultado do descaso, como ficou patente durante a pandemia da Covid-19, quando deflagrou uma crise sanitária sem precedentes no país, ocasionando, até o momento, cerca de 680.000 óbitos notificados. Sim, “descaso com a condição social”, é o que afirma a historiadora, F. Thomaz, pois para ela, “É a lógica do biopoder, onde pessoas específicas estão inseridas no ‘fazer viver’, enquanto outras são direcionadas para o ‘deixar morrer’”¹⁴. Thomaz destaca que pobreza e racismo são institucionalizados e atingem mais rapidamente os mais vulneráveis. De fato, em recente notícia, C. Canteras do R7, afirma, com base no depoimento de vários (as) pesquisadores (as), que a pandemia por aqui

¹³ SAFATLE, Vladimir. “As engrenagens milicianas do bolsonarismo”. In: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/safatle-as-engrenagens-milicianas-do-bolsonarismo/>

¹⁴ THOMAZ, Fernanda. “Descaso com condição social é evidência da sociedade de classe e racista”. In: <https://www2.ujf.br/noticias/2020/003/23/>

tem cara, sexo, raça, nível de escolaridade... E pelo perfil socioeconômico, os menos privilegiados têm uma taxa de mortalidade maior”¹⁵. A desvalorização e descaso da vida ficaram igualmente manifestos em desfavor de uma rápida e eficaz campanha de vacinação, tradição centenária do Brasil, como explicitado por ocasião da CPI da Covid-19, um verdadeiro boicote, configurando, pois uma *necropolítica*¹⁶ em favor de tratamentos alternativos comprovadamente ineficazes. A pandemia, além de seus números pavorosos, revelou o alto índice de violência contra a mulher em sua vulnerabilidade:

Os dados preliminares de violência letal contabilizam 1.319 mulheres vítimas de feminicídio no último ano, decréscimo de 2,4% no número de vítimas; e 56.098 estupros (incluindo vulneráveis), apenas do gênero feminino, crescimento de 3,7% em relação ao ano anterior. Os números de registros de crimes contra meninas e mulheres aqui apresentados visibilizam o quadro de violência vivenciado por elas durante a pandemia. Apenas entre março de 2020, mês que marca o início da pandemia de covid-19 no país, e dezembro de 2021, último mês com dados disponíveis, foram 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino.¹⁷

(ii) *Precarização educacional* – Esse panorama caótico no cenário brasileiro também atingiu de forma letal o campo da educação, gerando uma crise estrutural, tendo como matriz a ineficiência do governo federal. A pesquisadora Carlota Boto, reporta que já em 2019, por ocasião de um seminário internacional promovido pela Faculdade de Educação da USP, restava evidente que a educação e escola pública passavam por uma crise histórica, de lá para cá, segundo ela, “o cenário que visualizávamos naquele ano de 2019 apenas se aprofundou”¹⁸. O problema central é, de fato, a falta de políticas públicas. Rollemberg, citando novamente a profa. Boto, sintetiza a precariedade do nosso sistema educacional no atual governo, com clareza diz,

O problema da educação no Brasil é um problema que envolve, sim o financiamento. Mas envolve também o uso da verba. A impressão que dá é a de que o MEC hoje não sabe aplicar seus recursos. Não há projetos, não há diretriz, não há orientação. Falta

¹⁵ CANTERAS, Carla. “Perfil de mortos mantém pobres e homens como vítimas”. In: <https://noticias.r7.com/saude/>

¹⁶ Ver a respeito: MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2021. A pesquisadora BORGES, Rosane. “O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil”, a partir da obra de Mbembe, expõe como o conceito de necropolítica se relaciona com racismo, a ideia da eliminação de um inimigo e as favelas; para ela, “A necropolítica é a política da morte adaptada pelo Estado. Ela não é um episódio, não é um fenômeno que foge a uma regra. Ela é a regra. E o Achille Mbembe elabora esse conceito à luz do estado de exceção, do estado de terror, do terrorismo”. In: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/09/27/>

¹⁷ São dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. “Violência contra mulheres em 2021”, com fartos dados estatísticos. In: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>

¹⁸ ROLLEMBERG, Marcelo. “Caminhos e Descaminhos da Educação do Brasil”. (Jornal da USP) In: <https://jornal.usp.br/atualidades/caminhos-e-descaminhos-da-educacao-no-brasil/>

interesse em investir na educação pública, analisa Carlota Boto. “Esse atual governo federal não tem projeto para a educação. Aquilo que foi desenhado pelos últimos governos também não ajuda... Assim, pode-se perguntar como se dará a formação de um jovem, se essa formação não contempla uma sólida base de História, de Filosofia e de Geografia, para citar somente três exemplos”, afirma a professora¹⁹.

A crise do INEP no final de 2021, é representativa do caos no nosso sistema educativo e sua sucessão de ministros, caricaturas empoderadas que em seu conjunto se mostraram distantes e indignos dos nomes e legados de Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Milton Santos, entre outros, e que, pouco a pouco tornam-se personagens estranhos, ilustres desconhecidos em uma sociedade cada vez mais idiotizada, obscurantista e insensível. Lilia Schwarcz elabora, com base na desigualdade social em nosso país, uma síntese bem esclarecedora da história da educação no Brasil:

...o Brasil continua sendo um país injusto porque profundamente desigual. Educação nunca foi um direito de todos nesse país de proporções continentais, passado escravocrata e estruturada concentração de renda. Enquanto existiu, o sistema escravista construiu um país de realidades apartadas também nesse quesito (SCHWARCZ, 2019, pp. 132-133).

A frase lapidar de Luis F. Veríssimo, resume bem a gravidade do momento brasileiro: “nós temos razão, mas eles têm as armas”, uma sociedade dividida não mais entre ricos e pobres apenas, mas entre armados e desarmados, entre a violência e agora muito mais fatal, o risco real de fazer convergir a vida comunitária para a barafunda social como mencionado acima; previsão constatada de forma concreta no recente atentado terrorista ocorrido em Brasília contra democracia e as instituições que a sustentam²⁰, por forças populares de extrema-direita, inconformadas com o resultado do último processo eleitoral dando a vitória ao presidente Luis Inácio Lula da Silva para o mandato de (2023-2026), orquestradas e financiadas com o objetivo de tomar o poder à força e para tanto o discurso religioso foi utilizado sobejamente empunhando a Bíblia e ao som de cantos e orações. Algo inominável se abateu sobre o Brasil e, apesar da reação contundente das autoridades à tentativa de golpe, não se vislumbra, por ora, seu término!

A música de Chico, numa outra linguagem, nos sensibiliza: *já depois de criar casca e perder a ternura. Que Tal Um Samba?* – Ao mesmo tempo em que evoca a *Denúncia*, a *Resistência* e a *Esperança*, é um convite à celebração de retorno à vida, num futuro quase imediato, à volta da esquina, após *o tempo feio*, o *estrageo*, e *o fim da borrasca*; celebração em ritmo de samba, com a *coluna ereta*,

¹⁹ *Ibid.*, *op. cit.*

²⁰ Muitas análises estão sendo elaboradas, recomendo a de Boaventura de Souza Santos: ‘As conexões externas do golpismo’. In: <<https://outraspalavras.net/direita-assanhada/boaventura-aconexoes-externas-do-golpismo/10/01/2023>>.

não necessariamente um samba-enredo, tipo *Vai Passar*, ainda não, agora é preciso cautela, melhor mesmo é *Um samba com categoria, com calma*, pra recomeçar a caminhada democrática, após o susto do sequestro autoritário, *Um samba pra alegrar o dia./ pra zerar o jogo/ Coração pegando fogo e cabeça fria*. Novamente Safatle, em seu mais recente trabalho, uma eloquente autocrítica das esquerdas e da nossa democracia, com foco na economia, decifra “a recorrência estratégica de um discurso de infantilização da crítica, último capítulo de um autoritarismo que só pode impor-se através da invisibilidade de toda oposição efetiva” (SAFATLE, 2022, p. 130). Autoritarismo, conforme presenciamos, autenticado por discurso religioso fundamentalista, desvairado por poder teocrático, um sonho antigo, que, na falta de profundidade de vida espiritual do segmento evangélico, surge como opção – caricatura indigna do cristianismo!

Nesse caso preciso, entendo tratar-se de um samba, tipo “aperitivo” de volta a nossas raízes humanas, demasiado humanas, trazer de novo as pulsões humanizadoras; um samba repleto de utopias, porque não? Arrancando-nos da letargia social. E também de reconhecimento das fragilidades e, para tanto, é preciso certa preparação, desintoxicar, desopilar, purificar: *Cair no mar./ lavar a alma/ Tomar um banho de sal grosso, que tal?/ Sair do fundo do poço/ Andar de boa*. Com discreta presença de elementos religiosos: *tomar um banho de sal grosso*, ritual de origem religiosa com o fim de descarrego e também a expressão *desconjurar* novamente com origem no universo religioso, fora isso é uma legítima canção laica, talvez porque a política brasileira hoje esteja tão eivada de religiosidade portando aspectos perniciosos que além de boicotar as melhorias da sociedade, coisificam o sagrado manipulando-o com explícita usurpação do discurso religioso a fim de trazer cativa a credulidade ingênua, que cegamente acolhe messianicamente o abominável, legitimando-o. Novamente, E. Brum vai direto ao ponto,

A retórica supostamente bíblica está educando aqueles que não estão sendo educados. Eleitores estão sendo formados na adesão à política pela fé... Não há nada mais perigoso numa eleição do que o eleitor que acredita ser “um instrumento de Deus”... Na campanha eleitoral, Bolsonaro se beneficiou da crise econômica, do crescimento da violência e da produção do medo, sim. Mas sua força veio de uma população treinada para aderir pela fé ao que não diz respeito à fé (BRUM, 2019, p. 243).

Nada mais distante do Evangelho de Jesus Cristo, como sublinha a psicóloga Cris Serra, ao se referir ao fenômeno do fundamentalismo cristão²¹ e

²¹ Acerca desse fenômeno, dispomos já de abundante produção, destaco aqui algumas: CAMPOS, Breno M. (org.) *Fundamentalismo: terminologia, hermenêutica e apontamento*. São Paulo: Recriar, 2020; CUNHA, Magali. *Fundamentalismos, crise da democracia e ameaça aos direitos humanos na América do Sul: tendências e desafios para a ação*. Salvador: Koinonia Presença Ecumênica e Serviço. 2020; BOFF, Leonardo. *Fundamentalismo, terrorismo, religião e paz*. Petrópolis: Vozes, 2009; ALMEIDA, Ronaldo de e TONIOL, Rodrigo. *Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: análises conjunturais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018; VASCONCELLOS, Pedro L. *Fundamentalismos: Matrizes, presenças e inquietações - Temas contemporâneos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

sua influência na esfera pública via poder legislativo; em seguida ela pontua que “a novidade do cristianismo consiste na desvinculação dos valores religiosos do reino da violência, da reivindicação, da vingança, do antagonismo; na preconização da gratuidade e da responsabilidade ética do Eu pelo Outro...”²². Traz à tona a distorção havida em segmentos do cristianismo que negam seus próprios valores fundantes e que em seu momento significaram um avanço para a sociedade ocidental, um novo *ethos* de convivência e cidadania. Valores humanos que a canção de Chico busca com a “beleza pura” da *Esperança*, recuperar, em meio a *Denúncia* e *Resistência*, a alma brasileira, com “A cultura” pra “Andar de boa” na construção de uma “cidade legal”.

Epílogo

Diante do gravíssimo momento atual da sociedade brasileira, em que o fator político foi aviltado por arroubos autoritários do executivo federal em conluio oportunista com forças reacionárias contrárias ao Estado Democrático de Direito e inclusive com práticas religiosas cristãs sectárias inebriadas de poder e ostentação, ocasionando grande ansiedade e expectativa sobre o futuro imediato do país, o conjunto das três canções de Chico Buarque, aqui evidenciadas, pode nos ajudar a enxergar e mesmo possibilitar a tomada de consciência de condutas sociais equivocadas em nossa história, tanto quanto, o convite para a superação da insanidade coletiva e messiânica que tenta com tenacidade raptar nossas virtudes cívicas mais nobres de respeito e preservação às instituições democráticas, colocando no seu lugar atitudes sombrias de ódio, belicosidade e violência, ameaçando de destruição aquilo que foi sendo conseguido em termos de cidadania nos últimos trinta anos.

Por meio dessas canções, é possível ver o que somos e o que podemos e devemos realmente ser na sociedade. Chico logrou diagnosticar com realismo sutil e arte, a nossa condição social pretérita e presente com perspicácia e beleza. Se, por um lado, em *Sinhá*, a violência do sistema escravista foi retratada em sua crueldade, por outro lado, tal sistema foi vencido, tanto pela resistência das argumentações de um “escravo” torturado, como por sua herança posterior, a formosura mestiça do nosso povo; por isso, a luta contra o preconceito, contra a tortura emocional, psicológica e o racismo, todavia aqui existentes, deve continuar firme e resiliente, como um memorial dos nossos antepassados negros e indígenas. Se, por um lado, em *As Caravanas* o subúrbio (periferia), da “cidade maravilhosa” está vilipendiado por bolsões elitistas, classistas ainda hoje no Brasil, sob o estigma de “populacho” a ser despachado pela “polícia”, de volta pra favela, por outro lado, não esqueçamos que tal gritaria tem como sua essência a farsa, a notícia *fake*, possível de denúncia e de ajuizamento. Sim, justiça e verdade devem ser conquistadas por uma sociedade cidadã, vigilante e crítica. Se, por um lado, em *Que Tal Um Samba?* o Brasil foi tomado de assalto e o

²² SERRA, Cristiana de A. “De Sodoma à Samaria – Cristianismo, homofobia e alteridade no Brasil”. In: BOECHAT, Walter (org.). *A alma brasileira: luzes e sombras*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 102.

resultado é um “tempo feio”, um “estrago”, “a ignorância”, “a força bruta”, “tanta demência e uma dor filha da puta”, etc, por outro lado, a cultura, a alegria, visitar os lugares da nossa sofrida ancestralidade: “cais do Valongo”, “Pedra do Sal”, “roda da Gamboa”, “juntar os cacos, ir à luta”, na cadência do samba. E, a propósito da “Carta às Brasileiras e Brasileiros em defesa do Estado Democrático de Direito!”, lida esta semana (08/08/2022), as três canções do Chico, podem ser ouvidas como “cartas de *Denúncia, Resistência e Esperança*”.

Referências

BARROS, Ricardo P. de (*et al.*). “Desigualdade e pobreza no Brasil: retrato de uma estabilidade inaceitável” – dossiê desigualdades. **RBCS**, Rio de Janeiro, Vol. 15, n. 42 fevereiro/2000.

BORGES, Rosane. “O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil”. In: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/09/27/>. Acessado em 05/08/2022.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas – Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia e mpb**. São Paulo: Loyola, 1998.

CANTERAS, Carla. “Perfil de mortos mantém pobres e homens como vítimas”. In: <https://noticias.r7.com/saude/>. Acesso em 07/08/2022.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAVALCANTE, Ronaldo. **Essas mulheres: o protagonismo da mulher na canção de Chico Buarque – memória, imaginação, luta**. São Paulo: Recriar: 2021.

COLARES, Mantovani. ‘Sá Sinhá’. In: <https://mantovanni.blog-dominiotemporario.com.br/2020/04/01/sa-sinha/2020>.

DRESCHER, Seymour. **Abolição: uma história da escravidão e do antiescravismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. “Violência contra mulheres em 2021”, com fartos dados estatísticos. In: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>. Acesso em 06/08/2022

FRY, Peter. **A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOMES, Laurentino. **A escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares**. Vol. 1: Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GUZZZO, Raquel Souza Lobo e FILHO, Antonio Euzébio. “Desigualdade social e sistema educacional brasileiro: a urgência da educação emancipadora”. In: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-98432005000200005. Acesso em 05/08/2022.

HOLANDA, Sérgio B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

MANTOVANNI COLARES. **Sinhá**. In: (<https://mantovanni.blog-dominiotemporario.com.br/2020/04/01/sa-sinha/2020>). Acesso em 07/08/2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

MENEZES, Adélia B. de. “**As Caravanas**”: **Racismo e Novo Racismo**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 80. Dez. 2021. In: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/193390/178232>. Acesso em 11/01/2023.

NABUCO, Joaquim. **A escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Priscilla e HERNÁNDEZ, Leonor. “Sinhá: por trás da brancura da casa-grande”. In: CAVALCANTE, Ronaldo (org.). **Essas mulheres: o protagonismo da mulher na canção de Chico Buarque – memória, imaginação, luta**. São Paulo: Recriar: 2021.

ROLLEMBERG, Marcelo. “Caminhos e Descaminhos da Educação do Brasil”. (Jornal da USP) In: <https://jornal.usp.br/atualidades/caminhos-e-descaminhos-da-educacao-no-brasil/>

SAFATLE, Vladimir. **Só mais um esforço: como chegamos até aqui ou como o país dos “pactos”, das “conciliações”, das “frentes amplas” produziu seu próprio colapso**. São Paulo: Vestígio, 2022.

- SAFATLE, Vladimir. “As engrenagens milicianas do bolsonarismo”. In: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/safatle-as-engrenagens-milicianas-do-bolsonarismo/>. Acesso em 08/08/2022.
- SCHWARCZ, Lilia M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARCZ, Lilia M. e STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SEUBERT, August. **Como entender a mensagem dos profetas**. São Paulo: Paulinas, 1992.
- SOUZA, Pedro H. G. Ferreira de. **Uma história de desigualdade: a concentração de renda entre os ricos no Brasil 1926-2013**. São Paulo: ANPOCS/HICITEC, 2018.
- SERRA, Cristiana de A. **De Sodoma à Samaria – Cristianismo, homofobia e alteridade no Brasil**. In: BOECHAT, Walter (org.). *A alma brasileira: luzes e sombras*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 102.
- TERRA, Kenner e SCHAEFFER, Abdruschin. Pra quê que vosmincê meus olhos vai furar: corpo, dominação e ambigüidade em Sinhá. In: CAVALCANTE, Ronaldo (org.). **Essas mulheres: o protagonismo da mulher na canção de Chico Buarque – memória, imaginação, luta**. São Paulo: Recriar: 2021.
- TERRA, Kenner. Filha do Medo, A Raiva é Mãe da Covardia: Poiésis e Profecia em *As Caravanas*. In: CAVALCANTE, Ronaldo. **Cultura, religião e sociedade em Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Recriar, 2019.
- THOMAZ, Fernanda. Descaso com condição social é evidência da sociedade de classe e racista. In: <https://www2.ujf.br/noticias/2020/003/23/>. Acesso em 05/08/2022.
- TORQUATO, Carla e CASTILHO, Ricardo. Um retrato da exclusão social da praia na música “as caravanas” de Chico Buarque. In: <https://jus.com.br/artigos/88507/>. Acesso em 11/01/2023.
- WISNIK, José Miguel. **Afrosamba assombroso**. In <https://paginadoenock.com.br>. Acesso em 15/01/2023.

Palavra que ensina e som que age: a religião através da música em BNegão e Walter Franco

Word that teaches and sound that act: religion through music in BNegão and Walter Franco

Vinícius Tobias de Souza¹

RESUMO

Este artigo se propõe a compreender como a religião acontece através da música nos compositores BNegão e Walter Franco. Ambos se caracterizam como emissores de uma noção religiosa pós-tradicional, que tem nas religiões de meditação e karma sua maior inspiração, mas que propõe que o aprendizado religioso seja feito de forma autônoma, reinterpretando a função do aprendiz, yoguin, tão caro a essas religiões. Notando isso, pretendemos analisar como funciona uma espiritualidade cujo principal discurso se encontra na canção secular, investigando os processos de socialização que podem existir a partir das canções, o discurso de atores sociais sobre eles e, por fim, as próprias canções.

Palavras-chave: Religião através da música; Yoguins do séc. XXI; BNegão; Walter Franco.

ABSTRACT

This article aims to understand how religion happens through music in the composers BNegão and Walter Franco. Both are characterized as emitters of a post-traditional religious notion, which has its greatest inspiration in the religions of meditation and karma, but which proposes that religious learning be done autonomously, reinterpreting the role of the apprentice, yogin, so dear to these religions. Noting this, we intend to analyze how a spirituality whose main discourse is found in secular song works, investigating the socialization processes that can exist from the songs, the discourse of social actors about them and, finally, the songs themselves.

Keywords: Religion through music; Yogins of 21th century; BNegão; Walter Franco.

Introdução

Walter Franco e BNegão são compositores populares de diferentes estilos, distintas épocas e com apelo diverso ao público. O primeiro começou sua carreira nos Festivais da Canção da Rede Globo, no começo da década de 70, dos quais se valeram uma grande massa de compositores, hoje cultuados, para se lançarem

¹ Mestre e doutor em Ciência da Religião pela UFJF. Bacharel em Comunicação pela UFSJ. Contato: vinitobias00@yahoo.com.br

no mercado. Walter se colocou dialogando com o tropicalismo e a poesia concreta e manteve, durante sua carreira, uma relação tensa com o mundo das gravadoras e da mídia. Já BNegão participou do fenômeno que foi o *Planet Hemp* nos anos 90, grupo musical que mesclava *hip hop* com *hard core* e, em suas letras, militava pela descriminalização da maconha. Tempos depois, BNegão começa a desenvolver seu trabalho como rapper solo com sua banda de apoio, os *Seletores de Frequência*, a partir da produção independente de seus discos.

Apesar de tamanha diferença nas trajetórias musicais, ao pensarmos como está presente a religiosidade orientalista na canção brasileira – que constrói sua visão de mundo a partir de uma síntese entre as chamadas *religiões do oriente* – é fácil enxergar uma similaridade entre as trajetórias desses dois compositores. Em ambos se encontra a forte presença de uma *visão de mundo* construída a partir da ideia hindu-budista de karma, reverberando-se as práticas que remetem a essa maneira de pensar. Ambos também se portam de maneira ‘espiritualizada’ na mídia e se referem sempre a pensadores, a ditos e a ensinamentos que reforçam suas filiações com essa corrente de pensamento religioso. Dito isso, e procurando entender em panorama social desse fenômeno, a comparação das atuações desses compositores se torna bastante profícua.

Procuraremos, nesse artigo, fazer um esforço duplo: entender o impacto social dessas ideias religiosas veiculadas nas canções, e analisar como elas são construídas, isto é, analisar as próprias canções. Desta forma nosso objeto é tanto as interpretações da performance social de ambos, como as próprias canções. Procurando, ainda, entender como o fenômeno de haver uma religiosidade que encontra seu principal vetor na canção secular impacta no modo como se dá o viver dessa religiosidade.

1. “Eu no futuro, mama olha eu!”

Desejamos, no trecho a seguir, apresentar os compositores a partir da investigação de como contribuem para a socialização religiosa orientalista, tendo como objeto sua trajetória de vida. O objetivo é mapear, inspirados por Peter Berger (1985, 1995), como a *conversação* – o processo pelo qual se dá a *internalização e exteriorização* dos valores e crenças religiosas – acontece a partir das canções desses compositores.

Lula Queiroga é autor de uma canção que se chama “Eu no futuro” (Faixa 1, 2001), cujo refrão tomei emprestado para título desta seção. A música se situa em um futuro descrito como nas ficções científicas, na voz de alguém que conta para a mãe (que está no passado) como é tudo lá e como ele vai indo. E ele está bem... aquela noite tem batuque no terreiro e ele está avisado, além disso o futuro é deslumbrante e fluido. Entretanto o que o torna seguro, perante uma realidade líquida, é pensar na mãe. Assim ele canta: “A cozinha lá de casa não tem gravidade / E se eu abro a torneira / A água voa / E as panelas saem pra passear / Sob a garoa // Mama eu tô à toa / Mas quando eu penso em você / Eu tô seguro, mãe”.

Essa canção ressalta, de maneira alegórica e ágil, como só formulações poéticas podem fazer, o papel das relações fundamentais nas formações de identidade. De modo que, no futuro, quando medimos a nossa vida frente aos anseios dos tempos, o fazemos com aquela medida fundamental das primeiras relações que vivemos. Nesse sentido, minha história pessoal serve de exemplo de como é construída uma socialização a partir das ideias religiosas dos dois compositores que estudamos, BNegão e Walter Franco, e ilustra como essas formulações têm um poder análogo aos discursos das religiões nas fundações das visões de mundo, mesmo estando as canções para além das tradições religiosas.

O acontecido se situa quando tinha eu entre nove e dez anos. Havia um campeonato de natação do qual eu participaria e, por isso, estava muito nervoso. Assistindo minha ansiedade minha mãe me aconselha usando um tom sábio e humorado: “Olha filho, se lembre, tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo”. E essa foi a primeira vez que entrei, sem saber, em contato com versos de Walter Franco. Depois disso, sempre que a ansiedade atacava, repetia mentalmente essa frase.

Daí até conhecer, talvez com treze ou quatorze anos, o disco *Ou Não* do compositor; e até descobrir que essa frase que havia *internalizado* era de sua autoria, foram mais alguns anos. E ainda mais alguns a ser impactado perante vários outros impulsos artísticos que apontavam para o oriente e que me levaram a nutrir forte interesse pelas filosofias das religiões do karma, do vazio e da mutação.

Ouvi por muito tempo Walter Franco sem nem passar pela cabeça que aquelas letras e sons carregavam dentro de seu espectro uma espiritualidade que acaba englobando toda a obra.

O som de Walter Franco, entre meus amigos da adolescência e da juventude (já na universidade), conquistava dois tipos de gostos: daqueles que apreciavam experimentalismos musicais e daqueles tocados pelo discurso hippie com tendências ao esoterismo. Foi um amigo que transitava por esses dois grupos que, quando conversávamos sobre como sua música era inventiva, trouxe um elemento que somava à sua mística enquanto artista. Esse amigo complementou o que eu dizia introduzindo: “e ele é Hare Krishna, né?” Essa era a maneira para a qual ele encontrou meios de dizer que o Walter era uma figura religiosa. Deve ter chegado a essa conclusão ao somar duas informações: um discurso “espiritualizado” em entrevistas e a gravação pelo compositor do mantra “Hare Krishna”, assim como já fez o ex-Beatle George Harrison e, mais atualmente no Brasil, Nando Reis.

Eu nunca tinha pensado nisso e foi aí que despertou minha curiosidade para esse aspecto de sua postura enquanto artista. Mas, ao abrir essa chave de interpretação encontrei uma miríade de artistas nos quais um pensamento ligado genericamente às religiões do oriente influenciava a obra. Na maioria dos casos essas informações se mesclavam a toda sorte de outras informações, reforçando a proposta teórica de Campbell (1997) de que no cerne da cultura ocidental estariam ressurgindo ideias culturais na forma de uma teodiceia holística (no sentido de uma

racionalização do mundo) que até então era patrimônio do oriente. Em uma minoria dos casos, porém, como são os casos de BNegão e de Walter Franco, a religiosidade atravessava o aspecto puramente intelectual e os levava a *encenar-se socialmente como religiosos*. E não só isso, como um religioso onde sua prática se encontrava no mundo da arte, criando uma figura heterogênea, em parte aludindo à figura usual de artista ocidental e em parte se portando religiosamente com modos corporais, conduta moral e ensinamentos a compartilhar.

Nesse sentido, a reflexão sobre o conceito de Nova Era elaborada por Leila Amaral (1999, 2000) é dedicada, entre outras questões, a uma ontologia da religiosidade na esfera do consumo. Parte do assunto tratado poderia ser formulado pela pergunta: *como o meio de contato ‘consumo’ interfere no sentimento e na prática religiosa?* Isso vai além de um simples situacionismo sociológico e vai de encontro à subjetividade profunda do indivíduo religioso. Afirma Amaral:

O espaço e o tempo das feiras e festivais podem ser apresentados como esse momento exemplar, no qual se vivencia a “diversão” e o “consumo” como consubstanciais à experiência espiritual Nova Era, não apenas como uma exigência econômica da “lógica do mercado capitalista”, mas, principalmente, em resposta a uma “lógica espiritual” que tem na dispersão do sagrado a originalidade de sua concepção de mundo e do divino no mundo. A descanonização da relação entre lugar e essência – aspecto distintivo do estilo Nova Era de lidar com o sagrado – aliada à idéia de uma dispersão do sagrado, implica na criação de uma prática, para a qual as pessoas precisam da mercadoria para produzir significados espirituais e mesmo morais. Eliminar a mercadoria seria, nesse caso, o mesmo que eliminar o espírito. (AMARAL, 1999, p. 56)

Ora, com essa miríade de músicos influenciados de alguma maneira por discursos religiosos e com esses que encenam socialmente sua religiosidade e se portam como iniciados, abre-se um campo para semelhante pergunta: *como o meio de realização religioso ‘canção’ interfere no sentimento e na prática religiosa?*

Nosso objeto, entretanto, é um tanto quanto mais fluido do que o da Leila Amaral. No caso dela, era possível encontrar eventos de convergência onde as pessoas se reuniam e onde acontecia a massa dura da experiência. No caso do consumo de música nesses tempos, o contato do público com o artista no show é só uma pequena ponta do iceberg do consumo geral e pode seguramente ser apontado como minoritário, sendo a escuta por meio de dispositivos e a informação passada pelas suas entrevistas na mídia preponderantemente responsáveis pela colocação desses artistas na constelação dos compositores conhecidos. Dessa forma, o modelo de estrutura que adotaremos será o texto de Regina Novaes (1999) sobre o grupo de rap *Racionais MC’s*: o que significa abordar por diversas frentes o significado social da atuação dos compositores.

Desta maneira a estratégia utilizada será mesclar alguns exemplos etnográficos da interpretação do público às suas performances sociais enquanto artistas, à atenção aos seus discursos presentes em entrevistas na mídia, somado a um olhar crítico à canção como forma de descrever a natureza dos impulsos existentes na obra. Tudo isso para dar uma ideia de como funcionam as questões identitárias nesses casos. Esse recurso à crítica estética tem como objetivo primeiro pegar a via hermenêutica de ida do ‘como a religião influencia a arte?’, para depois fazer a via de volta do ‘como a arte influencia a religião?’, de forma mais segura. Ou seja, primeiro procuraremos a religião expressa na arte, para depois perceber como o modo de ser religioso é impactado, quando o contato com as ideias religiosas acontece por meio da canção. Pois, em um movimento híbrido como esse, as relações são mútuas e a certeza é que não será possível ser claro onde termina a arte e começa a religião, ou vice-versa.

2. Os pichadores e os entrevistadores

A participação de músicos em programas de entrevista na mídia é uma parte importante e complementa a colocação de uma figura como um músico de projeção. Há alguns casos, como o do compositor Rogério Skylab, em que a participação em programas de entrevistas foi o que permitiu ao músico ser ouvido pelo público. Skylab deve quase que completamente seu público à sua participação ano após ano ao Programa do Jô, para lançar discos produzidos por ele mesmo. Sua performance enquanto entrevistado era o que atraía o público. Portava-se falando coisas inconfessáveis e vagueando pelo pornográfico e o sádico, se referindo a uma música que operava pelo universo do politicamente incorreto sem, no entanto, se configurar como uma arte misógina, homofóbica ou racista. Primeiro, o espectador entrava em contato com sua performance enquanto entrevistado e então se interessava pela música (muitos consumindo somente a entrevista, que também veiculava as canções no último bloco), transformando essa performance durante a entrevista num outro produto cultural. Isto é, se pensarmos na perspectiva do cantor, ele estava a apresentar uma performance.

Agora, feitas essas considerações, é interessante perceber as contradições que surgem em Walter Franco quando encena esse papel de *performance* nas entrevistas ao longo de sua inconstante carreira. Um dos movimentos mais destoantes que é perceptível é uma certa frustração de parte dos entrevistadores em não conseguirem *emplacar* perguntas, como se diz no jargão jornalístico. Se tomarmos a cultura jornalística, emplacar uma pergunta denota que o entrevistador fez uma síntese de um pensamento defendido pelo entrevistado, uma situação vivida por ele ou mesmo apresenta uma ideia a qual o entrevistado combate, e que o entrevistado apresentará um discurso recorrente em sua trajetória a partir dessa síntese. Quando acontece o contrário o entrevistado deve elucidar a pergunta, ou seja, corrigir a pergunta. O que significa dizer que o jornalista não fez a pergunta certa, isso além de ser uma micro-derrota torna a entrevista obscura, pois o entrevistador fez uma pergunta e o entrevistado precisa refazê-la antes de responder.

Vejamos em exemplos como isso costuma acontecer com Walter Franco.

Está disponível no *youtube*² uma entrevista com o compositor no Programa Jô Soares Onze e Meia, em 1990. Jô Soares o apresenta da seguinte maneira: “Um compositor que nunca abaixou a cabeça para ninguém: o socialista-zen Walter Franco”. Entra então aquela figura vestindo um extravagante terno branco, sob palmas.

Jô o recebe e então começa com a pergunta ao gancho de sua apresentação: “Walter, você nunca abaixou a cabeça para ninguém?”; no que o Walter responde prontamente com sua voz macia: “nossa Jô, já abaixei a cabeça para tanta gente” e continua falando algo sobre como o cultivo da arte de abaixar a cabeça é uma das sabedorias da vida. O Jô então insiste na figura emblemática que quer colar nele: “E Walter, como é esse negócio do Zen?” Mais uma vez o compositor não se sente contemplado, explica com uma fala forçadamente calma algo sobre sua visão de mundo, diz que “controlar a si mesmo é mais importante do que mover montanhas”, mas o desconcerta “eu na verdade sou tudo misturado, acredito em um monte de coisa”, negando-se a enquadrar seu pensamento por uma instituição ou definição e demonstrando que não pensa através de uma doutrina, mas pela ajuda e consumo autodidata delas.

O primeiro desconcerto merece alguma atenção.

A saída histórica para compositores que não vendem e que parecem nadar contra a corrente da cultura tem sido se colocarem como aqueles que não se vendem, como malditos ou apocalípticos (ECO, 2008). Ser um maldito, um apocalíptico ou um marginal significa gozar de uma legitimidade extra, apesar do pouco conhecimento público. Um marginal é aquele que leva as coisas até o fim, que, como disse o Jô, nunca abaixa a cabeça para ninguém e que assume as consequências de contrariar a indústria cultural e o público em prol de seu gênio, sua criatividade e sua individualidade excêntrica. Era esse o papel que Jô Soares esperava de Walter Franco e que não foi endossado por ele, provavelmente porque o compositor se identificava com outros matizes.³

E é o aspecto religioso que toma conta da entrevista e a torna interessante. Quando Jô começa a entender que ele não cumpriria aquele papel começa a dar espaço para Walter falar mais livremente sobre sua religiosidade e ele então relata um dos acontecimentos mais marcantes de sua trajetória espiritual, e seu relato pode servir como uma ponte para pensar como o religioso e a arte se imbricam nesse compositor.

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vSTqiljnU-M>>, acesso em: 14/10/2022.

3 Esse movimento é usado como temática, também havendo um viés religioso, pelo compositor Jorge Mautner. Seu disco de 1985 se chama “Anti-maldito”.

Ele relata nessa entrevista que seu pai⁴ havia morrido recentemente quando ele, meio acordado e meio dormindo, percebe um vulto em seu quarto e pergunta sem obter resposta, “quem é, quem é?” Pouco tempo depois ele recebe de Chico Xavier – e ele pontua que o Chico Xavier é alguém acima de qualquer suspeita – um poema de seu pai endereçado a ele, cujo mote era a frase que dá nome ao poema: *Quem é*. Um caso comum de contato com familiares mortos que permeia toda a mística espírita. Walter então musica esse poema e o grava em seu disco de 1982 (que se chama *Walter Franco*). Ou seja, a excentricidade artística é um selo que não cola em Walter, que se realiza em contar casos de experiências mediúnicas e recitar fórmulas de sabedoria. Ou seja, o *selo de marginal não cola porque ele prefere se afirmar enquanto religioso*.

As entrevistas são interessantes porque evidenciam os conflitos necessários para essa autoafirmação. Uma entrevista mais recente com Antônio Abujamra, no programa *Provocações*, episódio 62⁵, foi particularmente tensa. Abujamra valeu-se da mesma estratégia de Jô, mas afetado pelo seu estilo de apresentações fez uma provocação que não foi tão bem vinda: afirma logo de início que Walter Franco era um “completo fracassado” e pergunta a ele, para começar, como era ser um completo fracassado. Walter rebate fazendo uma pequena lista de intérpretes que gravaram suas canções e arrebatava sua argumentação dizendo que já viu várias vezes a frase “Tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo” pichada em muros.

O entrevistador em algum momento da pergunta o interrompe dizendo: “eu gosto dos completamente fracassados”, pois ser ‘fracassado’ seria uma das características do maldito. Aqui, mais uma vez Walter se negou a levantar essa bandeira. Mais adiante, na entrevista, a postura religiosa do compositor será tema de conflito entre entrevistado e entrevistador, Walter tenta colocar sua visão de mundo em um viés mais filosófico e Abujamra, valendo-se de uma insistência agressiva e cínica, o obriga a admitir que é religioso. Ele, então, assume com ares de irritado dizendo “que seja religioso então, ora”, antes de concluir seu raciocínio. Esse é apenas mais um dos exemplos dos desencontros que aconteceram na entrevista.

Gostaria de interpretar, entretanto, a argumentação dele sobre não ser um ‘completo fracassado’. Ao listar os cantores que gravaram sua composição ele aponta para a realidade de que, mesmo que seu nome não seja conhecido, suas composições circulam socialmente. Mas quando ele recorre às pichações, com os dizeres de sua canção mais famosa, sua argumentação vai à outra direção, a da difusão de ideias sociais que são reproduzidas e acopladas à cultura.

Essas pichações se referem à mesma canção que minha mãe entoou para mim com a gravidade de um dito popular. De modo restritivo, podemos dizer

4 O pai de Walter Franco foi o deputado socialista Cid Franco, Walter também fala que sua família era espírita, algo que sempre foi muito importante para seu pensamento e visão de mundo.

5 https://m.youtube.com/watch?v=_dt85Hr2Sto acessado em 14/10/2022

que essa frase foi internalizada de maneira cultural e se configura como um dito popular em algumas camadas da classe média. Dizer, não contextualmente, que “tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo” talvez não remeta imediatamente às práticas meditativas, mas aponta para uma postura diversa da majoritária, do “põe nas mãos de Deus”, recorrente dos cristãos. Aqui tudo depende de manter a calma, tudo depende de como a pessoa age perante os acontecimentos, da força individual que se desenvolve a partir do controle dos próprios sentimentos.

Em Juiz de Fora, na parte alta da Av. Presidente Itamar Franco, pouco antes de seu cruzamento com a Av. Barão do Rio Branco podia-se, em 2017, observar na mureta de separação das mãos de trânsito a seguinte frase pichada: “Paz não se pede, paz se conquista”. Trata-se do primeiro verso da música *Prioridades* de BNegão, do disco *Enxugando o Gelo*⁶.

É interessante notar que essa frase de BNegão escolhida pelo pichador passa uma mensagem semelhante à de Walter. “Paz não se pede, paz se conquista” é formada por uma antítese que traz uma atitude correta e outra errada. Há nessa simples formulação a alusão à postura de isenção de responsabilidade contraposta a uma que envolve o sujeito como parte do processo de violência. Essa ‘hipocrisia’ da palavra, do ‘falar e não fazer’, é muito criticada por BNegão em suas canções. Quando não faz sentido pedir paz, seja para as autoridades ou para uma força superior, entra-se então outro entendimento de que o que se almeja é construído pelas pessoas em sua prática diária, onde as conquistas só acontecem por mérito próprio.

Como a trajetória de BNegão ainda está em andamento, nossos exemplos talvez sejam mais frágeis, mas será interessante percorrermos o mesmo caminho que traçamos com Walter Franco para com esse rapper.

No documentário *Palavra EnCantada* (Helena Solberg, 2009), encontramos alguns trechos de entrevista com BNegão. Em um deles o compositor fala da sua atividade na Batalha de Mc’s do Rio de Janeiro, que se trata de uma competição de rimas e rap inventados na hora, como um repente, e soma com o mote do documentário versando sobre a vitalidade que esse ‘ritual da palavra’ goza no pulsar da cidade. Em outro trecho, já dentro de um estúdio, ao construir uma argumentação contra a violência verbal praticada por certos grupos de rap ele acaba por recorrer ao seu pensamento religioso.

Diz ele:

(...) porque a gente pode ver que estamos sobre influências de energias muito negativas. Essa coisa da energia não é nada místico e é muito fácil de perceber, a gente pode ver que a coisa não tá legal. Tudo muito violento, o clima muito pesado. Agora, de

⁶ Havia também, nessa mesma avenida, a frase de Walter Franco que discutíamos pichada em 2022. Seria o mesmo interventor? Caso não seja, isso só demonstra como essas ideias têm apelo na contracultura.

frente a isso a gente não pode somar, achar que é com violência que se resolve violência e tem galera do rap que faz uma verdadeira disputa pra ver quem é que consegue pôr mais sangue na música, eu não acho isso bacana. (SOLBERG, 2009)

O pensamento de BNegão pode ser considerado mais sofisticado do que aquele encontrado no rap clássico, porque além da palavra e do conteúdo, ele leva em conta os processos e a forma. Pensar a forma, as estruturas, o ‘como’ além do ‘o que’, é algo afinado com o que é considerado mais sutil da experiência humana de significação. Hipoteticamente, BNegão poderia argumentar: ‘queremos combater a violência, mas depois de ouvir seu rap, o ouvinte sai com a cabeça agitada e com ódio de classe ou com o vislumbre de que uma outra sociedade é possível e com vontade de trabalhar em sua construção?’

A ideia que pode ser melhor entendida caso recorrarmos ao conceito de *hospedar o opressor*, elaborada por Paulo Freire (2005). O pensamento é que de nada adianta quebrar as relações de poder existentes se a mentalidade dos atuais explorados continuar a mesma. Alguém de uma classe inferior submetido às suas normas e violências conheceria apenas *esse modus operandi*, de maneira que ao agir como ator histórico apenas seria capaz de reproduzir a violência física e simbólica como forma de poder. BNegão, no entanto, acredita que o problema é *energético* e que a busca individual por coerência própria e sabedoria é o único remédio ao ciclo vicioso da violência. E nisso as religiões, os místicos, os intelectuais e os artistas muito teriam a contribuir na visão do compositor. Como em Paulo Freire, a saída é educacional, mas é aqui ainda autodidata e *energética*.

Na mesma canção em que encontramos os versos da qual o pichador retirou sua palavra de ordem, *Prioridades*, encontramos os versos que exemplificam essa disposição do compositor:

nosso maior inimigo somos nós mesmos / reféns da nossa própria
ignorância / ignorância própria, orgulho / às vezes o que o
espelho mostra é tudo que vê / admitir que o que tu criticas / é
bem parecido com você //
realidade que choca / mudança de comportamento tão lenta
como uma tartaruga judoca / o corpo sem a alma é como um vinil
que não toca //
na real, a gente é como o sol / não nasce nem morre, só sai do
campo de visão normal / e como ele, energia eterna, irmão.⁷

Essa sofisticação e esse cuidado para com a forma acabam abrindo outros campos para BNegão, junto aos compositores da MPB e o público alternativo. A sua participação nesse documentário aponta isso. BNegão é o único rapper entrevistado entre compositores e intérpretes como Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, José Miguel Wisnik e Maria Bethânia. Nem por isso o rapper é tido como

7 BNEGÃO & SELETORES DE FREQUÊNCIA. *Enxugando o Gelo*. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Editora Tratore. Disponível para download em <www.bnegãoseletores.com.br>. Acesso em: 03 set. 2016.

alguém que se vendeu. Pelo contrário, ele é tido pelos fãs históricos do *Planet Hemp* como o que dá continuidade à pulsação da banda. BNegão mantém-se gravando seus discos de forma independente e frequentando a periferia da mídia, ou seja, raramente participa de programas da TV aberta de grande audiência, enquanto é requisitado por um sem número de sites e blogs.

De fato, BNegão transita por diversas tribos musicais. Sua proximidade com o falecido *rapper* Sabotage⁸ e o saber honrar publicamente sua história com o *Planet Hemp* o rendem reconhecimento para com o público do Hip Hop. Manter um vocal gutural, ainda mais ocupado pelo posto do Paulão, ex-vocalista do *Gangrena Gasosa*, e manter momentos *hardcore* no corpo das músicas da banda que o acompanha, a *Seletores de Frequência*, o faz tido em alta conta também pelos ouvintes do *underground*. E há ainda sua circulação pelos meios da MPB, como visto acima, que goza de legitimidade junto às esferas intelectuais, que faz que BNegão seja visto como uma espécie de *diplomata do rap*.

Em Julho de 2015, durante um show do Criolo em São João del-Rei (que por acaso gravou um disco em 2014 que se chama *Convoque seu Buda*) tive a oportunidade de conversar com vários representantes do Hip Hop e sondar o que eles pensavam sobre o tema de minha pesquisa, de relacionar religiosidade orientalista com a música de BNegão, e também saber qual eram as suas visões sobre o compositor. Um deles, com quem eu me detive a conversar mais longamente me disse, então, com a entonação de um especialista, que BNegão dizia tudo o que precisava ser dito sem se perder, e usou o adjetivo ‘fino’. Ele o tinha como alguém que podia dar a voz ao movimento com sobriedade, sem querer se mostrar e com segurança de si, sem “queimar o filme”. Depois disso, indagou-me sobre a questão religiosa que eu tinha trazido: “vejo ele falar muito sobre política, sobre sistema, mas sobre religião? “Você fala da música *Dorobo*, que ele vai para o Japão com o Sabotage, né?”. Disse a ele, sinteticamente, sobre a visão de mundo orientalista que eu propunha que era contida ali, ele parou um pouco para pensar e então concordou comigo com o sorriso de quem entendeu alguma coisa naquele momento: “É verdade! Ele tá sempre falando de energias, de modulação da frequência interna e do significado da vida né, olha só, eu nunca tinha reparado!”

O discurso religioso de BNegão, embora muito presente, não é facilmente captado. Seja porque ele toma certo cuidado para não postular dogmas e não usar termos caros aos sistemas religiosos a que se refere, ou porque o grosso de sua ideologia religiosa seja tomar as rédeas da própria vida e se responsabilizar pelo estado das coisas, ideia filosófica também ocidental e muito recorrente na grande corrente humanista.

Um pouco mais de atenção e se percebe que o que justifica essa tomada de consciência da própria *práxis* no cotidiano em sua forma e conteúdo não se faz

8 No disco *Enxugando o Gelo* (2016) há uma parceria entre ele e Sabotage. Trata-se da música *Dorobo*, que se constitui como um diário de uma viagem que os dois fizeram ao Japão em um festival de rap.

no vazio de significação, nem na ideia de que a única possibilidade de comunhão no universo seja a comunhão com o próximo, como nas correntes majoritárias do humanismo. Não, percebe-se que para ele o que é caro são questões como reencarnação, karma (“V.V. - vai e volta”, como diz o compositor), energia e ilusão; tornando o aspecto religioso incontornável para se entender suas conclusões.

Diferente do que Novaes (1999) diz sobre a mensagem religiosa contida no Racionais MC’s, que são explícitas e abundantes, em BNegão as referências acabam sendo mais sutis e a mensagem vai sendo acumulada num caldo de cultura que vai modelando os matizes de como agir, de como se portar e de como estar no mundo, embora haja muitas citações diretas ao Prof. Hermógenes. Podemos chegar, portanto, à mesma conclusão que chega D’Andrea (2000), que na Nova Era, assim como nas religiões ditas orientais, encontramos uma ortopraxia mais que uma ortodoxia, mais um ‘como’ (agir) que um ‘o que’ (acreditar).

Para fechar essa seção e acabar as listagens de semelhança no comportamento dos dois compositores, gostaria de lembrar uma vez que também o rapper deixou de reforçar a identidade de ‘artista até as últimas consequências’, que o configurariam como *maldito*.

Foi em uma entrevista com Carpinejar no web-programa A Máquina⁹. O compositor já havia falado de energia e sintonização das frequências, quando Carpinejar perguntou sobre sua relação com o nome artístico: “E quando você morrer, na sua lápide vai estar escrito Bernardo dos Santos ou BNegão?”

Essa pergunta também ia no mesmo sentido das trazidas nos exemplos anteriores dos mal entendidos com os entrevistadores de Walter Franco. Tentava reforçar, pelo fato de o compositor ter um nome artístico, a ideia de que um artista preza acima de tudo pelo seu poder de criação, tornando seus outros papéis sociais ofuscados.

BNegão o responde: “Vai estar escrito Bernardo, sem dúvida nenhuma, é o nome que minha mãe me deu, que meus familiares e meus filhos me chamam, BNegão é só um jeito de me pôr como artista, não tem porquê isso estar na minha lápide não, nós somos muito mais do que nós construímos aqui nessa passagem.” Carpinejar insistiu, mas BNegão tinha outros pensamentos elaborados para a morte que iam além de sua atividade enquanto cantor e compositor ‘maldito’.

3. Palavra que ensina, som que age

“Como a religião influencia a arte?”

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8EnSNpxnXlo>, acessado em 14/10/2022.

Nesses exemplos vemos que para o olhar do apresentador de programas de entrevistas o compositor popular que ‘polui’ sua atividade artística com a religiosidade orientalista se torna complexo e destoante do papel performático a que normalmente se prestam os artistas que ocupam um lugar secundário na mídia. Esse não-enquadramento talvez resulte numa falta de entendimento do público pelo contato midiático, pois quanto mais complexa é a informação, menos palatável ela é ao consumidor dos meios de comunicação de massa, que tem como característica a não investidura de toda sua atenção no ato de consumir o produto.

Uma ideia do debate sobre performance que Schechner (2012) faz e que podemos aplicar é a de que existe, para as performances estéticas e rituais, dois tipos de público: um público flutuante e um público ‘especialista’. No caso de compositores podemos considerar os fãs que colecionam discos, vão a shows e acompanham o compositor na mídia, como seu público especialista, aqueles que conferem atenção total aos produtos culturais que envolvem aquela figura e que acabam lidando com as questões postas aqui. O público especialista de uma performance é aquele a quem cai a legitimidade interpretativa social de uma performance.

Quando pensamos em impulsos artísticos sendo transformados em ideias culturais (coisa que sempre acontece, ainda que de maneira caótica) é preciso estar atento ao caminho que esses impulsos percorrem. Ao considerarmos os agentes interpretantes de material artístico, não podemos excluir da cadeia o próprio significante, como seria feito com mensagens de outra natureza. Isso quer dizer que consideramos a própria mensagem como agente interpretativo.

Essa disposição é incontornável porque o que define algo como artístico é a disposição do produtor da mensagem em manter a prolixidade e a ambiguidade da mensagem de maneira a deixá-la aberta a interpretações e a ações cognitivas que operem dentro de seu leque de impulsos (ECO, 1991). Desta forma, mesmo que haja uma doutrina construída de interpretação (como é o caso de escritores muito lidos, como Dostoiévski), a obra permanece sempre disposta para a experiência direta e para as interpretações novas. A cada experiência com o material artístico surge uma nova abertura hermenêutica ao mundo que é sempre diferente das demais. A cada experiência, a obra reinterpreta-se a si mesma.

É por isso que quando falamos de *discursos artísticos gerando ideias sociais*, não se pode deixar de fora a própria natureza do discurso artístico (e a exceção se estende aos conteúdos religiosos, embora de maneira diferente). Pois lá estarão estímulos sempre passíveis de atualização e nunca interpretados completamente. Assim, esse processo se caracteriza como um fluxo constante. E a partir de estímulos finitos gera-se relações interpretativas infinitas. Portanto, a finitude dos estímulos é onde pode repousar o estudo da fruição dessas ideias com maior segurança.

Vamos às canções munidos com a primeira pergunta retórica já expressa no começo desta seção. Uma religiosidade que interferisse, como foi visto, na

colocação pública dos compositores enquanto artistas, logicamente também afetaria suas canções.

Aqui o melhor ponto de partida é BNegão, que em algumas letras exalta o poder do som de suas canções. No *Hip Hop* é comum a prática da metalinguagem, o *rapper* muitas vezes fala sobre o som que está ‘mandando’, pontua rimando sua capacidade de rimar e fala da batida que está em execução. No compositor estudado, em diversos versos é afirmado que a sonoridade apresentada ali teria o poder de sintonizar o indivíduo com boas energias. É exaltada também as qualidades experimentais de seu som, sem que a primeira qualidade se encontre separada da segunda. A música *No momento (100%)*, do disco *TransMutação* (2015), se mostra como um dos melhores exemplos de quando isso acontece, eis a letra na íntegra:

Os tambores anunciam, pedem passagem
Aláfia, tá no conteúdo da mensagem
Alquimistas sonoros climatizando o ambiente
Trazendo uma energia diferente

Um batidão pra começar, uma nova aurora recomeçar
Trago informação sonora pois a hora é agora
Eu disse, a nova e a velha escola
Chegam junto pra somar, já disse

A palavra real é o que se encontra aqui
Deixa o menino brincar, deixa a batida fluir
Tô chegando de novo, trajeto definido
Prepare a pista de pouso no seu ouvido

Objeto sonoro não identificado
Não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo
Música negra universal, interplanetária
Arte das ruas feitas no fio da navalha

Tem que ter coragem, tem que ter o dom
Tem que ter amor, mas tem que ter razão
Tem que ter suor, mas tem que ter swing
Energia que nunca se extingue

100% no momento, no momento 100%
A revolução real, a principal
É a de dentro pra fora
E não a de fora pra dentro
Bote isso de uma vez por todas
Dentro do seu pensamento

Tá na hora de evolucionar
De fazer diferente, independente do repente
Independente da crença, fazer a diferença
A sua micro-parte é mais importante do que você pensa

Aprendizado sempre sente a pulsão da energia
 Na pulsação do som a sensação a circulação ativa
 Orgânica batida do beat do seu coração.

Desde seu primeiro disco BNegão se refere ao som de sua banda de acompanhamento, a *Seletores de Frequência*, como dotados de poder de, como diz o nome da banda, sintonizar o indivíduo com boas energias. Na canção *No momento (100%)* ele vai seguindo a progressão da música, como se fosse um oficiante de algum ritual, e dizendo seu significado e como se deve sentir o som que dali emana.

A primeira estrofe é cantada sem acompanhamento musical, mas com uma voz na qual um efeito interferente a transforma em algo quase de outro plano, como numa ‘voz do além’. A canção é de fato ‘aberta’ como se fosse um ritual. Esse disco em que está inserida, embora seja um disco no qual permanece intacta a visão de mundo orientalista, é também um disco marcado fortemente pelas referências ao sistema Candomblecista. Desta maneira, a música é aberta com o ato de se pedir permissão. Os dois primeiros versos da primeira estrofe falam do conteúdo da letra, os dois últimos do poder do som. Um Odú, Aláfia¹⁰, seria o indicador de que o som produzido é visto por BNegão como mágico. O outro seria se referir aos “alquimistas sonoros climatizando o ambiente”. Depois de apresentar letra e música como capazes de operar mudanças espirituais, o som com o poder de sintonizar e a “palavra real que se encontra aqui”, a mensagem profética é declarada e dita.

A letra, depois dessas apresentações dos poderes dos elementos da canção, segue oscilando entre a exaltação de seu experimentalismo e a mensagem religiosa. No quesito formal, refere-se à sua canção como uma música “que não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo” e que se configuraria como “música negra universal, interplanetária”. Por outro lado, o dos ensinamentos, a mensagem principal é a de que a “revolução real (...) é a de dentro pra fora, e não de fora pra dentro”.

No refrão é que as duas frentes de atuação espiritual convergem. Os três primeiros versos do refrão contrapõem substantivos que denotam o portar de qualidades que seriam necessárias para a construção dessa música. Assim seria necessária coragem, mas dom; amor, mas razão e suor, mas swing. É interessante que essas qualidades sejam contrapostas pelo “mas”. De fato, acabam apontando qualidades opostas, no sentido da oposição entre algo para o qual não se precisa de esforço e algo para o qual o esforço é necessário. Dessa maneira a música fácil e swingada e a mensagem forte e recrutadora seriam opostas e complementares.

10 Segundo o site www.juntosnocandomble.com.br, acessado em 14/10/2022, “Aláfia é um Odú composto pelos elementos ar sobre fogo, com predominância do primeiro, o que indica hesitação do ser, diante do domínio dos instintos. (...) Como mestre das línguas, indica quando alguém tem o dom da palavra e utiliza o poder da eloquência a seu favor.”

No mais há a questão da “nova e da velha escola”. Essa é outra ideia recorrente, de que haveria a maneira antiga de se ensinar e a nova. A religiosidade tradicional e a pós-tradicional. Elas aqui não seriam excludentes, mas consideradas como partes do mesmo influxo espiritual, que busca tocar os seres com seus ensinamentos, sejam lá quais forem os veículos. Ambos se unem para fazer acontecer a “nova aurora”, uma referência à Nova Era.

Já na questão do experimentalismo, na criação de uma música negra que reunisse todos os estilos e se configurasse como uma música negra universal, é interessante notar que a ideia do experimentalismo aparece como um complemento à ideia de um som criado por “alquimistas sonoros”, para operar a modulação da frequência em “energias de alta qualidade”.

Assim, uma música que fosse feita para operar a sintonização no indivíduo deveria se valer de todos os recursos disponíveis a fim de produzir sua ‘alquimia sonora’ e isso resultaria num experimentalismo cósmico, onde a música é interplanetária e é tida em metáfora com um OVNI, dizendo-a um “objeto sonoro não identificado”.

Voltando ao refrão, já vimos que seus três primeiros versos são formados por contraposições de qualidades que aqueles que querem fazer essa música mágica têm que ter. Nos dois últimos versos, porém, há o resultado alquímico de sua transmutação: “Energia que nunca se extingue / 100% no momento, no momento 100%”. Essas duas sentenças expressam uma concepção de plenitude. A fruição energética desimpedida, o foco no momento, no presente, o alcance da atenção plena. Esse “estar completamente presente onde se encontra” é algo muito celebrado em diversas tradições como a Budista, Hindu e Daoísta e parece ser essa a magia que BNegão quer operar pela sua canção construída através da oposição da ‘palavra que ensina e som que age’, enquanto canção e ouvinte se *tornam um* nos versos da última estrofe, como ressonância da união entre palavra e som acontecida no refrão.

Com Walter Franco não temos a sorte de uma metalinguagem que pudesse apontar caminhos para a interpretação, mas ao considerar que grande parte do mote de suas canções são ensinamentos, são *palavras que ensinam*, não seria tão distante supor que pode haver também nele um *som que age*.

Um possível caminho pode ser seguido, novamente, a partir de declarações suas em entrevistas. Ele costumava dizer, também em tom de ensinamento (e as entrevistas citadas acima são exemplos disso), que é preciso que se experimente e vivencie todo o tipo de energia que existe, o doce e o amargo, a alegria e a tristeza, uma ideia comum do hinduísmo. Isso vai de encontro a algumas perspectivas em que o equilíbrio depende de que o indivíduo deixe que se desenrole o desejo do Ser manifesto nele, e que engloba todo o tipo de sensação e momentos existenciais. Derivadas dessa noção são as concepções de não agir, e da não dualidade. Ou seja, de que a felicidade e a tristeza são coisas correlatas e que para se sentir plenamente é preciso que não se fixe o desejo em uma forma acabada de realização, e isso seria o fruto do sofrimento. Nessa concepção, a tristeza, a morte

e coisas assim não seriam em si o sofrimento, mas a obsessão em não viver aquela situação em detrimento de outra, isso sim geraria o sofrimento. A lógica é que no mundo sempre haverá pessoas passando pelas situações mais difíceis, e mudar essa característica seria querer mudar a própria estrutura do Ser, coisa que além de sempre ir ao caminho errado e não gerar frutos, transformaria a vida em uma imitação do que ela poderia ser, além do fato de que impediria o indivíduo de viver a *vida verdadeira*.

Para vermos como isso é posto em temática na canção, por Walter Franco. Olhemos a música *Misturação*.

Misturação é a primeira canção do primeiro disco não-compacto de Walter Franco, o *Ou Não* (1973); disco esse que pelo seu grau de experimentação semiótica, indo até ‘os limites da linguagem’, como se diz, e também pela sua musicalidade suave e ao mesmo tempo brutal, é considerado como uma peça única na discografia da canção brasileira. E a primeira canção do primeiro disco tematiza justamente a não pureza dos elementos e o desejo de desintegração do *nomos*, vejamos a letra:

O raciocínio lento
O poço o pensamento
O olho o orifício
O passo o precipício

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já

Um vermelho natural
No rosto e no lençol
Com gosto de água e sal
Misturando o bem e o mal

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já. (FRANCO, 1973, Faixa 1).

A letra assim, escrita, parece muito menor do que ela cantada. Isso, em certa medida, acontece com toda canção, mas aqui temos maiores perdas, pois as modulações variam e são muitas, dando a impressão inclusive de que a letra se modifica, embora isso não aconteça. Essas duas estrofes, cada uma sempre seguida pelo refrão, são repetidas por volta de uma dezena de vezes, ora calma e sobriamente, ora de maneira esganada, ora em gritos agudos e, nos momentos finais, poluídas por bocejos, engasgos, murmúrios, entonação debochada; ainda em outros momentos, com matizes de cansaço e como alguém que tenta falar e não consegue.

A música começa com dedilhados bem definidos de violão e de contrabaixo, circulares e em crescendo, dando um ar de mistério e avanço ascendente. A primeira vez que os versos são cantados eles são cantados solenemente e em perfeita afinação de voz, representando essa canção em seu estado de perfeição e sobriedade. Da segunda vez, a primeira estrofe do conjunto é também entoada por esse *mood*, mas no final há um alongamento na vogal, como quem anuncia alguma coisa e, numa pegada rítmica marcada, semelhante à do rock, ele canta o refrão e a estrofe seguinte trazendo desejo e urgência ao “quero que esse teto caia...”. E é aí que a música se torna integral. De uma música preocupada e refinada, temos agora improvisações, sons vocais sem sentido e respirações ofegantes. É importante lembrar que mesmo respirações discretas do intérprete comumente são retiradas na edição de som na mixagem; entretanto aqui a respiração se torna corpo semiótico da canção, o ruído é a mensagem. Então o eu-lírico entra em desespero, berra “eu quero que esse afeto saia” e às vezes se acalma também, mas sempre em movimentos rítmicos quebrados. Para, ao final, ele assumir aqueles matizes já citados, do deboche e do cansaço, do desejar e não conseguir executar.

A letra evoca flashes de momentos emocionais. De certa suspensão do entendimento da força e dos limites do aparelho corporal pelo qual se percebe o mundo. O raciocínio, o olho, o pensamento, o passo. Sempre às vias do mistério, do lento, do orifício, do poço e do precipício. Seguido pelo desejo de que o teto caia, de que o afeto (que por vezes é pronunciado com uma pausa que acaba por formar auditivamente a-feto, ou seja, um não feto) saia.

Depois é a vez de um certo resultado, como se fossem cinzas do desejo. “Um vermelho natural / No rosto e no lençol / Com gosto de água e sal / Misturando o bem e o mal”. Esses versos, sem dúvida, trazem algum conteúdo ligado à paixão, ao amor e ao sexo (a cena ao fim das contas, é de um nascimento), ao mesmo tempo em que os torna não usuais, ou destacados, que os põe em suspensão como um elemento criativo de formação do cosmos.

É interessante notar que a música a seguir, a segunda do álbum, se chama *Água e Sal*. A canção tem apenas quarenta e sete segundos e a letra, cantada acompanhada de um violão calmo e harmônico, diz “Água / Água e sal / Lava / Lava o rosto, lava / Água e sal / Calma, muita calma / Lava o rosto e a alma / Água e sal”. A utilização dessa figura de linguagem e sua repetição logo em seguida numa vinheta têm a função de marcar um mote para o disco, ou mesmo apontar uma figura fundante do sistema de significação do álbum. Mas a que essa figura, ‘água e sal’, estaria apontando? Quais são seus matizes de significação?

Na canção que nos ocupamos a analisar, *Misturação*, podemos perceber que o “vermelho, no rosto e no lençol com gosto de água e sal” é algo que desperta a *misturação*, ponto de coesão da canção tanto que lhe concede o título. Esse ‘vermelho com gosto de água e sal’ mistura o bem e o mal. Bem e mal são opostos morais cujo primeiro causa atração e o segundo repulsão, ou seja, queremos nos aproximar do bem e nos afastar do mal. Aqui, esse ‘vermelho’, esse acontecimento marcante que desencadeia desejos de desintegração das seguranças,

do teto, do afeto; o acontecimento, ele mesmo, mistura o bem e o mal. Quando na canção seguinte vemos a marcação da figura “água e sal” tidos como conjunto (sempre aparece assim), ele tem a função de remeter a um par de opostos mais fundamental do que o é o bem e o mal.

Água e sal parecem opostos ao nosso paladar, mas é justamente porque são complementares que, ao comer sal desejamos a água, ao nos desidratarmos é indicado que se tome soro caseiro, pois o sal tem o poder de reter a água dentro do organismo. A água nunca é encontrada em seu estado puro na natureza, sua composição sempre carrega sais minerais que por sua vez é o que hidrata o corpo ao tomar. Água e sal, misturados, é o que purifica na segunda canção¹¹. E, na primeira, naquele ‘vermelho’ fundante da experiência do desejo de desintegração do *nomos* para a geração de uma nova vida (disposição essa que podemos chamar de Zen) é apenas percebido como algo periférico, um gosto de água e sal, o que na segunda canção aparece com toda a força num momento de purificação, onde se “lava o corpo e a alma”. Mas parece que as demais palavras dessa segunda canção encontram um pouco descoladas de um sentido total, e o modo de cantar acaba fornecendo força apenas para a repetição do “água e sal” como se o dizer dessas palavras houvesse um sentido e um poder em si, mas só percebido no poluído e misturado dia a dia, onde se lava o rosto com água e sal, para se purificar, remetendo de forma mística à função de purificação do choro.

Stessuk (2008) cruza informações de entrevistas e de dedicatória no disco *Revolver* (1975) em que ele agradece ao seu irmão por tê-lo apresentado o caminho daoísta, para ser lícita a comparação da canção *Me deixe mudo* com o *Poema 11* do *Dao Te Ching*, que traz a temática da importância do vazio para a funcionalidade das coisas. “as paredes de uma casa lhe dão sustentação, mas é o vazio entre elas que lhe dá utilidade”, diz o poema. O autor identifica que nessa canção, repleta de vazio, que o vazio vem em espirais de uma canção fixa que se repete e no qual seus elementos faltam, ou seja, há uma repetição do tempo e variação na execução de um mesmo modo no qual elementos sonoros faltam. Acontece que a formação em espiral não é feita só nessa canção, é senão uma estrutura recorrente em toda a obra de Walter Franco e *Misturação* também é um exemplo disso.

Se comparado à vida humana podemos dizer que as primeiras voltas na melodia e letra remetem à infância, onde tudo é devir. A maturidade vem com o canto estilizado, uma toada *rock'n roll*, um certo drama do desejo que só faz desencontrar. Em cada volta da espiral o desespero se torna maior, o erro se torna maior, a vontade de salvação na dissolução das certezas se torna maior. Então vem o cansaço, vem o desprezo, vem a falta de capacidade, a velhice e a desintegração.

¹¹ O que torna a água um condutor de energia é o sal que ela contém, e é por isso que temos a sensação de descarrego ao tomar um banho, a eletricidade estática se vai, saímos mais “leves” do banho.

Seria um erro, entretanto, considerar que a estrutura espiralada se apresenta como apenas uma metáfora da vida humana em *Misturação*. Mais certo seria considerar que se refere à estrutura pela qual os *dez mil seres* (como é referido os seres do universo no *Dao Te Ching*) emergem e submergem no Dao. Tanto o iluminado como aquele que desconhece a lei eterna perecem, mas o perecer do iluminado é uma fruição de energia, enquanto o perecer daquele que desconhece a lei eterna é uma degeneração. A imagem que a estrutura da canção evoca é o do crescer e proliferar e depois do retornar à origem, com todos os matizes que esses momentos carregam. No entanto, de uma forma iluminada, com o bem e o mal misturados pelo ‘vermelho’, e com o rosto lavado pela água e sal, que pode, pela gravidade da imagem no disco, se referir à dualidade fundamental (uma vez que a sua poética é toda pautada em opostos que se complementam, portanto, temos os matizes de *yin e yang*). É certo que a urgência presente na canção e o desejo por dissolução aponta à resposta Zen ao Dao: mais do que retirar-se da sociedade, implodir as estruturas mentais formadas pelo contato com ela: “eu quero que esse teto caia”.

Voltando ao debate, sobre a palavra que ensina e o som que age, talvez fosse válido pontuar que em Walter Franco não há os mesmos limites que vemos em BNegão, de palavra de um lado e som de outro. A palavra em Walter Franco age e ensina, e o som também. O experimentalismo nesse compositor, além de inserido nas tradições vanguardistas, pode ser entendido como uma maneira de ser um com o Dao, isso geraria um som que não fosse mensurado e que vagueasse por onde fosse possível, por onde houvesse menos resistência. O som em Walter, principalmente no disco *Ou Não*, é como uma alegoria do ser e traz consigo tudo quanto é manifestação sua: o harmônico, o atonal, o silêncio, a gritaria, a mensagem e o ruído. Mais do que o silêncio, sua prática da utilização do ruído enquanto mensagem (os referidos balbucios, respirações, engasgos, gaguejos, etc.) tornam esse disco exaltação do Ser em toda sua extensão e, ele próprio, uma prática de entrega profunda ao seu fluir.

Conclusão

E “como a arte influencia a religião?”

É hora de fazer o caminho de volta. Seja pela postura midiática desses compositores ou pelo que é declarado na metalinguagem de BNegão e na completa entrega ao Ser da música de Walter Franco, o que fica é a permanência de uma identidade híbrida que oscila entre o artista e o religioso. Uma nova forma de artista ou uma nova forma de religioso? Uma terceira via? Que pode ser chamada como?

Nesses compositores o ensejo moderno de religião como vida privada não se concretiza e não podemos ver neles nem mesmo a pegada tradicional em que o mundo é completamente definido pelo sistema religioso. Essa flexibilidade de fronteiras nesse ambiente pós-moderno traz questões ainda inéditas, pois: seria a

atividade enquanto artista interpretada como atividade religiosa por esses compositores?

Ao mesmo tempo em que certas identidades são flexibilizadas há a demarcação em ambos de uma *outra identidade*, que se considera iniciado numa corrente de verdade universal que poderia ser expressa por diferentes maneiras e cuja atualização é operada pelas suas canções. Chamamos isso, na dissertação em que foi feita essa pesquisa (TOBIAS, 2018), de *yoguins do séc. XXI*. Yoguins querendo dizer *aprendizes*, ou ainda melhor, *praticantes*, uma figura central no imaginário do hinduísmo, como uma espécie de elite religiosa, aqueles que aprendem diretamente com os gurus.

Os compositores, portanto, se considerariam iniciados. Iniciados, entretanto, de uma ordem inexistente socialmente, sem mestres imediatos, nem rituais executados.

Ao mesmo tempo em que BNegão sempre lista líderes religiosos, intelectuais de esquerda e músicos experimentais como mestres em uma canção de cada um de seus álbuns; Walter Franco canta em um espiral mântico frenético: “foi teu mestre quem me ensinou / foi meu mestre quem te ensinou”, em uma canção do disco *Revolver* (faixa 4, 1975).

Aprendizes sem mestres, ou seria melhor falarmos em aprendizes com muitos mestres? Mas mestres esses cuja autoridade é medida pela própria capacidade de tocar esses indivíduos que escolhem, sem qualquer constrangimento, os ensinamentos que querem seguir e desenvolver. E eles mesmos considerados mestres por outros ‘aprendizes sem mestres’. Dessa maneira, impulsos muito primitivos desses ideais como os jargões pichados “Tudo é uma questão...” e “Paz não se pede...” seriam absorvidos pela cultura, transformando-se em macromatizes de significação, à imagem dos (mas não tão abrangentes como) ditos populares.

Para o proveito de se elencarem semelhanças, nos dois compositores, é presente uma visão de mundo orientalista, ou seja, uma explicação de mundo recaída no karma, na mutação e no vazio, acopladas a referências de religiões espiritualistas de classe e família. Que é o espiritismo para Walter Franco, classe média; e o candomblé para BNegão, vindo da periferia. Isso mostra que a alternância para uma visão de mundo orientalista não se deu de uma maneira exclusivista. Não foi preciso negar crenças, as religiões de origem, nem qualquer outro tipo de segregação religiosa, assim valendo da condição de ver aquela verdade expressa em diferentes formas.

O que fica é que, nesse caso, religião e arte não estão separadas, formando um sistema interdependente na práxis desses compositores. Encontramos aqui estímulos artísticos transformados em ritualística religiosa. Isso pode não ser muito comum nas religiões hegemônicas brasileiras, em que os elementos artísticos se constituem apenas como um apelo à sensibilidade. Entretanto, é importante ter em mente que em muitos momentos históricos a criação artística e seu consumo

foram considerados e ritualizados com gravidade e solenidade. O poeta grego falava pelas próprias vozes dos Deuses, e, no Confucionismo, a leitura da poesia clássica e a interpretação de canções eram, eles próprios, rituais de purificação.

Nesse caso, tanto na produção quanto no consumo do fã, do público especializado, a lida com a música desses compositores não se trata nem de música nem de religião, mas de *religião que se realiza através da música*. As entrevistas que desconcertam a concepção que os entrevistadores têm de artistas mostram que há algo mais de religioso em suas identidades do que apenas opções de citações artísticas. No entanto, o investimento profundo em uma canção de ‘*palavra que ensina e som que age*’, a lidar com as massas, mostra que dificilmente haverá para eles uma atividade religiosa maior que sua lida artística. Por mais que meditem, vão a giras, tomem passes, pratiquem yoga, o que fica diante da análise de suas identidades artísticas e religiosas, é que a prática da composição, difusão e interpretação no palco das canções continuem a dar maior sentido às suas espiritualidades.

As canções de BNegão estudadas trazem uma dualidade entre a velha escola e a nova escola. Uma nova escola para uma nova maneira de se circularem ideias e práticas religiosas, é o que postulam esses aprendizes (auto) iniciados do tempo presente, cujo discurso, por mais que reúna toda complexidade do oriente real e profundo em algumas pulsões generalistas, mantém viva a característica da dissolução nômica operada pelas práticas meditativas. E que de maneira inusitada contribuem para uma mudança de perspectiva cultural no ambiente brasileiro, na qual as coisas deixam de depender de forças superiores e se tornam resultado da própria atividade no mundo, e na qual a forma de agir é tão ou mais importante do que o motivo pelo qual se age, resultando em um pensamento religioso/político potencialmente antialienador.

Discos Referenciados

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Enxugando o Gelo**. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Editora Tratore, 2003. Disponível para download em (www.bnegaoseletores.com.br). Acesso em 03 set. 2022.

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Sintoniza Lá**. CD. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde Records, 2012.

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Transmutação**. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Independente, 2015. Disponível para download em <http://www.naturamusical.com.br/baixee-ouca-o-disco-transmutacao-do-bnegao-seletores-de-frequencia?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=natura_musical&utm_content=download_bnegao_31_08> Acesso em 03. Set. 2022.

FRANCO, Walter. **Dois momentos: Revolver/Ou não**. CD. São Paulo: Continental, 2000.

FRANCO, Walter. **Respire Fundo**. LP. São Paulo: Rock Company, 1978.

FRANCO, Walter. **Revolver**. LP. São Paulo: Continental, 1975.

FRANCO, Walter. **Tutano**. CD. São Paulo: YBrasil, 2001.

FRANCO, Walter. **Ou Não**. LP. São Paulo: CBS, 1973.

FRANCO, Walter. **Walter Franco**. LP. São Paulo: Lança/Polygram, 1982.

FRANCO, Walter. **Vela Aberta**. LP. São Paulo: Epic/CBS, 1980.

QUEIROGA, Lula. **Aboiando a vaca mecânica**. Rio de Janeiro: Luni/Trama, 2001.

Referências

AMARAL, Leila. **Carnaval da Alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era**. Petrópolis: Vozes, 2000.

AMARAL, Leila. Sincretismo em movimento: o estilo Nova Era de lidar com o Sagrado. In: Maria Júlia Carozzi (org.). **A Nova Era no Mercosul**. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 47-79.

BERGER, Peter. **O dossel sagrado: elementos de uma sociologia da religião**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BERGER, Peter. **Perspectivas Sociológicas: Uma visão humanística**. Petrópolis: Vozes, 1995.

BERGER, Peter. A dessecularização do Mundo: uma visão global. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 21, nº1: 9-24, 2000.

CALIL JÚNIOR, Alberto. “Entre o público e o privado: Sathya Sai Baba e o oriente no campo religioso brasileiro”. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 26, nº1, 2006, pp.05-22.

CAMPBELL, Colin. A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 18, nº1, 1997. p. 5-22.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

CAMURÇA, Marcelo Ayres. Espaços de hibridização, dessubstancialização da identidade religiosa e ideias fora do lugar. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 5, n. 5. 2003. p.37-65.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. Rede religiosa “new age” em Juiz de fora: espaço de “não lugares” e relativização de crenças. **Minas das Devoções – Diversidade Religiosa em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: PPCIR – UFJF, 2003. p. 181-196

CAMURÇA, Marcelo Ayres. O conceito de Reencarnação no Espiritualismo moderno: Entre o Círculo de Sãmsara e o Evolucionismo Positivista. **NUMEN: revista de estudos e pesquisa em religião**. Juiz de Fora, v 3, nº 1, Junho de 2003. p. 95-109

CAMURÇA, M. TAVARES, F. “Juventudes” e religião no Brasil: uma revisão bibliográfica. **Numen: revista de estudos e pesquisa em religião**. Juiz de Fora: v. 7, n. 1. 2012. p. 11-46

D’ANDREA, Anthony. **O self perfeito e a nova era: Individualismo e Reflexividade em religiosidades pós-tradicionais**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

*ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.*

HERMOGENES. **Yoga: Caminho para Deus**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

I CHING: **O livro das Mutações**. Tradução e Comentários por Richard Wilhelm. São Paulo: Pensamento, 2006.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, nº 37, 2012, pp. 25-44.

LAO-TZU. **Tao Te Ching**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MARIZ, Cecília Loreto. Secularização e dessecularização: comentários a um texto de Peter Berger. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 21 (1): 25-39, 2000.

NOVAES, Regina Reyes. Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 20(1), pp. 55-64, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANCHIS, Pierre. “O Campo Religioso Contemporâneo no Brasil”. In: Ari Pedro Oro, Carlos Alberto Steil (Org). **Globalização e Religião**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 103-117.

SCHECHNER, Richard. “Ritual (do Introdution to Performance Studies)”. In: Zica Ligiéro (org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, pp. 49-89.

STESSUK, S. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: **Anais do Congresso internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic)**. São Paulo: 2008, v.11.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.23, 2011, p. 7-18.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. **Comunicação & Sociedade**. Porto Alegre: jul./dez 2010, Ano 32, n. 54, p. 191-210.

Uma trilha sonora para o fim dos tempos: escatologia bíblica e apocalipses seculares nas canções do Black Sabbath (1970-1971)

A soundtrack for the End of Times: biblical eschatology and secular apocalipses in Black Sabbath's songs (1970-1971)

Daniel Rocha¹

RESUMO

A banda inglesa Black Sabbath representou um marco na história da música, apresentando ao mundo, no início dos anos 1970, uma sonoridade e temáticas líricas sombrias e pesadas, dando origem ao heavy metal. Procuramos analisar, neste texto, a presença de elementos bíblicos, mais especificamente escatológicos, nas canções de seus três primeiros álbuns. Na primeira seção, apresentamos algumas questões teóricas e metodológicas sobre a música como objeto de pesquisa no campo dos estudos de religião, tendo como principais referências os trabalhos de Marcos Napolitano sobre música e história e de Arnaldo Érico Huff Jr. sobre religião e música. Na sequência, buscamos discutir o contexto histórico e cultural do final dos anos 1960, dentro do qual a obra do Black Sabbath deve ser compreendida. Nas últimas duas seções, nos dedicamos à análise da produção musical da banda no início dos anos 1970. Primeiramente, analisamos as características do trabalho, levando em conta sonoridade instrumental, performance, letras, contexto histórico e crenças compartilhadas com o público. Por fim, analisamos os elementos bíblicos e escatológicos presentes nas letras de algumas músicas.

Palavras-chave: Black Sabbath. Escatologia. Religião e música. Heavy Metal. Guerra Fria.

ABSTRACT

The English band Black Sabbath represented a milestone in the history of music, presenting to the world, in the early 1970s, a dark and heavy sound and lyrical themes, giving rise to heavy metal. We seek to analyze, in this text, the presence of biblical elements, more specifically eschatological, in the songs of their first three albums. In the first section, we present some theoretical and methodological questions about music as an object of research in religious studies, having as main references the works of Marcos Napolitano on music and history and of Arnaldo Érico Huff Jr. about

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), onde atua como Professor Colaborador. Email: danielrochabh@gmail.com

religion and music. In the sequence, we seek to analyze the historical and cultural context of the late 1960s, within which Black Sabbath's work must be understood. In the last two sections we dedicate to the analysis of the musical production of the band in the beginning of the 1970s. initially, analyzing the characteristics of the work, taking into account the sound, the instrumental performance, the lyrics, the history and the beliefs shared with the audience. Finally, we analyze the biblical and eschatological elements in the lyrics of some songs.

Keywords: Black Sabbath. Eschatology. Religion and music. Heavy Metal. Cold War.

*“Now, in darkness, world stops turning”
Black Sabbath*

Desde suas origens, o *heavy metal* sempre foi mais do que apenas um estilo musical ou uma vertente do *rock'n roll*. Para muitos, ser um fã de *heavy metal*, ou *headbanger*, vai além da música. Podemos falar mesmo de uma subcultura ligada ao metal que se expressa nos cabelos longos, nas roupas pretas, no consumo de fonogramas, camisas e outros *merchandisings* de suas bandas preferidas, na presença em *shows* e mesmo em “rituais” de audição coletiva dos novos discos de bandas do gênero. Além disso, a subcultura do *heavy metal* é marcada – muitas vezes mais por um olhar “de fora”, da mídia e de grupos religiosos conservadores – pela relação com o oculto, com poderes do “mal”, com imagens perturbadoras e amedrontadoras como caveiras e demônios e com temáticas ligadas ao que Deena Weinstein (2000) chamou de “forças do caos”.

O *heavy metal* como sonoridade e estética tem suas origens na banda inglesa Black Sabbath e em seu primeiro álbum autointitulado.² Na contramão do *flower power* e da ênfase no “paz e amor” da juventude *hippie* dos anos 1960, quatro jovens da industrial cidade inglesa de Birmingham – Anthony “Tony” Iommi, William “Bill” Ward, John “Ozzy” Osbourne e Terry “Geezer” Butler – investiram em um instrumental e em temáticas que envolviam os medos e as apreensões das pessoas de sua época. Originalmente era uma banda de *blues* e *rock'n roll* (que tocava músicas de outros artistas), que utilizou por algum tempo o nome Earth. No final dos anos 1960 os quatro músicos enveredaram por um outro caminho, que mudaria o nome da banda e a história do *rock'n roll*. Em sua biografia, Ozzy Osbourne (2010, p. 93) diz que “foi Tony que sugeriu primeiro que fizéssemos algo que soasse *do mal*”. Observando como o cinema local sempre ficava lotado para a exibição de filmes de terror, de acordo com Osbourne, Iommi fez a seguinte observação: “Não é estranho como as pessoas pagam para sentir medo? [...] Talvez a gente devesse parar de fazer blues e escrever músicas *de medo*”. Daí seguiu-se a composição da música Black Sabbath, a adoção desse nome pela banda e a gravação e lançamento de seu primeiro álbum com sua icônica e

² Sobre a “paternidade” do *heavy metal*, existem algumas poucas discordâncias sobre qual banda seria a pioneira. Alguns apontam a precedência do Led Zepellin no estilo e outros chegam a mencionar a banda californiana Blue Cheer. Mas é praticamente um consenso entre estudiosos e admiradores do gênero de que foi o Black Sabbath que forneceu todo o fundamento para o surgimento do *heavy metal*.

enigmática capa com uma bruxa em pé, em frente de uma casa no campo cercada de árvores e folhas secas, com uma aparência que remetia a antigos filmes de terror.

Neste texto buscaremos refletir, a partir de canções dos três primeiros álbuns da banda Black Sabbath – *Black Sabbath*, *Paranoïd* e *Master of Reality* –, como a “aura” atemorizante do som dos chamados “pais do *heavy metal*” precisa ser compreendida, levando em conta questões musicais, estéticas e, também, o imaginário que era mobilizado em suas letras, no qual vários elementos escatológicos cristãos foram acionados em um contexto mundial marcado por temores “apocalípticos”. Como e por que a “música assustadora” elaborada por Iommi e seus companheiros despertou tanto interesse naquele contexto? Que temores compartilhados pelo público estavam presentes naquelas canções?

Inicialmente, discutiremos, de maneira breve, questões teóricas e metodológicas nos trabalhos acadêmicos que têm a música como objeto de investigação no campo dos estudos sobre religião. A partir das reflexões de Napolitano (2005) e Huff Junior (2022), procuraremos apresentar alguns princípios norteadores para a discussão do tema e, também, as veredas metodológicas que orientaram, neste texto, a abordagem feita da obra do Black Sabbath e suas relações com elementos do imaginário religioso. Na sequência, buscaremos apresentar e discutir o contexto histórico no qual os três primeiros álbuns da banda foram lançados. Em que medida o contexto da Guerra Fria e os temores sobre a iminência de um “holocausto nuclear” impactaram as consciências e, também, a produção artística? Por fim, nas últimas duas seções, nos dedicaremos à análise da produção musical do Black Sabbath no início dos anos 1970. Primeiramente, procuraremos demonstrar como o impacto da obra do Black Sabbath precisa ser analisado a partir de diversos fatores e não apenas das letras das músicas: sonoridade instrumental, estética, performance, letras e suas referências, contexto histórico e público-alvo precisam, necessariamente, ser levados em conta em tal análise. Na seção final, aí sim colocando maior ênfase na análise de letras das canções dos primeiros três álbuns da banda, procuraremos demonstrar a presença de diversos elementos bíblicos ligados ao imaginário judaico-cristão e, mais especificamente, à escatologia cristã que, em conjunto com imagens do que podemos chamar de “apocalipsismo secular” (WOJCIK, 1997), trouxeram a expectativa da iminência do fim do mundo – embalada por guitarras distorcidas, andamentos “arrastados” e afinações graves – para os palcos e vitrolas pelo mundo afora.

1. A religião “na” música

O título desta seção procura demarcar o tipo de abordagem que aqui realizamos. O papel da música nas religiões é bem conhecido: desde expressões religiosas mais arcaicas, nas quais os cantos e uso de instrumentos musicais faziam parte dos mais diversos ritos religiosos, até os modernos cultos evangélicos, nos quais o período dedicado aos “louvores cantados” tem ocupado nas cerimônias um tempo maior que as próprias pregações dos pastores, a música na religião é

uma constante. Mas, como analisa Huff Júnior (2022, p. 690), as pesquisas mais recentes no campo dos estudos sobre religião “têm avultado principalmente em dois horizontes: o da presença da música como expressão nas religiões mundiais e o do aspecto religioso da cultura pop contemporânea”. A primeira abordagem poderia ser chamada de “a música na religião”, e a segunda de “a religião na música”. Como indica nosso subtítulo, nos dedicaremos aqui à segunda forma de analisar essa relação.

Um questionamento importante a ser feito em pesquisas sobre música realizadas na área dos estudos sobre religião – e, podemos dizer, em outras áreas das Ciências Humanas – é sobre o que é analisado nos ditos trabalhos sobre música. Um problema constante em textos que utilizam canções como fonte e/ou objeto de pesquisa é a tendência a limitá-las à sua dimensão poética; isto é, à letra da canção. Marcos Napolitano (2005, p. 80) coloca essa questão em destaque e afirma que abordagens “da música popular centrada[s] unicamente nas ‘letras’ das canções” têm levado “a conclusões problemáticas e generalizado aspectos parciais das obras e seus significados”. O que é colocado por Napolitano para a música popular pode ser aplicado também à análise de hinos religiosos. Por exemplo, em um trabalho que se tornou uma grande referência nos estudos sobre a inserção do protestantismo no Brasil, Antônio Gouvêa Mendonça (1984) procurou demonstrar que a preferência dos fiéis das igrejas protestantes do meio rural brasileiro por certos hinos, no final do século XIX e início do século XX, seria uma indicação das principais crenças teológicas partilhadas em suas comunidades de fé. De acordo com o autor, no contexto de maior informalidade que marcava as congregações atendidas por pastores itinerantes,

não temos nenhum material que indique as formas de expressão de fé por parte do povo. As orações serviriam, mas não ficaram registradas por serem espontâneas. Os sermões, além de partirem da instituição, não ficaram escritos nas suas formas mais legítimas [...]. Não nos resta, portanto, outro documento que expresse a resposta e a organização da crença por parte do protestante comum a não ser o seu livro de cânticos sagrados. Eles eram cantados no culto, onde a presença dos pastores e líderes podia talvez selecioná-los a partir do sistema teológico institucional. Mas mesmo assim é provável que eles procurassem atender, na escolha de cânticos, as predileções dos adeptos. No entanto, a regra geral era que os próprios fiéis selecionassem os cânticos preferidos, uma vez que ficavam longos meses sem a presença dos pastores (MENDONÇA, 1984, p. 234).

Mas em que medida podemos compreender “a organização da crença por parte do protestante comum” a partir dos seus hinos preferidos? Analisando as letras de tais hinos, Mendonça fala de alguns temas que seriam recorrentes no protestantismo “pioneiro” no Brasil, como elementos pietistas e conversionistas, o vocabulário “guerreiro” e de combate às forças do mal, a jornada do peregrino em uma terra hostil e, também, elementos milenaristas. Mas a preferência das pessoas por um determinado hino religioso ou canção em geral tem necessariamente a ver com a concordância racional com o conteúdo expresso na

“letra”? Os elementos musicais, como melodia e ritmo, não seriam tão cativantes – ou até mais – quanto o conteúdo das letras? Dessa forma, nos parece questionável a suposição de que a preferência por certos hinos revelaria as crenças teológicas compartilhadas pelas comunidades. De fato, pode ser considerado um indício de tais crenças, mas não é um argumento que se sustente se não for respaldado por outros indícios. Não poderia um hino ser popular por ter uma melodia agradável ou que já fosse conhecida dos ambientes “profanos”?³ No mais das vezes, as pessoas realmente realizam uma reflexão sobre o conteúdo teológico das letras de tais hinos?

Dessa forma, um requisito fundamental para abordagens consistentes das canções é a realização de análises que levem em conta “letra” e música ou, como diz Napolitano (2005, p. 80), “a dupla natureza da canção: musical e verbal”. Mas isso não significa analisar friamente, de um lado, os símbolos de notação musical presentes nas partituras e, do outro lado, a letra da canção. Como “a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada” (NAPOLITANO, 2005, p. 84), um terceiro elemento imprescindível para se pensar uma canção é a performance. Retomaremos a essa questão mais adiante, ao analisarmos a obra do Black Sabbath. Mas é importante termos consciência de que, apesar dessa divisão interna, a canção – enquanto letra, música e performance – é experienciada pelo ouvinte como uma unidade. Tendo em vista a proposta deste texto, nossa abordagem também não pode se limitar aos três aspectos internos da canção e suas subdivisões como harmonia, melodia, timbre, condução rítmica, figuras de linguagem, arranjos, etc.

Michael Pye argumenta que a Ciência da Religião não se caracteriza por um método específico e *sui generis* de investigação do seu objeto de pesquisa, mas sim por uma articulação própria de abordagens de outras áreas do saber, tendo em vista o estudo das religiões. Em suas palavras: “embora os métodos à nossa disposição sejam conhecidos no contexto de outras disciplinas, eles são reunidos de uma maneira particular para facilitar o estudo preciso do campo em questão, especificamente as religiões” (PYE, 2017, p. 163). Esse olhar ampliado e mesmo interdisciplinar dos estudos sobre religião também é sugerido por Huff Júnior (2022, p. 690) para os trabalhos na área que têm as relações entre música e religião como objeto de pesquisa. Para ele, “de todas estas áreas, a Ciência da Religião se beneficia extraindo-lhes insights, questões, abordagens e métodos para o estudo de música e religião”. Dessa forma, “o trabalho a ser feito indica a construção de um instrumental teórico próprio à Ciência da Religião, ainda que inter ou transdisciplinar [...]”. Analisando a questão a partir da historiografia, Napolitano (2005, p. 96) também defende a utilização de instrumentos e metodologias de áreas diversas para o estudo das canções: “A rigor, a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográfica, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado”.

³ Vale lembrar que vários hinos protestantes do século XIX utilizavam melodias de músicas populares conhecidas, mas alterando suas letras.

E tal enfoque interdisciplinar se torna ainda mais necessário quando levamos em conta que as canções não são indiferentes aos contextos histórico, político, social, etc., nos quais são criadas, performadas e recepcionadas. As canções podem nos revelar muito sobre as tensões e peculiaridades de seu contexto, indo de questões técnicas, como a utilização de determinados instrumentos musicais e técnicas de interpretação, até as interrogações e expectativas quanto ao futuro tanto do artista quanto do público ao qual ele se dirige. Nesse sentido, podemos trabalhar com alguns elementos da história das ideias – desenvolvida por autores da chamada “Escola de Cambridge”, como Quentin Skinner – para pensar as canções em seus contextos. Utilizando como fonte de pesquisa textos políticos, Skinner fala da importância de se investigar

o que seus autores estavam *fazendo* quando os escreveram. Podemos começar assim a ver não apenas que argumentos eles apresentavam, mas também as questões que formulavam e tentavam responder, e em que medida aceitavam e endossavam, ou contestavam e repeliam, ou às vezes até ignoravam (de forma polêmica), as ideias e convenções então predominantes no debate político. Não podemos esperar atingir esse nível de compreensão estudando tão-somente os próprios textos. A fim de percebê-los como respostas a questões específicas, precisamos saber algo da sociedade na qual foram escritos (SKINNER, 1996, p. 13).

Alguns *insights* dessa abordagem historiográfica nos oferecem boas referências para transpormos parte dessa metodologia de “contextualização das ideias” para uma “contextualização das canções”: se o foco de Skinner estava na discussão de ideias e discursos políticos, nós procuraremos no estudo das canções do Black Sabbath ampliar esse debate para uma história do contexto (histórico, técnico, musical etc.) de produção de tais canções. O estudo da obra do Black Sabbath e da presença de elementos da escatologia cristã em suas letras passa por uma análise “interna” da canção em sua letra, música e performance, mas também passa por compreender os trabalhos de Tony Iommi e seus companheiros no contexto em que foram realizados. Dessa forma, o nosso próximo passo é procurar entender como e por que temáticas relativas ao fim dos tempos despertaram os interesses da banda e de seu público na virada da década de 1960 para a de 1970.

2. Apocalipses religiosos, apocalipses seculares

No final dos anos 1960, o “fim do mundo” era, de fato, um tema que estava na ordem do dia. Se antes dos ataques norte-americanos às cidades de Hiroshima e Nagasaki a ideia de que o mundo chegaria a um fim se apresentava, na maioria das vezes, como uma metáfora ou hipérbole ou, ainda, em algumas tradições religiosas, como parte dos mitos de criação e destruição do mundo, a partir de 1945 isso mudou drasticamente. A possibilidade do extermínio de uma nação, de um povo, de uma etnia, etc., pela força militar ou por desastres naturais, sempre foi algo plausível, mas foi apenas a tecnologia nuclear que teve a capacidade de mudar a perspectiva mundial e criar a possibilidade de todo o planeta estar “unido” na destruição. De acordo com Moltmann (2003, p. 225), a explosão das

bombas atômicas fomentou ao redor do planeta uma concepção de que “a época em que existimos é a última época da humanidade, pois vivemos no tempo em que o fim da humanidade pode ser provocado a qualquer momento”. No discurso que proferiu quando agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1949, o escritor norte-americano William Faulkner afirmou que “hoje, nossa tragédia é um medo físico geral e universal suportado há tanto tempo que podemos até aturá-lo. Não há mais problemas do espírito. Só resta a pergunta: Quando serei explodido?”⁴

No período da Guerra Fria, tal expectativa atingiu seu ápice e inundou a mentalidade popular, a cultura *pop* e o universo religioso com a probabilidade da ocorrência de um desfecho trágico para a história humana. De acordo com Jacques Le Goff (1984, p. 449), “a era atômica suscitou numa grande parte da humanidade, uma angústia e uma mentalidade apocalípticas no sentido vulgar do termo, ou seja, catastróficas”. Popularizaram-se imagens do que Daniel Wojcik (1997) chama de “apocalipses seculares”. Produziu-se um imaginário permeado por um futuro sombrio no qual o fantasma do holocausto nuclear assombrava a todos. O desenvolvimento da ciência e da técnica – que se apresentavam no século XIX como esperança de um futuro promissor e próspero para a humanidade – acabou por criar as condições de um fim iminente de toda a espécie humana e, também, para a volta de um discurso apocalíptico de proporções mundiais. Se antes das duas grandes guerras mundiais prevalecia o otimismo em relação ao progresso da humanidade sob a batuta do “regime de historicidade moderno” – no qual o presente era “percebido como inferior ao futuro” (HARTOG, 2013, p. 260) –, após a Segunda Guerra Mundial “as visões e crenças relativas ao fim do mundo parecem ter se tornado cada vez mais pessimistas, enfatizando o desastre cataclísmico da mesma forma como as visões milenaristas anteriores enfatizavam a chegada iminente de uma nova era redentora” (WOJCIK, 1997, p. 98).⁵

A possibilidade de um conflito entre Estados Unidos e União Soviética, apesar de todo o desenvolvimento tecnológico ocorrido naquele período – inclusive com os avançados projetos espaciais das duas potências rivais –, difundiu a ideia de que o mundo poderia ser destruído caso um simples botão fosse pressionado. Os apocalipses seculares tornaram-se temas de filmes como *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964) de Stanley Kubrick e *Planet of the apes* (1968), com seu icônico final no qual o astronauta Taylor, interpretado por Charlton Heston, descobre que o planeta governado por macacos falantes é, na realidade, a terra do futuro, pós-guerra nuclear, demonstrando um pouco do pessimismo e da angústia frente ao projeto armamentista desenfreado. Na música, canções de sucesso dos anos 1960 como

⁴ No original: “our tragedy today is a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up?” Discurso disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>>. Acessado em 09 de setembro de 2022.

⁵ No original: “Visions and beliefs about the end of the world appear to have become increasingly pessimistic, stressing cataclymic disaster as much as previous millenarian visions emphasized the imminent arrival of a redemptive new era”

Hard Rain's a-Gonna Fall (1962) e *Talkin' World War III Blues* (1963) de Bob Dylan e *Eve of Destruction* (1965) de Barry McGuire traziam as expectativas da guerra atômica para os rádios e radiolas.

Mas as expectativas em relação à iminência do fim dos tempos não foram totalmente “secularizadas” e traduzidas em termos bélicos. O início dos anos 1970 também foi marcado por grupos que procuravam provar que o contexto de iminência do fim seria, de fato, o cumprimento de profecias antigas e revelações anunciadas por visionários ao longo da história. O interesse pelas profecias de Nostradamus, por exemplo, se revigorou no período⁶. Mas o que ganhou, de fato, popularidade e despertou a curiosidade das pessoas foram as interpretações do contexto geopolítico da época apoiadas em referências bíblicas. Nesse contexto, enquanto alguns se uniam a John Lennon pedindo aos líderes mundiais que dessem “uma chance à paz”,⁷ autores fundamentalistas de *best sellers* “apocalípticos”, como Hal Lindsey, Tim LaHaye e John F. Walvoord, popularizavam as interpretações pré-milenaristas/dispensacionalistas de textos escatológicos: afirmavam que os acontecimentos ocorridos ao longo do século XX, que levaram a tal estado de coisas, foram todos previstos por eles a partir de suas interpretações das profecias bíblicas. Esses autores difundiram uma percepção de que a criação do Estado de Israel em 1948, a retomada de Jerusalém pelo exército israelense em 1967 e as “guerras e rumores de guerras” do contexto da Guerra Fria seriam sinais inegáveis da iminência de um conflito final de dimensões escatológicas (inclusive com o surgimento de um novo Império Romano comandado pelo Anticristo) precedendo a Segunda Vinda de Jesus. Além da popularização de tais ideias, os livros sobre escatologia se tornaram uma enorme fonte de recursos financeiros para seus autores. *The Late Great Planet Earth* (1970) de Hal Lindsey, por exemplo, se tornou o livro de não ficção mais vendido na década de 1970, sendo adquirido por algo em torno de 30 milhões de pessoas.⁸ Lindsey ganhou tal relevância ao afirmar constantemente que os sinais do fim do mundo preditos na Bíblia estariam, no final dos anos 1960, estampados nas manchetes dos jornais: “O que mais tem surpreendido aqueles que têm estudado as profecias bíblicas é que estamos observando o cumprimento dessas profecias em nossa época. Alguns dos acontecimentos futuros, preditos há centenas de anos, soam como se estivéssemos lendo os jornais de hoje” (LINDSEY; CARLSON, 1970, p. 20).⁹

Porém, a presença do imaginário bíblico e dos “personagens” de seu enredo escatológico nos anos da Guerra Fria não se limitou a textos produzidos por religiosos. Como dissemos, alguns artistas desse período foram além das narrativas

⁶ Sobre as apropriações e interpretações das profecias de Nostradamus ao longo do tempo, ver: GERSON, Stephane. *Nostradamus: how an obscure Renaissance astrologer became the modern prophet of doom*. New York: St. Martin's Press, 2012.

⁷ Referência à canção “Give peace a chance” de 1969.

⁸ Os autores divergem nos números totais de vendas, mas todos estimam algo em torno dos 30 milhões. Karen Armstrong (2009, p. 369) fala em 28 milhões de exemplares, e Diamond (1989, p. 134) e Weber (2004, p. 191), em 35 milhões.

⁹ “The astonishing thing to those of us who have studied the prophetic Scriptures is that we are watching the fulfillment of these prophecies in our time. Some of the future events that were predicted hundreds of years ago read like today's newspaper”.

do “apocalipsismo secular” como mote e inspiração para suas criações. Por exemplo, a figura do Anticristo foi acionada por Roman Polanski no cinema em 1968 em sua adaptação do romance *Rosemary’s Baby* de Ira Levin. Outros grandes sucessos do cinema de horror dos anos 1970, como *The Omen* [A Profecia] (1976), também se utilizaram de elementos bíblicos escatológicos, atraindo a atenção e investindo nos temores de um público que, muitas vezes, já estava familiarizado com aquelas narrativas e personagens. De acordo com Napolitano (2005, p. 100), “o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra”.

3. A estética do medo

É nesse contexto que, em 1968, quatro jovens da cidade inglesa de Birmingham iniciaram uma parceria musical que daria início à banda que se tornaria conhecida como “os pais do *heavy metal*”. No ambiente “apocalíptico” do subúrbio industrial de uma cidade que havia sido profundamente afetada pelos ataques alemães durante a Segunda Guerra Mundial, veio a ser forjada uma sonoridade que, poderíamos dizer, ajudaria a pôr fim às expectativas otimistas da proximidade da Era de Aquário e se tornaria uma trilha sonora para uma juventude afetada pelos temores e terrores da iminência de um desfecho trágico da história humana. Diferentemente da ensolarada Califórnia ou mesmo da efervescente Londres, Birmingham era um ambiente “cinzento” e “a monotonia da paisagem encontrada nas ruínas bombardeadas da guerra, nas fábricas intermináveis e nos céus cinzentos e enfumaçados” somava-se à falta de perspectivas de futuro e ao “tédio do ensino médio da juventude de Birmingham na década de 1960” (COPE, 2010, p. 29).¹⁰

Algumas pessoas pensam nesse lado “sombrio” do Black Sabbath como uma consequência de letras que abordariam temas ligados ao ocultismo – sob a inspiração de Aleister Crowley, por exemplo – ou mesmo à menção do nome de Satanás em algumas de suas canções. Discutiremos alguns pontos das temáticas líricas do Black Sabbath adiante, mas gostaríamos de demarcar, dentro da percepção de que não podemos pensar uma canção a partir somente de sua letra, como a sonoridade criada por Iommi, Butler, Ward e Osbourne estabeleceu um novo paradigma dentro do *rock’n roll* e do que se popularmente se chama de “música pesada”. Como afirma Napolitano (2005, p. 96), “muitas vezes, o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo”.

Em sua biografia, Osbourne relata: “Não me lembro onde tocamos ‘Black Sabbath’ pela primeira vez, mas posso garantir que me lembro da reação da plateia: todas as garotas saíram correndo do show, gritando. ‘Ei, o objetivo de

¹⁰ Sobre o contexto social e musical de Birmingham nos anos 1960, sugerimos a leitura do capítulo “Birmingham: the cradle of all things heavy” do livro *Black Sabbath and the rise of Heavy Metal music* (2010) de Andrew L. Cope.

estar numa banda não é transar, em vez de fazer as garotas fugirem de medo?’ – reclamei para os outros depois” (OSBOURNE, 2010, p. 94). Se a figura do diabo já teria sido acionada anteriormente no *blues* – como em *Me and the Devil blues* (1938) de Robert Johnson – e no *rock’n roll* – como a icônica *Sympathy for the Devil* (1968) dos Rolling Stones – por que foi só o Black Sabbath que se tornou conhecido por fazer músicas “amedrontadoras”? Podemos falar, no caso do Black Sabbath, em uma “estética de terror” em suas canções. E não se tratava de performances ao vivo com simulações de morte e sangue artificial espalhado pelo palco, como ocorria em apresentações de Alice Cooper e do Kiss. No Black Sabbath, o “mal” estava também no elemento instrumental de suas canções. De fato, Iommi conseguiu criar algo que “soava do mal”.

Entre os fãs do gênero *heavy metal*, muitos atribuem essa paternidade de uma música “maligna” ao uso do trítono¹¹, o *diabolus in musica*, em suas composições, sendo o riff inicial, utilizando o intervalo entre Sol e Dó#, da música Black Sabbath, um exemplo constantemente lembrado. Essa dissonância, que proporciona um sentimento de instabilidade ou mesmo tensão, foi demonizada durante a Idade Média e, contemporaneamente, é utilizada com frequência em trilhas sonoras de filmes de terror e suspense. No relato de Osbourne sobre a composição da música Black Sabbath, percebemos como o medo por ela inspirado vinha tanto da parte lírica quanto da instrumental:

Bill [Ward] e eu [...] começamos a escrever uma letra que acabou se transformando na música Black Sabbath. É basicamente sobre um cara que vê uma figura vestida de negro saindo de um lago de fogo e vindo em sua direção. Aí Tony [Iommi] criou esse riff amedrontador. [...] Mais tarde me falaram que o riff de Tony está baseado no que é conhecido como o “intervalo do demônio” ou trítono. Aparentemente, as igrejas tinham banido seu uso em música religiosa durante a Idade Média porque as pessoas ficavam com medo (OSBOURNE, 2010, p. 93).¹²

Mas seria o uso do trítono o suficiente para essa sonoridade criada pelo Black Sabbath “soar do mal” como almejava Iommi? O trítono aparece em outras composições não necessariamente voltadas para criar um “clima” de tensão. Por

¹¹ “O trítono é um intervalo de três tons, como aquele que temos entre as notas fá/si, e funciona com uma espécie de antítese da oitava. Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação $\frac{1}{2}$, sendo igual à sua própria inversão (pois dó/dó é igual a dó/dó), o trítono divide a oitava no meio, é também igual à sua própria inversão (fá/si é um intervalo do mesmo tamanho de si/fá) e instável, baseado na relação $\frac{32}{45}$ (pulsos melódicos sem relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos). [...] O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a ‘falha’ do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição (a sétima nota do ciclo de quintas), devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais” (WISNIK, 1999, p. 82-83).

¹² No relato de Iommi sobre a composição de Black Sabbath, o guitarrista afirma que o uso do trítono não foi algo intencional: “Eu tinha acabado de inventar o riff de Black Sabbath. Toquei ‘dom-dom-dommm’. E foi tipo: é isso! Nós criamos a música a partir dali. [...] Era algo simples, mas tinha um clima. Só mais tarde fui aprender que tinha usado o chamado ‘intervalo do diabo’” (IOMMI, 2013, p. 73).

exemplo, a trilha sonora de abertura do desenho animado *Os Simpsons* (que se inicia com o uso de um trítone) desperta algum medo nas pessoas que o assistem? Sobre as polêmicas em torno do uso do *diabolus in musica*, Irwin levanta algumas questões, ao nosso ver, extremamente pertinentes: “Pode um tom musical ser intrinsecamente assustador? Ou é uma convenção social achar certos tons assustadores? [...] assim como alguém não familiarizado com as convenções ocidentais sobre os acordes menores, que geralmente soam tristes para os ouvidos ocidentais, mas na verdade são usados para transmitir felicidade em algumas músicas indianas” (IRWIN, 2012)¹³. Com sua genialidade, e adaptando sua forma de tocar após um acidente de trabalho no qual perdeu a ponta de dedos da mão, Tony Iommi acabou desenvolvendo um estilo e ajustes técnicos que revolucionaram a música pesada e tiveram papel essencial no som do Black Sabbath. Somaram-se ao uso do trítone a aposta em sons graves proporcionados por guitarras e contrabaixo distorcidos, afinações mais “baixas” – algumas vez com um tom e meio ou dois tons abaixo da afinação padrão – e, em algumas músicas como Black Sabbath, Electric Funeral e Hand of Doom, andamentos mais lentos (“arrastados”) e sombrios. Portanto, a atmosfera sonora criada pelo Black Sabbath apoiava-se em vários elementos: “A voz de Ozzy – às vezes amedrontada, às vezes inspirando medo – os tons dissonantes da guitarra distorcida de Tony e a irregularidade enervante da bateria de Bill Ward contribuíram para um som ‘mal’ que foi uma inovação singular na música popular da década de 1960” (WATTS; FISHER, 2017, p. 32).¹⁴

Se temos uma sonoridade que inspira certa tensão no ouvinte, que elementos líricos e quais temáticas teriam capacidade de amedrontar as pessoas no Ocidente na virada dos anos 1960 para os 1970? No artigo *The metal scene and the Bible: meaning accuracy, and silence* (2017), Peter Watts e Andrew Fisher discutem o papel que elementos bíblicos ocuparam e ainda ocupam nos temas abordados por bandas de *heavy metal*. De acordo com os autores, histórias e personagens bíblicos e elementos do imaginário judaico-cristãos tiveram papel importante na gênese do *heavy metal* nos anos 1970. Entretanto, ao longo das últimas décadas, seu uso tem sido distorcido ou abandonado. Na atualidade, haveria um maior desconhecimento das pessoas sobre a Bíblia – entendemos que o recorte feito pelos autores levou em conta mais o contexto da América do Norte e Europa Ocidental.

Alguns dados nos ajudam a compreender essa observação dos autores. A partir de dados colhidos nos anos de 2018 e 2019, o *Pew Research* demonstra que, no caso dos Estados Unidos, as gerações mais recentes têm cada vez menos uma

¹³ No original: “Can a musical tone be intrinsically scary? Or is it a social convention to find certain tones scary? [...] So would someone unfamiliar with the conventions of Western of minor chords, which usually sound sad to Western ears, but are actually used to convey happiness in some Indian music”.

¹⁴ No original: “Ozzy’s voice – at times fearful, at times fear-inspiring – the dissonant overtones of Tony’s distorted guitar, and the unnerving irregularity of Bill Ward’s drumming all contributed to an ‘evil’ sound that was a distinct innovation in the popular music of the 1960s”.

filiação religiosa declarada e participação em comunidades de fé.¹⁵ Segundo os dados coletados, 84% das pessoas da chamada *Silent Generation* (nascidos entre 1928 e 1945) declararam-se cristãos. Entre os *baby boomers* (nascidos entre 1946 e 1964), esse percentual ainda é elevado, com 76% de cristãos declarados. Mas quando voltamos os olhos para os dados relativos aos chamados *millenials* (nascidos entre 1981 e 1996), esse percentual já reduz consideravelmente, com apenas 49% de cristãos. Pensando no contexto de surgimento do Black Sabbath na Inglaterra, dados apresentados pela própria Igreja Anglicana informam que “em um domingo comum em 2012, 800.000 pessoas aproximadamente comparecem à igreja. Metade do número dos que compareciam em 1968”.¹⁶ Dessa forma, Watts e Fisher argumentam que a transformação nas temáticas abordadas pelas bandas pioneiras do *heavy metal* para as atuais tem muito a ver com uma menor familiaridade ou, podemos dizer, um maior desconhecimento das gerações mais recentes sobre temas bíblicos. Segundo os autores, podemos observar “uma mudança de uma certa instrução bíblica comum e uma compreensão compartilhada entre as bandas e o público no alvorecer da cena metal para um conhecimento bíblico complexo e fragmentado na atualidade” (WATTS; FISHER, 2017, p. 30).¹⁷

Não que os músicos e público do início dos anos 1970 estivessem familiarizados com questões teológicas ou tivessem um conhecimento mais profundo dos textos bíblicos, mas o conhecimento “não especializado” sobre certos personagens, crenças e histórias de origem bíblica fazia parte do senso comum e da formação básica daquela época. Basta lembrar que no caso dos Estados Unidos a leitura da Bíblia nas escolas, mesmo em instituições públicas, era algo corriqueiro e só foi declarada inconstitucional (nas escolas públicas do país) após decisão da Suprema Corte no caso *Abington School District vs. Schemp* em 1963. No caso da Inglaterra, de acordo com Watts e Fisher (2017, p. 32), “aulas sobre as Escrituras continuaram a fazer parte do currículo escolar [...] e a Escola Dominical tinha seu papel na vida da comunidade, mesmo para crianças cujos pais não frequentavam a igreja”.¹⁸ O próprio Ozzy Osbourne, em sua biografia, diz que apesar de sua família não ser muito religiosa, ele frequentou durante um tempo a “escola dominical da Igreja Anglicana, porque era a única merda que tinha para fazer e eles davam chá e biscoitos de graça. Todas aquelas manhãs lendo as histórias da Bíblia e desenhando o Menino Jesus não me ajudaram em nada” (OSBOURNE, 2010, p. 24). Além dessa experiência de Osbourne, Froese (20013,

¹⁵ Os dados da pesquisa estão disponíveis em: <<https://www.pewresearch.org/religion/2019/10/17/in-u-s-decline-of-christianity-continues-at-rapid-pace/#fn-32175-3>>. Acessado em 01 de setembro de 2022.

¹⁶ No original: “on a usual Sunday in 2012, 800.000 people attended church, approximately Half the number that attended in 1968”. Dados disponíveis em <<https://www.churchofengland.org/sites/default/files/2017-11/Statistics%20for%20Mission%202012.pdf>>. Acessado em 01 de setembro de 2022.

¹⁷ No original: “a move from a certain common biblical literacy and understanding shared between bands and audiences at the dawning of the metal scene to a complex and fragmented biblical awareness today”.

¹⁸ No original: “Scripture classes remained part of the school curriculum [...] and Sunday School played its part in community life, even for children whose parents were not churchgoers”.

p. 22) diz que Iommi cresceu em um lar católico e “Butler, o principal compositor das letras, veio de uma família católica irlandesa. Assim, os membros do Sabbath não eram desconhecedores do cristianismo. De fato, segundo Iommi, Butler era bastante dedicado ao seu catolicismo enquanto mantinha um profundo interesse pela ficção fantástica de J. R. R. Tolkien e o ocultismo de Dennis Wheatley”.¹⁹

Para entender o impacto do Black Sabbath em seu contexto de surgimento é preciso que levemos em conta o que era compartilhado entre a banda e seu público. Valores compartilhados, referências culturais compartilhadas, noções de “mal” e temores compartilhados. Se o medo da guerra permeava o mundo do contexto da Guerra Fria, podemos também dizer que o imaginário e referências bíblicas conhecidas forneciam um “vocabulário” através do qual muitos desses temores eram expressos. Para que a banda tivesse sucesso na criação de sua “música de terror”, Watts e Fisher (2017, p. 32) sugerem que

uma mitologia bíblica tradicionalmente construída foi um fator importante para isso: existia um entendimento compartilhado entre banda e público a respeito do que constituía o mal e isso foi determinado, em grande parte, por ideias bíblicas.. Em outras palavras, a Bíblia desempenhou um papel significativo para que o Black Sabbath conseguisse fazer música “assustadora” e ser uma banda “do mal”.²⁰

O Black Sabbath aliava ao seu instrumental pesado e sombrio – para os padrões da época – em abordagem de temas igualmente perturbadores, como guerras, paranoias, ocultismo, confrontos entre forças do bem e forças do mal e o fim do mundo. Dessa forma, nos resta agora examinar como os temores sobre a iminência do fim apareciam, agora sim, nas letras das canções que, como procuramos demonstrar, devem ser entendidas em seu contexto histórico específico e em conjunto com toda a “revolução”, em termos instrumentais, criada pelo Black Sabbath.

4. Is it the End, my friend?

A presença de referenciais bíblicos e temáticas ligadas ao fim dos tempos estão presentes ao longo de toda a carreira da banda: desde seu primeiro álbum, passando pela fase com Ronnie James Dio nos vocais – nos discos *Heaven and Hell* (1980), *Mob Rules* (1981) e *Dehumanizer* (1992) –, até seus últimos trabalhos, como o álbum *13*, lançado em 2013. Devido ao recorte temporal escolhido e, também, devido aos limites do que conseguimos abordar em um texto de “fôlego curto”, optamos por analisar como fontes apenas as músicas dos três primeiros –

¹⁹ No original: ““chief lyricist Butler came from an Irish-Catholic family. So the members of Sabbath were no strangers to Christianity. In fact, according to Iommi, Butler was quite devoted to his Catholicism while maintaining an ardent interest in the fantasy fiction of J. R. R. Tolkien and the occultism of Dennis Wheatley”.

²⁰ No original: a traditionally construed biblical mythology was an important factor in allowing for this: a shared understanding existed between band and audience of what constituted evil and this was determined to a large extent by biblical ideas. In other words, the Bible played a significant role in enabling Black Sabbath to make ‘scary’ music and to be an ‘evil’ band”.

e provavelmente os mais conhecidos – álbuns da banda: *Black Sabbath* (1970); *Paranoid* (1970) e *Master of Reality* (1971).

Apesar de alguma variedade de temas aparecer nas letras desses álbuns, como, por exemplo, a questão das drogas na canção *Sweet Leaf* do *Master of Reality*, os três primeiros discos do Black Sabbath têm como assuntos centrais os temores da guerra e o interesse por temas relacionados à magia e ao ocultismo. Weinstein argumenta que o *heavy metal* trabalha com temas ligados a uma noção de “caos”, o que “inclui interesse em desordem, conflito, oposição e contradição. Ele incorpora imagens de monstros, o grotesco, o caos e o desastre. Fala de injustiça e de resistência, rebelião e morte” (WEINSTEIN, 2000, p. 39).²¹ Podemos dizer que essas características apresentadas pela autora como traços marcantes das letras das bandas de *heavy metal* já estavam presentes nos primeiros álbuns dos pioneiros do gênero. Apreensão com as guerras e temores apocalípticos característicos do contexto do final dos anos 1960, sendo o “livro do Apocalipse, essa visão apocalíptica única do Novo Testamento, uma fonte particularmente rica de imagens para as letras de *heavy metal*” (WEINSTEIN, 2000, p. 39).²²

A sonoridade inovadora e a visão sombria de mundo apresentada pelo Black Sabbath não foram bem recebidas, inicialmente, pela maioria da crítica musical e, também, não foram muito bem compreendidas pelo grande público, “constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais” (NAPOLITANO, 2005, p. 82). Na contramão dos valores da cultura *hippie* e dos temas abordados por bandas de *rock* progressivo em “alta” na época, a banda “era julgada como filosoficamente inaceitável, já que rejeitava a palavra chave do formato do progressivo, ‘amor’, em favor do ‘mal’. O Sabbath não atraiu *hippies* de classe média: tinha seguidores da classe trabalhadora com menos recursos” (WEINSTEIN, 2000, p. 151).²³ Mas, apesar disso, rapidamente o Black Sabbath ganhou reconhecimento, fama e sucesso (financeiro, inclusive). E, aqui concordando com Watts e Fisher, esse sucesso pode ser, em parte, baseado na compreensão partilhada entre banda e público sobre o que era “mal” e sobre as ansiedades e temores do final dos anos 1960.

Sendo muitas vezes tachada como uma banda satanista – o que, apesar dos mal-entendidos, trouxe certa atenção midiática para o grupo –, muito têm dificuldade em perceber como o imaginário judaico-cristão e o uso de terminologias religiosas permeiam a obra inicial do Black Sabbath. “Não estamos sugerindo que o Black Sabbath escrevia ‘música cristã’ – longe disso – mas eles eram dependentes de uma mitologia bíblica em sua definição de, entre outras

²¹ No original: “includes interest in disorder, conflict, opposition, and contradiction. It incorporates images of monsters, the grotesque, mayhem, and disaster. It speaks of injustice and of resistance, rebellion, and death”.

²² No original: “The Book of Revelations, that unique apocalyptic vision in the New Testament, is a particularly rich source of imagery for heavy metal lyrics”.

²³ No original: “was judge to be philosophically unacceptable, since the group rejected the key word of the progressive format, ‘love’, in favor of ‘evil’. Sabbath did not attracted Middle-class hippies: it had a blue-collar following with less income”.

coisas, ‘mal’” (WATTS; FISHER, 2017, p. 34).²⁴ Em entrevista recente concedida ao *The Eddie Trunk Podcast*²⁵ em 26 de maio de 2022, Geezer Butler respondeu a perguntas sobre as inspirações para as letras que escrevia para o Black Sabbath. Um ouvinte do *podcast* afirma que, apesar do Sabbath ter sido “vendido” como uma banda maligna ou mesmo satânica, ele conseguia identificar uma forte espiritualidade – conectada ao cristianismo, no caso – nas letras da banda. Aí ele pergunta a Butler sobre a origem de sua espiritualidade e se ele possuía alguma fé. O baixista diz que, além do seu gosto por literatura na escola e as temáticas antiguerra abordadas, teve uma criação muito católica e que “adorava ir à Igreja e participar da missa. Então, óbvio, eu realmente acreditava em Satanás e todo esse tipo de porcaria e então isso, de certa forma, foi para as letras que eu escrevi”. Quando perguntado pelo apresentador Eddie Trunk sobre o significado da letra de *Iron Man*, um dos maiores sucessos do grupo, Butler disse que:

Foi meio que baseada em Jesus Cristo. [...] Um tipo de cara que vai e faz o bem, tenta espalhar sua mensagem e termina sendo crucificado por dizer a verdade. Isso era como o “Iron Man” vendo o futuro e voltando para contar ao mundo o quão horrível será e as pessoas se revoltam contra ele. [...] Mas, enquanto Jesus morreu para salvar as pessoas, o Iron Man se vinga.

Não há, de fato, hostilidade ao cristianismo nas letras dos primeiros discos do Black Sabbath. Não há, também, proselitismo – sendo a música *After Forever* do *Master of Reality* a letra mais explicitamente cristã da banda. Predomina, de forma geral, uma indiferença ao cristianismo, mesmo que se use do repertório do imaginário judaico-cristão em algumas letras. Sobre as acusações de adoração do demônio por parte da banda, Irwin (2012) argumenta que “Satanás é descrito como poderoso, temível e governando a Terra, com certeza. Mas Satanás nunca é alguém para ser amado ou abraçado. Na verdade, o poder redentor do amor é um tema constante nos álbuns clássicos do Black Sabbath”.²⁶ Satanás aparece, então, para ser temido e não adorado. Em *Black Sabbath* ele aparece como uma ameaça: “*Is it the end, my friend? Satan’s coming around the bend. People running ‘cause they’re scared’*”.²⁷ O diabo de *Lord of This World* demonstra uma plena consciência da narrativa bíblica sobre o seu papel, o papel de Deus e o pecado da humanidade: “*Your world was made for you by someone above. But you choose evil ways instead of love. You made me master of the world where you exist*”.²⁸

²⁴ No original: “We are by no means suggesting that Black Sabbath wrote ‘Christian music’ – far from it – but they are dependent on a biblical mythology in their definition of, among other things, ‘evil’”.

²⁵ O programa está disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4NRH5m6G6vJFJpCetCxjTk?si=ti_xqLBxRh-WCmXurL3kXw>. Acessado em 18 de setembro de 2022. O trecho aqui mencionado da entrevista encontra-se entre 36:17 a 39:35 do programa.

²⁶ No original: “Satan is depicted as powerful, fearsome, and rulling the earth, sure. But Satan is never someone to be loved or embraced. In fact the redemptive power of love is a constant theme on the classic Black Sabbath albums”.

²⁷ “Este é o fim, meu amigo? Satanás vem dobrando a esquina. Pessoas correndo porque estão com medo”

²⁸ “Seu mundo foi feito pra você por alguém superior. Mas vocês escolheram os maus caminhos ao invés do amor. Você me tornou mestre do mundo no qual vive”.

Nas letras, a percepção de uma batalha entre o bem e o mal é constante, com Deus aparecendo como aquele que pode ajudar em um momento de desespero ou de ameaça, como é invocado na música *Black Sabbath* (“*Oh, no, no, please, God, help me!*”).²⁹

Mas o campo no qual as referências bíblicas são mais abundantes na obra do Black Sabbath é a escatologia. Sendo livros repletos de simbolismo e metáforas, os textos bíblicos sobre o fim dos tempos receberam diferenciadas leituras e interpretações que variaram a cada geração, povo, etnia, grupo social, facção religiosa, etc., que com eles entram em contato. Diria Raoul Girardet (1987, p. 15) que “um mesmo mito é suscetível de oferecer múltiplas ressonâncias e não menos numerosas significações”. E, também, por serem reveladores do sentido da história, do confronto e destino final do bem e do mal no mundo, do significado dos sofrimentos dos justos, etc., a leitura dos textos apocalípticos é realizada por um grupo que entende que com eles mantém alguma relação, que com eles se identifica. E essa identificação com o texto ajuda a formar uma consciência sobre o papel do indivíduo/grupo na história. Dessa forma, a origem das variadas formas de compreensão dos textos sagrados sobre o fim dos tempos é a relação que o leitor estabelece com o texto. O contexto e as “perguntas” que os diferentes leitores e grupos fazem ao texto abrem um leque imenso de interpretações alternativas. Questões sociais, culturais, nacionais e políticas estão diretamente ligadas à interpretação que um texto recebe em um determinado período e dentro de um determinado grupo. E, na história do cristianismo, as mudanças nas interpretações dos textos escatológicos de período a período e de grupo a grupo é uma constante. O cristianismo primitivo, a igreja do *Imperium Christianum* – pós-Constantino –, o catolicismo medieval, Lutero, os anabatistas radicais, as diferentes seitas que proliferaram na Inglaterra do século XVII, o protestantismo liberal, a teologia da libertação, os movimentos pentecostais, etc., todos tinham leituras bem diferentes a respeito dos últimos acontecimentos da história humana e sobre as formas da atuação divina, no sentido de levar a história ao seu “desfecho final”.

Como vimos, durante a Guerra Fria o interesse por questões relativas ao fim dos tempos aumentou tanto entre os religiosos que aguardavam a Segunda Vinda Cristo quanto na cultura popular e nas artes, sendo os temores da iminência do fim um tema recorrente. Em meio aos temores das guerras e do holocausto nuclear, e utilizando o repertório cristão ocidental sobre os embates entre o bem e o mal e o fim dos tempos, “mesmo que não intencionalmente, o Black Sabbath estava escrevendo música e poesia de guerra com a força do estilo literário apocalíptico” (FROESE, 2013, p. 23).³⁰ E nas letras das músicas dos três primeiros álbuns da banda, podemos ver muito nitidamente esses elementos e os temores do apocalipse nuclear. Vejamos trechos da letra de *Electric Funeral* do álbum *Paranoid*. Nas primeiras estrofes da canção, cujo instrumental possui um

²⁹ “Oh não, não... Por favor, Deus, me ajude!”

³⁰ No original: “even if not intentionally, Black Sabbath was writing war music and poetry with the force of apocalyptic literary style”.

andamento lento e pesado – ressaltando o tom ameaçador da letra – o foco está nos sinais e efeitos da explosão de ogivas nucleares:

*Reflex in the sky
Warn you you're gonna die
Storm coming, you better hide
From the atomic tide*

*Flashes in the sky
Turns houses into sties
Turns people into clay
Radiation minds decay*

*Robot minds of robot slaves
Lead them to atomic graves
Plastic flowers melting sun
Fading moon falls upon*

*Dying world of radiation
Victims of man's frustration
Burning globe of obscene fire
Like electric funeral pyre³¹*

Entretanto, nas duas últimas estrofes, o apocalipse “nu e cru” do holocausto nuclear dá lugar a elementos escatológicos cristãos, com corais de anjos e almas malignas sendo condenadas ao inferno:

*And so in the sky
Shines the electric eye
Supernatural king
Takes Earth under his wing*

*Heaven's golden chorus sings
Hell's angels flap their wings
Evil souls fall to Hell
Ever trapped in burning cells³²*

O dia do Juízo Final aparece no manifesto contra a guerra, que é a canção *War Pigs*. Aqui, a escatologia aparece não apenas em sua dimensão histórico-catastrófica – com conflitos militares que levarão ao fim do mundo –, mas também como o destino final das almas. A escatologia está sim ligada ao fim e às últimas

³¹ Tradução: Reflexo no céu / Avisa que você irá morrer / A tempestade está chegando, é melhor você se esconder / Da maré atômica. Luzes piscando no céu / Transformando casas em pocilgas / Transformando pessoas em barro / Mentas radioativas apodrecem. Mentas robóticas de escravos robôs / Os conduzem a sepulturas atômicas / Flores de plástico derretendo ao sol / A lua minguante cai sobre. Mundo morrendo de radiação / Vítimas da frustração do homem / Globo em chamas de fogo obscuro / Como uma pira funerária elétrica.

³² Tradução: E assim no céu / Brilha o olho elétrico / O rei sobrenatural / Toma a Terra sob sua asa. O coral celestial canta / Os anjos do inferno batem suas asas / As almas malignas caem no inferno / Para sempre presas em celas ardentes.

coisas, mas não somente na perspectiva do estudo de uma profetizada sequência de eventos que haveriam de marcar os últimos dias. Por exemplo, o destino final do homem e os recorrentes questionamentos sobre o que acontece com o ser humano (pensado em termos de espírito e/ou alma) após a morte do corpo físico estão dentro do domínio das discussões escatológicas. Seria, tomando emprestada uma classificação utilizada por Jürgen Moltmann (2003), uma “escatologia pessoal”. Em *War Pigs*, os “pecados” e injustiças promovidos por generais e políticos³³ aguardam um julgamento, mesmo que esse se dê no fim dos tempos: “*Politicians hide themselves away/ They only started the war/ Why should they go out to fight/ They leave that all to the poor, yeah!/ Time will tell on their power minds/ Making war just for fun/ Treating people just like pawns in chess/ Wait'til their judgment day comes, yeah!*”³⁴ O julgamento ocorre no fim dos tempos, com Deus aparecendo como a figura escatológica do grande trono branco (Apocalipse 20:11-15) que julgará os bons e os maus: “*Day of judgement, God is calling. On their knees, the war pigs crawling. Begging mercy for their sins. Satan laughing, spreads his wings*”.³⁵

Por fim, um último ponto a ser observado é o também escatológico tema da esperança e da possibilidade de inauguração de um novo tempo. Para além dessas figuras que vêm inspirando temor ao longo da história, a revelação do fim e sentido último da história tem seu foco não no terror, mas sim na esperança: a salvação final e a resolução de todos os problemas e aflições. A condenação final de todo o mal e a recompensa eterna para os que guardaram a sua fé, executadas pelo Justo Juiz. Novos céus e nova terra. Uma nova criação. A promessa de uma cidade santa, onde a relação entre homem e Deus, rompida pelo pecado do homem no Éden, seria novamente restabelecida e o paraíso perdido seria reencontrado no Éden da nova criação. Já vimos anteriormente como a condenação dos maus e a recompensa dos bons no fim dos tempos foi abordada pela banda, assim como o chamado à resistência contra a cultura de guerra em *Children of the Grave*, do álbum *Master of Reality*: “*So, you children of the world, listen to what I say. If you want a better place to live in, Spread the word today. Show the world that love is still alive, you must be brave. Or you children of today are children of the grave*”.³⁶ De acordo com Froese (2013, p. 28), “o Black Sabbath, em seus primeiros álbuns, juntos esperança e medo, sonho e pesadelo para apresentar o que seria, aparentemente, uma visão contra-intuitiva do cosmos; ou, se não contra-intuitiva, uma reescrita de uma compreensão mais antiga do

³³ A crítica ao papel dos políticos no context das guerras também aparece em *Wicked World*, do primeiro álbum: “*A politician's job they say is very high For he has to choose who's got to go and die They can put a man on the moon quite easy while people here on earth are dying of old diseases*”.

³⁴ Tradução: Os políticos se escondem / Eles apenas começaram a guerra / Por que eles deveriam sair para lutar? / Eles deixam tudo isso para os pobres, sim! / O tempo dirá a respeito de suas mentes poderosas / Fazendo guerra apenas por diversão / Tratando pessoas como peões de xadrez / Espere até o dia do julgamento chegar, sim!

³⁵ Tradução: Dia do julgamento, Deus está chamando / De joelhos, os porcos de guerra rastejam / Implorando misericórdia por seus pecados / Satanás rindo, abre suas asas.

³⁶ Tradução: Então, vocês, filhos do mundo, ouçam o que eu digo. Se vocês querem um lugar melhor para viver, espalhem a mensagem hoje. Mostrem ao mundo que o amor ainda está vivo, vocês devem ser corajosos. Ou vocês, filhos do hoje, são filhos da sepultura.

dualismo divino”.³⁷ Assim, se podemos falar de pesadelos apocalípticos, também podemos ver alguns elementos ligados a sonhos milenaristas, como nesta passagem de *Into the Void*:

*Freedom fighters sent out to the sun
Escape from brainwashed minds and pollution.
Leave the earth to all its sin and hate
Find another world where freedom waits.*

*Past the stars in fields of ancient void
Through the shields of darkness where they find
Love upon a land a world unknown
Where the sons of freedom make their home*

*Leave the earth to Satan and his slaves
Leave them to their future in the grave
Make a home where love is there to stay
Peace and happiness in every day*³⁸.

Considerações finais

Outras canções e elementos escatológicos nas canções dos primeiros discos do Black Sabbath poderiam ser exploradas, como as discussões sobre o destino final da alma em *After Forever* e as “viagens celestiais” em *Planet Caravan*. Mas, para o que este texto se propôs a abordar, cremos que elementos suficientes foram apresentados. Ressaltamos, por fim, a importância de procedimentos metodologicamente pertinentes para as análises da “religião na música”. No campo dos estudos sobre religião, a necessidade de se entender textos dentro de seus contextos também vale para quando é a música o objeto pesquisado.

No nosso caso, uma pesquisa sobre os elementos bíblicos nas canções do Black Sabbath poderia ser feita apenas através de uma “análise das letras”. Entretanto, temos plena convicção de que tal procedimento seria insatisfatório e deixaria muitas lacunas. Mesmo aqui temos total consciência de que a abordagem poderia acionar ainda outros elementos, como uso de dados quantitativos e qualitativos em relação à recepção da obra da banda pelo público, análise de performances de palco da banda (postura dos músicos no palco, como as letras eram interpretadas vocal e corporalmente por Osbourne), apresentação visual da banda etc. Mas entendemos que neste texto, dentro de suas limitações, demos

³⁷ No original: “Black Sabbath in their early albums wrapped together hope and fear, dream and nightmare to present what is seemingly a counter-intuitive view of the cosmos; or, if not counter-intuitive, a rewriting of a more ancient understanding of the dualism of the divine”.

³⁸ Tradução: Guerreiros da Liberdade enviados para o Sol / Escape da lavagem cerebral e da poluição / Deixe a terra com todo o seu pecado e ódio / Encontre outro mundo onde a liberdade os espera. Além das estrelas nos campos do antigo vazio / Através dos escudos sombrios onde eles encontram / Amor em uma terra, um mundo desconhecido / Onde os filhos da liberdade fazem sua casa. Deixe a terra para Satanás e seus escravos / Deixe-os para o seu futuro na sepultura / Faça uma casa onde o amor esteja para ficar / Paz e felicidade todos os dias.

uma pequena contribuição para pensar contextualmente e em uma perspectiva que leve em conta letra, música e performance na produção musical de um artista, e como os elementos religiosos presentes em tal obra podem ser melhor compreendidos quando olha-se a partir de uma perspectiva ampliada e interdisciplinar.

Fonogramas

BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. Vertigo, 1970 (ca. 38 min).

BLACK SABBATH. *Paranoid*. Vertigo, 1970 (ca. 42 min).

BLACK SABBATH. *Master of Reality*. Vertigo, 1971 (ca. 36 min).

Referências Bibliográficas

ARMSTRONG, Karen. **Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Farnham: Ashgate Publishing, 2010.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DIAMOND, Sara. **Spiritual warfare: the politics of the Christian Right**. Boston: South End Press, 1989.

DUNBAR, Dirk. The Evolution of rock and roll: its religious and ecological themes. **The Journal of Religion and Popular Cultures**, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2002.

FROESE, Brian. "Is it the end, my friend?" – Black Sabbath's Apocalypse of horror. *In*. IRWIN, William. **Black Sabbath and Philosophy: mastering reality**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013. (p. 20-30).

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências no tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HUFF JUNIOR, Arnaldo Érico. Música. *In*. USARSKI, Frank; TEIXEIRA, Alfredo; PASSOS, João Décio. **Dicionário de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas; Loyola; Paulus, 2022. (p. 689-696)

IOMMI, Tony. **Iron man: minha jornada com o Black Sabbath**. Com T. J. Lammers. São Paulo: Planeta, 2013.

IRWIN, William. Black Sabbath and the secret of scary music. **Psychology Today**. 31 de outubro de 2012. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/plato-pop/201210/black-sabbath-and-the-secret-scary-music>>. Acessado em 17/09/2022

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In. **Enciclopédia Einaudi**: vol. I - memória - história. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 425-457.

LINDSEY, Hal; CARLSON, C. C. **The late great planet Earth**. Grand Rapids: Zondervan, 1970.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. **O celeste porvir**: A inserção do protestantismo no Brasil. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

MOLTMANN, Jürgen. **A vinda de Deus**: escatologia cristã. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OSBOURNE, Ozzy. **Eu sou Ozzy**. Ozzy Osbourne com Chris Ayres. São Paulo: Saraiva, 2010.

PYE, Michael. Integração metodológica na Ciência da Religião. **Revista de Estudos da Religião – REVER**, v. 17, n. 2, p. 162-178, 2017.

ROCHA, Daniel. **Fim dos tempos nos Estados Unidos**: escatologia, fundamentalismo religioso e identidade nacional em Hal Lindsey e Tim LaHaye (1970-1980). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATTS, Peter; FISHER, Andrew. The metal scene and the Bible: meaning, accuracy, and silence. **The Journal of Religion and Popular Culture**, v. 29, n. 1, 2017, p. 30-43.

WEBER, Timothy. **On the Road to Armageddon**: How Evangelicals Became Israel's Best Friend. Baker Academic, 2004.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: the music and its culture. New York: Da Capo Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOJCIK, Daniel. **The end of the world as we know it**: faith, fatalism and Apocalypse in America. New York: New York University Press, 1997.

Distopias apocalípticas segundo Iron Maiden: representações religiosas na canção *Revelations*

Apocalyptic dystopias according to Iron Maiden: religious
representations in the song *Revelations*

Nataniel dos Santos Gomes¹

Gustavo Soldati Reis²

Daniel Abrão³

RESUMO

O presente texto tem por objetivo analisar a canção “Revelations” do grupo britânico de heavy metal Iron Maiden. A música faz parte do álbum *Piece of Mind* e apresenta uma grande diversidade temática com destaque para eventos históricos, guerras e a predominância de narrativas religiosas e místicas. Especificamente “Revelations” é composta por camadas que conjugam tradições cristãs, o esoterismo e a mística de Aleister Crowley e elementos de tradições egípcias e hindus. O foco da análise considera a canção como uma composição de predomínio distópico, com certa semelhança com a literatura apocalíptica, sendo a distopia uma das categorias de análise da referida canção. Assim, o que se revela na canção é uma crítica e denúncia da opressão e violência quando sistemas hegemônicos de poder instrumentalizam a religião para fins de dominação. Para desenvolver essas ideias o artigo estrutura-se em três seções: na primeira procura-se mostrar a ainda escassa presença das relações entre heavy metal e religião nas produções acadêmicas da área de Ciências da religião; na segunda, apresentam-se as principais camadas de influências literárias e religiosas na composição da canção; por fim, na última seção, há o desenvolvimento analítico de enfrentar, por hipótese, o problema da canção ser recepcionada pela categoria de análise distópica. Espera-se que o texto contribua para que a área de Ciências da Religião, em sua transdisciplinaridade, possa dialogar mais amplamente com as formas artísticas musicais, em particular com o gênero do rock/heavy metal, na sua força representativa de problematizar a realidade.

Palavras-chave: Música (Heavy Metal); Iron Maiden; Religião; Distopia.

ABSTRACT

This text aims at showing the song *Revelations* by the British heavy metal band Iron Maiden, which is part of the *Piece of Mind* album and presents a great and diverse

¹ Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Contato: nataniel@uems.br

² Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Professor da Universidade do Estado do Pará.

³ Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista. Professor efetivo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

thematic, emphasizing historical events, war and the predominance of religious and mystical narratives. The song *Revelations* is written in layers that combine Christian traditions, the esotericism and mystique of Aleister Crowley and elements of Egyptian and Hindu traditions. The core of the analysis considers the song a composition of dystopian predominance, similar with apocalyptic literature, also known as dystopia, one of the categories of analysis of the referred song. Thus, what is revealed in the song is a critique and denunciation of oppression and violence when hegemonic systems of power instrumentalize religion for the purposes of domination. In order to develop these ideas, the article is structured in three sections: the first tries to show the still scarce presence of the relationship between heavy metal and religion in academic productions in the area of Religious Sciences; in the second, the main layers of literary and religious influences in the composition of the song are presented; finally, in the last section, there is the analytical development of facing, by hypothesis, the problem of the song being received by the category of dystopian analysis. It is hoped that the text will contribute so that the area of Religious Sciences, in its transdisciplinarity, can dialogue more widely with musical artistic forms, in particular with the rock/heavy metal genre, in its representative strength of problematizing reality.

Keywords: Music (Heavy Metal); Iron Maiden; Religion; Dystopia.

Introdução

O chamado *pânico satânico* é um derivado do chamado pânico moral⁴, ou seja, a crença coletiva de que um grande mal está ameaçando os valores sociais ou culturais de uma determinada sociedade. Tal medo é sempre exagerado e baseado em especulações e teorias conspiratórias, sem provas, e é normalmente alimentado pelo fundamentalismo religioso e pela mídia sensacionalista ao gerar um clima irracional que se alastra pela sociedade.

Esse medo se tornou mais forte nos Estados Unidos durante os anos de 1980 com a popularidade do *best-seller Michelle Remembers*, do psicólogo Lawrence Pazder e sua paciente Michelle Smith. O livro relata uma série de abusos sexuais que Smith teria sofrido nas mãos de uma suposta seita satânica que ela alega ter reprimido as lembranças durante anos e se recordado do crime durante as sessões de terapia. Pouco tempo depois o “Caso McMartin” chamou a atenção da mídia: em 1983 o professor Ray Buckey foi acusado de molestar um de seus alunos da pré-escola em rituais satânicos em cemitérios e túneis debaixo da escola, totalizando 321 acusações. Lawrence Pazder, autor do livro citado anteriormente, era uma espécie de celebridade e autoridade em casos de “abusos ritualísticos” e tornou-se consultor do caso. O julgamento chegou ao fim em 1990, com a absolvição de todos os réus. Os túneis nunca foram encontrados e diversos estudantes admitiram que as acusações eram falsas.

⁴ Sobre o “pânico satanista” ver Cardoso; Soares e Santos (2021) e Harvey (2002).

Exemplos como esse encontram o desenvolvimento do gênero de música rock chamado heavy metal, justamente nos anos 80 do século passado. As possíveis ligações do heavy metal com supostas práticas satânicas vêm desde a origem do gênero, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A associação que o público fazia não se baseava apenas nas capas de álbuns e nas letras das canções mas, também, no inconformismo das artes. Havia um questionamento nas artes, que lutava, dentre outras coisas, contra o moralismo cristão da época, que predominava nos contextos em que prevalecia o rock, que eram os Estados Unidos e a Europa, em especial, a Inglaterra.

Nesse sentido, a popularização do rock fez com que ele assumisse o status de símbolo antireligião formal e antisistema ao enfatizar o individualismo, a luta contra os costumes tradicionais e a ênfase em um estilo de vida que aproveitava ao máximo os prazeres desencadeados pelo sexo e pelas drogas. Esses discursos marcam diversas formas artísticas e não somente a música. De fato, diferentes compositores da música rock aproximaram-se de escritores nessa época. Um exemplo são as ressonâncias do pensamento do escritor e ocultista inglês Aleister Crowley em expoentes da música rock, seja em sua vertente mais psicodélica e progressiva, bem como no próprio heavy metal nascente, exemplificado em atitudes e canções de duas bandas inglesas que fizeram muito sucesso em fins dos anos 1960 e anos 1970: Led Zeppelin, principalmente com seu guitarrista Jimmy Page, e o Black Sabbath, com seu vocalista Ozzy Osbourne. Assim, o campo simbólico mágico, místico, ocultismos e mistérios faziam parte da temática de diversas bandas para produzir um certo efeito “dramático” e catártico perante os desafios de políticas e moralidades hegemônicas nessas sociedades.

No caso das artes cinematográficas, nessa época, incorporava-se a ideia do mal assumindo formas visíveis, tais como nos filmes *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976), ao enfatizar que o ser humano, sendo feito à imagem e semelhança do Deus Criador, na semântica hegemônica do cristianismo, não poderia jamais cometer maldades extremas, exceto em casos de possessão por forças espirituais demoníacas.

Para nossa análise, seguindo um tom ensaístico, escolhemos a banda inglesa Iron Maiden, formada em 1975, que acabou se tornando um dos grupos de rock mais bem sucedidos da história do heavy metal, com mais de 100 milhões álbuns vendidos, diversos prêmios e influenciando diversas bandas, ao ponto de ser considerada uma das mais importantes do gênero. As letras de suas canções abordam história, literatura, mitologia, ficção científica, religião entre outros temas. Além disso ainda trazem um zumbi como mascote, *Eddie the Head*, que aparece nos shows, nas capas dos álbuns, vídeos e até mesmo como itens para colecionadores.

Tendo dito isso, importa observar que, apesar da ligação do rock com o inconformismo e de toda a iconografia e das temáticas do Iron Maiden, é preciso estar atento ao grau de teatralidade do grupo que sempre primou por apresentar alegorias narrativas dentro e fora do palco, promovendo shows como verdadeiros

espetáculos operísticos, já que unem letras, performance e música. São espetáculos que convidam à imersão do expectador e da expectadora, que transita entre narrativas distantes espacial e temporalmente, com fortes traços de episódios históricos marcantes da humanidade, assim como repõe questões filosóficas importantes para pensar a história. Constrói, pois, com esta teatralidade, uma verossimilhança conceitual, estabelecendo o chamado “pacto ficcional”⁵ entre a criação do grupo e a sua audição. Também é preciso levar em conta todo o apelo comercial para as criações iconográficas e temáticas. Estes dados nos levam a crer que estamos diante de uma representação, uma narrativa épica, e não de um lirismo confessional que aproxima a crença e a identidade do autor com as “verdades construídas”⁶ no texto ou na obra artística. O grupo Iron Maiden, desta feita, não é “satanista”, tampouco são a maioria dos seus fãs. Porém, como em filmes de terror, de ficção científica, aventura ou fantasia, assim como em livros sobre o gênero, há representações que tocam em temas sensíveis da religião, da história e da fantasia. Ninguém questiona se criadores de filmes de terror são satanistas, mas em se tratando de música e do Iron Maiden a recepção é diferente.

Assim, para alimentar o pânico em relação a um sobrenatural demoníaco e, conseqüentemente, afirmar as soluções e a dominação cristãs, muitos casos de violência tentaram ser justificados pela adesão à música rock, em particular ao heavy metal e alguns derivativos do gênero como o *black metal*. Esses seriam, ao cabo e ao fim, os indutores de toda sorte de malefícios diabólicos, principalmente em relação aos adolescentes e jovens. Um caso bastante conhecido ocorreu nos Estados Unidos, em 1993, quando os corpos de três crianças foram encontrados nus e amarrados, com sinais de espancamento e mutilação. As investigações policiais logo apontaram a culpa para três adolescentes: um deles havia abandonado a escola e seguia a religião wicca – considerada pagã para os cristanismos mais conservadores –, além de sua predileção por livros de terror de Stephen King, bem como por seu gosto pela banda norte-americana de *heavy/trash* metal Metallica. Com isso, logo reacenderam as teorias de conspirações demoníacas como justificadoras das violências em sociedade. O crime foi confessado por Jessie Misskelley Jr. depois de um interrogatório policial. Posteriormente, Misskelley Jr. alegou ter sido coagido a apresentar uma confissão, e seus relatos, supostamente forjados, de fato não batiam com as características do crime. Nenhuma evidência ligava os três colegas à cena do crime e todos tinham álibis, mas todos foram considerados culpados. Em 2011, foram a julgamento e absolvidos. Os jovens foram usados como bode expiatório por serem alvos fáceis e que se encaixavam na narrativa do pânico satânico como ideologia totalizadora que, em boa medida, construiu diferentes contextos nos anos 1980 do século

⁵ O pacto ficcional pode ser definido como um tipo de relação estabelecida entre o leitor e o texto gerando um acordo entre quem lê e o texto, em que os aspectos fictícios da obra não são questionados (CORRÊA, s.d., s.p.).

⁶ Barthes (2003) relata a história que ocorre nos bastidores dos acontecimentos e como seus significados são construídos para os que vivenciam aquela situação. Para o autor, o mito transforma a história em fato, ou seja, certas situações que são decorrentes da forma como o sujeito se relaciona com o mundo e dão veracidade à história, que são refletidas nas letras, na montagem, na performance etc.

passado, contexto esse que foi prenhe do fenômeno social e cultural do rock/heavy metal, gênero musical muito consumido em contextos para além do eixo Norte-Norte (Estados Unidos – Europa), como aqui na América latina e, em particular, no Brasil⁷.

Justamente na segunda metade dos anos 1970 (a partir de 1975) surge a banda inglesa *Iron Maiden* (“Donzela de Ferro”), que viria a ser, a partir dos anos 1980, a principal expoente do chamado *New Wave of British Heavy Metal*⁸. De fato, o Iron Maiden lançou seu primeiro LP (*Long Play*) somente em 1980. Trata-se do álbum homônimo *Iron Maiden*. Porém, é com o terceiro álbum, o *The Number of The Beast*⁹, lançado em 1982, que a banda capitalizou um sucesso enorme, inclusive tornando-se mais conhecida no mercado norte-americano, ou seja, para além do contexto britânico de origem. Esse álbum, inclusive, estimulou a recepção conservadora, principalmente no contexto norte-americano, do mencionado pânico satânico, pânico esse utilizado nos Estados Unidos como uma forma de tentar reavivar os valores cristãos dentro da sociedade em meio a profundas mudanças de ordem econômica (recessões) e política, como a ainda presente Guerra Fria e as ameaças militaristas com impactos sócioambientais severos. A música heavy metal, cuja paternidade já era identificada com o diabo do rock, e toda uma cultura midiática pop (jogos eletrônicos, quadrinhos, animações, filmes, dentre outros), eram povoadas por referências demoníacas como forma de contestação às ideologias hegemônicas, e foram rapidamente identificados como os culpados por essa perda de valores cristãos. O Iron Maiden não escapou, em um primeiro momento, dessas acusações. Afinal, mais uma “banda satanista” a entrar no repertório de bodes expiatórios.

No ano seguinte, em 1983, o grupo lança seu quarto álbum de estúdio: *Piece of Mind*. Um álbum cheio de referências em suas letras e composições a temas históricos e mitológicos (mitos políticos e religiosos), que marcam a identidade musical do grupo. Justamente a terceira faixa desse álbum, chamada *Revelations* (Revelações) será o objeto de análise e interpretação neste artigo proposto. Além de ter sido um dos álbuns de maior sucesso comercial e lírico do grupo, a riqueza

⁷<https://www.intrinseca.com.br/blog/2017/07/vida-apos-a-morte-a-batalha-de-damien-echols-por-justica-2/> e <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/07/sem-evidencias-revive-controversa-condenacao-de-adolescentes.html>

⁸ A “nova onda do heavy metal britânico”, em tradução livre. “Nova” porque trata-se do surgimento de várias bandas como Samson, Def Leppard e o próprio Iron Maiden que, inspiradas em bandas consideradas as precursoras do gênero Metal, tais como as mencionadas Led Zeppelin e Black Sabbath, além de Deep Purple, Judas Priest e Mötörhead, recriam os *reefs* mais intensos e prolongados de guitarra, a batida mais ritmada e pesada da bateria, bem como as melodias mais sofisticadas do baixo, reincorporando uma dimensão mais clássica e “operística” do heavy metal predecessor, sem desconsiderar a influência mais “dura” e objetiva do Punk. Para maiores informações ver o site www.ironmaiden666.com e a biografia sobre o Maiden intitulada *Run to The Hills. A Biografia Autorizada*, de Mick Wall (2013).

⁹ “O Número da Besta”, em tradução livre. Uma das referências ao número 666, a partir da narrativa do texto neotestamentário do Apocalipse, capítulo 13, verso 18. Trata-se de uma das faixas/canções do mencionado álbum. Importa dizer que esse álbum, do ponto de vista da composição musical, é muito importante para a história do grupo pois foi o primeiro álbum com o novo e considerado o mais importante vocalista – além de letrista – do grupo: Bruce Dickinson.

temática abre um espaço muito interessante para a análise das relações entre arte e religião. Especificamente a arte musical. Assim, esse texto, a seguir, desenvolve a seguinte problemática: em que medida *Revelations*, nas suas múltiplas camadas, representa discursividades apocalípticas distópicas sobre poderes hegemônicos, em particular os religiosos? Essa relação com a crítica a poderes hegemônicos tende a ser uma característica importante nas discussões sobre o conceito de distopia, principalmente quando relacionado, dialeticamente, a outra categoria, a utopia. De acordo com Pavloski (2005, p. 34), na esteira das análises de J. Szachi (1972), as distopias seriam uma espécie de “utopias negativas”, ou seja, “(...) ocorre a contraposição da realidade a alguma forma de ideal social com o objetivo de promover, no mínimo, uma reflexão sobre os elementos do universo experimental tidos como falhos” (2005, p. 43). Se as utopias estão para a idealização reflexiva de como construir realidades mais livres para além dos circuitos de dominação (política, econômica e religiosa), por outro lado, as distopias são o reconhecimento, para a efetivação das lutas e resistências, das tragédias e pesadelos presentes. A distopia negativiza, supostamente, certos excessos idealistas utópicos enquanto a utopia positiva certos excessos de um realismo duro, incontornável das distopias.

Em sua primeira seção apresentamos, de forma muito geral, o não lugar do gênero heavy metal nas pesquisas sobre música e religião nas ciências que levam esse nome. Em seguida, nas seções seguintes, será mostrada a canção em seu lugar de produção nos feixes de influência literárias e religiosas para, enfim, apresentar análises desse “distopismo apocalíptico”, como tema que emerge das relações entre música e religião, em torno da seguinte questão norteadora: em que medida a linguagem artística na canção aqui cotejada representa a possibilidade de rerelevar várias influências religiosas, em particular o apocalipse cristão, como forma discursiva com profundos efeitos de poder (HILÁRIO, 2013), ou seja, que coloca o intérprete na possibilidade de reconstruir a canção como dispositivo distópico de crítica ao tempo presente? Sigamos.

1. Estudos de religião e música: breves apontamentos sobre a cena brasileira

Pretendemos, nesta seção, apresentar uma breve perspectiva sobre as pesquisas que relacionam religião e música no campo dos estudos de religião no Brasil. De forma nada exaustiva, o levantamento foca em dissertações de mestrado e teses de doutoramento de alguns dos principais Programas de Pós-Graduação em Ciências da Religião e Teologia. O levantamento feito indica uma tendência, um sintoma: alguns gêneros musicais, como o rock/heavy metal, objeto de estudo desse artigo, parece ainda não ser uma “expressão do sagrado” digna de reflexão mais substancial por parte da área em questão¹⁰. A fim de fundamentar melhor essa última afirmação podemos exemplificar da maneira a seguir.

¹⁰ O levantamento básico foi feito no banco de dissertações e teses das bibliotecas digitais de algumas instituições localizadas nas diferentes regiões do país, instituições essas que, em sua maioria,

Primeiramente, na região Sul, o caso específico do Programa de Pós-Graduação em Teologia das Faculdades EST – Escola Superior de Teologia, em São Leopoldo. Em geral, em aproximadamente trinta textos o foco da pesquisa é a problematização do lugar da música, principalmente do gênero sacro e popular, em espaços litúrgicos como os ambientes de culto nas igrejas. Há, também, análises sobre práticas discursivas de músicas em determinadas denominações protestantes e na Igreja Católica; as relações entre música e terapia (musicoterapia) para a criação de ambientes de cura e saúde e música e missão da Igreja a serviço do reino de Deus como alguns dos temas recorrentes. Há uma dissertação de mestrado com foco mais autoral intitulada *Música e fé: religiosidade popular na obra musical de Gilberto Gil à luz da teologia da cultura de Paul Tillich* (2004), de Clariézer dos Santos.

O segundo exemplo vem da região Sudeste, onde há maior concentração de Programas de Ciências da Religião. Podemos mencionar o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UESP – Universidade Metodista de São Paulo, em São Bernardo do Campo e o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Em relação ao primeiro Programa mencionado alguns trabalhos chamam a atenção: *Rap e Religião: análise do imaginário religioso em Racionais MC's* (2022, dissertação), de Bruno Rocha e *A Busca do Sagrado: um enfoque da religião de Richard Wagner na perspectiva teológica de Paul Tillich* (2013, dissertação), de Nelson Gomes. Mas, em geral, as pesquisas giram em torno dos usos e das representações da música explicitamente religiosa ou sacra, seja em suas versões mais clássicas ou mais populares em determinadas igrejas. Por exemplo, há estudos sobre hinários, música gospel e juventude, harpa cristã e pentecostalismo, dentre temas correlatos. Vale destacar que um dos textos pioneiros que problematiza as relações entre religião e música é o *Teologia e MPB*, de Carlos Calvani. Originalmente foi a tese de doutoramento do autor, que também utiliza a teologia da cultura de Paul Tillich como referência teórica para analisar composições como as de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. Importa dizer que Calvani dedica dois capítulos da obra para o rock nacional¹¹. No Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora ainda não é tão frequente a produção de pesquisas sobre a centralidade da música e suas relações com o fenômeno religioso. Há uma tese de doutoramento que faz uma análise do discurso religioso em canções gospel na Igreja Universal do Reino de Deus intitulada *“Fogo no encosto”... porque “esta Igreja vai subir” ... - Uma análise*

são bem avaliadas pela CAPES, de tal forma a dar uma visão mais extensa sobre a produção nacional. Os dados informados pelas Bibliotecas, em geral, cobrem o período dos anos 2000 até o presente. Exceção foi em relação aos dados do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UEPA – Universidade do Estado do Pará, em Belém, onde o registro das dissertações defendidas cobre o período mais recente de 2019 até a atualidade. Os descritores utilizados na “busca” foram “teologia”, “religião” e “música”. Foi selecionado um Programa de cada região do país com exceção do Sudeste com dois programas devido à maior concentração de produção nesse contexto.

¹¹ Trata-se do capítulo VII – “O surgimento do Rock nacional” e do capítulo VIII – “Aumenta que isso aí é Rock-and-Roll”.

dos discursos das canções comunitárias da Igreja Universal do Reino de Deus como expressões recontextualizadas da Religiosidade Matricial Brasileira, de Theógenes Figueiredo (2010); uma outra tese que problematiza as relações entre religião, lazer e consumo entre crentes e canções musicais intitula-se *Curtindo a presença de Deus: religião, lazer e consumo entre crentes e canções*, de Waldney Costa (2019); um tema interessante que vai além do universo estritamente cristão com *O Cântico Perene do Espírito: Estudo Comparado dos Padrões Rítmico-Intervalares nas Tradições Ritualísticas Músico-Religiosas Indígena, Caiçara e Arturiana* (1997, dissertação), de Paulo Augusto Motta; outra pesquisa bem autoral com o título *Mito & Música: o trágico no jovem Nietzsche*, de Rafael Lotério (2011, dissertação) e o trabalho *Trajetórias do Sagrado no canto coral das lavadeiras de Almenara: cultura, religião popular, mídia e “show-business”*, de Nilza Borges (2014, dissertação).

Na região Centro-Oeste destacamos o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC de Goiás, em Goiânia. Apenas há uma tese intitulada *Música e identidade no catolicismo popular em Goiás: um estudo sobre a Folia de Reis e a Romaria do Divino Pai Eterno* (2019, doutorado), de José Reinaldo Martins Filho e a dissertação intitulada *As representações cotidianas que jovens de barro-Alto/GO produzem sobre a música religiosa* (2019, mestrado), de Hellen Gonçalves.

Na região Nordeste, na pesquisa feita no banco de teses e dissertações do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em João Pessoa, foi localizado apenas um texto dissertativo intitulado *Influência da música religiosa na saúde física e mental: uma análise sobre o estresse* (2012, mestrado), de Marlise Cardoso. Por fim, no Programa de Pós-Graduação, mestrado em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará – UEPA, há uma dissertação intitulada *O Belo religioso conveniente de Arnold Schonberg* (2019, mestrado), de Sérgio Willian da Silva.

Certamente que há a necessidade de um levantamento mais criterioso. É bem possível que temas relacionados ao diálogo entre religião e música estejam presentes em artigos científicos em periódicos da área, bem como em livros e, claro, nos bancos de dados de outros Programas de Pós-Graduação em Ciências da Religião e Teologia. Porém, essa pequena amostragem, em termos qualitativos, aponta para um sintoma: os poucos textos que problematizam as relações entre música rock, um dos gêneros mais produzidos e consumidos e o fenômeno religioso, em geral focam na música explicitamente religiosa, em diferentes gêneros – do erudito ao popular – como objeto, segundo de uma preocupação temática de fundo maior, ou seja, ler a música em função de instituições, discursos, ritualidades, saúde e mitologias, que, de fato, passam a ser o objeto central da pesquisa. Ainda assim, há algumas pesquisas, sejam autorais ou não, em que o objeto central é a música, inclusive não religiosa enquanto expressão do sagrado. Mas o diálogo com o rock e, em particular o heavy metal, precisa ser melhor explorado.

2. Revelar o Iron Maiden

Conforme afirmado na Introdução, a música “Revelations” faz parte de *Piece of Mind*, quarto álbum¹² de estúdio do grupo de rock Iron Maiden, lançado em 16 de maio de 1983. O disco foi produzido por Martin Birch e gravado no *Compass Point Studios* em Nassau, nas Bahamas. Trata-se do primeiro álbum do grupo com o baterista Nicko McBrain que havia, na ocasião, substituído o anterior, Clive Burr. Desde então, McBrain permanece na banda. O álbum apresenta algumas peculiaridades. Entre as canções *The Trooper* e *Still Life*, respectivamente quinta e sexta faixa do álbum, por exemplo, há uma mensagem secreta com o uso da técnica de *backward messages* em que McBrain simula a voz do ex-ditador de Uganda, Idi Amin Dada, em um tom fortemente gutural, meio “demoníaco”, com uma frase que, revertida, significa algo como: “O que disse o monstro de três cabeças (...) não mexa com coisas que não entende”, seguida da simulação do que parece ser um arrotado (“burp!”). Porém, o próprio baterista já declarou que o uso dessa técnica foi uma ironia, uma “tiração de sarro” em relação aos críticos e críticas moralistas que acusavam a banda de, supostamente, propagar o satanismo por conta do já mencionado álbum anterior, o *The Number of The Beast*¹³.



Figura 1: Capa de “Piece of Mind”, com a clássica imagem, presente em todos os álbuns, da mascote do grupo: a caveira/zumbi *Eddie-The Head*. “Revelations” é a segunda faixa desse álbum. **Fonte:** Google Images.

¹² Em nosso trabalho utilizamos o LP e o encarte das letras lançado em 1983. Cf. DICKINSON, Bruce. *Revelations*. In: IRON MAIDEN. *Piece of Mind*. Rio de Janeiro: EMI, 1983. Lado A, faixa 2, LP (45:18).

¹³ No original a mensagem é algo como “what ho sed de t'ing wid de t'ree bonce (...) don't meddle wid t'ings you don't understand”, quando lida ao contrário do que foi gravado. A técnica mencionada, também conhecida como *backmasking*, consiste nisto: em geral a gravação de frases em seu sentido corrente que, na edição e produção final do disco, coloca-se “ao contrário”. Na realidade, segundo informações de Luiz Lima no site *Whiplash*, McBrain imita a sátira feita pelo ator/comediante britânico John Bird a Idi Amin. Ver em: <https://whiplash.net/materias/curiosidades/207374>. Acesso em: 01/09/2022. Para uma história do álbum *Piece of Mind* ver Juras (2021).



Figura 2: Integrantes do Iron Maiden à época do lançamento de “Piece of Mind”. Da esquerda para a direita: Dave Murray – guitarrista; Steve Harris – baixista; Bruce Dickinson – vocalista; Nicko McBrain – baterista e Adrian Smith – guitarrista e *backing vocal*. **Fonte:** Google Images.

A Figura 1 indica a capa de *Piece of Mind*. Na narrativa visual, o “morto-vivo” Eddie encontra-se no que seria um “hospício”, lobotomizado, em uma sala protegida com paredes acolchoadas e preso por uma camisa de força e correntes. Na realidade, o nome do álbum, em uma tradução livre, é “Pedaco da Mente” (ou “cérebro”). Todavia, é, também, um trocadilho com “Peace of Mind”, uma expressão que pode ser traduzida por “Paz de espírito”. Não à toa Eddie, como um “morto-vivo”, representa a tênue linha entre a vida e a morte, a sanidade e a loucura que, no ímpeto da força e poder, precisa ser contida. *Piece of Mind* forma um quadro multifacetado que atrai os diversos tipos de fãs deste estilo de música ao tratar de mitos e de lendas, passando pelo ocultismo, pela ficção científica, além de histórias de guerra, biografias e filmes cults.

A música em questão foi escrita por um dos membros do Iron Maiden, o vocalista Bruce Dickinson. O letrista passou a infância em um sistema de ensino que pode ser classificado como tradicional em escolas particulares da Inglaterra. A família de Dickinson migrou da classe trabalhadora para a classe média, melhorando de vida, e acreditavam que o segredo para o sucesso do filho estava na educação, já que vieram de uma cidade de mineradores. Depois de ser expulso da escola e passar pelo exército, Dickinson cursou três anos de História, onde teve a oportunidade de ter as mais variadas experiências, inclusive musicais, o que fez com que ele se interessasse em aprender sozinho. Com base em sua vivência escolar, ele se torna um leitor dedicado de assuntos que lhe interessavam, discutindo suas ideias com outras pessoas de modo a ouvir conceitos e perspectivas diferentes. (POPOFF, 2021 e DICKISON, 2018)

Para escrever a letra de *Revelations*, ele fez uso de sua biblioteca particular. Sobretudo livros de misticismo. Se, por um lado, a música faz referências ao cristianismo, por outro, traz elementos ocultistas, tais como as ideias de Aleister Crowley, famoso por suas críticas às religiões e que buscou experiências “fora do corpo” por meio de indutores químicos como drogas e o sexo na busca para

Distopias apocalípticas segundo Iron Maiden: representações religiosas na canção *Revelations*

“libertar sua mente”. Para Crowley, o ser humano pode influenciar os acontecimentos de sua existência por meio do poder da mente. É a partir disso que Dickinson escreve a letra da música. O título da música pode fazer referência ao livro bíblico, que tem o título em inglês *Revelations* e em português Apocalipse, que vem do grego ἀποκάλυψις, que, por sua vez, significa revelação. Mas também pode ter o significado da autodescoberta. Se, por um lado, o título é fortemente influenciado pelo texto bíblico, por outro, significa algo que está sendo mantido em segredo até que é descoberto. Para manter a ambiguidade, os primeiros versos da música têm origem no hino anglicano *Oh God of Earth and Altar*, escrito pelo filósofo e literato britânico Gilbert K. Chesterton, que Dickinson era obrigado a cantar na infância na sua escola. Tendo dito isso, assumimos que, a partir dos desejos artísticos e conceituais do letrista, ele tenha feito sua própria versão, servindo como estratégia de aproximação para o público de língua inglesa, que, seguramente, deve ter cantado essa música em algum momento da vida. A música que serviu para os versos iniciais da versão do Iron Maiden foi composta em 1906, com base melódica na música folk *King's Lynn* e faz parte do cancionário da mencionada Igreja Anglicana: *The English Hymnal*. A parte que Dickinson traz para a letra da canção diz:

Oh God of Earth and Altar, Bow down and hear our cry, Our earthly rulers falter, Our people drift and die, The walls of gold entomb us, The swords of scorn divide, Take not thy thunder from us, But take away our pride¹⁴.

Esses versos seguem uma linha diferente do grupo, principalmente para aqueles que a acusavam de ser satanista e ficaram confusos em como classificá-la, o que gerou ainda mais indagações e serviu para introduzir mais elementos místicos no repertório do grupo, o que já havia acontecido com a música *Hallowed be Thy name*, que trazia um verso inspirado no Pai Nosso¹⁵.

Revelations está dividida, basicamente, em três partes, sendo que a primeira traz o mencionado hino escrito por Chesterton e que servia para captar os acontecimentos do mundo no ano do lançamento do álbum. Chesterton, enquanto escritor e ensaísta inglês, era conhecido por seus ensaios e por ter se tornado cristão católico na maturidade da vida, quando já era um profissional respeitado. Essa parte soa como um chamado a Deus, um tipo de um clamor ou um lamento em que se dirige a Deus lamentando sua condição humana.

A segunda parte assim inicia:

¹⁴ Tradução livre: “Ó Deus da Terra e altar, inclina-te e ouça o nosso pranto (clamor)). Nossos governantes terrenos vacilam (hesitam). Nosso povo deriva (a vagar) e morre(r), os muros de ouro nos sepultam. As espadas do desprezo dividem. Não tome (retire) teu poder (trovão) de nós, mas retire (leve) nosso orgulho (desdém)”

¹⁵ Em tradução livre: “Santificado seja o teu nome”. Nome de uma das canções do álbum *The Number of The Beast*.

Just a baby in a black abyss, No reason for a place like this, The walls are cold and souls cry out in pain. No easy way for the blind to go, a clever path for the fools who know, The secret of The Hanged Man, The smiles on his lips¹⁶.

A música deixa o hino cristão em que o ser humano se dirige a Deus e passa a descrever sua condição naquele momento. Aparece a condição na qual o “eu lírico” se encontra, em uma área abismal, como um bebê abandonado no meio do caos e das trevas. Se a música começa com a beleza do poema de Chesterton, agora o caminho é para algo mais denso e sem esperança, se distanciando da esperança dos versos anteriores.

A letra diz: *Just a baby in a black abyss* faz referência ao conceito de humanidade para Aleister Crowley (1875-1947), por meio da palavra *baby* e *black abyss*, bem como ao mundo destituído de esperança (CROWLEY, 2017). No outro verso, *No reason for a place like this*, canta-se sobre a falta de esperança para a humanidade que não consegue encontrar salvação. Em *No easy way for the blind to go*, seguindo essa abordagem, o engano atinge todas as pessoas, afastadas de Deus, num abismo, sem as paredes de apoio, sujeitas ao sofrimento, cegas, sem um caminho para seguir: *A clever path for the fools who know*, mas que é vendido como um caminho fácil. *The Secret of the Hanged Man the smile on his lips*, por sua vez, pode vir das influências de Crowley também, já que *hanged man* (enforcado) pode representar sorte, e, por isso, ele está sorrindo; ou mesmo da carta “O enforcado” do Tarô e seu simbolismo do paradoxo da vida, uma vez que ele está de cabeça para baixo e enxerga a vida por outras perspectivas.

Há, após essa segunda parte, uma espécie de refrão: *The Light of The blind, you'll see, The venom tears my spine, The eyes of the Nile are opening, you'll see* (“A Luz dos cegos, você verá. O veneno rasga minha espinha” – tradução nossa). *The venom that tears my spine* faz referência à energia *Khundalini* (“enrolar-se”, no sânscrito) que é uma serpente de fogo, enrolada na espinha, abaixo do chacra, cujo objetivo é levantá-la para outro chacra, na cabeça. Sendo uma força vital muito corporal e sexual, a comunidade cristã tende a rejeitá-la. No sentido que aparece na letra da música, parece designar o devir corporal/sexual como uma força criativa que gera outros seres humanos, o que mostra o seu poder sem limites do ato sexual complementado por *The Eyes of the Nile are opening you'll see*, sendo a serpente, para o hinduísmo, um símbolo de êxtase. Além disso, *a clever path for the fools who know* é uma referência à carta do Tarô “O louco”, que representa o indivíduo que busca a iluminação espiritual e ao mesmo tempo está na busca do conhecimento.

¹⁶ Tradução livre: “Apenas um bebê no abismo escuro. Não há razão para um lugar como este. Os muros são frios e as almas gritam de dor. Não há caminho fácil para o cego ir. Um caminho inteligente para os tolos que sabem. O segredo do enforcado, os sorrisos em seus lábios”.

A terceira parte da canção enuncia:

She came to me with a serpent's kiss. As The eye of The sun rose on her lips, Moonlight catches silver tears that I cry. So we lay in a black embrace, And The seed is sown in a holy place, and I watched and I waited for The Dawn¹⁷

She came to me with a serpents kiss está ligado a grande parte dos discursos de Crowley, por exemplo: “*Now let it be understood: If the body of the King dissolve, he shall remain in pure ecstasy forever. Nuit! Hadit! Ra-Hoor-Khuit! The Sun, Strength & Sight, Light; these are for the servants of the Star & the Snake*” (CROWLEY, 1993, p. 21), “*I am the Snake that giveth Knowledge & Delight and bright glory, and stir the hearts of men with drunkenness*” (Idem, p. 22), “*But to love me is better than all things: if under the night stars in the desert thou presently burnest mine incense before me, invoking me with a pure heart, and the Serpent flame therein, thou shalt come a little to lie in my bosom*” (Idem, p. 61), “*Burn upon their brows, o splendid serpent!*” (Idem, p. 18) entre outros.

Se, por um lado, *Eye of the Sun* simboliza o criador macho, *Moonlight* representa a mulher, ou seja, a reintegração do masculino e do feminino. Inseparáveis.

Outra análise da segunda estrofe pode se referir ao texto bíblico de Gênesis e ao tema do pecado original a partir da perspectiva da personagem Adão quando diz: *She came to me with a serpent's kiss*, que pode ser entendida como Eva indo até Adão com as palavras doces e sedutoras da serpente. O fruto trazido por ela era da árvore proibida, do conhecimento do bem e do mal que o sol ilumina em *As the eyes of the sun rose on her lips*, até que os dois pecam: *And so we lay in a black embrace* em local sagrado, o Éden, *And the seed is sown in a holy place* trazendo o alvorecer da humanidade, *And I watched you and I waited for the dawn*. Nesse sentido, a letra da música fala sobre escolher o pecado.

Parece que, em alguns casos, os fatos sobre o texto podem ser bem diferentes da interpretação. Por exemplo, como quando surgiram teorias de que o verso “*The eyes of the Nile are opening, you'll see*” teria sido impresso incorretamente no encarte. A ideia era que o verso deveria ser *the eyes of denial*. Porém, a banda se irritou quando foi rotulada de satanista e certos grupos tentaram impedir seu trabalho e tirar discos das lojas. Ao apresentar *Revelations* em um show de 1984, o vocalista do Iron diz:

¹⁷ Tradução livre: “Ela veio até mim como um beijo de serpente. Como o olho do sol surgiu em seus lábios. A luz do luar pega as lágrimas de prata que eu choro. Então nos colocamos em um abraço escuro. Então a semente é semeada em um lugar santo, e eu vigiei e eu esperei pelo amanhecer”.

Por acaso alguém aqui já ouviu falar do nosso disco chamado *The Number of the Beast*? Sim, sim. Bem, esta música não está naquele disco, certo; está no *Piece of Mind*. Mas vocês se lembram que em *The Number of the Beast* nos encheram o saco, que as pessoas nos chamavam de, como era mesmo? Veneradores do diabo e tudo mais. "IRON MAIDEN é uma banda satânica?" A resposta é não, não somos, e queríamos que essas pessoas sumissem da nossa frente, morressem, ou ficassem escondidas num canto, sabe? Elas me irritam. Enfim, aqui vai uma música do *Piece of Mind*, chamada *Revelations*! (DICKINSON apud JURAS, 2021, p. 135).

A parte final da canção é:

The light of the Blind, you'll see, The venom that tears my spine,
The Eyes of the Nile are opening, you'll see. Go! Bind us all
together, Ablaze with Hope and Free. No storm or heavy
weather, Will rock the boat, you'll see. The time has come to close
your eyes, And still the wind and rain. For the one who will be
King, Is the watcher in the Ring. It is you, oh, It`s you¹⁸

Quando a canção *Revelations* é lida e ouvida, diante do que foi apresentado nos parágrafos anteriores, é muito difícil perceber uma apropriação e releitura mais específica de tradições religiosas cristãs associadas diretamente ao livro do Apocalipse. Exceto em relação ao título da canção, que pode remeter ao significado original do nome do Livro, essas apropriações estão, quando muito, veladas, precisando, portanto, de um desvelar/revelar enquanto operação da recepção do leitor e leitora. Essa operação é complexa porque, como foi desenvolvido nessa seção, existem várias camadas narrativas que remetem a diferentes tradições e experiências religiosas ou, se preferir, mágicas e místicas, tais como a influência do *Thelema* ou *O Livro da Lei* do mencionado filósofo e escritor britânico Aleister Crowley. A figura do bebê envolto em um abismo escuro é uma importante metáfora mística utilizada por Crowley e assumida pelo letrista Bruce Dickinson na canção¹⁹. De fato, até mesmo as imagens representadas do “segredo do homem enforcado” e os “olhos do Nilo” remetem a tradições do tarô e da cultura religiosa egípcia que, também, muito influenciaram Crowley²⁰. Soma-se a isso as claras referências a experiências hindus que são apropriadas por Dickinson.

¹⁸ Tradução livre: “A luz do cego, você verá. O veneno rasga minha espinha. Os olhos do Nilo estão abrindo, você verá. Vá! Amarre-nos (ligue-nos) todos juntos. Aquecidos com esperança e livres. Sem tempestade ou mau tempo. Irá balançar o barco, você verá. Chegou o tempo de fechar seus olhos. E ainda o vento e a chuva, para aquele um que será rei. É o vigilante no anel. É você, Oh!, é você”.

¹⁹ Por exemplo, a possibilidade de traçar o paralelo da letra com ideias de Crowley tais como a superação do abismo do próprio ego e evoluir para ser dono de seu próprio “Templo”, conforme o Livro do “Thelema” (2017, p. 9)

²⁰ Para uma problematização mais específica sobre o lugar da religião no pensamento de A. Crowley, a dissertação de mestrado de Humberto de Campos intitulada “Thelema em Aleister Crowley: Magick e Ciência da Religião” (2018).

E, se não bastasse, como também afirmado, a canção inicia-se com uma citação direta do clássico texto do escritor e polímato britânico Gilbert K. Chesterton (1874-1936) que muito influenciou diversos hinos sacros e, como se vê, até o rock heavy metal. Afinal, os textos de Chesterton viraram uma referência cultural britânica para além da religião cristã especificamente.

Na próxima seção tomaremos a distopia como uma categoria literária tão somente para compor a análise da letra da canção nas várias camadas narrativas místicas e exotéricas/mistério representadas. Essa rede de diferentes tradições religiosas, conforme o parágrafo anterior, forma uma leitura que tenta compreender a realidade representada pela canção em suas formas de dominação política e religiosa e a necessidade de resistir a essas dominações para que surja um novo modelo/arquétipo de humanidade. Nesse caso, uma realidade que não nega as utopias, mas encara o caminho de lutas e sofrimento que impõem desvios de rota para que o humano assuma suas tragédias, a fim de que as utopias não fiquem esvaziadas no devir histórico. Assume-se, por hipótese, que, além das utopias, os apocalipses – enquanto fenômeno literário – são profundamente distópicos. Portanto, o uso do termo “apocalíptica” no título da próxima seção não significa uma mera releitura de textos do Apocalipse cristão na canção *Revelations*, mas como o hibridismo de referências religiosas na composição da canção forma uma rede de representação distópica homóloga às representações apocalípticas da realidade. Essa é apenas uma possibilidade de abordagem²¹.

Após essa primeira aproximação à canção, onde delimitamos a análise em importantes influências literárias na estrutura formal da letra e composição, na seção seguinte retomaremos alguns pontos destacados das diferentes camadas narrativas da música e, por hipótese, desenvolveremos a ideia de que *Revelations* é um discurso apocalíptico distópico a fim de avançar na discussão temática sobre possíveis relações entre religião e música, tecendo associações em nossa recepção da canção e não na intenção dos artistas, principalmente através de suas biografias.

²¹ Outras possibilidades que, certamente, podem compor outros artigos é, justamente, fazer um mapeamento da apropriação de textos e temas específicos do Apocalipse cristão em composições do Iron Maiden. Há canções mais explícitas nesse sentido como a mencionada *The Number of The Beast* e, mais recentemente, a canção “The Writing on The Wall” do disco *Senjutsu* (2020), uma clara referência ao livro bíblico profético e apocalíptico de Daniel. Em “The Number of the Beast” há uma menção ao apocalipse bíblico (Apocalipse capítulo 12, verso 12 e capítulo 13, verso 18). Na letra, a repetição do número 666, o número da besta, também está no apocalipse e representa o anúncio da criatura monstruosa que viria a destruir a humanidade. Já na canção “2 Minutes to Midnight”, do álbum *Powerslave*, a menção à criação, durante o período da guerra fria, de um “relógio do fim do mundo”, em que o grupo *Bulletin of the Atomic Scientists* alerta para o apocalipse global atômico. A música “The Writing on the Wall”, por sua vez, apresenta um apocalipse invertido, em que cavaleiros do apocalipse “do bem” salvam a humanidade de políticos destrutivos presentes em diversos países.

3. O que há de ser revelado: uma distopia apocalíptica?

Importa justificar melhor a opção de considerar literaturas apocalípticas como distópicas, mesmo reconhecendo que nos referimos a um tipo de literatura antiga (dos três últimos séculos ao primeiro século depois da Era Comum) e que a categoria literária da distopia é uma invenção mais moderna. Porém, no final do século XX e, principalmente, no início do XXI uma quantidade expressiva de produções artísticas como filmes, séries, músicas e literatura, em perspectiva distópica, têm sido criadas. Ferreira da Cunha (2020, p. 8) levanta a questão: o que seduz na mentalidade distópica se ela viceja em um contexto de devastação ambiental, de uso da tecnologia para alterar e controlar os corpos, de surgimento de governos autoritários e a disseminação de doenças e guerras como regras do jogo político e societário? “Isto é, cada vez mais as pessoas têm se dedicado a vislumbrar as possibilidades horríveis que nos aguardam num futuro próximo ou que nos espreitam num presente alternativo e a imaginar consequências desses horrores. E nisso encontramos entretenimento” (2020, p. 9). Possivelmente o termo “distopia” foi utilizado, primeiramente, por um conterrâneo do grupo Iron Maiden, em um passado distante, no século XIX: o filósofo inglês John Stuart Mill. De forma provocativa, Mill passa a utilizar o termo distopia como um “dedo na cara” de certa positividade de sua irmã conceitual mais antiga, a Utopia, consagrada na obra homônima de Thomas More, escritor e poeta irlandês do século XVI. Mill usa a distopia para caracterizar o desastre dos empreendimentos coloniais inglesas, sua forma violenta de afirmar o suposto bem-estar e evolução societária (a utopia) trazida pelo avanço inglês em terras africanas e asiáticas (FERREIRA DA CUNHA, 2020, p. 9). Em resposta à pergunta feita anteriormente, Ferreira da Cunha dirá que as distopias seduzem-nos e a arte é uma das principais expressões dessa sedução, porque, ao enfatizar a relação conflituosa e trágica com nossas instituições societárias, (i/a)moralidades e a própria história que construímos, “(...) refletimos sobre nossas perspectivas, nossos medos e sonhos, os fatos e os valores à nossa volta, e tudo isso vem misturado – exatamente da maneira como vivenciamos tudo isso” (FERREIRA DA CUNHA, 2020, p. 33). Mais do que se preparar para o futuro seria urgente preparar-nos para o presente.

Por sua vez, a chamada literatura apocalíptica é muito vasta. Não começou com os cristanismos originários. Porém, como um dos panos de fundo de tradições religiosas presentes na composição de *Revelations* vem da tradição cristã, iremos exemplificar a justificativa com o Apocalipse cristão neotestamentário. Na literatura especializada sobre esse Apocalipse chama a atenção que o termo “distopia”, em geral, não é utilizado para analisar essa literatura sagrada. Há uma preferência por termos como “utopia”. Nesse sentido, o livro do Apocalipse, quando marcado por leituras históricas e sociais, foi visto como uma narrativa cifrada a ser “desvelada” (ἀποκάλυψις) para mostrar uma nova realidade preñe de esperança para sociedades em situação de extrema opressão, no caso dos cristanismos originários, a opressão e violência imposta pelo Império Romano. Nesse sentido, o Apocalipse seria a propositura de um “não-lugar” (*outopia*, do

prefixo de negação grego ou justaposto a τόπος, que significa “lugar”) ainda a ser construído, lugar idealizado de liberdade e não violência, embora as utopias dependam do caminho não ideal, ou seja, de assumir o caminho real de confronto com a violência presente (TERRA, 2017). Houve, decerto, leituras ainda mais idealistas, em chave teológica mais conservadora, ou seja, a narrativa do Apocalipse é o sinal de uma realidade futura substancialmente metafísica onde o reino de Deus/Céu/“Nova Jerusalém” é a realidade espiritual verdadeira, absoluta e perfeita em oposição a este mundo presente ilusório e falso, que “jaz no maligno”²². É bem possível que *Revelations*, canção que foi composta e lançada na primeira metade dos anos 80, se contraponha ao pano de fundo religioso mais conservador e metafísico mencionado, que, inclusive, serviu para interpretações mais fundamentalistas do texto bíblico²³.

Em relação ao tema da distopia, o termo remete, etimologicamente, a “lugar desviante”, “distorcido” (MEIRELES, 2021, s.p.)²⁴. Isso não significa, necessariamente, que distopias recusem as utopias. Nesse sentido, as distopias servem para representar formações e eventos históricos e sociais a partir de disjunções, do caos e do inesperado em torno de fortes disputas de poder, em geral violentas. De acordo com Hilário (2013, p. 206):

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é *antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica* (...). Elas contêm um *pessimismo ativo* (...). Ao pôr o futuro no registro do *piorável*, e não do *melhorável* como na utopia, as distopias facilmente podem ser confundidas como apologias da decadência. Mas não é disso que se trata. As distopias são a denúncia dos efeitos de poder ligados às formas discursivas (...).

Em que medida a linguagem artística na modalidade musical aqui cotejada reflete, por exemplo, “(...) os efeitos de poder ligados às formas discursivas” no fim da citação de Hilário? A canção *Revelations* inicia com a reprodução da forma hínica/sacra de Chesterton. Quando se ouve a canção, a melodia, centrada no ritmo cadente da guitarra base, coloca a música em uma espécie de introito litúrgico, ao chamar a atenção para algo importante: a denúncia de sistemas de opressão. Afinal de contas pede-se que Deus ouça o clamor e sofrimento do povo (intertextualidade com a narrativa do Êxodo?) que sofre o descaso dos governantes. O Apocalipse de João inicia-se com um introito quando os seres celestiais, em visão e êxtase, entregam ao profeta João – companheiro de tribulação/violência dos irmãos e irmãs das igrejas da Ásia Menor – as revelações

²² Algumas dessas leituras são as propostas por Summers (1978).

²³ Para uma análise da leitura fundamentalista da Bíblia ver Nogueira (2002).

²⁴ Para maiores matizações literárias e históricas sobre a categoria, inclusive na tensão com a ideia de utopia, ver Joe Marçal Santos (2021).

sobre o que brevemente ocorrerão. E o que ocorrerá? A visão detalhada e aterradora de conflitos políticos e religiosos, com suas conseqüentes violências, mas a esperança de uma vida livre habitada plenamente pelo sagrado/divino e celebrando a derrocada do demoníaco, historicamente, o Império Romano. Sim, os apocalipses, em geral, se expressam discursivamente em uma linguagem dualista. O Apocalipse de João também. E essa “estrutura dualista da realidade” (NOGUEIRA, 2020) ajuda a compreender a hipótese de que há uma narrativa distópica representada, uma vez que a distopia é uma categoria que, dentre outras características, aponta para o estabelecimento de assimetrias de poder em conflito, reforçando o dualismo afirmado e em consonância com o argumento de Hilário. O ganho teórico ao utilizar a distopia na análise é maior, justamente, porque o foco desse artigo é mais na recepção de literaturas e eventos apocalípticos em mediações culturais atuais, como a canção do Iron Maiden, objeto de análise. Nessa recepção os elementos distópicos de leitura estão presentes. Por isso a importância da justificativa anterior para fundamentar a análise.

Por outro lado, por ser uma expressão artística, a canção, ao estimular leituras distópicas subverte, podemos assim dizer, a própria noção de temporalidade, portanto, de possibilidades, decisões. Se, em geral, as utopias propõem um tempo de mudança espacial, uma nova realidade, um novo lugar (futuro), as distopias, podemos dizer, criam novos tempos ao resistir e enfrentar a dramaticidade de espaço/tempo presente. De acordo com Joe Marçal dos Santos (2021, p. 220):

(...) não se trata de uma simples oposição à utopia. Antes, o caráter negativo do não-lugar em relação ao bom-lugar é que extrapola na distopia, radicalizando especialmente a crítica ao potencial humano para a realização concreta de uma vida plausível em sentido não apenas técnico e objetivo, mas existencial e subjetivo.

Essa plausibilidade repousa na dimensão mítico-simbólica do humano, que Marçal dos Santos dialoga com a filosofia e teologia de Paul Tillich, o que não vem ao caso aqui. Exceto, a importante afirmação de que, justamente ao perder essa dimensão mito-simbólica os seres humanos se despotencializam em criar novas temporalidades para a efetivação de novos sentidos existenciais. Enquanto expressão artística, a canção *Revelations* possibilita tempos de criação ficcional, justamente, de novas temporalidades existenciais (e não cronológicas) que refletem, através da veiculação de – podemos dizer mitologemas (HOLLIS, 2015) – um núcleo padrão: a crítica a poderes políticos e religiosos traduzidos nos feixes de diferentes tradições míticas, místicas e religiosas que compõem a canção.

Voltemos, portanto, ao tema do dualismo apocalíptico. Esse dualismo não é, necessariamente, no sentido metafísico de análise. É de oposição concreta. Não se pode negociar com estruturas políticas, econômicas e religiosas que exploram, autoritariamente, em nome da religião. Além disso, nos processos culturais representados pelos apocalipses, a realidade dita espiritual é profundamente social

e política: os conflitos no céu refletem diretamente na terra. E vice-versa. São relações de poder antagônicas. Mas não necessariamente excludentes. É interessante que na composição de *Revelations*, a partir da segunda parte da canção, alterna-se, na melodia, um ritmo mais acelerado com a bateria e o contrabaixo mais rápido em sintonia com um *riff* de guitarra mais acelerado para, em seguida, recompor um ritmo mais cadenciado, mais melódico, semelhante à primeira parte. Aqui a letra denuncia, ainda, o quadro de desolação, mas de necessária mudança. Não de mudança de espaços, mas de tempos, de tempos/dramas existenciais construídos em um presente concreto de estruturas políticas, econômicas e sociais de dominação. Uma certa distopia da realidade: a denúncia do lugar de abissal sofrimento que nos deixa indefesos como crianças no meio da escuridão: “não há lugar como este”, frio, que causa um choro de dor. Somos como que seres enforcados pelas estruturas de dominação. Mas eis o paradoxo: ao trazer outras camadas de tradições religiosas não cristãs o compositor apela para a ambiguidade: a criança pode simbolizar o nascimento para uma nova vida, o aniquilamento abissal do eu para o nascimento de uma nova existência. O enforcado que, diante da extrema dor e sofrimento vê a vida de maneira completamente invertida às imposições violentadoras. Aqueles a quem a sociedade impõe a cegueira, esses enxergarão. Aqueles que se julgam sábios, na verdade são os tolos. Essa leitura desviante, que subverte e desnaturaliza as opressões sem negar que as hegemonias de dominação continuam, é tipicamente distópica. É como se fosse um vórtice alucinatório que instaura novas temporalidades existências, em processos de subjetivação, que nos desinstala das zonas de paralisia.

Dickinson, na canção *Revelations*, assume influências cristãs. Mas, provocativamente, faz o diálogo com outras tradições religiosas que questionavam o hegemonismo de certas ideologias morais, ideologias das quais o Iron Maiden foi vítima em meados dos anos 1980. Não é o grupo que é satânico. Satânica também não são outras tradições religiosas tidas por ocultistas, misteriosas e pagãs. Satânicos (e essa ainda é uma leitura muito negativa) são os poderes políticos que instrumentalizam a religião para reforçar a opressão e a violência, tal como as recessões econômicas e o dualismo da Guerra Fria que, inclusive, alimentou a opressão de regimes ditatoriais nos anos 1960 e 1970 até os anos 1980²⁵. Não à toa, na continuidade da canção, se há uma saída para a opressão, parece não estar no cristianismo, mas no diálogo com outras tradições, como o hinduísmo. A imagem da serpente de fogo, o *khundalini*, a energia vital que reunifica a condição humana no sagrado masculino e feminino, a vida enquanto a vontade e a pulsão não podem ser refreadas. Os “Olhos do Nilo” – uma divindade egípcia em forma de serpente que combate outras divindades, ou seja, também causa destruição, mas, ao mesmo tempo, uma divindade que semeia, que fertiliza, que constrói a esperança do amanhã. A canção é crítica, insubmissa e antiautoritária, para

²⁵ O tema da Guerra, principalmente as chamadas “Guerras Mundiais” do século XX está presente em composições do Iron Maiden, inclusive no disco *Piece of Mind*, tais como as faixas “Where Eagles Dare” e “The Trooper”. São como que “mitologemas” que atravessam as diferentes narrativas que compõem várias canções do grupo em sua história/discografia.

relembrar algumas características distópicas. Ela embaralha, em sua representação, os efeitos do poder discursivo mencionado.

Um aspecto importante que Nogueira (2020, p. 643-4) afirma é que o Apocalipse combina diferentes elementos imagéticos e culturais. Caminha nas contradições. Esse é um aspecto marcante das distopias também. Algo semelhante acontece com a imaginação artística. É o que justifica o fato de a composição de *Revelations*, a partir de suas diferentes camadas formativas (preponderantemente religiosas), formar um texto híbrido, não uniforme e, portanto, criar um efeito narrativo potencializado pela música. Talvez para representar uma realidade não menos contraditória, algo muito comum ao ser captado pela categoria da distopia. O feminino e o masculino no mencionado *khundalini*, no parágrafo anterior, são apresentados como o paradigma de uma nova existência. Ou seja, o compositor conjuga imagens religiosas de tradições diferentes completamente díspares, tal como nas hiperconectividades mencionadas por Nogueira em relação ao Apocalipse (2020, p. 649). Essas hiperconectividades imagéticas e culturais evocadas pela letra e canção mostram uma realidade labiríntica, cheia de tragédias, mas que, ao cabo e ao fim, convida o leitor e a leitora que ouve e lê a canção a fazer sua própria catarse, a compartilhar dramas, sensações e esperanças: “Amarrenos todos juntos, aquecidos com esperança e livres”. Narrativas apocalípticas e distópicas são processos de socialização diante de uma realidade sombria e violenta. Talvez o heavy metal do Maiden seja assim também: sua revelação.

Considerações finais

Revelations tornou-se uma música cultuada pelos fãs do Iron Maiden. Ainda que com uma atmosfera pessimista em um primeiro momento, mas com a música mudando a sua instrumentalização ao intercalar ritmos, cria-se um clima de imprevisibilidade ao mesmo tempo em que mantém a coesão. O vocalista da banda canta, desde 1999, o último verso de forma idêntica ao primeiro, bem como na melodia do hino de Chersterton com a mesma melodia, entrelaçando as letras.

Entendemos que a arte, em seu sentido amplo, é um dos elementos mais importantes para a comunicação, e que a música é um meio de comunicação de massa, devido à sua reprodutibilidade e consumo, principalmente na popularização do gênero rock. Pode-se notar nas músicas da banda inglesa em questão que são mídias que servem para a construção de narrativas e para o resgate histórico, bem como fontes de informação, assim como a história oficial. Assim, dependendo de como se interpreta e vive a prática religiosa, a música pode ter inúmeras possibilidades de análise. No caso específico de *Revelations*, o texto procurou mergulhar nas camadas narrativas que performam o “labirinto” composicional da canção ao trabalhar diferentes estilos literários e religiosos. Como forma de delimitar melhor a análise, foi construída a hipótese de considerar a canção como um dispositivo discursivo distópico. Muito embora não haja referências claras ao texto do Apocalipse cristão, a canção pode estimular uma

mensagem apocalíptica ao combinar narrativas religiosas diferentes, em uma hiperconectividade imagética, que denuncia sistemas políticos que instrumentalizam religiões hegemônicas com fins de dominação e que levam, portanto, a condição humana a uma realidade de dor e desespero. Nesse sentido, a canção funda a compreensão de uma realidade distópica. De fato, uma distopia apocalíptica possui o medo e o sofrimento causado por sistemas autoritários como um elemento central. *Revelations* desnuda conflitos individuais, existenciais e cósmicos. Desnuda criticando. E a crítica faz dialogar tradições religiosas entre si, representadas na canção, tidas como marginais se comparadas com o hegemonismo cristão ocidental. A distopia apocalíptica representada em *Revelations* é afim ao espírito contestador do rock Heavy Metal e que subverte normas hegemonicamente estabelecidas. Pelo menos do ponto de vista da recepção da canção por públicos diversos. Essa distopia apocalíptica representada na canção, chega-se à conclusão, ainda que provisória, não nega a representação de utopias, da reconciliação do humano com a sua integralidade pulsional e da construção de lugares mais livres e menos violentos. Diríamos que a distopia funda utopias trágicas, pois assume o drama da existência de dentro das dominações para rasgar essas mesmas dominações. Não é pouca coisa em termos temáticos para estimular os estudos de religião.

Com isso, analisar essas e outras canções do Iron Maiden é fazer a área de Ciências da Religião estar mais atenta para com mediações culturais altamente presentes em sociedade, mediações essas veiculadoras de reproduções e produções de valores e ideologias culturais, como é o caso da música heavy metal. O filósofo Herbert Marcuse (2020, p. 9), em sua leitura marxista das obras de arte, afirma que toda arte necessita de certa autonomia perante as relações sociais a fim de romper com a consciência dominante e revolucionar a experiência. É possível que nós, analistas e intérpretes da arte musical, criemos nossas distopias/leituras a fim de criticar as dominações acadêmicas que renegam muito da experiência musical a segundo plano, não dignas de análise científica. Que a música rock/heavy metal, enquanto lugar profícuo de temas em religião, seja um espaço maior para “revolucionar nossas experiências”. Não é pouca coisa. *Up Irons!*

Referências bibliográficas

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BORGES, Nilsa Maria Pacheco. **Trajetórias do Sagrado no canto coral das lavadeiras de Almenara**: cultura, religião popular, mídia e “show-business”. Dissertação (Ciência da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

CAMPOS, Humberto M. de. **Thelema em Aleister Crowley**: Magick e Ciência da Religião. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Juiz de Fora/MG, 2018, 167p.

CALVANI, Carlos E. B. **Teologia e MPB**. São Paulo/São Bernardo do Campo: Loyola/Universidade Metodista de São Paulo, 1998.

CARDOSO, Helena S; SOARES, Diana C.; e SANTOS, Leticia dos. Pânico satânico e o discurso midiático: um estudo à luz do caso Evandro. In. **Revista Direito, Economia e Globalização**. v. 1, n. 2, 2021.

CARDOSO, Marlise. **Influência da música religiosa na saúde física e mental: uma análise sobre o estresse**. Dissertação (Ciência das Religiões). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

COSTA, Waldney. **Curtindo a presença de Deus: religião, lazer e consumo entre crentes e canções**. Tese (Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

CORRÊA, Hércules Tolêdo. **Pacto Ficcional**. Glossário Ceale- Termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: Ceale/FaE/UFMG. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/pacto-ficcional> Acesso em 25 de março de 2023.

CROWLEY, Aleister. **The Book of Thoth**. York Beach, Maine: Samuel Weiser, 1993.

CROWLEY, Aleister. **Thelema**. Círculo Iniciático de Hermes. 2017. Disponível em: <Http://www.cih.org.br>. Acesso em 25 de março de 2023.

DICKINSON, Bruce. **Para que serve esse botão?** Bruce Dickinson - Uma autobiografia. São Paulo: Intrínseca, 2018.

FIGUEIREDO, Theógenes Eugênio. **"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 de Doutorado. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

GOMES, Nelson. **A Busca do Sagrado: um enfoque da religião de Richard Wagner na perspectiva teológica de Paul Tillich**. Dissertação (Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2013.

GONÇALVES, Hellen da Costa. **As representações cotidianas que jovens de Barro Alto-GO produzem sobre a música religiosa**. 2019. Dissertação (Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia-GO, 2019.

HARVEY, Graham. Satanismo: realidades e acusações. In. **Revista de Estudos da Religião**. São Bernardo do Campo, nº 3, 2002, p. 1-18.

HILÁRIO, Leomir C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da Modernidade. In: **Anuário de Literatura**. Universidade Federal de Santa Catarina, v. 18, n. 2, p. 201-215. 2013.

HOLLIS, James. **Mitologemas**: encarnações do mundo invisível. São Paulo: Paulus, 2005.

IRON MAIDEN. **Piece of Mind**. Rio de Janeiro: EMI, 1983, LP (45:18).

IRON MAIDEN 666. Iron Maiden 666. c2022. Página inicial. Disponível em: <<https://www.ironmaiden666.com.br>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

LOTÉRIO, Rafael Antônio dos Santos. **Mito & Música**: o trágico no jovem Nietzsche. Dissertação (Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2020.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. **Música e identidade no catolicismo popular em Goiás**: um estudo sobre a Folia de Reis e a Romaria do Divino Pai Eterno. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2019.

MEIRELLES, Alexandre. Distopia. In: **Dicionário digital insólito ficcional**. In: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/distopia/> Acesso em 26 de março de 2023.

MOTTA, Paulo Augusto Faria. **O cântico perene do Espírito**: estudo comparado dos padrões rítmico-intervalares nas tradições ritualísticas músico-religiosas indígena, caçara e arturiana. Dissertação (Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 1997.

NOGUEIRA, Paulo A. de S. Leitura bíblica fundamentalista no Brasil: pressupostos e desenvolvimento. In: **Revista Caminhando**. Goiânia, n. 10, v. 7, 2002, p. 31-49.

NOGUEIRA, Paulo A. de S. A linguagem do Apocalipse: apontamentos para uma interpretação conectiva e polissêmica. In: **Reflexus**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da FUV – Faculdade Unidade de Vitória/ES. Ano XIV, n. 24, 2020/2.

JURAS, Stjepan. **Piece of Mind**. Um clássico do Iron Maiden. São Paulo: Estética Torta, 2021.

PAVLOSKI, Evanir. 1984. **A Distopia do indivíduo sob controle**. Dissertação (Letras). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2005.

POPOFF, Martin. **Iron Maiden: álbum por álbum**. Sao Paulo: Belas Artes, 2021.

RIPOLL, Leonardo *et.al* (Orgs.). **Cinema e Distopia** – exploração de conceitos e mundos paralelos. Coleção Cadernos de Crítica, volume 4. Florianópolis: BU Publicações/UFSC, 2020.

ROCHA, Bruno de Carvalho. **Rap e religião: análise do imaginário religioso em Racionais Mc's**. 2022. 236 folhas. Dissertação (Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2022.

SANTOS, Clariézer Araújo dos. **Música e fé: religiosidade popular na obra musical de Gilberto Gil, à luz da teologia da cultura de Paul Tillich**. Dissertação (Mestrado em Teologia). Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2004.

SANTOS, Joe M. G. Distopia e Religião em perspectiva tillichiana. **Revista eletrônica Correlatio**, v. 20, n. 2. UMESP, São Bernardo do Campo, dezembro de 2021.

SILVA, Sérgio William Damasceno da. **O Belo religioso conveniente de Arnold Schonberg**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Universidade do Estado do Pará, Belém, 2019.

SUMMERS, Ray. **A mensagem de Apocalipse: Digno é o Cordeiro**. Rio de Janeiro: JUERP, 1978.

SZACHI, Jerzy. **As Utopias ou a Felicidade Imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TERRA, Kenner. O Apocalipse de João e a interpretação cosmológica do mundo Romano. In: **Pistis & Práxis**. Curitiba, v. 9, n. 3, set./dez. de 2017.

WALL, Mick. **Run To The Hills**. A Biografia Autorizada. São Paulo: Évora/Generale, 2013.

WHISPLASH. Whiplash. C. c2022. Página inicial. Disponível em: <<https://whiplash.net/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

Formando sentidos para a devoção: a construção do trabalho acústico no worship

Forming senses for devotion: the construction of acoustic work in Christian worship

Taylor de Aguiar¹
Artur Costa Lopes²

RESUMO

Para compreender transformações recentes em parte do panorama acústico cristão brasileiro, empreendemos uma pesquisa etnográfica nos cultos da Brasa Church, grupo de jovens da Igreja Batista Brasa, em Porto Alegre/RS, e nos ritos da Igreja Católica de Santana, em Duque de Caxias/RJ. Atribuímos centralidade ao worship, tendência de música e culto estabelecida diferencialmente nesses dois espaços rituais, e às mediações entre estética, corporalidade e acústica que se articulam em ambos, configurando o worship como uma forma sensorial. Objetivamos explorar as contribuições de uma antropologia sensorial para analisar a construção do trabalho acústico no worship, enfatizando a mobilização de sensações corporais e as similaridades e diferenças que caracterizam essa forma devocional nos dois contextos em tela.

Palavras-chave: Música cristã. Worship. Trabalho acústico. Antropologia sensorial.

ABSTRACT

In order to understand recent transformations in part of the Brazilian Christian acoustic panorama, we undertook an ethnographic research in the services of the Brasa Church, a group of young people from the Brasa Baptist Church, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, and in the rites of the Catholic Church of Santana, in Duque de Caxias, Rio de Janeiro. We attribute centrality to worship, a trend in music and service differently established in these two ritual spaces, as well to the mediations between aesthetics, corporality and acoustics that are articulated in both places, configuring worship as a sensorial form. We aim to explore the contributions of a sensorial anthropology to analyze the construction of the acoustic work in worship, emphasizing the mobilization of bodily sensations and the similarities and differences that characterize this devotional form in these two contexts .

Keywords: Christian music. Worship. Acoustic work. Sensory anthropology.

¹ Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: taylorpedrosodeaguiar@gmail.com.

² Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: lopes193745@gmail.com.

RÉSUMÉ

Afin de comprendre des transformations récentes au sein du panorama musical chrétien au Brésil, nous avons mené une ethnographie dans les cultes de la Brasa Church, un groupe de jeunes lié à l'Église Baptiste Brasa, à Porto Alegre, RS, et dans les rites de l'Église Catholique de Santana, à Duque de Caxias, RJ. Notre point d'intérêt est centré sur le worship, une tendance de musique et de culte établie de manière différenciée dans ces deux espaces rituels, et aux médiations entre l'esthétique, la corporalité et l'acoustique qui s'articulent dans les deux cas, configurant le worship comme une forme sensorielle. Nous explorons les apports d'une anthropologie sensorielle pour analyser la construction du travail acoustique fait par le worship, en soulignant la mobilisation des sensations corporelles et les éléments similaires et disparates qui caractérisent cette forme dévotionnelle dans les deux contextes analysés.

Mots-clés: Musique chrétienne. Worship. Travail acoustique. Anthropologie sensorielle.

Introdução

De que maneira podemos entender o lugar dos sentidos corporais nas relações entre transformações musicais e formas devocionais? Esta é uma pergunta suficientemente vaga para receber uma resposta precipitada, mas não deixa de ser um guia pertinente à indagação curiosa daqueles que, estimulados pelos desafios de uma antropologia sensorial³, entendem a experiência no mundo como o desdobramento de ações práticas nas quais os sentidos são protagonistas. Desde Mauss, estamos preocupados em perceber as configurações que as técnicas corporais assumem em situações diversas, visto que “o primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem é seu corpo” (MAUSS, 1974, p. 407). Quando se trata de corpos humanos, a referência aos sentidos pode até mesmo parecer uma obviedade. Da filosofia grega clássica ao século XXI, passando pela “modernidade”, há um longo e complexo percurso de discussões sobre as disposições sensoriais no mundo ocidental. Largo também é o caminho percorrido até a produção de uma identificação da música cristã com o que passou a ser chamado de “música gospel” no Brasil, compreendendo tanto o universo evangélico quanto o católico. Por volta dos anos 1980, toma forma um gênero musical de contornos múltiplos, agregando estilos musicais até então considerados “mundanos” e incompatíveis à execução no mundo religioso. Rock, rap e sertanejo, entre outros ritmos, adentram os repertórios musicais e o mercado fonográfico, ecoando cada vez mais no interior de templos em todo o Brasil. Gravadoras evangélicas começam a surgir, milhões de reais são movimentados anualmente e uma ampla indústria cultural se forma em torno de artigos religiosos associados ao rótulo gospel. A popularização do gênero se intensifica nas décadas de 1990 e 2000, atraindo a atenção de autores/as como Magali Cunha (2007), que se debruçam sobre o fenômeno de formação e consolidação de uma “cultura

³ Ou “antropologia dos sentidos”. Para um contato inicial com essa perspectiva teórico-metodológica, ver o capítulo “Sentidos”, no livro de Herzfeld (2017).

gospel” no Brasil – para nos atermos a um conceito elaborado pela autora citada. De acordo com essa concepção, a expansão de um mercado fonográfico gospel seria concomitante à constituição de uma demanda evangélica pela circulação de produtos culturais voltados a essa base religiosa em mídias de massa, o que refletiria a ascensão de uma nova “cultura evangélica” na contemporaneidade.

No universo católico, o gospel ganhou espaço considerável com a expansão da Renovação Carismática Católica, movimento chamado por Lopes (2021) de “explosão católica”, em alusão à ideia de “explosão gospel” proposta por Magali Cunha a propósito do contexto evangélico. Padrões musicais, de vestimentas, de ornamentação de templos e de organização de megaeventos, espelhados na experiência do gospel evangélico, passam a ser comuns no catolicismo carismático brasileiro, diante de um aumento da visibilidade midiática desse segmento religioso. Também a música ritual católica passa a dialogar frequentemente com canções executadas nas rádios, as quais são incluídas em hinários não-oficiais, como o “Louvemos ao Senhor”⁴. O gospel se torna uma tendência forte e presente, seja por meio de composições que se articulam com esse modo de fazer e viver a música, seja por características corporais associadas à devoção musical dos fiéis ou, ainda, pelo uso de estilos como a *soul music* e o *pop rock*. Há uma aplicação, no seio do catolicismo, de músicas de origem evangélica. Esse momento histórico, próximo à passagem do século, representa uma importante fase de transformação da musicalidade cristã brasileira. Vale lembrar que, antes de sua consolidação no Brasil, o gospel já existia enquanto um gênero musical nos Estados Unidos há algumas décadas (POWELL, 2002; CUSIC, 2010)⁵. A música produzida e reproduzida nas igrejas evangélicas, tanto históricas quanto de orientação pentecostal, era em grande parte devedora do legado da hinologia protestante tradicional, introduzida nas igrejas brasileiras por missionários estrangeiros e imigrantes a partir da terceira década do século XIX (MENDONÇA, 2014). Os novos padrões quanto às sonoridades evangélicas modificaram as configurações rituais dos cultos, promovendo um novo e mais diversificado panorama musical. O processo transformativo que acompanha a ascensão da paisagem sonora (SCHAFER, 1991)⁶ evangélica contemporânea marca, no aspecto ritual, a viabilização de corporalidades até então mantidas à distância pelas igrejas. Com o

⁴ A Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) possui um hinário que se atualiza constantemente e é fiel às diretrizes do Vaticano, sobretudo no que diz respeito à liturgia e à variedade cultural brasileira. A Diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, no Rio de Janeiro, produziu um hinário litúrgico próprio, baseado no da CNBB. Existem outros hinários bastante significativos, destacando-se entre eles o “Louvemos ao Senhor”, que contempla canções que fizeram sucesso na mídia católica e outras compostas especificamente para a liturgia.

⁵ É importante pontuar que as características preponderantes do gospel no Brasil, como estilo musical e “cultura” evangélica inserida no mercado, tomaram forma a partir da experiência liderada pela Igreja Renascer em Cristo, conforme demonstra Dolghie (2004). Esse processo ocorreu de forma distinta nos EUA, onde o surgimento de uma indústria fonográfica cristã está associado às raízes afro-americanas do pentecostalismo daquele país.

⁶ O conceito de paisagem sonora surgiu nos anos 1960, com o canadense R. Murray Schafer iniciando as primeiras pesquisas sobre ecologia sonora e formando, com outros pesquisadores, o World Soundscape Project. Seu principal objetivo era estudar o meio ambiente sonoro. Ele pode ser definido como um “recorte” de uma situação sonora existente. Ou seja, o produto (resultado perceptível) da interação entre sons em determinado tempo e local.

surgimento de bandas de rock gospel e seus circuitos, padrões de usos e costumes caros à tradição puritana do protestantismo brasileiro, como os trajes e penteados recatados, deram gradativamente espaço a corpos “descolados”, ornamentados por acessórios e vestimentas associados à esfera secular, ou seja, ao “mundo” considerado não-consagrado a Deus (JUNGBLUT, 2007; para o caso argentino, ver MOSQUEIRA, 2013). No trabalho que se segue, procuramos ultrapassar o debate sobre o gospel e entender o fluxo corrente das transformações do panorama acústico cristão a partir de inovações que têm ocorrido em espaços tanto evangélicos quanto católicos no Brasil. Para tanto, aproximamos dados de pesquisa extraídos de dois contextos etnográficos distintos: de um lado, abordamos a adoção da tendência de música e culto worship pela Brasa Church, grupo, culto e movimento de jovens da Igreja Batista Brasa, em Porto Alegre, RS; e, de outro, debruçamo-nos sobre a presença de características associadas a esse modelo no grupo Ressureisamba, ligado à Igreja Católica de Santana, em Duque de Caxias, RJ. Partindo da constatação de que a música é central nos processos de mediação do sagrado nesses dois espaços religiosos, pretendemos apontar para características do worship em suas dimensões estética e acústica, trabalhando com as sensações, os sentimentos, os movimentos e as configurações corporais presentes em instâncias de devoção musical, como cultos e missas. Para isso, acionamos a ideia de “trabalho acústico”, de Samuel Araújo (1992), que preconiza a ideia de que o fazer musical se estabelece para além da dimensão sonora, devendo, portanto, ser pensado em todas as suas dimensões constitutivas. Dessa forma, não colocamos o foco apenas na música em si, mas nas maneiras como as práticas musicais religiosas são construídas mais amplamente, em linha com determinadas formas devocionais.

Propomos ainda um diálogo com o conceito de “forma sensorial”, de Birgit Meyer (2008), na tentativa de melhor enfatizar os processos que envolvem o compartilhamento coletivo de mediações musicais, com foco específico no contexto da Brasa Church. Entendemos essas mediações como configurações que reúnem músicos, instrumentos, canções, tecnologias e performances rituais, entre outros elementos, na condução do culto e da vida religiosa por uma forma sensorial que se reflete em formas de organização da devoção. A conceptualização de Meyer propõe que as formas sensoriais são capazes de produzir um senso de imediatismo – no sentido de ausência de mediação – em momentos rituais, funcionando como “modos relativamente fixos para invocar e organizar o acesso ao transcendental”, criando e sustentando “conexões entre crentes no contexto de regimes religiosos específicos” (MEYER, 2015, p. 151). Nesse sentido, focalizamos momentos rituais que produzem mediações musicais, levando em conta a propensão à “invisibilidade” desses processos que se constituem na Brasa Church⁷. Por fim, tecemos um apontamento sobre as potencialidades do worship para o entendimento das reconfigurações do panorama acústico cristão no Brasil. Considerando a multiplicidade de formas e definições que a música assume historicamente nos universos evangélico e católico, de maneira a produzir tensões

⁷ Essa propensão decorre justamente do senso de imediatismo a que fizemos referência anteriormente. Mais adiante apresentaremos um desenvolvimento da discussão sobre devoção, formas sensoriais e mediações musicais.

quanto ao estabelecimento de padrões de música sagrada, da afirmação coletiva de canções autorizadas – ou não – para a reprodução em cultos, missas e em momentos sensitivos nos quais a música se constitui como uma chave para a mediação com o sagrado, o objetivo principal é localizar e tornar inteligível o worship no quadro mais recente das transformações pelas quais a música cristã brasileira tem passado.

Situando transformações relativas a formas devocionais

Iniciemos por imaginar o cenário de uma igreja evangélica brasileira, em um momento ritual ocorrido há cinco ou seis décadas atrás. No interior do templo, senhoras se vestem com roupas modestas e recatadas e ocupam bancos rústicos de madeira, enquanto aguardam o início do tradicional culto de domingo. Muitas delas estão ajoelhadas, em momentos particulares de oração. Do outro lado da igreja – pois, em determinado momento, não era permitido aos homens sentarem no mesmo lado do templo que as mulheres – os homens vestem terno e gravata impecáveis. Os cabelos estão rigorosamente curtos; os das mulheres são mantidos severamente longos. Todos portam suas Bíblias e hinários. Em instantes, o coro coletivo entoará o cântico que dará início ao culto do dia. Se a igreja é pentecostal ou protestante tradicional/histórica, as diferenças quanto a estas características relacionadas a usos e costumes são mínimas.

Ainda que considerássemos a igreja como sendo de vertente pentecostal, poderíamos imaginar, inversamente, o que dificilmente se viabilizaria naquele ritual. Seria impensável a um cristão levantar-se em meio ao culto, erguer as mãos aos céus e cantar, emocionado e em tom de voz alto, uma música executada em ritmo frenético, ao estilo de rock ou de música eletrônica, acompanhado por instrumentos como guitarra, bateria e contrabaixo, ao invés do solitário piano de notas suaves. Ou, ainda, que o ambiente estivesse tomado pela escuridão e pelas luzes de festa. Um agravo poderia ser acrescentado: se o fiel, entusiasmado em seu momento de conexão com Deus, vestisse roupas de última moda juvenil, possuísse tatuagens em seu corpo e mantivesse uma longa barba, dificilmente seria visto como um membro daquela congregação.

Este talvez fosse o resultado se pudéssemos introduzir um membro ou músico da Brasa Church no recinto de uma igreja evangélica daqueles nem tão longínquos tempos, em que se conservava uma tradição de usos e costumes muito mais rígida do que a atual. A Igreja Batista Brasa, à qual o movimento Brasa Church pertence, é uma congregação centenária que viveu, senão momentos idênticos, ao menos parecidos com o da descrição realizada acima. Fundada em 1910 sob o nome de Primeira Igreja Batista Brasileira de Porto Alegre, a Brasa é uma igreja cujo processo histórico e seus desdobramentos nos remetem ao caráter transformativo das manifestações musicais que ali se constituem, acompanhando diacronicamente modificações que reconfiguram, de contínuo, elementos como culto, templo e corporalidades da adoração.

Uma das igrejas evangélicas mais antigas da cidade de Porto Alegre, a instituição permaneceu como uma igreja batista tradicional por mais de sete décadas. Em 1986, no entanto, uma experiência sobrenatural em um dos cultos regulares da igreja acarretou um processo de renovação, alterando os rumos de sua história. Durante um momento de louvor, conta-se que um grupo de jovens foi batizado com o Espírito Santo, começando a falar e a cantar em línguas espirituais. Trata-se, de acordo com a interpretação pentecostal, do batismo com o Espírito e com fogo, fenômeno evidenciado pela glossolalia – a habilidade ou dom de falar em línguas espirituais, incompreensíveis à inteligência humana – como manifestação do recebimento do poder do Espírito Santo. Na ocasião, um membro da igreja tirava fotografias aleatórias do culto. Ao serem reveladas, as imagens mostraram algo que foi entendido pela comunidade religiosa como sendo chamas, línguas ou brasas de fogo cobrindo algumas pessoas. Na narrativa bíblica do segundo capítulo de Atos dos Apóstolos, um fenômeno semelhante teria ocorrido durante o Pentecostes⁸. Após esse acontecimento, e impulsionada pela chegada do pastor Getúlio Jessé Rodrigues Guimarães, em 1988, a igreja se dissociou da Convenção Batista Brasileira (CBB) e passou a ser um ministério evangélico independente, adotando o nome de Ministério Brasa. Com o crescimento dos anos seguintes e a nova orientação teológico-doutrinária, a Brasa se expandiu pelo sul do Brasil e, posteriormente, transnacionalizou-se para a Europa. Assim como outras igrejas porto-alegrenses, ela se insere atualmente em uma política de transnacionalização e de “reconquista espiritual da Europa” (ORO, 2017; ORO & ALVES, 2015). A Igreja Brasa matriz, sede e origem do Ministério Brasa, localiza-se no bairro da Azenha, zona sul de Porto Alegre, e conta com diferentes cultos ao longo da semana, orientados à participação de públicos diversos. Os que possuem formas rituais mais tradicionais ocorrem aos domingos, nos horários das 9h30min, 18h e 20h, e costumam agregar um público de faixa etária mais avançada, assim como os cultos voltados para as mulheres, nas terças-feiras à tarde, e os cultos de quarta-feira à noite. As reuniões que mais se diferem das demais são a Brasa Young, realizada nas sextas à noite, reunindo os adolescentes da igreja, e a Brasa Church, o culto jovem noturno cujo encontro se dá aos sábados. Este último, marcadamente distinto das reuniões mais tradicionais da igreja, será o foco de nossa argumentação nas páginas seguintes.

Os cultos na Brasa Church

Nas noites de sábado, um clima de festa e agitação toma conta da Avenida Dr. Carlos Barbosa, no bairro da Azenha, em Porto Alegre. Perto do antigo Estádio Olímpico, pertencente ao Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense, uma multidão de jovens se reúne semanalmente para festejar o Evangelho, cantar, orar e conviver em um ambiente repleto de luzes coloridas e músicas altissonantes. A fachada tradicional da centenária Igreja Brasa contrasta com a animação da juventude, que

⁸ “E viram o que parecia línguas de fogo, que se separaram e pousaram sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito os capacitava.” *Atos dos Apóstolos*, capítulo 2, versos 3-4. Bíblia Sagrada: Nova Versão Internacional. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

se encontra no pátio da igreja e em rodas de conversa um pouco antes de os cultos iniciarem. Os horários de culto são dois: às 18h e às 20h. O serviço religioso, em ambos as reuniões, costuma durar cerca de duas horas. Ao seu término, a entrada do templo torna a ficar lotada. Refeições rápidas são feitas em mesas dispostas pelo pátio, agregando os jovens que presenciaram os cultos.

No interior da igreja, o cenário dificilmente evoca a um visitante desacostumado a imagem de um recinto religioso. A presença de bancos de madeira rústicos, como os que antes pudemos imaginar como parte de uma igreja evangélica mais antiga, talvez seja um atenuante dessa impressão. Em contraste, algumas poucas cadeiras mais modernas e confortáveis são encontradas nas laterais da igreja. Vários jovens presentes aparentam influência de aspectos relacionados à cultura *hipster*⁹ em suas vestimentas e penteados. No lugar de ternos e gravatas, camisetas xadrez e calças jeans; e, ao invés de cabelos curtos à risca, no caso masculino, cabelos raspados a máquina nas laterais e em relevo acima da cabeça. O ambiente predominantemente escuro do templo – até mesmo o púlpito fica coberto por uma cortina preta –, as luzes coloridas de *led* e o som alto, aliados a um forte apelo visual representado por um telão central maior e por telões auxiliares menores, são elementos que compõem as práticas em torno da tendência de música e culto adotada pela Brasa Church desde os últimos nove anos. Essa tendência, denominada *worship* – traduzida do inglês, literalmente “adoração” –, pode ser caracterizada por uma confluência de aspectos que constituem uma ambientação de culto própria. Para além de uma tendência musical, o *worship* se constitui como uma forma de organização e experiência do culto, disposta por elementos materiais que lhe conferem distinção em relação a outras formas ritualísticas. À frente do púlpito, o altar é coberto por uma cortina preta, o que ajuda a fortalecer o escuro do templo. Em contraste, telões e lâmpadas de *led* coloridas fazem um jogo de cores, o que produz um ambiente similar a um show. As luzes apontam para o espaço abaixo dos telões, onde fica disposta a banda da Brasa Church, com seus instrumentos e integrantes. Durante a execução das músicas, vêm da banda estímulos a que a igreja permaneça em pé e alce as mãos ao alto em momentos de adoração.

As músicas contam com letras repetitivas, ao estilo de marchas-baladas lentas com grande vocalização. Há uma grande modulação entre tons menores e maiores¹⁰. Entre um misto de diferentes estilos musicais, como o pop, o folk e o soul, a musicalidade é propícia a que todos participem da vocalização, e não apenas a banda ou os músicos cujo exercício ministerial na igreja é o louvor. As canções reproduzidas pela banda da Brasa Church e entoadas durante os cultos vêm de repertórios internacionais. A Brasa Church é influenciada por bandas de

⁹ Um interessante trabalho, cujo apontamento para a “cultura *hipster*” no contexto do século XXI é feito sem que se ofereça uma definição estanque ao termo, encontra-se em Maly & Varis (2015).

¹⁰ Essa definição mais técnica é dada por Ricardo Feltrin, que assina o artigo no blog UOL Música intitulado “Entenda o Hillsong, um dos maiores fenômenos do gospel mundial”. UOL Música, 03/02/2015. Embora a referência direta seja a musicalidade da Hillsong Church, o autor está falando da tendência *worship* de um modo geral. Disponível em: <http://uolmusica.blogosfera.uol.com.br/2015/02/03/entenda-o-hillsong-um-dos-maiores-phenomenos-do-gospel-mundial>. Acesso em: 09 set. 2022.

grande circulação, que compartilham do mesmo estilo. É o caso, por exemplo, da australiana Hillsong United¹¹ e das norte-americanas Jesus Culture e Bethel Music. Desta última é a canção “Reckless Love”, cuja versão em português, “Ousado Amor”, é frequentemente tocada pela Brasa Church nos cultos¹². Na letra, um relacionamento bastante próximo entre o fiel e Deus é enfatizado: “Antes de eu falar / Tu cantavas sobre mim / Tu tens sido tão, tão bom pra mim / Antes de eu respirar / Sopraste tua vida em mim / Tu tens sido tão, tão bom pra mim.”

Uma das referências frequentes à tendência, por parte de cantores e membros da Brasa Church, atribui centralidade à maior possibilidade de liberdade corporal para a adoração encontrada no worship. Nas palavras do guitarrista Caio, “o worship é mais livre, mais espontâneo [em relação aos modos convencionais de liturgia do culto]”. Movimentos corporais podem ser feitos de forma a acompanhar o ritmo das músicas, sem que sejam considerados modos de profanação do sagrado. Os corpos que se movimentam também não precisam ser unânimes em sua ornamentação: homens e mulheres vestindo diferentes tipos de roupa, adotando modas e penteados diversos, usando tatuagens e *piercings*, entre outros acessórios, podem ser encontrados no recinto de adoração da Brasa Church. Essas transformações quanto a disposições corporais não são exatamente novas no cenário evangélico brasileiro, como Jungblut (2007) e outros autores/as já demonstraram e vêm demonstrando há algum tempo. Mas certos elementos materiais ocupam lugar de protagonismo no ambiente de culto: telões, cortina preta, celulares e suas câmeras ligadas, lâmpadas de *led* e outras tecnologias e dispositivos, diferenciando a tendência de música e culto worship de outras tendências mais tradicionais.

Os ritos dominicais na Igreja Católica de Santana

Com menos “glamour” e composta de um público de maioria adulta, a Igreja de Santana está situada numa região periférica da cidade de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro. Existe desde 1967 e faz parte da diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, surgida na década de 1981 sob a coordenação de Dom Mauro Morelli, um militante da luta pela justiça social naquela região. Aproximações com a Teologia da Libertação e movimentos sociais compõem, naquela época, parte do cotidiano de diversas comunidades, incluindo

¹¹ Um estudo sobre as relações da Hillsong Church com o Brasil pode ser encontrado em Rocha (2016). Acrescento uma importante informação, constatada em campo: de acordo com Lucas, um dos líderes da Brasa Church, a igreja tem mantido um intercâmbio com a Hillsong, através da instituição educacional Hillsong College. Nos últimos anos, ao menos oito jovens da Brasa teriam estudado/estariam estudando no país, como fruto de uma parceria com a *Hillsong Leadership Network*, uma rede de formação de líderes supradenominacional (ver o site oficial da rede: <http://www.hillsong.com/network/>). Acesso em: 09 set. 2022.

¹² A música “Ousado Amor” ganhou um clipe da Brasa Church no YouTube, gravado em culto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1mTilq1dF5w&list=RD1mTilq1dF5w&start_radio=1. Acesso em: 09 set. 2022.

a de Santana. Ao mesmo tempo, a Renovação Carismática Católica também cresce através dos Grupos de Oração e, nas décadas seguintes, das novas comunidades de Vida e Aliança.

Durante grande parte das décadas de 1980 e 1990, a paisagem sonora da Igreja Católica de Santana foi moldada pelo viés de ideias franciscanas. A partir do novo milênio, cantos do hinário litúrgico da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) anteriormente utilizados vão cedendo lugar a um repertório oriundo de novos artistas, sobretudo relacionados a grandes gravadoras católicas como, por exemplo, a Canção Nova. Os folhetos e livros são substituídos por projeções das letras nas paredes, e a aparelhagem sonora ganha mais volume e qualidade para alcançar as 400 vagas disponíveis ao público no espaço do templo.

Todo quarto domingo de cada mês, o Ressureisamba, um ministério de música que faz versões de samba para o rito, controla a parte musical da liturgia. Neste cenário pouco comum no catolicismo do Rio de Janeiro, são raras as canções compostas como samba, mesclando o repertório tradicional da igreja com músicas “não-litúrgicas” (que não foram feitas exclusivamente para a liturgia), mas que, em certos casos, cabem no rito. A maioria das canções desse segundo grupo são intituladas pelos católicos como de “louvor e adoração”, em aproximação com o worship praticado na Brasa Church pela sua dimensão sonora, sentimental e sensorial. As músicas são geralmente interpretadas com pandeiro, surdo, teclado, violão e tantan. Quando o coletivo não está completo, a sonoridade do worship se sobressai tanto na instrumentação quanto na interpretação, já que se opta somente pelo violão e/ou teclado e cajon.

A opção instrumental, a doutrina católica (mais unitária no que diz respeito ao rito) e a condição financeira da comunidade são fatores que diferenciam a Brasa Church da Igreja Católica de Santana. Ainda que o samba seja o gênero musical escolhido pelo Ressureisamba, o modo de cantar carrega determinados sotaques do worship, sobretudo os que estão ligados ao gospel norte-americano, como melismas, prolongamentos de notas finais, vibrato e divisão vocal em sextas nos refrões. Além disso, a corporeidade dos músicos e de parte da assembleia também remete à tendência: braços abertos em forma de agradecimento, olhos fechados, cabeças levantadas, choros esporádicos e gritos de “amém”, “aleluia” e “glória”.

O ritual dominical católico, embora tenha o mesmo roteiro em todo o mundo, também contempla particularidades que podem ser observadas em sua dimensão estético-musical. A ambientação do espaço se mantém distinta do modelo worship encontrado na Brasa Church, remetendo a símbolos franciscanos e apresentando um ambiente claro e com bancos de madeira. A exceção fica por conta da aparelhagem sonora, que, ainda que tecnologicamente precária, é utilizada com alto volume. A participação do ministério de música, que se posiciona de frente para o altar na posição diagonal, funciona mais como espetáculo do que como condução para a assembleia. Essa aparente realidade distinta, na verdade, é um reflexo do pluralismo católico, já assinalado por diversos autores, como Menezes e Teixeira (2009). Por se tratar de uma religião com ritos dominicais e outros roteiros “unificados”, as diferenças podem ser

observadas com maior nitidez através dos movimentos internos, das reuniões semanais e da estética ritual.

Os ritos dominicais nunca estão esvaziados, seja na parte da manhã ou da noite. Em ambos pode haver a celebração da Palavra, em que um/a leigo/a (ministro/a da Eucaristia) preside o rito, ou missa, quando há a presença de um sacerdote. Os roteiros litúrgicos das missas e celebrações são praticamente iguais. Eles auxiliam orações, procissões, homilias, leituras e consagrações e, em Santana, aparecem normalmente em número de 19 partes: Pré-abertura, Abertura, Refrão Meditativo/Saudação à Santíssima Trindade, Ato Penitencial/Perdão/Aspersão, Glória/Louvor, Refrão sobre Palavra ou Bíblia, Salmo, Aclamação ao Evangelho, Canto de “Iluminação”, Apresentação das Ofertas, Santo (quando houver missa), Oração Eucarística (quando houver missa), Louvor/Ação de Graças, Abraço da Paz, Refrão de “Condução”, Cordeiro, Comunhão, Pós-comunhão e Final. A igreja conta com participantes de diferentes idades: crianças, adolescentes, jovens e, majoritariamente, adultos e idosos compõem a faixa etária dos rituais. Situada em Jardim Primavera, um bairro periférico do município de Duque de Caxias, a Igreja de Santana possui um pátio extenso que serve de estacionamento e espaço para quando há festividades, sendo a mais importante a festa da padroeira. Aos domingos há uma cantina onde se vende quitutes antes e depois das celebrações.

Vale mencionar que, na Igreja de Santana, as características associadas à tendência worship são mais visíveis na corporeidade e na acústica do ambiente. Os aparatos tecnológicos utilizados para o ritual são um projetor de imagens e a aparelhagem sonora, ambos preparados e manuseados pelo próprio ministério de música, o grupo Ressureisamba. Não há uma equipe específica para as funções de *roadie* (auxiliar de palco), técnico de som, luz ou imagem. Tudo é feito pela banda, com o apoio da equipe de liturgia. O projetor de imagens serve apenas para projetar as letras das canções executadas durante o ritual e, quando o rito não se encontra em alguma parte musical, para manter projetada na parede uma imagem do que se popularizou ser o rosto de Jesus Cristo para o catolicismo.

A aparelhagem sonora é simples e conta com uma mesa de som e um amplificador, que ficam numa sala em anexo. Isso faz com que os integrantes do grupo, quando precisam fazer algum ajuste, tenham de se locomover até essa sala, que fica ao lado de onde eles se apresentam: virados para o altar e para a assembleia, no canto superior esquerdo da igreja. Há vários microfones e pedestais disponíveis, já que celebrantes, comentaristas, leitores e os músicos fazem uso deles em diversos momentos. Todos têm fios, reverberados por quatro caixas de som espalhadas nos quatro cantos da igreja, além de outras caixas menores que servem como retorno ou amplificação de instrumentos específicos, como, por exemplo, o teclado.

Em Santana, a música também pode ser considerada o principal fio condutor do rito, além de um chamariz para o público. Como mencionado anteriormente, em todos os quartos domingos do mês o Ressureisamba conduz a parte musical da liturgia e a maioria das canções são entoadas com fervor pela assembleia. O surdo, o pandeiro e o tantan, auxiliados pelo teclado e a voz

vibrante de Luciano Santos (principal vocalista), ajudam a empolgar as pessoas presentes em músicas mais “animadas”, como o *Glória* da compositora Adriana Aires, interpretado em forma de samba acelerado pelo conjunto. Entretanto, em músicas mais lentas e reflexivas a participação das pessoas não é diferente. Muda-se apenas o uso do corpo, mas o volume da voz, em especial nos refrões, é bastante elevado, acompanhando a altura do microfone de Luciano e dos outros integrantes da banda.

Embora em Santana a experiência sensorial por meio da tecnologia esteja restrita apenas ao som, isso não inviabiliza percebermos o modo como ela é refletida em algumas pessoas e como ela é reproduzida nelas através da corporeidade. Dentro desse cenário litúrgico, alguns elementos foram mais significativos: palmas, gestos com as mãos para o alto em forma de agradecimento, falas de “glória”, “aleluia” e “amém” em meio às músicas e a outros momentos de participação na liturgia, além de pequenos gestos de dança, tanto nas músicas lentas quanto nas mais rápidas. Quando o vocalista do Ressureisamba faz uso de toques específicos do teclado e direciona a assembleia através de frases motivacionais e gestos, canta de olhos fechados, aumenta o volume de voz ou faz divisões vocais, produz-se um ambiente que direciona as pessoas presentes para um estado de espírito específico. Mas o espaço, o aparato técnico e o roteiro, embora promovam certa catarse ritual, ainda mantêm características que podem ser associadas a um catolicismo *stricto sensu*, diferenciando-se do worship encontrado alhures.

O worship como forma sensorial: mediações musicais na Brasa Church

Tudo depende do ritmo das músicas entre os jovens da Brasa Church. Logo no pátio de entrada da igreja, uma fila indiana destinada à organização do público se forma antes do início de cada culto. Não é permitido aos transeuntes circularem pelos corredores internos antes do horário inicial de cada reunião. Com a porta fechada, a equipe de apoio controla a circulação, mas não detém o som que vem de dentro do templo, emitido em alto volume pelos técnicos de sonoplastia. Não raro, canções são entoadas pelos jovens ainda na fila. Durante a entrada no recinto, o volume do som aumenta, os fiéis escolhem um lugar para participar do culto e, como de costume, permanecem em pé, já vislumbrando os últimos preparativos da banda para a noite. Na entrada do culto das 20h, os membros da banda ainda descansam do culto anterior.

Durante duas horas, do início ao final, a música preenche os cultos. A sequência de momentos rituais segue uma linha que não rompe definitivamente com uma estrutura tradicional de culto evangélico. Dentro dessa estrutura, a música é um componente essencial, mas está situada ao lado de outros momentos, como as orações e o sermão, também chamado de prédica ou pregação (MARTINOFF, 2010). O worship na Brasa Church pode demonstrar uma variação desse modelo. Essas variações podem ser encontradas simultaneamente num dado momento histórico e, inclusive, no interior de uma mesma denominação religiosa.

No caso da Igreja Brasa, isso é evidenciado pelas diferenças que marcam a idiossincrasia da Brasa Church em relação à ritualística dos demais cultos. No culto de jovens, a música compõe um elemento essencial, mas não exclui o lugar da pregação, da oração e de outros momentos rituais.

Apesar do importante lugar rendido à musicalidade, a Palavra (sermão) preenche larga parte da duração do momento religioso, e seu conteúdo reflete, em grande medida, ensinamentos largamente enfatizados pelo protestantismo evangélico brasileiro, como o apelo a uma vida piedosa e à necessidade de que os jovens façam a diferença no “mundo” – entendido como o espaço da esfera secular, em dissociação com o espaço sagrado da “igreja”. A linguagem, contemporânea, é adaptada ao público presente e eivada de humor e gírias. O conteúdo da pregação, contudo, não evidencia alterações substanciais quanto aos valores pregados em décadas. A dualidade “igreja x mundo” aparece como uma norteadora das aplicações morais, sendo atrelada intimamente ao padrão de vida religioso apregoadado. A manutenção do conteúdo e a modernização da forma parecem acompanhar o movimento do gospel, quando ele tende a promover uma “modernização de superfície” (CUNHA, 2007).

Não nos convencemos, entretanto, de que uma separação *a priori* entre forma e conteúdo seja produtiva para pensar a música na Brasa Church. Tampouco parece ser esta uma abordagem suficiente para entender as transformações mais recentes do gospel e das sonoridades evangélicas brasileiras. É por esta razão que intentamos compreender o *worship* e o mundo de manifestações rituais que ele carrega consigo em um outro sentido: o das mediações musicais. Meyer (2015) entende os processos de mediação de uma perspectiva das mediações sociais, operando para além do nível tecnológico. Partindo dos debates sobre a natureza mediada da vida social (MAZZARELLA, 2004), ela entende que as mídias agem afetando e moldando o conteúdo que transmitem, ao invés de servirem como ferramentas de transmissão ou “intermediários” (LATOURE, 2005). Isso quer dizer que, mais do que olhar para elaborações teológicas acerca do lugar da música na vida religiosa, expostas em sermões, discursos ou documentos, devemos prestar atenção nos processos de mediação que se desenvolvem quando materiais são acionados de determinadas maneiras, por pessoas específicas, configurando formas de o culto acontecer. A presença da tendência *worship* na Igreja Brasa destoa das maneiras historicamente anteriores de viver a música e o culto naquela comunidade religiosa. Mas, além disso, a própria existência do movimento Brasa Church em seu seio é um indicativo de que as transformações ocorridas naquela igreja se produzem em um universo de corporalidades distintas em relação à tradição evangélica anterior de usos e costumes. Não são somente os corpos que se modificam: outros instrumentos musicais são utilizados, novas tecnologias são inseridas no templo, jogos de cores e luzes são inovações trazidas à tona. As práticas rituais se utilizam de certos materiais e definem uma nova ambientação de culto.

Para Eisenlohr (2011), em harmonia com o argumento de Meyer, as mídias – enquanto *medias*, e não apenas como meios de comunicação¹³ – apresentam uma certa propensão a apagar-se no ato da mediação. É o que parece acontecer com o worship, que, como veremos a seguir, ao fazer uso de mediações variadas e de um conjunto de manifestações performático-rituais que destoam de padrões anteriormente autorizados e compartilhados pelas igrejas evangélicas, é visto como uma nova visão de igreja, um modelo para formas devocionais. Por meio da perspectiva sugerida por Meyer, podemos resgatar o worship como um protagonista no processo de mediações que envolvem o sagrado e lidam com os sentidos na Brasa Church. Ele pode ser visto como uma forma sensorial que não somente contribui com a vida religiosa, mas produz sujeitos à sua semelhança. Para Meyer (2015), formas sensoriais consistem em:

Modos relativamente fixos para invocar e organizar o acesso ao transcendental, oferecendo estruturas de repetição que criam e sustentam conexões entre crentes no contexto de regimes religiosos específicos. Essas formas são transmitidas e partilhadas; elas envolvem praticantes religiosos em práticas específicas de adoração, e desempenham papel central na modulação destes em sujeitos e comunidades morais religiosos. (p. 151).

Essas formas partilhadas de acionar os sentidos na experiência social não amarram os sujeitos religiosos a algo como fatos sociais durkheimianos que sobre eles exercem uma coerção incontornável. De outro modo, tampouco se orientam em direção a uma libertação dos sujeitos de suas condições enquanto seres inseridos em tramas de padrões e convenções sociais. As práticas sensoriais são sempre transformativas, em que pese a conjunção entre criação e manutenção de padrões que se orientam por formas sensoriais específicas. As configurações dos sentidos também são múltiplas: a divisão pentapartite do “aparelho sensório” humano em visão, audição, paladar, olfato e tato é tão ilusória quanto o é a história da modernidade contada a partir do ocularcentrismo, ou do predomínio da visão. Leigh Eric Schmidt (2000) chama a atenção para a audição como um sentido bem presente nas dinâmicas sensoriais modernas. Se, por um lado, é verdade que a visão é privilegiada em certos *loci* da modernidade, isso não quer dizer que outros sentidos não possam ser acionados e, inclusive, dispostos em emaranhados de complexidade multissensorial. Assim, resta-nos como mais pertinente considerar que visão e audição, juntamente com outros sentidos, agem juntos em operações diversas, pois, ao fim e ao cabo, quem age é o próprio corpo como um todo. Na seção seguinte, utilizaremos o conceito de visão, mencionado pelos membros da Brasa Church, como uma forma de acessar mediações e práticas sensoriais do worship que confundem tentativas de compartimentação dos sentidos.

¹³ A tradução do termo em inglês *media* foi mantida em Meyer (2015) como “mídia” porque, no argumento da autora, não há uma diferenciação entre “mídia” e “meio”, apesar de não ser usual utilizar “mídia” como plural de “meio” na língua portuguesa.

A visão como metonímia: o worship entre arranjos sensoriais

Visão é um termo utilizado pela Brasa Church no sentido de ideal, perspectiva ou ponto de vista a partir do qual a igreja constrói e vive sua experiência religiosa. Todos os anos, a visão da Brasa Church é expressa por meio de temas específicos, buscando comunicar valores que devem nortear a vida cristã da juventude, como simplicidade, integridade e transparência. Um tema visual e um lema são elaborados especificamente para essa finalidade. No ano de 2016, a visão da Brasa Church foi representada pelo lema “A âncora e o vento”. Em 2017, o tema escolhido foi “Contágio de vida” e, em 2018, “Grandiosamente simples”. Fez-se uso intensivo dos temas visuais nos telões, nas pregações, na divulgação da marca Brasa Church na internet e nos acessórios vendidos pela loja Brasa Store. O guitarrista Caio vincula diretamente a visão de igreja expressa pelos temas ao worship. Ultrapassando os limites das configurações musicais, a tendência se referiria a um “estilo de vida”. Mais do que uma nova maneira de produzir canções, agregando estilos musicais com grande popularidade entre o público mais jovem, ele traduziria uma forma de conceber a vida religiosa que superaria a barreira outrora considerada intransponível entre forma e conteúdo, corpo e mística, estar no culto e viver o culto. Pois, se no passado imperavam restrições ascéticas, padrões comportamentais puritanos e ritmos musicais dissociados de qualquer ligação com a música secular e com o “mundanismo”, o worship revelaria uma aceitação de outras formas de corporalidade e de ritualística do culto.

Prestar atenção nas mediações que se produzem na Brasa Church e configuram as formas sensoriais do worship pode ser uma pista importante, na medida em que nos auxilie a entender a sua importância no interior dos processos de devoção musical na Igreja Brasa e, em escala mais geral, no panorama de novas transformações que concernem às sonoridades cristãs brasileiras. Continuemos o nosso raciocínio apresentando breves comentários sobre *interlúdios*, momentos rituais do culto em que mediações entre materiais e corpos se operam, acionando arranjos sensoriais dispostos por uma forma sensorial específica e produzindo determinadas orientações à *atenção* e à *adoração* dos sujeitos e do coletivo. É dessa forma que visão é tomada como uma metonímia, ou seja, enquanto uma figura de retórica que ultrapassa seu campo semântico usual, conectando-se a outros sentidos e arranjos sensoriais como seus referentes.

No interlúdio da atenção, os telões

Durante o percurso temporal do culto, os telões da Brasa Church comunicam mensagens incessantemente. À entrada dos participantes, eles já se encontram ligados e mostram o tema visual do ano. O telão maior, quadrangular, está centralizado e colocado acima dos menores. Retangulares, finos em largura e em posição vertical, estes últimos se dispõem à esquerda e à direita, dois de cada lado, com a exceção de um outro, na horizontal, situado mais abaixo do telão

central. Quando o culto inicia, todos estão dispostos de igual forma, contrastando com o escuro que preenche o recinto do templo.

Basta a banda iniciar a execução das músicas para que a imagem dos telões se modifique. É sugestiva a forma como se pode observar a atenção dos presentes se organizando. Antes em rodas de conversa e em momentos de descontração, todos tomam seus lugares nos bancos, mas permanecem em pé. Os primeiros acordes começam a ecoar e a atenção se volta imediatamente aos telões. Através deles, certas paisagens acompanham a adoração do público, como imagens de águas se movendo calmamente, folhas, árvores e bosques em cenários bucólicos e céus com nuvens que passam depressa. A imagem das águas correntes, passível de ser encontrada com mais frequência do que as demais, inclusive em repetição durante vários cultos, reverbera uma figura bastante reafirmada pela visão de “A âncora e o vento”. Enquanto os elementos do tema de 2016 fazem referência à “firmeza na Palavra” (âncora) e à “liberdade no Espírito” (vento), ambos se relacionam com um universo marítimo, assim como as imagens dos telões.

As músicas são acompanhadas, além disso, pelas suas letras, projetadas no telão principal. Apesar de sua ausência no cenário do worship e da adoração contemporânea, os antigos hinários parecem manter aqui sua utilidade primeira: a de ser um guia à vocalização das canções religiosas pelos crentes. Se, no passado, hinários podiam ser trazidos de casa ou tomados de empréstimo da igreja para utilização no culto, eles agora não parecem ter desaparecido totalmente: apenas se tornaram digitais. O mesmo pode ser dito a respeito da Bíblia: nos cultos da Brasa Church, será difícil encontrar alguém portando o livro sagrado. Os versos referenciados durante os sermões podem ser acompanhados por, pelo menos, duas maneiras distintas: nos celulares, protagonistas durante as fotografias e filmagens pessoais dos louvores e do culto de modo geral; ou no telão maior, enquanto o pregador os lê em sua folha de orientação para a mensagem do sermão.

Outros momentos rituais também enfatizam a centralidade dos telões: durante a recolhida das ofertas, que sucede imediatamente o testemunho¹⁴, vídeos sobre anúncios e eventos da igreja vão sendo reproduzidos. Com o encerramento dos vídeos, passa-se à hora do sermão. Como se o andamento do culto estivesse condicionado à ação dos telões, a passagem entre música, oração, pregação e outras etapas é realizada de maneira instantânea, de forma que, ao final de cada momento, o telão já anuncia ou introduz o próximo acontecimento. A dinamicidade do ritual faz com que o intervalo entre cada cena, contando com a mediação dos telões, produza-se de forma a causar uma impressão de imediatismo, ou de ausência de mediação. Cria-se, assim, uma sensação de atenção coletiva que não parece fornecer brechas de pausa temporal ao culto. Os interlúdios entre momentos rituais são preenchidos com fluidez, conectando a atenção dos

¹⁴ Testemunho é um momento do culto em que uma pessoa autorizada se coloca no púlpito para falar sobre bênçãos recebidas e sobre a necessidade de doar e ser generoso em face do reconhecimento dessas bênçãos.

presentes à tecnologia dos telões e à luz que eles produzem, em contraste com o ambiente escuro que toma o interior do templo.

Ver os telões, nesse sentido, é mais do que uma ação orientada a *olhar* para eles. Se o som é um protagonista nos cultos da Brasa Church, e a música, a pregação e outras manifestações se colocam para serem ouvidas, e se os telões são mediadores rituais, conforme pudemos notar, então ver os telões significa também ouvi-los e participar deles. As mediações musicais na Brasa Church passam pela presença desses mediadores. Sem eles, o worship não se produziria da forma como se produz, e não estaria configurado o ato participativo entre materiais, pessoas e momentos rituais que realiza a performance de culto naquele ambiente. Em outras palavras, a visão do worship, tratando-se de um “modo de ver” (MORGAN, 2012), conjuga diferentes sentidos em um mesmo ato prático. Por essa razão, a visão pode servir como uma metonímia. Se se refere à visão corporal, pode-se referir também à audição e a outras formas de participação sensorial que ocorrem juntamente com os telões e os demais mediadores.



Figura 1: Momento de louvor na Brasa Church, com os telões à frente do público. Na imagem, percebe-se a presença da figura das águas correntes. Fonte: Perfil oficial da Brasa Church no Facebook. Disponível em: <http://www.facebook.com/brasachurch/>. Acesso em: 09 set. 2022.

No interlúdio da adoração, os “espontâneos”

Uma das maneiras pelas quais se pode continuar a acessar os interlúdios dos momentos rituais nos cultos na Brasa Church é através dos “espontâneos”. Tratam-se de intervalos durante a execução das músicas, com duração que pode ir de alguns segundos a poucos minutos, em meio aos quais se fazem orações e pequenas

pregações enquanto os louvores estão sendo tocados e cantados. O momento de adoração em questão é conhecido como “ministração”: um dos integrantes da banda, geralmente o/a vocalista, toma a palavra em meio à música e profere orações, conectando a elas a mensagem espiritual que está sendo veiculada pelo conteúdo musical. O/a cantor/a se coloca enquanto um “ministro de louvor”, nome que designa tanto sua função como cantor/a da igreja quanto sua posição espiritual no culto. A ministração se confunde, por vezes, entre orações e ministração que transmitem mensagens proféticas à igreja.

A expressão “espontâneo” é referida à ordinariedade da manifestação por parte do ministro de louvor. Durante uma performance musical, é esperado que haja mais do que uma reprodução de melodias. Juntamente com a execução de notas musicais, sensações são produzidas e assimiladas pelos presentes, que acompanham, sob diferentes disposições corporais, os interlúdios entre musicalidade e ministração. Quando os “espontâneos” passam a acontecer, as mãos que, em um momento anterior da adoração, estavam coladas ao corpo ou se localizavam à altura do abdômen, são levadas ao alto. Simultaneamente, os corpos como um todo, antes em movimentos mais frenéticos e acompanhando o ritmo das músicas, agora ficam mais contidos. Vozes e preces começam a surgir do público em tom emotivo, marcando um momento de passagem ritual. Música e “espontâneos” conectam-se mediante um contexto idiossincrático de produção dos sentidos, organizando-se através de uma forma sensorial específica. O worship acontece mobilizando interlúdios como aqueles produzidos pelos telões e pelos “espontâneos”. Como vimos anteriormente, as práticas organizadas sob uma forma sensorial são coletivamente compartilhadas e autorizadas. A autorização dessas práticas ocorre pelo exercício de dispositivos de poder que determinam quando um “espontâneo” pode acontecer ou não, que pessoas ou agentes podem praticá-lo, que palavras podem ser ditas e em que circunstâncias algo pode ser visto como “barulhento” ou “fora do lugar” (WEINER, 2014).

Considerações finais

Ritos nos levam a pensar arranjos sensoriais em configurações sociais das mais diversas. Stoller (1989), trabalhando entre os Songhay, no Níger, conseguiu propor uma descrição de como cheiros, gostos e sons se conectam com um universo de práticas rituais na cotidianidade daquele grupo étnico. Em relação à Brasa Church e à Igreja Católica de Santana, consideramos que uma abordagem inspirada na chamada antropologia sensorial pode nos fornecer ótimas pistas para acessar disposições, configurações e arranjos sensoriais envolvidos na produção e experiência do worship enquanto tendência de música e culto. Mais do que uma análise dos discursos ou das elaborações teológicas que possam ser encontradas em pregações e letras musicais, é possível avançar em direção a mediações “invisibilizadas” que estabelecem formas devocionais e contextos rituais, visibilizando certos elementos e ocultando tantos outros, como os “espontâneos” e o protagonismo dos telões, por detrás de um senso de imediatismo.

Analisando o trabalho acústico, pudemos observar algumas características do worship que se fazem presentes em ambos os espaços, como um estilo musical que gira em torno do pop-rock e da soul music; uma instrumentação baseada em violão, guitarra, baixo, bateria e teclado; gestos vocais íntimos da música gospel, mas que dispensam exagero de vibratos e agregam elementos do rock nos momentos de maior volume; vestimenta que dialoga com uma determinada moda juvenil; organização do espaço cultural que o aproxima de um lugar de espetáculo; orações e gritos de “glória”, “aleluia”, dentre outros, em meio às músicas, etc.

Para além das questões que as mediações musicais nos colocam, certos aspectos podem ser explorados na esteira das transformações que abrangem o panorama acústico cristão no Brasil – e de transformações recentes ao nível das corporalidades. Analisando o cenário de um grupo de jovens pentecostais em Comodoro Rivadavia, na Argentina, Luciana Lago (2013) deparou-se com uma situação semelhante à que nos coloca o worship. As práticas culturais em torno da música se traduziam, nos termos nativos, em um “estilo de vida” representando modos alternativos de “ser pentecostal”. Entretanto, a presença de certas qualidades e valores relativos a um *ethos* cristão naquele contexto reafirmariam as oposições exclusivas entre “estar na igreja” e “estar no mundo”. Na Brasa Church, a visão do worship implica em uma reconfiguração de padrões culturais relacionados aos corpos dos fiéis, às maneiras como se apresentam e aos ritmos musicais adotados, o que aproxima esse modelo de padrões tidos como seculares. Neste caso, como se pode interpretar a dualidade “igreja x mundo” a partir dos arranjos sensoriais?

Atribuir importância às modificações inscritas na história e que permanecem em seus fluxos transformativos, notificando novas realidades à musicalidade cristã, é uma tarefa cujas possibilidades incluem a consideração do worship como uma forma sensorial, ou seja: como um modo coletivamente autorizado de conectar pessoas e efetuar mediações com o sagrado, moldando e construindo a experiência religiosa. Esta guinada analítica só poderá ser efetivada mediante um novo olhar voltado para as mediações musicais, o que demandará um deslocamento metodológico em direção a aspectos como a estética, a corporalidade e a acústica, a dados inscritos nas próprias mediações. Os processos sociais que envolvem as configurações musicais e rituais cristãs a partir do worship incluem transformações diversas, não somente no que se refere à musicalidade, mas também a alterações nos modos de *sentir-se* cristão no Brasil.

Referências

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a historical ethnographic approach to samba in Rio de Janeiro (1917-1988)**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Champaign, EUA: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

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.

CUSIC, Don (Org). **Encyclopedia of contemporary Christian music - Pop, rock, and worship.** Santa Barbara; Denver; Oxford: Greenwood Press/ABCCLIO, 2010.

DOLGHIE, Jacqueline Ziroldo. A Igreja Renascer em Cristo e a consolidação do mercado de música gospel no Brasil: uma análise das estratégias de marketing. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, n. 6, v. 6, p. 201-220, 2004.

EISENLOHR, Patrick. What is a medium? The anthropology of media and the question of ethnic and religious pluralism. **Social Anthropology**, v. 19, n. 1, p. 1-5, 2011.

HERZFELD, Michael. **Antropologia – Prática teórica na cultura e na sociedade.** Petrópolis, RJ, Brasil: Vozes, 2017.

JUNGBLUT, Airton Luiz. A salvação pelo Rock: sobre a “cena underground” dos jovens evangélicos no Brasil. **Religião & Sociedade**, v. 27, n. 2, p. 144-162, 2007.

LAGO, Luciana. “Esto no es religión, es um estilo de vida”: jóvenes y pentecostalismo em Comodoro Rivadavia. In: ALGRANTI, Joaquín (Dir.). **La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas.** Buenos Aires: Biblos, 2013. p. 255-276.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social.** An introduction to actor-network-theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LOPES, Artur Costa. **Batucando para Jesus: fé trabalho e prazer no fazer musical católico.** Tese de Doutorado (Música): Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2021.

MALY, Ico; VARIS, Piia. The 21st-century hipster: on micro-populations in times of superdiversity. **European Journal of Cultural Studies**, n. 19, v. 6, p. 637-653, 2015.

MARTINOFF, Eliane Hilario da Silva. A música evangélica na atualidade: algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. **Revista da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical**, n. 18, v. 23, p. 67-74, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia, vol. 2.** São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAZZARELLA, William. Culture, globalization, mediation. **Annual Review of Anthropology**, n. 33, p. 345-367, 2004.

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

MENEZES, Renata de Castro; TEIXEIRA, Faustino (Orgs.). **Catolicismo plural: dinâmicas contemporâneas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MEYER, Birgit. Religion sensations: why media, aesthetics and power matter in the study of contemporary religion. In: H. De Vries (Ed.). **Religion: beyond a concept**. New York: Fordham University Press, 2008. p. 704-723.

MEYER, Birgit. Mediação e imediatismo: formas sensoriais, ideologias semióticas e a questão do meio. **Campos**, n. 16, v. 2, p. 145-164, 2015.

MORGAN, David. **The embodied eye**. Religious visual culture and the social life of feeling. Berkeley: University of California Press, 2012.

MOSQUEIRA, Mariela. Cristo rock: una aproximación al mundo social del rock cristiano. In: ALGRANTI, Joaquín (Dir.). **La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas**. Buenos Aires: Biblos, 2013. p. 227-253.

ORO, Ari Pedro. Transnacionalização evangélica brasileira para Portugal: tipologia e acomodações. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, n. 19, v. 26, p. 14-51, 2017.

ORO, Ari Pedro; ALVES, Daniel. Encontros globais e confrontos culturais: o pentecostalismo brasileiro à conquista da Europa. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, n. 58, v. 4, p. 951-980, 2015.

POWELL, Mark Allan. **Encyclopedia of contemporary Christian music**. Peabody, Massachusetts, USA: Hendrickson Publishers, 2002.

ROCHA, Cristina. A Megaigreja Hillsong no Brasil: a constituição de um campo religioso transnacional entre o Brasil e a Austrália. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, n. 23, v. 2, p. 162-181, 2016.

SCHMIDT, Leigh Eric. **Hearing things: Religion, illusion, and the American Enlightenment**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things: the senses in anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1989.

WEINER, Isaac. **Religion out loud: Religious sound, public space, and American pluralism**. New York: New York University Press, 2014.

**O Verbo se fez cântico:
a transfiguração da teologia adventista em música**
The Word became song:
the transfiguration of Adventist theology in music

Joêzer de Souza Mendonça¹

RESUMO

O presente artigo apresenta uma análise de dois conjuntos de cânticos produzidos no Brasil pela Igreja Adventista do Sétimo Dia: as músicas publicadas em coletâneas direcionadas à juventude na década de 1970 e os cânticos de louvor gravados entre os anos 2000-2020. Nossa análise toma por fundamento a noção de habitus conforme o entendimento de Bourdieu (1983; 2007) e Wacquant (2007) e propõe que as singularidades deste grupo de canções resultam de um processo de triagem de elementos provenientes da modernização litúrgica e musical evangélica que se deve às disposições mentais acionadas pela assimilação do princípio adventista de mordomia. Com o objetivo de demonstrar que o conceito de habitus pode explicar como os esquemas do pensamento teológico norteiam a produção musical adventista, dividimos este artigo em três seções: uma exposição da fundamentação teórica a partir da noção de habitus; uma explicação do princípio de mordomia conforme interpretado pelo adventismo, seguida da observação desse princípio na música adventista; por fim, uma avaliação dos processos de filtragem de elementos de música, letra e performance percebidos no repertório musical estudado.

Palavras-chave: habitus; teologia da mordomia; música adventista; música evangélica.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of two groups of songs produced in Brazil by Seventh-Day Adventist Church: the songs published in youth-oriented hymnals in the 1970s and the praise songs recorded between the years 2000-2020. Our analysis is based on the notion of habitus according to Bourdieu (1983; 2007) and Wacquant (2007) and proposes that the singularities of this musical repertoire result from a process of filtering elements from the liturgical and evangelical musical modernization that comes from mental dispositions set off by the assimilation of the Adventist principle of stewardship. In order to show that the concept of habitus can explain how theological thought schemes guide Adventist music production, this paper has three sections: an exposition of the theoretical foundation from the notion of habitus; an explanation of the stewardship principle as interpreted by Adventism, followed by an observation

¹ Doutor em Música pelo Instituto de Artes da UNESP. Professor titular da PUCPR e da UNESPAR. Contato: joezer.7@gmail.com

of this principle in Adventist music; finally, an examination of the filtering processes of elements of music, lyrics and performance distinguished in that musical repertoire.

Keywords: habitus; theology of stewardship; Adventist music; Evangelical music.

A Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD) é uma denominação cristã cuja identidade doutrinária se apoia na observância do sábado, no conceito peculiar sobre o papel jurídico-sacerdotal de Cristo no santuário e na ênfase escatológica a respeito do segundo advento. Um destaque particular da IASD é a sua produção musical que, não raro, é mais conhecida no meio cristão brasileiro do que seus pontos doutrinários distintivos. Seu repertório musical integra programas de rádios evangélicas e cantores adventistas como Leonardo Gonçalves, a dupla Os Arrais, o quarteto Arautos do Rei e o grupo vocal Prisma Brasil atraem multidões de evangélicos de diferentes denominações.

Um exame mais acurado das músicas destes cantores revelará que eles têm se apropriado de estilos populares contemporâneos, mas a produção de suas canções costuma atenuar e desacelerar a ênfase rítmica e favorecer arranjos sofisticados, às vezes com grupos orquestrais. Por sua vez, as músicas de produtos audiovisuais como *Adoradores* (Novo Tempo, 4 vols., 2013-2019) denotam a incorporação de estratégias do moderno louvor gospel, mas restringem a repetição dos refrões, atenuam a carga emocional de líderes de louvor e reformulam ênfases temáticas presentes em sua contraparte evangélica, notando-se apenas resíduos de similaridade no tratamento melódico-harmônico. O que explicaria essas diferenças na adoção de práticas musicais?

Se as produções dos músicos adventistas, de modo geral, operam um processo de triagem de elementos musicais, vale perguntar pelos processos mentais que são mobilizados para efetuar essa filtragem. Uma hipótese oferecida neste artigo é a de que os adventistas produzem sua música a partir das disposições mentais geradas pelas características teológicas peculiares. Em outras palavras, os hábitos mentais se mostram importantes na transferência dos caracteres teológicos particulares para as estruturas musicais. Em suma, a diferenciação simbólica da teologia adventista é um fator interiorizado pelos músicos adventistas e exteriorizado em sua produção musical.

Com o objetivo de demonstrar que o conceito de *habitus* pode explicar como os esquemas de pensamento norteiam a produção musical dos adventistas, este artigo se divide em três partes: na primeira, são apresentadas as definições de *habitus* segundo as concepções de Bourdieu (1983; 2005) e Wacquant (2007), além das referências de outros estudiosos do conceito de *habitus* e de sua aplicação na música e/ou no comportamento social e religioso. Em seguida, temos a hipótese que liga a noção de *habitus* ao conceito de mordomia no adventismo do sétimo dia e que pode explicar como as disposições mentais geradas pelas convicções teológicas mobilizam os procedimentos musicais dos adventistas. Na terceira seção, para confirmar que “a prova do pudim teórico do *habitus* é comê-lo empiricamente” (WACQUANT, 2007, p. 70), examinamos amostras musicais que

denotariam que o princípio da mordomia é um fator organizador da mentalidade dos produtores de música no adventismo no Brasil. Esse entendimento está sintetizado no título deste artigo, que analisa como o Verbo, no sentido duplo de teologia cristológica e denominacional, se transfigura em música.

1. Sobre o *habitus* e a transfiguração da teologia em música

A noção de *habitus* é antiga e remonta a Aristóteles que, a partir do termo grego *hexis*, a conceituava como “as disposições adquiridas do corpo e da alma” (DUBAR, 2005, p. 77) envolvidas em processos de socialização e aprendizagem, e também a Tomás de Aquino que verteu o termo para o latim (*habitus*) e o associou a uma “disposição durável”, segundo diz Wacquant (2007, p. 65). O conceito de *habitus* foi empregado por Emile Durkheim para “designar um estado geral dos indivíduos, estado interior e profundo, que orienta suas ações de forma durável” (SETTON, 2002, p. 61). Desde então, o termo tem sido utilizado por analistas de várias áreas, incluindo as artes (arquitetura e iconografia, por exemplo).

O sociólogo Pierre Bourdieu (1983; 2005) aplicou a noção de *habitus* ao domínio das práticas e representações sociais e particulares. As práticas são mediadas pelo *habitus*, que o autor define como “um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas” de pensamentos adquiridos em contextos anteriores (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Setton (2002, p. 61) diz que o *habitus* ajuda na compreensão das características da identidade de um grupo social, sendo um sistema de operação ora consciente, ora inconsciente, “uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas”.

O *habitus* tem o potencial de articular a interação entre indivíduo e sociedade ao agregar a *interiorização da exterioridade* e a *exteriorização da interioridade*. Isto é, segundo Wacquant (2007, p.65-66), o *habitus* revela a maneira como o indivíduo interioriza os pensamentos e condutas externas, da sociedade, sob a forma de disposições e “propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de determinados modos”. Ao exteriorizar o que incorporou no seu hábito mental interior, o indivíduo está respondendo às exigências e demandas do seu meio social.

Os analistas não pretendem conceder à ideia de *habitus* o poder de fixar um ponto único e inalterável onde estaria fincada a raiz das explicações causais diretas. “*Habitus* não é destino”, diz Setton (2002, p. 61), mas uma noção que auxilia a reflexão sobre “uma identidade social” ou “um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente”. Wacquant (2007, p. 66) esclarece que o *habitus* não

é uma aptidão natural, mas social, que é, por esta mesma razão, variável através do tempo, do lugar e, sobretudo, das distribuições de poder e que o *habitus* é transferível a diversos domínios de prática, do esporte a comportamentos matrimoniais, e que pode fundamentar diversos estilos de vida (cf. BOURDIEU, 2007, p. 162-211).

Recorrendo a esta noção de *habitus*, observa-se, assim, a correspondência entre a música e a sociedade que a pratica: “O que ocorre, de fato, é que as estruturas sociais se cristalizam nas estruturas musicais; que de modos diversos e com variados graus de consciência crítica, o microcosmo musical replica o macrocosmo social” (BALLANTINE, 1984, p. 5).

Nessa perspectiva, os esquemas particulares do pensamento adventista são assimilados pelos fiéis e engendram novos esquemas que podem ser acionados em contextos individuais. É quando a estrutura social e religiosa se transfigura em estrutura mental.

No século XXI, há uma gama crescente de diversidade estética e musical nos grandes centros urbanos ocidentais. Vemos surgir também uma miríade de denominações evangélicas cujo repertório musical, em contraste com a manutenção de crenças tradicionais e pré-modernas, agrega a pluralidade musical secular contemporânea. Essa renovação musical se dá por diferentes maneiras nas igrejas evangélicas, reciclando a antiga tensão entre tradição e inovação no campo da música evangélica e gerando novos territórios de conflito em torno da prática musical religiosa. A variação na modernização dos produtos musicais sacros presente no diversificado meio evangélico pode ser explicada pelos níveis de ajustamento simbólico entre as disposições cognitivas do grupo religioso e suas formas de expressão musical, visto que na esfera evangélica a música também é um esquema teológico. No dizer de William T. Flynn (1991, p. 182), o pluralismo musical e os variados estilos de culto nas igrejas cristãs, indicam que “diferenças na prática musical podem indicar diferenças subjacentes na ênfase teológica, visto que a música utilizada na adoração cristã reflete a interpretação de uma igreja sobre sua liturgia”. Por outro lado, as similaridades poderiam sugerir uma convergência em determinados pontos teológicos.

Begbie (2000, p. 271) avalia que “a música sempre, em alguma extensão, incorpora a realidade social” e Shepherd (1987, p. 57) observa que a música representa os processos mentais de um grupo social, apontando que, se os estilos musicais são socialmente significativos, então é possível demonstrar a importância desse significado ao analisar a música nos termos da realidade social em que surgiu. No que concerne à produção musical realizada no âmbito do adventismo, sua noção a respeito de “mordomia” nos ajuda a ver um ajustamento simbólico entre suas crenças e sua música.

2. A relação adventista entre mordomia e música

No século XIX, o programa de expansão protestante das igrejas localizadas nos Estados Unidos mobilizou a busca de financiamento, ocasionando um despertar do movimento da mordomia cristã para o sustento de projeto evangelizador de tamanho porte. O ânimo missionário daquele momento histórico também esteve presente na trajetória do adventismo que, a partir de então, se tornou uma igreja que “desenvolveu uma forte consciência de mordomia” (BRADFORD, 2011, p. 737; RODRIGUEZ, 1994).

Segundo o conceito de mordomia adventista, os indivíduos são administradores dos bens recebidos de Deus, a saber, o *tempo*, o *templo* (o corpo), o *tesouro* e o *talento*. Esse conceito interliga várias doutrinas da igreja, como as doutrinas da criação, da humanidade, da redenção, do sábado e da restauração (BRADFORD, 2011, p.721)².

Nessa lógica, o estudo da doutrina do sábado sob a perspectiva do conceito de mordomia mostra que este dia específico tem a ver com o *tempo* e a conscientização sobre o valor do tempo, ao passo que o denominador *tesouro* no princípio da mordomia se relaciona com o princípio de que “os dízimos e as ofertas nos lembram que somente Deus é proprietário no sentido absoluto”, tornando “o adorador parceiro de Deus em coisas concretas” (BRADFORD, 2011, p. 725-726).³

No adventismo, o código de restrições e abstinências também leva “a igreja, como corpo coletivo, [...] a estabelecer uma autêntica comunidade de mordomia numa sociedade cada vez mais secularizada” (BRADFORD, 2011, p. 731). Desse modo, a moderação dos gostos pessoais e a rejeição de práticas consideradas impuras ou imorais, relacionadas ao denominador *templo*, agregaria respeitabilidade ao testemunho da igreja.

Em relação ao *talento*, o quarto denominador do princípio de mordomia no adventismo, as vocações e habilidades dos integrantes da igreja são ferramentas de serviço e a “apropriada mordomia desses dons envolve, inevitavelmente, o ministério e a missão de alcançar e atender às necessidades humanas em nome de Cristo” (BRADFORD, 2011, p. 733).⁴

Se a concessão do tempo e dos bens pessoais para a causa religiosa partilha dos mesmos princípios da mordomia protestante, há, entretanto, minúcias que estão ajustadas à mentalidade teológica adventista. Por exemplo, a atenção cedida

² A abordagem à mordomia no Adventismo foi consultada no *Tratado de Teologia Adventista do Sétimo Dia* (DEDEREN, 2011), obra que reuniu descrições e análises de eruditos adventistas sobre os ensinamentos bíblicos dos adventistas com aval do órgão oficial de pesquisas bíblicas da IASD (cf. Prefácio, p. xi).

³ Cf. Ellen White, *Conselhos Sobre Mordomia*, versão e-book, 2007, p. 205-6.

⁴ A raiz do termo “mordomo” utilizado no Novo Testamento é *oikonomos*, sendo que os encargos do mordomo, segundo a parábola bíblica relatada no livro de Lucas (16:2-4) é denominada de *oikonomia*. “Em 1 Coríntios 9:17, Paulo fala de *oikonomia* como a responsabilidade de despenseiro que lhe foi confiada. Efésios 1:10 usa a palavra *oikonomia* para se referir ao plano de Deus de fazer ‘convergir’ em Cristo todas as coisas” (BRADFORD, 2011, p. 723).

à saúde do corpo retoma o conceito do corpo como o “templo do Espírito Santo”⁵: “a reforma da saúde e o ensino de saúde e da temperança são partes inseparáveis da mensagem adventista” (*Manual da Igreja*, 2010, p. 165). No âmbito do denominador *tempo*, o sábado é considerado um dia de exceção, em que determinadas atividades cotidianas e profissionais não devem ser praticadas. Em resumo, recomenda-se abstinência de condutas no *tempo*, renúncia de comportamentos e restrições alimentares para o bem-estar do *templo*, abstinência financeira (dízimos e ofertas) e aplicação religiosa do *tesouro* pessoal, e dedicação dos *talentos* para a missão evangelizadora da igreja.

Se o modo de ser adventista se mostra inseparável da teologia da mordomia, isto mobilizaria práticas musicais indissociáveis de sua visão teológica. Essa constatação sugere uma afinidade entre a atitude religiosa e a atividade litúrgico-musical. Não seria de modo algum equivocado perceber que as restrições adventistas a certos alimentos e joias ornamentais estão em paralelo com a restrição a determinados gêneros musicais e instrumentos (ainda hoje, há congregações adventistas que não aprovam o uso de instrumentos de percussão no templo), que o culto realizado num dia excepcional (o sábado) requer uma música litúrgica de exceção que restringe ou atenua o contato com a música secular.

Ao se olhar a teologia adventista da mordomia com as lentes do conceito de *habitus*, é possível verificar que as estruturas religiosas são transpostas para os modos de criação e seleção musicais da igreja, visto que a estrutura de disposições teológicas relaciona-se com o contexto das atividades sacro-musicais. Conforme demonstro a seguir, na prática adventista essa conduta se expressou na ênfase escatológica presente nas letras de seus cânticos, na incorporação moderada da matriz musical popular brasileira e na triagem de elementos musicais e performáticos da adoração neopentecostal.

3. O hábito faz o músico: o repertório musical adventista à luz do *habitus*

O primeiro hinário oficial dos adventistas foi publicado em 1869, nos Estados Unidos, poucos anos depois da organização institucional da igreja ocorrida entre 1860-1863. Intitulado *Hymns and Tunes for those who keep the Commandments of God and the Faith in Jesus*, este hinário trazia melodias provenientes das coletâneas musicais de outras igrejas cristãs com as letras dos cânticos adaptadas às doutrinas do sábado, do juízo final e do segundo advento de Cristo. Entre os 536 cânticos presentes no hinário, 40 se inscreviam na seção “Sábado”, enquanto 103 cânticos se alinhavam à escatologia em seções do hinário como “Esperando por Cristo”, “Segundo Advento” e “Juízo”.

⁵ I Coríntios 6:19: “Ou não sabeis vós que vosso corpo é templo do Espírito Santo, que habita em vós, o qual tendes da parte de Deus, e que não sois de vós mesmos” (*Bíblia Sagrada*, versão Almeida Corrigida Fiel).

No seu período de formação inicial nos Estados Unidos, a igreja adventista do sétimo dia tinha poucos músicos e compositores na sua membresia, o que favoreceu a adoção da musicalidade comum dos evangélicos. Aliás, boa parte daquele repertório, repleto de música *folk* e marchas típicas do século XIX, foi mantido nos hinários lançados posteriormente nos demais países alcançados pela evangelização adventista. Por outro lado, a excepcionalidade adventista na observância do sábado do sétimo dia e na interpretação de tópicos como santuário e juízo levou a igreja a prover novos cânticos e/ou adaptações nas letras de cânticos já existentes.

No *Hinário Adventista do Sétimo Dia*, lançado pela IASD no Brasil em 2022, constam 600 hinos, sendo 10 músicas específicas sobre o sábado e quase 80 cânticos escatológicos presentes na seção “A Doutrina dos Últimos Eventos”. Na trajetória da música adventista, os cânticos que envolvem a escatologia apresentam, de modo geral, melodias que expressam triunfo e grandiloquência, ao passo que a temática do sábado traz aspectos rítmicos e melódicos de maior serenidade. Hinos como “Breve Jesus Voltará” (n.º 440), “Vencendo Vem Jesus” (n.º 441 – uma adaptação apocalíptica da marcha *Mine Eyes Have Seen the Glory*) “Oh Que Esperança” (n.º 444), “Cristo Não Tarda a Voltar” (n.º 452) e “Não Desistir” (n.º 464) são uma pequena amostra das construções melódicas associadas ao épico e ao triunfal que também estão presentes nas músicas de temática escatológica de solistas e grupos vocais da IASD.⁶

Podemos notar que as disposições mentais geradas pelas convicções teológicas sobre o juízo e o segundo advento são transfiguradas em melodias e arranjos instrumentais que reforçam o aspecto triunfante do retorno de Cristo e a sensação de urgência e iminência dos últimos eventos. Neste ponto, vale enfatizar que a noção de *habitus* não é um mero automatismo ou determinismo, uma ação mecânica derivada de um aprendizado. Possuindo, porém, um caráter ativo, dinâmico e nem sempre consciente ou intencional, o *habitus* se revela na exteriorização de um estoque de conceitos e práticas uma vez incorporados pelo indivíduo.

Então, se a ênfase escatológica adventista tem sido exteriorizada por meio de elementos musicais sedimentados, mas não imutáveis, como os músicos adventistas reagem às novas formas de fazer música na modernidade? Uma resposta está nos cânticos adventistas produzidos nos anos 1970 e 1980, chamados de “corinhos”, em que se nota a influência de melodias e harmonizações que recuperam as bases de uma musicalidade de matriz brasileira, em contraste com a presença de “corinhos” de origem americana baseados em ritmos como marchas militares e *rockabilly*. No entanto, aqueles cânticos adventistas que ecoam a brasilidade musical não são sambas, baiões e frevos. Vale perguntar se esse processo de triagem de elementos musicais teria ocorrido de algum modo em decorrência da assimilação, pelos músicos, da noção de mordomia.

⁶ Ver os álbuns dos quartetos Arautos do Rei e Cânticos, dos grupos Prisma Brasil e Novo Tom e de solistas como Leonardo Gonçalves, Alessandra Samadello e Fernando Iglesias.

Bastante populares nas igrejas evangélicas desde os anos 1950, os “corinhos” apresentam melodias e letras curtas, de fácil aprendizado, que “falam de salvação individual, piedade pessoal e esperança para o porvir, não dando importância a questões contextuais” (LIMA, 1991, p. 55). Utilizados, primeiramente nos Estados Unidos, por organizações evangélicas paraeclesiais endereçadas à juventude, os corinhos foram assimilados pelas igrejas evangélicas que avistavam naqueles cânticos uma possibilidade de engajamento da juventude cristã e um facilitador na evangelização pública.

Na década de 1970, a IASD publicou duas coletâneas de música para os cultos realizados pela juventude adventista: *Vamos Cantar* (1973) e *Vamos Cantar, vol. 2* (1979). Estas coletâneas não descartaram completamente os corinhos de origem estrangeira, e até mesmo trazem marchas e melodias de autores nacionais que não escondem certa similaridade em relação aos cânticos americanos. Contudo, o maior aporte de compositores brasileiros, como Williams Costa Junior, Alexandre Reichert Filho e José Geraldo Lima, trouxe várias melodias e arranjos distintos do padrão do corinho estrangeiro. Tomemos dois cânticos daquelas coletâneas que apresentam um estilo melódico-harmônico mais associado à MPB do que aos tradicionais corinhos norte-americanos: “Agora” e “Conversar com Jesus”.

O cântico “Agora” foi o hino oficial do IV Congresso MV (Missionários Voluntários) realizado pelos jovens adventistas em 1973. Nesses eventos, os cânticos temáticos oficiais possuem, geralmente, tonalidade maior, andamento acelerado e uma quase inevitável marcação rítmica marcial que inferem entusiasmo. Nesta música, a tonalidade é menor (Mi menor), o andamento é lento e a harmonização é complexa. Trechos de sua letra, diferentemente da característica triunfalista de cânticos sobre o segundo advento, sumarizam a trajetória do adventismo do desapontamento de 1844 à retomada da expectativa pelo retorno de Cristo:⁷

Vamos irmãos, não podemos mais ficar aqui
Cristo não veio e ainda estamos aqui
Agora vamos nós falar de um Salvador
O mundo inteiro quer amor

Os oito versos do pequeno cântico “Conversar com Jesus”, de Alexandre Reichert Filho, exibem uma progressão melódica e harmônica inexistente nos corinhos estrangeiros que integravam as coletâneas adventistas desde os anos

⁷ No início do século XIX, surgiu nos EUA um movimento religioso que defendia o iminente retorno de Cristo à Terra. Seguindo suas próprias interpretações de textos bíblicos e eventos históricos, o pregador William Miller (no Brasil, chamado de Guilherme Miller) difundiu a ideia de que o segundo advento de Cristo ocorreria no ano de 1843 – data prorrogada por pregadores adventistas para 22 de outubro de 1844. Vários futuros líderes da Igreja Adventista integravam o movimento milerita, sendo que sua espera seguida de amarga decepção foi chamada posteriormente no adventismo de “Grande Desapontamento de 1844”. Reorganizados após o ocorrido, os adventistas decidiram não marcar nenhuma data, “mas o consenso era de que o visível retorno de Jesus era iminente” (VYHMEISTER, 2011, p. 2-5).

1960. Os corinhos “importados”, como “Estou seguindo a Jesus” (anônimo) e “Caminhando” (J. Oatman Jr./H. Sewell), têm construção harmônica simples e ritmo de música *country* americana. Por sua vez, a melodia de “Conversar com Jesus” é simples, mas o desenvolvimento da harmonia é repleta de acordes e transições harmônicas sofisticadas.

No contexto sociorreligioso em que surgiram, os dois volumes de *Vamos Cantar* foram importantes na gradual transição da produção musical adventista de um repertório baseado na hinódia protestante anglo-americana para um repertório autóctone dirigido à evangelização da juventude. Essa atualização musical dos cânticos não se traduziu em incorporação de gêneros populares como o frevo, o baião, a marcha-rancho ou o samba, mas na adoção de recursos melódicos e harmônicos da música popular nacional. Mesmo assim, tratou-se de um momento que repercutiu gostos e tradições adquiridas que contrastavam com a hinódia tradicional, visto que, se a instituição adventista visava atender uma demanda musical de uma faixa etária específica, a renovação musical pode ter ocorrido pelo entendimento de que um novo contexto sociorreligioso, de novas estratégias evangelizadoras, requeria outros procedimentos musicais. Posto de maneira simples, essa nova produção que emergia estaria providenciando melodias e letras mais próximas ao gosto musical peculiar da juventude.

No cenário musical protestante dos anos 1970, havia pastores e musicistas, como Jaci Maraschin, Simeu Monteiro e o grupo vocal Vencedores por Cristo, entre outros, que passaram a incorporar estilos ligados à música popular brasileira em suas composições e coletâneas. Gêneros de matriz musical popular como a marcha-rancho, a bossa nova, o sertanejo e o baião começaram a ser introduzidos em algumas (poucas) igrejas protestantes, em que pese a rejeição eclesiástica com que esta inovação musical foi recebida (MENDONÇA, 2016). Entretanto, por que a produção musical adventista dos anos 1970 não absorveu nenhum desses estilos em suas coletâneas jovens, cultos e missões de evangelização? O *habitus* da mordomia adventista teria mobilizado um processo de filtragem da modernização musical que, embora incipiente naquela época, já alcançava algumas igrejas protestantes?

Algumas proposições dos documentos oficiais da Igreja Adventista e textos de seus teólogos sobre música na igreja podem responder a estas questões. Votado pela Conferência Geral dos adventistas realizada nos EUA em 1972, o documento “Filosofia Adventista de Música” trazia diretrizes para a música do “culto de adoração” – que propugnava o uso de músicas (“os grandes hinos da nossa herança como Igreja”) e instrumentos musicais de acordo com “os sublimes ideais de adoração”; para a “música do evangelismo” – que poderá incluir a música evangélica (isto é, não adventista) desde que não se realce a exibição pessoal nem comprometa “os altos princípios de dignidade e excelência” da mensagem adventista; e para a “música no evangelismo de jovens”. Como analisamos o repertório das coletâneas institucionais direcionadas aos jovens, vamos nos deter um pouco mais na análise deste tópico.

Neste item, admite-se que “os jovens tendem a identificar-se com a música jovem contemporânea” e que esta conduta às vezes tem levado “ao emprego de estilos musicais questionáveis”. Os signatários deste documento propõem que se evite o canto estridente, marcação rítmica muito acentuada e até mesmo o uso de acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a, chamados de “sonoridades extravagantes”, e também advertem contra músicas do blues, jazz e rock, consideradas “inimigas do desenvolvimento do caráter cristão”. Em relação aos cânticos mencionados acima, estas recomendações foram adotadas nas coletâneas adventistas dos anos 1970, com exceção do item a respeito de acordes “extravagantes”.

Em 2004, a IASD votou novo documento sobre música em que comparece de modo inequívoco a conjugação adventista do princípio de mordomia com a participação da igreja nos últimos eventos, conforme sua interpretação teológica sobre a escatologia:

Fazer música adventista do sétimo dia requer a escolha do melhor. Nessa tarefa, acima de tudo, nos aproximamos de nosso Criador e Senhor e O glorificamos. Cumpre-nos aceitar o desafio de **ter uma visão musical diferenciada** e viável, **como parte de nossa mensagem profética**, dando assim uma contribuição musical adventista importante e **mostrando ao mundo um povo que aguarda a breve volta de Cristo** (2004, s.p) grifos nossos

Nas *Orientações com Relação à Música para a Igreja Adventista do Sétimo Dia*,⁸ documento votado em 2005 pelo órgão administrativo da IASD para a América do Sul (Divisão Sul-Americana – DSA), não há mudanças substanciais em relação às diretrizes anteriores. Seguem reprováveis “o uso de tonalidades estridentes e distorções vocais ou instrumentais”, mas não há mais uma lista de acordes extravagantes. Registra-se, porém, “um cuidado especial para não se utilizar músicas que apenas agradem os sentidos, tenham ligação com o carismatismo, ou tenham predominância de ritmo”. Considerando a recente aproximação com a música (neo)pentecostal de louvor desde os anos 2000, resta evidente que orientação a respeito da relação com o carismatismo não foi integralmente acatada nas produções musicais da IASD.

As diretrizes para a música na IASD também são um campo de conflito entre a orientação oficial e a prática cotidiana de músicos, pastores e congregações. Palogan e Silva (2019, p. 8) observam que o *habitus* do indivíduo não é somente estrutura estruturada, “mas também estruturante, que permite que haja lutas e contradições no campo em que o indivíduo está inserido”. Bourdieu (1994, p. 60) define *habitus* como “estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras”. Se considerarmos a teologia normativa da igreja como “estrutura estruturada” e a visão heterogênea de pastores e teólogos da IASD como “estrutura estruturante”, vemos que nem sempre haverá

⁸ Documentos estão disponíveis no *site* da DSA (adventistas.org) nas seções “Documentos e declarações” e “Ministério da Música”. Estes documentos não possuem numeração de páginas.

alinhamento pleno entre as teologias normativas e as práticas individuais no cotidiano.

Palogan e Silva (2019, p. 8) observam que Certeau (2012) entende que o cotidiano da pessoa comum “não é limitado ao que está formalmente estabelecido, mas também é um local de rupturas” que possibilita ao indivíduo dar novos sentidos ao que vê, ouve e lê. Nessa perspectiva, quando as produções musicais lançadas com o selo da IASD introduzem recursos musicais (melodias, acordes e instrumentos musicais) e denotam interação com o cântico neopentecostal/gospel, observa-se que pastores e músicos que participaram dessas produções não se limitaram ao que está formalmente estabelecido em diretrizes oficiais. Assim, não é difícil notar que um edifício sustentado por uma filosofia teológica e cultural sobre a música pode ruir sob o peso dos contrastes de entendimento teológico e cultural que existem entre músicos e teólogos, entre os leigos e a instituição.

Na interpretação de teólogos adventistas como Canale (2009, p. 110), as preferências culturais e gostos pessoais não devem prover a fundamentação das formas da liturgia, pois os adventistas não deveriam introduzir na liturgia congregacional nada de ordinário ou comum, “a menos que primeiramente nós o purifiquemos por meio de cuidadosa aplicação dos princípios bíblicos de adoração e formação da liturgia”.

Na edição de fevereiro/2022 da *Revista Adventista*, periódico oficial da IASD, o teólogo e pastor Carlos Steger ressalta que a adoração a Deus “deve ser caracterizada pela santidade”, que “a música religiosa deve ser diferente da música profana”, que na música da igreja “não há lugar para a mediocridade”, que se deve evitar o emocionalismo e a performance teatralizada do êxtase religioso (STEGER, 2022, p. 12-15).

Estas diretrizes e reflexões sobre a música adventista corroboram nosso argumento de que os pensadores adventistas assimilam o princípio de mordomia, o qual se mostra capaz de influenciar os procedimentos de composição e seleção de cânticos na cultura litúrgico-musical da igreja.

A excepcionalidade de um dia santificado na semana, a dedicação exclusiva dos talentos e tesouros e a purificação do “ordinário e comum” são processos socioreligiosos de triagem de elementos simbólicos e materiais mobilizados pela concepção adventista de mordomia e santidade. Os gêneros comuns da matriz musical popular são filtrados e seus elementos melódicos e rítmicos mais proeminentes são atenuados e reorganizados, como observado nas coletâneas *Vamos Cantar*, resultando na moderação da modernização inevitável e no fornecimento de uma música exclusiva, de exceção, conjugada à tradição musical e teológica adventista. Isto significa que os processos de produção musical estão regidos pelas disposições mentais adquiridas na dinâmica do *habitus* teológico e social.

Esta mentalidade que orienta a prática musical no adventismo é percebida também na contemporaneidade, quando os cânticos evangélicos são reunidos debaixo da nomenclatura “música gospel”. São muitos os estudos que apontam que a música gospel, alavancada pelo forte consumo e produção do setor evangélico, é um vetor de atração religiosa, social e comercial.⁹ Nesse cenário, a diversificação musical abrange estilos nacionais e internacionais, (con)vertendo todas as tendências culturais e musicais para utilização cúltica e evangelística: heavy metal gospel, axé gospel, funk gospel, rap gospel, balada gospel, festa junina gospel...

No Brasil, a cultura musical gospel impactou o adventismo no início dos anos 2000, época de estruturação e consolidação de grupos de louvor que passaram a atuar nos moldes dos chamados ministérios de Louvor & Adoração desenvolvidos pelos evangélicos. O sucesso do Ministério de Louvor Diante de Trono, ligado à Igreja Batista da Lagoinha, entre alguns setores adventistas, passa pela veiculação no sistema de radiodifusão adventista das músicas deste grupo e de artistas, como o Hillsong e a cantora Aline Barros, ligados a outras comunidades evangélicas.

O novo formato de cântico destes grupos e cantores floresceu nos anos 1980 e 1990 em cultos e reuniões evangelísticas comumente organizados em espaços e ambientes informais (salões, auditórios, logradouros públicos) onde não havia a atmosfera de solenidade litúrgica observada nos templos protestantes tradicionais, o que favorecia maior informalidade na expressão corporal e maior liberdade musical.

Na avaliação de Dolghie (2007, p. 221-222), o impacto dessas “comunidades alternativas” sobre o protestantismo tradicional se deu por meio da frequência da juventude protestante àquelas reuniões evangelísticas “em busca de espaço lúdico sem a interferência de suas igrejas locais ou das instituições paraeclesiásticas”. A autora observa que o caráter de entretenimento presente nos encontros das comunidades alternativas, os novos estilos musicais e o grau de informalidade contribuíram para fomentar a insatisfação religiosa da juventude com o modelo de culto e música de suas respectivas igrejas.

Antônio G. Mendonça (2008) aponta que a ênfase protestante era predominantemente cristocêntrica, em que Cristo possui papel central na configuração simbólica que integra a fé, a salvação e a conversão, sendo que os cânticos reproduziam essa centralidade cristológica. Por outro lado, a forte ênfase na celebração da soberania de Deus é um aspecto do culto e da música das novas comunidades evangélicas, o que se opõe ao protestantismo que se consolidou como uma religião cristológica.

Os adventistas do sétimo dia também ressaltam em sua hinódia a temática cristocêntrica. Por exemplo, o *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996) registra

⁹ Para um panorama da bibliografia sobre a música gospel, ver Olívia Bandeira, *Música gospel no Brasil – reflexões em torno da bibliografia sobre o tema*. *Religião e Sociedade*, 37(2), 2017.

oito hinos na seção dedicada a temática “Espírito Santo” e dez hinos destinados à exaltação divina na seção “Deus, o Pai”, ao passo que há 113 cânticos no segmento “Jesus Cristo”. A edição revisada e atualizada desse hinário, publicada em 2022, também conta com mais de cem hinos cristológicos, número que dá a medida da centralidade temática relacionada a Cristo no discurso adventista, ao lado das referências à doutrina do segundo advento.

Os hinários oficiais e programas de culto no adventismo não sentiram um impacto muito forte dos estilos litúrgicos e musicais das “comunidades alternativas”, deixando de incorporar a informalidade, os ritmos musicais e as letras coloquiais associadas ao louvor gospel. Nas produções adventistas que seguem esta linha musical, ainda se registra a presença da temática cristocêntrica, como no álbum *Jesus Luz do Mundo* (2014) ou em canções sobre o sacrifício vicário de Cristo, como “Ao Olhar para a Cruz”, faixa do álbum *Adoradores vol. 1* (2013). Os ritmos dos cânticos tendem, em geral, a um andamento lento, enquanto as letras e a maneira de cantar evitam a informalidade.

No entanto, uma ênfase temática foi introduzida no discurso musical adventista, demonstrando que a influência da cultura de louvor gospel não comparece somente na reprodução, ainda que bastante seletiva, dos elementos de culto, adoração e música, mas também se dá por meio da adoção enfática do tema da exaltação da soberania divina e da temática da atuação do Espírito Santo. Em DVDs como *Toque Minhas Mãos* (2005), *Salmos* (2011) e *Adoradores* (4 vols., 2013-2019), produtos lançados pela Gravadora Novo Tempo, órgão oficial do sistema de mídia adventista, as canções emulam os padrões de música e letra de conhecidos grupos de louvor gospel, como os citados Ministério Diante do Trono e o grupo *Hillsong*. Embora, nos vídeos, não observamos manifestações extravagantes (como atos de engatinhar no palco ou rodopiar) ou o êxtase glossolálico (o falar em “línguas estranhas”), expressões tradicionalmente presentes no pentecostalismo.

Diante da marcha da modernização musical e do contato de muitos adventistas com os produtos audiovisuais provenientes da mídia evangélica, os produtores musicais adventistas parecem fornecer às suas congregações uma liturgia pentecostal atenuada. Mais uma vez, uma possível explicação para esse procedimento pode ser interpretada à luz do *habitus*, sob o prisma do princípio adventista da mordomia internalizado pelos músicos, que orientaria o processo de triagem de elementos comportamentais e doutrinários mais dissonantes e controversos visualizados em sua contraparte gospel. Isto permite a oferta de um modelo litúrgico capaz de atender às demandas das novas gerações de adventistas sem destoar substancialmente das diretrizes oficiais da igreja.

Um cântico como “Maravilhas” (Don Moen / versão: Cleiton Schaefer), faixa do CD *Gente como Jesus* (Ministério Jovem da IASD, 2013), é uma amostra do processo de triagem dos elementos musicais e performáticos do louvor gospel empreendido pelos adventistas. Neste cântico, há seis repetições do refrão e os versos *Seu nome eu vou louvar e vou cantar* são repetidos oito vezes. Depois, repete-se uma vez mais o refrão e, em seguida, os versos acima são repetidos mais

quatro vezes. Entretanto, esse procedimento de reiteração entoativa (repetição cantada) do refrão não é comum no culto adventista, pois a produção musical adventista, como veremos nas amostras musicais a seguir, reduz os elementos performáticos e reiterativos do cântico de adoração gospel, também chamado de *worship*, conforme o rótulo musical de origem.

Esse processo de triagem dos elementos do cântico de adoração gospel é viabilizado, primordialmente, por meio de duas ações: a restrição das muitas repetições do refrão, típicas do louvor gospel, e o descarte da performance emocional e gestual, comparativamente excessiva para os padrões habituais do comportamento litúrgico e musical dos adventistas. A cultura adventista de contenção dos gestos durante os momentos musicais, cuja disposição mental providencia um maior controle da euforia congregacional dentro dos templos, orienta e restringe as repetições de trechos musicais, favorecendo ambientes de adoração distintos da prática dos cultos neopentecostais e das comunidades evangélicas sem relação com o culto protestante tradicional.

Por outro lado, há vídeos e textos publicados por teólogos e pastores adventistas¹⁰ apontando que a presença, ainda que atenuada, de elementos característicos da música gospel de louvor não seria capaz de gerar um ambiente mais favorável à adoração coletiva e estaria promovendo o desmonte do padrão adventista tradicional do culto.

A proximidade entre a música adventista e a música gospel tem ocorrido mais na absorção de elementos musicais e menos na abordagem de temas espirituais. Por exemplo, o cântico “Som de Chuva”,¹¹ gravado por Soraya Moraes, cantora da Igreja do Evangelho Quadrangular, traz a metáfora da chuva como catalisadora simbólica da atuação do Espírito Santo que deriva em glossolalia, segundo a noção pentecostal:

Deixa Tua glória encher este lugar
Deixa o céu descer sobre nós
O som da chuva eu já posso ouvir
E com ela vem o Novo de Deus

Derrama sobre nós a chuva, Senhor
Derrama sobre nós a chuva, Senhor
Abundantemente, sem cessar
Teu povo espera o derramar da chuva

Entre os adventistas, observamos a aproximação melódica e a repetitiva entoação do refrão, mas a metáfora da “chuva” é ajustada à escatologia tradicional

¹⁰ Marshall Grosboll, “No time for celebration”, em <<https://www.stepstolife.org/article/celebration-no-time/>>; Vanderlei Dorneles, *Cristãos em busca de êxtase*. Engenheiro Coelho, SP: Unaspress, 2008; Michelson Borges, *O poder da música e a gospelização do adventismo* (vídeo), em https://prezi.com/xgh_vsf88xt9/o-poder-da-musica/. Os três autores trabalham em órgãos ligados à IASD.

¹¹ Faixa do CD *Som da Chuva* (Line Records, 2008).

adventista simbolizada pelo tempo da “chuva serôdia” derramada pelo Espírito Santo:¹²

Som de Chuva (Isaac Malheiros)¹³

Sopra teu vento sobre o deserto sem vida
Minh'alma sedenta procura teu rio de água viva
Som de chuvas abundantes eu já posso ouvir
Essas nuvens carregadas de poder

Como chuva vem / Como chuva vem

Como chuva serôdia caindo do céu
O Espírito Santo virá
Pois quem fez a promessa é justo e fiel
É certo que não falhará
Vem sacia minha sede de viver
Transbordando minha vida de poder

As canções adventistas mencionadas acima revelam o processo de triagem efetuado por músicos adventistas em interação com o estilo neopentecostal/gospel de adoração. Se a longa duração do louvor gospel e os temas da cura e da prosperidade são descartados pelo filtro dos compositores, algumas características dos shows ao vivo dos bem-sucedidos Ministérios de Louvor & Adoração do meio evangélico também são restringidas e reformuladas, gerando novos formatos de apresentação.

Na adoração contemporânea, chama-se de “ministração” as falas do líder do momento de louvor sobrepostas a um fundo musical instrumental e dirigidas à congregação com frases pronunciadas de forma, geralmente, emocionada e em gradação crescente. Na série de DVDs *Adoradores*, cantoras adventistas como Cíntia Alves e Melissa Barcelos permeiam alguns trechos de suas músicas com frases recitadas de forma emotiva e em intensidade crescente até atingir um ápice vocal em tons que podem expressar desde a postura contrita até a atitude laudatória mais expansiva, lembrando as inflexões das cantoras neopentecostais Ana Paula Valadão e Aline Barros, ligadas ao estilo de adoração contemporâneo.

No DVD *Salmos* (Novo Tempo, 2011), a performance mais expansiva de Fernanda Lara contrasta com as falas emocionalmente abrandadas do pastor, compositor e cantor Daniel Lütcke, que entoava suas composições ao lado de cantores convidados e junto a uma pequena plateia presente na gravação em

¹² Termos do ciclo agrícola palestino, a chuva temporã era relativa ao tempo do crescimento das sementes e a chuva serôdia ao tempo da primavera e colheita. Na Bíblia, o livro de Joel, capítulo 2, diz que o Espírito de Deus será derramado sobre o povo e então haverá visões e profecias. Na interpretação adventista, a chuva temporã corresponde à experiência do Pentecostes (cf. Atos 2:16-21), ao passo que “a chuva serôdia [descrita em Joel 2] ainda há de sobrevir ao povo de Deus no fim do tempo” (RICE, 2011, p. 699-700).

¹³ Faixa do CD *Gente como Jesus* (Novo Tempo, 2013), CD institucional da IASD orientado à juventude.

vídeo. Lütcke raramente enfatiza as palavras com tons emocionados e suas inflexões vocais estão pontuadas pela serenidade. O pastor e cantor Fernando Iglesias dirige algumas falas na série de DVDs *Adoradores*, se apresentando com moderação na assim chamada “ministração”.

Outro aspecto relevante na adoração gospel é a expressão corporal em momentos de comunhão espiritual pública. Nas produções dos ministérios evangélicos de louvor, há momentos em que cantores e/ou pastores, intitulados “ministros de louvor”, convocam o público para atitudes de adoração mais “intensas”, em que a corporalidade é mais presente. Os cantores-ministros costumam chorar, manter as mãos erguidas, se ajoelhar ou se deitar no palco (cf. videoclipe da canção “A Casa é Sua”, do ministério Casa Worship, disponível no YouTube). Diferentemente do que ocorria antes dos anos 2000, nas produções audiovisuais adventistas já há convites para se fechar os olhos e erguer mãos durante a canção, o que indica a incorporação dos aspectos gestuais associados aos cultos neopentecostais.

No DVD *Toque em Minhas Mãos* (2005), as performances do ministro de louvor, dos cantores e do público durante a canção “Toque em minhas mãos” podem elucidar os novos e velhos hábitos da corporalidade entre os adventistas. A letra do cântico diz:

Levanto as mãos
Em oração
Pra alcançar Teu trono ó Pai
Toque minhas mãos
Meu ser sorrir ao imaginar
Tuas mãos a me encontrar
O Deus de toda a glória vindo me abraçar.

Este cântico absorve a nova semântica da exteriorização da comunhão no evangelicalismo moderno, em que expressões faciais e gestos adquirem relevância no contexto da adoração pública. Mas, se no cântico gospel de adoração os ministros de louvor encenam uma acentuada carga dramática com inflexões vocais emocionadas e intenso código gestual, no decorrer da música “Toque em Minhas Mãos”, assim como nos cânticos da série *Adoradores*, a dramaticidade está bastante atenuada e também se observa menor predisposição dos participantes do culto para o envolvimento físico.

Opera-se, então, uma reformulação dos elementos do louvor gospel efetuada no contexto adventista por meio da restrição e moderação de gestos e modos de falar e por meio do aproveitamento da musicalidade do estilo *worship* para introduzir ênfases doutrinárias adventistas nas letras dos cânticos – o sacrifício vicário de Cristo (“Ao Olhar para a Cruz”, *Adoradores vol. 1*), o segundo advento (“Verei Jesus”, “Ele Vem”, *Adoradores vol. 2*) e o sábado (“Santuário no Tempo”, *Adoradores vol. 3*).

A manutenção de doutrinas centrais nestas produções ocorre, possivelmente, em razão do adventismo ser uma instituição hierárquica, com diversos patamares administrativos e eclesiásticos coordenados por um escritório central de planejamento e gerenciamento das ações eclesiásticas, favorecendo a regulação e o controle das atividades eclesiásticas e musicais. A intervenção ou a chancela institucional destas produções indica que os cânticos publicados em seus hinários e entoados nas gravações são o corolário de um processo de transfiguração das convicções teológicas em música.

Considerações finais sobre o *habitus* musical adventista

O *habitus* mental adventista se verifica, na prática musical, no modo como a identidade religiosa torna-se depositada nos fiéis sob a forma de disposições mentais, habilidades treinadas e propensões estruturadas para compor, cantar e selecionar cânticos. A orientação teológica adventista coordena a visão de mundo de seus músicos, que demonstram ter assimilado na prática um certo “hábito mental” e moldam sua produção musical a partir do sistema de crenças que estrutura o *habitus* mental dos adventistas.

Os cânticos adventistas sinalizam para a *transfiguração* da teologia adventista em música, incluindo a incorporação de novas crenças ajustáveis ou não ao escopo doutrinário, e para o *habitus* mental gestado pelo princípio da mordomia adventista. O cântico recebe a função pedagógica de enunciar conceitos teológicos distintivos ou não, mas ela também transfere ou transfigura por meio dos elementos de música, letra e performance as concepções teológicas e a identidade litúrgico-musical promovida pela instituição.

Embora surjam críticas no meio adventista ao movimento de adoração evangélica contemporânea, que tem concedido aos gestos e expressões faciais o *status* de sinais visíveis de aparência de santidade e, ainda que as letras de seus cânticos transpareçam uma ambivalência entre a ênfase pentecostal no Espírito Santo e a noção adventista de “chuva serôdia”, o estilo gospel de louvor e adoração não permaneceu intacto ao adentrar o culto tradicional adventista devido aos mecanismos de triagem dos elementos considerados controversos ou extravagantes.

Por outro lado, se o cântico de adoração não se mostrou flexível à incorporação de estilos musicais de matriz brasileira – nem o hinário oficial recentemente atualizado, nem as produções audiovisuais institucionais adotaram sambas, baiões e música sertaneja –, cantores adventistas sem vínculo com gravadoras da instituição demonstram maior grau de absorção de gêneros musicais nacionais, como mostram algumas canções de grupos como Vocal Livre e Órion, e de cantores como Estevão Queiroga.

Os cânticos adventistas, portanto, têm apresentado significativas mudanças, mas são ainda submetidos a variados graus de triagem musical que caracterizam a

trajetória de sua produção musical. A despeito dos inevitáveis e variáveis graus de tensões e rupturas que acontecem na prática musical, os processos de criação e seleção musical ainda estão regidos pelas disposições mentais adquiridas pelo hábito teológico, cultural e social.

Referências

BALLANTINE, Christopher. **Music and its social meaning**. New York: Gordon & Breach, 1984.

BEGBIE, Jeremy S. **Theology, music and time**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1994, n. 39, p. 46-86. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

BRADFORD, Charles E. “Mordomia”. In: DEDEREN, Raoul (ed.). *Tratado de teologia adventista do sétimo dia*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011, p. 721-747.

CANALE, Fernando. “Principles of worship and liturgy”. **Journal of the Adventist Theological Society**, 20/1-2, 2009, p. 89-111.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2012.

DOLGHIE, Jaqueline. **Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto**. (Tese) Doutorado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: UMESP, 2007.

DUBAR, Claude. **La socialisation**. Paris: Armand Colin, 2000.

FLYNN, William T. “Church music”. In: LOSSKY, Nicolas et al. (eds.). **Dictionary of the ecumenical movement**. Genebra: WCC Publications; Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1991, p. 182-184.

HINÁRIO ADVENTISTA do Sétimo Dia. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2022.

HINÁRIO ADVENTISTA do Sétimo Dia. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1996.

LIMA, Éber Silveira F. “Reflexões sobre a ‘corinhologia’ brasileira atual”. **Boletim teológico**, 14, ano 5, março 1991, p. 53-64.

MANUAL DA IGREJA Adventista do Sétimo Dia. 21ª ed. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011.

MENDONÇA, Antonio G. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

MENDONÇA, Joêzer. A canção do Senhor na terra dividida: a música engajada dos protestantes brasileiros sob repressão militar e religiosa. **Per Musi**, Belo Horizonte, UFMG, n. 34, p. 113-131, 2016.

PALOGAN, Elizângela; SILVA, Dayane A. **Diálogos entre Pierre Bourdieu e Michel de Certeau**. 39º Semad. UEM, 2019.

RICE, George E. “Dons espirituais”. In: DEDEREN, Raoul (ed.). **Tratado de teologia adventista do sétimo dia**. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011, p. 676-720.

RODRIGUEZ, Ángel M. **Stewardship roots: toward a theology of stewardship, tithe, offerings**. Silver Spring: Stewardship Ministries, General Conference of Seventh-day Adventists, 1994.

SETTON, Maria da Graça J. “A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea”. **Revista Brasileira de Educação**, nº 20, mai-ago, 2002, p. 60-70.

SHEPHERD, John. “Toward a sociology of musical styles”. In: WHITE, Avron L. **Lost in music: culture, style and the musical event**. London: Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 56-86.

SPENCER, Jon Michael. “The Theology of American popular music”. **The Journal of Black Sacred Music: a journal of Theomusicology**, Fall 1989, p. 142-158.

STEGER, Carlos. “Cante com os anjos”. **Revista Adventista**, n. 1378, fev.2022, p. 12-15.

Vamos Cantar. Santo André, SP: Casa publicadora brasileira, 1973.

Vamos Cantar. Vol. 2. Santo André, SP: Casa publicadora brasileira, 1979.

VYHMEISTER, Nancy. “Quem são os adventistas do sétimo dia?”. In: DEDEREN, Raoul (ed.). **Tratado de teologia adventista do sétimo dia**. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011, p. 1-25.

WACQUANT, L. “Esclarecer o Habitus”. **Educação & Linguagem**, São Paulo, v. 10, n. 16, jul./dez. 2007.

Referências discográficas

TOQUE MINHAS MÃOS. Ministério Está Escrito. Novo Tempo, 2005. DVD.

SALMOS. Daniel Lüdtke. Jacareí, SP: Novo Tempo, 2011. DVD.

GENTE COMO JESUS. Ministério Jovem da IASD. Novo Tempo, 2013. CD.

JESUS LUZ DO MUNDO. Daniel Lüdtke. Jacareí, SP: Novo Tempo, 2011. DVD.

ADORADORES vols. 1, 2, 3 e 4. Jacareí, SP: Novo Tempo, 2013-2019. 4 DVDs.

Reflexões sobre as diversidades religiosa e musical no contexto da educação brasileira

Reflections on religious and musical diversities in the context of Brazilian education

Ricardo Bastianelli¹
Marizete Andrade da Silva²

RESUMO

As relações intrínsecas entre a religião e a música ocorrem em diversas expressões culturais de diferentes contextos e temporalidades. Observaremos como elas são abordadas e, sobretudo, como serão relacionadas no contexto da educação básica no país, procurando compreender quais dimensões socioculturais e políticas são discutidas teoricamente e na prática do ensino. A partir de um breve estado da arte e uma revisão integrativa da produção científica sobre ensinos musical e religioso dos últimos 10 anos, cujas normativas se apoiam na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), refletiremos como o currículo escolar, o conteúdo e a forma do ensino-aprendizagem musical e religioso são contextualizados em relação às experiências multiculturais que ocorrem nos espaços escolar e extraescolar, e como dialogam com as vivências cotidianas.

Palavras-chave: educação; ensino religioso; ensino musical; BNCC; diversidade cultural.

ABSTRACT

The intrinsic relationships between religion and music occur in different cultural expressions, contexts and temporalities. We will observe how they are approached and, above all, how they will be related in the context of basic education in Brazil, trying to understand which sociocultural and political dimensions are discussed theoretically and in the teaching practice. From a brief state of the art and an integrative review of the scientific production on musical and religious teaching in the last 10 years, whose norms are supported by the National Common Curricular Base (BNCC, in portuguese), we will reflect on how the school curriculum, the content and the form of the musical and religious teaching-learning are

¹ Doutorando em Ciências da Religião da Faculdade Unida de Vitória. Mestre em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Regional. Professor da Rede Municipal de Educação - Boa Esperança (ES) E-mail: ricardobastianelli15@gmail.com.

² Doutora pelo Programa de Pós-graduação Conhecimento e Inclusão Social em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Rede Municipal de Educação - Vila Pavão (ES). E-mail: marizeth1andrade@gmail.com.

contextualized in relation to the multicultural experiences that occur in school and extra-school spaces, and how they dialogue with everyday experiences.

Keywords: education; religious education; musical education; National Common Curricular Base; cultural diversity.

Com o objetivo de síntese, por meio de um breve estado da arte e uma revisão integrativa da produção científica nos últimos 10 anos, este artigo faz uma composição sobre diversidades religiosa e musical no contexto da educação. A harmonia vem pela interdisciplinaridade e o tom é dado pelo agnosticismo metodológico em Ciências da Religião, como apontado por Fábio Stern e Matheus Costa, e que privilegiará “a abordagem ética, ou seja, o crivo analítico a partir das categorias históricas, sociais, políticas, culturais, psicológicas, comparativas, econômicas, etc., elencadas para a pesquisa” (STERN; COSTA, 2017, p. 82) dos temas aqui estudados.

Abordaremos especificamente o recorte educacional público no Brasil, de acordo com as normativas da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em que ambos, o ensino religioso e o musical (artes), são caracterizados como componentes curriculares. Nossas reflexões apoiam-se em bibliografia, sobretudo artigos publicados em periódicos desde 2012, com maior atenção a partir de 2015, data da disponibilização da 1.^a versão da BNCC. Não discutiremos aqui todos os debates sobre a BNCC ao longo dos anos; ela servirá como baliza cronológica dos levantamentos bibliográficos relacionados aos textos sobre educação, e para compreendermos como, tanto a religião, quanto a música, são entendidas no currículo escolar atualmente.³

Enfim, a interdisciplinaridade será fundamental para que possamos compreender como as relações intrínsecas entre a religião e a música ocorrem em diversas expressões culturais de diferentes contextos e temporalidades, e de que maneira são abordadas por disciplinas como a antropologia, a história, a sociologia, a literatura, a etnomusicologia, entre outras e, sobretudo, como elas serão relacionadas no contexto da educação básica no país, finalizando, enfim, uma melodia em que as dimensões socioculturais e políticas soem integradas.

1. Ruídos: ensino, religião e música

De modo a integrar os três principais temas de nossa pesquisa, buscamos pela produção dedicada pontualmente às relações entre religião e música, elencando primeiramente textos que trabalhem as questões de ensino e aprendizagem apoiadas nas normativas educacionais brasileiras e, a seguir, textos que abordem o ensino em um sentido mais amplo – i.e., o aprendizado não institucionalizado e formal, aquele de base sociocultural, cotidiano. Ainda, procuramos por textos que abordem as relações entre religião e música de diferentes maneiras, pois de diferentes áreas, e cuja discussão

³ Consideraremos o conteúdo da BNCC de maneira geral, sem diferenciar os níveis de ensino, a não ser quando especificado. Para o texto integral da BNCC, ver: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>, cesso em: 15/set. 2022.

principal envolvesse questões teóricas e metodológicas, e possíveis propostas para a prática pedagógica.

Alguns textos que auxiliam na contextualização de nossa pesquisa e orientam o levantamento bibliográfico são os artigos sobre as políticas curriculares da BNCC, de José Carlos da Silva (2018), de Taciana Brasil dos Santos (2021), para o ensino religioso, e de Micael dos Santos (2019) e de Cecília França (2020), para o ensino musical.

A BNCC passou a ser articulada a partir da consolidação de metas do Plano Nacional de Educação (PNE) de 2014, com a finalidade de estabelecer a referência dos conteúdos fundamentais para a educação básica no país, e teve sua versão final aprovada em dezembro de 2017.⁴ Na BNCC, são definidas dez competências gerais a serem desenvolvidas ao longo das etapas da educação básica; competência é "a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho" (BRASIL, 2017, p. 8). Assim, "valorizar e fruir as diversas *manifestações artísticas e culturais*", "utilizar diferentes linguagens – verbal, corporal, visual, *sonora* e digital –, bem como conhecimentos das *linguagens artística*, matemática e científica, para se expressar e partilhar informações" e "promover o respeito ao outro e aos direitos humanos, com *acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza*" (BRASIL, 2017, p. 9-10, grifos nossos), são algumas das competências elencadas no documento.

Como veremos, as disputas em relação à criação da BNCC, e as diversas críticas feitas sobre seu texto geral, em todas as suas versões e para todas as áreas, serão replicadas nos casos específicos dos ensinos religioso e musical e, portanto, focaremos nas duas áreas principais estudadas aqui, concordando com Miqueli Michetti que

as disputas acerca da criação da base curricular nacional se dão no seio de um espaço social em que vários agentes - com acúmulos desiguais de variados capitais e com *ethos*, interesses e estratégias diversos - buscam fazer valer sua posição como legítima e encaminhar seus desígnios (MICHETTI, 2020, p. 2).

Em relação ao Ensino Religioso (ER), sobretudo porque a história do ER no Brasil é acompanhada por debates de ordem política, ideológica e pedagógica desde períodos recuados, há uma série de reflexões importantes nos artigos consultados sobre sua caracterização na BNCC. Uma primeira consideração, segundo José Carlos da Silva, é que "no Brasil, não existe oficialmente uma diretriz nacional comum para esta disciplina, capaz de produzir uma ação pedagógica autônoma e reflexiva, *que respeite o*

⁴ A BNCC teve três versões: a de junho de 2015, disponibilizada de setembro até março de 2016 para críticas e sugestões da comunidade; a segunda, disponibilizada em maio de 2016; a terceira, disponibilizada em abril de 2017 e homologada em 20 de dezembro, após tramitar pelo Conselho Nacional de Educação. Em 14 de dezembro de 2018, foi homologado o documento da BNCC para a etapa do Ensino Médio. Para o histórico completo, ver: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/historico/>, acesso em: 15.set. 2022.

pluralismo religioso, a diversidade cultural e étnica de seu povo” (SILVA, 2018, p. 56, grifo nosso). De fato, Mirinalda dos Santos lembra que há um entendimento no meio educacional que o ER é a “doutrinação de uma determinada religião, legitimando de forma unânime o cristianismo como um conhecimento único a ser ensinado nas escolas,⁵ persistindo assim, o confessionalismo e o proselitismo nas práticas pedagógicas” (SANTOS, 2017, p. 55).

O reconhecimento do ER como componente curricular nas duas primeiras versões da BNCC foi muito criticado, pois se entendeu que, caracterizado dessa maneira, ele operaria como uma ferramenta de legitimação e de reprodução do proselitismo nas escolas.

Para as Ciências da Religião (CRE), no entanto, esse reconhecimento representara um ganho para a área, pois ampliaria o alcance de suas pesquisas, cujos objetivos são investigar sistematicamente os fenômenos religiosos, em todas as suas manifestações, sem que se questione a validade teológica ou a “qualidade” das religiões. Segundo Santos, para as CRE, o

Ensino Religioso, enquanto componente curricular mais expressivo, busca um ensino pluralista, transdisciplinar e intercultural. Compreendendo que nas dimensões religiosas, não religiosas e nas espiritualidades, as culturas exercem um papel importante no reconhecimento de serem particulares e, por terem identidades híbridas, o respeito a essas dimensões precisa ser praticado e efetivado no planejamento analítico e sistêmico das políticas educacionais direcionadas ao Ensino Religioso (SANTOS, 2019, p. 56).

Elisa Rodrigues define muito bem as relações entre as Ciências da Religião e o Ensino Religioso como caracterizado pela BNCC, e reafirma o entendimento sobre o ER como um campo de aplicação das CRE: de acordo com a autora, as CRE compõem “uma *Área de conhecimento* caracterizada por ter um objeto específico (o fenômeno religioso), um quadro teórico e um conjunto de aportes metodológicos multi/transdisciplinar” (RODRIGUES, 2020, p. 78, grifo nosso) e, pela lógica, o “Ensino Religioso foi entendido como uma das oito Subáreas das CRE por constituírem uma forma de aplicação das Ciências da Religião; por isso, Ciências da Religião Aplicada” (RODRIGUES, 2020, p. 78). Essa discussão é bastante pertinente, uma vez que o ER havia sido retirado da terceira versão da BNCC, e voltou à Base no texto de 2017, sendo categorizado como área do conhecimento (BRASIL, 2017, p. 27), e encontra ainda uma das questões que aparece na maioria dos textos consultados que versam sobre o ensino religioso – mas também se aplica ao ensino musical: a formação específica do docente.

⁵ Ora, basta lembrar que no século XVI missões jesuítas foram empreendidas na América para a catequização de povos originários e que, desde tempos coloniais, há um rudimentar modelo de ER cuja principal característica é ser civilizador e evangelizador, deixando enraizada no Brasil a presença dos ensinamentos do cristianismo, sobretudo a vertente católica.

Em relação à formação do pesquisador e docente no Brasil, entende-se as CRE como um campo disciplinar marcado pelo pluralismo metodológico e pela multidisciplinaridade em que

o objeto de estudo das ciências da religião é o fenômeno religioso em toda a sua complexidade. Mas o modo de captar este fenômeno segundo as diversas disciplinas que compõem esse campo tem seus matizes diferenciados. Há, por um lado, as disciplinas mais especulativas, como a filosofia da religião e a teologia da religião, e outras mais positivas e empíricas, como a fenomenologia da religião, a história das religiões, o estudo comparado das religiões, a psicologia da religião e as ciências sociais da religião (antropologia e sociologia) (TEIXEIRA, 2011, p. 843).

Arnaldo Érico Huff Júnior, em consonância com Elisa Rodrigues (2020), entende o ER como o ensino de religião no âmbito da Ciência da Religião Aplicada, “pertencente ao contexto amplo das Humanidades, entendidas com o conjunto de disciplinas que compõem as ciências humanas, as letras e as artes” (HUFF JR, 2020, p. 10). Ainda, como uma reflexão sobre o que os cientistas da religião e professores do ensino religioso devem saber, Huff Jr. explica que, além de possuírem uma visão ampla e sólida acerca da religião enquanto fenômeno humano,

devem estar capacitados a levar para a sala de aula essa ampla perspectiva sobre o universo das religiões no Brasil e no mundo, suas principais tradições, ideias, textos, mitos, ritos, símbolos – os aspectos que compõem a estrutura profunda da consciência e da sociedade humana. Portanto, também as repercussões das religiões em termos de sociedade e cultura, política, arte, economia, etc. Pessoas preparadas para auxiliar a comunidade escolar a sair do senso comum acerca da religião, a abrir novos horizontes de entendimento sobre o mundo das religiões, a sabedoria religiosa acumulada pela humanidade, e assim também novas formas de entendimento da vida (HUFF JR, 2020, p. 18).

Em dezembro de 2018, as Diretrizes Curriculares Nacionais para as Licenciaturas em Ciências da Religião (DCNs de CRE) foram homologadas, o que representou

a consolidação de um Ensino Religioso reflexivo, escolar e de caráter laico. Mas é também marco que legitima a associação entre Ciências da Religião e Ensino Religioso, pois afirma esse componente curricular como área de aplicação das CRE e essa ciência como referência para a formação de profissionais da educação que pretendam o magistério do ensino sobre o fenômeno religioso (conhecimento religioso) nas escolas (RODRIGUES, 2020, p. 92).

Considerando a definição do Estado brasileiro como laico, e tomando como ponto de partida a Constituição de 1988, o ER firma-se como uma das mais polêmicas discussões no ensino. Baseada no artigo 5.º/VIII, “ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política” (MEDINA, 2022), a inclusão do ER foi feita de acordo aos dispositivos constitucionais e, segundo a Lei de

Diretrizes e Bases (LDB), de 1996, seria ofertada como disciplina facultativa, de maneira a assegurar o respeito à diversidade cultural religiosa, sendo vedadas quaisquer formas de proselitismo. Mas, segundo Walter Salles e Maria Augusta Gentilini, o Decreto n. 7107, de 11 de fevereiro de 2010⁶, resultante de um acordo entre o governo brasileiro e a Santa Sé, previa a oferta de um “*ensino católico*, aberto também a outras confissões religiosas”, o que contraria a própria Constituição (SALLES; GENTILINI, 2018, p. 858, grifo nosso). Em 2017, uma Ação Direta de Inconstitucionalidade foi encaminhada pela Procuradoria Geral da República ao Superior Tribunal Federal, argumentando que “o ensino religioso nas escolas públicas deveria ser de natureza não confessional” e “os conteúdos programáticos deveriam estar centrados na história, nos aspectos sociais, nas práticas e doutrinas das religiões e formas de religiosidade, sem qualquer caráter catequizador por parte dos professores, abrindo espaço para posições não religiosas” (SALLES; GENTILINI, 2018, p. 859), o que garantiria, de fato, a laicidade.

Nesse sentido, retomamos o espaço social das disputas em torno da BNCC para o ensino religioso, em conformidade ao que foi apontado por Michetti (2020): para o ER, há que se observar as ações do Fórum Nacional Permanente do Ensino Religioso (FONAPER) que⁷, segundo José Carlos Silva, defende que o ER deve “expressar conteúdos e diálogos com diferentes matrizes religiosas e não religiosas [sendo] uma ruptura radical com o modelo de catequização... de base cristã, de reflexão acrítica, apolítica e monocultural” (SILVA, 2018, p. 62).

Menos de dois anos após a publicação da versão final da BNCC, o Ensino Religioso deixou de ser área de conhecimento, e voltou a integrar as Ciências Humanas como conteúdo curricular; na terceira, e definitiva versão do texto da BNCC, o conhecimento religioso, objeto do conteúdo, é “produzido no âmbito das diferentes áreas do conhecimento científico das Ciências Humanas e Sociais, notadamente da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões)” (SANTOS, 2021, p. 11).

No texto da BNCC, a música é caracterizada como um subcomponente do componente curricular “Arte”, assim como as Artes Visuais, Dança e Teatro. A Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), em 2016, compôs um documento propondo que, especificamente, se considerasse Música um componente individual, pois esta inadequação no texto oficial legitimaria a “distorção historicamente construída na trajetória do ensino das diferentes linguagens artísticas no Brasil” (ABEM, 2016, p. 5). Outro ponto importante apresentado neste documento é a proposição que a “educação de jovens e adultos, bem como educação de populações quilombolas, indígenas, em itinerância, do campo, entre outras definidas por diretrizes curriculares específicas, *estejam diretamente e mais enfaticamente contempladas* na BNCC (ABEM 2016, p. 3, grifo nosso). Para nossa discussão sobre as diversidades socioculturais, e sobre as abordagens multi/interdisciplinares, o trecho é fundamental.

⁶ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7107.htm. Acesso em: 22.set. 2022.

⁷O FONAPER foi fundado em 1995, e “caracterizou-se como espaço suprainstitucional, composto por profissionais da disciplina, que compartilhavam da firme convicção de que a problemática principal a ser discutida concernia a aspectos pedagógicos e não religiosos” (JUNQUEIRA, 2015, p. 8).

Micael dos Santos traz uma importante reflexão em seu texto sobre as dificuldades e tensões entre as propostas da BNCC e as realidades das escolas, educadores e educandos. Seu entendimento final quanto às normativas no contexto político brasileiro a partir do ano de 2016 é “o desprezo pelo componente de Música, no campo da Arte... por estar associado diretamente a uma perspectiva ontológica e, portanto, reflexiva e investigativa sobre a sociedade que vivemos” (SANTOS, 2019, p. 52), já que há uma série de apagamentos no documento, dificultando as discussões sobre minorias e periferias. Questionamos – o autor e nós – se haveria condições de abordar certas temáticas (racismo, machismo, misoginia, LGBTfobia, xenofobia, entre outros) na educação musical sem que se reflita sobre temas fundamentais dos processos identitários, e sua pluralidade – e veremos os mesmos questionamentos em relação ao ensino religioso adiante.

Cecília França demonstra, ainda, como a experiência musical é multidimensional, e considera positiva a abordagem interdisciplinar presente no texto normativo, mas aponta que, de qualquer maneira, essa interdisciplinaridade se fragmenta na própria composição do texto, já que são inúmeros os equívocos conceituais que mantêm o ensino de música muito tradicional e “com ênfase na repetição de modelos padronizados na qual a progressividade é medida pela leitura e discriminação de padrões rítmicos e melódicos ou pelo desenvolvimento técnico instrumental” (FRANÇA, 2020, p. 37), e sempre dependente do conhecimento, tempo e programa de ensino do educador – que pode nem ser especializado em música.

Em uma recente revisão integrativa sobre música e ensino, Pamella Xavier *et al.* (2022) demonstram que o número de publicações sobre a educação musical vem em um crescente desde 2012, pois “a escola é um espaço que pode democratizar o acesso à educação musical e um meio que pode proporcionar à maioria da população a formação por meio da música” (VEBER, 2012, *apud* XAVIER *et al.*, 2022, p. 6), uma vez que, ao longo da história da educação brasileira, a música aparece inserida no contexto escolar. Contudo, em concordância ao que já demonstrara França, “a educação musical era vista de forma secundária, onde o desenvolvimento musical dos alunos não era percebido como de importância para a sua formação integral” (XAVIER, *et al.*, 2022, p. 7), situação esta que fica mais evidente quando observada pelo excessivo tradicionalismo e padronização do ensino musical, e o desrespeito à diversidade cultural.

No estudo de caso de João Fortunato Quadros Jr. e Oswaldo Lorenzo há o entendimento de que a música ainda recebia pouca atenção no sistema educativo brasileiro, embora houvesse a expectativa de incorporar a “música na educação básica não como mero elemento ilustrativo ou de recreação, mas como atividade verdadeiramente educativa e de conhecimento” (QUADROS JR; LORENZO, 2013, p. 47). A abordagem no artigo é muito interessante pois trata da preferência musical e a influência da classe social nas escolhas e gostos pessoais entre estudantes do ensino médio no Espírito Santo, e uma das questões abordadas é a busca pela ampliação do conhecimento acerca de estilos de música que promovam “o contato dos discentes com uma diversidade musical que objetive torná-los ouvintes mais ecléticos, amenizando assim os preconceitos musicais” (QUADROS JR; LORENZO, 2013, p. 47). Entre as conclusões, o artigo demonstra que “ouvintes provenientes de regiões com maior poder

aquisitivo são mais ecléticos e *a religião pode ser um fator de influência sobre a escolha musical*” (QUADROS JR; LORENZO, 2013, p. 35, grifo nosso).

2. Afiinação: as culturas são sonoras e sagradas

Reunindo a pesquisa sobre os ensinamentos musical e religioso, temos como resultado de nosso levantamento bibliográfico o seguinte: nos buscadores especializados Scielo e Periódicos CAPES⁸, utilizando como critérios publicações em língua portuguesa, em periódicos indexados, com busca simples pelos termos <religião> e <música> em qualquer campo, entre os anos 2012 e 2022, foram encontrados 160 títulos que, refinados pelos termos <ensino> e <educação>, somam por volta de 15 artigos⁹.

Adotaremos aqui a definição de música pelo entendimento antropológico: para além das questões técnicas da organização sonora no espaço e no tempo, música é o som *culturalmente* organizado, e que possibilita formas de comunicação e interações entre o indivíduo e seu grupo.

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. *Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural* (PINTO, 2001, p. 223, grifo nosso).

A etnomusicologia – ramo da antropologia, da etnografia e da musicologia – será utilizada como uma ferramenta para a compreensão das relações entre música e religião. Por definição, a etnomusicologia “estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo, oscilando, ao longo de seu percurso histórico, entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de seus contextos socioculturais” (NATTIEZ, 2020, p. 417). Consideramos possível fazer esta ‘tradução’ para nosso tema, pois tratamos também das diversas características sociais e identitárias que diferentes vertentes religiosas e musicais assumem, ainda mais quando as discutimos em contextos de ensino e aprendizagem formais ou informais no país.

Acompanhando as reflexões de Eduardo Melo e Glaucio Machado (2021), consideramos em primeiro lugar os diálogos existentes entre música e religião em suas

⁸ Ver: <https://www.scielo.br/> e <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/>.

⁹ É importante aqui citar a Revista da ABEM que, desde 1991, procura “divulgar a pluralidade do conhecimento em educação musical, seja este de cunho científico, através de relatos de pesquisa, de cunho teórico, através de reflexões acerca dos novos paradigmas educacionais, políticos e culturais, ou de cunho histórico, contextualizando as práticas atuais sob uma perspectiva histórica” (Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/about/editorialPolicies#focusAndScope>, acesso em: 22.set. 2022). Em busca simples incluindo os termos <religião> e <religiosidades>, entretanto, apenas cinco artigos publicados entre 2004 e 2021 nessa revista, retornaram (TORRES, 2004; BRAGA, 2005; MARTINOFF, 2010; QUADROS JR; LORENZO, 2013; LORENZETTI, 2021), com abordagens particulares de religiões cristãs (católica e evangélica) e de matriz afro-brasileira (candomblé, umbanda e nação).

mais diversas maneiras: “seja na expressão da espiritualidade, nos rituais, na fixação dos sistemas de crenças ou no controle hegemônico da comunidade de fé” (MELO; MACHADO, 2021, p. 100), uma vez que, em contextos religiosos, a música assume lugar estrutural, sendo parte importante de cultos e rituais. Interessa-nos, ainda, as abordagens interdisciplinares utilizadas para a compreensão das relações aqui estabelecidas, e são diversos os artigos que as tratam pelos olhares multi/pluri/interdisciplinares, como as reflexões sobre o sagrado na música, de Celso Cintra (2014); a música como ferramenta para diálogos inter-religiosos, de Arthur Lopes (2019); música, religião e humanização, de Arnaldo Huff Jr (2021); música, religião e performance, de Fábio Ribeiro (2013); circulação, exposição e mediação das religiões, de Leonardo Oliveira de Almeida (2015); produção, divulgação e consumo da música evangélica, em contexto tradicional e em relação à indústria fonográfica e os meios de comunicação em massa, de André Reck (2012), e as possíveis variações em torno do tema, como quer Manuel Vicente Veiga Jr (2013).

Embora em nosso recorte os três temas apareçam em conjunto desde 2012, é apenas no artigo de 2017 que André Reck e Ana Lúcia Louro demonstram uma *abordagem teórica* geral sobre o ensino de música e questões específicas da religiosidade¹⁰, em um importante debate sobre a multiplicidade de culturas religiosas e como este assunto é – ou deveria ser – tratado pedagogicamente, sobretudo entendendo que “a educação pública no Brasil [é] considerada de caráter laico e a liberdade de expressão religiosa garantida por lei” (RECK; LOURO, 2017, p. 196). Este artigo é muito importante para nossas reflexões sobre algumas das principais tensões observadas entre o ensino formal e a diversidade cultural e religiosa na educação brasileira.

Os autores apontam, primeiramente, que a multiplicidade e a diversidade socioculturais, o incentivo aos diálogos e atenção às diferenças vêm sendo amplamente discutidas no âmbito educacional. Contudo,

embora a discussão tenha gerado experiências e contribuições teóricas, ainda não podemos considerar que uma orientação multicultural numa perspectiva emancipatória costume nortear as práticas curriculares das escolas e esteja presente, de modo significativo, nos cursos que formam os docentes que nelas ensinam (RECK; LOURO, 2017, p. 196).

Essa discussão é permanente; segundo Ana Canen, para uma educação voltada à valorização das identidades múltiplas, à construção de uma sociedade democrática e ao desenvolvimento da cidadania crítica e participativa, constantemente deve-se repensar as propostas e as práticas pedagógico-curriculares na educação formal (CANEN, 2000). Sendo a educação formal pautada pelas diretrizes curriculares das leis (LDB, 1996) e dos

¹⁰ Durante a primeira década dos anos 2000, há pesquisas cujo objetivo é discutir como religiosidade e música se entrelaçam culturalmente nos ambientes formais e informais de ensino em contextos muito específicos: Margareth Arroyo (2000) discute ensino e aprendizagem musical no ritual do Congado e no Conservatório de Música, em Uberlândia, MG; Paulo Renato Guérios (2010) trata da relevância social da música sacra entre camponeses descendentes de ucranianos na cidade de Prudentópolis, PR; Maria Cecília Torres (2004) trata das identidades musicais de um grupo de alunas de pedagogia, a partir de suas memórias de festas religiosas, cultos, aulas de catequese, missas, entre outros. O olhar antropológico, a etnografia e a história oral formam as bases para a discussão principal desses estudos.

documentos oficiais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs, 1997) e a BNCC, é importante também observar como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, instituídas pela Resolução 01/2004, do Conselho Nacional de Educação/CNE (BRASIL, 2004), operaram nas discussões sobre diversidade sociocultural, identidades étnico-raciais e multiculturalismo nas práticas pedagógicas e nos currículos escolares.

Segundo o documento,

é importante destacar que não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira. Nesta perspectiva, cabe às escolas *incluir no contexto dos estudos e atividades, que proporciona diariamente, também as contribuições histórico-culturais dos povos indígenas e dos descendentes de asiáticos, além das de raiz africana e europeia* (BRASIL, 2004, p. 17, grifo nosso),¹¹

E é nesse sentido que observamos a produção acadêmica específica para os “assuntos étnicos” dentro de nosso recorte: os artigos analisados a seguir demonstram que, embora as pesquisas sobre diversidade cultural e questões étnico-raciais tenham avançado muito, a divulgação e as publicações ainda são incipientes, havendo um maior destaque de pesquisas sobre (música e religião na) cultura afro-brasileira.

Concordamos com Fabiano Camilo e Carlos Geovane Nunes (2015) que isso ocorre devido “a aspectos de intolerância e preconceito em relação aos templos religiosos de matrizes africanas, popularmente mais conhecidos no Brasil como ‘terreiros de candomblé’” (CAMILO; NUNES, 2015, p. 56). Em um esforço para contribuir com a prática da educação musical, os autores apresentam possibilidades de ações pedagógicas pelo uso de cantigas de domínio público do samba de terreiros para o ensino musical, abordando

elementos da matriz étnica, sagrada e profana do samba de terreiros... [e adotando] o samba como abordagem na prática de ensino, destacando-o didaticamente como um veículo de filosofia educacional musical que tem como conduta a valorização, prioritariamente, do corpo enquanto instrumento musical (CAMILO; NUNES, 2015, p. 57).

¹¹ Utilizando os mesmos critérios de busca apresentados anteriormente, incluímos o termo <índigena> para contemplar as questões étnicas apontadas na lei; como resultado, obtivemos os artigos “Uso da música guarani no ensino sobre os povos indígenas nos espaços escolares”, de Jussara S. de Carvalho e Germana P. L. Ramirez, publicado na revista *Conhecimento e Diversidade*, v. 14, n. 32, 2022, p. 144-164, e “Entre a tekoa e a sala de música: arranjos entre crianças não indígenas e guarani Mbya”, de Daisy Fragoso, publicado na *Revista da ABEM*, v. 25, n. 38, 2017, p. 8-18. Ambos os textos procuram contribuir com os debates e divulgação das questões indígenas nos espaços escolares a partir da discussão das identidades culturais indígenas e, assim, incorporando algumas questões de crença e religiosidade, porém não fazem a triangulação que propomos em nosso artigo. Grande parte da bibliografia sobre cultura indígena aponta obras de maior densidade sobre as diversas etnias, saindo de nosso recorte de publicações em periódicos.

Podendo extrapolar para o ambiente não-formal as discussões sobre a prática educativa contemporânea, Luciano Candemil (2019) parte também das especificidades culturais do candomblé para compreender de forma contextualizada o ensino-aprendizagem musical e religioso. As relações entre esses dois universos ficam muito claras quando observada a “informalidade” (do ponto de vista institucional) dos saberes tradicionais: no candomblé, a música é funcional e assume a comunicação entre as pessoas e o divino, e o aprendizado musical se dá de acordo com a prática, a performance e o cotidiano ritual.

O texto ainda discute os elementos musicais (o canto, os instrumentos, a dança) como componentes fundamentais da ritualística do candomblé, e como a própria musicalidade tem ligação íntima com a língua (o lorubá): “as letras das cantigas possuem significados que *sintetizam os saberes de toda uma comunidade religiosa*, e por conta disso devem ser entoadas num momento exato do ritual. Além disso, para cada cântico haverá um toque apropriado executado pelo quarteto instrumental” (CANDEMIL, 2019, p. 141, grifo nosso). Este ponto é bastante interessante, pois ele parece se contrapor às questões litúrgicas das religiões cristãs, sobretudo a católica, uma vez que a Igreja institucionaliza o ensino tanto religioso quanto musical.¹²

Reginaldo Braga estimula os diálogos entre a etnomusicologia e a educação escolar ao analisar os processos de socialização, profissionalização musical e iniciação religiosa dos tamboreiros das Casas de Nação, e percebe que o sucesso da incorporação e desenvolvimento de práticas mais orgânicas de ensino-aprendizado, formal ou não, depende da dialogicidade entre os indivíduos envolvidos, pois

se não avaliarmos as concepções e percepções em relação à presença da educação musical no currículo da escola, a partir dos vários agentes envolvidos no contexto escolar: professores, administração escolar, demais funcionários (que estimulam ou reprimem propostas pedagógicas mais inovadoras) e principalmente, os alunos, corremos o risco de criar em sala de aula práticas pedagógicas totalmente desvinculadas da realidade (BRAGA, 2005, p. 107).

Desse modo, reforçamos com o texto teórico de Reck e Louro a perspectiva interdisciplinar, extremamente necessária como chave para a articulação dos campos de conhecimento que apoiarão um modelo de educação plural “ultrapassando os métodos tradicionais de ensino baseados principalmente em modelos eurocêtricos” (RECK; LOURO, 2017, p. 196). Ainda, aproveitamos a reflexão sobre os compromissos sociais na etnomusicologia, de Angela Lühning (2014), para estendê-la para as áreas da religião e do ensino, propondo uma perspectiva de diálogo com os desafios trazidos pelas diversidades culturais, sejam elas observadas por algum recorte (étnico, racial,

¹² Michelle Lorenzetti (2021) trata em seu artigo das formações musicais de religiosos católicos, que podem ser compreendidas como práticas pedagógicas não formais, contudo institucionalizadas pela Igreja católica no Brasil, a partir das diretrizes do Concílio Vaticano II, entre 1962 e 1965, já que “a música precisou ser adaptada e repensada, gerando a necessidade de um intenso trabalho formativo para que um novo repertório fosse constituído e houvesse pessoas capacitadas para exercer as funções musicais na liturgia” (LORENZETTI, 2021, p. 84).

econômico, sociopolítico, geográfico, entre outros) ou, preferencialmente, de maneira interseccional e integrativa.

3. Harmonia: reflexões finais

A integração dos três temas de nossa pesquisa pode ser feita por múltiplos vieses, desde as particularidades científicas de cada área, a questões mais amplas em relação às diversidades socioculturais. Música, religião e ensino são pilares em quaisquer sociedades e, no caso da brasileira, são muitos os desafios para integrá-las. A chave estará sempre no diálogo e na abertura para abordagens e metodologias multi/pluri/interdisciplinares e práticas plurais.

O recorte cronológico estipulado para nosso levantamento bibliográfico demonstrou que a pesquisa integrada das áreas é possível do ponto de vista teórico-metodológico, mas o passo para a prática educativa é um pouco mais complexo. Concordamos com Reck e Louro que a “dimensão religiosa no âmbito social é um aspecto complexo e se apresenta de várias formas, desde maneiras de representação da realidade até princípios éticos” (2017, p. 201), de modo que cuidados muito específicos devem ocorrer quando forem abordadas questões que representem vivências, visões de mundo e experiências particulares. E isto se aplica também para o ensino musical: o artigo de Quadros Jr. e Lorenzo, de abordagem inédita até então, dialoga diretamente com as questões sociais. No texto, é apontada “a segregação social com base nos gostos musicais”, sendo a classe social um fator de impacto para as preferências musicais, embora “as diferenças individuais de preferências musicais relacionadas ao status social não devem ser vistas de maneira isolada, mas sim se levando em consideração outros fatores como idade, grupo étnico, região de residência, etc.” (QUADROS JR.; LORENZO, 2013, p. 37-38).

A pergunta de Maura Penna (2005, p. 7) – “como reconhecer, acolher e trabalhar com a pluralidade cultural no processo pedagógico?” – dá o tom para pensarmos como, então, integrar os processos de ensino-aprendizagem para religião e música – aqui, sempre entendidos como partes fundamentais das dimensões socioculturais e políticas de cada um dos agentes envolvidos nessas operações, sejam eles pesquisadores, teóricos, educadores e educandos. Os contextos histórico e cultural são importantes: não há como estimular o aprendizado se não forem observados esses fatores, se não for possível estabelecer referências socioculturais tanto para educadores quanto para os discentes. Para que se reflita sobre o currículo escolar, o conteúdo e a forma do ensino-aprendizagem – seja musical e/ou religioso – é necessário que se reconheçam as experiências multiculturais que ocorrem nos espaços escolar e extraescolar, e se dialogue com a vivência cotidiana dos indivíduos.

Referências Bibliográficas

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. **Proposições da ABEM para a BNCC.** Disponível em:

http://www.abemeducacaomusical.com.br/docs/Proposicoes_da_ABEM_para_a_BNC_C.pdf. Acesso em 15 set. 2022.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. **Revista da ABEM**, n. 5, 2000, p. 13-20.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. **Revista da ABEM**, n. 12, 2005, p. 99-109.

BRASIL. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. 2004. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/centrais-de-conteudo/acervo-linha-editorial/publicacoes-diversas/temas-interdisciplinares/diretrizes-curriculares-nacionais-para-a-educacao-das-relacoes-etnico-raciais-e-para-o-ensino-de-historia-e-cultura-afro-brasileira-e-africana>. Acesso em 15 set. 2022.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para as Licenciaturas em Ciências da Religião**. 2008. Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/docman/janeiro-2019-pdf/105531-rcp005-18/file>. Acesso em 15 set. 2022.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em 15 set. 2022.

CAMILO, Fabiano P.; NUNES, Carlos G. A Importância da Cultura Afro-Brasileira Dentro das Escolas: utilizando a educação musical através das cantigas de domínio público do samba de terreiro. **Revista Formação Docente**, Belo Horizonte, v. 7, n.1, 2015, p. 55-68.

CANDEMIL, Luciano da Silva. O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas. **El Oído Pensante**, Universidad de Buenos Aires, v. 8, n. 1, 2020, p. 133-148.

CANEN, Ana. Educação multicultural, identidade nacional e pluralidade cultural: tensões e implicações curriculares. **Cadernos de Pesquisa**, Fundação Carlos Chagas, n. 111, 2000, p. 135-149.

CINTRA, Celso. Reflexões sobre o sagrado na música. **Artefilosofia**, Ouro Preto. Nº 16. Julho, 2014, p. 90-102. Disponível em:

FRANÇA, Cecília Cavaliere. BNCC e educação musical: muito barulho por nada? **Música na Educação Básica**, v. 10, n. 12, 2020, p. 30-47.

GUÉRIOS, Paulo Renato. A presença da música sacra na vida cotidiana dos descendentes de ucranianos de Prudentópolis-PR. **Música e Cultura**, ABET, v. 5, 2010, p. 32-42.

HUFF JÚNIOR, Arnaldo Érico. Religião e ensino religioso na escola. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v. 23, n.2, 2020, p. 9-20.

HUFF JÚNIOR, Arnaldo Érico. Religião, música e humanização em Rubem Alves. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, 2021, p. 67-75.

JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo. Educação e história do Ensino Religioso. **Pensar a Educação em Revista**, Curitiba/Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2015, p. 5-26.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. Formar-se e ser formador: rotas formativas musicais de religiosos no contexto católico brasileiro. **Revista da ABEM**, v. 29, 2021, p. 83-99.

LOPES, Arthur Costa. Diálogo inter-religioso e pesquisa-ação participativa desafios à etnografia. **Religare: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB**, v. 16, n. 2, 2019, p.494–517.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, Universidade Federal do Paraná, v. 7, n. 2, 2014, p. 7-25.

MARTINOFF, Eliane Hilario da Silva. A música evangélica na atualidade: algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. **Revista da ABEM**, v. 18, n. 23, 2010, p. 67-74.

MEDINA, José. **Constituição Federal Comentada**. São Paulo. Ed. Revista dos Tribunais, 2022. Disponível em: <https://thomsonreuters.jusbrasil.com.br/doutrina/1540359570/constituicao-federal-comentada>. Acesso em 15 set. 2022.

MELO, Eduardo da Silva; MACHADO, Glaucio José Couri. A religião na música e a música na religião: reflexão acerca de uma relação dialogal. **REBEF – Revista Brasileira de Estudos Fonográficos**, Universidade Federal do Sergipe, v. 1, n.1, 2021, p. 99-107.

MICHETTI, Miqueli. Entre a legitimação e a crítica: as disputas acerca da Base Nacional Comum Curricular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 35, n. 102, 2020, p. 1-19. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/7NZC9VwjKWZKMv4SPQmTXPJ/?lang=pt>. Acesso em 15 set. 2022.

NATTIEZ, Jean-Jacques; LACERDA, Marcos Branda; COELHO, Lucas de Lima. Etnomusicologia. **Revista Música**, Universidade de São Paulo, n. 20, v. 2, 2020, p. 417-434.

OLIVEIRA DE ALMEIDA, Leonardo. Pontos e pen drives: práticas de mediação religiosa na umbanda. **Avá**, Posadas, 2015, n. 27, p. 63-80.

PENNA, Maura. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. **Revista da ABEM**, v. 13, n. 13, 2005, p. 7-16.

PINTO, Tiago Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, Universidade de São Paulo, n. 44, v. 1, 2001, p. 222-286.

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares; LORENZO, Oswaldo. Preferência musical e classe social: um estudo com estudantes de ensino médio de Vitória, Espírito Santo. **Revista da ABEM**, v. 21, n. 31, 2013, p. 35-50.

RECK, André Müller. Práticas musicais *gospel* no cotidiano e educação musical. **Revista da ABEM**, v. 20, n. 29, 2012, p. 159-170.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia. Culturas musicais religiosas: problematizações sobre o ensino de música nas escolas. **Educação Unisinos**, v. 21, n. 2, 2017, p. 195-202.

RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, 2013, p. 243-264.

RODRIGUES, Elisa. Ensino Religioso: um campo de aplicação da Ciência da Religião. **Horizonte - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 18, n. 55, 2020, p. 77-105.

SALLES, Walter; GENTILINI, Maria Augusta. Desafios do Ensino Religioso em um mundo secular. **Cadernos de Pesquisa**, Fundação Carlos Chagas, v. 48, n. 169, 2018, p. 856-875.

SANTOS, Micael Carvalho. A Educação Musical na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) - Ensino Médio: Teias da política educacional curricular pós-Golpe 2016 no Brasil. **Revista da ABEM**, v. 27, n. 42, 2019, p. 52-70.

SANTOS, Mirinalda Alves Rodrigues. O ensino religioso nas políticas de currículo: o caso da Base Nacional Comum Curricular. **PragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, Niterói/RJ, ano 7, n. 13, 2017, p. 53-64.

SANTOS, Taciana Brasil. O Ensino Religioso na Base Nacional Comum Curricular: algumas considerações. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 37, 2021, 18 p. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/q53vWMgXQr68jNhtP6SZHPm/?lang=pt>. Acesso em 15 set. 2022.

SILVA, José Carlos. O Currículo e o Ensino Religioso na BNCC: reflexões e perspectivas. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 20, n. 44, 2018, p. 56-65.

STERN, Fábio L.; COSTA, Matheus Oliva. Metodologias desenvolvidas pela genealogia intelectual da ciência da religião. **Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, 2017, p. 70-89.

TEIXEIRA, Faustino Luis Couto. O 'ensino do religioso' e as Ciências da Religião **Horizonte - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 9, n. 23, 2011, p. 839-861.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade: “quando soube que cantar era rezar duas vezes...”. **Revista da ABEM**, v. 12, n. 11, 2004, p. 63-68.

VEIGA JR, Manuel Vicente. Religião e música: variações em busca de um tema. **Caderno CRH**, Salvador, v. 26, n. 69, 2013, p. 477-492.

XAVIER, Pamella Cristina Dias; JAQUEIRA, Ana Rosa; ARCUR, Christiane Faria Pereira; VIANNA, José Antonio. Música e Educação: uma revisão integrativa. **Teoria e Prática da Educação**, Universidade Estadual de Maringá, v. 25, n.2, 2022, p. 03-20.

Ensino Religioso na BNCC e (De)colonialidade do Saber na Escola Pública

Religious Education at BNCC And (De)coloniality of Knowledge at Public School

Adecir Pozzer¹

RESUMO

Embora a definição da Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017) seja objeto de uma série de críticas devido ao seu suposto alinhamento às visões empresariais de educação, a definição de uma diretriz curricular para o ensino religioso representa um alargamento dos horizontes de compreensão quanto a sua finalidade na escola pública. Solidifica, em certa medida, uma concepção que reconhece e valoriza a diversidade religiosa brasileira e mundial e, com isso, instaura um processo decolonial do conhecimento escolar relativo ao componente curricular que, historicamente esteve associado aos pressupostos doutrinários e interesses de religiões hegemônicas. Desde uma perspectiva crítico-compreensiva e articulando pressupostos teórico-metodológicos das Ciências da Religião e da Educação, nossa reflexão se concentra nas aberturas, desafios e possibilidades de diálogos interculturais, inter e transdisciplinares. Consideramos, assim, que o ensino religioso pode contribuir com a ampliação de compreensões contra hegemônicas e fomentar perspectivas dialógicas em processos formativos formais de educação na escola pública, desde que, ele próprio, não seja reduzido ao papel reificador do humano, incapaz de problematizar representações sociais preconceituosas sobre o outro e de reconhecer o respeito às distintas identidades, espiritualidades e alteridades.

Palavras-chave: Ensino Religioso; BNCC; Decolonialidade do Saber; Escola Pública.

ABSTRACT

Although the definition of the Common National Curricular Base (BNCC, 2017) is the object of a series of criticisms due to its supposed alignment with business visions of education, the definition of a curricular guideline for religious education represents a broadening of the horizons of understanding regarding its purpose in the public school. To a certain extent, it solidifies a conception that recognizes and values Brazilian and world religious diversity and, thus, establishes a decolonial process of school knowledge regarding the curricular component that, historically, has been associated with doctrinal assumptions and interests of hegemonic religions. From a critical-understanding perspective and articulating theoretical and methodological assumptions of the Sciences of Religion and Education, our reflection focuses on the

¹ Doutor em Educação pela UFSC (2020). E-mail: pozzeradecir@hotmail.com

openings, challenges and possibilities of intercultural, inter and transdisciplinary dialogues. We believe, therefore, that religious education can contribute to the expansion of anti-hegemonic understandings and foster dialogical perspective in formal formative processes of education in the public school, provided that he himself is not reduced to the reifying role of the human, incapable of problematize prejudiced social representations about the other and recognize respect for different identities, spiritualities and alterities.

Keywords: Religious Education; BNCC; (De) coloniality of Knowledge; Public school.

Introdução

O propósito deste artigo é o de refletir em que medida o currículo do Ensino Religioso (ER) da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) pode ser considerado uma oportunidade ou estratégia decolonial do saber da disciplina no ensino fundamental. Para isso, procuramos estabelecer aproximações entre os estudos de religião e os pós-coloniais, com atenção à escola pública brasileira.

Historicamente, no contexto da educação básica, o ER esteve a serviço da formação moral e confessional das religiões hegemônicas, de maneira específica, do cristianismo-católico. Desde o início do processo colonial, o ensino da religião foi estratégico para a difusão de imaginários que afirmavam concepções de mundo e práticas socioreligiosas alinhadas à supremacia e universalidade do sistema-mundo capitalista-cristão-europeu, combatendo e invisibilizando a diferença cultural e religiosa. No pensamento educacional brasileiro, essa perspectiva passou a ser problematizada pelos movimentos laicos e escola novistas a partir das décadas de 1920-30 em diante. Ou seja, o caráter confessional do ensino da religião passou a ser confrontado com a introdução e ampliação do ensino de ciências, instaurando uma tensão entre o ensino leigo e a presença do ER no currículo escolar. Depois de ampliado sob uma ótica interconfessional e ecumênica, é nos anos 90 que o ER passa a ser pensado e proposto nas escolas públicas brasileiras em uma perspectiva não confessional, expressa em forma de lei no art. 33 da LDB/1996, em especial na redação dada pela Lei nº 9.475/1997².

O fato de o ER integrar a formação básica do estudante e abordar a diversidade cultural religiosa sem proselitismos, porque embasado nas diferentes áreas do conhecimento científico das Ciências Humanas e Sociais, notadamente das Ciências da Religião, como bem destaca a BNCC (BRASIL, 2017), tem aberto possibilidades de compreensão das manifestações do fenômeno religioso em suas múltiplas expressões, linguagens, interfaces e implicações na formação humana e na organização das sociedades.

² “O ensino religioso, de matrícula facultativa, é parte integrante da formação básica do cidadão e constitui disciplina dos horários normais das escolas públicas de ensino fundamental, assegurado o respeito à diversidade cultural religiosa do Brasil, vedadas quaisquer formas de proselitismo.” (Redação dada pela Lei nº 9.475, de 22.7.1997).

Como prevê a BNCC, a abordagem pedagógica e intercultural dos conhecimentos religiosos introduz dois movimentos decoloniais do saber: I) a decolonialidade da cultura escolar que desconsidera o conhecimento religioso enquanto produto da experiência humana em diferentes culturas, tradições espirituais e movimentos religiosos; II) a decolonialidade relativa às concepções de ER que insistem em não reconhecer a viabilidade e relevância formativa deste estudo na escola pública.

Como o ensino escolar se caracteriza pela contínua articulação entre um passado a ser transmitido, um presente a ser significado e um futuro a ser projetado, as fronteiras entre o colonial³ e do decolonial em educação, assim como no campo religioso, são sensíveis e, por vezes, imbricadas. Por este motivo, quando utilizamos neste artigo o termo (de)colonialidade, com o prefixo “de” entre parênteses, queremos indicar o movimento hermenêutico-dialógico de todo esforço em compreender o processo formativo-educacional a partir dele mesmo. O uso deste termo é recente em publicações de língua portuguesa, até porque o termo mais usual é o de estudos pós-coloniais. Na língua espanhola de alguns países latino-americanos, geralmente se utiliza o termo *descolonización*, muito embora encontramos em outros países vizinhos o uso da denominação *decolonialidad*.

Neste artigo, utilizamos o termo (de)colonial, com parênteses no “de”, quando nos referimos a existência de uma tensão entre o colonial e o decolonial. Nos casos em que fazemos uso do termo sem parênteses no “de”, é porque queremos afirmar uma perspectiva decolonial, ou seja, de problematizar aquilo que permanece no imaginário e nas práticas advindas do pensamento colonial. Por este motivo, o propósito inicial deste texto é o de refletir sobre a (de)colonialidade do saber e suas múltiplas interfaces com os processos de produção do conhecimento educacional e, no segundo momento, adentrar nas questões próprias do ER proposto na BNCC, a fim de visualizar possibilidades deste componente curricular contribuir com processos decoloniais do saber na escola pública brasileira.

1. (De)colonialidade do saber: questões de fundo

Compreender a (de)colonialidade do saber pressupõe um alargamento do olhar para além do campo educacional, uma atitude hermenêutica decolonial diante da vida, do mundo e do conhecimento. Significa perceber que algumas marcas produzidas ao longo da história, ocasionadas em grande parte devido à

³ Entendemos por Colonial toda a tentativa do mundo adulto em limitar a capacidade criativa, inventiva e crítica dos infantes, geralmente porque em processos formais de educação, reproduzem-se narrativas, leituras e práticas etnocêntricas e homogeneizantes. Não remete, necessariamente, à compreensão do Colonialismo enquanto projeto imperialista está associado à totalidade do processo de Colonização, que implica em um domínio político, econômico e militar de um determinado território.

ausência de um verdadeiro diálogo intercultural⁴, como no caso de América Latina, ainda ressoam quando se trata de pensar a produção do conhecimento no campo educacional e a educação enquanto formação, na amplitude e plasticidade que o termo exige.

O Colonialismo como projeto imperialista está associado à totalidade do processo de Colonização, que é o domínio político, econômico e militar de um determinado território e a população que nele habita. Pode ser caracterizado por meio de alguns marcadores, como a desigualdade relacional, a disjunção cultural e social, a descontinuidade territorial entre quem coloniza e quem é colonizado, a negação da autonomia do colonizado, a hegemonia imposta pelo colonizador, o que inclui uma dinâmica de desmemorização das populações dominadas em relação a sua história, valores, saberes e costumes. Segundo Mignolo (2003), trata-se de moldar uma identidade fundada na distinção étnica, que se sustenta na superioridade de algumas formas de conhecimento sobre outras.

Compreendemos que todo debate sobre a relação entre os estudos pós-coloniais e suas implicações ao campo educacional e religioso, pressupõe uma compreensão mínima da “teia” constituinte do imaginário latino-americano desde suas raízes. Sem essas conexões, o debate da (de)colonialidade do saber e seus impactos à relação educação e religião produzida neste continente torna-se um tanto inócuo do ponto de vista de sua significação ao universo formativo.

Por este motivo, vale retomar a compreensão de que o Colonialismo é muito mais que um sistema de exploração econômica e de opressão política que afeta as estruturas de convivência social. Para José Martí (1983), é um sistema que implica uma antropologia racista como critério de humanidade que destrói os fundamentos espirituais antropológicos do Outro, o colonizado. Nesta perspectiva, Fornet-Betancourt (2017, p. 88) afirma que o colonizado “[...] é um *des-realizado*, foi-lhe arrebatado sua realidade, sua humanidade, e agora a ordem do colonizador aparece como seu caminho para a realidade”⁵.

A condição do colonizado, como descreve Albert Memmi (1920-) em sua obra *Retrato del Colonizado* (1974), é de um homem inferiorizado, um *sub-homem*, onde a riqueza do Colono repousa sobre a miséria do Colonizado. Trata-se de uma situação de exploração que coloca o explorador em dependência do explorado, caracterizando uma relação dialética, pois “o Colonizador vive porque existe o Colonizado” (MEMMI, 1974, p. 14).

⁴ Neste sentido, Fleuri (2013, p. 59) nos desafia a imaginar, “[...] o quanto teriam aprendido as culturas europeias se, em vez de conquistar, tivessem realizado um diálogo intercultural com os povos ancestrais ameríndios! Se tivessem aprendido a cuidar da natureza como os povos aborígenes cuidam! Se tivessem compreendido suas culturas e suas visões religiosas! Certamente as gerações seguintes não teriam a situação catastrófica em que hoje nos encontramos em termos de sustentabilidade da vida e da convivência em nosso planeta!”

⁵ Do original: “El colonizado es así un *des-realizado*, se le ha arrebatado su realidad, su humanidad, y ahora aparece el orden del colonizador como su camino hacia la realidad”.

Na obra *Fenomenologia do Espírito*, Hegel (2014) assinala essa dialética na parábola do senhor e do escravo, demonstrando que um se constitui na interface e dependência do outro. Em *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire também utiliza esta relação ao demonstrar como as classes opressora e oprimida se constituem de forma imbricada e numa permanente “dependência” mútua: “ao fazer-se opressora, a realidade implica a existência dos que oprimem e dos que são oprimidos” (FREIRE, 2005, p. 41-42). São situações opostas, porém dependentes em uma relação marcada pela contradição. Essa contradição é que leva o oprimido, por exemplo, a crer que o ideal é alcançar a condição de seu opositor, no caso o opressor, tanto no nível material quanto no subjetivo, ou a rebelar-se.

Os processos Coloniais na América Latina redefiniram as identidades das populações colonizadas em torno dos conceitos de “índio” e “negro”, ou seja, da ideia de raça. Para Quijano (2014), essa classificação hierárquica é o fundamento do Colonialismo em latino-américa, instituído desde o século XVI e fortalecido com os modelos naturalistas e biologicistas, nos séculos XVII e XIX, respectivamente. São as taxonomias utilizadas à classificação racial que se converteram em base epistêmica do poder colonial. Assim, se concebia que “por natureza” havia raças superiores e raças inferiores, perspectiva que consolidou o domínio espanhol e português em América e sustentou a legitimação científica do poder colonial europeu nos séculos seguintes (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

Kant, por exemplo, em sua obra *Physische Geographie*, relaciona a cor dos povos ao caráter moral. Em outras palavras, isso significaria que a raça, e especificamente a cor da pele, é um indicativo da capacidade ou não que um povo tem para “educar” sua natureza moral. Afirma que “a humanidade existe em sua mais plena perfeição (*Vollkommenheit*) na raça branca. Os hindus possuem uma menor quantidade de talentos. Os negros são inferiores e, no fundo, assim se encontra uma parte dos povos americanos”.⁶ (KANT, 1923, p. 316).

Essa perspectiva de ciência do homem concebida por Kant fundamenta uma hierarquia moral que nega a simultaneidade dos conhecimentos e suas formas de produção em distintas culturas. Igualmente, legitima o tipo de relação estabelecida entre o Colono e seu Colonizado que, em latino-américa, é marcada pela depreciação quase que total dos aspectos culturais provenientes do universo do Colonizado, colocando-o como que num tempo primitivo do desenvolvimento moral (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

O Catolicismo exerceu papel determinante nas colônias latino-americanas (especialmente até meados do Concílio Vaticano II (1962-1965) e a respectiva Conferência de Medellín (1968), a partir dos quais a Igreja Católica opta por um olhar diferenciado às populações latino-americanas e seus problemas), pois foi

⁶ “La humanidad existe en su mayor perfección (*Vollkommenheit*) en la raza blanca. Los hindues amarillos poseen una menor cantidad de talento. Los negros son inferiores y en el fondo se encuentra una parte de los pueblos americanos”. A tradução do alemão para o espanhol realizada por Santiago Castro-Gómez, citada na obra *La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, 2005, pág. 41.

uma religião legitimadora do papel do Colonizador - homem branco, estrangeiro, impostor. Ela “não chama o homem colonizado para a via de Deus, mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos” (FANON, 1968, p. 31).

Para Castro-Gómez (2005), a relação da aristocracia cristã com o Colonialismo é embrionária. É ela que inaugura, no século XVI, o discurso universalista dos tempos modernos, e não a burguesia liberal, paradoxalmente. É uma relação embrionária porque já se nutria nos séculos anteriores, quando das tentativas de classificação dos povos para além do continente europeu que, segundo Mignolo (2003), está associada ao discurso da “limpeza de sangue”.⁷

A associação entre a “classificação dos povos” e o discurso de “limpeza de sangue” está relacionada à divisão tripartida do mundo que Heródoto (485-425 a.C.) propõe, seguido por muitos pensadores da antiguidade, de que o mundo podia ser dividido em três grandes regiões: Europa, Ásia e África. Esta compreensão é representada no *orbis terrarum*⁸, de Abraham Ortelius (1527-1598), e foi base para a divisão territorial do mundo, e conseqüentemente dos povos, de forma hierárquica e com base moral, fundamentada no discurso religioso (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

A fundamentação da divisão tripartida no discurso religioso faz referência ao relato bíblico de Noé⁹, no qual ele atribui responsabilidades para cada filho, isto é, cada um povoaria um dos três continentes: *Sem* povoaria a Ásia, *Cam*, o filho maldito, a África e *Jafet*, o filho mais velho, a Europa. Na reinterpretação teológica da antiga divisão hierárquica dos povos, a Europa ocupou um lugar privilegiado em relação à Ásia e à África, consideradas por gregos e romanos como local de “bárbaros” (O’GORMAN, 1991).

[...] As três partes do mundo conhecido foram ordenadas hierarquicamente segundo o critério de diferenciação étnica: os asiáticos e os africanos, descendentes de aqueles filhos que segundo o relato bíblico caíram em desgraça frente a seu pai, eram tidos como racial e culturalmente inferiores aos europeus, descendentes diretos de Jafet, o filho amado de Noé (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 55).

⁷ O discurso de *limpeza de sangue*, conforme Mignolo (2003) e Castro-Gómez (2005, p. 57), é o primeiro imaginário geopolítico do *sistema-mundo* (que conceituaremos mais adiante) que se incorpora no *habitus* (conforme definição de Bourdieu) dos imigrantes europeus, estruturando a divisão étnica do trabalho, bem como a transferência de pessoas, capital e matérias primas em *nível mundial*.

⁸ O *orbis terrarum* é considerado, na cartografia, o primeiro atlas moderno que trata da circularidade da terra. Tanto Castro-Gómez (2005) quanto Mignolo (2003) tomam essa ideia do historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1906-1995), especificamente de seu livro *La Invención de América* (1991).

⁹ Segundo o livro de Gênesis 9, 25-27 diz-se que: “[...] 25 e disse: Maldito seja Canaã; servo dos servos será de seus irmãos. 26 Disse mais: Bendito seja o Senhor, o Deus de Sem; e seja-lhe Canaã por servo. 27 Alargue Deus a Jafé, e habite Jafé nas tendas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo”.

Esta concepção ideológica é retratada por cronistas ainda no século XVIII, como é o caso do jesuíta espanhol José Gumilla que, no livro *El Orinoco ilustrado* - de 1741 - se questiona sobre a origem histórica das populações indígenas; mais especificamente, de como chegaram à América deixando seus irmãos no outro lado do continente, referindo-se aos africanos¹⁰. Reforça a relação entre indígenas e africanos enquanto descendentes do mesmo tronco, filhos de *Cam*. Amaldiçoados, portanto, embora reconheça que há diferenças entre eles (CASTRO-GÓMEZ, 2005). O indígena, especialmente da região amazônica, por exemplo, fora descrito como “um monstro nunca visto que é intelectualmente ignorante, possui um coração ingrato, um peito de inconsistência, costas de preguiça (e) pés de medo”.¹¹ (GUMILLA, 1994, p. 49).

Retomar esses aspectos históricos nos parece, além de estratégico, necessário, pois o imaginário segregacionista tem se reordenado nos tempos contemporâneos associando-se fortemente a uma teologia midiática, especificamente ao que se denomina de Teologia da Prosperidade. De acordo com Mariano (2005), essa teologia se inicia em meados dos anos 70 nos Estados Unidos e, no Brasil, encontra terreno fértil em denominações cristãs neopentecostais. Caracteriza-se por demonizar a pobreza e a enfermidade afirmando que a única forma de exorcizá-los é por meio da prática do “dar para receber” (p. 160), invertendo sobremaneira a compreensão histórica e social do Evangelho. Procura afirmar-se combatendo os cultos afro-brasileiros, o espiritismo e o catolicismo popular, com discursos preconceituosos e um tanto reacionários.

É a partir e em conexão com esse imaginário que compreendemos ser relevante o debate da (de)colonialidade do saber e sua relação com o Ensino Religioso proposto na BNCC. Isso porque a colonialidade do saber se manifesta nas desigualdades e injustiças socioculturais produzidas pelo Colonialismo e Imperialismo, além do legado epistemológico do Eurocentrismo¹², que dificulta a compreensão do mundo desde o mundo em que diferentes povos vivem, com suas epistemes e horizontes de sentido próprios. Mignolo (2010) assinala que os gregos inventaram o pensamento filosófico, de grande importância, sem dúvidas; no entanto, não inventaram o Pensamento. O Pensamento encontra-se em todos os lugares em que as distintas culturas se desenvolveram, constituindo assim múltiplas epistemes e formas de compreensão que integram o patrimônio da humanidade, onde se situam os saberes produzidos sobre os fenômenos religiosos.

¹⁰ Castro-Gómez (2005) destaca que Gumilla sustenta a hipótese, em seu livro, de que o que ocorrera foi algo semelhante a um fato de 1731, onde um barco sumiu nas ilhas Canárias e foi levado pelas correntezas do mar até o rio Orinoco. Deduz que algo semelhante tenha ocorrido com africanos que foram levados pelas correntes marítimas até a América, no mínimo 100 anos antes da Conquista.

¹¹ Do original: “un monstruo nunca visto que tiene cabeza de ignorancia, corazón de ingratitud, pecho de inconsistencia, espaldas de pereza [y] pies de miedo”

¹² Para Dussel, o “Eurocentrismo” consiste exatamente em constituir como *universalidade abstrata humana em geral* momentos de *particularidade* europeia, a primeira particularidade *de fato* mundial (quer dizer, a primeira universalidade humana concreta). A cultura, a civilização, a filosofia, a subjetividade, etc, *moderno*-europeias foram tomadas como a cultura, a civilização, a filosofia, a subjetividade, etc, sem mais (humano-universal-abstrato) (DUSSEL, 2012, p. 69).

Catherine Walsh (2013) afirma que a colonialidade do saber impede o reconhecimento de outras racionalidades, epistemologias e horizontes de compreensão, especialmente dos povos periféricos ou fronteiriços. A base de sustentação da colonialidade do saber é o conjunto de imbricações com a colonialidade do poder, do ser e do viver, em que a organização e legitimação do conhecimento ocorrem a partir da articulação entre os centros de poder e as regiões subordinadas, ao que Mignolo (2010) denomina de *diferença colonial e geopolítica do conhecimento*.

A presença de concepções e práticas etnocêntricas nas instituições educacionais acaba reforçando a homogeneidade na medida em que partem de pressupostos padronizantes, herdados e naturalizados através do processo de colonização. Estas heranças “[...] se encontram internalizadas e ainda vivas no presente através das relações de poder, conhecimentos e subjetividades” (LIMA, 2014, p. 155).

A relação assimétrica entre sujeitos, culturas e suas perspectivas epistemológicas é o que dá sustentação ao processo de alargamento dos espaços acadêmicos para que outras epistemologias e hermenêuticas se integrem e provoquem a criação de novas cenas e cenários para pensar a produção do conhecimento e a formação em perspectivas decoloniais, ou não coloniais. Esses processos têm de ocorrer a partir de outras lógicas, mesmo que esta relação ocorra entremeio a riscos, conflitos e consensos, pois, de acordo com Leopoldo Zea (1972), a América Latina, por exemplo, é fruto de heranças coloniais, mas também de resistências que produziram identidades, pedagogias, compreensões e filosofias com características próprias¹³.

Mas como pensar e efetivar processos de alargamento dos espaços formativos e educacionais para que se reconheçam outras perspectivas epistemológicas e hermenêuticas senão através de um processo decolonial dos próprios centros de produção e legitimação do conhecimento? Que espaço teriam os estudos sobre a diversidade religiosa? Para Mignolo (2008), o percurso do decolonial está associado a uma espécie de *desobediência epistêmica*, seja na produção do conhecimento, nas escolhas metodológicas ou no aporte teórico. Pressupõe compreender dialética e interculturalmente o mundo através das próprias interioridades, do espaço geográfico e da cosmovisão dos que aqui habitam, neste caso, brasileiros e latino-americanos, em suas múltiplas identidades, cosmovisões e racionalidades.

Não se trata de excluir a(s) epistemologia(s) dominante(s), mas realizar uma releitura dos processos históricos, não somente sob a ótica do colonizador, e tampouco sob a perspectiva daquele que se sustenta no discurso derrotista fazendo-se de vítima indefesa. Há que se enfatizar o potencial das interculturalidades, do hibridismo e dos *entre-lugares* (BHABHA, 2013), do *pensamento de fronteira* (MIGNOLO, 2008), que possibilita reconhecer a relação

¹³ Mais informações, sugerimos consultar as obras *Discurso desde a marginalização e a barbárie* e *A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*, publicadas em 2005.

de complementaridade, e não antagônica, entre os campos do conhecimento, o que produz uma resignificação do universal moderno pelo *pluriversalismo* (BALLESTRIN, 2013).

Instaurar um processo de decolonialidade por vias não coloniais implica em uma ruptura com o pensamento único e a mera reprodução de concepções e práticas socioculturais orientadas pela lógica mercantil e homogeneizante. Lógica que opera sustentada no abstrato e que retirando o humano de sua relação propriamente humana, isto é, afetiva, racional, recíproca e intersubjetiva. O decolonial é um devir contínuo e dinâmico de reinvenção e resignificação da própria existência (GENIS, 2004). Necessariamente, não implica negar o passado, mas olhá-lo sob outras lentes, como parte da história que nos constitui, recuperando o belo que pode ter havido e evitando a repetição daquilo que foi violento e desumano. É nesta perspectiva que Wirth (2013, p. 134) afirma que “a ‘hermenêutica diatópica’ proposta pelas epistemologias pós-coloniais tem como um dos seus objetivos a superação desta noção eurocêntrica da história”.

Na medida em que os indivíduos se liberam de posturas etnocêntricas e autossuficientes, ou que vão se desarmando culturalmente (PANIKKAR, 1993), vai se configurando um conjunto de conexões centradas na convivência e no enriquecimento mútuo, tanto em nível teórico quanto prático, para gerar atitudes compreensíveis e processos de transformação cultural dos indivíduos em diálogo, condições indispensáveis para o reconhecimento mútuo (HONNETH, 2009; RICOEUR, 2006). É nesta perspectiva que procuraremos refletir em que medida a proposta de Ensino Religioso presente na BNCC favorece o diálogo entre as distintas religiões e filosofias de vida, problematizando concepções preconceituosas e fortalecendo a superação de práticas que afrontam a dignidade do Outro e negam o direito à diferença.

2. Ensino Religioso na BNCC: caminhos à decolonialidade do saber

A presença do ER na BNCC marca a história deste componente curricular. Pela primeira vez definiu-se uma diretriz curricular de ER organizada e chancelada pelo Ministério da Educação. Mesmo cercado de polêmicas devido às distintas concepções e práticas escolares ao longo da história da educação brasileira, para os profissionais habilitados na área parece ser muito significativo, pois se trata do reconhecimento de um conjunto de esforços empreendidos, como é o caso do Fórum Nacional Permanente do Ensino Religioso (FONAPER)¹⁴ e de universidades que oferecem cursos de formação inicial em Ciências da Religião, e todos os agentes envolvidos.

¹⁴ Destacamos a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Religioso (PCNER), publicados em 1997, que serviu para a elaboração de propostas de cursos de formação inicial e continuada, bem como de propostas curriculares de inúmeras redes de ensino de estados e municípios.

Diante de concepções e políticas educacionais que não reconhecem o estudo do fenômeno religioso como conteúdo escolar, este fato desvela uma tentativa de negação do direito ao conhecimento sobre as religiões e seu papel sociocultural aos estudantes da Educação Básica. Ao mesmo tempo, reafirma a possibilidade desse estudo ocorrer de forma não proselitista, ou seja, a partir de pressupostos científicos, éticos e em perspectiva intercultural, em consonância com os princípios de uma *laicidade do reconhecimento*, em que as instituições públicas não neguem o debate sobre o religioso no espaço público, mas criem condições para um diálogo existencial e assimétrico entre culturas e religiões. Para Milot (2012, p. 360), a *laicidade do reconhecimento* é “o conhecimento de vários pontos de vista morais e religiosos que, embora necessário, deve realmente servir a outro propósito: o respeito pelos outros como iguais em dignidade”.

Nesta perspectiva, os objetivos do ER propostos pela BNCC que orientam todo fazer pedagógico são:

- a) Proporcionar a aprendizagem dos conhecimentos religiosos, culturais e estéticos, a partir das manifestações religiosas percebidas na realidade dos educandos;
- b) Propiciar conhecimentos sobre o direito à liberdade de consciência e de crença, no constante propósito de promoção dos direitos humanos;
- c) Desenvolver competências e habilidades que contribuam para o diálogo entre perspectivas religiosas e seculares de vida, exercitando o respeito à liberdade de concepções e o pluralismo de ideias, de acordo com a Constituição Federal;
- d) Contribuir para que os educandos construam seus sentidos pessoais de vida a partir de valores, princípios éticos e da cidadania (BRASIL, 2017, p. 432).

Se simplesmente tomarmos os objetivos do ER, podemos estabelecer uma série de conexões com o debate do decolonial, tais como a liberdade de crença e consciência, o estudo das diferentes manifestações religiosas percebidas na realidade dos estudantes, o foco no respeito às diversas concepções e o pluralismo de ideias, na perspectiva dos direitos humanos, bem como a possibilidade de os estudantes construírem sentidos pessoais a partir do acesso ao conjunto de conhecimentos religiosos. Ou seja, não se trata de uma perspectiva meramente de transmissão de informações, de verdades e de significados que objetivam a conversão do estudante a uma única perspectiva, homogênea e padrão, nos moldes do que foi outrora o ensino confessional. Ao contrário, possibilita ao estudante ampliar os horizontes de compreensão do campo religioso e de sua própria vivência espiritual, seja ela vinculada a alguma denominação religiosa ou não.

Não é sem sentido que o ER na BNCC sinaliza um encaminhamento centrado na “pesquisa e no diálogo como princípios mediadores e articuladores dos processos de observação, identificação, análise, apropriação e ressignificação de saberes” (BRASIL, 2017, p. 432). Se na perspectiva confessional a metodologia era focada na resposta pré-definida, o ER não confessional se caracteriza por uma

inversão fundamental em que a pergunta passa a ser mobilizadora do processo de ensino-aprendizagem. Assim, abrem-se espaços para o exercício do diálogo que, segundo Hermann (2002, p. 94), “[...] se constitui na força do próprio educar - que é educar-se - no sentido de uma constante confrontação do sujeito consigo mesmo, com suas opiniões e crenças, pela condição interrogativa na qual vivemos”.

No contexto educacional, a pergunta é altamente formativa, pois ela impulsiona o processo interpretativo e compreensivo de um (con)texto ou de uma ação humana. “É uma chave que descortina e, ao mesmo tempo, tensiona aquilo que é convencional e naturalizado nos espaços formativos” (POZZER, 2020, p. 233). Desvela aspectos que ficaram ou ficam à margem do debate ou do currículo escolar, muitas vezes subalternizados ou inferiorizados ao longo da tradição, em especial ao que diz respeito a outras racionalidade, experiências e valores de culturas e religiões minoritárias, que no caso brasileiro, podemos citar as religiões de matriz afro-brasileiras, indígenas, espíritas, dentre outras.

O questionamento e a vontade de conhecer são pressupostos dos diálogos socráticos. Eles partem da constatação de um não saber sobre algo, uma dimensão negativa implícita ao ato de perguntar, de questionar. De acordo com Hermann (2002), há aí uma dimensão dialética em torno do perguntar, pois ao mesmo tempo em que se abre espaço à questionabilidade, surgem limitações em torno da oposição entre um “sim” ou um “não” que, na sua objetividade, pode cessar o diálogo ou, ainda, limitar os horizontes de compreensão. Por isso, a capacidade de se perguntar implica em uma reflexividade, em um movimento interno intrínseco à percepção do não saber (sobre) algo, elemento mobilizador do ato de perguntar. Além do movimento interno de reflexão estão as condições exteriores ao perguntar e às possibilidades de construção de respostas dialógicas.

No contexto educacional e do ER, parece-nos que a pergunta articulada à reflexividade é condição essencial à construção do conhecimento e ao processo compreensivo e decolonial do saber, porque possui a capacidade de desconcertar e problematizar padrões, situações e condições inerentes à cultura escolar e a determinadas narrativas e práticas sociorreligiosas. “A verdadeira interrogação pressupõe abertura e, conseqüentemente, desconhecimento da resposta. A dialética entre pergunta e resposta desmobiliza a firmeza de opiniões dominantes, pois põe a descoberto o que até então não havia surgido” (HERMANN, 2002, p. 59).

Sob outra perspectiva, Panikkar (2006) propõe o diálogo dialogal, fundamental para a compreensão da interculturalidade crítica. Tal diálogo não pretende con-vencer o outro, vencendo-o dialeticamente, ou buscando uma verdade comum sob as regras da dialética. Não se trata de uma disputa na *arena*, onde os dialogantes precisam se submeter a regras estabelecidas previamente. É um diálogo que parte do encontro, do estranhamento e, ao mesmo tempo, da vontade de reciprocidade, confiança e interação solidária entre os interlocutores. Se caracteriza por ser sempre inaugural, improvável e, por isso, singular.

Por isso, esse diálogo tem um caráter de “confrontação” entre dialogantes. Mas, ao invés de se eliminar o argumento do outro, busca-se o mútuo entendimento, isto é, procura-se compreender o que ele deseja expressar. Esse diálogo é fundamentalmente assimétrico, pois constrói sua sustentação no processo interativo entre os dialogantes. Por isso, torna-se necessário que os interlocutores se disponham ao diferente e evitem levar o debate para a *arena*, ou seja, o espaço da luta que pressupõe um vencedor e um vencido. O esforço de ambos há de ser a manutenção da *ágora*, o espaço do diálogo aberto, da fala e da escuta.

Não sem motivos, o ER na escola pública, segundo a BNCC, assume a interculturalidade e a ética da alteridade como fundamentos teórico-pedagógicos, com o objetivo de favorecer experiências de aprendizagem, intercâmbios e diálogos existenciais, de modo a desenvolver atitudes de acolhimento e respeito das distintas identidades culturais, religiosas e outras. Esse reconhecimento e valorização da simultaneidade dos conhecimentos e suas formas de produção em distintas culturas e tradições religiosas inaugura um novo paradigma de ER. Mas, em que medida essa proposta contribui com o desenvolvimento de processos decoloniais do ER e, por extensão, a educação? A BNCC sinaliza quais competências o estudante precisa desenvolver até ao final dos nove anos do Ensino Fundamental, a saber:

1. Conhecer os aspectos estruturantes das diferentes tradições/movimentos religiosos e filosofias de vida, a partir de pressupostos científicos, filosóficos, estéticos e éticos.
2. Compreender, valorizar e respeitar as manifestações religiosas e filosofias de vida, suas experiências e saberes, em diferentes tempos, espaços e territórios.
3. Reconhecer e cuidar de si, do outro, da coletividade e da natureza, enquanto expressão de valor da vida.
4. Conviver com a diversidade de crenças, pensamentos, convicções, modos de ser e viver.
5. Analisar as relações entre as tradições religiosas e os campos da cultura, da política, da economia, da saúde, da ciência, da tecnologia e do meio ambiente.
6. Debater, problematizar e posicionar-se frente aos discursos e práticas de intolerância, discriminação e violência de cunho religioso, de modo a assegurar os direitos humanos no constante exercício da cidadania e da cultura de paz (BRASIL, 2017, p. 433).

Por meio de um conjunto de habilidades, distribuídas ao longo dos anos escolares e articuladas de tal forma que possibilitem desenvolver progressivamente a aprendizagem dos conhecimentos específicos do ER, o estudante terá condições de compreender minimamente sobre a influência das religiões nas sociedades e na formação das subjetividades. Poderá ainda entender quais são os aspectos transversais à educação e à religião que dizem respeito aos distintos campos da atuação humana, favorecendo o exercício da cidadania e o combate de todo tipo de discriminação motivado por questões religiosas. Em outras palavras, o estudante terá a oportunidade formativa de não reproduzir preconceitos

historicamente transmitidos de geração em geração, muitas vezes fomentados em espaços formais de educação. Daí a contribuição do ER, conforme prevê a BNCC, ser uma oportunidade estratégica para ampliar as ações e atitudes decoloniais do saber na educação escolar.

Neste processo, reconhecemos o papel das Ciências da Religião que, em diálogo com as Ciências da Educação, embasa a formação docente dos profissionais que atuarão com o ER na Educação Básica, além de, na atualidade, auxiliar na sistematização dos conhecimentos relativos ao fenômeno religioso presente em diferentes culturas e sociedades, enquanto “bens simbólicos resultantes da busca humana por respostas aos enigmas do mundo, da vida e da morte” (BRASIL, 2017, p. 432).

Considerações finais

Tratar da (de)colonialidade do saber a partir da relação entre educação e religião é uma atividade complexa, pois tanto um campo quanto o outro se sustentam em processos de transmissão cultural de saberes, valores e princípios de geração em geração, mesmo que com métodos, conteúdos e interesses distintos. Os conhecimentos escolares, bem como os conhecimentos da fé, são ensinados aos infantes. No entanto, há que se diferenciar o que cabe às distintas instâncias sociais, como é o caso da escola pública que, justamente por ser pública, tem de cumprir seu papel de abordar pedagogicamente o conhecimento produzido pela humanidade, o que inclui o conhecimento da diversidade cultural-religiosa, a partir de pressupostos éticos e científicos. O ensino e cultivo da fé religiosa são de responsabilidade da família e da comunidade religiosa que cada pessoa aderir, ressaltando-se que muitos casos possuem múltipla pertença. Há, ainda, os que optam não ter religião ou que se declaram ateus, céticos ou agnósticos.

A decolonialidade do saber do componente curricular ER implica conceber a educação em uma perspectiva intercultural, capaz de reconhecer o ser humano em sua integralidade, potência e conexão com o mundo da vida e a natureza em suas múltiplas possibilidades, contradições e interações. Deste modo, a proposta de ER da BNCC, mesmo com seus limites, é uma diretriz que abre fendas nas estruturas e imaginários que historicamente sustentaram concepções e práticas sociais e escolares que invisibilizam saberes, identidades, formas de crer e viver.

Por fim, consideramos que o ER pode contribuir com a ampliação de compreensões contra hegemônicas e fomentar perspectivas dialógicas em processos formativos formais de educação na escola pública, desde que, ele próprio, não seja reduzido ao papel reificador do humano, incapaz de problematizar representações sociais preconceituosas sobre o *outro* e de reconhecer o respeito às distintas identidades, espiritualidades e alteridades.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v.2, n.11, p.89-117, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRASIL. **Resolução CNE/CP Nº 2, de 22 de dezembro de 2017**. Institui e orienta a implantação da Base Nacional Comum Curricular. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 22 dez. 2017.

BRASIL. **Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 dez. 1996.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. 1 ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves; Jaime A Clasen; Lúcia M.E. Orth. – 4. ed. – Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Elementos para una crítica intercultural de la ciencia hegemónica. **Revista Concordia - Internationale Zeitschrift für Philosophie**, Band/tomo 71, Aachen, 2017.

FLEURI, Reinaldo Matias. Relações interculturais, diversidade religiosa e educação: desafios e possibilidades. In: FLEURI, Reinaldo Matias; et al. (Orgs.). **Diversidade religiosa e direitos humanos: conhecer, respeitar e conviver**. Blumenau: Edifurb, 2013.

FREIRE, Paulo. (1970) **Pedagogia do Oprimido**. 47ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GENIS, Andrea Díaz. **La construcción de la identidad en América Latina: una aproximación hermenéutica**. Montevideo-Uruguay: Nordan Comunidad, 2004.

GUMILLA, Joseph. (1741). **Historia Natural, Civil y Geográfica de las naciones situadas en las riveras del Río Orinoco**. Santafé de Bogotá: Imagen, 1994.

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. 9. ed. – Petrópolis/RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

HERMANN, Nadja. **Hermenêutica e Educação**. Coleção [o que você precisa saber sobre...] Rio de Janeiro: DP & A. 2002.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2009.

KANT, Immanuel. **Physische Geographie**. Berlin: Akademie Ausgabe of the Gesammelten Schriften, 1923.

LIMA VAZ, Henrique Cláudio. de. **Raízes da Modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MARIANO, Ricardo. **Pentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Loyola, 2005.

MARTÍ, José. **Nossa América**. Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983. 254p. (Texto original de 1891)

MEMMI, Albert. **Retrato del Colonizado**. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Edicusa, 1974.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de La colonialidad y gramática de La descolonialidad**. Argentina: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Dossiê: literatura, língua e identidade, n.34, 2008, p. 287-324.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Traducción Juan María Madariaga y Cristina Vega Solís. Tres Cantos - Madrid: Akal, D.L. 2003.

MILOT, Micleline. A educação intercultural e a abertura à diversidade religiosa. **Revista Visão Global**, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, p. 355-368, jan./dez. 2012.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

PANIKKAR, Raimón. **Paz e Interculturalidad: una reflexión filosófica**. Tradução Germán Ancochea. Barcelona: Herder, 2006.

PANIKKAR, Raimón. **Paz y desarme cultural**. Santander: Sal Terrae, 1993.

POZZER, Adecir. **(De)colonialidade do saber e pesquisa em educação no PPGE/UFSC: a atitude hermenêutica como percurso (auto)formativo**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação na UFSC. Florianópolis, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y conocimiento en América Latina. In: MIGNOLO, Walter; et. al. **Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo**. 2. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 119-132.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. Trad. Nicolás N. Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

WIRTH, Lauri Emílio. Religião e epistemologias pós-coloniais. In: PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank (Orgs.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas: Paulus, 2013, p. 129-142.

ZEA, Leopoldo. **América como consciência**. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Questões didáticas para o ensino religioso: uma reflexão a partir da BNCC

Didactic issues for religious education: a reflection from the BNCC

Douglas Willian Ferreira¹

RESUMO

Nesse artigo propõe-se pensar acerca da prática educacional dos professores de Ensino Religioso (ER). Para isso, pauta-se nas formulações e propostas contidos na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) considerando também, as reflexões e propostas do Fórum Nacional permanente do Ensino Religioso (FONAPER) que há muito, tem contribuindo para a superação de um modelo de ER historicamente confessional e proselitista. Pensar esse “modo de acontecer” do ER na escola pública e laica, requer tratar não somente das questões didáticas referentes a essa disciplina, mas também de uma adequada formação dos professores. Assim, o ER se torna instrumento de superação da intolerância, tendo em vista resultar em saberes democráticos, pautados na escuta e diálogo com aquele que possui uma crença distinta. Para isso, o professor desenvolve nos estudantes a capacidade de assimilação ativa, de tal modo que além da percepção, compreensão e reflexão, os estudantes sejam capazes de intervir no meio social.

Palavras-chave: Ensino religioso. Didática. Assimilação ativa.

ABSTRACT

This article proposes to think about the educational practice of Religious Education teachers. For that, it is guided by the formulations and proposals contained in the Common National Curricular Base (BNCC) also considering, the reflections and proposals of the permanent National Forum of Religious Education (FONAPER) that has long been contributing to the overcoming of a model of RE historically confessional and proselytizing. Thinking about this “way of happening” of the ER in public and secular schools require dealing not only with the didactic issues related to this discipline but also with adequate training of teachers. Thus, the ER becomes the instrument to overcome intolerance, to result in democratic knowledge, based on listening and dialogue with those who have a different belief. For this, the teacher develops in the students the capacity for active assimilation, in such a way, that in addition to perception, understanding and reflection, students can intervene in the social environment.

Keywords: Religious education. Didactic. Active assimilation.

Introdução

¹ Doutor em Ciência da Religião pela UFJF (2020). E-mail: douglasinvictus@hotmail.com

É inegável a conquista que o Ensino Religioso (ER) obteve com sua inserção na Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Além do ineditismo da proposta de um currículo comum por parte do Ministério da Educação², é importante destacar a forte atuação do Fórum Nacional Permanente do Ensino Religioso na elaboração desse documento, apontando para uma consideração curricular não proselitista e confessional, mas alicerçada sob uma perspectiva epistemológica da Ciência da Religião (CR). Dentre outros aspectos, vale destacar que a BNCC visa contribuir para o alinhamento das políticas educacionais na esfera federal, estadual e municipal, sobretudo, apontando diretrizes “referentes à formação de professores, à avaliação, à elaboração de conteúdos educacionais e aos critérios para a oferta de infraestrutura adequada para o pleno desenvolvimento da educação” (BNCC, 2017, p. 8). Em relação à formação dos professores de ER que até então esteve ausente nos documentos normativos da educação brasileira, a BNCC mesmo que não afirme claramente a necessidade de o professor de ER ser licenciado em Ciência(s) da(s) Religião(ões), afirma que o ER deve se pautar no conhecimento religioso formulado por diversas áreas do conhecimento científico das ciências humanas, notadamente da Ciência(s) da(s) Religião(ões) (BNCC, 2017, p. 434). Essa consideração parece superar, em certa medida, a formulação da Lei de Diretrizes e Bases de 1996 (LDB-96) que em seu artigo 33 afirma, dentre outras coisas, que

§ 1º Os sistemas de ensino regulamentarão os procedimentos para a definição dos conteúdos do ensino religioso e **estabelecerão as normas para a habilitação e admissão dos professores.**

§ 2º Os sistemas de ensino ouvirão entidade civil, constituída pelas diferentes denominações religiosas, para a definição dos conteúdos do ensino religioso (BRASIL, 1996, grifo nosso).

Sutilmente tem-se então formulado pela BNCC um direcionamento com relação à formação dos professores que atuarão nessa área de conhecimento. Para se inteirar dos conteúdos científicos da Ciência da Religião (CR), o conhecimento das diversas tradições religiosas, o estudo do fenômeno religioso³ e da inserção da religião no meio social e político, da visão filosófica da religiosidade e da espiritualidade, bem como o entendimento da laicidade, da secularização e dos diversos ateísmos etc., nada mais plausível que a formação desse profissional numa licenciatura de CR. Corroborando com isso, o que se afirma nas Diretrizes curriculares Nacionais para os cursos de Licenciatura em Ciências da Religião (DCN):

² Destacamos aqui que, apesar da histórica omissão dos órgãos competentes, especialmente do Ministério da Educação em regularizar os conteúdos do Ensino Religioso (ER), uma proposta curricular, pensada e desenvolvida pelo Fórum Nacional Permanente de Ensino Religioso (FONAPER) em 1997 resultou na publicação dos *Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Religioso*. O pioneirismo dessa proposta visava, sobretudo, colocar em prática a nova missão do ER estabelecida pela LDB 96/97 em seu artigo 33, a saber, ser capaz de formar cidadãos e não fiéis.

³ Em *Socialização do saber e produção científica do ensino religioso* (2017), os autores afirmam que “podemos definir fenômeno religioso como a compreensão do fato religioso, em suas manifestações culturais, não se trata de teologia propriamente dita, mas sim, de um trabalho que leva em consideração o estudo da religião na cultura em geral” (JUNQUEIRA *et al.*, 2017, p. 21).

A formação específica em Ensino Religioso, assegurada por meio da: i. apropriação dos fundamentos históricos, epistemológicos e metodológicos do Ensino Religioso de natureza não confessional e não proselitista, necessários à sua docência em diferentes etapas e modalidades da Educação Básica; ii. análise, criação e uso de materiais didáticos, textos, tecnologias digitais e metodologias significativas de aprendizagens para o Ensino Religioso baseado na área de Ciências da Religião (CNE, 2018, p. 10).

Afinal, as outras disciplinas da área das humanidades, seja a história, a filosofia ou sociologia, por exemplo, não têm como objeto de estudo o fenômeno religioso em suas diversas manifestações e aculturações. No âmbito de uma licenciatura em CR, a organização dos conteúdos leva em consideração a formação teórico-científica que capacita os professores a estabelecer o diálogo e compreensão dessa pluralidade religiosa que caracteriza o Brasil. Diante disso, é posto o seguinte problema: Em que medida a formação dos professores em CR contribui para uma redução dos equívocos epistemológicos, das propostas metodológicas distorcidas e dos conteúdos proselitistas que fazem do ER um espaço de propagação da fé Católica? Objetivamos, assim, desconstruir uma visão redutora desse componente curricular; ampliar o entendimento de seu escopo formativo; afirmar a licenciatura em CR como formação basilar para o professor que atuará em sala de aula; apresentar o arcabouço teórico-metodológico que garanta compreender o papel que o ER desempenha na formação geral do cidadão.

Acerca da formação do professor, deve-se considerar como afirma José Carlos Libâneo, a importância dessa dimensão teórico-científica que especializa a atuação do profissional, mas também, a formação técnico-prática “visando a preparação profissional específica para a docência, incluindo a didática, as metodologias específicas das matérias, a psicologia da educação, a pesquisa educacional e outras” (LIBÂNEO, 1994, p. 27).

O termo didática tem aqui o sentido dado por Comenius em sua *Didática Magna* (2001): trata-se da arte de ensinar. Como toda arte, o fazer didático tem que ser criativo, mutável, vivo, dinâmico e encantador. De tal modo a aguçar a curiosidade, o espanto e o interesse daqueles que passarão pelo processo formativo, sejam eles estudantes ou professores. No âmbito do ER, disciplina desvalorizada no espaço escolar por sua histórica confessionalidade e prática catequética, torna urgente pensar acerca desse fazer criativo em sala de aula. Sobretudo, fazendo frente à histórica desconsideração, por parte das legislações educacionais que tendem a abordar o ER de um modo desigual frente às demais disciplinas.⁴ Afinal, enquanto catequização não era necessário pensar uma prática pedagógica em sala de aula, tendo em vista que os próprios

⁴ Pensa-se aqui, por exemplo, na facultatividade da matrícula nessa disciplina e na acanhada diretriz acerca da formação do professor de ER. Pensa-se aqui, sobretudo, o fato de que é possível encontrar uma Didática do ensino de Filosofia, de Sociologia, de Matemática, etc., mas não uma de Ensino Religioso. Talvez porque se acredita ter superado a ideia fragmentada de didática, mas não é irrelevante tais considerações da prática do professor.

professores, em alguns lugares, eram leigos escolhidas pelos líderes religiosos locais e habilitados pelas secretarias de educação. Essa falta de formação numa licenciatura fez perdurar práticas vigentes no ER desde o Brasil colônia e, para a Igreja Católica, especialmente, essa ausência de uma formação específica era vantajosa tendo em vista que a religião mantinha sua tutela sobre formação do cidadão. Enfatiza-se aqui a Igreja Católica não porque se desconsidera a influência de outras tradições religiosas nessa disciplina escolar⁵, mas porque o histórico educacional que essa instituição teve e ainda tem no Brasil, deu a ela centralidade no oferecimento de cursos para a habilitação dos professores em diversos estados.

Contudo, e olhando para a condição presente e futura do ER, parte-se aqui das considerações apontadas pela BNCC que ajudam a pensar a prática pedagógica do professor de ER na educação básica. Nesse documento, se afirma que:

No Ensino Fundamental, o Ensino Religioso adota a pesquisa e o diálogo como princípios mediadores e articuladores dos processos de observação, identificação, análise, apropriação e ressignificação de saberes, visando o desenvolvimento de competências específicas. Dessa maneira, busca problematizar representações sociais preconceituosas sobre o outro, com o intuito de combater a intolerância, a discriminação e a exclusão (BNCC, 2017, p. 434).

Desses princípios apontados pela BNCC podem-se inferir algumas considerações didáticas acerca do “modo de acontecer” o ER na sala de aula. Afinal, há nesse documento orientações acerca das condições metodológicas e organizativas do ER, a saber, a ênfase no processo investigativo e na construção do conhecimento desenvolvido pelos estudantes e professores em sala de aula, partindo da observação, portanto, do conhecimento do espaço, contexto e história de vida desses estudantes e da escola; da identificação, análise, apropriação e ressignificação daquilo que esses mesmos sujeitos trazem como concepção de mundo e compreensão da realidade. Desse modo, a educação escolar se torna uma atividade social que no ER ganha força e identidade quando combate todo tipo de intolerância, especialmente a religiosa, como também a discriminação cultural, de raça e etnia, de orientação sexual, de nacionalidade, de deficiência etc. Nesse contexto é importante ressaltar a necessidade de se desenvolver métodos ativos de ensino que levem em consideração não somente os conteúdos a serem ensinados, mas também o ensino e a aprendizagem que garantem superar tais condições discriminatórias a fim de levar o estudante a um aperfeiçoamento de si e um crescimento pessoal que ultrapasse o aspecto intelectual.

⁵ Para isso ver, por exemplo, SILVA, Luciana Ferreira da. *Escola pública e pentecostalismos: distância territorial, dinâmica religiosa e sociabilidade no espaço escolar*. Tese de Doutorado, UFJF, 2019.

1. O processo de ensino do ensino religioso

Não se pode reduzir a atividade de ensinar a uma simples transmissão de conteúdos e à realização repetitiva de exercícios. Para que aconteça a construção do conhecimento o professor deixa esse papel de transmissor ou reproduzidor dos conteúdos didáticos contidos nos livros, tornando-se um promotor da discussão, alguém que faz a mediação entre os estudantes e o saber. Em *Curso de didática geral*, Regina Haydt (1995, p. 57) afirma que é papel do professor “ajudar o aluno a transformar sua curiosidade em esforço cognitivo e a passar de um conhecimento confuso, sincrético, fragmentado, a um saber organizado e preciso”. Partindo desse princípio, o professor de ER tem muito a realizar; afinal, no que diz respeito às questões religiosas impera uma grande curiosidade dos estudantes, bem como, uma fragmentação do conhecimento que quase sempre resulta em afirmações preconceituosas e sem embasamentos, oriundas do senso comum. Frente a isso, o professor de ER licenciado em CR tem condições de aproveitar a curiosidade dos educandos para despertar neles o interesse acerca da reflexão do fenômeno religioso. A fim de ilustrar, pode-se apontar como motivação frente essa curiosidade, questões do tipo: de que modo a religião está inserida na sociedade? Porque existe uma “demonização” das tradições religiosas afro-brasileiras? Em que medida esse preconceito é fruto da história do Brasil?

Tem-se assim que a construção do conhecimento é um processo interativo e não uma simples transmissão. A educação é construção de senso crítico; é ação e expressão de pensamento, que coloca professor e estudante numa atitude constante de questionamento e aprendizado. Por isso, o problema aqui posto é relevante e urgente de ser pensado, afinal, se o professor de ER não tiver uma adequada formação epistemológica, que tipo de conhecimento será construído? Serão mantidas expressões do Senso comum, desinformações e preconceitos acerca das religiões minoritárias? Enquanto processo interativo, a educação evidencia seu caráter socializante uma vez que ela agrega as pessoas ao redor de um mesmo interesse: a busca por conhecer mais. Sendo assim, há uma relação de mutualidade em que professores e estudantes se ajudam na construção do conhecimento, cada qual, contribuindo, a seu modo, com a elaboração crítica e reflexiva da temática a ser trabalhada na aula. Esse conhecimento tem que ser significativo de tal modo a estabelecer um frequente diálogo com a realidade dos sujeitos envolvidos no processo educacional. Portanto, o professor não precisa se tornar prisioneiro e engessado pelos conteúdos do livro didático e aqueles que são exigidos nos extensos currículos, mas à qualidade do trabalho realizado. É essa qualidade será maior quanto mais os temas e conteúdos forem instigantes e perceptíveis no dia-a-dia dos estudantes e esgotados em suas possibilidades. Com isso, não se afirma que o livro didático ou mesmo os documentos que se apresentam como diretrizes curriculares sejam desnecessários. Todavia, o professor não pode e nem deve se tornar prisioneiro desses mecanismos, a ponto de subtrair de sua prática pedagógica, a criatividade e o entusiasmo. Afinal, à falta de liberdade corresponde a limitação pedagógica, o enrijecimento curricular, a repetição irrefletida e o dogmatismo. A própria BNCC se apresenta como um documento normativo referente às aprendizagens essenciais que os estudantes devem ter, fazendo valer

o princípio legal de que a educação é direito do cidadão. No entanto, esse documento se apresenta como base, como referência para as adequações surgidas a partir das demandas das realidades locais.

No âmbito do ER, essa valorização do que é próprio de cada contexto regional é expresso na forma de um dos objetivos específicos que afirma que o ER deve “proporcionar a aprendizagem dos conhecimentos religiosos, culturais e estéticos, a partir das manifestações religiosas percebidas na realidade dos educandos” (BNCC, 2017, p. 434). Essa preocupação com a vida cotidiana dos estudantes aponta para uma questão básica no processo de aprendizagem: “qualquer atividade humana praticada no ambiente em que vivemos pode levar a uma aprendizagem” (LIBÂNEO, 1994, p. 81). Essa aprendizagem casual, dada no mundo da vida, muitas vezes espontânea, pode ser organizada e produzir conhecimento. O professor de ER, por exemplo, leva os estudantes a refletir e analisar o fenômeno religioso a partir das narrativas, dos contos e fatos narrados pelos estudantes acerca de acontecimentos religiosos, de tradições, de histórias e de fábulas transmitidos pelos seus familiares. No âmbito do conhecimento religioso, o cotidiano dos estudantes muito tem a contribuir: narrativas de acontecimentos religiosos, símbolos, discursos, formas de comportamento, vestes, rituais etc., são todos elementos propícios a uma discussão epistemológica do fenômeno religioso. É tarefa do professor, contudo, transformar esses dados em conhecimento organizado e isso poderá se realizar, dentre outros modos, a partir da assimilação ativa.

2. A assimilação ativa como forma de aprendizagem do ER

De acordo com Libâneo (1994, p. 83-89), o processo de assimilação ativa requer uma trajetória: primeiramente a percepção, em seguida a compreensão, a reflexão e finalmente a aplicação. Disso se tem que a finalidade da aprendizagem deve ser o desenvolvimento da capacidade de aplicar o conhecimento na vida. Essa apropriação do conhecimento é alcançada na medida em que o professor, em sala de aula, propõe objetivo e conteúdos que considerem as particularidades do grupo de estudantes e do meio social no qual eles se inserem. Não é eficaz, por exemplo, a proposta de objetivos que são aquém ou além da capacidade dos estudantes. Com isso se quer afirmar que o professor tem que conhecer os limites e capacidades dos discentes para que o momento de aula não seja um tempo desperdiçado e que a desmotivação não resulte em indisciplina.

Desse modo, para alcançar com êxito os objetivos estabelecidos, o professor deve planejar sua ação didática. De acordo com Haydt (1995) planejar é uma atividade estritamente mental, ou seja, é o processo de organização do que será executado, visando realizar com qualidade e eficiência aquilo que o professor irá desenvolver em sala de aula. Contudo, esse planejamento, mesmo que mental, não se restringe a pensar o conteúdo que será dado na aula. Planejar requer refletir sobre “as condições existentes, e prever as formas alternativas de ação para superar as dificuldades ou alcançar os objetivos desejados” (HAYDT, 1995, p. 94).

Portanto, a primeira pergunta que o professor deve fazer a si mesmo ao planejar sua ação didática seria: qual habilidade desenvolver nos estudantes? Onde quero chegar? E não somente: Qual conteúdo dar nessa aula? Assim, visando alcançar o objetivo, o professor de ER consegue pensar o que fazer e como fazer. A formação numa licenciatura em CR capacita o professor de ER a dar vida a essa estrutura de aula a partir das tradições religiosas e suas diversas manifestações. Complementar esse “o que fazer e como fazer” com conteúdos referentes ao fenômeno religioso é a garantia de identidade dessa disciplina. Uma aula de ER planejada, torna possível o desenvolvimento da criticidade dos estudantes, sobretudo, ao considerar o conhecimento religioso como objeto, abrindo espaço para a formação cidadã. Para tal, “cabe ao Ensino Religioso tratar os conhecimentos religiosos a partir de pressupostos éticos e científicos, sem privilégio de nenhuma crença ou convicção. Isso implica abordar esses conhecimentos com base nas diversas culturas e tradições religiosas, sem desconsiderar a existência de filosofias seculares de vida” (BNCC, 2017, p. 434).

Para que aconteça a assimilação ativa os estudantes devem ser estimulados frente o objeto de ensino. Fato é que nem todos os conteúdos de ER podem resultar numa experiência empírica, todavia, naquilo que é possível, a observação sensorial deve ser explorada, seja diretamente com visitas de campo e demonstrações, ou de forma indireta, pelo uso das palavras. Nesse sentido, considera-se vantajosa visitas a museus, templos religiosos ou lugares sagrados, por exemplo, no sentido de fomentar nos estudantes uma discussão que será gradativamente aprofundada. Particular cuidado deverá ter o professor para não valorizar uma única tradição religiosa ou filosofia de vida frente às demais. No trabalho em campo, por exemplo, é enriquecedor e conveniente que os estudantes visitem templos de religiões distintas para que posteriormente seja possível aprofundar o conhecimento acerca do que foi visto sobre essas tradições. Outro método útil é a demonstração de objetos em sala de aula: uma burca, um véu, livros sagrados, símbolos etc., são experiências que marcam a vida dos estudantes e os ajudam a ter contato com símbolos que jamais poderiam ter. Isso é fazer valer o direito dos estudantes de conhecimento, e que certamente seria impensado numa prática catequética e confessional de ER.

Após a observação sensorial o professor deve conduzir os estudantes a um aprofundamento. De acordo com Libâneo (1994, p. 85), isso se dá a partir da atividade mental. Essa segunda etapa é responsável pela formação de ideias e conceitos em que os estudantes são motivados a estabelecer relações entre os objetos e os fenômenos. É quando o professor leva os estudantes a entenderem, por exemplo, o sentido que tem o uso da burca, pelas mulheres islâmicas: o contexto em que surge essa obrigatoriedade, os sentidos contidos por detrás dessa regra, o papel da mulher nessa religião etc. Essa etapa não é distinta da anterior, do contrário, relaciona-se à observação sensorial, resultando disso um aprimoramento que passa pela análise e síntese que leva os estudantes a uma maior abstração e sistematização do objeto (burca) anteriormente mostrado. Todavia, não é vantajoso que o professor, após mostrar o objeto ou símbolo, escreva no quadro toda a história dele, sua percepção, ou os resultados de pesquisas

acadêmicas que tratam da relação social e religiosa estabelecida com eles. É importante, para que seja realmente um processo ativo e de reflexão, que o professor fomente a discussão, levante perguntas, motive a pesquisa e faça com que os estudantes sejam capazes de expressar suas opiniões e conhecimentos acerca do assunto que é tratado. Em seguida, o processo se completa, segundo Libâneo (1994), com as atividades práticas que são os diversos exercícios e problemas que são apresentados aos estudantes a fim de verificar como foi o processo de consolidação do conhecimento.

No âmbito da prática do professor de ER na educação básica, a assimilação ativa muito contribui para a reformulação da compreensão do fenômeno religioso no espaço escolar. Sobretudo, quando é dada voz aos estudantes é possível notar os preconceitos e formulações advindas do senso comum que eles trazem consigo. Para desconstruir tais preconceitos e deturpações, o professor licenciado em CR coloca em prática o conhecimento adquirido no curso superior. Nesse aspecto, talvez surja outra dificuldade: como traduzir os termos científicos e acadêmicos para uma linguagem acessível aos estudantes do ensino fundamental? Certamente não é somente nesse componente curricular que surge essa inquietação por parte dos professores. A linguagem é fundamental no processo de concretização da assimilação ativa. O professor tem que empregar uma linguagem que acesse o estudante, inclusive, fazendo o uso de diversas linguagens, considerando a condição sociocultural em que eles se inserem. Para isso, pequenos vídeos, posts, *animes*, podcasts e outros mecanismos podem ajudar o professor a acessar o mundo de seus interlocutores.

3. O processo de ensino no ER: desenvolvimento integral da pessoa

A adequada formação do professor, garante perceber que o processo de ensino é mais que a assimilação de conhecimentos. Afinal, a assimilação acontece quando o professor propõe objetivos para a prática, explica a matéria, estimula os estudantes etc., desenvolvendo suas competências. Portanto, há uma diversidade de tarefas inclusas nessa prática de ensinar. O ensino, na medida em que corrobora com o melhoramento progressivo das habilidades dos estudantes, democratiza o saber. Nesse sentido, os objetivos da aprendizagem e as habilidades a serem desenvolvidas tornam-se algo comum, a saber, “aquilo que os estudantes devem aprender na Educação Básica, o que inclui tanto os saberes quanto a capacidade de mobilizá-los e aplicá-los” (BNCC, 2017, p. 12). Esse processo de ensino que visa a formação total da pessoa enfatiza a necessidade do desenvolvimento das competências dos estudantes, isto é, de suas capacidades ou habilidades que se caracterizam como um “saber fazer” daquilo que eles “sabem” ou aprenderam. Isto é, o processo de ensino tem sua dimensão prática de tal maneira que acontece uma “mobilização desses conhecimentos, habilidades, atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho” (BNCC, 2017, p. 13). A partir disso, além do professor colocar “a matéria no horizonte interrogativo do aluno” (LIBÂNEO, 1994, p. 89), ele ajuda os estudantes a se tornarem conscientes de suas

possibilidades de aprendizagem, dando orientações acerca das dificuldades e com isso, apontando caminhos para que os estudantes se tornem pessoas autônomas, capazes de uma reflexão crítica e aprofundada acerca do que é tratado em sala. Desse modo, vai dizer Libâneo, o ensino cumpre seu papel ao realizar a mediação entre o indivíduo e a sociedade, ainda mais, preparando e potencializando esse indivíduo para sua atuação social.

O ER é espaço de promoção dessa autonomia do estudante quando faz a mediação, a partir do fenômeno religioso, entre as atividades escolares e a vida sociopolítica. Nesse sentido, ao refletir acerca da diversidade cultural e religiosa, o professor consegue despertar os estudantes para uma análise crítica do contexto em que se inserem. São capazes, por exemplo, de tratar de questões referentes ao relativismo e à metafísica. Desse modo, as discussões acerca da ética, a título de exemplo, ganham espaço e conteúdos plausíveis à religiosidade. O professor consegue mostrar a relação entre ética e religião, considerando a diversidade religiosa e cultural que constitui o ambiente escolar e a sala de aula. Isso permite, superar os preconceitos referentes àquelas religiões que são diferentes daquela que os estudantes professam, ou que são as minorias. Desconstruir visões fundamentalistas e metafísicas pautadas numa única verdade, aquela verdade da religião que é confessada pelo estudante, é promoção da cidadania porque resulta no respeito ao que é diferente. Por outro lado, também garante uma reflexão crítica acerca do tão difundido relativismo que considera como cabível e correto todo tipo de comportamento e proposta de sentido. Isso implica, sobretudo, numa atuação do professor enquanto orientador do processo educativo, como provocador da reflexão e responsável pelo desenvolvimento da tolerância nos estudantes não deixando que juízos de valor sejam ainda mantidos como provocação ao outro e como inferiorização da cultura e da religião das minorias.

Seguindo por tal caminho, o ER leva a termo seu compromisso com a formação integral dos estudantes, princípio que norteia a visão de educação contida na BNCC para a educação básica. Para isso, como se afirma na BNCC (2017, p. 14) o professor, além de promover o autoconhecimento do estudante a partir da reflexão de sua inserção no contexto histórico e cultural, ao usar como métodos aulas reflexivas e dialogadas, desenvolve certas habilidades dos estudantes, como a comunicação, a criatividade, a análise crítica, a abertura ao novo, a colaboração, a resiliência e a produção responsável de reflexão. Nesse sentido, o importante não é somente a transmissão de conhecimento e o acúmulo de informações. Na formação integral, o professor tem que ser capaz de assumir, “uma visão plural, singular e integral da criança, do adolescente, do jovem e do adulto – considerando-os como sujeitos de aprendizagem – e promover uma educação voltada ao seu acolhimento, reconhecimento e desenvolvimento pleno, nas suas singularidades e diversidades” (BNCC, 2017, p. 14). No ER isso se torna possível na medida em que o professor é capaz de trabalhar a diversidade religiosa mostrando que a partir dela é possível ampliar nossas formas de acolhimento não se restringindo a pensar somente acerca da crença, mas também das situações socioeconômicas, de gênero, de raça e de todos quantos se encontram em situação de vulnerabilidade social. A partir do diálogo com a cultura afro-brasileira,

oriental, indianista e cristã o professor é capaz de desenvolver as singularidades dos estudantes em meio à diversidade. Isto é, ao olhar para o diferente, o estudante consegue se reconhecer e percebendo sua identidade, comunica-se com a alteridade.

Essa formação integral diz respeito não a uma questão de carga horária, mas à totalidade do ser humano considerando sua intelectualidade, emoções, sociabilidade, religião, sexualidade, afetividade, cultura, linguagem etc. Isso exige do professor uma atuação didático-pedagógica que considera detectar as dificuldades experimentadas pelos estudantes, nesses diversos âmbitos, para ajudá-los em seu desenvolvimento pessoal e total. Talvez essa percepção e esse olhar totalizante em relação ao estudante sejam difíceis para o professor de ER tendo em vista sua presença semanal nas salas de aula. Todavia, não exclui o esforço que este profissional deve fazer para uma melhor formação dos estudantes no que tange o fenômeno religioso, e a partir dele, a dimensão cultural, social, política, emocional e intelectual. A partir do fenômeno religioso é possível, também, promover o conhecimento e o respeito que levam a uma convivência sadia e pacífica entre os diversos. Como afirma Reinaldo Fleuri (2013, p. 59):

Realizar relações interculturais é um dos desafios mais importantes que se colocam à humanidade, pois possibilita construir de maneira crítica, cooperativa e criativa, soluções aos grandes problemas mediante a articulação entre as formas de convivência desenvolvidas ao longo de densas e diferentes histórias culturais. A relação dialógica entre as culturas e a cooperação entre povos pode favorecer a construção de modelos sustentáveis de interação dos seres humanos entre si e com a natureza.

Partindo desses princípios, o ER contribui com o desenvolvimento do ser humano global, que conhece e reconhece o valor de cada cultura na interação humana. Para tal, o professor tem que estar ciente de que a promoção das relações entre diferentes povos e culturas não é tranquila e que, por isso, muitas vezes a conservação do respeito e do diálogo se fará em meio aos desequilíbrios e perturbação da paz. Por isso, ele tem que ser firme condutor do processo de ensino-aprendizagem utilizando-se das tensões que podem surgir dos pontos de vista diversos, resultando na vontade de superá-las. Para isso o professor de ER pode usar de dados históricos que comprovam esses modos plurais de interação entre diversas culturas e religiões, “para descobrir as possibilidades criativas e dialógicas das relações entre grupos e contextos culturais diferentes” (FLEURI, 2013, p. 59). Isso mostrará que a sala de aula nada mais é que reflexo da própria vida social, podendo fazer ligação entre aquilo que se aprende nesse espaço de conhecimento com aquilo que é experimentado dia-a-dia em suas vidas.

4. O trabalho docente em ER: planejando a aula

Como apontado anteriormente, o trabalho do professor ultrapassa a limitada tarefa de transmitir conteúdos, o que se dá, sobremaneira, no “passar” a

matéria no quadro a partir do que é proposto pelo livro didático. Esse modo de desenvolver as atividades em sala de aula não é incorreto, mas é muito limitado quando não desenvolvido de um modo competente. Afinal, os estudantes, hoje, lidam com uma variedade de informações, acessadas em tempo real, através de diversos meios. A todo o momento eles se comunicam entre si e com o mundo através das mídias e das redes sociais. Frente à tela de um computador ou celular, eles mantêm abertas várias janelas que lhe dão a possibilidade de passar por diversos mundos e assuntos em um mesmo momento. Há nisso, evidentemente vantagens e desvantagens, no entanto, não é de nosso interesse entrar nessa valoração. O que importa é estar ciente de que o método do quadro e giz e da cópia no caderno pode não ser muito atrativo para eles, pessoas de uma multiplicidade funcional. Desse modo, o professor deve considerar aquilo que “a educação ocupa-se em introduzir outras linguagens no processo educativo, além da leitura e da escrita, já que o conhecimento também circula por meio de outros códigos” (JUNQUEIRA, 2011, p. 45). É importante, evidentemente, considerar as particularidades locais e os limites estruturais das escolas públicas do país, todavia, os professores não podem estar reféns desses limites, sendo possível a eles, pensar de modo criativo novas formas de atuação em sala de aula. Para isso, os cursos de licenciatura em CR devem propiciar o enriquecimento curricular através de “atividades práticas que propiciem vivências nas mais diferentes áreas do campo educacional, assegurando aprofundamentos e diversificação de estudos, experiências e utilização de recursos pedagógicos” (CNE, 2018, p. 11).

No que se refere ao ER, esse contexto social em que os estudantes estão inseridos reflete a necessidade da proposta de um ER como releitura do fenômeno religioso. É nessa proposta, de acordo com o FONAPER, que se encontra a reflexão, a observação e a informação como metodologia. Desse modo, a aprendizagem resulta do convívio social e da influência que as diversas tradições e culturas religiosas exercem sobre a vida dos estudantes. De acordo com o FONAPER (2000, p. 14), nessa concepção de Religião como *relegere* que embasa o trabalho do professor de ER em sala de aula, encontra-se a ideia de ressignificar que passa pelas seguintes etapas:

- 1) dar um sentido novo ao objeto de conhecimento; 2) incorporar esse novo sentido ao sentido da cultura e da tradição religiosa; 3) compartilhar com os colegas as novas descobertas; 4) compreender o que antes era sem sentido; 5) relacionar e contextualizar a experiência do fenômeno religioso; 6) impregnar de sentido a vida (FONAPER, 2000, p. 14).

Partindo dessas etapas, é possível pensar um modo de realização do trabalho docente, aplicando algumas metodologias de ensino que Libâneo propõe em sua didática. Inicialmente, o professor deve ter clareza quanto aos objetivos a serem alcançados e quais habilidades desenvolvidas nos estudantes com a aula que ele planejou. Por exemplo, numa turma de 9º ano ao trabalhar a temática Vida e morte a BNCC (2017, p. 457) destaca que deve ser desenvolvida, dentre outras, a seguinte habilidade do estudante: “(EF09ER04) Identificar concepções de vida e morte em diferentes tradições religiosas e filosofias de vida, por meio da análise

de diferentes ritos fúnebres”. Já no início da aula, é importante que o professor esclareça o que pretende realizar, para que seja possível essa identificação das diversas concepções de vida e morte. Para isso, ele dá um novo sentido ao objeto de conhecimento desconstruindo, sobremaneira, as visões comuns que os estudantes têm acerca da compreensão religiosa da vida e da morte. Num segundo momento, o professor faz a explicação dos conceitos e ideias tornando os estudantes familiarizados com o assunto que está sendo tratado. Quando possível, é nesse momento que o professor utiliza de experimentos, fazendo com que os estudantes entrem em contato com o objeto a ser estudado. No caso da vida e da morte o professor consegue ilustrar por meio dos mitos fundantes a compreensão que certos povos tinham desse fato. Nesse momento, acontece uma incorporação, por parte dos estudantes, de novos sentidos culturais e religiosos dados ao objeto de conhecimento tratado em aula. De acordo com Libâneo (1994, p. 97), “o objetivo dessa fase é que os alunos formem ideias claras sobre o assunto e vão juntando elementos para a compreensão”.

Em seguida, é necessário levar os estudantes a uma consolidação e aprimoramento dos conhecimentos. Isso se dá, por exemplo, a partir de atividades, mas também, e no âmbito do ER, a partir do compartilhamento entre os estudantes daquilo que eles aprenderam. Nesse momento, alguns estudantes são convidados a explicar para os colegas aquilo que compreenderam, fazendo comparações e trazendo suas experiências do dia-a-dia para o debate. Isso permite ao professor perceber se houve ou não a assimilação do conteúdo por parte do estudante. Nesse momento acontece também uma melhor compreensão daquilo que antes não era entendido. Quando o estudante é levado a refletir acerca do fenômeno religioso ele consegue significar coisas que até então não fazia sentido para ele, sobretudo, porque são coisas que estão imersas nos seus costumes e hábitos e realizadas repetidamente sem ser refletidas ou significadas, por exemplo, alguns ritos religiosos e até verdades doutrinárias.

Num quarto momento, de acordo com Libâneo (1994, p. 98), é possível perceber e aplicar aquilo que foi aprendido na vida dos sujeitos. De acordo com ele, é quando “a assimilação dos conhecimentos deve ser comprovada mediante tarefas que se liguem à vida” (LIBÂNEO, 1994, p. 98). Isso vai de encontro ao quinto ponto apresentado pelo FONAPER, que afirma a importância de ressignificar o fenômeno religioso a partir da relação e contextualização desse mesmo fenômeno. Nesse sentido, o ER, através de seus conteúdos, proporciona o conhecimento cultural e social aos estudantes que são capazes, a partir do fenômeno religioso, de desenvolver uma aprendizagem processual, progressiva e permanente, que leva em consideração aquilo que os estudantes trazem como conhecimento dando a eles uma continuidade progressiva no que tange à compreensão do fenômeno religioso (FONAPER, 2000, p. 18). Em *Socialização do saber e produção científica do ensino religioso* (2017), os autores apontam que

o Ensino Religioso por meio do seu conhecimento específico, articula religião e cultura e tem como desafio diante da incerteza,

da contradição, da descontinuidade dos fatos, da quebra dos valores e das normas sociais que vivemos na sociedade contemporânea, contribuir na reconstrução das utopias e dos horizontes dos seres humanos. Outra meta a alcançar é a de incentivar a vivência e a descoberta de valores fundamentados na ética; de favorecer relações interpessoais fraternas, solidárias e justas; bem como desenvolver a consciência planetária, resgatar a essência do ser humano, para que juntos possamos construir um mundo melhor (JUNQUEIRA, 2017, p. 23).

A partir dessa articulação entre religião e cultura é possível dar o passo para a significação da vida. Afinal, como apontado acima, essa relação é favorável para a construção de utopias que incentivam os estudantes a sonhar, criar projetos, sentir-se parte desse mundo que habitam. Sobremaneira quando o professor é capaz de desenvolver essa consciência planetária que, mais que nunca, se ocupa da natureza e da responsabilidade do ser humano frente os desastres naturais causados pela depredação irrefletida e desenfreada dos bens naturais. Os conceitos de vida e morte são passíveis dessa análise que ultrapassa a vida humana e se esbarra nos seres vivos em geral.

Finalmente, e como última fase, o professor é convidado a verificar os conhecimentos e habilidades adquiridos. Ele colhe informações e avalia. Mais que uma prova dissertativa ou objetiva, é importante o professor propor uma avaliação continuada: aquela que passa por todo o processo de ensino. Desde o início da aula até seu encerramento, ou, desde o início do curso até seu fim, o professor vai avaliando o desempenho, a participação e a capacidade reflexiva e crítica dos estudantes. A partir dessa avaliação, afirma o FONAPER (2000, p. 31), o professor também toma consciência das inconsistências e limites, como também, dos acertos que obteve no processo educativo. É possível a ele retomar o caminho e rever objetivos possibilitando-o uma revisão de sua prática. Quanto aos estudantes, “a avaliação é um instrumento que permite tomar consciência de suas conquistas, dificuldades e possibilidades para reorganização e investimento de sua tarefa de aprender” (FONAPER, 2000, p. 31). Isto posto, a avaliação não deve ser concebida como um momento de punição aos estudantes, prejudicando-o em termos de aferição de notas por conta de seu comportamento. O professor deve ter clareza e maturidade para lidar com a avaliação sabendo que ela se constitui como instrumento formativo. De acordo com a BNCC (2017, p. 17) dentre as ações do processo formativo é necessário “construir e aplicar procedimentos de avaliação formativa de processo ou de resultado que levem em conta os contextos e as condições de aprendizagem; tomando tais registros como referência para melhorar o desempenho da escola, dos professores e dos alunos”. No ER essa avaliação é determinada pelo acompanhamento que o professor é capaz de realizar da capacidade dos estudantes de ir superando os conhecimentos e opiniões do senso comum, atingindo um nível de reflexão mais elevado acerca dos fenômenos que são apresentados a eles nas aulas.

Considerações finais

A formação dos professores em CR contribui para uma redução dos equívocos epistemológicos, das propostas metodológicas distorcidas e dos conteúdos proselitistas que fazem do ER um espaço de propagação de crenças específicas e dominantes. Na licenciatura de CR, o licenciando é levado ao diálogo e contato com as diversas formas de crer e pensar o sentido o da vida. Não há fórmulas prontas para a ação educativa em sala de aula. Cada professor é capaz de descobrir suas competências e habilidades e responder da melhor maneira as necessidades de aprendizagem dos estudantes. Todavia, o professor de ER, por sua especificidade, deve ser consciente de que “a(s) religião(ões) interessam à escola enquanto fatos da cultura e momentos significativos no decorrer da vida dos povos. Como tais podem constituir objeto material de um saber escolar e entrar na forma definida de uma disciplina” (COSTELLA, 2011, p. 138). Isto é, a religião enquanto fenômeno deve ser entendida como um objeto de estudo e de ensino, fugindo às pretensões proselitistas e confessionais. Desse modo, “a ‘desconfessionalização’ formal (não material) da(s) religião(ões) é a condição para a sua plena escolarização e para a construção de um perfil disciplinar ‘forte’ de correspondente saber escolar” (COSTELLA, 2011, p. 138-9).

Por esse aspecto disciplinar e escolar, a formação do professor supera uma simples atualização de conhecimentos do fenômeno religioso, se tornando espaço e momento de reflexão, diálogo e participação que visa o bom desempenho dos futuros professores e a consequente valorização escolar da disciplina. Uma boa formação do professor implica, necessariamente, na boa atuação no espaço escolar e na efetivação das práticas pedagógicas. Tem-se então, que a formação do professor de ER numa licenciatura de CR dá a ele garantia de uma melhor inserção na escola, conscientizando-o acerca de sua função social e de prática pedagógica que no processo de ensino-aprendizagem ajuda a instituir uma política de combate a práticas educativas excludentes e intolerantes no que diz respeito à religião.

Referências

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. Brasília: Diário Oficial da União, 1996.

COMENIUS, Iohannis Amos. **Didática Magna**. Versão para e-Book. 2001. Disponível em: https://www2.unifap.br/edfisica/files/2014/12/A_didactica_magna_COMENIUS.pdf. Acesso em: 19 mar. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de licenciatura em Ciências da Religião**. Brasília, 2018.

COSTELLA, Domenico. O fundamento epistemológico do Ensino Religioso. In: JUNQUEIRA, Sérgio; WAGNER, Raul (orgs.) **Ensino Religioso no Brasil**, 2 ed. rev. ampl. Curitiba: Champagnat, 2011.

FLEURI, Reinaldo. et. al. **Diversidade religiosa e direitos humanos: conhecer, respeitar e conviver**. Blumenau: Edifurb, 2013.

FONAPER. Ensino Religioso: capacitação para um Novo Milênio: **O ensino religioso na proposta pedagógica da escola**. (Caderno 11). Cadernos de Estudos Integrantes do Curso de Extensão a distância. Brasília: [s/e], 2000.

FONAPER. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Religioso / Fórum Nacional Permanente do Ensino Religioso**. São Paulo: Mundo Mirim, 2009.

Haidt, Regina Célia Cazaux. **Curso de didática geral**. São Paulo: Ática, 1995.

JUNQUEIRA, Sérgio; WAGNER, Raul (orgs.) **Ensino Religioso no Brasil**, 2 ed. rev. ampl. Curitiba: Champagnat, 2011.

_____. et. al. **Socialização do saber e produção científica do Ensino Religioso**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017.

SILVA, Luciana Ferreira da. **Escola pública e pentecostalismos: distância territorial, dinâmica religiosa e sociabilidade no espaço escolar**. Tese de Doutorado, UFJF, 2019.

Uma leitura do batismo cristão a partir de igrejas pentecostais na periferia de Vitória-ES¹

A reading of Christian baptism from Pentecost Churches in the periphery of Vitoria-ES

David Mesquiati de Oliveira²
Gustavo Vargas³

RESUMO

Esse artigo utiliza dados coletados de uma pesquisa de campo realizada na periferia da cidade de Vitória, capital do Espírito Santo (Brasil), no final do ano de 2015. Foram mapeados 41 templos em uma avenida que corta a principal periferia da cidade, sendo a maioria deles, templos de igrejas pentecostais. O objetivo do texto foi indagar líderes e membros dessas igrejas sobre o batismo cristão e analisar como essa percepção estaria alinhada com a tradição cristã ocidental. Foram realizadas treze entrevistas em seis templos pentecostais que apontaram para a estreita relação desses grupos com a noção geral de batismo cristão, e em simultâneo, destacou as especificidades da religiosidade pentecostal na percepção dessa prática. A amostragem não é representativa dos pentecostais da região. Apenas serve para sinalizar alguns aspectos importantes em relação ao pentecostalismo na periferia capixaba.

Palavras-chave: Pentecostalismo. Periferia. Batismo. História da igreja.

ABSTRACT

This article uses data collected from a field survey conducted in the outskirts of Vitória, capital of Espírito Santo (Brazil), at the end of 2015. 41 temples were mapped on an avenue that crosses the main periphery of the city, most of them temples of Pentecostal churches. The purpose of the text was to ask leaders and members of these churches about Christian baptism and to analyze how this perception would be in line with the Western Christian tradition. Thirteen interviews were carried out in six Pentecostal temples that pointed to the close relationship of these groups to the general notion of Christian baptism, and at the same time highlighted the specificities of Pentecostal religiosity in the perception of this practice. Sampling is not representative of Pentecostalism in the region. It only serves to signal some important aspects regarding Pentecostalism in the outskirts.

Keywords: Pentecostalism. Outskirts. Baptism. History of the Church.

¹ Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), Número T.O. 448/2021. O levantamento de dados inéditos ocorreu em parceria com a Cátedra de Teologia Pública João Dias de Araújo, da Faculdade Unida de Vitória.

² Doutor em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio (2013). E-mail: david@faculdadeunida.com.br

³ Mestre em Ciências das Religiões (FUV, 2018). E-mail: gustavovargas96@outlook.com

Introdução

Esse artigo é fruto de uma pesquisa de campo realizada na cidade de Vitória, Espírito Santo (Brasil), por meio de um mapeamento dos templos religiosos instalados na avenida mais longa da capital, Serafim Derenzi, também conhecida como Rodovia Serafim Derenzi, que corta uma importante periferia da cidade e tem ao longo dos seus 10 km de extensão cerca de 40 templos de frente para a via. Utilizando-se de questionários com várias questões, coletaram-se dados tanto de membros como de alguns líderes dessas igrejas (Cf. OLIVEIRA, 2017). Esse artigo se desenvolveu a partir da pergunta “Por que o crente deveria batizar-se nas águas?”. As respostas foram registradas de maneira aberta e revelam o sentido do batismo nas igrejas pentecostais pesquisadas.

Para situar o leitor sobre o batismo cristão, na primeira parte do texto discute-se brevemente as principais posições no cristianismo em relação ao batismo ao longo dos séculos, concentrando-se na tradição cristã ocidental. Na segunda parte, é feita uma análise dos dados coletados e sua relação com o sentido geral de batismo na tradição cristã.

Ao longo desses dois mil anos de história da igreja cristã, o tema *batismo* gerou tensões por conta de algumas especificidades quanto ao *modo*, ao *sujeito* e ao *efeito prático* (HODGE, 2003, p. 7). Em sentido lato, é um rito que faz uso da água e está ligado à iniciação cristã. Há grupos que aspergem água (latim *aspersio*) sobre o batizando; há outros que derramam água (*infusio*) e os que mergulham (*immersio*) o batizando em água, acompanhado de uma invocação, que pode ser trinitária (Pai, Filho e Espírito Santo) ou somente em nome de Jesus (unicistas) – outro tema que tem gerado desentendimentos. Há os que identificam o batismo com água com o batismo com o Espírito Santo, que, definitivamente, não é o caso dos pentecostais, pois, estes entendem tratar-se de dois eventos distintos. Há grupos que não batizam; outros que batizam somente adultos; há os que aceitam o batismo de outras igrejas e os que não aceitam de nenhuma igreja que não a sua; há os que veem o batismo como sacramento e meio de graça e os que veem apenas como ordenança ou símbolo. Assim, o batismo cristão é um tema importante para as igrejas e para a teologia, e muito em função disso, tema de disputas. O objetivo deste artigo é analisar como as igrejas pentecostais atuais lidam com esse tema e quão alinhadas elas estariam com as demais igrejas cristãs neste aspecto. Para fins metodológicos e de abordagem, pesquisou-se a periferia da capital do Espírito Santo, a cidade de Vitória.

1. O rito do batismo nas águas na história do cristianismo e suas diferentes acepções

A discussão sobre o batismo esteve presente em toda história da igreja. Trata-se de um rito antigo, do qual Jesus participou, sendo batizado por João. Segundo Croatto (2001, p. 330), o rito apareceu como uma norma que guiava o desenvolvimento de uma ação sacra. O rito é uma prática periódica, de caráter social, submetida a regras precisas. Para o pensamento e para a tradição cristã, o fato de Jesus ter sido batizado e se pronunciado a respeito do batismo, como em Mateus 28.19-20, gerou a observância

dessa prática religiosa: “Ide, portanto, e fazei que todas as nações se tornem discípulos, batizando-as em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo e ensinando-as a observar tudo quanto vos ordenei”. Segundo W. Carter (2002, p. 680), o batismo era uma forma de iniciação do discípulo na comunidade e uma maneira de imitar a Cristo em sua submissão aos projetos de Deus. A frase “em nome de” representaria *compromisso para, posse e proteção*. O batismo é mais que mera inclusão no corpo da igreja, representa também a vinculação dos seus membros, a identificação com o projeto e a proteção divina.

Nessa primeira parte analisa-se o entendimento geral sobre o batismo sinteticamente tomando o evento da Reforma Protestante como referencial, uma vez que este texto se construiu a partir de uma pesquisa de campo com um grupo específico de protestantes, que são as igrejas pentecostais. Antes de chegar ao específico dos pentecostais que será visto na segunda parte, selecionou-se aspectos gerais do batismo na tradição cristã ao longo dos séculos.

1.1. O batismo antes da Reforma

Desde os primeiros séculos do cristianismo houve controvérsias e divergências a respeito do batismo. Esse tema chegou a ter desdobramentos políticos que influenciaram o Estado romano e conseqüentemente a vida pública naquele então. Como linha de argumentação nesta seção, escolheu-se destacar em cada século do período da patrística (época dos chamados Pais da Igreja) as obras e teólogos que trouxeram ensino específico sobre o tema do batismo e culminará com uma síntese do posicionamento da Igreja Católica, por meio do seu catecismo. Iniciará com a chamada *Didaquê* no século I d.C.

Um dos escritos mais antigos do cristianismo é chamado de *Didaquê* e foi datado como produção cristã dos fins do primeiro século da era cristã. Nesta obra havia orientações a respeito de como as igrejas deveriam pensar e praticar o batismo. Deveria ser precedido de orações, jejuns e de uma catequese. Após, o pretendente estaria apto para ser batizado. Tanto o batizando quanto o ministro deveriam, na véspera do batismo, praticar o jejum e a oração (STORNILO, 2004, p. 19). A *Didaquê* também regulava como haveria de ser o batismo: “se você não tem água corrente, batize em outra água; se não puder batizar em água fria, faça-o em água quente” (Cf. STORNILO, 2004, p. 19). O mesmo documento propõe que na falta de possibilidade de exercer as instruções anteriores, uma alternativa seria apenas derramar água três vezes sobre a cabeça do batizando, acompanhado da invocação ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo (Cf. STORNILO, 2004, p. 19).

No século seguinte, Justino Mártir (100-165 d.C.), um dos maiores apologistas e escritor cristão do século II, deu sua contribuição à discussão (Cf. MCGRATH, 2005, p. 44). Quanto ao batismo, além de ratificar a *Didaquê*, focou seu pensamento em destacar o caráter regenerador promovido pelo batismo. Segundo ele, o batismo atuaria na regeneração e deveria também ser precedido de uma confissão de fé, jejum, oração e pedido pelo perdão de pecados. Justino chamava o banho do batismo de iluminação,

porque seriam iluminados os que aprendessem essas coisas (JUSTINO, 1995, p. 77). A respeito do caráter regenerador, Justino afirmou:

Depois de conduzirmos a lugar onde haja água e pelo mesmo banho de regeneração com que nós fomos também regenerados, eles são regenerados, pois então tomam na água o banho em nome de Deus Pai soberano do universo, e de nosso salvador Jesus e do Espírito Santo (JUSTINO, 1995, p. 76).

Avançando para o terceiro século, temos Orígenes de Alexandria (185-254), importante Pai da igreja que produziu várias obras e foi conhecido por ser um dos pensadores mais fecundos da Antiguidade (CROUZEL, 2002, p. 1046). Orígenes defendeu o batismo de crianças: “a igreja recebeu dos apóstolos a tradição de dar batismo às criancinhas” (ORÍGENES *apud* BOURGEOIS, 2005, p. 44). Segundo ele, o batismo era para a remissão de pecados, devendo as crianças também passar por este rito, porque elas, igualmente aos adultos, careciam dessa remissão. Todos os seres humanos são pecadores e necessitam do batismo, desse meio da graça salvadora (ORÍGENES *apud* LADARIA, 2003, p. 172).

Ainda no século III, Tertuliano (c. 160- c.225), considerado o pai da teologia e um dos grandes cooperadores para a teologia da trindade (Cf. MCGRATH, 2005, p. 45), foi contrário a Orígenes de Alexandria em relação ao batismo de crianças e achava que só deviam se batizar na *idade da razão*, porque o batizando deveria pedir pela salvação para ser salvo, dado que a salvação só seria concedida a quem pedisse (TERTULIANO *apud* BOURGEOIS, 2005, p. 44). Tertuliano enxergou o batismo como ato que deveria ser feito apenas pela Igreja e isso é o que a tornaria “mãe” e fora dela, todo batismo seria considerado inútil (Cf. PADOVESE, 1999, p. 100). O batismo foi visto por ele como sacramento que lava o pecado da cegueira, liberta o ser humano e concede vida eterna (GONZALEZ, 2004, p. 179). Seria o banho sagrado de um novo nascimento pelo qual o fiel recebe o dom especial de sua herança, isto é, a distribuição de carismas, o recebimento de dons do Espírito Santo (MCDONNELL & MONTAGUE, 1992, p. 21).

Cipriano foi outro pensador que viveu no século III e serviu à Igreja como bispo durante dez anos até ser executado publicamente pelas autoridades romanas. Cipriano reafirmou o batismo de crianças e que é necessário o batismo para a remissão de pecado para que não haja culpa. Também o enxergava como um modo de regeneração, e que a salvação se daria na ocasião e por meio do batismo. Essa ênfase do batismo como o começo de uma nova vida em todos os sentidos foi clara em seu modo de pensar esse sacramento. As águas do batismo eram vistas por Cipriano como “água do renascimento” ou “lavagem da água salvífica”. Para Cipriano, em relação a quem deve fazer o batismo, somente deveria ser realizado por um bispo ou pelo sacerdote e que se não fosse desse modo, seria considerado nulo e desnecessário espiritualmente. A figura do bispo era vista por ele como algo crucial e fundamental para a vida da igreja (Cf. OLSON, 2001, p. 122,123).

No século IV surge a figura de Agostinho (354-430), produtor de grandes obras teológicas e filosóficas (TRAPÉ, 2002, p. 54-59). Agostinho enxergava o batismo como

um sacramento, e como tal, por sua vinculação ao Cristo. Assim, a validade do batismo não estava na mão de quem batizava, mas sim, em nome de quem se batizava. Dessa forma, apesar de ser pecador, qualquer ministro poderia batizar, porque o batismo era validado pelo Cristo. Para Agostinho, Cristo é quem sempre batiza. Essa foi uma contribuição importante para a época e para a história do pensamento cristão, tanto que esse pensamento influencia até hoje várias igrejas. Ele também era a favor do batismo de crianças. Segundo Agostinho, “o batismo de crianças é uma prática que está em harmonia com a muito firme e antiga fé da igreja” (Cf. MADROS & SAADEH, 1995, p. 120).

Na Igreja Católica o batismo é considerado um dos sete sacramentos e é por ele que o fiel é incorporado em Cristo. O batismo é marca indelével e sinal da salvação, como aparece em seu catecismo:

Incorporado em Cristo pelo Batismo, o batizado é configurado a Cristo. O Batismo sela o cristão com um sinal espiritual indelével (“*character*”) de sua pertença a Cristo. Pecado algum apaga esta marca, se bem que possa impedir o Batismo de produzir frutos de salvação. Dado uma vez por todas, o Batismo não pode ser reiterado (CIC 1272).

Quanto ao batismo de crianças, na visão católica é considerado legítimo e não deve ser evitado, até porque a Igreja Católica entende que desde o início essa prática sempre esteve presente, e por isso não se deve deixar de batizar as crianças (CIC 1261). O batismo só pode ser executado por bispos, presbíteros e diáconos, não permitido aos leigos realizá-lo. Qualquer pessoa pode se batizar na Igreja Católica desde que creia na Igreja e na necessidade de crer para a salvação (CIC 1256).

1.2 O batismo depois da Reforma

A reforma luterana preconizava em seu começo, por meio da *Confissão de Augsburgo* de 1530, em seu artigo 9 (do batismo):

Do batismo se ensina que é necessário e que por ele se oferece graça; que também se devem batizar crianças, as quais, pelo batismo, são entregues a Deus e a ele se tornam agradáveis. Por essa razão se rejeitam os anabatistas, os quais ensinam que o batismo infantil não é correto (CONFISSÃO DE AUGSBURGO, 1530).

No artigo 13 (do uso dos sacramentos), complementa-se:

Com respeito ao uso dos sacramentos se ensina que foram instituídos não somente para serem sinais porque se possam conhecer exteriormente os cristãos, mas para serem sinais e testemunhos da vontade divina para conosco, com o fim de que por eles se desperte e fortaleça a nossa fé. Essa também a razão porque exigem fé, sendo usados corretamente quando a gente os recebe em fé e com isso fortalece a fé (CONFISSÃO DE AUGSBURGO, 1530).

Segundo Lutero, o batismo é um sacramento fundamental para a vida cristã e para a igreja (Cf. GASSMANN, 2002, p. 92). Em seu *Catecismo Menor* ele afirma que a água usada não seria uma água comum, mas uma água que está ligada à palavra de Deus, e que a Palavra de Deus junto a um sinal externo torna-se um sacramento (Cf. WACHHOLZ, 2006, p. 74-75). Na quarta parte do seu *Catecismo Menor*, Lutero ensina:

Que dá ou para que serve o batismo? Realiza o perdão dos pecados, livra da morte e do diabo, e dá a salvação eterna a todas as pessoas que creem no que dizem as palavras e promessas de Deus. [...].

Como pode a água fazer coisas tão grandes? Não é a água que faz isso, mas é a palavra de Deus unida à água e a fé que confia nesta palavra. Pois sem a palavra de Deus a água é só água e não é batismo. Mas unida à palavra de Deus ela é batismo, isto é, água de vida, cheia de graça, um banho de novo nascimento no Espírito Santo (LUTERO, 1994).

Nessa linha, Johannes Rottmann (1982), da Igreja Evangélica Luterana do Brasil (IELB), defende que há promessa de salvação pelo batismo. A partir de Atos 2.38,39 (“batizados”, “para remissão dos vossos pecados”, “é a promessa”), Rottmann afirma: “a Escritura desconhece uma limitação da promessa da salvação pelo batismo a adultos ou a crianças de uma idade mais avançada” (ROTTMANN, 1982, p. 30). Mais adiante, comentando o texto de João 3.1-5, Rottmann (1982, p. 74) afirma: “Duas vezes uma afirmação solene, quase um juramento: Não pode... a não ser... Não pode entrar no reino de Deus, a não ser que seja batizado (‘nascer da água e do Espírito’). Sem dúvida, batismo é necessário”. Na Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil (IECLB) o entendimento sobre o batismo está conciliado com a perspectiva católica, o que levou a firmar a declaração conjunta com a Igreja Católica em 1979, como fruto do movimento ecumênico:

A Igreja Católica, Apostólica, Romana, através da Assembleia Geral da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, e a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, através do seu Concílio Geral Ordinário, resolvem, como resultado do diálogo bilateral havido nos últimos anos entre as duas Igrejas e na constatação da concordância em pontos fundamentais de doutrina e prática batismal, Reconhecer mutuamente a administração do Batismo e tornar público este reconhecimento.

Ambas as Igrejas aceitam que o Batismo foi instituído por Jesus Cristo e é fundamentalmente dádiva gratuita de Deus ao batizando [...].

Ambas as Igrejas aceitam o Batismo como vínculo básico da unidade e que nos é dada pela fé no mesmo Senhor.

Ambas as Igrejas aceitam o Batismo na dimensão irrepetível de nossa consagração em Cristo para a edificação do seu Corpo [...].

Ambas as igrejas administram o Batismo com água e em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, para remissão dos pecados, de acordo com a intenção e a ordem de Cristo (Mt 28, 18-20).

Ambas as igrejas, com este mútuo reconhecimento, excluem a possibilidade de rebatismo, em caso de passagem de membros de uma Igreja para outra [...] (Ata de Reconhecimento Oficial e Bilateral da Administração do Sacramento do Batismo, 1979).

Na esteira dos movimentos de unidade cristã, em 1982, na cidade de Lima, Peru, ocorreu a conferência promovida pela Comissão Fé e Ordem (Fé e Constituição), ligada ao Conselho Mundial de Igrejas (CMI). Como resultado desse evento foi publicado o documento *Batismo, Eucaristia, Ministério*, conhecido como BEM, que já provocou “respostas de diversas igrejas e ajudou a construir comunhão” (COMISSÃO DE FÉ E CONSTITUIÇÃO, 2001, p. 7). De acordo com esse documento, a significação do batismo passa pelas imagens de: novo nascimento (Jo 3.5); participação na morte e ressurreição de Cristo (Rm 6.3-5; Cl 2.12); conversão, perdão, purificação (1 Co 6.11); dom do Espírito (2 Co 1.21-22; Ef 1.13-14); incorporação no corpo de Cristo (Ef 4.4-6); iluminação por Cristo (Ef 5.14); mudança de vestuário em Cristo (Gl 3.27); renovação pelo Espírito (Tt 3.5); livramento (1 Pe 3.20-21); libertação (1 Co 10.1-2; Gl 3.27-28; 1 Co 12.13). Além disso, o batismo é entendido simultaneamente como dom de Deus e resposta do cristão a este dom (COMISSÃO DE FÉ E CONSTITUIÇÃO, 2001, p. 24). Como bem observou James White (1997, p. 165-167), a concepção de batismo no Novo Testamento é multifacetada e abrange vários significados.

Os presbiterianos também enxergam o batismo como sacramento e têm a especificidade de vê-lo como sinal do selo de pacto da graça. O batismo simboliza um sinal de juramento do crente feito a Cristo, assim como era feito o juramento de fidelidade que o soldado fazia ao imperador, até a morte (Cf. NASCIMENTO, 2007, p. 153). O batismo presbiteriano é feito em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, como nas outras tradições e denominações, no entanto, difere por ser mais comum realizar-se por aspersão ou efusão, e não por imersão (SÍMBOLOS de Fé, 2005, p. 93). Mesmo sendo feito dessa forma, eles não desconsideram o batismo por imersão por entenderem que a água é apenas um símbolo e por isso não faz diferença a quantidade (Cf. NASCIMENTO, 2007, p. 159). Assim como no caso dos católicos e dos luteranos, os presbiterianos também realizam o batismo infantil: “Não só os que professam a sua fé em Cristo e obediência a ele, mas também os filhos de pais crentes (ainda que só um deles seja) devem ser batizados” (SÍMBOLOS de Fé, 2005, p. 94).

Charles Hodge (2003, p. 63) perguntando-se se o batismo regenera, respondeu: “na Palavra de Deus não há nenhuma promessa ou declaração que nos autorize a crer que, no momento do batismo, é produzida a transformação do coração”. Escrevendo sobre o batismo infantil na perspectiva reformada, Hodge afirma que:

para nós [presbiterianos] o batismo é uma consagração formal e pública de nossos filhos a Deus; uma expressão de nossa fé na promessa de seu pacto; uma representação emblemática da necessidade da purificação de nossos filhos e da natureza da obra do Espírito Santo. Nossos filhos foram concebidos em pecado e são tão inclinados para a rebeldia quanto nós (HODGE, 2003, p. 63).

Se o batismo não regenera nem é acompanhado de regeneração, qual seria seu valor? Hodge aponta que “em vez de subestimar o batismo, como parece ser a tendência destes tempos, deveríamos apreciá-lo ao máximo grau. Essa ordenança coloca, diante de nós, um profundo e interessante enfoque da economia divina por

meio da igreja”. E prossegue, do ponto de vista do pacto de Deus com o cristão batizado: “em cada uma de suas facetas [do batismo], essa ordenança é incalculavelmente benéfica” (HODGE, 2003, p. 76).

Já para as igrejas batistas, o batismo é uma ordenança e não um sacramento. É um reconhecimento de uma ordem dada por Cristo à igreja (Cf. COELHO FILHO, 2009, p. 26-29). José Pereira (1979, p. 105) afirma: “o batismo cristão é a imersão do crente em água, em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, para simbolizar, um belo e solene emblema, sua fé no Senhor crucificado, sepultado e ressuscitado, com seus efeitos em nossa morte para o pecado e ressurreição para uma vida nova”. É aceito somente o batismo por imersão, centrando a discussão na etimologia da palavra “batismo” no Novo Testamento e no simbolismo que ele representa. Para os batistas qualquer outra forma de batismo que não por imersão não deve ser aceita (OLIVEIRA, 2001, p. 170). Por conta disso, os batistas praticam o chamado rebatismo. Além disso, não batizam e nem consideram o batismo de crianças alegando que elas não sabem o real sentido desse ato, por não alcançarem entendimento adequado (uso da razão).

Deve-se considerar que a Reforma do século XVI não consistiu apenas da reforma luterana, calvinista e anglicana, que são conhecidos como reforma *magistral*, no sentido de que as igrejas que ela produziu eram igrejas nacionais ou com alguma ligação com o Estado, e, portanto, com os “magistrados” (Cf. WILLIAMS, 1983). Havia também a chamada reforma radical, do latim *radis* (“raiz”), que seriam restauracionistas, querendo voltar ao estilo das igrejas do Novo Testamento. Williams classificou a reforma radical em três grupos principais, como anabatistas, espiritualistas e racionalistas evangélicos. Entre eles não havia consenso sobre o batismo, mas alguns nem aceitavam essa prática, enquanto outros rebatizavam todos que se convertessem. O pentecostalismo brasileiro teria muito da reforma radical e dos anabatistas (os que “rebatizavam”), estando mais próximo dos evangélicos batistas, grupo do qual surgiu a principal igreja pentecostal no Brasil, a Assembleia de Deus, como dissidência em 1911.

2. Batismo, pentecostalismo e periferia

O pentecostalismo como fenômeno religioso emergiu mais nitidamente no início do século XX, mas desde o final do século XIX eram vistas expressões que poderiam ser chamadas de protopentecostalismo. Fazem parte desse momento inicial o movimento de santidade (*holiness*) metodista estadunidense, os avivamentos ingleses e nos países baixos, o surgimento das Igrejas de Deus nos Estados Unidos, entre outros. A novidade do movimento pentecostal não era reformular toda a teologia, mas enfatizar um meio de acesso ao divino, mais imediato, místico, dando lugar destacado ao afeto. Ao recuperar o lugar da experiência na promoção da espiritualidade e da teologia (OLIVEIRA & TERRA, 2018), o pentecostalismo não se desfez da tradição cristã. Ao contrário, absorveu essa tradição e enfatizou a atuação do Espírito Santo na história, na teologia e nas igrejas. Além disso, a leitura pentecostal da tradição tem suas especificidades, conforme veremos a seguir a partir das respostas coletadas dos líderes e membros de algumas igrejas pentecostais na periferia de Vitória-ES.

De modo geral, os pentecostais fazem uma diferenciação quando o tema é o batismo. Há o batismo *nas águas* e o batismo *no Espírito Santo*. Para a maioria das igrejas não pentecostais a expressão “batismo” está imediatamente relacionada ao batismo *nas águas*, sendo, portanto, redundante a adjetivação. Para as igrejas pentecostais, ao insistirem em um batismo *no Espírito*, torna-se necessário adjetivar. Esse batismo nas águas, em geral, é somente para adultos e por imersão, seja em águas correntes, piscinas públicas ou tanques privados (a exceção acontece em igrejas de cunho reformado, como as presbiterianas renovadas, que fazem batismo por aspersão).

2.1 A pesquisa de campo na periferia capixaba

A pesquisa de campo realizada em novembro de 2015 pela Cátedra de Teologia Pública⁴ da Faculdade Unida de Vitória consistiu em mapear os templos cristãos na Avenida Serafim Derenzi para, na sequência, entrevistar líderes e membros de algumas igrejas pentecostais na região. O questionário estava dividido em três áreas específicas (questões sociais, institucionais e teológicas) (OLIVEIRA, 2017, p. 429). Dentre as questões teológicas propostas, este texto se concentra na pergunta sobre o lugar/razão do batismo na visão dessas igrejas pentecostais. Ao todo foram feitas treze entrevistas, sendo sete com líderes de cinco igrejas pentecostais da referida avenida e outras seis entrevistas com membros de quatro dessas igrejas.

Para preservar a identidade dos entrevistados, atribuiu-se um código para cada um, sendo MB a sigla para “membro” e LD a sigla para “líder” na igreja. A pesquisa foi realizada com quem se dispôs a responder, uma vez que nem todos os que foram convidados se dispuseram. Essa amostragem não é representativa dos pentecostais da região. Apenas serve para sinalizar alguns aspectos importantes em relação ao pentecostalismo na periferia capixaba (OLIVEIRA, 2017, p. 427).

Transcreve-se a seguir os nomes que constavam nas placas dos templos encontrados em toda a extensão da rodovia (10 km no total) no mês de novembro de 2015. Conforme apontou Oliveira, “é preciso considerar que dois trechos que somam 2 km não têm moradias às margens da rodovia, sendo de pastagens e de morros, que intercalam determinados conglomerados de bairros na periferia”. E prossegue: “efetivamente têm-se 8 km de avenida com povoamento nas margens. Foram mapeados quarenta e um templos, uma média de cento e noventa e cinco metros distantes uns dos outros. Mas, na verdade, há templos que chegam a ladear a mesma parede” (OLIVEIRA, 2017, p. 424).

⁴ Neste período a cátedra era coordenada pela professora doutora Claudete Urilch Beise e pelos professores doutores David Mesquiati de Oliveira e Abdruschin Schaeffer Rocha. O trabalho de mapeamento, entrevistas e tabulação dos dados contou com o apoio de estudantes da graduação em Teologia da Faculdade Unida de Vitória e do mestrado profissional em Ciências das Religiões.

Tabela 1 – Templos na Avenida Serafim Derenzi em 2015

N	Nomes nas placas (ordem alfabética)	N	Nomes nas placas (ordem alfabética)
01	Assembleia de Deus	22	Igreja do Avivamento Semear
02	Assembleia de Deus	23	Igreja do Evangelho Quadrangular
03	Assembleia de Deus	24	Igreja do Evangelho Quadrangular
04	Assembleia de Deus	25	Igreja do Evangelho Quadrangular
05	Assembleia de Deus – Cadeeso	26	Igreja dos Santos dos Últimos Dias – Mórmons
06	Assembleia de Deus – Cadeeso	27	Igreja Evangélica Avivamento da Fé
07	Assembleia de Deus – Fonte de Água Viva	28	Igreja Evangélica do Caminho Pentecostal
08	Assembleia de Deus – Ministério Palestina	29	Igreja Internacional da Graça de Deus
09	Assembleia de Deus – Ministério Peniel	30	Igreja Missão Evangélica Pentecostal do Brasil
10	Assembleia de Deus Comunhão Cristã	31	Igreja Nova Vida
11	Assembleia de Deus Ministério Restaurando Vidas	32	Igreja Olaria de Deus
12	Assembleia de Deus Vitória	33	Igreja Pentecostal Cristo é Paz
13	Casa de Oração Plenitude - Igreja em Célula	34	Igreja Pentecostal Ministério Pão, Palavra e Vida em Cristo
14	Comunidade Cristã Fé e Milagres	35	Igreja Presbiteriana Agua Viva - IPB
15	Igreja Adventista do Sétimo Dia	36	Igreja Presbiteriana Manancial
16	Igreja Batista	37	Igreja Unção de Deus
17	Igreja Busca da Perfeição	38	Igreja Universal do Reino de Deus
18	Igreja Casa da Bênção – Cristo Verdade que liberta	39	Igreja Universal do Reino de Deus
19	Igreja Comunhão Cristã	40	Igreja Vida Abundante
20	Igreja Cristã Maranata	41	Paróquia Católica São Pedro Apóstolo
21	Igreja de Deus – Nos tempos da Restauração		

Fonte: Adaptado de Oliveira (2017, p. 423).

Do total de quarenta e um templos religiosos em 8 km lineares habitados, doze tinham na placa a identificação *Assembleia de Deus* (29,3%).⁵ Observa-se que quatro deles apenas expressavam o nome da denominação, sem indicar afiliação à convenção estadual ou nacional. Outras duas identificam-se com uma das convenções estaduais (CADEESO, Convenção das Assembleias de Deus do Estado do Espírito Santo e Outros) e as demais indicam o “ministério” a que fazem parte.

⁵ Para questões teóricas importantes envolvendo as Assembleias de Deus no Brasil, ver, por exemplo: Alencar (2013).

A estrutura de poder das Assembleias de Deus pode ser resumida da seguinte forma: 1) as congregações locais estão afiliadas a uma matriz, que é a sede do Ministério e é presidida pela figura de um pastor-presidente; 2) os pastores-presidentes são os personagens mais poderosos na estrutura da igreja, pois são eles que definem, por meio dos seus respectivos Ministérios, os usos e os investimentos da denominação na região. Portanto, a gestão da denominação é descentralizada nos Ministérios; 3) os pastores-presidentes e seus respectivos Ministros (pastores e evangelistas) são os que votam e são votados nas convenções estaduais. De acordo com o site oficial da CGADB (Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil), o principal ramo das AD's no país, havia cinquenta e duas convenções estaduais registradas em 2017; 4) os membros das convenções estaduais são elegíveis para cargos na convenção geral, tendo mais força política no voto os pastores-presidentes. Há três principais grupos no Brasil de caráter de convenção geral, sendo uma a CGADB, outra a CONAMAD (Convenção das Assembleias de Deus Madureira) e uma terceira, fundada em 2017, a CADB (Convenção das Assembleias de Deus no Brasil). A CONAMAD e a CADB têm uma convenção estadual por Estado. De qualquer forma, a estrutura de poder dessas instituições não estaria na convenção nacional, mas nos Ministérios e em seus respectivos pastores-presidentes⁶.

Em segundo lugar na quantidade de templos está a denominação Igreja do Evangelho Quadrangular, de recorte também pentecostal, com três templos na avenida (7,3%). Em terceiro lugar estão empatadas a Igreja Universal do Reino de Deus e a denominação Igreja Presbiteriana, com dois templos (5%) cada uma. As demais igrejas contam com um templo cada. Há uma paróquia católica e um templo mórmon, e as demais igrejas, por mais que sejam independentes, guardam uma característica comum: são de recorte pentecostal. Propondo uma classificação simplificada em grupos⁷ específicos cristãos encontrados na referida avenida, sugerimos classificá-los como *católico*, *neopentecostal*, *outros movimentos cristãos*, *pentecostal* e *protestante histórico*. Os dados da Tabela 1 poderiam ser rearranjados conforme a Tabela 2:

Tabela 2 – Grupos cristãos na Avenida Serafim Derenzi

Quanto ao grupo específico	Quantidade	Porcentagem
Católico	1	2,4%
Neopentecostal	3	7,3%
Outros movimentos cristãos	2	5%
Pentecostal	32	78%
Protestante histórico	3	7,3%
Total	41	100%

Fonte: Oliveira (2017, p. 425)

Vê-se uma presença maciça de igrejas pentecostais nesta região, com 32 dos 41 templos (78%). No próximo tópico seguirá a análise das respostas dos entrevistados.

⁶ Para saber mais sobre a estrutura de poder nas Assembleias de Deus, ver, por exemplo, Correa (2013).

⁷ Da lista de templos e suas respectivas denominações cristãs consideramos cinco grupos: 1) Católico (Paróquia da Igreja Católica), 2) Neopentecostal (IURD, IIGD), 3) Outros movimentos cristãos (Mórmon, Adventista), 4) Pentecostal (AD, Pentecostais independentes e outras com características pentecostais) e 5) Protestante histórico (Presbiteriana, Batista).

2.2 Por que o cristão deveria batizar-se nas águas?

Essa foi a pergunta feita a treze pessoas, membros e líderes de seis igrejas pentecostais na Avenida Serafim Derenzi. As respostas estão condensadas por meio de expressões utilizadas pelos entrevistados nas duas tabelas que se encontram a seguir:

Tabela 3 – “Por que o crente deveria batizar-se nas águas?”: visão dos líderes

Líderes	Expressões coletadas dos entrevistados	Ideia-chave
MRTLD1	“compromisso”	Compromisso cristão
ADFELD1	“para não perder a salvação”	Salvação
ADFELD2	“porque é bíblico”	Ordenança
IEVALD1	“um mandamento de Cristo”, “é bíblico”, “é testemunho externo do que acontece no interior”	Ordenança, Testemunho público
IEVALD2	“ato profético de nascer de novo, simbolismo de sepultamento do novo velho	Novo nascimento, Símbolo
ADILD1	Arrependimento de pecado	Arrependimento
ADCCLD1	Porque é o mandamento que simboliza que o crente nasceu de novo	Ordenança, Símbolo, Novo Nascimento

Fonte: entrevistas realizadas pelos autores

Tabela 4 – “Por que o crente deveria batizar-se nas águas?”: visão dos membros

Membros	Expressões coletadas dos entrevistados	Ideia-chave
MRTMB1	“faz parte da libertação”	Libertação
MRTMB2	“faz parte de um novo nascimento”	Novo nascimento
MRTMB3	“para ser renovado”	Renovo espiritual
ADFEMB1	“porque é bíblico”, “apagar os pecados”	Ordenança, perdão de pecado
ADCCMB1	“ato simbólico e público”, “novo nascimento”	Simbólico, Testemunho público, novo nascimento
ADPJMB1	“remissão dos pecados”, “novo nascimento”	Perdão de pecado, novo nascimento

Fonte: entrevistas realizadas pelos autores

A partir das expressões utilizadas pelos entrevistados, organizou-se a segunda coluna das tabelas 3 e 4 com as ideias-chaves dos participantes. Foram classificadas dez ideias-chaves relativas à percepção do batismo por esse grupo de entrevistados. As que apareceram nas tabelas 3 e 4 serão distribuídas em três grupos para permitir inferências mais específicas. O primeiro grupo expressa a visão geral sobre o batismo, em alinhamento com a tradição cristã: compromisso cristão, testemunho público, novo nascimento, arrependimento e renovação da fé. O destaque foi para a expressão “novo

nascimento”, que apareceu em cinco das treze respostas. As ideias desse primeiro grupo estão ligadas à iniciação cristã, que reflete a identidade comum do núcleo cristão, como aponta na literatura Ignacio Oñatibia (2007).

No segundo grupo das ideias-chaves estariam as expressões “ordenança” (apareceu quatro vezes em treze respostas) e “símbolo” (três vezes das treze). Nota-se que não surgiu a expressão sacramento em nenhuma resposta dos entrevistados. Essa opção teológica pelo batismo como ordenança de Cristo indicaria a noção de batismo como símbolo e sinal da obra de Cristo, que não incluiria a ideia de que o batismo transmitisse graça ao batizando, antes, seria apenas sinal de obediência ao que Cristo indicou, conforme aparece nos ensinamentos oficiais das Assembleias de Deus no Brasil (Conselho de doutrina CGADB, 2004; CGADB, 2017). O pastor assembleiano Elinaldo Renovato Lima (2015, p. 93) afirma em um dos seus livros: “o ensino doutrinário cristão inclui o rito do batismo em águas, que é a confirmação exterior da conversão de uma pessoa. Por isso, Jesus exortou a que seus discípulos ensinassem as nações a ‘guardar todas as coisas’ [Mt 28.19,20] que ele havia mandado”. Nesse aspecto, apesar de distanciar-se da noção sacramental de batismo com suas variantes na Igreja Católica e nas igrejas luteranas, por exemplo, a noção de batismo como ordenança está mais próxima das tradições batistas e de grupos da reforma radical.

O terceiro grupo de ideias-chaves contém três expressões: salvação, perdão de pecados e libertação. As duas primeiras contradizem a noção de ordenança, pois estariam associadas à ideia de comunicar graça salvadora, mais afeita à noção de sacramento. Observa-se que dentre os que responderam “para não perder a salvação” está um dos líderes de uma das igrejas entrevistadas. Nota-se o já constatado em outras ocasiões por diferentes pesquisadores, que é o deslocamento que há entre o que é ensinado pela denominação e o que efetivamente acontece nos templos, seja na percepção desses líderes na periferia, seja na percepção dos membros. Um dos membros entrevistados respondeu que o batismo serve para “apagar pecados”. Se o batismo é tido por essas igrejas somente como um símbolo, como ele poderia “apagar pecados”? Por outro lado, essas respostas podem indicar a presença da formação e religiosidade majoritariamente católica na sociedade brasileira, que, mesmo que o fiel tenha migrado para outras igrejas, mantém a noção sacramental da fé cristã.

Outra resposta que chamou a atenção foi indicar que o batismo “faz parte da libertação”. Apesar da tradição cristã, especialmente apontada nos documentos ecumênicos, entender o batismo relacionado também com a ideia de “libertação”, apresentado na primeira parte desse texto (livramento: 1 Pe 3.20-21; libertação: 1 Co 10.1-2; Gl 3.27-28; 1 Co 12.13), na perspectiva pentecostal o termo libertação ganha outro significado. A libertação aqui tem um componente moral muito forte e está relacionado a uma vida social austera. Nesse sentido, o batismo serviria como maior responsabilidade sobre o indivíduo, inibindo-o de ingerir bebidas alcoólicas, fumar, frequentar boates e eventos sociais fora do círculo das igrejas. Ser batizado geraria um peso emocional que funcionaria como inibidor comportamental, uma vez que transgredidas as regras daquela comunidade, o infrator estaria sujeito a sanções e disciplinas (em muitos casos, exposto publicamente). Ser liberto, do ponto de vista pentecostal, é não estar sob efeito dos espíritos malignos ou do diabo, seres que

manipulariam as pessoas por meio das drogas, dos vícios e de uma vida social atrelada ao mundo presente, por exemplo.

Conclusão

É de se esperar que a tradição cristã sobre o batismo aparecesse no movimento pentecostal. Eles escolheram entre as três formas mais praticadas (imersão, efusão e aspersão) o batismo por imersão. A partir de sua especificidade pentecostal, retomaram as orações, jejuns e discipulado, preconizados pelos antigos documentos cristãos, com a *Didaquê*, a serem observados antes do batismo. Realizar o batismo foi assumido como um ensino direto de Jesus (ordenança), respaldando-se mais na obediência ao ato do que no valor de conferir graça que as águas do batismo poderiam conferir, como era o caso dos sacramentos. O batismo praticado nas igrejas pentecostais, como nas igrejas batistas, seria mais um símbolo da obra de Cristo na vida do batizando. Batizar é assumir publicamente a fé em Cristo, um tipo de confissão pública da fé, como já aparecia também nos pais da igreja. Por essa razão, não batizam crianças, uma vez que o batizando precisa entender o ato que se submete. Passar pelas águas batismais é um símbolo da nova vida que inicia no seguimento de Jesus. Uma das imagens que mais apareceu na pesquisa foi a de novo nascimento, uma ideia central do batismo cristão.

Dado que o pentecostalismo é um movimento heterogêneo, suas igrejas dão foco em determinados elementos da tradição. Mas no geral, todas praticam o batismo. Como são igrejas recentes na história e sua dinâmica está na conversão de novos adeptos, é muito comum nesses grupos a prática do que seria o rebatismo. Isto porque, para a maioria delas, o batismo é um símbolo de uma nova vida e é praticado por ser uma ordenança de Jesus. Não é visto como um sacramento/meio de graça, mas como um pertencimento formal à igreja (iniciação), nesse caso, nas igrejas pentecostais.

A pesquisa confirma a distância que há entre as normas das igrejas e o que realmente sucede nos templos. A partir da percepção de líderes e membros de igrejas na periferia capixaba, constatou-se um hiato relacionado à defesa da ideia de ordenança (e não sacramento), mas que ao mesmo tempo, as respostas oscilavam com ideias em tom sacramental, como se o batismo pudesse servir para “apagar pecados” ou “auxiliar para a salvação”. Nas bases, as doutrinas sofrem hibridismo, não só entre os membros, mas inclusive entre os líderes. A questão pode estar na força da religiosidade sacramental na base da cultura brasileira, na formação dos líderes e na capacitação para o ensino, nos processos de discipulado/catequese, ou em ambos os casos.

Referências

ALENCAR, Gedeon Freire. **Matriz pentecostal brasileira: Assembleias de Deus, 1911-2011**. Rio de Janeiro: Novos Diálogos, 2013.

Ata de Reconhecimento Oficial e Bilateral da Administração do Sacramento do Batismo. 12 de setembro de 1979. Disponível em: <https://goo.gl/4Q6LSe>

BOURGEOIS, Henry. **Historia dos Dogmas 3: os sinais da salvação**. São Paulo: Loyola, 2005.

CARTER, Warren. **O evangelho de São Mateus: comentário sociopolítico e religioso a partir das margens**. São Paulo: Paulus, 2002.

CATECISMO da Igreja Católica (CIC): Edição Típica Vaticana. São Paulo: Loyola, 2000. CIC 1272, 1261, 1256.

CGADB. **Declaração de fé das Assembleias de Deus**. Rio de Janeiro: CPAD, 2017.

COELHO FILHO, Isaltino Gomes. **Uma segurança e duas ordenanças**. Batistas, sua identidade. Rio de Janeiro: JUERP, 2009.

COMISSÃO DE FÉ E CONSTITUIÇÃO. CONSELHO MUNDIAL DE IGREJAS. **Batismo, eucaristia, ministério**. 3 ed. Brasília: CONIC; Rio de Janeiro: KOINONIA; São Paulo: ASTE, 2001.

CONFISSÃO DE AUGSBURGO. 25/06/1530. Disponível em: <https://goo.gl/mb9sup>. [n.p.].

Conselho de Doutrina. Convenção Geral das Assembleias de Deus do Brasil (CGADB). **Manual de doutrinas das Assembleias de Deus no Brasil**. 6 ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2004.

CORREA, Marina. **Assembleia de Deus - Ministérios, Carisma e Exercício de Poder**. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.

CROATTO, S. José. **As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião**. São Paulo: Paulinas, 2001.

CROUZEL, H. Orígenes. In: **Dicionário Patrístico e de Antiguidade Cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GASSMANN, Günther. **As confissões luteranas: uma introdução**. São Leopoldo: Sinodal, 2002.

GONZALEZ, Justo L. **Uma história do pensamento cristão**. v.1. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

HODGE, Charles. **O batismo cristão: imersão ou aspensão?**. 2 ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2003.

JUSTINO, Martír. **Justino de Roma: I e II Apologias, Diálogo com Trifão**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1995.

LADARIA, L. F. **História dos dogmas 2: o homem e sua salvação**. São Paulo: Loyola, 2003.

LIMA, Elinaldo Renovato. **As ordenanças de Cristo nas Cartas Pastorais**. Rio de Janeiro: CPAD, 2015.

LUTERO, Martim. **Catecismo Menor (em linguagem de hoje)**. In: Boletim Informativo, n. 137, 23/04/1994. Disponível em: <https://goo.gl/RXXrrE>.

MADROS, Peter H; SAADEH, Ya'cub H. **Fé e Escritura: desafios e respostas**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1995.

- MCDONNELL, Kilian; MONTAGUE, George T. **Avivar a chama batismo no Espírito Santo**. ed. 3. São Paulo: Loyola, 1992.
- MCGRATH, Alister E. **Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução a teologia cristã**. São Paulo: Shedd, 2005.
- NASCIMENTO, Adão Carlos; MATOS, Alderi Souza de. **O que todo presbiteriano inteligente deve saber**. Santa Barbara D'Oeste: SOCEP, 2007.
- OLIVEIRA, David Mesquiati. Assembleianismos na periferia capixaba: aspectos gerais e teológicos. In: OLIVEIRA, D. M.; FERREIRA, I. V.; FAJARDO, M. P. (orgs.). **Pentecostalismos em perspectiva**. São Paulo: Terceira Via; RELEP, 2017, p. 421-431.
- OLIVEIRA, David Mesquiati; TERRA, Kenner. **Experiência e hermenêutica pentecostal**. Rio de Janeiro: CPAD, 2018.
- OLIVEIRA, Zaqueu Moreira de. **Um povo chamado batista: história e princípios**. 2. ed. Recife: Kairós, 2001.
- OLSON, Roger. **História da teologia cristã: 2000 mil anos de tradição e reformas**. São Paulo: Vida, 2001.
- OÑATIBIA, Ignacio. **Batismo e confirmação: sacramentos de iniciação**. São Paulo: Paulinas, 2007.
- PADOVESE, Luigi. **Introdução à teologia patrística**. São Paulo: Loyola, 1999.
- PEREIRA, José dos Reis. **Uma breve história dos batistas**. 2. ed. Rio de Janeiro: JUERP, 1979.
- ROTTMANN, Johannes H. **Batismo de crianças**. 2 ed. Porto Alegre: Concórdia, 1982.
- SÍMBOLOS de Fé: Contendo a Confissão de Fé, Catecismo Maior e Breve. **Assembléia de Westminster**. São Paulo: Cultura Cristã, 2005.
- STORNILO, Ivo. **Didaquê: O catecismo dos primeiros cristãos para as comunidades de hoje**. 15 ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- TRAPÉ, A. Agostinho. In. **Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- WACHHOLZ, Wilhelm. **Batismo: teologia e prática**. São Leopoldo: EST, 2006.
- WILLIAMS, George H. **La reforma radical**. México: FCE, 1983.
- WHITE, James F. **Introdução ao culto cristão**. São Leopoldo: Sinodal, 1997.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)*

Brief considerations on Papers circumscribed to themes from Asia presented at the ANPTECRE and PPCIR (CONACIR) national congresses belonging to the Religious Studies area in Brazil (2011-2021)

Matheus Landau de Carvalho¹
Bruno do Carmo Silva²

RESUMO

No século XXI, percebe-se um crescente interesse acadêmico brasileiro, docente e discente, pela pesquisa de realidades oriundas da Ásia, principalmente nas Pós-graduações de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. O artigo tem como objetivo não apenas apontar para um panorama mais amplo de Centros, Núcleos, Programas, Grupos de Pesquisa, Estudo e Trabalho, Sessões Temáticas e Eventos com temáticas asiáticas nas supracitadas áreas acadêmicas no Brasil, mas também fazer uma breve análise das comunicações realizadas em GTs e STs dos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR) dedicadas a realidades de origem asiática, levando-se em consideração três critérios, i.e., as metodologias da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) empregadas, os gêneros das autorias, e as tradições que foram objeto das comunicações oralmente realizadas.

Palavras-chave: Tradições religiosas asiáticas; Comunicações; ANPTECRE; CONACIR.

ABSTRACT

In the 21st century, there is a growing Brazilian academic interest from professors and students in researching realities from Asia, especially in postgraduate courses in Language Arts, Philosophy and Human Science. The paper aims not only to point to a broader panorama of Centers, Nuclei, Programs, Research, Study and Work Groups, Thematic Sessions and Events with Asian themes in the aforementioned academic areas in Brazil, but also to make a brief analysis of the papers carried out in Work Groups and Thematic Sessions of the ANPTECRE and PPCIR (CONACIR) national congresses dedicated to realities of Asian

* Num primeiro momento, o presente documento foi projetado como primeiro Pós-editorial do Dossiê "Tradições e religiões asiáticas", do vol. 18, n. 2 da Revista Sacrilégen.

¹ Doutorado em Ciência da Religião pela UFJF. E-mail: matheuslcarvalho@ig.com.br

² Doutor em Ciência da Religião pela UFJF (2022). E-mail: brunokarmo@hotmail.com

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

origin, taking into account three criteria, i.e. Religious Studies methodologies used, the genres of authorship, and the religious traditions that were approached by these papers.

Keywords: Asian religious traditions; Papers; ANPTECRE; CONACIR.

Introdução

Não é absurdo dizer que a(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) é(são) um dos frutos mais recentes das Ciências Humanas, pelo menos em termos de institucionalização acadêmica. De um ponto de vista ocidental moderno, o interesse do Romantismo por literaturas e culturas estrangeiras, o desenvolvimento da Linguística Comparada, o impacto que achados arqueológicos despertavam, num momento histórico-intelectual europeu em que o termo “religião” se desapegava de sua identificação cristã-dogmática, realidades confessionais de origem asiática se estabeleciam como a principal referência alternativa aos esforços de estabelecer, com suficiência, uma definição categórica unívoca para o termo “religião”, dadas as múltiplas correspondências terminológicas com este termo em contextos culturais fora do Ocidente (HOCK, 2010, p. 20).

Este interesse por culturas religiosas oriundas da Ásia como parte essencial do processo de formação institucional acadêmica da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) encontra nos esforços de seu fundador formal no século XIX E.C., Friedrich Max Müller (1823-1900), não apenas a vanguarda do uso da expressão como uma disciplina própria (USARSKI, 2006, p. 23), mas também a edição – e tradução – de alguns volumes da coleção *Sacred Books of the East* [Livros Sagrados do Oriente], i.e., cinquenta volumes publicados em inglês pela Oxford University Press entre 1879 e 1910, compostos, entre outros, por fontes budistas, daoístas, védicas/hindus, islâmicas, jainistas e zoroastrianas¹, numa tentativa de traçar de maneira elaborada um sistema em cujas rubricas coubessem os diferentes aspectos de várias tradições religiosas, principalmente aquelas advindas de matrizes culturais asiáticas.

No documento de Apresentação do Dossiê Tradições e Religiões Asiáticas, da Revista *Sacrilegens*, v. 18, n. 2 (2021), os autores do presente artigo registraram que há uma certa ausência de realidades oriundas da Ásia, num horizonte acadêmico mais amplo, nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Filosofia, principalmente nos âmbitos do magistério e da extensão no Ensino Superior brasileiro em geral, como referenciais metodológicos de verificação ou reflexão que transcendam objetos de estudo e metodologias aplicadas, circunscritos apenas às matrizes judaico-cristã e greco-romana (SILVA; CARVALHO, 2021, p. 20). De fato, enquanto iniciativa de propor disciplinas como parte permanente das grades curriculares das supracitadas graduações, é inegável que este cenário infelizmente ainda permaneça. Porém, na última década, observa-se uma tendência crescente não apenas na criação de Grupos e Núcleos de pesquisa em pós-graduações, mas também de Sessões Temáticas e Grupos de Trabalho em eventos

¹ Não à toa Usarski (2008, p. 90) destaca, dentro de um espectro cultural asiático, que “currículos de programas da ciência da religião na Alemanha salientam o papel de uma formação filológica, sobretudo um conhecimento de línguas clássicas da disciplina como sânscrito, páli, árabe, ou chinês, para que o pesquisador esteja o mais apto possível a fazer justiça ao caráter especial de uma dada religião”.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

acadêmicos em algumas destas áreas acadêmicas, sem mencionar eventos regulares e permanentes que se dediquem a temáticas asiáticas. E parte significativa deste cenário encontra-se na(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões).

1. Contextos acadêmicos de promoção de ensino e pesquisa de realidades oriundas da Ásia na Academia brasileira (Centros, Núcleos, Programas, Grupos de Pesquisa, Estudo e Trabalho, Sessões Temáticas e Eventos)

De um ponto de vista institucional permanente, pelo menos desde 2008 a Academia brasileira conta com a existência de Centros, Núcleos, Programas, Grupos de Pesquisa e Estudo, em áreas de ensino e pesquisa circunscritas às Ciências Humanas, à Filosofia e à Letras, em diversas universidades públicas brasileiras.

Até onde foi possível aos autores do presente documento levantar, há o Núcleo de Pesquisas em Filosofia Islâmica, Judaica e Oriental (NUR), da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), coordenado desde 2010 pelos Profs. Drs. **Cecilia Cintra Cavaleiro de Macedo e Jamil Ibrahim Iskandar**; o Programa de Estudos Indianos (PEIND), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), coordenado desde 2013 pelo Prof. Dr. Edgard Leite Ferreira Neto; o Núcleo de Estudos Asiáticos (NEÁSIA) que, por sua vez, possui um Grupo de Estudos Asiáticos nas áreas de Lingüística, Letras e Artes, na Universidade de Brasília (UnB), coordenado desde 2017 pelos Profs. Drs. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka e Patricia Trindade Nakagome; o Grupo de Estudos sobre a China (GECHINA-ASIALAC), da UnB, coordenado desde 2020 por Maria Luiza da Silva Laranjeiras; o Grupo de Estudos Sobre o Pensamento Japonês (GPPJ), do Centro Fausto Castilho de Estudos de Filosofia Moderna e Contemporânea (CEMODECON), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), coordenado pelo Prof. Dr. Marcos Lutz Müller; o Grupo de Pesquisa em História Intelectual da China, também do IFCH-UNICAMP, coordenado pelo Prof. Dr. Antonio Florentino Neto; o Grupo de Pesquisa *Advaita e História*, coordenado desde junho de 2021 pela Profa. Dra. Alina Silva Sousa de Miranda, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA); e o Núcleo de Estudos de Religiões e Filosofias da Índia (NERFI), do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião (PPCIR) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), coordenado desde 2011 pelo Prof. Dr. Dilip Loundo. O NERFI realizou, entre 2011 e 2012, a Mostra de Cinema “Olhares sobre a Índia”, e realiza periodicamente os “Encontros com a Índia”, além do estudo do idioma sânscrito entre seus pesquisadores.

Além destes Núcleos e Grupos de pesquisa, há o Laboratório de Estudos da Ásia (LEA), do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP), com atividades realizadas desde 2016 e atualmente coordenado pelos Profs. Drs. Angelo Segrillo e Peter Demant, com três Grupos de Trabalho, a saber, (a) o Grupo de Trabalho Oriente Médio, (b) o Grupo de Trabalho Rússia e Ásia Central, e (c) o Grupo de Trabalho Ásia em Geral. Também é possível identificar no cenário universitário brasileiro o Centro de Estudos Asiáticos da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde se encontra o Grupo de Estudos Japoneses (GEHJA) e o laboratório Asian Club (IACS); o Centro de Estudos Indianos (CEI), fundado em 2008 e atualmente coordenado

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

pela Profa. Dra. Heloisa Faria Braga Feichas (Escola de Música), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o **Centro de Estudos da Ásia Oriental (CEAO)**, criado em **2013 e hoje coordenado pelo Prof. Dr. Lucas Carlos Lima** (Faculdade de Direito), também da UFMG; e, por fim, o Centro de Estudos Asiáticos (CEÁsia), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Em relação aos eventos tematicamente circunscritos a realidades asiáticas, destacam-se neste cenário o Simpósio Eletrônico Internacional de História Oriental, que em outubro de 2021 completou sua quinta edição, sempre com a organização do Prof. Dr. André Bueno (UERJ) desde 2017; assim como o Simpósio Fluminense de Estudos Asiáticos, ocorrido na UFF em 2019, mesmo ano da quinta edição da Jornada de Filosofia Oriental e Intercultural da USP, e primeiro ano do Congresso Internacional de Filosofia Intercultural da Associação Latino-Americana de Filosofia Intercultural (ALAFI), que teve sua segunda edição também em outubro de 2021. Anteriormente, e não menos relevante, o **Centro de Estudos da Ásia Oriental (CEAO)** realizou, em 2013, a I Jornada de Estudos Chineses, o Centro de Estudos Indianos (CEI) promoveu, em 2013, o Primeiro Encontro de Estudos Indianos da UFMG e, no ano seguinte, a Primeira Jornada Internacional de Estudos Indianos da UFMG. O Programa de Estudos Indianos (PEIND) realizou, em 19 de abril de 2014, o I Workshop Brazil-India Cooperation, de maio a julho do mesmo ano, com os cursos de Introdução ao Sânscrito e História da Literatura Védica e Budista e, de 5 a 7 de novembro de 2014, o Workshop India-Brazil Dialogue II.

No horizonte mais específico da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões), dois contextos regulares se destacam na última década, i.e., as cinco edições de Grupo de Trabalho/Sessão Temática de “Religião(ões) e Filosofia(s) na(da) Índia” – e a edição única da Sessão Temática “Budismos e contemporaneidade: interfaces e perspectivas” – , em Congressos da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Teologia e Ciências da Religião (ANPTECRE) (2011-2021), os quais, no todo, somam sessenta (60) comunicações verbalmente realizadas; e o Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas”, no Congresso Nacional de Ciência da Religião (CONACIR) PPCIR-UFJF (2015-2021), o qual, até sua quinta edição em 2021, aconteceu em todas as edições do CONACIR (2015, 2016, 2018, 2019, 2021), contando com cinquenta e cinco (55) apresentações oralmente realizadas, englobando as tradições hindus, judaicas, budistas, daoístas, cristãs, islâmicas, zoroastrianas, além da Igreja Messiânica Mundial, como objetos de comunicação, sob a óptica de diversas metodologias, áreas acadêmicas e instituições de Ensino Superior representadas pelos comunicadores².

A presença de todos estes Grupos e Núcleos de pesquisa em pós-graduações, Sessões Temáticas e Grupos de Trabalho em eventos acadêmicos, assim como de eventos regulares e permanentes que se dediquem, em seu todo, a temáticas de origem asiática, além de apontar para um crescente interesse universitário brasileiro, sinalizam para a necessidade, cada vez mais urgente, de que o planejamento de disciplinas permanentes nas grades curriculares de Graduações e Pós-graduações de Letras, Filosofia e Ciências

² Para uma visualização de todas as comunicações aqui levantadas, ver os dois Apêndices ao fim do documento.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

Humanas, assim como de projetos de Iniciação Científica, se concretize de maneira orgânica, institucionalmente reconhecida e aberta ao público acadêmico que, a cada ano, se renova com o ingresso de estudantes/pesquisadores que, infelizmente, ainda enfrentam muitos obstáculos institucionais para o desenvolvimento maduro, elaborado – em cada etapa de um longo percurso universitário no qual se busque a qualificação desejada –, com a perspectiva futura de profissionais cada vez mais capacitados para ensino e pesquisa acadêmicos, assim como para os demais horizontes contemplados pela(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) Aplicada(s).

Motivos plausíveis e convincentes para tal ensejo nunca faltaram aos meios universitários brasileiros. Vale ressaltar que certas dimensões religiosas oriundas da Ásia, matriciais para a espécie humana como um todo,

ainda determinam irrevogavelmente vários paradigmas culturais mundo afora, nada mais, nada menos do que as instituições religiosas mais antigas ainda existentes, a saber, o sistema de castas hindu, a *samgha* budista, a sinagoga judaica e a igreja cristã, todas com origem na Ásia. Todas elas têm demonstrado incrível capacidade de se dinamizar ao conseguir articular seus pressupostos doutrinários fundacionais com realidades históricas circunstanciais, seja no espaço, seja no tempo. Este cenário aponta para a necessidade do ensino e da pesquisa de suas realidades políticas, linguísticas, econômicas, geográficas, sociológicas, psicológicas, antropológicas, históricas e soteriológicas nas Humanidades da Academia brasileira. (SILVA; CARVALHO, 2021, p. 19).

2. Critérios de análise e fontes de referência de Sessões Temáticas e Grupos de Trabalho em Ciência(s) da(s) Religião(ões) na Academia brasileira com realidades de origem asiática como seu objeto de pesquisa

No século XXI, constata-se o crescimento gradual de contextos de comunicabilidade de trabalhos circunscritos a temas oriundos da Ásia em algumas áreas das Ciências Humanas, assim como em Letras e Filosofia. Apesar de um certo aspecto aleatório, esparso, nas iniciativas de promoção destas pesquisas, o interesse universitário brasileiro por realidades originariamente asiáticas já desponta no horizonte com um certo relevo, inclusive sob diferentes metodologias de abordagem nas grandes áreas supracitadas.

De maneira mais circunscrita às Sessões Temáticas e aos Grupos de Trabalho em eventos acadêmicos dedicados à área de Ciência(s) da(s) Religião(ões), as edições de Grupo de Trabalho/Sessão Temática de “Religião(ões) e Filosofia(s) na(da) Índia” – assim como a edição única da Sessão Temática “Budismos e contemporaneidade: interfaces e perspectivas” – em Congressos da ANPTECRE, e o Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas”, no CONACIR, são os contextos de comunicabilidade de trabalhos que mais se destacaram na última década no âmbito acadêmico brasileiro. O principal objetivo aqui é fazer uma breve análise das edições destas duas plataformas

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

de interlocução acadêmica dedicadas a realidades oriundas da Ásia, levando-se em consideração três critérios, i.e., as metodologias da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) empregadas, os gêneros das autorias, e as tradições que foram objeto das comunicações oralmente realizadas.

Por metodologias da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões) empregadas nas comunicações verbalmente realizadas, compreende-se, aqui, não somente o ponto de vista da História das Religiões – ou Ciência da Religião Histórica (cf. HOCK, 2010, p. 13) –, com seus cortes longitudinais feitos dentro de uma religião particular, no intuito de reconstruir “o desenvolvimento de um objeto religioso entre dois pontos de seu contínuo histórico” (GRESCHAT, 2005, p. 47), assim como a perspectiva da Sistemática da Religião, também denominada de Fenomenologia da Religião, Ciência da Religião Sistemática (cf. HOCK, 2010, p. 13), História Comparada da Religião ou Ciência Sistemática da Religião (GRESCHAT, 2005, p. 47), direcionada ao genérico, mais concentrada em descrições sincrônicas, com seus cortes transversais percorrendo “várias religiões com a função de investigar um traço universal” (Idem). Para efeitos de análise deste artigo, serão também consideradas, dentro do espectro metodológico da Sistemática da Religião, pesquisas circunscritas a processos de transplantação ou transnacionalização cultural, estudo comparado das religiões e perspectivas de diálogo inter-religioso, excluindo-se deste âmbito diálogos entre uma tradição religiosa e um método acadêmico de abordagem técnica, como no caso da psicanálise junguiana, muito presente em algumas comunicações sobre Budismo, exatamente pela psicanálise não se encaixar numa proposta explícita de confessionalidade religiosa.

Vale destacar aqui dois documentos que serviram de inspiração para esta empreitada, ou seja, o artigo de Gabriel Martino, intitulado “The Study of Indian Religions in Latin America” (pp. 77-103), publicado pela *International Journal of Latin American Religions*, Volume 1, número 1, em junho de 2017, e o artigo de Alexandre Ratsuo Uehara, “Estudos Acadêmicos sobre Religiões Japonesas no Brasil” (pp. 123-145), publicado pela *Rever: Revista de Estudos da Religião*, ano 9, dezembro de 2009. Estas publicações inspiraram os autores do presente artigo no que diz respeito a uma abordagem específica que servisse como uma retrospectiva da produtividade acadêmica brasileira, circunscrita a eventos de Ciência(s) da(s) Religião(ões) que tiveram realidades religiosas e culturais originariamente asiáticas como seu espectro temático, englobando todas as possibilidades oriundas, a partir de suas matrizes *tout court*, do espectro geográfico que abrange desde a Capadócia e a Palestina, por um lado, até o arquipélago japonês e o sudeste asiático, por outro. Com efeito, esta abordagem também carrega em si a oportunidade de uma reflexão sobre as principais tendências das pesquisas asiáticas na Academia brasileira que são oficialmente comunicadas, no horizonte institucional da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões).

3. Breve análise de Grupos de Trabalho e Sessões Temáticas dedicadas a realidades de origem asiática em eventos da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões)

Com efeito, a publicação de um levantamento crítico, analítico e exaustivo, de Comunicações efetivamente já realizadas em Grupos de Trabalho e Sessões Temáticas especificamente dedicadas a realidades culturais originariamente asiáticas em todos os eventos de Letras, Filosofia e Ciências Humanas no Brasil, é um *desideratum* de longa data e dos mais necessários para uma compreensão mais ampla das pesquisas sobre a(s) Ásia(s) em nosso país. Para fins de uma delimitação circunscrita a eventos da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões), dois contextos mais permanentes e proeminentes serão aqui analisados, i.e., as Comunicações realizadas em GTs e STs da ANPTECRE e do CONACIR, de 2011 a 2021.

Todas as informações sobre as cinco edições do Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas” do CONACIR provêm dos arquivos particulares dos organizadores do presente Dossiê. Quanto a todas as edições de GT/ST de Religião(ões) e Filosofia(s) na(da) Índia, da ANPTECRE – assim como do ST específico sobre Budismo, no V Congresso da ANPTECRE em 2015 –, não foi possível aos autores do presente artigo levantar todas as Comunicações – oralmente realizadas ou não. Estas informações foram obtidas através de sites e Cadernos de Resumos da ANPTECRE, além de alguns arquivos particulares de um dos autores, o que, num horizonte mais amplo, não refletem totalmente toda a produtividade acadêmica do contexto em que aconteceram. Aquelas comunicações de cuja aprovação se teve notícia, mas que não foram realizadas verbalmente, não serão registradas aqui, nem farão parte destas análises quantitativas e qualitativas, a fim de se evitar constrangimentos públicos com o uso dos nomes das respectivas autorias.

Apesar de várias questões que figuram no cenário das discussões sócio-culturais nas últimas décadas, não houve preocupação da parte dos autores com a maneira pela qual a autoria de cada Comunicação se define em termos étnicos e/ou raciais ou político-nacionais, pelo fôlego imenso e constrangimento desnecessário que isso exigiria, ficando para uma outra oportunidade fazê-lo.

A Sessão Temática da ANPTECRE denominada “Religiões e Filosofias da Índia” – em 2011 como Grupo de Trabalho intitulado “Religião e Filosofia na Índia” – acontece desde 2011, com apenas uma interrupção no VI Congresso Nacional da ANPTECRE (2017), sempre contando com a coordenação da Profa. Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre (UFPB) e do Prof. Dr. Dilip Loundo (UFJF), acompanhados pelo Prof. Dr. Clodomir Barros de Andrade (UFJF) em 2013, e pelo Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra (UFS) em 2019 e 2021. Os Congressos da ANPTECRE também contaram com a realização única do ST “Budismos e contemporaneidade: interfaces e perspectivas” em 2015 (cf. Apêndice 1).

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

O Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas” acontece, ininterruptamente, desde a primeira edição do CONACIR³, em 2015, sempre contando com a coordenação de Matheus Landau de Carvalho (UFJF), que teve a companhia de Matheus Oliva da Costa (PUC-SP) nas duas primeiras edições (2015 e 2016), e de Bruno do Carmo Silva (UFJF) nas três edições subsequentes (2018, 2019 e 2021). Este GT começou com a fusão de dois GTs propostos para o I CONACIR, i.e., um intitulado “História, Religiões e Filosofias da Índia”, proposto por Matheus Landau, e outro proposto por Matheus Costa, com o nome de “Religiões chinesas e japonesas”. Mediante o quórum inferior ao mínimo estabelecido para Comunicações aprovadas (quatro na época), sugeriu-se a fusão dos dois GTs, originando o Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas” do CONACIR (cf. Apêndice 2).

Num total de cento e vinte e cinco comunicações (125) levantadas, cento e quinze (92%) foram oralmente realizadas *de facto*, sendo sessenta (c. 52,2%)⁴ nas edições de GT/ST de Religião(ões) e Filosofia(s) na(da) Índia da ANPTECRE – assim como do ST específico sobre Budismo, no V Congresso da ANPTECRE em 2015 –, e cinquenta e cinco (c. 47,8%) no Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas”, do CONACIR. Foi possível observar quatro grandes grupos temáticos entre as comunicações, i.e., quarenta e quatro dedicadas às tradições védicas/hindus (38,2%), vinte e sete que tiveram como seu tema tradições budistas (23,5%), oito dedicadas a tradições chinesas e japonesas (7%) – predominantemente Daoísmo e Igreja Messiânica Mundial –, e trinta e seis baseadas em outras tradições menos recorrentes nas comunicações apresentadas (31,3%) – dentre as quais o Islamismo, o Judaísmo, o Zoroastrismo e o Cristianismo.

Quarenta comunicações (91%) dedicadas às tradições védicas/hindus se inspiraram em abordagens da Ciência da Religião Histórica, enquanto que apenas quatro (9%) tiveram a Ciência Sistemática da Religião como seu referencial metodológico. De todas as comunicações envolvendo tradições budistas, vinte e cinco

³ Não haverá aqui qualquer explanação sobre Comunicações realizadas sobre temas de origem asiática nas três primeiras Semanas (Discentes) de Ciência da Religião PPCIR/UFJF, em 2011, 2013 e 2014, ficando esta análise para uma outra oportunidade. Porém, é sempre bom não se esquecer de que a principal iniciativa de começar a periodicidade de um evento acadêmico realizado pela Ciência da Religião na UFJF, através, num primeiro momento, dos discentes do PPCIR, veio de Gisele Cardoso de Lemos, que, numa reunião discente em 2011, enquanto doutoranda do PPCIR, levantou esta ideia com tal ênfase que conseguiu realizar, junto a outros discentes e também professores do Departamento de Ciência da Religião da UFJF, de 24 a 27 de outubro de 2011, a 1ª Semana Discente de Ciência da Religião PPCIR/UFJF – pelo menos no século XXI, tendo em vista a notícia que se tem da realização de uma Semana de Ciência da Religião na UFJF na década de 1970. Ressalta-se aqui o fato curioso que Gisele Lemos fez parte não apenas da primeira turma de estudo de sânscrito do NERFI, como também defendeu com sucesso, em 2015, sua tese intitulada *Recriação Conceitual e Pós-colonialidade: ‘ciência’ e ‘religião’ nas obras do escritor indiano Amitav Ghosh*. Ou seja, o início de uma regularidade de eventos de Ciência da Religião na UFJF se deve a iniciativas advindas de ambientes acadêmicos circunscritos a pesquisas sobre realidades oriundas da Ásia. Chama atenção o apoio dado à iniciativa, à época, pelos Profs. Drs. do PPCIR Faustino Luiz Couto Teixeira, Volney José Berkenbrock e Émerson José Sena da Silveira.

⁴ Alguns valores em porcentagem foram arredondados para uma leitura mais palatável.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

(92,6%) foram baseadas na perspectiva metodológica da História das Religiões, e apenas duas (7,4%) seguiram as linhas de uma Sistemática da Religião.

Das oito comunicações dedicadas a realidades de origem japonesa e chinesa, quatro (50%) seguiram as diretrizes da História das Religiões – duas das quais sobre Daoísmo –, ao passo que outras quatro (50%) foram estruturadas nas linhas da Sistemática da Religião – três das quais relativas à Igreja Messiânica Mundial. Das trinta e seis demais comunicações, dezessete (47,2%) foram calcadas na Ciência da Religião Histórica, enquanto que dezenove (52,8%) se basearam em diretrizes metodológicas da Ciência Sistemática da Religião. No total, oitenta e seis comunicações (74,8%) foram inspiradas em metodologias da História das Religiões, e vinte e nove (25,2%) seguiram diretrizes da Sistemática da Religião.

Desse total de cento e quinze comunicações realizadas, oitenta e seis (75%) se inspiraram nas diretrizes da Ciência da Religião Histórica, e vinte e nove (25%) se alinharam com perspectivas da Ciência Sistemática da Religião.

Se considerarmos as comunicações inspiradas nas tradições védicas/hindus, vinte nomes masculinos diferentes (69%) são autores de trinta e uma apresentações, duas das quais calcadas na Ciência Sistemática da Religião, e nove nomes femininos diferentes (31%) dão autoria a treze apresentações, duas das quais alinhadas às diretrizes da Sistemática da Religião.

Acerca das comunicações baseadas nas tradições budistas, doze nomes masculinos diferentes (63%) se encontram em dezenove apresentações, das quais uma é dedicada à Sistemática da Religião, ao passo que sete nomes femininos diferentes (37%) estão presentes em oito apresentações, uma das quais inspirada na Ciência Sistemática da Religião.

Ao analisar as comunicações dedicadas às realidades daoístas, japonesas e da Igreja Messiânica Mundial, três nomes masculinos diferentes (42,8%) constam em seis apresentações, quatro das quais inspiradas na Sistemática da Religião, enquanto que quatro nomes femininos diferentes (57,2%) aparecem em duas apresentações, todas baseadas nas diretrizes da História das Religiões.

Dentre as comunicações restantes, dezesseis nomes masculinos diferentes (59,3%) encabeçam vinte e quatro apresentações, quatorze das quais em sintonia com a Ciência Sistemática da Religião, ao passo que onze nomes femininos diferentes (40,7%) constituem a autoria de doze apresentações, cinco das quais baseadas nas diretrizes da Sistemática da Religião.

No total, cinquenta e um nomes masculinos diferentes (62%) e trinta e um nomes femininos diferentes (38%) compõem um total de oitenta e dois nomes diferentes de autores que realizaram verbalmente suas comunicações. Destas comunicações, vinte e uma cuja autoria tem nome masculino (26,25% do total masculino) e oito cuja autoria tem nome feminino (22,8% do total feminino) estão alinhadas com a Sistemática da Religião, ao passo que cinquenta e nove dessas comunicações com autoria de nome

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

masculino (73,75% do total masculino) e vinte e sete com autoria de nome feminino (77,2% do total feminino) são baseadas nas diretrizes da História das Religiões.

Se pudéssemos traçar o perfil majoritário do presente levantamento de comunicações, teríamos um trabalho sobre tradições védicas/hindus, com autoria de nome masculino, inspirada em abordagens da História das Religiões. O perfil minoritário se encaixaria ou num trabalho sobre tradições de origem chinesa e japonesa, ou em algumas das tradições abraâmicas ou zoroastrianas, cuja autoria teria um nome feminino, alinhada com as diretrizes da Sistemática da Religião.

Considerações finais

Pesquisas dedicadas a realidades oriundas da Ásia na universidade brasileira se expandiram e se diversificaram muito no século XXI. Não apenas nas metodologias empregadas e nos objetos de estudo abordados por estas múltiplas metodologias, mas também nas configurações étnico-raciais, político-nacionais, confessionais e afetivo-sexuais das autorias, que tomaram as rédeas do pioneirismo destas produções acadêmicas no panorama universitário brasileiro.

Mediante o cenário específico de produtividade acadêmica da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões), chama a atenção, no horizonte asiático como um todo, a ausência de algumas tradições e/ou culturas relevantes, como o Jainismo, o Xintoísmo, o Sikhismo, a fé Bahá'í, assim como expressões xamânicas e religiosidades mesopotâmicas, dentre outros. Contudo, ficam aqui, certamente, os aplausos e os agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, através dessas comunicações, para a promoção de pesquisas sobre realidades asiáticas na universidade brasileira no âmbito da(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões).

Longe de esgotar todas as maneiras de se extrair dados, conclusões, estatísticas e afins, este artigo buscou apresentar, de maneira geral, o cenário das pesquisas que tiveram temas originariamente asiáticos como seu foco, factualmente comunicadas em GTs e STs de eventos da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões), de 2011 a 2021 na Academia brasileira. Espera-se que ele seja um ponto de partida importante para as reflexões expostas ao longo do presente documento, assim como um estímulo à reciprocidade dialógica permanente entre membros dos Centros, Núcleos, Programas e Grupos de Estudo através de GTs e STs de eventos universitários no Brasil. E que horizontes mais promissores para estudos oriundos da Ásia nos encontrem no futuro acadêmico brasileiro.

Referências

ANAIS DO V CONGRESSO ANPTECRE, v. 5, 2015. Disponível em: <<https://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/5anptecre?dd99=anais>>. Acesso em: 8 nov 2021.

ARAGÃO, Gilbraz S.; CABRAL, Newton Darwin A. (orgs.). **Anais do IV Congresso da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Teologia e Ciência da Religião: “o futuro das religiões no Brasil”**. São Paulo: ANPTECRE, 2013, pp. 217-343. Disponível em: <<https://www.anptecre.org.br/downloads>>. Acesso em: 8 nov 2021.

CADERNO DE RESUMOS VII CONGRESSO ANPTECRE. Disponível em: <<http://www.eventospucrio.teo.br/files/Caderno%20de%20Resumos.pdf>>. Acesso em: 8 nov 2021.

COMUNICAÇÕES VIII CONGRESSO ANPTECRE. Disponível em: <<https://anptecre.org.br/congressoanptecre2021#comunicacoes>>. Acesso em: 8 nov 2021.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. **O que é Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2005.

HOCK, Klaus. **Introdução à Ciência da Religião**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

MARTINO, Gabriel. The Study of Indian Religions in Latin America. **International Journal of Latin American Religions**, Volume 1, número 1, pp. 77-103, junho de 2017.

SILVA, Bruno do Carmo; CARVALHO, Matheus Landau de. Apresentação Dossiê Tradições e Religiões Asiáticas. **Sacrilegens: Revista Discente do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da UFJF**, Juiz de Fora, v. 18, n. 2, pp. 10-22, julho-dezembro de 2021.

UEHARA, Alexandre Ratsuo. Estudos Acadêmicos sobre Religiões Japonesas no Brasil. **Rever: Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, ano 9, pp. 123-145, dezembro de 2009.

USARSKI, Frank. **Constituintes da Ciência da Religião**: cinco ensaios em prol de uma disciplina autônoma. São Paulo: Paulinas, 2006.

USARSKI, Frank. Perfil Paradigmático da Ciência da Religião na Alemanha. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). **A(s) Ciência(s) da Religião no Brasil**: Afirmação de uma área acadêmica. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2008, pp. 67-102.

APÊNDICE 1

Comunicações realizadas nas cinco edições de Grupo de Trabalho/Sessão Temática de “Religião(ões) e Filosofia(s) na(da) Índia”, e na edição única da Sessão Temática “Budismos e contemporaneidade: interfaces e perspectivas”, em Congressos da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Teologia e Ciências da Religião (ANPTECRE) (2011-2021)

III Congresso Nacional da ANPTECRE 2011

GT 19 - Religião e Filosofia na Índia

Coordenadores:

Dr. Dilip Loundo (UFJF)

Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre (UFPB)

Dia 3 de Maio

- **Aspectos Gerais do Sistema *Varnāśrama-Dharma***
Matheus Landau de Carvalho
- **Expressões etnopolíticas, Arte e Narrativas não-ocidentais de História e Modernidade: os *Chitrakars* da Bengala Ocidental, Índia**
Claudio Costa Pinheiro
- **Gandhi e a Economia Psico-política da Comunicação e da Cultura**
Evandro Vieira Ouriques
- **Amitav Ghosh, o antropófago indiano**
Gisele Cardoso de Lemos
- **E o Lógos se fez Vada: Possíveis diálogos com o evangelho sânscrito de João**
Sergio Mendes de Freitas
- **O impasse teológico prático da necessidade de indigenização nos espaços indiano e brasileiro**
Julio Eduardo dos Santos Ribeiro Simões
- **A filosofia oriental na perspectiva de Max Müller**
Deyve Redyson
- **A função da linguagem de acordo com a primeira e a segunda escola de tradução de textos indianos na constituição do budismo no Tibet**
Rosie Mehoudar
- **Nagarjuna e a noção de vacuidade: ontologia e ética.**
André do Eirado Silva
- **Diferentes registros filosóficos da doutrina budista do ‘não-si’**
Giuseppe Ferraro
- **Estudo da influência da filosofia indiana no pensamento chinês, centrado nas traduções chinesas do *Abhidharma Kosa***
Joaquim Antônio Bernardes Carneiro Monteiro

Dia 4 de Maio

- **O Devaneio no *Rig Veda, IV-19***
Fabricio Possebon, Leyla Thays Brito da Silva
- **A Noção de *Rasa* no *Natyasastra* de Bharatamuni**
José Abílio Perez Junior
- ***Rasa* como resgate da paixão estética no misticismo devocional hindu**
Lúcio Valera
- **Estrutura e anti-estrutura na vida e obra de Krishnamacharya**
Rogério Costa Migliorini

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

- **Yoga: Do corpo, a consciência, do corpo à consciência. O significado da experiência corporal em praticantes de Yoga**
Tales da Costa Lima Nunes
- **Em busca do corpo de Diamante: O Hatha Yoga nos textos do Gheranda Samhita e Hatha Pradipika**
Maria Lucia Abaurre Gnerre
- **Terapêuticas indianas antigas: o não-dualismo do um e o não-dualismo do zero**
Clodomir Andrade
- **Uma Visão Polifônica sobre o contexto da Gita no Mahabharata**
José Rubens Turci Júnior
- **Saccidānanda: a definição do Absoluto (Brahman) no Advaita Vedānta**
Lilian Cristina Gulmini

IV Congresso Nacional da ANPTECRE 2013⁵

ST 2 - Religiões e Filosofias da Índia

Coordenação:

Profa. Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre (UFPB)

Prof. Dr. Dilip Loundo (UFJF)

Prof. Dr. Clodomir Barros de Andrade (UFJF)

- **A noção de equilíbrio (*sāmya*) e conhecimento (*jnāna*) como fundamentos do conceito de saúde (*svāsthya*) no *Caraka Samhitā***
Afonso Damião Neto
- **Educação e Política sob a ótica de Confúcio**
Ana Cristina Correia Ouro
Monique Suelen Gabriel da Silva
Maria Lucia Abaurre Gnerre
- **A influência do *pañcatantra* e da vida de Buda na literatura europeia**
Arílson Oliveira
- **O diálogo entre o sufismo e as tradições hindus na Índia Medieval**
Delano de Jesus Silva Santos
- **Os principais enunciados filosóficos encontrados na obra *Śākta* indiana *Devī Gītā* – o Cântico da Deusa**
Flávia Bianchini
- **O Rāyoga de quinze membros exposto pelo filósofo Śāṅkara**
Lilian Cristina Gulmini

V Congresso Nacional da ANPTECRE 2015⁶

ST 06 - Budismos e contemporaneidade: interfaces e perspectivas

- **A questão ética e a contemporaneidade da ética budista**
Lídice da Costa Ieker Canella
- **Religião na Ásia Central: uma breve genealogia do Bön**
Igohr Brennand

⁵ ARAGÃO, Gilbraz S.; CABRAL, Newton Darwin A. (orgs.). Anais do IV Congresso da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Teologia e Ciência da Religião: “o futuro das religiões no Brasil”. São Paulo: ANPTECRE, 2013, pp. 217-343. Disponível em: <<https://www.anptecre.org.br/downloads>>. Acesso em: 8 nov 2021.

⁶ Disponível em: <<https://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/5anptecre?dd99=anais>>. Acesso em: 8 nov 2021.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

- **O Budismo e o conceito dos direitos humanos: uma reflexão**

Joaquim Antônio Bernardes Carneiro Monteiro

- **A Escola de Kyoto: pensar a partir do Nada**

Moacir Ribeiro da Silva

ST 07 - Religiões e Filosofias da Índia

- **A construção da tradição *Odissi* nas artes clássicas da Índia**

Rita de Cássia Silveira de Andrade

- **A vida bem-sucedida no Hinduísmo**

Lúcio Valera

- ***O Mūlamadhyamakakārikā* como *upāya***

Hugo José Mesquita da Silva

- **A individuação e a morte presente - ligação entre Jung e a tradição budista Nichiren**

Fábio Roberto Gonçalves de Oliveira Medeiros

- **O *samadhi* ou êxtase como meio de conhecimento**

Ricardo Lindemann

- **O Cristianismo dos cristãos de São Tomé na Índia**

Giuliano Martins Massi

- ***Guṇas* e *manas*: o caminho a percorrer de *prakṛti* até *puruṣa* no sistema *Sāmkhya***

Gracilene Felix Medeiros

VII Congresso Nacional da ANPTECRE 2019⁷

ST 12 - Religiões e Filosofias da Índia

Coordenadores:

Dr. Dilip Loundo (UFJF)

Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre (UFPB)

Dr. Cicero Cunha Bezerra (UFS)

- **Questões de Max Müller sobre Fábulas Migradas**

Loyane Aline Pessato Ferreira

- **O estatuto soteriológico da linguagem nos *Upaniṣads***

Isabela Barros Ribeiro

- **O senhor dos peixes na tradição do *yoga* e do budismo tibetano: as narrativas de Matsyendra Nāta**

Maria Lucia Abaurre Gnerre

- **Contribuições do perspectivismo filosófico indiano a conflitos socioambientais**

Rafaela Campos de Carvalho

- **O ensino vedantino: a relação dialógica entre mestre e discípulo**

Bruno do Carmo Silva

- **As 3 sabedorias, conforme o capítulo 194 do *Satyasiddhisāstra* de Harivarman e as 3 dimensões da filosofia como exercício espiritual em Pierre Hadot**

Maddi Damião Jr.

- **Reinterpretando o Evangelho de Tomé por uma sutura de sentidos a partir do modo de pensar do discípulo que foi para o oriente e encontrou a si mesmo na Índia: quem foi Tomé e parâmetros da pesquisa**

Giuliano Martins Massi

- **A tradição do *Yoga* na Nova Era do Brasil**

⁷ Disponível em: <<http://www.eventospucrio.teo.br/files/Caderno%20de%20Resumos.pdf>>. Acesso em: 8 nov 2021.

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

Concilia Cleria Ferreira Muniz

- Perguntas irrespondíveis: lógica e silêncio no budismo

Pedro da Costa Fernandes

VIII Congresso Nacional da ANPTECRE 2021⁸

ST 1 - Religiões e Filosofias da Índia

Coordenadores:

Dr. Dilip Loundo (UFJF)

Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre (UFPB)

Dr. Cicero Cunha Bezerra (UFS)

29/ 09/ 2021

- **A filosofia do *Sāṃkhyakārikā* e a soteriologia dos ‘Deuses sem Deus’ (*Puruṣas*)**
Augusto Simões Cunha
- ***Śabda-pramāṇa*: a palavra dos *Upaniṣads* como meio de conhecimento no Advaita Vedānta**
Bruno do Carmo Silva
- **A ludicidade “não-dual” dos sentidos: a hermenêutica tântrica de Abhinavagupta ao *Bhagavad-gītā***
Daniel Faria Ribeiro
- **Os preceitos do धर्म [*dharma*] búdico e as δυναμεις [*dynameis*] do corpus hermeticum**
David Pessoa de Lira
- **A importância dos santos e *dargahs* para o sufismo na Índia**
Delano de Jesus Silva Santos
- **A Psicologia no Yoga Integral de Sri Aurobindo e a Terapia Filosófica da pandemia mental no séc. XXI**
Evandro Vieira Ouriques
- **Do *prana* ao axé: êxtase e técnicas de cultivo pessoal no *Hatha Yoga* e no Candomblé**
Gisele Rangel Maia
- **A aceitação do Evangelho de João pelos cristãos tomesinos e a rejeição ocidental do Evangelho de Tomé**
Giuliano Martins Massi

30/ 09/ 2021

- **Estabelecidos e outsiders no Yoga do final do século XIX, Índia**
Gustavo Cesar Ojeda Baez; Maria Lucia Abaurre Gnerre
- **Conhecer pelos textos, controlar a verdade: textos budistas à luz do zelo missionário em Müller**
Loyane Aline Pessato Ferreira
- **Um diálogo entre a psicologia analítica e as tradições sapienciais indianas**
Maddi Damião Jr.
- **Os *Mahavakyas*, as grandes sentenças dos *Upanishads*, como instrumentos para pensar o poema *Cânticos* de Cecília Meireles**
Marcus Vinícius da Fonseca Gomes
- **O *Mahasatipatthana Sutta* como interpretado pelas escolas de meditação *vipassana* de Goenka e Mahasi do Budismo *Theravada***
Otavio Augusto Diniz Vieira
- **Entre o Convencional e o Absoluto: Problemáticas Filosóficas das Escolas *Abhidharma* de Budismo**
Pedro da Costa Fernandes

⁸ Disponível em: <<https://anptecre.org.br/congressoanptecre2021#comunicacoes>>. Acesso em: 8 nov 2021.

APÊNDICE 2

Comunicações realizadas nas cinco edições do Grupo de Trabalho “Tradições e Religiões Asiáticas”, no Congresso Nacional de Ciência da Religião (CONACIR) PPCIR-UFJF (2015-2021)

I CONACIR - 4ª Semana de Ciência da Religião 2015

GT 21 - Religiões e Tradições Asiáticas

Coordenadores:

Matheus Landau de Carvalho (UFJF)

Matheus Oliva da Costa (PUC-SP)

- Aspectos religiosos e sociológicos do eremita da floresta (*vānaprastha*), do asceta renunciante (*parivrājaka*), e do recluso védico (*saṃnyāsi*) nas *Leis de Manu (Mānava-Dharmaśāstra)*
Matheus Landau de Carvalho
- O que é o Daoísmo? Esclarecendo equívocos, revisando a história, atualizando dados
Matheus Oliva da Costa
- *Śuddha Dharma Maṇḍalam*: sua trajetória para a América Latina até o Brasil
Cristina Celia Cunha Zarantoneli
- Budismo Primordial: Um relato sobre a primeira comunidade budista no Brasil
Alexsânder Nakaóka Elias
- Música e poesia para purificar o espírito
Deborah Vogelsanger Guimarães
- Cristãos de São Tomé: revisitando a história do Cristianismo e das religiões do Oriente
Lucas Gesta Palmares Munhoz de Paiva
- Uma análise entre a Individuação e o Caminho do *Bodhisattva* – Ligação entre Jung e a tradição budista *Māhāyana*
Fábio Roberto Gonçalves de Oliveira Medeiros

II CONACIR - V Semana de Ciência da Religião 2016

GT 41 - Tradições e Religiões Asiáticas

Coordenadores:

Matheus Landau de Carvalho (UFJF)

Matheus Oliva da Costa (PUC-SP)

- Três ondas de Daoísmo/Taoísmo no Brasil: chineses, *gongfu* e Mestres Celestiais
Matheus Oliva da Costa
- Akbar, o Grande, e o Diálogo Inter-religioso na Índia
Delano de Jesus Silva Santos
- Cristãos de São Tomé: revisitando a história do Cristianismo e das religiões do Oriente
Lucas Gesta Palmares Munhoz de Paiva
- Ocidente extrovertido e Oriente introvertido – Uma crítica da tipologia junguiana
Fábio Roberto Gonçalves de Oliveira Medeiros
- Instrumento religioso na educação: Técnica do desenho da *Maṇḍala*
Monalisa Dibo
- A Razão Soteriológica na Filosofia de Śaṅkarācārya
Bruno do Carmo Silva
- Aspectos religiosos e seculares da mulher hindu (*strī*) segundo as *Leis de Manu (Mānava-Dharmaśāstra)*

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

Matheus Landau de Carvalho

- **Śuddha Dharma Maṇḍalam no Brasil: uma investigação filosófica e praxiológica**
Cristina Celia Cunha Zarantoneli
- **O *Yoga-Sūtra* e a Hipótese da Religião Científica**
Ricardo Lindemann
- **A concepção de *upāya* como alternativa metodológica para a interpretação dos ensinamentos budistas**
Rodrigo Yuri Gomes Teixeira
- **A não-dualidade budista e seus reflexos em Cecília Meireles: uma leitura de *Lei do passante***
Raffaella Caroline de Souza Correa
- **A noção de humano segundo o *Tantra Yoga***
Rafaela Campos de Carvalho

III CONACIR 2018

GT 18 - Tradições e religiões asiáticas

Coordenadores:

Bruno do Carmo Silva (UFJF)

Matheus Landau de Carvalho (UFJF)

07 / 11 / 2018

- **A Igreja Messiânica Mundial e seu desenvolvimento nas décadas de 1970 e 1980 a partir do trabalho missionário de Tetsuo Watanabe**
Breno Corrêa Magalhães
- **Considerações sobre o Primeiro Capítulo do *Vedāntasāra* de Sadānanda: os pré-requisitos e preceitos para o empreendimento soteriológico**
Bruno do Carmo Silva
- **A irredutibilidade do *Dharma* em Halbfass, Índia e Europa**
Giuliano Martins Massi
- **Aspectos religiosos e seculares do comerciante hindu (*vaśya*) segundo as *Leis de Manu (Mānava-Dharmaśāstra)***
Matheus Landau de Carvalho
- **Literatura, Psicologia e Espiritualidade: Rosa, Jung e Índia**
Teresinha Vania Zimbrão da Silva

08 / 11 / 2018

- **As diferentes “Recensões” da *Bhagavadgītā*: a busca por uma *Gītā* original?**
Cristina Celia Cunha Zarantoneli
- **Desprendimento em Mestre Eckhart e Ramana Maharishi**
Albina Emília Almeida Rodrigues
- ***Skilful Means*: o preservar de uma tradição a partir de sua constante atualização**
Gisele Rangel Maia
- **As *Vipassanāvada* - Escolas - do Moderno Movimento *Vipassanā* e suas diferentes abordagens filosóficas-praxiológicas**
Otávio Augusto Diniz Vieira
- **Os fundamentos do ideal do *bodhisattva* no *Sūtra dos Ensinamentos* de Vimalakīrti**
Rodrigo Yuri Gomes Teixeira
- **A jangada do *self*: usos soteriológicos do ‘eu’ no Budismo antigo**
Felipe Nogueira de Carvalho
- **Ao leste do Amudária: um caso de contatos religiosos entre cristianismo e zoroastrismo na Ásia Central (MSS n196)**

Igor Santos da Silva

IV CONACIR 2019

GT 17 - Tradições e religiões asiáticas

Coordenadores:

Bruno do Carmo Silva (UFJF)

Matheus Landau de Carvalho (UFJF)

10 / 10 / 2019

- O Tratado *Visuddhimagga* – *O caminho da purificação* – de Buddhaghosa e a sua clássica tripartição disciplinar: *śīla* (virtude), *samādhi* (concentração) e *pañña* (sabedoria)
Otávio Augusto Diniz Vieira
- Nomes femininos rebeldes: funções sociais e espirituais do monasticismo feminino como espaço de autonomia
Pedro da Costa Fernandes
- Missionários como tradutores culturais: a difusão da Igreja Messiânica Mundial entre *dekasseguis* no Japão
Breno Corrêa Magalhães
- Aristóteles e Śaṅkarācārya nos caminhos da filosofia soteriológica
Isabela Barros Ribeiro
- A literatura soteriológica do *Bhagavad Gītā* a partir da relação dialógica entre Kṛṣṇa e Arjuna
Bruno do Carmo Silva
- Aspectos religiosos e seculares das comunidades rituais sócio-ocupacionais hindus (*jātis*) segundo as *Leis de Manu (Mānava-Dharmaśāstra)*
Matheus Landau de Carvalho

V CONACIR 2021

GT 4 - Tradições e religiões asiáticas

Coordenadores:

Bruno do Carmo Silva (UFJF)

Matheus Landau de Carvalho (UFJF)

18 / 05 / 2021

- Pluralismo e tolerância religiosas na *Bhagavad-Gītā*
Janderson Clayton de Lima
- Kṛṣṇa e Arjuna no Campo dos Goytacazes: o épico hindu em terras norte fluminenses
Caio César Busani
- Os três estados experienciais do *ātman* e sua posição de eterna testemunha: o *sākṣin*
Bruno do Carmo Silva
- Uma breve introdução à ritualística no Hinduísmo
Paulo Victor Cota de Oliveira Franco
- A extensão semântica do conceito de *smṛti* (“memória”) no *Yogasūtra* e sua interlocução com outras tradições soteriológicas da Índia
Daniel Faria Ribeiro
- Noções de Natureza no *Ṙṥthivī (Bhūmi) Sūkta* da *Atharvaveda Saṃhitā*
Matheus Landau de Carvalho

19 / 05 / 2021

- Mística e estados não ordinários de consciência no *samādhi* do *yoga* hindu, e na dança do *samā* ’sufi: resultados e perspectivas
Ana Carolina Kerr Neppel Hot

Breves considerações sobre Comunicações circunscritas a temáticas oriundas da Ásia apresentadas nos congressos nacionais da ANPTECRE e do PPCIR (CONACIR), da área de Ciência(s) da(s) Religião(ões) no Brasil (2011-2021)

- **De pária a *arhat*: inclusão social na comunidade budista**

Patricia Guerneli Palazzo Tsai

- **Budismo como texto: caminhos da construção dos estudos budistas a partir do século XIX na Europa**

Loyane Aline Pessato Ferreira

- **Caminhos de Diálogo e Orientação: semelhanças e diferenças entre o processo de individuação em Carl Jung e o processo da realização (*Bodhisattvamārga*) no Budismo Mahāyāna**

Fábio Roberto Gonçalves de Oliveira Medeiros

- **Liberação através da escuta: um estudo de caso sobre a vida e os cantos do *Mahāsiddha* indiano Viṇāpa**

Felipe Andrade Arruda

- **Soka Gakkai: a história do budismo japonês de Nichiren Daishonin, e suas doutrinas realizadas em Belém**

Bárbara Rauen Candido Freitas

20 / 05 / 2021

- **A celebração cultural do Êxodo no Reino de Israel Norte durante o reinado de Jeroboão II**

Matheus da Silva Carmo

- **Reconstruindo a biografia de São Tomé – Pistas sobre a ida do apóstolo de Jesus para a Índia**

Giuliano Martins Massi

- **Teoria e prática do *mantra yoga* pela ótica de um teósofo**

Silas Roberto Rocha Lima

- **Yaśodharā Śākya Gotama. Rompendo barreiras na Índia do século V a.C.**

Nirvana de Oliveira Moraes Galvão de França

- **Taoísmo e suas aproximações éticas**

Rogério Fernandes Calheiros

- **A Igreja Messiânica Mundial do Brasil nas décadas de 1970 e 1980: uma breve análise da interseccionalidade de marcadores sociais na hierarquia sacerdotal**

Breno Corrêa Magalhães

Identidade pessoal e religiosa: sujeito de direito em contexto de pluralismos

Personal and religious identities:
subject of law in the context of pluralisms

Mariosan de Sousa Marques¹

RESUMO

O objetivo do presente estudo é discutir a configuração da identidade pessoal como sendo processual e o papel da religião sendo percebido como fator preponderante na autodoação de sentido, função essa sempre mais pulverizada, dada a percepção do self fluido, transitório, não essencialista e desprovido de telos predeterminado, sempre mais compreendido contextualizadamente na sociedade pós-moderna, um self simbolicamente nômade, localizado, orientado e alimentado pela busca de autonomia de si e pelo respeito de escolhas individuais. Primeiro se analisará a fluidez da identidade, construída a partir de um processo mimético à descoberta do self; em seguida se procurará pela contribuição do fator religioso na constituição da identidade pessoal; e por fim, se avançará o modelo da subjetividade plural e nômade como melhor espectro para a compreensão da experiência do self na pós-modernidade.

Palavras-chave: Identidade; Self; Sujeito; Pluralismo; Fluidez.

ABSTRACT

The objective of the present study is to discuss the configuration of personal identity as being procedural and the role of religion being perceived as a preponderant factor in the self-donation of meaning. That function that is always more pulverized, given the perception of the fluid, transitory, non-essentialist self which is devoid of predetermined telos, always more comprehended contextually in the a postmodern society, a symbolically nomadic self, localized, oriented and nurtured by the search for self-autonomy and respect for individual choices. Firstly, it will be analyzed the fluidity of the identity, constructed from a mimetic process to the discovery of the self. Secondly, it will be searched for the contribution of the religious factor in the constitution of the personal identity. Finally, it will be suggested the model of plural and nomadic subjectivity as is the best spectrum for the understanding of self's experience in post-modernity.

Keywords: Identity; Self; Subject; pluralism; Fluidity

¹ Doutor em Ciências da Religião, Professor de Teologia na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Goiânia-GO). Email: mariosansousa@hotmail.com.

Introdução

Este trabalho busca analisar o processo de configuração da identidade pessoal e o papel da religião inicialmente percebido como fator preponderante na autodoação de sentido. Essa função religiosa é percebida sempre mais como pulverizada, dada a percepção do self fluido, transitório, não essencialista e desprovido de telos predeterminado, sempre mais compreendido contextualizadamente na sociedade pós-moderna, pós-industrial e pós-colonial. Neste contexto, o self simbolicamente nômade e lugarizado é orientado e alimentado pela busca de autonomia de si e pelo respeito de escolhas individuais marcadas pelo anelo de fruição socialmente construído pela sociedade capitalista de consumo. Neste cenário, ainda é possível sustentar uma identidade essencialista? Em que consiste a percepção de fluidez identitária? Qual (se existe) a contribuição do fator religioso no processo de forjar temporariamente o caleidoscópio das identidades e na invenção do eu?

Usando da metodologia de caráter bibliográfico exploratório, o texto será construído em três partes: primeiro se analisará a fluidez da identidade, construída a partir de um processo mimético à descoberta do self; em seguida se procurará pela contribuição do fator religioso na constituição da identidade pessoal; e por fim, se avançará o modelo da subjetividade plural e nômade como melhor espectro para a compreensão da experiência do self na pós-modernidade.

Um estado da arte da questão da “invenção do eu” poderá ser objeto de uma pesquisa complementar, visto ser impossível fazê-lo nos limites deste artigo. Embora não haja um consenso em torno das origens das contribuições conceituais para a constituição do eu, é frequente atribuir a Agostinho de Hipona, em sua obra *Confissões* (2004), o lançamento das bases conceituais do eu. Todavia, foi na Idade Moderna, com o destaque dado à razão humana e suas capacidades, que a noção de eu chegou à sua “maior idade” (SANTI, 1998). Com as falhadas promessas da razão e as guerras do séc. XX, juntamente com importantes aportes psicológicos e psiquiátricos, por exemplo Sigmund Freud com as noções de ego, id e superego (LAENDER, 2005), as montanhas egocêntricas alicerçadas na razão conheceram seu esfacelamento, constituindo o “mal-estar contemporâneo” (OLIVEIRA, 2006). Em mérito, as discussões de Charles Taylor em sua obra *As fontes do self* (2011) continuam tendo validade perene (MORAIS, 2011).

Se por um lado não se deve esquecer a função libertadora que a seu tempo foi desenvolvida pela invenção do eu, sujeito único de direito, é já aquisição conceitual o fato de que o modelo da total cegueira do direito em relação às diferenças individuais não parece ser mais satisfatório. Ao contrário, as democracias constitucionais contemporâneas se fundam sobre o reconhecimento do pluralismo, não só como fato ineliminável, mas também como valor a tutelar.

O valor do pluralismo implica o reconhecimento de que os indivíduos não são somente abstratamente iguais, mas são concretamente diferentes e, conseqüentemente, significa criar espaço para as especificidades, para aquilo que torna os indivíduos diferentes uns dos outros: portanto, criar espaços para os vários fatores potencialmente constitutivos das identidades individuais. O espaço público se torna assim a sede de uma competição entre pertencas, entre grupos que exigem reconhecimento.

Essa competição pode gerar conflitos identitários ou de valores. O conflito de identidade no âmbito público tem sua origem na reivindicação de um direito para si ou para o próprio grupo, enquanto no conflito de valor as partes defendem uma concepção da vida humana que todos supostamente deveriam endossar. E certamente os desafios atuais e futuros do direito contemporâneo não giram ao redor do se, mas sobre o como assegurar um reconhecimento jurídico às identidades. Obviamente, não se trata de problemas que cabe só ao direito resolver – o tratamento jurídico das identidades é somente parte da solução de um problema político e social bem mais amplo, e talvez o melhor que se pode esperar é que o direito, quantos menos, seja parte do problema.

Sem entrar no mérito do direito e das variadas formulações da jurisprudência a respeito das legítimas diferenças a serem tuteladas, o que se pretende aqui é avançar um esboço da problemática da constituição da(s) identidade(s) nos sujeitos contemporâneos, bem como procurar desnodar o processo de compartimentalização do elemento religioso na experiência do self fluido como experiência de si mesmo em trânsito e desprovido de *telos*.

1. A fluidez da identidade: da mimesis social à descoberta do *self*

O conceito de identidade se origina na antropologia, sendo que a maior parte dos antropólogos situa o início do debate com a obra de Marcel Mauss, “Uma categoria do espírito humano: uma noção de pessoa e a de ‘eu’” (GOLDMAN, 1996, p. 85). Da antropologia, ela passa para a psicologia social, para a sociologia e para outras ciências. A passagem da noção de pessoa, como um fato de organização social, para um fato fundamental do direito, teria acontecido pela influência do direito romano (LOPES, 2002, p. 9).

As características constitutivas da identidade, ou ao menos algumas delas, são emprestadas de algum modelo mais geral oferecido pelo ambiente social relevante: este último torna disponível uma certa cultura, uma certa religião (ou mais opções religiosas), e atribui um certo significado a outras características da identidade como o sexo, a etnia, a raça, a língua. A construção da identidade individual pode ser buscada e então definível, inicialmente, como um processo mimético de identificação com alguém, ou alguéns, modelos ou identidades coletivas disponíveis no ambiente social: trata-se do “potente impulso de imitação” (VATTIMO, 1996, p. 28). O resultado é aquele da auto-imagem que se faz de si mesmo, um *self* como consciência da continuidade (LOPES, 2002, p. 8).

O processo de identificação com uma identidade coletiva (um modelo) tem três elementos principais. Em primeiro lugar, deve existir uma imagem social daquela identidade coletiva, uma imagem do que significa pertencer a essa identidade; comumente essa imagem social é construída sobre estereótipos de tipo variado, e é associada a alguns traços comportamentais – certas formas de comportamento consideradas distintas de um certo grupo. Em segundo lugar, ao menos alguns membros da entidade coletiva devem ter interiorizado aqueles traços comportamentais

como parte da própria identidade pessoal. Existe uma equivalência de processos de interiorização, isto é, entre aqueles que interiorizam o mundo vivido e aqueles que interiorizam as identidades socialmente conferidas (SANTI, 1998, p. 43) O indivíduo é socializado para ser uma determinada pessoa e habitar um determinado mundo. Além disso, a identidade subjetiva e a realidade subjetiva são produzidas na mesma dialética entre o indivíduo e aqueles outros significativos que estão encarregados de sua socialização (BERGER, 1985, p. 28). A interiorização pode ocorrer através de uma narrativa (colocando a própria história individual no interior da história coletiva do grupo), ou submetendo-se a ritos de iniciação, ou adotando sinais de pertença mais ou menos visíveis. Em terceiro lugar, devem existir alguns padrões reconhecíveis de comportamento em relação aos sujeitos que exibem a pertença relevante.

Os modelos circulantes no ambiente social, de toda forma, raramente determinam um resultado unívoco na construção da identidade individual, esta última sendo muito mais um percurso construído ao redor de numerosas escolhas, nem sempre explícitas e conscientes, mas sempre negociadas e passíveis de revisão, que o indivíduo deve realizar, visto que o processo de identificação não é jamais predeterminado de modo unívoco. E nesta perspectiva se pode falar de um conceito de identidade “ eminentemente relacional e não essencialista ” (PINTO, 1991, p. 218). Nietzsche (*Apud* TAYLOR, 2011, p. 591) “já explorara esse pensamento estonteante, de que o *self* pudesse não gozar de uma identidade garantida, a priori”. Além disso, esta escolha não acontece no vazio, mas no interior de um ambiente social que restringe, às vezes consideravelmente, às vezes imperceptivelmente, o âmbito das opções disponíveis.

Nota-se que, em alguma medida, a existência de um âmbito de escolha individual, mesmo que vinculada de várias formas, é predicável também em relação às características adscritivas e aparentemente imutáveis da identidade, como a cor da pele, ou o sexo, ou as preferências sexuais. Sendo assim, as antigas reivindicações identitárias naturalistas, baseadas em alguma versão essencialista, se revelam fundamentalmente históricas e construídas simbólica e representativamente. A construção social de papéis e funções (capital simbólico) nos é dado num leque de ofertas identitárias que nos precede. Mas é no confronto com a alteridade que se faz a demarcação simbólica pela qual se dá sentido às práticas e às relações sociais recebidas (WOODWARD, 2005, p. 14). Certamente que não se pode literalmente escolher ser homem ou mulher, nem ser branco ou negro; todavia, pode-se determinar o modo de sê-lo, quando e como manifestar e reivindicar o ser homem ou mulher e assim por diante – a menos que se caia numa considerada ingênua forma de essencialismo segundo a qual haveria um só modo (um só verdadeiro modo) de ser homem ou mulher, branco ou negro, heterossexual ou homossexual, etc. E ainda mais este discurso valerá para as componentes eletivas da identidade, aquelas mais marcadamente objeto de escolha pessoal, como as pertenças e as preferências políticas, filosóficas ou religiosas.

Portanto, as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença que ocorre, seja por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social (WOODWARD, 2005, p. 15). O *self* identitário é dicotômico em relação à alteridade. A ipseidade como percepção simbólica do ser semelhante a si mesmo se constrói, se afirma, se reforça e depende do diferente, do não-eu, do não

saber, da infinitude que ultrapassa o eu. É nessa tenção (mediada fundamentalmente pela linguagem) que se afirma a identidade.

Além disso, seria ingenuidade pensar que cada indivíduo tenha uma só identidade, fixa e bem definida, imutável. E esta não é só a óbvia afirmação de que a identidade individual é sujeita, diacronicamente, a mudanças no tempo (OLIVEIRA, 2015, p. 30). É possível intuir que em cada pessoa convivem sincronicamente diversos fatores constitutivos da identidade: a identidade pessoal não é monolítica, é ao invés o fruto da convergência, e da reelaboração pessoal, de contribuições que provém de modelos diversos: culturais, religiosos, profissionais, ideológicos.

Assim, os indivíduos podem se tornar, em seu próprio interior, teatro de uma competição entre fatores identitários potencialmente conflitivos, tendo que, frequentemente, mediar entre múltiplas pertencas e fidelidades nem sempre harmônicas. Por exemplo, uma mulher pode perceber o conflito entre o desejo de maternidade e a vontade de progredir na carreira; um soldado pode advertir um conflito entre os seus deveres profissionais e as suas crenças morais ou religiosas. Tanto é assim que vários estudiosos pesquisam a relação entre o pluralismo das ofertas de sentido e a crise das identidades na modernidade (BERGER; LUCKMANN, 2012), ou a resultante dessa mesma crise como indiferença na pós-modernidade (LINS, 2006, p.111). A identidade pessoal individual é, às vezes, construída como síntese e mediação de pertencas diversas, e às vezes fazendo prevalecer de maneira momentânea ou definitiva uma só identidade (um só fator constitutivo da identidade) em detrimento das outras. E este não é sempre um jogo no qual os ganhos e as perdas são perfeitamente iguais e balanceados.

Portanto, na competição entre vários fatores constitutivos da identidade pessoal, alguns fatores são tendencialmente mais “despóticos” ou totalizantes com relação aos outros. Como veremos mais adiante, o fator religioso é seguramente um destes: frequentemente a pertença religiosa de um indivíduo se revela incompatível com outras pertencas, e tem a pretensão de prevalecer sobre elas.

2. O fator religioso na definição da identidade pessoal

A religião entra a fazer parte da identidade como fato cultural em si e como elemento fundante da sua construção: tendo presente, porém, que tudo aquilo que se recebe, é recebido segundo o modo do recipiente, a relação com Deus, o encontro com a religião e tudo aquilo que lhe diz respeito é pessoal, e segue um seu percurso no tempo da vida.

No que tange à identidade religiosa, ela é um caso extremo de fator constitutivo da identidade pessoal, caracterizado por uma forte expansividade e voracidade em relação a outros perfis da identidade individual, em combatividade sobre a esfera pública, como é indicado pela importância do papel atribuído aos símbolos religiosos, em sua reivindicação e exibição pública e nos espaços públicos. E para além dos espaços simbólicos em disputa, está o arvoreamento religioso no espaço político com a pretensão

de se impor ao grupo social amplo, à sociedade civil. De tal forma que a religião se politiza e a política se torna religiosa (SOUZA, 2013, p. 177).

Em geral, as religiões são sistemas normativos e simbólicos bastante estáveis e definidos, e extremamente influentes sobre seus adeptos, para formar “grupo duradouro” (DEL PRETTE; DEL PRETTE, 2003, p. 126). A religião é um sistema de símbolos² que agem no estabelecimento de poderosas, pervasivas e duráveis modalidades de pensamento, motivação e ação nos homens, formulando concepções de uma ordem geral da existência (ordenamento do mundo), revestindo essas concepções com tal áurea de facticidade que as modalidades de inteligência e motivação pareçam unicamente realistas, excluindo as demais. Se, de um lado, a identidade é o lugar imaginário (mas real) da estabilidade contra a ameaça do desconhecido, se o *self* é o lugar do refúgio, abrigo, silêncio, aconchego, apoio, socorro, luz e calor, de outro lado, o não-eu, o outro, o diferente, o mundo é uma ameaça constante de desagregação, desordem, caos. Neste horizonte aterrador, o ordenamento do mundo ofertado pelo capital simbólico da religião é o espaço social de pretensão absoluta onde a identidade pessoal encontra referendamentação.

Obviamente, também as religiões são entidade dinâmicas, sujeitas a mudanças e a pluralidades de opções interpretativas no seu interior – aquilo que Bourdieu chama de “campo religioso” (OLIVEIRA, 2003, p. 184) – mesmo se frequentemente de modo menos visível com relação a outros sistemas sociais e culturais. E isto por várias razões que podem ser indicadas, principalmente com referência às religiões monoteístas e confessionais, baseadas sobre textos sagrados:

a) as religiões são visões pervasivas do mundo, que frequentemente incluem uma cosmogonia, um conjunto de princípios morais, regras de conduta, e assim por diante; uma religião pode responder, ou melhor aspira responder virtualmente a todas as possíveis interrogações relativas à condição humana, dando ordem, significado e sentido, afastando o assombro do caos. “Para a religião tudo que existe ou venha a existir tem *sentido* porque se integra numa ordem cósmica” (OLIVEIRA, 2003, p. 178).

b) as religiões possuem textos sagrados, que codificam em fontes estáveis (e aparentemente imutáveis) a visão do mundo que possuem; esses textos são manipulados interpretativa e liturgicamente, formando uma tradição que aspira à expressão da verdade absoluta, sob o controle dos administradores do sagrado (ROSENDAHL, 2005).

c) as religiões são frequentemente dotadas de uma estrutura burocrático-institucional, que tem a tarefa de fornecer interpretações autorizadas dos textos sagrados, da doutrina ou “núcleos doutrinários” (OLIVEIRA, 2015, p. 68), de preservar a integridade da identidade religiosa e de difundir-la o mais possível no mundo externo (com atividades de proselitismo, inclusive com a possibilidade de lobby em relação à

² Foge ao escopo desta investigação a discussão a respeito da constituição da religião como sistema simbólico. De fato, nas origens do mito e da religião subjaz o sentimento de sujeição constitutivo de uma “estrutura perceptual”, a qual traz latente uma valência conceitual passível de ordenamento simbólico (CASSIRER, 1972, p. 127).

autoridade civil para facilitar sua expansão e consolidação em espaços físicos, institucionais, midiáticos, etc.).

d) cada religião, com frequência, representa a si mesma por um discurso apologético, e é percebida pelos seus adeptos como a única verdadeira religião. Pelo menos alguns sujeitos religiosos, pelo menos em algumas ocasiões, sustentam literalmente proclamar a Verdade. Para a religião católica, por exemplo, o dogma da infalibilidade papal, segundo o qual o Papa, sendo sustentado e inspirado pelo Espírito Santo, não pode errar quando fala *ex cathedra*. Segundo Irene Dias de Oliveira (2015, p. 69), “o cristianismo constitui um sistema simbólico, um código de sentido que forneceu e ainda fornece às pessoas um conjunto de referências, regras, normas, valores”.

e) crenças religiosas e comportamentos ditados ou inspirados por preceitos religiosos são frequentemente considerados como imunes a toda crítica. Em primeiro lugar, as crenças religiosas se apresentam como questão de fé, como algo que não exige ser racionalmente compreendido, inteligível, mas simplesmente crido, e em tal modo são imunes de confutação científica ou racional. Em segundo lugar, do momento que o discurso religioso pretende ocupar-se daquilo que há de mais importante na vida (daquilo que é sagrado, daquilo que dá sentido à existência), ele tem a ambição de impor-se a qualquer outra possível consideração potencialmente conflitante ou contrária – como por exemplo o respeito das obrigações jurídicas. Enfim, às vezes, a pertença religiosa é adquirida por nascimento, portanto, de maneira independente da vontade do interessado, o que faz perceber a pertença religiosa como um dado “natural”, como a língua falada, a cor da pele ou o sexo.

f) a pertença religiosa tem uma importante componente constitutiva: é fundada mais sobre o respeito de normas constitutivas do que de regras prescritivas de conduta. Isto significa que para ser considerado membro do grupo religioso, para compartilhar a identidade religiosa relevante, é necessário submeter-se a, e frequentemente reiterar, certos rituais (batismo, matrimônio religioso, celebrações cúlticas, missa, comunhão) graças aos quais se ingressa e se mantém a pertença na comunidade de referência. Com frequência, o respeito das normas rituais, constitutivas, é advertido como mais vinculante do que aquelas normas substanciais de conduta, uma vez que estas últimas podem ser abertas a várias interpretações, mais ou menos elásticas, enquanto as normas rituais, na sua simplicidade, se prestam menos a reelaborações pessoais. Tudo isto torna a pertença religiosa uma questão do tipo “tudo-ou-nada”: ou se faz parte do grupo, porque se cumpre certos requisitos formais, ou se torna estranho ao mesmo grupo.

Certamente não se pretende sustentar que somente as regras de conduta e não também as regras constitutivas requerem interpretação. Também as regras constitutivas devem ser interpretadas, mas os problemas interpretativos que apresentam são diferentes. Há uma diferença na interpretação das seguintes regras: “é cristão aquele que foi batizado” (JOÃO PAULO II, 1983, cân. 204), e “ama o teu próximo como a ti mesmo” (Mt 22,30). Para compreender o segundo preceito é necessário recorrer a uma argumentação moral, o que torna muito mais provável o surgimento de desacordos do que com relação ao caso da interpretação da regra sobre o batismo. Existe um modo

comum para evitar ou limitar tais desacordos: recorrer às interpretações autorizadas elaboradas por uma classe profissional (o clero), o qual “delimita o campo do que pode ser discutido em oposição ao que está fora de discussão” (BOURDIEU, *Apud* LEMOS, 2014, p. 158). Novamente, um requisito formal, tudo-ou-nada.

Por todas estas razões, a componente religiosa da identidade se apresenta como mais estável, mais impermeável, e talvez mais agressiva com relação a outros fatores constitutivos da identidade. Os valores religiosos são considerados menos negociáveis (talvez, não negociáveis em absoluto), e em consequência a identidade religiosa tende a colonizar outras características da identidade pessoal. A interferência exercitada por terceiros em relação às obrigações religiosas ou até mesmo em relação à sensibilidade religiosa toca cordas muito profundas.

O tema da pertença religiosa apresenta interessantes implicações para a administração jurídica da identidade religiosa, visto o uso político da identidade religiosa, entendido como comunalismo (AMALADOSS, 2002, p. 182). A pertença religiosa se baseia sobre um preponderante elemento ritual-formal, tal que leva à questão do tudo-ou-nada, embora hoje vários estudiosos se debruçam sobre o fenômeno do trânsito religioso (HERVIEU-LÉGER, 2015)³.

Parece significativo, a este propósito, que a maior parte dos mais recentes conflitos entre obrigações jurídicas e identidade religiosa na esfera pública, tem sido relacionado exatamente ao aspecto simbólico e ritual identificatório da vinculação religiosa, como por exemplo evitar o contato com o sangue alheio para as Testemunhas de Jeová, ou a prática de específicos rituais para o abate de animais, o uso do véu islâmico, e questão, mesmo que marginal do “desbatismo”, que diz respeito a um aspecto “constitutivo” da pertença religiosa, relativo ao registro documentário de um rito.

Tendo assumido implicitamente que o direito à identidade pessoal seja referido a indivíduos, a pessoas físicas, sustentamos, todavia, que frequentemente os fatores constitutivos da identidade pessoal são oriundos de um modelo, de uma identidade coletiva, e se este modelo é compartilhado por um grupo mais ou menos formalizado, a identidade pessoal será construída também em base às afiliações desenvolvidas pelo indivíduo em formações sociais de vários tipos. Estas últimas são destinatárias de formas de proteção jurídica reconduzível ao paradigma da identidade.

Todas as sociedades, mesmo as mais abertas, hospedam uma certa quantidade de normas sociais, formais ou informais, que impulsionam ao conformismo, ou o exigem

³ Segundo Teixeira (1995), com o Concílio Vaticano II houve, por parte do cristianismo católico, uma abertura para o mundo, para a cultura e para o diálogo inter-religioso. Todavia, o florescimento de multiplicidade de experiências dentro do catolicismo levou as instâncias superiores da hierarquia a uma reação, advogando uma “recepção autêntica” do Vaticano II, alertando para o perigo da indiferença religiosa e do secularismo, bem como centrando o discurso na exigência do anúncio explícito de Cristo como elemento constitutivo do diálogo. Tal reação traria o perigo de um fechamento da religião em si mesma “apegando-se exageradamente a uma identidade religiosa excludente (comunalismo) que se converte em identidade soberana, absorvendo e mesmo apagando a singularidade das demais” (1995, p. 87).

explicitamente. Todas as sociedades, mesmo aquelas mais declaradamente pluralistas, apresentam notáveis incentivos ao conformismo, em um espectro de intensidade coercitiva que varia desde as normas da etiqueta, da decência, da moda, da publicidade e dos consumos de massa até às normas religiosas, morais e jurídicas. O ponto crucial, porém, é que aquilo que torna uma sociedade verdadeiramente pluralista e dinâmica (em contraposição a uma sociedade monolítica e tradicional) é a possibilidade que estas normas sociais sejam objeto de contestação e de transformação por parte dos indivíduos no exercício da sua autonomia moral, nas modalidades mais apropriadas a cada tipologia de norma social relevante.

3. Identidade subjetivada, plural e nomádica

Embora o fator religioso tenha pretensões absolutistas na configuração da identidade pessoal, com um capital simbólico e uma oferta de sentido apresentados como respostas definitivas e refúgio seguro contra todas as intempéries, as vivências do sujeito pós-moderno numa sociedade plural, multicultural e plurifacetada o situa num canteiro de ofertas com possibilidades que tendem para o infinito. Sem mencionar o fato de que “a religião perde o lugar de referência primordial para a compreensão do mundo” (PERETTI; VIDAL; STELLA, 2018, p. 163). O sujeito plural se constitui através de um processo de autoreflexão que é também um processo de autointerpretação, com o qual o sujeito se autoavalia e adscribe a si mesmo ações, projetos, espaços ideal-geográficos e assim por diante. Neste sentido, a subjetividade plural se constitui reflexivamente, através de uma dinâmica autoreferencial que resulta, porém, continuamente afetada por elementos externos. Portanto, além de uma noção de reflexividade de tipo retrospectivo, isto é, articulada segundo o esquema de um constitutivo retorno sobre si mesmo, o sujeito pós-moderno tem uma reflexividade de tipo reativa, como capacidade de refletir o encontro com aquilo que lhe é externo.

Tal aceção teórico-sistemática da reflexividade delinea uma ulterior função constitutiva do processo reflexivo como mecanismo desencadeado pelo encontro consigo mesmo e com os outros. Basta pensar no caráter constitutivo que reveste para a subjetividade plural a relação, o diálogo ou confronto com outros, não só com indivíduos. Exatamente segundo esse processo reflexivo se estrutura uma identidade do sujeito plural que não é dada, preexistente à dinâmica política, mas que é, ao contrário, simultânea ao vir-a-ser pessoal e coletivo, sujeita aos contínuos mutamentos dos seus parâmetros constitutivos.

Essas considerações são dedutíveis de uma análise do contexto global e plural atual e são a oposta referência a certa tradição organicista de uma visão ôntica e essencialista da subjetividade coletiva. Essas ponderações não tolhem que processo reflexivo seja orquestrado pela subjetividade pessoal. O mérito do organicismo está em haver conduzido a reflexão político-jurídica rumo ao núcleo teórico da subjetividade plural. Outra coisa é o estudo da constituição de tais subjetividades, que prescinde de uma impositação organicista.

Essa situação obriga o pensamento racional a reler as realidades das identidades através de outras lentes, as quais captam a multivariada constituição caleidoscópica da própria experiência de identidade. Protagonista desta revolução do sentido do *self* é a percepção da identidade como lugar plural das diferenças, só compreensível através de uma re-determinação provisória do baricentro transitório do espaço simbólico, sempre nômade.

Nesse cenário, o fator religioso é compartimentalizado e redimensionado para um dos aspectos da existência: a produção de sentido de esperança que potencialize e homologue o anseio do desfrute total das potencialidades de vivências de fruição, deslocamento religioso este que permite pensar e assumir práticas múltiplas de religião, em termos de sincretismo (ANDRADE, 2002). O ponto de referência de unidade deixa de ser o religioso e passa ser o corpo como encarnação do sujeito ativo e passivo (assujeitado) das impressões de gozo a partir das escolhas individuais.

É nesse corpo também que se marcam as impressões das experiências religiosas múltiplas, a partir da escolha e dos gostos seletivos dos indivíduos pluralizados religiosamente. A mixagem religiosa é bem expressa por Cristina da Cunha,

A circulação e mesmo o múltiplo pertencimento, antes impensado, ao catolicismo, ao esoterismo, ao espiritismo e ao pentecostalismo já são observados na própria dinâmica da realidade social. O intenso trânsito religioso pelos textos do livro revelado se apresenta como fruto do voraz processo de individualização da pessoa na modernidade. Os vínculos religiosos apontam para uma experimentação. A fusão das várias crenças numa nova forma de ser fiel a uma religião é resultado das várias experiências religiosas vividas pelo indivíduo. A forma de ser católico, espírita, budista e mesmo evangélico se configura, na modernidade, como o resultado desse percurso de múltiplos contatos com “os sagrados”. Existe ainda, neste trajeto, a possibilidade de constituição de uma religiosidade própria, “mixada” a partir das várias ofertas presentes no “mercado religioso” atual. Evidenciam-se assim os chamados “sincretismo tradicional” e “sincretismo pós-moderno” (CUNHA, 2007, p. 199).

Esse sujeito fragmentário, religiosamente plural, transitório, nômade é a marca do *self* como subjetividade em transformação, sem um *telos* predeterminado nem almejado. Trata-se, porém, de um *self* encarnado e situado, único capaz de conceber uma identidade fragmentada, plural e relacional, porque é capaz de, a partir de suas diferenciações internas, pensar qualquer outra diferença, bem como de conceber a multiplicidade das diferenças alheias. E também, depois de tê-las repensada, ser capaz de pôr em movimento novos processos discursivos transitórios de significação.

Portanto, a subjetividade nômade, não monolítica, não consequencial, não linear, não determinista, é estruturalmente pós-identitária, e se define na esteira da autonomia do sujeito politizado de desejo. Nesse sentido, também as lutas por reconhecimento de direitos de grupos minoritários que agitam a sociedade contemporânea, são instâncias movidas por sujeitos políticos encarnados, lugarizados,

determinados por desejos e relações. Tematizar, assim, a problemática do pluralismo identitário em perspectiva transitória e nomádica é um imperativo estratégico da hermenêutica do *self* contemporâneo como espaço teórico de hibridação da interfaces das ciências humanas e sociais, um esforço em cujo ponto de fusão se encontram as versões mais influentes do pós-modernismo e das filosofias inspiradas na *linguistic turn*, juntamente, naturalmente com o pós-estruturalismo, com a psicanálise, os estudos culturais e pós-coloniais dos quais o pensamento filosófico contemporâneo haure novas linfas.

Considerações finais

A análise feita até aqui do processo de configuração da identidade pessoal e do papel da religião como fator preponderante na autodoação de sentido, sempre mais pulverizado, conduziu à percepção do *self* fluido, transitório, não essencialista e desprovido de *telos* predeterminado, a ser compreendido contextualizadamente na sociedade pós-moderna, pós-industrial e pós-colonial, portanto, um *self* simbolicamente nomádico, lugarizado, orientado e alimentado pela busca de autonomia de si e pelo respeito de escolhas individuais marcadas pelo anelo de fruição socialmente construído.

Esse sujeito ativo e passivo (consciente e prazerosamente assujeitado), segundo os próprios lugares (espacial, temporal, cultural, linguístico, etc.) nos quais se encontra, ativa zonas de sentido segundo a fluidez de suas vivências e experiências, sendo a religião somente um entre outros no arsenal de recursos simbólicos fornecedores de sentido. Enquanto a religião, a classe social, raça, pertença étnica, gênero, idade e outros traços específicos são os eixos de diferenciação que, interseccionando e interagindo, constituem a subjetividade, a noção de fluidez e nomadismo do *self* se refere à simultânea presença de alguns ou muitos desses traços, no mesmo sujeito, vividos e percebidos simbolicamente e relidos constantemente, o que reflete também as complexas interações dos vários níveis de subjetividade.

Referências

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 2004.

AMALADOSS, Michael. Religiões: violência ou diálogo? **Perspectiva Teológica**, Belo Horizonte, v. 34, n. 93 p. 179-196, jan. 2002.

ANDRADE, Maristela Oliveira. A Religiosidade Brasileira: o pluralismo religioso, a diversidade de crenças e o processo sincrético. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, João Pessoa, v.1, n. 14, p. 106-118, set. 2009.

BERGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido: A orientação do homem moderno**. Tradução: Edgar Orth, 3.ed., Petrópolis: Vozes, 2012.

BERGER, Peter Ludwig. **O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião**. Tradução: José Carlos Barcellos, São Paulo: Paulinas, 1985.

BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CASSIERER, Ernst. **Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CUNHA, Cristina Vital da. Religiões em movimento: subjetividade e fronteiras no cenário religioso brasileiro. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 193-204, jul. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n1/a10v27n1.pdf> Acesso em: 20/01/2022.

DEL PRETE, Almir; DEL PRETE, Zilda A.P., Assertividade, sistema de crenças e identidade social. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, p. 125-136, jun. 2003.

GOLDMAN, Marcio. Uma Categoria do Pensamento Antropológico: A Noção de Pessoa. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 83-109, 1996. Disponível em: www.journals.usp.br/ra/article/download/111620/109658 Acesso em: 20/01/2022.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. **O peregrino e o convertido: a religião em movimento**. Tradução: João Batista Kreuch, 2.ed., Petrópolis: Vozes, 2015.

JOÃO PAULO II, Papa. **Código de Direito Canônico**. São Paulo, Loyola, 1983.

LAENDER, Nadja Ribeiro. **A construção do conceito de superego em Freud**. Monografia (especialização) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Departamento de Psicologia, 2005.

LE MOS, Carolina Teles. Intimidade: entre o confessorário e a religião do espetáculo. In: MOREIRA, Alberto da Silva; LEMOS, Carolina Teles; QUADROS, Eduardo Gusmão de (orgs.) **A Religião Entre o Espetáculo e a Intimidade**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2014, p. 157-179.

LINS, Ronaldo Lima. **A Indiferença pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2006.

LOPES, José Rogério. Os caminhos da identidade nas ciências sociais e suas metamorfoses na psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 7-27, jan./jun. 2002.

MORAIS, Alexander Almeida. A concepção de Charles Taylor de uma ética da autenticidade unida a uma política do reconhecimento. **Revista Filosofia Capital**, Brasília, v. 6, n. 13, p. 03-12, jul. 2011.

OLIVEIRA, Irene Dias de. **Religião e as teias do multiculturalismo**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

OLIVEIRA, Isabel de Assis Ribeiro de. O mal-estar contemporâneo na perspectiva de Charles Taylor. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 2006, vol. 21, n. 60, pp. 135-145.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. A teoria do trabalho religioso em Pierre Bourdieu. In: TEIXEIRA, Faustino (org.) **Sociologia da religião: enfoques teóricos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

PERETTI, Clelia; VIDAL, Rangel Max Lima; STELLA, Maria de Lourdes Koerich Belli. A religião fluida e suas implicações na construção das subjetividades juvenis. **Caminhos**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 162-172, jul./dez. 2018.

PINTO, José Madureira. Considerações sobre a produção social da identidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 32, p. 217-231, 1991. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/32/Jose%20Madureira%20Pinto%20-%20Consideracoes%20Sobre%20a%20Producao%20Social%20de%20Identidade.pdf>. Acesso em: 30/01/2022.

ROSENDAHL, Zeny. Terri. Território e territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. In: **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo**. p. 12928-12942. Disponível em: http://www.espiritualidades.com.br/Artigos/R_autores/ROSENDAHL_Zeny_tit_Territorio_e_territorialidade.pdf. Acesso em: 31/01/2022.

SANTI, Pedro Luis Ribeiro de. **A Construção do eu na Modernidade**. Da Renascença ao Século XIX. Ribeirão Preto: Holos, 1998.

SOUZA, Sandra Duarte de. **Política religiosa e religião política: os evangélicos e o uso político do sexo**. v. 27, n. 1, p. 177-201, jan./jun. 2013.

TAYLOR, Charles. **As fontes do Self: A construção da identidade moderna**. Tradução: Udail Ubirajara Sobral; Dinach de Abreu Azevedo. 3.ed., São Paulo: Loyola, 2011.

TEIXEIRA, Fausto Luiz Couto. O cristianismo entre identidade singular e o desafio plural. **Perspectiva Teológica**. Belo Horizonte, v. 27, n. 71, p. 83-101, jan./abr., 1995.

VATTIMO, Gianni. **Credere di credere**. Milano: Garzanti, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (orgs.). **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 7-7.

Nominata de pareceristas

Numen: revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 25,
n.1,
jan./jun. 2022 e n.2, jul./dez. 2022.

v. 25, n.1, jan./jun. 2022

BRENO MARTINS CAMPOS (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
CLEIDE OLIVEIRA (CEFET-MG)
EDSON FERNANDO DE ALMEIDA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
FREDERICO PIEPER PIRES (Universidade Federal de Juiz de Fora)
HUMBERTO ARAÚJO QUAGLIO DE SOUZA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
JOSÉ REINALDO FELIPE MARTINS FILHO (Pontifícia Universidade Católica de Goiás)
JIMMY SUDÁRIO CABRAL (Universidade Federal de Juiz de Fora)
KARINA MORAES KURTZ (Universidade Federal de Santa Maria – RS)
MARIA JOSÉ DO AMARAL (Labô PUC-SP)
RENATO KIRCHNER (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

v. 25, n.2, jul./dez. 2022

ALEX VILLAS BOAS (Universidade Católica Portuguesa)
ANTONIO MANZATTO (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
ANDRÉA SILVEIRA DE SOUZA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
BRENO MARTINS CAMPOS (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
CECI MARIA COSTA BAPTISTA MARIANI (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
CLAUDIO DE OLIVEIRA RIBEIRO (CNPq)
DARIO PAULO BARRERA RIVERA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
DARTAGNAN ABDIAS SILVA (Universidade Federal de Sergipe)
DAVID PESSOA DE LIRA (Universidade Federal de Pernambuco)
DAVISON SCHAEFFER DE OLIVEIRA (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro)
DILIP LOUNDO (Universidade Federal de Juiz de Fora)
DOUGLAS RODRIGUES DA CONCEIÇÃO (Universidade do Estado do Pará)
EDEMIR ANTUNES FILHO (Universidade Federal de Sergipe)
EDUARDO GROSS (Universidade Federal de Juiz de Fora)
FLÁVIO AUGUSTO SENRA RIBEIRO (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
FRANCISCO BENEDITO LEITE (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
GENARO CAMBOIM (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)
GERSON LOURENÇO PEREIRA (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
GUSTAVO CLAUDIANO MARTINS (Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo)
HELMUT RENDERS (Universidade Metodista de São Paulo)
HUGO LEONARDO RIBEIRO (Universidade de Brasília)
ISMAEL DE VASCONCELOS FERREIRA (Faculdade Luciano Feijão)
JIMMY SUDÁRIO CABRAL (Universidade Federal de Juiz de Fora)
JOÃO MARCOS DA SILVA (Faculdades Santa Marcelina)
JOE MARÇAL DOS SANTOS (Universidade Federal de Sergipe)

JONAS ROOS (Universidade Federal de Juiz de Fora)
JULIO SIMÕES (Universidade Federal de Juiz de Fora)
LUÍS GABRIEL PROVINCIIATTO (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)
MARCELO CAMURÇA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
MARCELO LOPES (Ministério da Defesa)
NATHÁLIA FERREIRA DE SOUSA MARTINS (Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo)
PAULO HENRIQUE CAETANO (Universidade Federal de São João Del-Rei)
PEDRO BUSTAMANTE TEIXEIRA (Universidade Federal de Juiz de Fora)
PERICLES MORAIS DE ANDRADE JUNIOR (Universidade Federal de Sergipe)
RAFAEL SENRA COELHO (Universidade Federal do Amapá)
RODRIGO LUIS DOS SANTOS (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha)
RUY COSTA (Gordon-Conwell Theological Seminary)