



## **SAMBA E CATOLICISMO: CAPITAL ACÚSTICO DENTRO E FORA DA LITURGI<sup>1</sup>**

### **SAMBA AND CATHOLICISM: ACOUSTIC CAPITAL IN AND OUT OF LITURGY**

**Artur Costa Lopes\***

#### **Resumo:**

O presente texto é um ensaio acerca do panorama da música católica na atualidade. Com foco em dois movimentos específicos, Teologia da Libertação e Renovação Carismática Católica, proponho resgatar um dualismo bastante discutido pela literatura, porém, através da perspectiva acústica. Tendo como base a performance e o discurso de sambistas católicos – Ressurreisamba e Jurandyr Mello - atuantes em contextos litúrgicos e não litúrgicos, intento apontar características das duas correntes em seus fazeres musicais. A partir dessa discussão, aponto como o uso da música pode ser conciliador e, ao mesmo tempo, impulsionar rivalidades entre movimentos distintos da mesma corrente cristã.

**Palavras-chave:** samba; catolicismo; inculturação; capital acústico

#### **Abstract:**

This text is an essay about the panorama of Catholic music today. Focusing on two specific movements, Liberation Theology and Catholic Charismatic Renewal, I propose to rescue a dualism that has been widely discussed in the literature, however, through an acoustic perspective. Based on the performance and discourse of catholic samba dancers - Ressurreisamba and Jurandyr Mello - active in liturgical and non-liturgical contexts, I intend to point out characteristics of the two currents in their musical practices. From this discussion, I point out how the use of music can reconcile conflicts and, at the same time, stimulate rivalries between different movements in the same Christian current.

**Keywords:** samba; Catholicism; inculturation; acoustic capital.

\*\*\*

#### **Introdução**

O hibridismo é um elemento intrínseco ao cristianismo desde sua formação. Embora velado em determinadas ocasiões, os diversos caminhos que a religião construída por seguidores e seguidoras de Jesus percorreu ao longo do tempo tornaram-na cada vez mais plural (MENEZES; TEIXEIRA, 2005). Entretanto isso não fez com que certos padrões identitários, que, no caso do catolicismo romano, atualmente são regidos pelo Vaticano, fossem abandonados.

<sup>1</sup> Enviado em: 25.09.2021. Aceito em: 16.12.2021.

\* E-mail: lopes193745@gmail.com

Adaptações de contextos locais ligadas a outros tipos de religiosidades ou conectadas à determinados comportamentos fora do contexto religioso não são cenas raras. Ainda que algumas estejam situadas em regiões fronteiriças, no catolicismo posterior ao Concílio Vaticano II (CVII),<sup>2</sup> um fenômeno construído no interior da igreja acelerou esse processo: a inculturação. No que diz respeito ao campo musical, esse fenômeno pode ser resumido na prática da “cristianização”, ou, indo mais além, “catolicização”, de práticas não católicas.

Para construir um repertório inculturado, um modelo utilizado por muitos agentes emergiu através da coleta de dados e estudo de certas manifestações devidamente analisadas em concordância com a doutrina. Isso foi feito para perceber quais que poderiam ser viáveis para evangelização católica. Logo, alguns estilos musicais, gestos vocais, caminhos harmônicos, melódicos ou artefatos sonoros deixaram de ser um impedimento para o rito, como no período anterior a 1965: passaram a fazer parte dele (ALBUQUERQUE, 2005; SOUZA, 1966).

Em pesquisa de doutoramento, iniciada em 2016, passei a buscar quais seriam as implicações e desdobramentos de facetas da inculturação no trabalho com música dentro do catolicismo, sobretudo às relacionadas ao samba. Neste artigo, busco debater algumas reflexões dessa empreitada, tentando demonstrar como a observação do capital acústico de agentes católicos pode auxiliar para o entendimento de alguns contextos que compõem tendências atuais, frutos de movimentos construídos em momentos anteriores.

Para tanto, o presente texto foi dividido em três partes. Na primeira, foco em dois movimentos que ganharam bastante aceitação dentro do catolicismo brasileiro: Renovação Carismática Católica e Teologia da Libertação. A breve exposição desses dois movimentos servirá como base para a compreensão de como musicistas católicos integram vivências acústicas distintas ao fazer musical ritual e não ritual. Ora em acordo, ora em conflito, especialmente com forças hegemônicas da mídia católica e com agentes da cadeia hierárquica que compõem essa religiosidade.

Num segundo momento, aprofundo a discussão através de dois casos: Ressurreisamba e Jurandyr Mello. Católicos sambistas, que representam dois universos distintos, mas complementares: o midiático (não ritual) e o litúrgico (ritual). Para finalizar, indico, por meio desse panorama, como a música pode servir como ponto de congruência e, ao mesmo tempo, auxiliar na rivalidade entre movimentos distintos da mesma corrente cristã.

## Catolicismos e individualidades

Desde criança sou praticante do catolicismo, porém durante muito tempo atuei apenas como participante passivo. Segui a “trajetória” básica de muitos outros brasileiros: ir à igreja aos domingos, evitar desafiar a cartilha da moral cristã e agregar os sacramentos<sup>3</sup> ao meu caminho. Durante esse percurso, ainda na adolescência experimentei a prática musical como instrumentista, e, ao longo da minha vida, aprimorei essa técnica através de outras conjunturas externas a igreja,

---

<sup>2</sup> Esse evento realizado pela Igreja Católica Apostólica Romana pode ser definido resumidamente como uma “série de conferências realizadas entre 1962 e 1965, no qual se discutiu os rumos da Igreja Católica frente às mudanças sociais e culturais do século XX” (SILVA, IRSCHLINGER, 2016, p. 10), também com o objetivo de modificar algumas de suas práticas e atrair cristãos e cristãs afastados/afastadas da religião.

<sup>3</sup> Trata-se de preceitos realizados durante a vida católica, para que o/a fiel possa acessar determinados contextos específicos do ritual e enriquecer a fé e o conhecimento sobre a doutrina.

tanto na performance como na pesquisa, fato que me fez despertar para questões despercebidas anteriormente, por comodidade ou falta de conhecimento.

Percebi que eram possíveis formas de fazeres musicais que exigiam maior conhecimento e vivência, podendo se desdobrar em desafios aos regimentos católicos: uns mais aceitáveis e outros menos tolerados em determinadas localidades. Essa percepção me possibilitou observar como essas experiências eram apresentadas por outros/outras musicistas católicos/católicas. Principalmente com relação às vivências “sonoras”, que intitularei nesse texto de capital acústico, categoria proposta por Oliveira (2003).<sup>4</sup>

Imerso na observação de determinados agentes, foi notório que as características das performances e os gostos musicais foram sendo adquiridos ao longo do tempo, podendo ser observados em seus gestos e discursos, dependendo do contexto em que eram apresentadas.<sup>5</sup> Para isso, o estudo do papel de alguns movimentos criados no seio do catolicismo e reverberados por diversos agentes, como padres, bandas, regimentos e lideranças locais, foi fundamental. Em parte do município de Duque de Caxias (RJ – Brasil), notei que dois deles ganharam maior aceitação: a Teologia da Libertação, com maior popularidade nas décadas de 1980<sup>6</sup> e parte de 1990 e a Renovação Carismática Católica, em especial a partir da década de 1990.

A teologia da Libertação (TL) foi um movimento supradenominacional, posterior ao CVII que ganhou força na década de 1970, organizado pelas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) – espécies de núcleos paroquiais em forma de igrejas que agregavam prática ritual e militância por justiça social - de diversos países da América Latina. Compreendiam que aproximar a Igreja do pobre era fundamental, a fim de que ela não servisse meramente como uma ferramenta de perpetuação do sistema capitalista. Por isto, se intentava aliar o aspecto espiritual do catolicismo com as ações práticas, como erradicação das desigualdades sociais (BOFF, 2011).

A diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, fundada em 1981, teve Dom Mauro Morelli como seu primeiro bispo. Simpático a essas ideias, influenciou uma gama de pessoas que às reverberaram em suas paróquias em forma de homilias, boletins, orações, intervenções junto a movimentos sociais e práticas musicais. A prática musical foi implementada diretamente pelo uso considerável de instrumentos como violão, acordeão, pandeiro, triângulo. Também por diversos tipos de tambores, pelo gesto vocal que valorizava gêneros musicais regionais (como samba, baião e marcha rancho) e pela valorização do canto coletivo, em especial uníssono ou responsorial. As canções usadas versavam sobre temáticas aliando passagens bíblicas que remetessem ao sofrimento do povo com a busca por um mundo mais justo, que combatesse os modelos de injustiça pregados naquele período.

Esse repertório foi sendo construído de diversas maneiras. Os encontros sobre música litúrgica (ALBUQUERQUE, 2005), frutos do CVII, materializados em livros e hinários que ainda hoje são artefatos de estudo e parte do repertório cantado em muitas igrejas por grupos musicais e

---

<sup>4</sup> Oliveira (2003), através da revisão da ideia de capital simbólico (Bourdieu, 2002) e trabalho acústico (Araújo, 1992), refere-se, em resumo, a experiência adquirida por um/uma musicista com relação à sua percepção acústica. Para o primeiro, adquirimos experiência através do aprendizado intencional ou não. Essa aquisição nos proporciona um tipo de capital relacionado ao conhecimento (cultural), mas que pode ou não agregar o econômico e o social. O segundo apresenta que todo “produto” sonoro é composto por trabalho, ou seja, há diversos aspectos que devem ser levados em consideração para que uma “paisagem sonora” possa ser percebida, como seleções, contexto social, público, capacidade técnica e material disponível.

<sup>5</sup> Ainda que eu não entre em detalhes sobre dados biográficos dos sujeitos íntimos do campo, destaquei esse ponto, pois considero importante.

<sup>6</sup> Levei em consideração somente o período posterior a criação da Diocese (1981).

padres cantores, amplificaram esse modelo. Outra construção partiu de um movimento paralelo a esse, intitulado Canto Novo. Na década de 1970, Canto Novo (reverberando o movimento secular Nueva Canción, década de 1960), se referia a um movimento de restauração da Igreja por meio da participação ativa dos fiéis através das pastorais. Na atualidade, alguns ideais da TL têm bastante força dentro da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em especial quando o Papa Francisco iniciou seu pontificado em 2013.

A Renovação Carismática Católica (RCC), herdeira do CVII, foi germinada através de um retiro espiritual realizado no ano de 1967, nos EUA.<sup>7</sup> Há indícios de que tenha forte influência em leituras protestantes que tratam sobre experiências com o Espírito Santo, sobretudo relacionadas à ideia de reavivamento. Diferentemente da TL, a RCC apresenta maior cunho institucional e, com relação aos regimentos, é estritamente católica.<sup>8</sup> Sua estrutura tem como base os Grupos de Oração (GO) autônomos regidos por uma cartilha em comum, organizados nas paróquias e liderados por leigos. Enquanto as CEBs são consideradas a base para a união entre a doutrina católica e ideias oriundas da TL, dentro da RCC, existem as Comunidades de Vida e de Aliança. Essas materializam-se em forma de igrejas, ou outros modelos comunitários com maior autonomia.

Um caminho para o entendimento da produção acústica da RCC é a adaptação da cultura “gospel” evangélica, corrente cristã que - paradoxalmente<sup>9</sup> - se aproxima desse movimento. Por causa disso, ao analisar reverberações da RCC em determinados locais do Brasil, alguns autores preferem usar o termo pentecostalismo católico (TAVARES, 2015) ou catolicismo pentecostal (ARAÚJO, 2012). Em estudo anterior, busquei apresentar algumas características do que seria gospel no Brasil. Assim, ele:

1 – Faz parte de um universo multifacetado, que agrega segmentos evangélicos de diferentes tradições.

2 - Apresenta conexão direta com o mercado religioso evangélico, em geral, implementando um estilo de vida (CUNHA, 2007) que é utilizado pelos evangélicos como uma maneira de distinguirem-se das outras religiões.

3 - Seguindo o processo inverso do sectarismo, pregado pela contracultura protestante da pós-reforma, rearticulou características consideradas fora desse contexto.

4 - Ainda que carregue elementos da música norte-americana, atualmente, envolve poucas características de suas origens. De acordo com Campos (2008), esta ascensão prevalece, sendo que as religiões neopentecostais são as que mais contribuem para este quadro (MARIANO, 2014). (LOPES, 2016. p. 148)

A atuação no campo da música foi uma das principais forças motrizes para a expansão de ambos os movimentos, que alavancaram grande participação da juventude e inseriram novos elementos à sonoridade católica, seja valorizando modelos mais “regionais”, através de agentes das CEBs, seja agregando compostos de cunho mais “globalistas”, por intermédio de participantes das Comunidades de Aliança e Vida ou dos GO.

A maioria da música praticada por agentes ligados à RCC, e que pode ser considerada, ao menos em Duque de Caxias, uma tendência com maior uso na atualidade, utiliza em demasia o canto solo com melismas e apojaturas. Quando faz uso do canto coletivo, é notória a fuga do uníssono através de divisões vocais. Em campo observei a preferência pelo uso de instrumentos

<sup>7</sup> <https://rccbrasil.org.br/institucional/historico-da-rcc.html>

<sup>8</sup> A RCC é legitimada pelo Vaticano através do Papa Paulo VI em 1973, que reconhece e aprova as formas e os fins propostos pelo movimento, além de aprovada também em 1979 pelo Papa João Paulo II (SILVA, 2009).

<sup>9</sup> Aponto esse detalhe baseado em Oro e Alves, que mencionam o fato de que um dos objetivos da RCC seria reverter o quadro de “deserção de católicos e, assim, frear o avanço pentecostal” (ORO; ALVES, 2013. p. 137).

eletrificados, em que o padrão foi: baixo, bateria, teclado, guitarra e violão. Além disso, os textos de muitas composições dessa corrente valorizam, em especial nos últimos anos, a figura do “eu”.

Embora tenha apresentado os dois contextos focando nas suas particularidades e diferenças, há alguns anos (mesmo após a polarização política gerada a partir do golpe de 2016) encontramos mais congruência de práticas de ambos (cujas características da RCC são mais evidentes) do que divisões explícitas. Esse fato também foi apontado por Lesbaupin, ainda em 2009:

Existe uma certa percepção do entusiasmo transmitido pelo movimento [de renovação], através de sua música, seu fervor, sua espiritualidade. Isto poderia seduzir, sobretudo, os jovens. Alguns depoimentos, ao acentuar a dimensão da “adoração” e o “fervor”, parecem indicar a persistência de uma dicotomia entre movimentos carismáticos mais “espiritualistas” e CEBs mais “políticas”. Entretanto, já há muito tempo observa-se o surgimento de grupos da RCC na base, na mesma localidade onde existia uma comunidade [eclesial de base]. Por outro lado, as comunidades têm acesso a RCC através dos programas de rádio e televisão, alguns muito parecidos. Em seus depoimentos, referem-se aos cânticos alegres da RCC. Se as relações originalmente foram de oposição, nos últimos anos a polarização está cedendo lugar à convivência, a uma eventual aproximação, mesmo se as tensões permanecem (LESBAUPIN, 2009, p. 71 *apud* MENEZES e TEIXEIRA, 2009).

Embora algumas lideranças privilegiem determinado movimento, como veremos a seguir, fazem uso de características de ambos, seja por necessidade conjuntural, força do hábito, ou auto censura. Nota-se, portanto, que este artigo não tem a pretensão de elencar dados exaustivos sobre cada movimento, apenas apresentar um panorama sucinto, pois o que importa aqui é compreendê-los como elementos constitutivos da performance de católicos sambistas.

### **Vozes dissonantes em diálogo com o poder hegemônico**

Atualmente, o panorama musical católico pode ser considerado bastante diverso. Portanto, é possível encontrar de ladainha a *rock and roll* como formas de evangelização. Esta gama de variedades é maior no cenário da música midiática, ou seja, da “não ritual”, e está presente em menor grau naquela feita para o ritual, também chamada de “litúrgica”.<sup>10</sup>

Observando o cenário inculturado desses dois ambientes em Duque de Caxias, é possível enxergar conexões com os movimentos anteriormente mencionados, cuja RCC exerce maior influência que a TL na maioria dos casos, podendo ser considerada à voz hegemônica. Esta afirmação está baseada nas sonoridades dos rituais, nas características dos grupos musicais existentes e nos gostos de musicistas. Entretanto, há vozes, ao menos em parte, dissonantes a essa tendência: Ressurreisamba e Jurandyr Mello.

O primeiro é um grupo de samba católico construído no seio da comunidade de Santana, em Duque de Caxias. Todos os seus participantes são atuantes na referida igreja como musicistas. Também fazem apresentações fora do momento ritual, principalmente à nível diocesano (Diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti). Executam, em sua maioria, versões de samba para músicas católicas conhecidas na região, porém, também possuem composições próprias. O segundo, Jurandyr Mello, é um cantor que também iniciou sua carreira musical dentro de uma comunidade (Cristo Ressuscitado: cidade do Rio de Janeiro), mas aos poucos se firmou fora dela,

<sup>10</sup> O debate sobre características entre música litúrgica e não litúrgica é mais complexo do que o esboçado aqui. Dependendo da localidade e da liderança, músicas feitas para momentos rituais (como Comunhão, Glória e Ato Penitencial) são executadas pelos meios de comunicação e em shows. Semelhantemente, muitas músicas que não foram feitas, necessariamente, para o rito são usadas por agentes católicos durante missas e celebrações.

fazendo sucesso à nível nacional, inicialmente abordando gêneros musicais diversos (Banda Exodus) e, posteriormente, focando apenas no samba católico. A maioria das músicas que executou ao longo dos 5 álbuns (seja em gravações ou em shows) são de sua autoria.

Ao investigar suas práticas e discursos, foi possível notar algumas congruências com os movimentos descritos no tópico anterior, pois o reflexo do capital acústico de ambos é visível na sonoridade empregada e no repertório escolhido. Sobre o Ressurreisamba, focarei em sua participação dentro da música litúrgica e com relação a Jurandyr Mello, na não litúrgica. Para tanto, aponto uma divisão construída em pesquisas anteriores, em que o primeiro seria classificado como músico apoiador (maior atuação dentro da igreja, rotineiramente) e o segundo artista (maior atuação como músico religioso fora da igreja).<sup>11</sup>

O vocalista do Ressurreisamba, Luciano Santos, organizou parte de seu gosto musical religioso dentro de uma paróquia com forte influência de princípios franciscanos, entretanto, paralelamente era frequentador de uma Comunidade de Vida. Durante a observação da atuação do Ressurreisamba em rituais, o diálogo com padres e ministros da eucaristia simpáticos a TL e a RCC era bastante fluente, fato que capacitou o referido grupo a transitar pelas duas áreas sem maiores dificuldades. Isso é comprovado pela escolha do repertório, que harmoniza canções litúrgicas e não litúrgicas. Também é verificado através de suas performances: ao mesmo tempo em que fazem uso do samba como estilo empregado, não abandonam resquícios gospels, seja no toque do violão e do teclado ou no modo de cantar.

Grande parte de sua sonoridade é semelhante ao que Trotta (2006) intitula “pagode romântico”, juntamente com um samba acelerado (próximo ao samba enredo). Embora muitas músicas executadas sejam versões de samba para cantos tradicionais na igreja em que atuam, durante minhas observações notei duas músicas compostas como samba que usaram no rito: uma de composição deles e outra do hinário litúrgico da diocese.

Um exemplo de uma versão para samba feita pelo Ressurreisamba é “Eis-me aqui Senhor”, demasiadamente executada em outras igrejas da diocese. Composta por Pe. Pedro Brito Guimarães e Frei Fabreti, foi gravada pelo Coral Palestrina em forma de marcha rancho, porém, é mais observada em comunidades de Duque de Caxias em forma de *rock-pop* e *soul music*.

Eis-me aqui, Senhor! Eis-me aqui, Senhor!  
Pra fazer Tua Vontade, pra viver do Teu amor  
Pra fazer Tua Vontade, pra viver do Teu amor: Eis-me aqui, Senhor!  
O Senhor é o Pastor que me conduz Por caminhos nunca vistos me enviou  
Sou chamado a ser fermento, sal e luz E por isso respondi: aqui estou!  
Ele pôs em minha boca uma canção Me ungiu como profeta e trovador  
Da história e da vida do meu povo. E por isso respondi: aqui estou!

---

<sup>11</sup> Cunha (2007) classifica musicistas evangélicos em duas grandes áreas: artistas e ministérios, todavia essas não são suficientes para catalogar os/as musicistas inseridos/inseridas diretamente no cotidiano da igreja, por isso, sugeri uma terceira categoria que faz menção aos/as cantores/cantoras e instrumentistas relacionados/relacionadas aos ministérios, mas com participações solitárias, sobretudo em igrejas menores. Os que não conduzem o louvor, acompanham-no, fato comprovado durante as performances que, na maioria das vezes, são iniciadas pela voz e, posteriormente, pelo/pela instrumentista. Dentro do pentecostalismo de periferia de Duque de Caxias o instrumento que mais auxilia este músico é o pandeiro. Já no catolicismo da mesma região, o violão. O/a apoiador/apoiadora se distingue das outras duas categorias por três particularidades: “1 – Não estão no mercado fonográfico; 2 – Não fazem parte de nenhum grupo “fixo” da igreja. 3 – São presença constante em cultos dominicais e semanais” (LOPES, 2016).

Durante a análise do ritual percebi que os apoiadores fazem uso de introdução bem curta, somente uma preparação para o/a cantor/a começar, fato recorrente também em outros contextos do município, e sugerido pela CNBB. O pandeiro entra na 2ª parte do refrão juntamente com as palmas. Antes da primeira estrofe há um breque (pausa coletiva) seguido da adição de teclado, surdo e caixa, que repetem essa operação durante o resto da música. Quando retornam ao primeiro refrão, apenas pandeiro e violão sustentam o coro das pessoas, que participam cantando a música com letra projetada na parede. Luciano termina a canção com uma nota diferente da melodia original, estruturando um curto dueto com a assembleia.

Esse modo performático agrega modelos de interpretação que valorizam tanto o individual como o coletivo, tanto o “modo gospel”, como o “regional”. Usando o samba como eixo central, o coletivo não abandona repertórios canônicos do catolicismo na região. Entretanto, também não deixa de executar músicas que fazem sucesso na mídia católica, mesmo que não litúrgicas, porém, que se encaixam a determinadas partes do rito, fato rotineiro em diversas outras comunidades da diocese.

No repertório litúrgico católico não há tantos sambas disponíveis.<sup>12</sup> Ainda que possa parecer “natural” ouvir instrumentos como pandeiro, surdo e tantan nos domingos em que o Ressurreisamba participa em Santana, isso é uma particularidade dentro da diocese. Mesmo que a CNBB incentive a música inculturada, o uso de samba para música ritual pode ser um fator que contribua para o estranhamento de pessoas de fora, independente da “ala” católica, as quais se simpatizam. Contudo, tal prática, realizada sem as devidas “cauteladas” (uso indiscriminado da corporeidade, por exemplo), dependendo do local e da liderança, acaba sendo inviável ao rito. Isso pode estar relacionado ao fato de que os agentes promotores desse formato musical estão mais familiarizados com o samba factível fora da igreja do que com composições oriundas de agentes internos (principalmente sambas católicos feitos especificamente para o momento ritual, mas também os de fora dele). Esse fenômeno é visível atualmente, embora haja um número considerável de produções nesse formato dentro da música midiática católica espalhada pelo Brasil, se levarmos em consideração que não são valorizadas.

Um dos primeiros grupos a se dedicar ao samba católico foi a banda Exodus. Em 1997 lançou o primeiro CD inteiramente formado por sambas<sup>13</sup> intitulado OraSamba. Jurandyr Mello atuou nesse conjunto, que não executava apenas sambas (com exceção do mencionado CD) até o terceiro álbum. Depois, continuou na carreira solo, destinada exclusivamente ao samba, com duas produções (OraSamba2 e Dá Licença). Sua trajetória musical religiosa é majoritariamente como artista, embora, como já mencionado, não tenha deixado de atuar em outras funções nas comunidades em que participou. Por meio das letras da maioria das suas músicas, diante de seus estudos em teologia e em conversas com o compositor e cantor, é notória a influência da TL. Contudo, como o meio em que estava inserido, sobretudo nos lugares em que se apresentou ao longo dos anos, era muito mais conectado a conjuntura da RCC, também foi possível enxergar aspectos dessa corrente em sua produção.

Exemplifico através de duas de suas músicas: Aleluia, Aleluia e Dá Licença.

---

<sup>12</sup> Durante revisão de 529 músicas do Hinário Digital - sítio virtual, baseado no hinário litúrgico da CNBB, uma das principais referências para música litúrgica no Brasil – foram encontrados apenas 12 cantos que, de algum modo, podem ser considerados sambas.

<sup>13</sup> Embora contenha um ijexá, mesmo esse carrega elementos acústicos bastante visíveis dentro do samba, como instrumentação e células melódicas e rítmicas.

Aleluia, Aleluia, Aleluia Aleluia Aleluia, Aleluia, Aleluia Aleluia  
Meu irmão preste atenção no que agora eu vou falar,  
Levante as mãos balance as mãos e a Jesus venha louvar  
O Rei Davi louvava a Deus com viola e com pandeiro  
Assim é o OraSamba lá do Rio de Janeiro  
Quem foi que disse que o Cristão não pode se divertir,  
Se Deus está no seu coração pra que deixar de sorrir?

Essa música, presente no álbum OraSamba (1997), faz parte do arcabouço de canções de “animação”, bastante usada em louvorções, retiros<sup>14</sup> e em alguns momentos dentro dos GO, que visam a socialização, descontração e, nesse caso, a catequese através da repetição de frases “soltas”. Na gravação apreciada, há participação de crianças em diversas partes e a voz é entoada de modo descontraído, exibindo sotaques de uma pessoa que está cantando e ao mesmo tempo sorrindo, além de usar sons como “ixiii” e “aiiii”. Seu instrumental é composto por pandeiro, bateria, saxofone, violão, tantan e cavaquinho, este último que aparece em evidência em quase toda a música, menos na introdução, cujo solo é feito somente pelo saxofone, à capela. A melodia valoriza a repetição como forma de memorização e a sua forma contempla um samba acelerado na primeira parte e um samba baião na segunda.

Na canção “Dá Licença”, presente no álbum homônimo, de 2015, Jurandyr menciona de maneira mais profunda o preconceito que o samba enfrenta dentro do catolicismo.

Me dá licença que eu quero louvar Me dá licença que eu quero sambar  
A Jesus Cristo, filho da Virgem Maria Toda noite, todo dia, honra e glória quero dar  
Eu canto samba porque samba contagia E é preciso alegria pra fé vivenciar  
Tem quem não goste porque louvo desse jeito,  
Mas eu exijo respeito com a cultura popular  
Já tô de saco cheio desse preconceito A igreja me deu o direito de poder inculturar  
Mistura surdo com pandeiro e cavaquinho  
Chega junto de mansinho que eu vou te ensinar  
Rebola bola devagar devagarinho No molejo o miudinho você já sabe sambar

Usado um termo recorrente no mundo do samba e de algumas religiões afro-brasileiras (dá licença), o sambista católico pede lugar dentro da música por meio de um samba composto de refrão com duas frases com desenhos melódicos repetidos e em ascensão, e estrofes proferidas com pouca extensão vocal, de modo “calangueado”.<sup>15</sup> Em tom de resposta, talvez ao que tenha escutado durante toda sua carreira, ao justificar que louva através do samba, demonstra que há uma ideia freireana implícita em seu modo de evangelizar: usar o linguajar das pessoas com quem dialoga para que compreendam a mensagem a ser transmitida. Entretanto, em outro trecho, faz questão de apontar que o samba faz parte da cultura brasileira e que a própria Igreja, através da ideia de inculturação, fomenta este tipo de produção musical. Sobre essa temática, ele complementa:

Eu acho que a gente enfrentava preconceito por muita coisa, porque naquela época (anos 1990/2000) tava bombando demais a Renovação Carismática Católica e a gente ousou fazer diferente do que todo mundo fazia, então a gente era um pouquinho discriminado sim. (...) A gente nunca teve muito preconceito musical, mas as pessoas tinham preconceito com a

<sup>14</sup> Louvorções podem ser definidos como shows de música cristã. Retiros, nesse caso católicos, são momentos em que um grupo de pessoas busca se reunir em lugares afastados para permanecer em oração e comunhão coletiva.

<sup>15</sup> Modelo próximo ao maxixe com sílabas entoadas de modo acelerado e com poucas pausas.

música que a gente fazia, eles achavam que isso não cabia. Que não era música para tocar na igreja. (Jurandyr Mello. Entrevista concedida ao autor em junho de 2017).

Levar uma prática musical para dentro de um contexto aparentemente distinto dentro do cristianismo não é algo inédito. Todavia, no século XXI alguns desses processos ainda são mal vistos por correntes hegemônicas, que, inclusive fazem uso de culturas musicais globalizadas para construções mercadológicas, e, em certa medida, rituais. Assim, esboço a ideia de que o pluralismo católico é observado de modo mais claro em contextos periféricos, como em comunidades menores, interioranas, situadas em regiões de baixa renda e com pouca participação sacerdotal e em composições que põem em xeque o poder macro hegemônico

### **Música e polarização na atualidade**

Até o momento, apresentei apontamentos acerca da RCC a fim de esboçar relações entre as características presentes na performance do Ressurreisamba e de Jurandyr Mello. Nesta última etapa me proponho a mostrar como a música pode servir como ponto tensão e de congruência nesses movimentos distintos.

Primeiramente, vale reforçar o argumento de que a valorização do diálogo inter-religioso é mais velada entre RCC e pentecostais e mais explícita entre TL e religiões de matriz africana e, em menor grau, protestantes históricos. Todavia, como ocorrem diálogos entre agentes dessas correntes desde o período em que foram germinadas (1960/1970) e como as duas são herdeiras do CVII, há congruências intrínsecas quando observamos agentes simpáticos ou “filiados” às distintas correntes atuando na mesma localidade. No caso da música, o uso do repertório diversificado é um nítido exemplo. Além disso, também é visível no modo de interpretar e de conviver com pensamentos opostos de maneira a evitar conflitos explícitos, a fim de não desmontar o “espírito comunitário”, plural em sua forma e estrutura, mesmo valorizando mais certa tendência.

“Eis-me aqui Senhor”, em Duque de Caxias, é uma música bastante usada por agentes da RCC em momentos de missas e celebrações. Seu texto pode ser considerado um modelo de canção que transita entre a TL e a RCC, pois, ao passo que usa argumentos bíblicos em forma de citações quase que literais,<sup>16</sup> fato menos comum dentro da música midiática de cantores da RCC,<sup>17</sup> também é entoada em forma de samba (como algo dentro da “música regional”), uma característica de cantos de pessoas simpáticas a TL.

Em Santana há outros grupos musicais que revezam para compor o ministério de música aos domingos. Esse rodízio proporciona aos/as participantes do ritual experiências acústico-religiosas diversas, já que as pessoas responsáveis pela música também são. A música acaba sendo agregadora também em festas católicas, sobretudo em programações acionadas por meios de comunicação. Não é por acaso que uma das maiores comunidades da RCC (Canção Nova) investe bastante em artistas, possuindo, ainda uma gravadora própria. No entanto, isso não elimina seleções, que nesse caso, são bem delimitadas.

---

<sup>16</sup> O texto faz uso de uma expressão proferida por vários personagens presentes em passagens bíblicas (Eis-me aqui), como Jacó (*Gênesis 31:11*), Abraão (*Gênesis 22:11*), Moisés (*Êxodo 3:4*), Isaías (*Isaías 6:8*), Samuel (*1 Samuel 3:16*), Maria (*Lucas 1:38*) e Ananias (*Atos dos Apóstolos 9:10*). Além disso suas estrofes remetem a duas outras passagens: Mateus 5:13: “sal da terra e luz do mundo”; Salmo 40: “Pôs na minha boca uma canção (cântico novo)”; Lucas 4:18: “Me ungiu como profeta”.

<sup>17</sup> Refiro-me, sobretudo a composições mais recentes que focam no Espírito Santo e na figura do “eu” de modo individualista e fetichista.

O samba (tal como outros gêneros “regionais”), embora presente no mercado da música católica, corresponde a uma parcela pequena (uma espécie de nicho ou cota) destinada a esses setores. Variando entre *soul music* e *pop rock*, o chamado *worship*,<sup>18</sup> pode ser considerado o estilo musical hegemônico na atualidade. Dos 37 artistas da gravadora Canção Nova somente quatro não se encaixam nesse padrão<sup>19</sup>. Por isso, artistas de samba, como Jurandyr Mello, normalmente ficam de fora do mercado católico. Interessante notar, que mesmo sendo um nome conhecido no meio da música católica brasileira, ao migrar para uma gravadora de menor porte (CODIMUC para Laboratório Coletivo) e se mudar para Brasília (fora do eixo mercadológico Rio – São Paulo), os convites para shows diminuíram consideravelmente. Esse fato contribui para o direcionamento da maioria dos/das novos/novas artistas para segmentos hegemônicos, tal como ocorre em diversos contextos da música não católica.

Na música ritual praticada por apoiadores o fenômeno não é tão distinto, porém, exibe outras particularidades. Há diversos argumentos que contrariam os regimentos da CNBB, de que o samba não se adequa ao espírito litúrgico (independente do momento e do tempo litúrgico), sobretudo pelo uso de instrumentos “barulhentos”.<sup>20</sup> Talvez o ponto de maior divergência presente na música litúrgica seja a escolha do repertório. Durante essa seleção há canções “intocáveis”, ou seja, cantadas há muito tempo na comunidade, e, portanto, conhecidas pela maioria. Logo, dificilmente são modificadas. As outras seriam as “músicas novas”. Podem ser antigas ou recentes com relação à data de composição. Quando recentes, é mais comum estarem na “boca do povo”, porém, podem ser não litúrgicas. Os argumentos de defesa para o uso de ambas podem variar: se encaixam em determinados momentos, são conhecidas, tocam nas rádios, são cantadas pela comunidade há muito tempo, dentre outros.

Outro conflito visível ocorre no período da Quaresma. Ele emerge quando há iniciativas de agregar as canções da Campanha da Fraternidade, que a cada ano acrescenta novos cantos. Vale destacar que Campanha da Fraternidade é mais estimulada por simpáticos à TL, sobretudo por tocar em questões sociais da atualidade. Isso pôde ser comprovado em 2021, quando, de modo aberto, diversos sacerdotes que se opõem à essa linha, se colocaram contra algumas de suas músicas e contra o texto base da Campanha, que valorizava o diálogo entre diferentes religiões.<sup>21</sup>

Tanto na música ritual como na não-ritual, há embates. Muitos são impulsionados por oposição entre gerações ou entre tendências “antigas” e “atuais”. Muitas vezes, tem a ver com a idade da pessoa. Mas também são causados pela simpatia por determinada sonoridade. Como o *worship* (um estilo mais ligado a RCC do que a TL) é o estilo hegemônico, modos performáticos distantes dele sofrem maior preconceito. Primeiro porque pertence às minorias. Segundo, porque

---

<sup>18</sup> Subgênero *gospel* que valoriza o som das guitarras e *pads*, com fortes influências do *folk*, *soul* e *pop*. Atualmente, tem sido implementado no Brasil em diversas denominações evangélicas, sobretudo as com o sobrenome “Church”. Para mais, ver: Aguiar, 2018.

<sup>19</sup> Nota-se que ao preservarem alguns artistas que emergiram na década de 1960/70, como é o caso de Jonas Abib, que, priorizava estilos hegemônicos naquela época, como a “balada romântica” e o bolero. Nelsinho Correa é outro que foge à regra, fazendo uso de baiões e derivados em suas canções. Além desses, temos o grupo Forronaré (fórró) e Fernanda Silva, que emprega um estilo semelhante ao usado pelo chamado sertanejo contemporâneo (pós 2010). A nível de curiosidade, há um espaço *kids* (não contemplado aqui porque não está na lista dos/das artistas do site), que usa gêneros musicais diversos, e um músico instrumental (Sapo), mas que prioriza a *soul music* em suas interpretações.

<sup>20</sup> A questão do alto volume, como observado em Duque de Caxias, está mais ligada ao fator geracional do que à alguma corrente específica. Normalmente, as pessoas mais velhas preferem volume sonoro mais baixo.

<sup>21</sup> Divergências como essa não são isoladas. Talvez o outro embate que teve maior repercussão foi durante a campanha de 1988, que abordou a questão racial como ponto principal.

são pouco reverberados pela mídia, e, conseqüentemente, cada vez menos empregados em igrejas, com raras exceções, como no caso de Santana. Exceção essa que, pode ser considerada “mista”<sup>22</sup>. Assim, agentes com características que se distanciam do *worship*, são apresentados de forma caricata, quando não são tachados pejorativamente como bregas ou que produzem músicas apenas feitas para dançar ou festejar, não para louvar (adoração) e refletir.

## Considerações Finais

Neste texto, tentei demonstrar um pouco do panorama da música católica na atualidade através de uma pequena análise de dois contextos, Ressurreisamba e Jurandyr Mello. Para tanto, busquei conecta-los a dois fortes movimentos do catolicismo pós CVII: RCC e TL. Tal escolha teve como objetivo pontuar características intrínsecas a eles, como gesto vocal, gênero musical, instrumentação, forma musical e modelo composicional, deixando de lado outras, como biografia e histórico do uso do samba no catolicismo. Além disso, busquei indicar como a música, sobretudo relacionada ao uso ou não do samba como modo de evangelização dentro e fora da igreja, pode ser conciliadora ou aprofundar atritos já existentes no meio.

O uso do samba dentro da liturgia, ao menos em Santana, pode ser considerado em maior grau como ponto de convergência que de distanciamento entre RCC e TL. Ainda que existam poucos sambas litúrgicos e pequenos atritos por causa do repertório, as versões de outros estilos musicais para o samba foi uma saída encontrada pelo Ressurreisamba durante sua participação como grupo apoiador. Embora possa pesar mais para determinada corrente, por vezes, seu uso se difere bastante no que diz respeito à música não-ritual.

O recorte escolhido para esse texto (igreja de Santana) pode ser considerado uma exceção dentro de Duque de Caxias, pois são poucas comunidades que usam repertórios “regionais”. Em menor número estão os grupos que se dedicam a interpretar canções canônicas desse modo. Assim, é possível compreender que o capital acústico da pessoa detentora da condução musical do rito pode definir a característica sonora daquela comunidade e evidenciar de modo mais aberto ou velado seus conflitos. Já no campo da música não-ritual, essas diferenças são sempre mais abertas e afetam mais os/as artistas que optam por “remar contra a maré”, e, por isso, são excluídos de um circuito mercadológico mais amplo.

## Referências

AGUIAR, Taylor Pedroso de. *A "cultura" para o Reino: materialidades e sentidos da adoração em uma juventude evangélica em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. 2020.

ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcante de. Et all. *Música brasileira na liturgia*. Paulus: São Paulo, 2005.

ARAÚJO, Marlson Assis de. *Imagens profanas na sagrada mídia? Imagens sagradas na mídia profana? Algumas reflexões sobre a televisão católica no Brasil*. Tese de Doutorado. PUC-SP. São Paulo, 2012.

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life; A Historical-Ethnographic Approach to Samba in Rio de Janeiro (1917-1988)*, Ph.D. Dissertation, Musicology Division, School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

---

<sup>22</sup> Reforço apontando que enquanto usa o samba como estilo principal (o que estaria mais conectado a TL), as outras características estão ligadas ao modelo da RCC.

- ALVES, Daniel; ORO, Ari Pedro. Renovação Carismática Católica: movimento de superação da oposição entre catolicismo e pentecostalismo. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 33(1): 122-144, 2013
- BOFF, Leonardo. *Quarenta anos de Teologia da Libertação*. Disponível em: <https://leonardoboff.org/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-da-libertacao/> . Acesso em 2 de maio de 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2002.
- LOPES, Artur Costa. *A música como instrumento para o diálogo inter-religioso*. Dissertação de mestrado. UFRJ: Rio de Janeiro, 2016.
- MELLO, Jurandy. Entrevista presencial concedida ao autor em junho de 2017. (3:00 min)
- MENEZES, Renata de Castro; TEIXEIRA, Faustino. *Catolicismo plural: dinâmicas contemporâneas*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- OLIVEIRA, Samuel. *Heterogeneidades no choro: um estudo etnomusicológico*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/EM, 2003.
- RCC, histórico da. *RCC Brasil*. 2011. Disponível em: <https://rccbrasil.org.br/institucional/historico-da-rcc.html>. Acesso em: 14 de Fev. 2021.
- SILVA, M. S.; IRSCHLINGER, L. F.; Fé e Política: Embates entre teologia da libertação e a ditadura militar no Brasil da década de 1970. *Akrópolis Umuarama*, v. 24, n. 1, p. 9-22, jan./jun. 2016.
- SOUZA, José Geraldo de. *Folclore e liturgia: subsídios para o estudo do problema*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- TAVARES, Maria Clara de Souza. *A música da Renovação Carismática Católica em grupos de oração na região metropolitana do Recife*. Dissertação de Mestrado. UFPB, João Pessoa, 2015.
- TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.