



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**KARINE RAZZIA**

**A REFRAÇÃO NA TRADUÇÃO E NA RETRADUÇÃO DOS HINOS DA HARPA  
CRISTÃ**

**FORTALEZA**

**2023**

KARINE RAZZIA

A REFRAÇÃO NA TRADUÇÃO E NA RETRADUÇÃO DOS HINOS DA HARPA CRISTÃ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- R219r Razzia, Karine.  
A refração na tradução e na retradução dos hinos da Harpa Cristã / Karine Razzia. – 2023.  
138 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.  
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.
1. Estudos da Tradução. 2. Harpa Cristã. 3. refração. 4. tradução de letra de canção. I. Título.  
CDD 418.02
-

KARINE RAZZIA

A REFRAÇÃO NA TRADUÇÃO E NA RETRADUÇÃO DOS HINOS DA HARPA CRISTÃ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 06/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Luana Ferreira de Freitas  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Paulo Henriques Britto  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – Rio)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cláudia Grijó Vilarouca  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Ao meu pai, que não viveu para a apresentação  
deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, pelo amor e paciência para que eu pudesse dedicar nosso tempo na realização desta pesquisa. Obrigada por ser a tranquilidade que acomoda a minha alma inquieta.

À mamãe, pelas orações que denotam o seu jeito de me amar, e ao meu pai, que partiu no último novembro. Ele sabia que esta pesquisa estava em andamento e teria ficado orgulhoso da apresentação deste trabalho.

Ao meu irmão, pela leitura do texto e pelas discussões provenientes da vivência no mesmo contexto.

Ao ser pequenino que descobri habitando meu ventre, e que se foi como um sopro, repentinamente, como chegou. Obrigada pelo que me fez sentir.

À amiga Marília, minha irmã de outra mãe, por trilhar comigo cada passo desta jornada, com apoio mútuo e ombro amigo. Feliz destino que me fez encontrar-te no outro lado deste país, para entender que a distância e o tempo não importam.

Às colegas Manoela e Ana Kelly, esta pelas dicas de leituras e palestras, determinantes para os rumos deste estudo, e aquela pelos momentos de troca e por ajudar a segurar a barra nas horas de pânico.

À amiga Elane, pelo exemplar da *Harpa Cristã* cujos hinos figuram como corpus desta pesquisa.

Aos membros da banca, Prof<sup>a</sup>. Luana Ferreira de Freitas, Prof. Paulo Henriques Britto e Prof<sup>a</sup> Cláudia Grijó Vilarouca, por aceitarem avaliar o meu trabalho e pela riqueza das contribuições e sugestões. Em especial, ao Prof. Paulo Henriques Britto, por me aceitar como aluna extraordinária em seu curso *Tópicos em Estudos da Tradução – Tradução de Poesia*, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A participação no curso foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

Por fim, ao meu orientador, Prof. Dr. Walter Carlos Costa, por ser a bússola nesta trajetória turbulenta. Sua orientação trouxe-me até aqui em segurança. Gratidão pela sua alma nobre e terna, disposta a ouvir e a aconselhar, para então apontar o caminho. Um exemplo de humanidade e generosidade que acolhe e assegura os que, como eu, dão os primeiros passos no mundo da pesquisa. Obrigada por inspirar tanto.

“A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo, mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. É o próprio movimento do conhecimento.” (KANDINSKY, 1996, p. 31)

## RESUMO

Esta pesquisa de cunho qualitativo parte da premissa de que a tradução e a retradução dos hinos do hinário congregacional *Harpa Cristã* são refratadas pelo espectro da teologia pentecostal, e objetiva demonstrar até que ponto os afastamentos da tradução/retradução dos hinos da *Harpa Cristã* de seus hinos-fonte são frutos de dificuldades tradutórias ou da refração pela teologia pentecostal, e o quanto tais modificações afetam princípios inerentes à tradução da letra de canção como a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima. Para tanto, esta pesquisa descreve o espectro teológico pentecostal e analisa a tradução de quatro hinos da *Harpa Cristã* (2011), contrastando-os com seus originais em língua inglesa e, no caso de hino retraduzido, cotejando-o com a tradução constante no hinário precursor, o *Salmos e Hinos*. A análise ampara-se no recorte teórico-metodológico da refração e da manipulação (LEFEVERE, 1992 e 2012) e da *Teoria do Pentatlo* para a tradução da letra de canção (LOW, 2005 e 2017) e considera a intersecção da letra de canção com o poema (TATIT, 1996 e 2004; GOLDSTEIN 2005; BRITTO, 2008b, 2012 e 2019), dentre outros. No que concerne aos resultados obtidos, percebe-se que a refração afeta aspectos semânticos e formais dos hinos traduzidos/retraduzidos e, em maior ou menor nível, todos os princípios inerentes à tradução da letra de canção, de forma que a cantabilidade, o ritmo e a rima aparecem como prioridades para o tradutor/retradutor pentecostal, enquanto a naturalidade e o sentido assumem posição secundária, sendo o sentido um caso particular dada a natureza do compromisso do tradutor/retradutor pentecostal.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Harpa Cristã; refração; tradução de letra de canção.

## ABSTRACT

This qualitative research starts from the premise that the translation and the retranslation of the hymns of the congregational hymnbook *Christian Harp (Harpa Cristã)* are refracted by the spectrum of Pentecostal theology, and aims to demonstrate to what extent the deviations in the translation/retranslation of the hymns of *The Christian Harp* from their source hymns are the result of translation difficulties or refraction by Pentecostal theology, and how much such changes affect inherent principles of song translation such as singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme. Therefore, this research describes the Pentecostal theological spectrum and analyzes the translation of four hymns from *Christian Harp* (2011), contrasting them with their originals in English and, in the case of a retranslated hymn, comparing it with the translation in the precursor hymnal, *Psalms and Hymns (Salmos e Hinos)*. The analysis is supported by the theoretical-methodological approach of refraction and manipulation (LEFEVERE, 1992 and 2012), and the *Pentathlon Theory* for song translation (LOW, 2005 and 2017) and considers the intersection between song lyrics and poems (TATIT, 1996 and 2004; GOLDSTEIN, 2005; BRITTO, 2008b, 2012, and 2019), among others. Regarding the results obtained, it was confirmed that refraction affects both semantic and formal aspects of the translated/retranslated hymns and, to a greater or lesser extent, all the principles inherent to the song translation, so that singability, rhythm and rhyme are taken as priorities by the Pentecostal translator, while naturalness and sense assume a secondary position, with sense being a special case due to the nature of the commitment of the Pentecostal translator/retranslator.

**Keywords:** Translation Studies; Christian Harp; refraction; song translation.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	The Old Rugged Cross.....	73
Quadro 2 –	Escansão de The Old Rugged Cross .....	74
Quadro 3 –	A Mensagem da Cruz – 291 da HC .....	76
Quadro 4 –	A Mensagem da Cruz – 110 de SH.....	77
Quadro 5 –	Escansão de A Mensagem da Cruz – HC e SH.....	77
Quadro 6 –	Sistematização estrofe A1 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz ....	81
Quadro 7 –	Sistematização refrão R1 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz.....	84
Quadro 8 –	Sistematização estrofe A2 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz ....	86
Quadro 9 –	Sistematização estrofe A3 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz ....	87
Quadro 10 –	Sistematização estrofe A4 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz ....	89
Quadro 11 –	Because He Lives.....	93
Quadro 12 –	Escansão de Because He Lives .....	94
Quadro 13 –	Porque Ele Vive .....	95
Quadro 14 –	Escansão de Porque Ele Vive.....	96
Quadro 15 –	Sistematização estrofe A1 – Because He Lives/Porque Ele Vive.....	100
Quadro 16 –	Sistematização refrão R1 – Because He Lives/Porque Ele Vive .....	101
Quadro 17 –	Sistematização estrofes A3 de Because He Lives e A2 de Porque Ele Vive ..	102
Quadro 18 –	Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling.....	104
Quadro 19 –	Escansão de Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling.....	106
Quadro 20 –	O Senhor da Ceifa Chama.....	107
Quadro 21 –	Escansão de O Senhor da Ceifa Chama.....	108
Quadro 22 –	Sistematização estrofe A1 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama .....	110
Quadro 23 –	Sistematização refrão R1 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama .....	111
Quadro 24 –	Sistematização estrofe A2 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama .....	112
Quadro 25 –	Sistematização estrofe A3 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama .....	113
Quadro 26 –	Sistematização estrofe A4 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama .....	114
Quadro 27 –	If Jesus Goes With Me .....	115

Quadro 28 – Escansão de If Jesus Goes With Me .....	116
Quadro 29 – Se Cristo Comigo Vai.....	119
Quadro 30 – Escansão de Se Cristo Comigo Vai .....	120
Quadro 31 – Sistematização estrofe A1 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai .....	122
Quadro 32 – Sistematização refrão R1 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai .....	123
Quadro 33 – Sistematização estrofe A2 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai .....	124
Quadro 34 – Sistematização estrofe A3 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai .....	126
Quadro 35 – Sistematização estrofe A4 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai .....	127

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CEMP	Centro de Estudos do Movimento Pentecostal
CPAD	Casa Publicadora das Assembleias de Deus
EUA	Estados Unidos da América
HC	Harpa Cristã
HCC	Hinário Cantor Cristão
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IURD	Igreja Universal do Reino de Deus
SH	Salmos e Hinos
trad.	Tradutor

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	13
2	A HARPA CRISTÃ .....	18
3	O PENTECOSTALISMO – ORIGENS E DESENVOLVIMENTO .....	20
3.1	A teologia pentecostal clássica .....	30
3.1.1	<i>A posição da Bíblia</i> .....	33
3.1.2	<i>A figura de Jesus Cristo, o pecado e a salvação</i> .....	33
3.1.3	<i>O batismo com o Espírito Santo</i> .....	36
3.1.4	<i>Os dons e os ministérios do Espírito Santo</i> .....	39
3.1.5	<i>A expulsão de demônios</i> .....	41
3.1.6	<i>A segunda vinda de Cristo, a ressurreição e o arrebatamento</i> .....	43
3.1.7	<i>Hinos e louvores espirituais</i> .....	45
4	A TRADUÇÃO E A RETRADUÇÃO DOS HINOS DA HARPA CRISTÃ .....	47
4.1	Letra de canção e poema .....	50
4.2	Tradução de letra de canção .....	52
4.2.1	<i>Refração</i> .....	55
4.2.2	<i>Retradução</i> .....	59
4.2.3	<i>The Pentathlon Principle para a tradução de letra de canção, de Peter Low...</i>	61
4.2.3.1	<i>A cantabilidade</i> .....	62
4.2.3.2	<i>O sentido</i> .....	64
4.2.3.3	<i>A naturalidade</i> .....	66
4.2.3.4	<i>O ritmo</i> .....	67
4.2.3.5	<i>A rima</i> .....	69
4.3	Considerações sobre a escansão .....	70
4.4	A Mensagem Da Cruz – hino 291 da HC .....	71
4.5	Porque Ele Vive – hino 545 da HC .....	91
4.6	O Senhor da Ceifa Chama – hino 127 da HC .....	103
4.7	Se Cristo Comigo Vai – hino 515 da HC .....	115
5	CONCLUSÃO .....	128
	REFERÊNCIAS .....	133
	ANEXO A – E-MAIL CEMP .....	138

## 1 INTRODUÇÃO

O canto é uma atividade comunicativa. Desde a tenra idade somos seres musicalizados: as canções de ninar sobre o berço; as brincadeiras de roda cantaroladas no pátio da escola; as canções didaticamente selecionadas pela professora para ensinar sobre números, letras e animais; as letras de música divertidas e de gosto duvidoso na adolescência e as criteriosamente escolhidas para a cerimônia de formatura, para o primeiro encontro, o primeiro beijo, o casamento, o funeral. E, na fronteira entre a vida mundana e o divino, os hinos congregacionais entoados com devoção nas igrejas nas manhãs de domingo, ou em qualquer outra parte do dia de qualquer outro dia.

É sobre essa última categoria musical que esta pesquisa se debruça, em específico sobre a tradução dos hinos do hinário pentecostal *Harpa Cristã*, no par inglês/português, na intersecção da canção com o poema, considerando, pois, os hinos congregacionais como textos poéticos escritos e musicalizados. No âmbito da musicalidade, entendemos que há um par emissor/receptor envolvidos, numa relação dialógica, em que as letras de canção são textos comunicativos em relação intrínseca com a melodia. Mesmo que seja comum, nos mais variados tipos de canções seculares, o caráter musicocêntrico, na música religiosa a importância das palavras é acentuada, com a música funcionando como veículo transmissor de mensagens específicas ao ouvinte, para a evangelização e a cristalização de preceitos teológicos. Tal característica torna a música congregacional de caráter logocêntrico, ou seja, um tipo de canção cujo foco são as palavras (LOW, 2005, p. 187; LOW 2017, p. 10) e seus respectivos significados. Portanto, no louvor pentecostal, o que é dito importa.

Gorlée (2005, p. 17) remonta a gênese da música religiosa cristã ao fim do século I d.C., especificamente à carta do apóstolo Paulo aos Efésios. Retiramos da *Bíblia*, na versão Almeida Revista e Corrigida (2009)<sup>1</sup>, o trecho do livro de *Efésios*, capítulo 5 e versículos 18-19, em que Paulo aconselha a igreja primitiva quanto ao comportamento cristão voltado para o louvor e a adoração: “E não vos embriagueis com vinho, em que há contenda, mas enchei-vos do Espírito, falando entre vós em salmos, e hinos, e cânticos espirituais, cantando e salmodiando ao Senhor no vosso coração.”. Embora Paulo não diferencie salmos de hinos e de cânticos espirituais, tais construções poético-musicais deram origem aos hinos cristãos

---

<sup>1</sup> A versão da *Bíblia* traduzida por João Ferreira de Almeida, é a adotada pela *Assembleia de Deus*. Esta pesquisa utiliza, para referenciar os excertos bíblicos, a 4ª edição, de 2009, em volume único com a *Harpa Cristã*. Esta última é idêntica à edição de 2011 da *Harpa Cristã*, corpus deste estudo. Todas são publicações da *Casa Publicadora das Assembleias de Deus* (CPAD). As correspondências bíblicas são nossas, salvo menção em contrário.

modernos que, por sua vez, segundo Gorlée (2005, p. 52), nascem de uma emoção intensa, numa mensagem a princípio impossível de ser explicada e comunicada e que, quando assume a forma de hino, transpassa o âmbito dos sentimentos contidos e alcança a esfera das crenças e das convicções, eventualmente vindo a significar mensagens públicas. Assim, a experiência de cantar hinos religiosos deve ser constantemente repetida, a fim de funcionar ativamente.

Considerando a canção um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (COSTA, 2002, p. 107), há de se considerar a música religiosa enquanto instrumento evangelístico e doutrinador. Da vivência pessoal da autora desta pesquisa, que durante mais de trinta anos esteve inserida no contexto evangélico pentecostal, surge a motivação para o estudo da tradução dos hinos da *Harpa Cristã*, dada a percepção de que, em inúmeras ocasiões, trechos dos hinos deste hinário pentecostal são utilizados com a mesma importância de versículos bíblicos, tanto em contextos litúrgicos quanto em conversas informais. Esses trechos são usados para justificar determinados posicionamentos e orientar ações condizentes com a cosmovisão pentecostal: “como bem diz aquele hino...”. O hino congregacional, portanto, carrega a dupla função de emocionar pela melodia e guiar pelo conteúdo da palavra. O aporte teórico-metodológico para o estudo da tradução/retradução dos hinos da *Harpa Cristã*, no entanto, foi refinado após a participação no curso oferecido pelo Prof. Paulo Henriques Britto, no primeiro semestre de 2021, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A disciplina *Tópicos em Estudos da Tradução – Tradução de Poesia* continha bibliografia específica sobre a tradução da letra de canção, o que ajudou a amparar a análise do *corpus* desta pesquisa.

A tradução da letra de canção não é uma prática nova. Mas, à medida que o mundo foi se tornando cada vez mais globalizado e as barreiras de tempo e de espaço foram cedendo perante os meios tecnológicos, a música ultrapassou fronteiras, culturas e línguas pelas ondas do rádio, da televisão e, mais recentemente, da internet. Ao cair no gosto do público, as canções populares são rapidamente traduzidas para outras línguas, e nem sempre correspondem ao texto da canção-fonte. Embora pesquisas sobre a tradução da canção popular tenham crescido nos últimos anos no meio acadêmico, ainda há muito a ser feito, sobretudo quanto à tradução do hino congregacional.

Mesmo sendo considerada uma forma de representação poética, diferentemente do poema, que conta com uma rica tradição de estudos de prosódia e de versificação<sup>2</sup>, a tradução

---

<sup>2</sup> Cabe destacar nomes como Cavalcanti Proença (1955), Chociay (1974) e Said Ali (1999), sobre a produção poética em língua portuguesa, e Campos (1981) sobre a tradução de poemas estrangeiros para o português.

da letra de canção passa a ocupar um espaço mais significativo nos Estudos da Tradução no início do século XXI. Um exemplo disso é a publicação, em 2005, do volume organizado por Dinda Gorfée *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*, que contém, dentre diversos trabalhos importantes<sup>3</sup> sobre a tradução de letra de canção, “The Pentathlon Principle” [O Princípio do Pentatlo] de Peter Low. No Brasil, nos anos 90, Luiz Tatit, professor da USP, já tecia considerações importantes sobre a junção do verbal com o musical na canção popular. Autores como Low e Tatit ajudam a sustentar pesquisas recentes nesta área, como os trabalhos de Meinberg (2015), Adeodato Júnior (2019), Britto (2019), Ferraz (2020), e Britto e Galindo (2021). No entanto, as pesquisas ainda são escassas nos Estudos da Tradução em relação à tradução do canto congregacional voltada para os aspectos teológicos, temática estudada neste trabalho. Fazem parte do recorte teórico-metodológico desta pesquisa Tatit (1996 e 2004), Low (2005 e 2017) e Britto (2019), que tratam das particularidades da letra de canção e seus processos tradutórios. Para os aspectos de prosódia e versificação na intersecção da letra de canção com o poema, lançamos mão de Fussel (1979), Goldstein (2005) e Britto (2008b e 2012); para a temática da refração e da manipulação pela intencionalidade do tradutor, Lefevere (1992 e 2012) e, sobre os aspectos relacionados à retradução, Alvstad e Rosa (2015), dentre outros.

Esta pesquisa parte da premissa de que a tradução e a retradução dos hinos da *Harpa Cristã* sofrem refração pela teologia pentecostal, que interfere nas escolhas dos tradutores/retradutores para adequar os hinos à mensagem pentecostal. A pesquisa questiona o quanto princípios inerentes à tradução da letra de canção como a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima são afetados por essa refração. Objetivamos demonstrar, pois, até que ponto os afastamentos da tradução/retradução dos hinos da *Harpa Cristã* de seus hinos-fonte são frutos das dificuldades tradutórias ou da refração pela teologia pentecostal, e o quanto tais modificações afetam os princípios da cantabilidade, do sentido, da naturalidade, do ritmo e da rima. Para tal, especificamente, discutimos as particularidades da teologia pentecostal clássica enquanto espectro que causa a refração e analisamos a tradução e a retradução de quatro hinos da *Harpa Cristã*, sob as particularidades da refração e do *Princípio do Pentatlo* de Peter Low.

Os quatro hinos que constam como *corpus* desta pesquisa foram escolhidos por serem representativos das ditas *verdades pentecostais*, ou seja, um conjunto de premissas que regem a cosmovisão pentecostal. Ademais, chamaram-nos a atenção afastamentos

---

<sup>3</sup> Artigos como os de Johan Franzon, Klaus Kaindl, Ronnie Apter e Mark Herman, entre outros.

significativos, na forma e no sentido, desses hinos de seus originais em língua inglesa, o que nos motivou a investigar a natureza de tais modificações. Apesar do sentimento agriçoce da memória afetiva e da nostalgia, foram escolhidos apenas hinos que costumavam ser performados pela autora deste trabalho, de modo a tornar mais eficaz a análise de elementos como a cantabilidade, o ritmo e a coincidência da acentuação musical com a lexical. São eles: “A Mensagem Da Cruz”, “Porque Ele Vive”, “O Senhor da Ceifa Chama” e “Se Cristo Comigo Vai”, respectivamente os números 291, 545, 127 e 515 da *Harpa Cristã*, traduzidos por Antônio Almeida, Otto Nelson e Frida Vingren.

Os hinos escolhidos como *corpus* desta pesquisa foram retirados da edição de 2011 da *Harpa Cristã*, uma edição comemorativa do aniversário de 90 anos desse hinário congregacional, em 2012. Os excepcionais paratextos<sup>4</sup> dessa edição nos ajudam a comprovar a temática da refração pelo espectro pentecostal na tradução/retradução dos hinos, e vários excertos desses paratextos são utilizados ao longo da pesquisa para demonstrar a evolução da *Harpa Cristã* no último século.

Assim, da mesma forma que cabe ao tradutor de canção/poema avaliar e escolher os aspectos mais importantes de um determinado texto para reproduzir (Britto 2002), escolhemos analisar os aspectos semânticos, formais e musicais que julgamos mais relevantes em cada hino e, tal como Britto (2002, p. 1), utilizamos o termo “correspondência” para nos referirmos aos níveis de aproximação ou afastamentos de vocábulos e sintagmas entre a tradução e o hino-fonte. Esta pesquisa limita-se ao âmbito da pesquisa qualitativa, levando em consideração, além da revisão bibliográfica, aspectos empíricos baseados na observação e na experiência.

O texto desta pesquisa divide-se, além deste capítulo introdutório, em outros quatro. O capítulo dois dá conta de um panorama histórico da *Harpa Cristã*, sua organização e desenvolvimento. O terceiro capítulo ocupa-se de apresentar o *Movimento Pentecostal*, também conhecido como pentecostalismo, desde as suas origens nos Estados Unidos até o seu desenvolvimento em território brasileiro, e detalha a teologia pentecostal clássica, sobre a qual a igreja *Assembleia de Deus*, idealizadora da *Harpa Cristã*, se alicerça. O capítulo quatro, por sua vez, apresenta e discute o aporte teórico, e trata da análise dos quatro hinos da *Harpa Cristã* escolhidos como *corpus* desta pesquisa, sob a perspectiva da refração e seu impacto em aspectos inerentes à tradução da letra de canção, como a cantabilidade, a naturalidade, o sentido, o ritmo e a rima. Por fim, o quinto capítulo, chamado de conclusão,

---

<sup>4</sup> Os paratextos da edição comemorativa da *Harpa Cristã* de 2011 são condizentes com Araújo (2014), em *Dicionário do Movimento Pentecostal*.

retoma os aspectos gerais que norteiam esta pesquisa, menciona os desafios encontrados e discute os resultados deste estudo e sua incompletude, o que, por sua vez, serve de sugestão para novas pesquisas relacionadas à tradução dos hinos congregacionais, já que, nas palavras da própria Gorlée (2005, p. 89)<sup>5</sup>, “um hino interpretado e traduzido é tanto uma fratura relativa e equívoca quanto um fragmento flexível e repleto de significado – para todos os seus tradutores, cantores e outros praticantes, é um eterno e incompleto processo de revisão do experimento real”.

---

<sup>5</sup> As traduções neste trabalho são todas nossas, salvo menção em contrário: “An interpreted and translated hymn is both a relative and equivocal fracture and a pliable and meaningful fragment — for all its translators, singers and other practitioners, an eternal and incomplete process of revision of the real experiment.” (GORLÉE, 2005, p. 89).

## 2 A HARPA CRISTÃ

No início do *Movimento Pentecostal* no Brasil as *Assembleias de Deus* cantavam hinos formais protestantes e utilizavam o hinário *Salmos e Hinos*, considerado o pai de todos os hinários evangélicos no Brasil. O *Salmos e Hinos* havia sido publicado em 1861 pelos missionários congregacionais Robert e Sara Poulton Kalley, e era utilizado por diversas igrejas evangélicas históricas na época (ARAÚJO, 2014). No entanto, conforme os paratextos da *Harpa Cristã* (2011), faziam-se necessários hinos que enfocassem as ditas *verdades pentecostais*, e compositores e tradutores pentecostais<sup>6</sup> começaram a trabalhar para a confecção de um hinário que refletisse a cosmovisão pentecostal. Traduções de hinários suecos e americanos, dentre eles *Best of all*, *Segertone*, *Herrens Lov* e *Lovangst*, foram incorporados à Harpa Cristã, assim como hinos retraduzidos e adaptados do hinário congregacional precursor, o *Salmos e Hinos*. Tais hinos apresentavam temáticas que incluíam o batismo com o Espírito Santo, a devoção, a santificação, o arrebatamento, a segunda vinda de Cristo e a vida eterna.

Houve tentativas, anteriores à publicação da *Harpa Cristã*, de sistematizar o cântico congregacional assembleiano. Em 1917, Gunnar Vingren e Daniel Berg, missionários suecos responsáveis pela implantação da *Assembleia de Deus* no Brasil, montaram um pequeno hinário em um caderno particular, com vinte e quatro hinos, dez em inglês e quatorze em sueco. Em 1921, a *Assembleia de Deus* de Belém distribuiu um hinário com quarenta e quatro hinos e dez corinhos, chamado, na época, de *Cantor Pentecostal*. No entanto, foi apenas em 1922 que a *Harpa Cristã* foi publicada, em Recife, em uma edição de apenas cem hinos, e desde então consagrou-se como o hinário oficial da *Assembleia de Deus*. Nas edições seguintes, nos anos de 1923 e 1932 alcançou, respectivamente, trezentos e quatrocentos hinos. Em 1941, o hinário atingiu a marca de 524 hinos. Em 1929, foi lançada uma edição apenas com música, e em 1941 surgiu a primeira edição da *Harpa Cristã* com letra e música. O exemplar utilizado para esta pesquisa, de 2011, conta com 636 hinos, entre composições próprias, textos de substituição, traduções e retraduações.

A partir de 1976, a Casa Publicadora das Assembleias de Deus (CPAD) começou a produzir bíblias que incluíam, no mesmo volume, a *Harpa Cristã*. Isso facilitou que cada membro da *Assembleia de Deus* portasse seu próprio hinário, na igreja e no lar. Tal junção é

---

<sup>6</sup> São significativas as contribuições de José Rodrigues, Maria Antônia Nobre, Sylvio Brito, Frida Vingren, Almeida Sobrinho, Adriano Nobre de Almeida, Manoel Hygino de Souza, Paulo Leivas Macalão, Gunnar Vingren, Antonio Torres Galvão, Samuel Nyström, Emílio Conde, dentre outros.

indicativa da significância que os hinos congregacionais têm no contexto pentecostal e como o conteúdo dos hinos se funde com as escrituras<sup>7</sup>, refletindo a posição que os hinos assumem na vida dos fiéis. A música tem se destacado como uma das principais ênfases na história do pentecostalismo (ARAÚJO, 2014, p. 496), com os hinos da *Harpa Cristã* abrangendo instâncias como o louvor em cultos públicos, cerimônias de casamento, santa ceia, batismo, apresentação de crianças, funeral e homenagens à pátria.

A *Harpa Cristã* teve importante função na difusão da mensagem pentecostal como nova teologia que, em suas origens nas camadas mais desprivilegiadas da população, no início do século passado, precisava oferecer aos que não sabiam ler a chance de ouvir, pelos hinos, o evangelho. As características proselitistas desse hinário pentecostal são apontadas por Souza Júnior (2011, p. 126):

[...] uma vez que a igreja nascente canta a sua fé e, com isso, torna-se emissor e receptor desses ensinamentos embutidos em seus cânticos, os quais se tornarão fonte de ensino de como essa nova comunidade religiosa vai sentir, pensar e agir. Pode-se chamar esse ato de catequização, evangelização, doutrinação ou qualquer outra nomenclatura que tente defini-lo, mas a impressão que fica é de que não há coincidências no fato da literatura das canções conterem um teor intrinsecamente ligado à teologia pentecostal e a sua difusão.

Um século depois de sua primeira edição, o uso da *Harpa Cristã* não se restringe aos membros da *Assembleia de Deus*, fazendo parte da prática religiosa de fiéis das mais variadas denominações. Inúmeras igrejas pentecostais e neopentecostais brasileiras utilizam o hinário assembleiano em seus rituais litúrgicos, confirmando a posição da *Harpa Cristã* como instrumento de consolidação, no país, da hinologia pentecostal, no que diz respeito ao cântico congregacional. Este fato é ressaltado na apresentação da edição de 2011: “muitos dos [...] hinos da *Harpa Cristã* ultrapassaram as fronteiras assembleianas, tocando os corações de milhares de crentes de outras denominações evangélicas brasileiras, alcançando o honrado posto de hinário mais conhecido e amado em todo o país” (HARPA CRISTÃ, 2011, não paginado).

---

<sup>7</sup> Considerando a tradução de João Ferreira de Almeida.

### 3 O PENTECOSTALISMO – ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

Apesar da diversidade religiosa brasileira e da importância das práticas religiosas indígenas e das religiões de matriz africana na composição da religiosidade brasileira, o Brasil é um país majoritariamente cristão<sup>8</sup>, mesmo com uma parcela significativa da população praticando simultaneamente mais de uma religião<sup>9</sup>. Os cristãos brasileiros se dividem em dois grupos principais: os católicos e os protestantes. Os hinos da *Harpa Cristã* fazem parte da liturgia dos cultos das igrejas protestantes, também chamadas de igrejas evangélicas, principalmente as de orientação pentecostal. Os protestantes são um grupo cristão bastante heterogêneo, derivados do rompimento com a Igreja Católica durante a Reforma Protestante liderada pelo monge agostiniano Martinho Lutero, no início do século XVI. A cosmovisão protestante inclui a livre interpretação das Escrituras, a possibilidade de sacerdócio de todos os cristãos e a liberdade de expressão e associação. Essa flexibilidade facilitou a difusão do protestantismo: já no século XVII, inúmeras igrejas evangélicas diferiam das igrejas históricas em suas orientações teológicas e nos usos e costumes. No entanto, os protestantes, desde o início de sua presença no Brasil, no século XIX, preferiam o termo “evangélico” (MENDONÇA, 2005)<sup>10</sup>. As denominações<sup>11</sup> protestantes alinham-se, basicamente, em três grupos: as históricas, as pentecostais e as neopentecostais. Segundo Dias<sup>12</sup> (2018, não paginado)<sup>13</sup>, as igrejas históricas consideram-se as herdeiras da Reforma Protestante; as pentecostais, as filhas dos movimentos avivalistas baseados na “experiência do Espírito Santo”; e as neopentecostais, são como uma derivação do pentecostalismo, fruto da teologia da prosperidade<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Mais de 85% da população brasileira se autodeclarou cristã no censo de 2010. Disponível em: [https://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/pdf/Pag\\_203\\_Religi%C3%A3o\\_Evang\\_miss%C3%A3o\\_Evang\\_pentecostal\\_Evang\\_ao%20determinada\\_Diversidade%20cultural.pdf](https://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/pdf/Pag_203_Religi%C3%A3o_Evang_miss%C3%A3o_Evang_pentecostal_Evang_ao%20determinada_Diversidade%20cultural.pdf). Acesso em: 15 maio 2021.

<sup>9</sup> Segundo pesquisa divulgada pelo site do jornal *O Globo Brasil*, em 07 de junho de 2017, 44% das pessoas entrevistadas declararam praticar mais de uma religião (PAINS, 2017). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/pesquisa-revela-que-44-dos-brasileiros-seguem-mais-de-uma-religiao-21444431>. Acesso em: 17 ago. 2022.

<sup>10</sup> O autor acrescenta: “o primeiro jornal protestante publicado no Brasil, que circulou de 1864 a 1892, chamou-se *Imprensa Evangélica*” (MENDONÇA, 2005, p. 50).

<sup>11</sup> Confissão religiosa.

<sup>12</sup> Robson Santos Dias é professor do Instituto Federal Fluminense.

<sup>13</sup> Disponível em: O avanço do fundamentalismo nas igrejas protestantes históricas do Brasil - *Le Monde Diplomatique*. Acesso em: 17 ago. 2022.

<sup>14</sup> A teologia da prosperidade entende o mundo como local de felicidade, prosperidade e abundância de vida para os cristãos, que seriam herdeiros das promessas divinas (MARIANO, 2014, p. 149).

Do grupo histórico, temos como representantes os batistas, metodistas, presbiterianos, luteranos, anglicanos<sup>15</sup>, entre outros; no campo dos pentecostais, há grandes igrejas como a *Assembleia de Deus*, a *Congregação Cristã no Brasil* e a *Igreja do Evangelho Quadrangular*; são neopentecostais de renome a *Igreja Universal do Reino de Deus*, *Igreja da Graça*, *Renascer em Cristo*, *Poder Mundial* e *Sara Nossa Terra*. Por ser a *Harpa Cristã* um hinário pentecostal, os grupos pentecostais e neopentecostais são objetos de atenção deste estudo e terão suas particularidades teológicas discutidas adiante.

Dada a sua expansão mundial, o pentecostalismo e seus respectivos desdobramentos são temas recorrentes em áreas de estudo como Sociologia, Ciências da Religião, História, Teologia e Filosofia, tanto no Brasil quanto no exterior. Nos últimos anos, encontramos trabalhos que abrangem desde o panorama histórico do movimento pentecostal e seu desdobramento neopentecostal (MENDONÇA, 2005; CAMPOS, 2005; MATOS, 2006; MARIANO, 2014; ARAÚJO, 2014 e 2016) às principais concepções teológicas que permeiam essas igrejas (GILBERTO 2006 e 2008), os usos e costumes<sup>16</sup>, a liturgia, a posição dos pentecostais perante a cultura secular, o proselitismo e a relação com a política (ALENCAR, 2015), dentre outros.

Conhecido como *Movimento Pentecostal*, o pentecostalismo, outrora chamado de *Fé Apostólica* e *Chuva Tardia*<sup>17</sup>, completou o seu primeiro centenário de existência no Brasil. É um centenário marcado pela expansão e pela acomodação cultural dos pentecostais na sociedade brasileira. O pentecostalismo tem suas origens na América do Norte, “no ambiente religioso altamente dinâmico e volátil dos Estados Unidos no século 19” (MATOS, 2006, p. 27)<sup>18</sup>. Com possíveis influências do pietismo alemão, que prezava a fé sobre a razão, do puritanismo, que valorizava a purificação e a rigidez nos costumes, e do metodismo

<sup>15</sup> “A Igreja da Inglaterra resulta, sem dúvida, da Reforma Religiosa, mas, como se diz com frequência, ficou a meio caminho entre Roma e as igrejas protestantes [...] De fato, a ala propriamente dita anglicana recusa o título de protestante. [...] Embora a ala chamada Evangélica da Igreja Anglicana seja significativa por se aproximar bastante dos protestantes em geral, creio não se justificar uma outra categoria, vez que o anglicanismo, apesar disso, mantém sua unidade”. (MENDONÇA, 2005, p. 50).

<sup>16</sup> Regras sociais praticadas por determinados grupos religiosos, que podem incluir normas de vestimenta, cortes de cabelo, práticas esportivas, restrições quanto à alimentação e bebidas, dentre outros: “[...] uma forma de expressão do porte, postura e comportamento social da pessoa ou congregação, confirmando ou comprometendo a doutrina bíblica, a moral e a ética cristãs.” (GILBERTO, [19--], p. 9). Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/004972400cde498eb9629>. Acesso em: 11 abr. 2020.

<sup>17</sup> “O nome “Chuva Tardia”, se tornou especialmente significativo porque por meio dele os pentecostais puderam entender o seu relacionamento tanto com a igreja apostólica quanto com o iminente final dos tempos. [...] o derramamento final do Espírito de Deus que iria preparar a igreja para o derradeiro esforço pela evangelização do mundo antes da volta do Senhor.” (MATOS, 2006, p. 31, grifo do autor). Já o termo “apostólica” se refere ao papel dos apóstolos na propagação do evangelho de Cristo.

<sup>18</sup> Ministro presbiteriano, professor de história no Centro Presbiteriano de Pós-Graduação Andrew Jumper, em São Paulo, e historiador da Igreja Presbiteriana do Brasil.

wesleyano<sup>19</sup>, que defendia a inteira santificação e a perfeição cristã, os ideais precursores do pentecostalismo lançaram suas primeiras raízes nos Estados Unidos nos eventos denominados *Primeiro Grande Despertamento*, entre as décadas de 1730 e 1740, e *Segundo Grande Despertamento*, entre 1790 e 1840. Houve, ainda, o *Avivamento* de 1857-1858, considerado por alguns como o *Terceiro Grande Despertamento*. Essas formas de avivamento (*revival*) mantiveram-se ativas por todo o século XIX, em movimentos de renovação espiritual pautados sobretudo nos ideais da perfeição cristã, da santidade (*Movimento Holiness*) e sob a simbologia do Pentecostes. Elas se davam, principalmente, em reuniões de vigília e oração, e em eventos de cultos contínuos de avivamento, numa forma inovadora de tentar resgatar e reviver o fervor do cristianismo primitivo. Matos (2006, p. 27) confirma este clima de despertamento e renovação da fé:

[...] a ocorrência do Primeiro Grande Despertamento trouxe revitalização às igrejas protestantes, mas, ao mesmo tempo, produziu um tipo diferente de cristianismo, mais emocional, mais independente das antigas estruturas e tradições, mais desejoso de novas formas de experimentar o sagrado.

Essas novas formas de experimentar o sagrado provocaram mudanças profundas no panorama cristão, rompendo com uma série de padrões que caracterizavam as igrejas protestantes há séculos, sobretudo quanto às práticas de culto tradicionais e a interpretação das Escrituras. As igrejas pentecostais passaram a propor “re-interpretações muitas vezes bastante radicais da teologia, do culto e da experiência religiosa” (MATOS, 2006, p. 24) que, por conseguinte, foram adotadas por outras igrejas que viriam a surgir. Algumas dessas práticas incluíam manifestações efusivas de emoção, êxtase, curas, revelações, profecias e episódios de glossolalia:

Essa poderosa efervescência espiritual também resultou no surgimento de um sem-número de novos movimentos religiosos, alguns dentro dos limites do protestantismo histórico e outros bastante distanciados do mesmo, como shakers, mórmons e testemunhas de Jeová. (MATOS, 2006, p. 27).

Inicialmente modesto, o pentecostalismo manteve-se restrito aos Estados Unidos até o início do século XX. Embora a concepção de santidade não tenha deixado de existir no âmbito pentecostal, é dessa época a distinção mais acentuada da tradição *holiness* para uma cosmovisão teológica mais direcionada à ênfase do poder pelo batismo no Espírito Santo.

---

<sup>19</sup> Doutrina de John Wesley, precursor avivalista. Acredita-se que o próprio Wesley foi fortemente influenciado pelo pietismo alemão. Para mais informações sobre o pietismo alemão e sua influência sobre John Wesley, veja: *O pietismo e sua influência na vida e na igreja cristã*, do professor Edson Douglas de Oliveira. Disponível em: [http://www.escolacharlesspurgeon.com.br/files/pdf/Pietismo\\_Sua\\_Influencia\\_na\\_Vida\\_e\\_na\\_Igreja\\_.pdf](http://www.escolacharlesspurgeon.com.br/files/pdf/Pietismo_Sua_Influencia_na_Vida_e_na_Igreja_.pdf). Acesso em: 18 mar. 2021.

Encontramos na pessoa de William Joseph Seymour<sup>20</sup> o estopim do pentecostalismo como o conhecemos hoje: expoente do evento chamado de *Avivamento da Rua Azusa*, em Los Angeles, em 1906, Seymour reuniu um grupo de pessoas para buscar o batismo com o Espírito Santo, de forma que o número de interessados nessa nova maneira de vivenciar o sagrado cresceu rápida e vertiginosamente a ponto de obter expansão nacional e alastrar-se para outros países, sob a alcunha de *Movimento Pentecostal*. Segundo Matos (2006), estima-se que entre abril e setembro de 1906 mais de treze mil pessoas visitaram o local, ouvindo a nova mensagem pentecostal. Evangelistas que passaram por Azusa criaram a *Escola de Chicago*, que, por sua vez, treinou os missionários que trouxeram o pentecostalismo para o Brasil.

Pelo caráter pouco ortodoxo para a época, as reuniões religiosas da rua Azusa chamaram a atenção da imprensa local, que ridicularizava os eventos presenciados, referindo-se a eles como uma estranha babel de línguas. Ainda hoje os cultos pentecostais são conhecidos pelas manifestações efusivas e extáticas, para não dizer barulhentas. Na época, essas reuniões também chamavam a atenção pelo caráter multirracial, em plena época de segregação nos Estados Unidos. Como resultado, muitos pastores, curiosos com as divulgações da imprensa, foram investigar o fenômeno na rua Azusa. Acabavam convencidos pelo que viam e passavam a fazer parte do movimento. No entanto, em meio a críticas de líderes eclesiásticos, crises internas em relação aos princípios teológicos e doutrinários, problemas de fanatismo e às dificuldades impostas pelas leis de segregação americanas,<sup>21</sup> o caráter multirracial do movimento não perdurou. Matos (2006, p. 34-35) explica a desintegração do *Avivamento da Rua Azusa*:

Por causa dos obstáculos culturais, sociais e institucionais, muitas igrejas negras começaram a se retirar de denominações multirraciais [...]. Da mesma maneira, uma associação branca ligada à Igreja de Deus em Cristo formou as Assembleias de Deus como uma denominação predominantemente branca em 1914 (Hot Springs, Arkansas) [...] Os pentecostais hispanos, muito numerosos, também se organizaram separadamente.

Com o tempo, o movimento foi enfraquecendo e, no final da década de 1930, o templo da rua Azusa foi demolido. Segundo Matos (2006, p. 33), que pessoalmente visitou o

---

<sup>20</sup> (1870-1922). Pregador *holiness* e discípulo de Charles Parham, este também considerado um dos precursores do Movimento Pentecostal por ser o primeiro a afirmar de que o falar em línguas estranhas (glossolalia) era a evidência visível e bíblica do batismo com o Espírito Santo (BURGESS & MCGEE, 1995, apud. CAMPOS, 2005). Seymour era filho de escravizados em pleno período de segregação racial nos EUA, e iniciou as reuniões pentecostais em sua própria casa, que logo ficou pequena. Para mais informações sobre William Joseph Seymour e Charles Parham, ver: *As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada*, de Leonildo Silveira Campos.

<sup>21</sup> Leis de *Jim Crow*.

local, hoje há uma placa em uma praça próxima ao lugar onde ficava o templo, em reconhecimento da importância do *Avivamento da Rua Azusa* e que sintetiza a cosmovisão e a essência missionária do movimento pentecostal:

Missão da Rua Azusa – Esta placa comemora o local da Missão da Rua Azusa, que estava localizada na Rua Azusa 312. Formalmente conhecida como Missão da Fé Apostólica, ela serviu como nascedouro do Movimento Pentecostal internacional de 1906 a 1931. O pastor William J. Seymour superintendeu o ‘Avivamento da Rua Azusa’. Ele pregou uma mensagem de salvação, santidade e poder, recebeu visitantes de todo o mundo, transformou a congregação em um centro multicultural de adoração e comissionou pastores, evangelistas e missionários para levarem ao mundo a mensagem do Pentecostes (Atos 2.1-41). Hoje os membros do Movimento Pentecostal/Carismático totalizam meio bilhão ao redor do mundo. Fevereiro de 1999 – Comissão Memorial da Rua Azusa.

Nesse ínterim, o pentecostalismo já havia se espalhado, em diferentes denominações, por todos os Estados Unidos, cruzado as fronteiras da América do Norte e se disseminado pelo mundo. É importante ressaltar que, quando os primeiros pentecostais chegaram ao Brasil, as igrejas protestantes históricas já estavam implantadas no país e apresentavam modesto crescimento.

Embora conste como marco inicial do pentecostalismo no Brasil os anos de 1910 e 1911, datas da formação dos grupos que originaram, respectivamente, as igrejas *Congregação Cristã do Brasil* e *Assembleia de Deus*, há registros da existência, no país, de ocorrências religiosas que Araújo<sup>22</sup> (2016) chama de "proto-pentecostais". Dessas manifestações precursoras do pentecostalismo brasileiro, do século XIX ou ainda antes, o pesquisador cita os movimentos messiânicos de natureza popular, caráter profético e certamente fanático, oriundos de “antigas denominações protestantes, pessoas e movimentos que apresentaram características espirituais autônomas e manifestações de dons, como o falar em línguas e a profecia” (ARAÚJO, 2016, p. 12). São exemplos desses movimentos messiânicos os casos dos Muckers<sup>23</sup>, no Rio Grande do Sul, e de Canudos<sup>24</sup>, na Bahia. Entre os primeiros pregadores no Brasil a defender a ação direta do Espírito Santo nos fiéis, as revelações divinas e a comunicação direta com Deus, sem a intermediação dos santos da *Igreja Católica*, encontramos Agostinho José Pereira, aparecido em 1841, no Recife, e chamado de *Lutero Negro*; o padre católico José Manoel da Conceição, que em 1865

<sup>22</sup> Ministro assembleiano e pesquisador da história das Assembleias de Deus no Brasil; em 2016 chefiava o Centro de Estudos do Movimento Pentecostal (CEMP).

<sup>23</sup> Para mais informações sobre os Muckers, ver: *Os Muckers: uma releitura psicológica*, de Heloisa Mara Luchesi Módolo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13754/15572>. Acesso em: 17 mar. 2021.

<sup>24</sup> Sobre Canudos e outros movimentos messiânicos, ver: *Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro*, de Lísias Nogueira Negrão. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n46/a06v1646.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

converteu-se ao presbiterianismo e é considerado o primeiro pastor brasileiro; Miguel Ferreira, fundador da *Igreja Evangélica Brasileira*, reconhecida pelo Governo Imperial em 1879; e Erik Nilsson, missionário batista sueco, que na década de 1890 “buscou o batismo com o Espírito Santo durante 14 dias” e acabou impedido pela mulher, assustada com tais manifestações extáticas. Após esse episódio, “cessou de buscar a experiência pentecostal e tornou-se contrário a essas manifestações” (ARAÚJO, 2016, p. 13).

O contexto histórico brasileiro do século XIX é marcado pela forte imigração europeia, o que influenciou o panorama religioso no Brasil trazendo o protestantismo europeu, em contraste com o catolicismo trazido pelos portugueses. Sobre os Muckers, no Vale dos Sinos, “dos 124 imigrantes que chegaram à colônia, 108 pertenciam à Igreja Protestante” e embora “[o]s colonos [tenham sido] abandonados pela Igreja Luterana Alemã e [...] guiados por homens sem nenhuma condição de manter íntegra a identidade religiosa da qual eram herdeiros” (MÓDOLO, 2009, p. 131), são perceptíveis as reminiscências do mesmo pietismo alemão que influenciou as primeiras manifestações precursoras do *Movimento Pentecostal* nos Estados Unidos. Também é perceptível a influência da religiosidade trazida pelos imigrantes europeus no relato de Araújo (2016, p. 12) sobre José Manuel da Conceição, quando este ainda era um padre católico: “fez amizade com uma família inglesa protestante e impressionava-se com o modo como aquela família, aos domingos, deixava todos os seus afazeres para se dedicar ao estudo da *Bíblia*, à oração e aos cânticos”, práticas que passou a reforçar em seus sermões.

Várias teorias tentam explicar o avanço do *Movimento Pentecostal* no Brasil, como a teoria das ondas, a teoria dos surtos e a teoria das ênfases. A teoria mais utilizada é a do sociólogo Paul Freston (1995), adaptada de outro sociólogo, David Martin,<sup>25</sup> para o contexto brasileiro, que entende a implantação das diversas igrejas pentecostais no país como um sistema de três grandes ondas. Araújo (2016) questiona o sistema de ondas observando que, devido à heterogeneidade do *Movimento Pentecostal* no Brasil, essas ondas não podem ser consideradas movimentos uniformes.

Da primeira onda, constam as igrejas *Congregação Cristã do Brasil* (1910) e *Assembleia de Deus*<sup>26</sup> (1911); a segunda onda é marcada pela significativa fragmentação do pentecostalismo e o surgimento de igrejas como a *Igreja do Evangelho Quadrangular* (1951),

<sup>25</sup> Sociólogo da *London School of Economics*. Autor de *Tongues of Fire: The Explosion of Protestantism in Latin America*, *Pentecostalism: The World Their Parish* e *The Future of Christianity: Reflections on Violence and Democracy, Religion and Secularization*.

<sup>26</sup> Nessa época, como *Missão da Fé Apostólica*. Apenas em 1918, a igreja foi registrada em cartório sob o nome de *Assembleia de Deus*, em alusão à *Assembly of God*, a denominação pentecostal de Hot Springs (ARAÚJO, 2016).

*O Brasil para Cristo* (1955) e a *Deus é Amor* (1962); e a terceira onda inclui a *Igreja Universal do Reino de Deus* (1977) e a *Igreja Internacional da Graça de Deus* (1980), entre outras. Do ponto de vista das teorias dos surtos e das ênfases, as igrejas pioneiras priorizavam ensinamentos baseados no batismo com o Espírito Santo, com ênfase no falar em línguas estranhas. Já nas décadas de 1950 e 1960, ensinavam os preceitos da cura divina, enfatizando os milagres e a escatologia. Por fim, as igrejas dos anos 1970-80 caracterizaram-se pelo dualismo, ou seja, a luta constante de forças antagônicas: o Bem e o Mal/Deus e o Diabo, com práticas de expulsão de demônios e ênfase na teologia da prosperidade (ARAÚJO, 2016, p. 14).

As transformações pelas quais as igrejas pentecostais passaram ao longo do seu primeiro século de existência não se limitam aos aspectos teológicos e suas respectivas ênfases. Essas mudanças dizem respeito, também, ao modo como os pentecostais se relacionam com a cultura secular<sup>27</sup> e como promovem sua acomodação no mundo, indo da total rejeição ao convívio na sociedade secular, à aculturação<sup>28</sup> e à ocupação dos espaços considerados mundanos. Alencar (2015) oferece um panorama da postura das igrejas pentecostais perante a cultura secular e, por meio dos modelos de Richard Niehbur<sup>29</sup>, situa as igrejas, em conformidade com a teoria das ondas, no cabo de tensão entre a rejeição e a assimilação da cultura secular. As igrejas da primeira onda, portanto, chegaram ao Brasil com uma postura de forte rejeição à cultura, reduto no qual acreditavam residir o pecado, sob o domínio de Satanás. Para essas igrejas, nesse tempo, o pecado estaria em toda e qualquer atividade não relacionada ao trabalho, ao convívio familiar e à vida social na comunidade religiosa: a prática de esportes, as danças, a mídia e participação na política estavam terminantemente proibidas. Por sua vez, as igrejas da segunda onda estariam na posição intermediária de síntese e assimilação cultural, impactadas pelo empreendedorismo americano do pós-guerra: “a fixação pelos grandes números, a engenhosidade para atrair multidões, a

---

<sup>27</sup> Não entramos em teorizações sobre as definições de cultura, cientes das discussões de antropólogos e sociólogos sobre o tema. No entanto, entendemos, para este estudo, que cultura secular refere-se às práticas relacionadas à comunicação, esportes, vida social, interação humana, acesso à tecnologia, dentre outros, para além dos eixos lar-igreja-trabalho. Os usos e costumes das igrejas normatizam o nível de interação permitido com essas práticas. Seguimos Alencar (2015) e utilizamos o termo “pentecostalismo” de modo abrangente para descrever a cultura pentecostal e os termos “cultura” e “cultura secular” em contraponto a “pentecostalismo” e “cosmovisão pentecostal”, entendendo que “toda religião, do ponto de vista social, tem cultura própria. Ademais, cada corrente religiosa dentro de uma mesma religião também desenvolve traços culturais próprios” (ALENCAR, 2015, p. 02).

<sup>28</sup> Agir em concordância com a cultura secular do seu tempo, ou seja, adaptação aos costumes do entorno, fora da comunidade religiosa.

<sup>29</sup> Modelos de extremos no relacionamento das correntes cristãs com a cultura secular seriam *Cristo contra a cultura* e *Cristo da cultura*, intermediados por *Cristo acima da cultura*, *Cristo e cultura em paradoxo* e *Cristo o transformador da cultura*.

competitividade entre os ministérios, os mitos para reforçar o carisma eram ferramentas aceitas para se “ganhar almas para Jesus” (ALENCAR, 2015, p. 40). Passaram a utilizar canais midiáticos e a realizar grandes eventos evangelísticos, chamados de *cruzadas*, em espaços seculares como estádios de futebol, tendas e auditórios. Por fim, das igrejas da terceira onda resultaria o que Alencar (2015) chama de aculturação. Esse período foi marcado pela controvérsia teológica e por uma nova e grande divisão denominacional das igrejas, com características bem singulares. Ritmos e instrumentos antes proibidos passaram a fazer parte do louvor das igrejas, e grupos musicais e gravadoras evangélicas despontaram com sucesso. Igrejas dessa última onda adotaram estratégias de marketing empresarial para impulsionar o crescimento, táticas que Alencar (2015, p. 44) chama de “modelo administrativo eclesiástico”, e passaram a exercer forte participação na esfera política.

Como resultado dos processos de evangelização e aculturação, o crescimento do número de evangélicos pentecostais no Brasil é significativo a partir da segunda e terceira ondas, adentrando o novo milênio. Segundo os dados do último censo demográfico<sup>30</sup>, os evangélicos foram o segmento religioso que mais cresceu no período intercensitário. Em 2000, eles representavam 15,4% da população. Em 2010, chegaram a 22,2%, um aumento de cerca de 16 milhões de pessoas (de 26,2 milhões para 42,3 milhões). Em 1991, este percentual era de 9,0% e em 1980, 6,6%. Da parcela da população brasileira que se declarou evangélica, 60,0% são de origem pentecostal, representando uma força considerável no panorama político-ideológico brasileiro.

Na mesma linha de Alencar (2015), Araújo (2016, p. 163) comenta as tentativas de classificar os tipos de pentecostanismos brasileiros:

Em geral, são enquadramentos tipológicos resultantes da análise da sua dinâmica histórico-institucional, considerando as mudanças ocorridas na mensagem religiosa - concomitante ao contínuo processo de aculturação das teologias importadas -, em comportamentos desses religiosos (ruptura com o ascetismo) e no seu modo de inserção na sociedade (dessectarização e acomodação social).

Para Araújo (2016, p. 168) há cinco tipos principais de pentecostanismos: o *pentecostalismo clássico*, fruto da experiência de Pentecostes e derivado do protestantismo tradicional; o *neopentecostalismo*, saído do pentecostalismo tradicional e que produziu ideias e conceitos distintos do movimento original; o *pseudopentecostalismo*, sem ênfase na

<sup>30</sup> Censo demográfico de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O censo demográfico de 2020 foi adiado devido à pandemia do COVID-19. Dados disponíveis em: [https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14244-asi-censo-2010-numero-de-catolicos-cai-e-aumenta-o-de-evangelicos-espiritas-e-semreligiao#:~:text=Os%20evang%C3%A9licos%20foram%20o%20segmento,para%2042%2C3%20milh%C3%B5es](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14244-asi-censo-2010-numero-de-catolicos-cai-e-aumenta-o-de-evangelicos-espiritas-e-semreligiao#:~:text=Os%20evang%C3%A9licos%20foram%20o%20segmento,para%2042%2C3%20milh%C3%B5es.). Acesso em: 28 fev. 2021.

expressão dos chamados dons espirituais; o *pós-pentecostalismo*, considerado um pentecostalismo nominal, com ausência total dos distintivos da doutrina pentecostal; e o *isopentecostalismo*, com outras correntes de diversas naturezas dentro do pentecostalismo.

Esses pentecostalismos, baseados nos valores implícitos da espiritualidade pentecostal (experiência, verbalismo, espontaneidade, sobrenaturalidade e biblicismo)<sup>31</sup>, “produzem uma constelação de práticas características dos pentecostais” (ARAÚJO, 2014, p. 288): as exclamações sagradas; o estilo de oração em voz alta e louvor; o jejum; o levantar das mãos durante as orações; o estender das mãos em direção a uma pessoa ou grupo, simbolizando uma imposição de mãos intercessória coletiva; o aplaudir o Senhor; o toque em objetos abençoados, representando o tocar nas vestes de Jesus; a imposição de mãos para o batismo no Espírito Santo; as roupas unguidas em oração; e os sonhos e visões.

Portanto, o pentecostalismo é um movimento bastante diverso em suas manifestações e ênfases, capaz de se reinventar ao longo do tempo, fragmentando-se e adaptando-se conforme o contexto religioso, político e social. Sua influência é perceptível nas igrejas ditas históricas e até na *Igreja Católica*, por meio de movimentos de “renovação espiritual” ou “carismáticos” (MATOS, 2006, p. 24). Listamos alguns exemplos dessa influência: a *Renovação Carismática Católica no Brasil*, a *Igreja Batista da Lagoinha*, o *Presbitério Brasil Central*, a *Igreja Cristã Maranata* e as *Igrejas da Obra da Restauração*. Há igrejas históricas que, devido ao contato com o pentecostalismo, passaram a adotar o termo “renovada” no nome, como a *Igreja Batista Renovada*, a *Igreja Presbiteriana Renovada do Brasil* e a *Igreja Metodista Renovada*. Esses processos não escaparam de críticas:

O último e grande desafio às igrejas protestantes históricas [...] foi o avanço do movimento carismático no interior delas mesmas gerando divisões que produziram as chamadas igrejas ‘renovadas’. O neopentecostalismo, como se sabe, provocou verdadeira devastação nessas igrejas. (MENDONÇA, 2005, p. 65-66)

Além das grandes igrejas representantes das três ondas, há muitas outras de ordem pentecostal surgidas no decorrer do século XX e com forte atuação no país, cujas origens permeiam os processos de fragmentação das três grandes ondas e se estendem para além delas, como as *Igrejas Batistas Independentes*, a *Igreja de Cristo Pentecostal no Brasil*, a *Missão Evangélica Pentecostal do Brasil*, a *Igreja do Avivamento Bíblico*, a *Igreja Pentecostal da Bíblia no Brasil – Ministério Porta da Vida*, a *Igreja de Deus*, a *Igreja de Nova Vida*, a *Igreja Tabernáculo de Jesus Casa da Bênção*, a *Igreja Renascer em Cristo*, a *Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra*, a *Igreja Evangélica Bola de Neve*, dentre outras.

<sup>31</sup> Para detalhes sobre os elementos da espiritualidade pentecostal, ver *Dicionário do Movimento Pentecostal*, de Israel de Araújo, p. 287-288.

As pioneiras *Assembleia de Deus* e *Congregação Cristã no Brasil* não escaparam à fragmentação, devido a diferenças administrativas, doutrinárias e teológicas: *Assembleia de Cristo*, *Assembleia de Deus Ministério de Madureira* e *Assembleia de Deus Vitória em Cristo*; *Cristã Universal Independente* e *Congregação Cristã do Brasil Renovada*. Outro desdobramento relevante é o da *Igreja Pentecostal de Nova Vida* que, por meio de membros dissidentes, deu origem à *Igreja Universal do Reino de Deus* e que, por sua vez e pelo mesmo processo, originou a *Igreja Internacional da Graça de Deus*. Assim, o universo pentecostal é marcado por um processo contínuo de desmembramentos, criação e renomeação de igrejas em denominações que ultrapassam a casa dos milhares, muitas, segundo Araújo (2016, p. 155), de caráter efêmero.

É pertinente ressaltarmos que, no curso da história do pentecostalismo no Brasil, alguns princípios tradicionais foram mantidos enquanto outros foram ressignificados. O pentecostalismo, devido a sua natureza plástica, expansiva e fluida, “se disseminou tanto na forma de movimento, denominação, seitas ou igrejas, como também de mentalidade” (ARAÚJO, 2016, p. 15), como resultado “da rápida compressão de forças econômicas, sociais, políticas e culturais em um sistema complexo de interações transnacionais”<sup>32</sup> (BOWLER, 2010, p. 231). Araújo (2014, p. 357, grifos do autor) confirma os esforços de autores nacionais e estrangeiros em estabelecer uma configuração identitária do pentecostalismo na atualidade. Ele lista dez aspectos gerais, que favorecem “o entendimento das principais características do “ser pentecostal” e das possíveis variações que essa identidade comporta.”:

Uma descrição resumida dessa identidade seria:

1. Ênfase na espiritualidade e poder na vida dos crentes, nos cultos, nos cânticos e nas pregações, expressos pela voz alta e na espontaneidade de falar ‘glória a Deus’, ‘aleluias’ e ‘línguas estranhas’; e busca pela vida espiritual cheia do Espírito e com a prática dos dons espirituais;
2. Resistência ao sistema mundano e afastamento das coisas do mundo, expressos no rigorismo ético e nos usos e costumes;
3. Mudança social de seus adeptos pela transformação decorrente do evangelho;
4. Ênfase no derramamento do Espírito Santo sobre a igreja como um revestimento (batismo no Espírito Santo) para a evangelização, diante da iminente volta de Cristo para arrebatá-los todos os salvos;
5. Abominação do pecado e ênfase na santificação do corpo, alma e espírito;
6. Ênfase no jejum e na oração coletiva em voz alta;
7. Forte identificação com os pobres, os sofredores e os marginalizados da sociedade, tornando-o um movimento popular;
8. Ênfase no sobrenatural, por meio da cura divina e milagres;
9. Ênfase no sacerdócio universal dos crentes;

---

<sup>32</sup> “the rapid compression of economic, social, political and cultural forces into a complex system of transnational interactions” (BOWLER, 2010, p. 231).

10. Ênfase na centralidade da *Bíblia*, tendo-a como palavra escrita de Deus sob inspiração verbal e plenária.

Segundo Mariano<sup>33</sup> (2014, p. 148), o pentecostalismo brasileiro, desde o início, construiu suas bases nas camadas mais pobres e marginalizadas da população. Durante muito tempo, promoveu forte desvalorização do mundo material, defendendo uma postura ascética. No entanto, devido aos processos de acomodação cultural, a identidade pentecostal já alcança as camadas mais elevadas da população brasileira, adentrando nas classes média e alta, com jogadores de futebol, empresários e artistas famosos assumidamente adeptos desta teologia.

A *Harpa Cristã* está inserida neste constante processo de fusão e mutação, como responsável por ajudar a moldar a mentalidade e a identidade do pentecostal brasileiro. A seguir, nos atemos a explicar a teologia pentecostal clássica, que a *Harpa Cristã* representa.

### 3.1 A teologia pentecostal clássica

Apesar de o pentecostalismo brasileiro ter suas origens nos movimentos avivalistas estadunidenses, foram missionários suecos e italianos oriundos de um centro de formação de missionários em Chicago que trouxeram o *Movimento Pentecostal* para o Brasil. Em 1910 chegaram, após experiência na comunidade pentecostal dos Estados Unidos, às cidades de São Paulo e Belém do Pará, respectivamente, o italiano Luigi Francescon<sup>34</sup>, para fundar a *Igreja Congregação Cristã no Brasil*, e os suecos Adolph Gunnar Vingren e Daniel Gustav Högberg<sup>35</sup>, em missão de evangelização que resultou na criação da *Assembleia de Deus*, em 1911.

Pioneiras pentecostais no Brasil, ambas as igrejas constam da chamada primeira onda e se enquadram no que se considera a teologia pentecostal clássica, que enfatiza o batismo com o Espírito Santo e os dons espirituais como a glossolalia. Embora se alinhem em pontos fundamentais como a crença na *Bíblia* enquanto palavra de Deus, na trindade, nos batismos nas águas e com o Espírito Santo, na segunda vinda de Cristo e no arrebatamento, a sintonia não é completa entre essas duas igrejas. Elas divergem, desde as suas origens, em pontos importantes:

<sup>33</sup> Professor do Departamento de Sociologia da USP, pesquisador do CNPq, vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP e, desde 2014, editor da *Plural: revista de Ciências Sociais* (USP).

<sup>34</sup> Missionário italiano que havia emigrado para os Estados Unidos em 1890. Considerado um dos fundadores da *Assembleia de Deus* na Itália, ajudou a iniciar o *Movimento Pentecostal* também na Argentina (ARAÚJO, 2014).

<sup>35</sup> Assim que chegaram ao Brasil, os suecos se juntaram aos batistas e esconderam o fato de que pertenciam ao *Movimento Pentecostal*. (ARAÚJO, 2016).

[...] somando-se as diferenças doutrinárias quanto à salvação, predestinação<sup>36</sup> (livre-arbítrio), as diferenças de costumes (uso de véu e ósculo santo) e a ferrenha oposição à organização humana, sendo que a “recusa à organização humana” é ponto de separação entre as Congregações e as Assembleias de Deus. Não se trata apenas de uma diferença eclesial, mas também de uma questão de princípios. (ARAÚJO, 2016, p. 30, grifo do autor, nota de rodapé nossa).

Para Matos (2006, p. 41) há diferenças no aspecto organizacional da *Congregação Cristã no Brasil*:

No plano administrativo, rejeita o excesso de organização, tem uma burocracia mínima, e não conta com pastores, e sim com anciãos não-remunerados. A liderança é baseada na antiguidade mais do que no carisma ou competência. Seus líderes são praticamente anônimos e essa ausência de personalismo resulta numa tendência mínima para cismas e ambições políticas. Com as suas características inusitadas, a Congregação Cristã no Brasil exemplifica o dinamismo e a diversidade do movimento pentecostal.

Devido às diferenças das duas igrejas pioneiras, tomamos por base a teologia pentecostal clássica defendida pelos teólogos da *Assembleia de Deus*, em consonância com o conteúdo da *Harpa Cristã*, por ser essa última uma publicação da CPAD, a *Casa Publicadora das Assembleias de Deus*. Essa corrente teológica teve forte influência tanto da igreja pentecostal sueca, principalmente nas quatro primeiras décadas de existência da *Assembleia de Deus* no Brasil, quanto da norte-americana, mais recentemente. A partir da década de cinquenta, houve uma maior sistematização das doutrinas bíblicas por meio da tradução<sup>37</sup> de livros teológicos pentecostais, do inglês para o português, por missionários estadunidenses (ARAÚJO, 2014) e da produção de material dessa natureza no Brasil.

Assim como a utilização da *Harpa Cristã* não se limita à *Assembleia de Deus*, a teologia pentecostal clássica, como defendem os assembleianos, perpassa outros ministérios. Embora diferentes igrejas de matriz pentecostal misturem princípios calvinistas, práticas sabatistas e adotem aspectos de variadas concepções teológicas, por se basearem na *Bíblia*, todas se aproximam, em algum ponto, da teologia pentecostal clássica. Araújo (2014, p. 563) esclarece: “As igrejas neopentecostais não possuem uma homogeneidade teológica, embora isso não seja prerrogativa apenas dessa vertente pentecostal. Mas, no processo de assimilação e prática teológica, elas seguem o mesmo *script* do pentecostalismo clássico”.

Para elencar e discutir os preceitos da teologia pentecostal clássica, tomamos por base *Teologia Sistemática Pentecostal*<sup>38</sup>, no qual tais preceitos são definidos como “sã

<sup>36</sup> Princípio calvinista: “De entre os seres humanos, Deus predeterminou uns para a vida eterna e outros para a condenação eterna.” (OLIVEIRA, 2018, p. 54)

<sup>37</sup> Foram importantes tradutores de teologia pentecostal do inglês para o português os estadunidenses Lawrence Olson e Orland Spencer Boyer.

<sup>38</sup> Um clássico da teologia pentecostal, de Antonio Gilberto (editor geral). Em 2020, chegou à 14ª reimpressão.

doutrina”, “verdades pentecostais” e “teologia verdadeiramente bíblica e conservadora”, além da ênfase na missão da CPAD de “conservar a verdadeira teologia num universo apóstata e herege” (GILBERTO, 2008, não paginado), em alusão aos ditos desvios teológicos nas outras correntes pentecostais. Produzido por nove teólogos<sup>39</sup> nacionais e afirmando sistematizar uma teologia mais brasileira, o volume enfatiza a *Bíblia* como a “inerrante” palavra de Deus (ANDRADE, 2008, p. 19), Deus como um ser supremo que subsiste nas pessoas da “santíssima Trindade” (SOARES, 2008, p. 55-107) as figuras de Cristo e do Consolador (SOARES, 2008, p. 103-107), os dons e os ministérios do Espírito Santo (GILBERTO, 2008, p. 194-202), o retorno de Cristo e o arrebatamento da Igreja (ZIBORDI, 2008, p. 501). Antonio Gilberto<sup>40</sup> define a Teologia Sistemática como “a rainha de todas as matérias bíblicas” (GILBERTO, 2008, p. 13), por ser amplamente discutida nos educandários teológicos pentecostais.

A teologia pentecostal clássica tem como ponto norteador a “Doutrina de Deus”<sup>41</sup> (SOARES, 2008, p. 49), se posiciona contrária ao que considera “teorias inadequadas” (SOARES, 2008, p. 53-55), tais como o ateísmo, agnosticismo, evolucionismo, politeísmo, henoteísmo, materialismo, panteísmo, deísmo e monismo<sup>42</sup>. Para o pentecostal clássico, essas teorias têm como consequência o distanciamento do homem de seu criador e não passam de “sistemas de crenças em Deus que divergem dos ensinamentos bíblicos e inúmeras tentativas de explicar o relacionamento d’Ele com o Universo e o homem.” (SOARES, 2008, p. 53).

Nos deparamos com outros preceitos do pentecostalismo clássico, em Gilberto (2006)<sup>43</sup>:

Embutidas na expressão *verdades pentecostais* estão as bênçãos celestiais que acompanham a salvação, como a busca, o recebimento e a conservação do batismo com o Espírito Santo, os dons espirituais, a operação de milagres portentosos, sonhos e visões da parte de Deus, hinos e cânticos espirituais, expulsão de demônios pelo poder do Senhor, e inúmeras outras maravilhas da parte do Senhor ressurreto. Assim sendo, o termo *pentecostais* na expressão em apreço não se refere primeiramente ao povo pentecostal, mas às verdades e realidades doutrinárias, relacionadas diretamente à Pessoa do Espírito Santo, na sua multiplicidade de operações nesta dispensação da Igreja do Senhor. (p. viii, grifos do autor).

A seguir, discutimos os elementos mais relevantes da teologia pentecostal clássica e das ditas verdades pentecostais, por entender que muitos deles foram inseridos na tradução dos hinos da *Harpa Cristã*:

<sup>39</sup> Antonio Gilberto, Claudionor Corrêa de Andrade, Ciro Sanches Zibordi, Elienai Cabral, Elinaldo Renovato, Esequias Soares, Jeremias do Couto, Severino Pedro da Silva e Wagner Gaby.

<sup>40</sup> Na nota do editor geral. Pastor, conferencista e articulista; consultor teológico e doutrinário da CPAD.

<sup>41</sup> Teologia ou Teontologia.

<sup>42</sup> Sobre as teorias citadas, ver *Teologia Sistemática Pentecostal*, p. 53-55.

<sup>43</sup> *Verdades Pentecostais*.

### **3.1.1 A posição da Bíblia**

Os pentecostais são conhecidos pelo apego à *Bíblia*. A onipresença da *Bíblia* é uma marca do pentecostalismo que guia não só a fé como as práticas dos fiéis: “Muito do que os pentecostais creem e do que eles praticam pode ser compreendido como formas contemporâneas de precedentes bíblicos.” (ARAÚJO, 2014, p. 288).

Segundo Andrade (2008), a teologia pentecostal clássica considera ambos os testamentos da *Bíblia* como a palavra inspirada, inerrante e infalível de Deus, de autoria divina-humana, completa em si mesma e que não necessita quaisquer acréscimos. Embora reconheça o valor das escrituras enquanto literatura e sua precisão histórica, segundo o autor, a teologia pentecostal clássica objetiva estudá-las como o veículo pelo qual “ouvimos Deus nos falar de maneira única e singular pelos lábios dos santos profetas e apóstolos” (ANDRADE, 2008, p. 21). Considera-se “blasfêmia”, “heresia” e “apostasia”, frutos do racionalismo e da incredulidade acadêmica, as teologias ditas liberais que asseveram a *Bíblia* conter (ao invés de ser) a palavra de Deus ou se limitam a considerá-la literatura. Tais teologias teriam como consequência a incredulidade, a leniência para com o pecado, o relativismo moral e ético e o desleixo para com a evangelização. Para o teólogo pentecostal clássico, a ortodoxia tem que ser absoluta, com a *Bíblia* na posição de “suprema e inquestionável árbitra em matéria de fé e prática [...] é nossa obrigação ser-lhe obediente sem quaisquer questionamentos.” (ANDRADE, 2008, p. 24).

Neste tipo de posicionamento, há pouco espaço para a contextualização dos textos bíblicos, de acordo com a cultura do povo a que se destinavam e o tempo em que foram escritos. Interpretações literais dos textos bíblicos tendem a ser problemáticas, já que o cunho metafórico em que foram escritos pode ser desconsiderado ou mal interpretado. Ser inquestionavelmente obediente a passagens escritas há mais de dois mil anos e traduzidas por sujeitos teologicamente orientados e “naturalmente ideológicos” (ALTHUSSER, 1974, p. 54), desconsidera a evolução da humanidade, do saber, da ciência e dos valores e das necessidades sociais.

### **3.1.2 A figura de Jesus Cristo, o pecado e a salvação**

A teologia pentecostal clássica considera Jesus Cristo portador de duas naturezas distintas que se relacionam: Deus e Homem. No nome composto *Jesus Cristo*, o nome *Jesus*

designa a pessoa e a existência do filho de Deus, enquanto *Cristo* é o título que designa o salvador universal, o *Messias*. Nessa concepção, Jesus é preexistente, eterno e imutável: existindo antes de todas as coisas, subsistindo no tempo e na história, e permanecendo sempre o mesmo. Alinhando-se ao Credo de Niceia<sup>44</sup>, Silva (2008) declara Jesus Cristo como gerado e não-feito, filho unigênito de Deus, sendo uma substância do pai, por quem todas as coisas foram feitas. Fica nítida a figura do Homem-Deus:

Jesus na eternidade estava com Deus e era Deus [...]. Ao humanizar-se, não deixou de ser divino, pois atributos exclusivos da deidade foram manifestos por Ele entre os homens. Ao abrir mão, voluntariamente, de sua glória junto ao Pai, limitou-se, esvaziou-se, aniquilou-se a si mesmo, a fim de sofrer pela humanidade. No ventre de Maria, pois, uniram-se duas naturezas: a divina e a humana. Por amor de nós, para nos salvar, Deus se fez Homem. (SILVA, 2008, p. 123).

Os pentecostais consideram a concepção de Jesus sobrenatural, miraculosa e virginal, por meio do Espírito Santo no ventre de Maria. No entanto, não sustentam a hipótese da perpétua virgindade da mãe de Jesus, diferente do que acreditam os cristãos católicos. Ademais, a oração, assim como palavras de louvor e adoração, fica reservada apenas às figuras do Deus Pai-Filho, e o contrário se toma por idolatria. Da mesma forma, os pentecostais não consideram sagrados objetos como crucifixos e rosários, nem reverenciam imagens esculpidas que representam santos ou outras divindades.

Muitos nomes e títulos se aplicam à pessoa de Jesus Cristo: Maravilhoso Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz, Renovo, Cordeiro de Deus, Senhor de Todos, Senhor dos Senhores, Senhor e Salvador Jesus Cristo, dentre outros. Quanto aos atributos do Homem-Deus, atribui-se a ele a onipotência, a onipresença e a onisciência, além das características de santo, justo, manso, humilde, inocente, obediente, imaculado e amoroso (SILVA, 2008). Para os pentecostais, Jesus nunca pecou, no entanto, pela sua morte ter-se-ia dado a expiação de todos os pecados.

Para Gilberto (2008), é incoerente falar de salvação sem falar, primeiro, de pecado. A hamartiologia é a parte da teologia que investiga a concepção de pecado e, nesse âmbito, o pecado não é uma ideia passiva de erro, mas fruto de uma ação proposital. Pelos propósitos divinos, o homem não foi criado para o pecado e, se pecou, foi por seu livre-arbítrio. Trata-se, portanto, de “uma condição responsável ou uma característica que implica culpabilidade.” (CABRAL, 2008, p. 304). Nessa concepção, tudo o que foge dos propósitos estabelecidos por Deus para determinado fato ou conduta humana é considerado pecado.

---

<sup>44</sup> Realizado na Bitínia, na atual Turquia, no ano 325 (SILVA, 2008).

Ao pecado seguem a culpa e o castigo, e uma de suas consequências seria a morte: “A morte, como punição do pecado, tem um caráter universal, porque ‘a morte passou a todos os homens’. Por causa do pecado de Adão, todos os seus descendentes tornaram-se pecadores e culpados.” (CABRAL, 2008, p. 319). Observamos correspondência dessa perspectiva na afirmação do apóstolo Paulo: “Porque o salário do pecado é a morte,” que complementa: “mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna, por Cristo Jesus, nosso Senhor.”. Para reforçar a natureza hereditária e universal do pecado, a teologia pentecostal resgata outra afirmação de Paulo, em que ele declara não haver um justo sequer sobre a Terra: “Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus, sendo justificados gratuitamente pela sua graça, pela redenção que há em Cristo Jesus”.

A parte da Teologia que se dedica a estudar a salvação chama-se soteriologia, a qual defende que essa dádiva não se apresenta de forma coletiva. De natureza individual e considerada um “novo nascimento”, teria sido concretizada por meio da morte de Cristo na cruz pela redenção dos pecadores. Percebe-se um alinhamento da noção de salvação defendida pela teologia pentecostal clássica com a pregação de Lutero, que defendia ser a salvação um dom gratuito de Deus, pela graça e atrelada à figura de Jesus Cristo. Gilberto (2008, p. 338) define a salvação como a “redenção do ser humano do poder do pecado [...]. É, ainda, a libertação do cativo espiritual [...]. E finalmente, é o retorno do exílio espiritual do pecador para Deus”. Ele acrescenta:

[...] uma milagrosa transformação espiritual, operada na alma e na vida - no caráter - de toda pessoa que, pela fé, recebe Jesus Cristo como seu único Salvador pessoal. [...] Não se trata apenas de um livramento da condenação do inferno; a salvação abarca todos os atos e processos redentores, bem como transformadores da palavra de Jesus Cristo, nesta vida e na outra. (GILBERTO, 2008, p. 334)

O autor enfatiza que há dois lados na salvação: um objetivo e divino e outro subjetivo e humano, nos quais Deus seria o doador e o homem o receptor da dádiva. Também sistematiza três passos que, segundo ele, resultam na salvação do indivíduo: reconhecer mediante o evangelho que é pecador, confiar em Jesus como o seu salvador e confessar que Jesus é o seu salvador pessoal. Uma pessoa salva apresentaria, portanto, sinais de regeneração espiritual, plenitude no Espírito Santo, maturidade espiritual e dedicação a Deus no seu trabalho. No entanto, apesar de considerada uma dádiva, para obter a salvação é necessário escolher passar pela porta estreita<sup>45</sup>, ou seja, escolher o caminho mais difícil, longe do pecado

<sup>45</sup> “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela; E porque estreita é a porta, e apertado, o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem.”. (Mateus 7:13,14).

e dos prazeres mundanos. Para os pentecostais clássicos, a palavra da salvação é, no contexto evangelístico, a “boa-nova” que deve ser levada a todo pecador. Além disso, ser salvo é a condição primordial para o recebimento do batismo com o Espírito Santo, como veremos a seguir.

### 3.1.3 O batismo com o Espírito Santo

Para os pentecostais, o Espírito Santo é o sopro de Deus entre os homens, uma forma de experienciar a sua presença. O termo grego *pneuma* refere-se ao vento, ao ar, ao sopro (GILBERTO, 2008). Chama-se, portanto, pneumatologia a doutrina que estuda o Espírito Santo e seus atributos como um dos elementos que compõem a trindade: o pai, o filho e o Espírito Santo. Para Gilberto (2006, p. 32), não se trata de um tema fácil de explicar e discutir, dado o seu aspecto divino, abstrato e misterioso.

Acerquemo-nos deste sublime assunto com reverência e santo temor e com oração, tendo em mente que se trata de um assunto assaz difícil, pois o Espírito Santo não fala de si mesmo [...]. Trata-se do insondável mistério da Santíssima Trindade, do qual devemos nos acercar primeiramente pela fé em Cristo [...] Ele não aparece com nomes revelados, como o Pai e o Filho aparecem, e sim com títulos descritivos da sua natureza e missão no mundo, entre os homens, bem como através de seus atos realizados. *Espírito Santo*, por exemplo, não é rigorosamente um nome como apelativo, e sim um título descritivo da sua natureza (‘Espírito’) e da sua missão principal nesta dispensação da igreja (‘Santo’), isto é, santificar-nos. [...] Ele habita em nós. As suas operações, portanto, são invisíveis, nas profundezas do nosso interior. (grifos do autor)

Na visão da teologia pentecostal clássica, cada pessoa da trindade é Deus:

A palavra do Senhor descarta a ideia de triteísmo (três Deuses) [...]. A Trindade pode ser definida como a união de três Pessoas - o Pai, o Filho e o Espírito Santo - em uma só divindade. Tais Pessoas, embora distintas, são iguais, eternas, e da mesma substância. Ou seja, Deus é cada uma dessas Pessoas. (SOARES, 2008, p. 91)

Não encontramos a palavra *trindade* na *Bíblia*. O termo é posterior à escritura da *Bíblia* “[...] e só pôde ser ensinada explicitamente com o advento do Filho, o Senhor Jesus, e com a manifestação do Espírito Santo” (SOARES, 2008, p. 100). Ao Espírito Santo é dado o atributo de “consolador” entre os homens, cuja correspondência percebemos nas palavras de Jesus Cristo, no *Evangelho de João* 14:26: “Mas aquele Consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito.”

A teologia pentecostal clássica afirma que o consolador, assim como as outras pessoas da trindade, é eterno, onipotente, onipresente, onisciente e criador, ou seja, “Deus e o

Espírito Santo são uma mesma divindade.” (SOARES, 2008, p. 107). Apesar do atributo da onipresença, o Espírito Santo não habita estruturas construídas pelo homem, mas o seu interior, sendo necessário pertencer à comunidade pentecostal para desfrutar tal experiência. Gilberto (2006, p. x) explica:

O Espírito Santo não habita em organizações, denominações, programações, edifícios e coisas similares. A habitação interior do Espírito o incrédulo jamais pode alcançar, nem desfrutar, por estar alienado de Deus pela incredulidade e impiedade [...]. Ele precisa pertencer ao povo salvo para experimentar a bênção deste testemunho.

Para Gilberto (2006, p. xii) o batismo com o Espírito Santo “é outra das sobre-excelentes verdades pentecostais”, cuja referência percebemos na passagem bíblica do evento de Pentecostes, uma das festas sagradas judaicas estabelecidas no *Velho Testamento*<sup>46</sup>. Após a ascensão de Cristo, os discípulos reuniram-se para a observação do dia de Pentecostes, quando, segundo descrito no livro de *Atos* 2:1-8, foram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas:

1. E, cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar;
2. E, de repente, veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados.
3. E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles.
4. E todos foram cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem.
5. E em Jerusalém estavam habitando judeus, varões religiosos, de todas as nações que estão debaixo do céu.
6. E, correndo aquela voz, ajuntou-se uma multidão e estava confusa, porque cada um os ouvia falar na sua própria língua.
7. E todos pasmavam e se maravilhavam, dizendo uns aos outros: Pois quê! Não são galileus todos esses homens que estão falando?
8. Como pois os ouvimos, cada um, na nossa própria língua em que somos nascidos?

Comumente, a prática da busca e recebimento do batismo com o Espírito Santo se dá em sessões de cultos de avivamento nos templos pentecostais, com louvor, oração em voz alta e imposição de mãos. No entanto, encontramos relatos de recebimento desse batismo em sessões de oração em casa<sup>47</sup>. Conforme observado nos cultos pentecostais, o indivíduo em busca do batismo com o Espírito Santo geralmente recebe a imposição de mãos de uma liderança da igreja que já alcançou tal experiência e, em pé ou ajoelhado, levanta a voz em oração, de olhos fechados e mãos erguidas, até que, em manifestação extática, começa a falar

<sup>46</sup> No livro de *Levítico*, capítulo 23.

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0x-OsKCTbic>. Acesso em: 12 abr. 2021.

em línguas estranhas. É comum o batizado no Espírito Santo saltar e chorar durante a experiência.<sup>48</sup>

Para os pentecostais, o batismo com o Espírito Santo segue a salvação: “é primeiramente porque somos salvos que experimentamos o batismo com o Espírito Santo” (GILBERTO, 2008. p. 336), que representa um revestimento de poder e uma maneira de o crente se comunicar diretamente com Deus. Esse revestimento se dá pela simbologia do fogo, que se alastra e purifica, como as línguas repartidas<sup>49</sup> que teriam descido sobre o povo no Pentecostes. Muitos pentecostais se referem ao batismo com o Espírito Santo como “batismo com fogo”, em referência a João, o Batista: “E eu, em verdade, vos batizo com água, para o arrependimento; mas aquele que vem após mim é mais poderoso do que eu; não sou digno de levar as suas sandálias; ele vos batizará com o Espírito Santo e com fogo.”<sup>50</sup> Araújo (2014, p. 119) enfatiza o que pensa ser um dos resultados mais importantes desse acontecimento: “O batismo no Espírito Santo outorgará ao crente ousadia e poder celestial para realizar grandes obras em nome de Cristo e ter eficácia no seu testemunho e pregação”, deixando claro que considera necessário passar por esse episódio pentecostal antes de exercer a obra missionária.

O “falar em línguas” da teologia é visto como um sinal de Deus, uma evidência física e inicial para comprovar o batismo com o Espírito Santo. No entanto, a prática de “falar em línguas” se tornou tema de controvérsias quanto ao tipo de línguas estranhas que se vinha a falar após a experiência do batismo com o Espírito Santo, resultando em mudanças no entendimento da capacidade de falar línguas humanas que se desconhece para a capacidade de falar línguas estranhas ininteligíveis, ou seja, as línguas dos anjos.<sup>51</sup> Alencar (2015, p. 12) esclarece os motivos de tal confusão:

A glossolalia foi concebida no início por Charles Fox Parham [...] pai doutrinário do movimento pentecostal no mundo, como xenolalia, ou a capacidade de falar uma língua estrangeira que o indivíduo desconhece, a qual não havia aprendido. Parham chegou a ensinar que os missionários não precisavam aprender as línguas dos países para onde iriam e que o dom de línguas supriria essa necessidade. Muitos tentaram o feito, e após sucessivos fracassos, e não pouca polêmica e divisão, a teologia pentecostal passou a entender o dom apenas como glossolalia.

Encontramos referência para essa nova maneira de perceber as línguas estranhas na passagem bíblica de *1 Coríntios*, 14:2: “Porque o que fala em língua estranha não fala aos

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QMtHILcsQvc>, <https://www.youtube.com/watch?v=MyPsrKRrx5Y>, e <https://www.youtube.com/watch?v=ZfeRW5FhZq4>. Acesso em: 12 abr. 2021.

<sup>49</sup> Labaredas.

<sup>50</sup> *Mateus* 3:11.

<sup>51</sup> Baseado em *1 Coríntios* 13:1 e 2: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia [...]”.

homens, senão a Deus; porque ninguém o entende, e em espírito fala de mistérios.”. O pentecostal clássico acredita que é possível que o indivíduo venha a perder o batismo com o Espírito Santo caso não mantenha uma rotina baseada nos princípios cristãos: o recebimento do batismo com o Espírito Santo é visto como um episódio único e é preciso conservá-lo, levando uma vida fervorosa mediante a prática da oração, do testemunho, da adoração e tendo uma vida santificada (ARAÚJO, 2014). Gilberto (2008, p. 186) confirma essa perspectiva: “A conservação do poder do Espírito Santo vem pela constante renovação espiritual do crente” e acrescenta, resumindo a cosmovisão pentecostal: “O crente regenerado pelo Espírito Santo precisa também manter-se renovado pelo mesmo Espírito Santo [...]. O avivamento espiritual não é só ter o fogo e o calor (fervor) do Espírito Santo; é preciso continuar a avivar a chama do fogo espiritual.” (GILBERTO, 2006, p. 30).

### **3.1.4 Os dons e os ministérios do Espírito Santo**

A paracletologia é uma parte da pneumologia que se preocupa com o estudo dos atos e das operações do Espírito Santo. Os pentecostais acreditam que os dons espirituais podem ser concedidos por Deus no momento do batismo com o Espírito Santo, e que as línguas estranhas são parte desses dons, precedendo todos os outros. Gilberto (2008, p. 195) define os dons espirituais: “O dom espiritual é uma dotação ou concessão especial e sobrenatural pelo Espírito Santo, de capacidade divina sobre o crente, para serviço especial na execução dos propósitos divinos para e através da Igreja.”. Voltamos às *Escrituras* para referenciar os dons, ministérios e operações do Espírito Santo, segundo *1 Coríntios*, 12:4-11:

1. Ora, há diversidade de dons, mas o Espírito é o mesmo.
2. E há diversidade de ministérios, mas o Senhor é o mesmo.
3. E há diversidade de operações, mas é o mesmo Deus que opera tudo em todos.
4. Mas a manifestação do Espírito é dada a cada um, para o que for útil.
5. Porque a um, pelo Espírito, é dada a palavra da sabedoria; e a outro, pelo mesmo Espírito, a palavra da ciência;
6. e a outro, pelo mesmo Espírito, a fé; e a outro, pelo mesmo Espírito, os dons de curar;
7. e a outro a operação de maravilhas; e a outro, a profecia; e a outro, o dom de discernir os espíritos; e a outro, a variedade de línguas; e a outro, a interpretação das línguas.
8. Mas um só e o mesmo Espírito opera todas essas coisas, repartindo particularmente a cada um como quer.

Dentre os dons espirituais, percebemos como o mais evidente na prática pentecostal a profecia, seguida da interpretação de línguas e da cura. Existe diferença, no entanto, entre a profecia como manifestação momentânea do Espírito e a profecia como dom

ministerial. Segundo Araújo (2014), a primeira estaria potencialmente disponível a todo cristão cheio do Espírito Santo e a segunda, apenas aos que servem à igreja como ministros profetas. O primeiro caso não diria respeito a um discurso previamente preparado, mas a um impulso que pode transmitir uma revelação, exortação, consolo, advertência ou julgamento. Ele alerta: “A igreja não deve ter como infalível toda profecia desse tipo, porque muitos falsos profetas estarão na igreja” (ARAÚJO, 2014, p. 269). Nesse caso, entra em cena o dom do discernimento de espíritos, uma dotação especial que possibilitaria julgar corretamente as profecias e distinguir se uma mensagem provém do Espírito Santo ou não. Os sinais proféticos também são recebidos e transmitidos à congregação por meio de sonhos e visões; no entanto, o que prevalece são as manifestações extáticas em línguas estranhas, que implicam no dom da interpretação de línguas. Araújo (2014, p. 270) explica a natureza desse tipo de interpretação:

Trata-se da capacidade concedida pelo Espírito Santo, para o portador deste dom compreender e transmitir o significado de uma mensagem dada em línguas. Tal mensagem, interpretada para a igreja reunida, pode conter ensino sobre a adoração e a oração, ou pode ser uma profecia. Toda a congregação pode assim desfrutar dessa revelação vinda do Espírito Santo. A interpretação de uma mensagem em línguas pode ser um meio de edificação da congregação inteira, pois toda ela recebe a mensagem [...]. A interpretação pode vir através de quem deu a mensagem em línguas ou de outra pessoa.

Sobre o dom de curas, uma prática muito enfatizada pelas igrejas da segunda onda e continuada até os dias de hoje, é a manifestação sobrenatural do Espírito Santo para a cura de doenças do corpo, da alma e da mente, tanto para crentes quanto para descrentes. Gilberto (2008) afirma que o dom de curas contempla os enfermos sem distinção da doença, bastando uma palavra de ordem, uma oração, um olhar ou um toque.

Os dons espirituais teriam a função de fortalecer espiritualmente a igreja e todos os que necessitam de ajuda espiritual, em um processo dinâmico e fraterno, já que o aspecto ministerial dos dons seria o de ajudar e servir ao próximo. Para Araújo (2014), o apóstolo Paulo, ao explicitar os dons espirituais, afirmou a unidade diante da diversidade, apontando uma lista de dons que provêm da mesma origem. De acordo com o autor, os dons espirituais são “manifestações diretas da operação e da presença do Espírito Santo na congregação”. (ARAÚJO, 2014, p. 267).

### ***3.1.5 A expulsão de demônios***

Na visão pentecostal, os demônios são seres infernais que podem estar em qualquer lugar. Numerosos e organizados, teriam como chefe Satanás e, devido à invisibilidade, poderiam se infiltrar nos lares, escolas, instituições, governos e outros espaços importantes da sociedade.

A demonologia é a parte da angelologia que trata dos demônios. Essa doutrina entende que os demônios têm por objetivo enganar, corromper, desmoralizar e brutalizar o ser humano, afastando-o de Deus. Seriam responsáveis por levar as pessoas ao suicídio, ao divórcio, a cometer crimes ou se dedicar aos prazeres ditos pecaminosos: “os demônios não são culpados por todas as coisas ruins que assolam a humanidade, porém, eles estão por trás da maioria das desgraças e flagelos que se abatem sobre os seres humanos (GABY, 2008, p. 473).

Os pentecostais acreditam que os demônios, por não terem corpos, estão sempre tentando entrar no corpo dos humanos para usá-los como se fossem seus, falando através das vozes daqueles que possuem. Seriam responsáveis por atacar a fé, a palavra de Deus e a “sã doutrina”, propagando o ocultismo, a imoralidade, a violência e a crueldade, na tentativa de destruir todas as camadas que compõem a sociedade (GABY, 2008). Para o autor, a possessão demoníaca se dá quando um ou mais demônios ocupam o corpo de uma pessoa, exercendo controle e influência diretos sobre ela, prejudicando suas funções mentais, emocionais, nervosas e físicas. Algumas enfermidades são entendidas como resultado da ação demoníaca. Esse é um preceito problemático, já que doenças físicas e mentais e sofrimentos psíquicos podem vir a ser interpretados como frutos da ação demoníaca cujo tratamento se restringe à prática do exorcismo, abstendo-se do acompanhamento médico adequado. Pinto e Falcão (2014) relatam depoimentos médicos que, apesar de reconhecerem a importância da religiosidade na recuperação dos pacientes, demonstram preocupação com aqueles que recusam medicação e abandonam o tratamento devido a interferências religiosas. Ademais, a atribuição de comportamentos violentos ao demônio também implica em um tema polêmico, já que exime o ser humano da brutalidade de seus atos. Mariano (2014) debate a ênfase dada ao Diabo em relação à ética e à culpa nos meios pentecostal e neopentecostal, em que pouca coisa é dita sobre o livre-arbítrio e a responsabilidade do fiel em relação às suas escolhas: se o homem peca ou é acometido por problemas, ele é, antes de tudo, vítima da tirania do Diabo, e não é totalmente culpado por seus atos (MARIANO, 2014, p. 140).

Jesus seria capaz de anular o poder dos demônios. Por meio da fé, teria investido seus discípulos de autoridade divina para expulsar os demônios e curar as pessoas. Os pentecostais contemporâneos creem que, por meio da santificação, da prática da oração e da penitência do jejum, o poder investido por Jesus aos seus discípulos se estende a eles, tornando-os aptos para exercer a expulsão dos demônios e a cura dos doentes em nome de Jesus. Encontramos correspondências para essas crenças em *Lucas* 9:1: “E, convocando os seus doze discípulos, deu-lhes virtude e poder sobre todos os demônios e para curarem enfermidades.”; em *Mateus* 17:21: “Mas esta casta de demônios não se expulsa senão pela oração e pelo jejum.”; e em *Marcos* 16:17-18: “E estes sinais seguirão aos que crerem: em meu nome, expulsarão demônios; falarão novas línguas; [...] e imporão as mãos sobre os enfermos e os curarão.” Araújo (2014) confirma que os pentecostais veem o ministério de Jesus como o paradigma para a prática de expulsão de demônios, e que essa implica na necessidade de discernimento para detectar a presença dos demônios, atentando para mudanças repentinas de voz e emoções, reações violentas ao nome de Jesus e perversões sexuais.

A expulsão de demônios se aproxima do que se entende por exorcismo. Conforme observado nos cultos pentecostais, as pessoas que estariam possuídas, ao receberem a oração, sofrem manifestações convulsivas, gritam, se retorcem e, se não seguradas, caem no chão. Por meio da oração, em nome de Jesus, seriam libertas<sup>52</sup>. Essa prática é frequente em todas as correntes pentecostais, sendo mais enfatizada pelas igrejas neopentecostais. Há igrejas que exploram esses episódios a ponto de tornarem a expulsão de demônios um espetáculo, o que desperta críticas dentro do próprio movimento pentecostal: Araújo (2014) desaconselha e julga perigosa a prática de conversar com os demônios durante suas manifestações. Já Gaby (2008, p. 474) alerta para o que chama de distorções e aberrações doutrinárias na área do *demonismo*: “Em grande parte elementos que lidam com libertação de endemoninhados divulgam mais a atuação dos demônios do que a Palavra de Deus”. Ele acrescenta que o fato de uma pessoa ter sido liberta do espírito maligno, pelo poder de Deus, não significa que está para sempre imune a uma nova possessão. O demônio expulso faria de tudo para voltar ao corpo que possuía. Ainda, segundo ele, nenhum crente verdadeiro pode ser possuído por um demônio, pois “o Espírito e os demônios nunca poderão habitar no mesmo corpo.” (GABY, 2008, p. 478).

---

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IBgghoW5LUk>. Acesso em: 16 abr. 2021.

### 3.1.6 A segunda vinda de Cristo, a ressurreição e o arrebatamento

De modo geral, os pentecostais, baseados nas narrativas da *Bíblia*, creem que Jesus Cristo veio à Terra uma vez, e como parte de um plano divino, morreu na cruz e ressuscitou para a imortalidade<sup>53</sup>. Acreditam, também, que o Cristo ascendido<sup>54</sup> voltará uma segunda vez ao mundo; que os fiéis serão levados em arrebatamento para o céu, e que, nesse dia, a morte será vencida<sup>55</sup>: todos os que morreram na salvação ressuscitarão para a vida eterna, e os que morreram no pecado ressuscitarão para a condenação<sup>56</sup>.

Constam dos eventos escatológicos esperados pelos pentecostais o arrebatamento da igreja, o tribunal de Cristo, a grande tribulação, a vinda de Jesus à Terra, o fim do império do anticristo, o julgamento das nações, a prisão de Satanás, o milênio, a revolta do diabo e seu julgamento, o juízo final e novos céus e novas terras. Destes, enfatizamos os eventos da segunda vinda de Cristo, da ressurreição e do arrebatamento, amplamente observados pelos pentecostais.

A escatologia é a “doutrina das últimas coisas” e trata de acontecimentos que estão por vir. Essa temática foi muito enfatizada pelas igrejas da segunda onda. A segunda vinda de Cristo à Terra daria indícios de sua iminência, sinais para os quais os cristãos devem se manter alertas. Para Zibordi (2008), esses sinais são o aparecimento de falsos profetas, guerras, fome, epidemias, terremotos, sinais no céu, perseguição, escândalo, traição, ódio, iniquidade, falta de fé, falta de amor, multiplicação da ciência<sup>57</sup>, escárnio e apostasia. O arrebatamento, por sua vez, seria o acontecimento em que Cristo levará os seus fiéis ao céu. De acordo com *Mateus 24:36*, ninguém sabe a data desse acontecimento: “Porém daquele Dia e hora ninguém sabe, nem os anjos do céu, mas unicamente meu Pai.”. Por isso, os pentecostais esperam que o arrebatamento aconteça a qualquer momento. Quando da volta de Jesus e do arrebatamento, Zibordi (2008) afirma que os mortos em Cristo ressuscitarão

<sup>53</sup> *João 1:14*: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós [...]”; *Lucas 23:46*: “E, clamando Jesus com grande voz, disse: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito. E, havendo dito isto, expirou”; *1 Coríntios 15:20*: “Mas, agora, Cristo ressuscitou dos mortos e foi feito as primícias dos que dormem.”.

<sup>54</sup> *Atos 1:9*: “E, quando dizia isto, vendo-o eles, foi elevado às alturas, e uma nuvem o recebeu, ocultando-o a seus olhos.”.

<sup>55</sup> *1 Coríntios 15:26*: “Ora, o último inimigo que há de ser aniquilado é a morte.”.

<sup>56</sup> *João 5:28 e 29*: “Não vos maravilheis disso; porque vem a hora em que todos os que estão nos sepulcros ouvirão a sua voz. E os que fizeram o bem sairão para a ressurreição da vida; e os que fizeram o mal para a ressurreição da condenação.”.

<sup>57</sup> Zibordi (2008, p. 496) relaciona a multiplicação da ciência à busca do homem por vida em outros planetas e à necessidade de respostas científicas para indagações como “Quem somos?”, “De onde viemos?” e “Para onde vamos?”, sendo que “só a Palavra de Deus tem a resposta para as principais indagações da humanidade”. O autor toma por base a passagem bíblica do livro de *Daniel 12:4*: “... muitos correrão de uma parte para outra, e a ciência se multiplicará”.

primeiro e com ele reinarão, e que, em seguida, os salvos vivos serão transformados<sup>58</sup> para juntos, subir aos céus ao encontro de Jesus. Há inúmeras divergências teológicas entre os pentecostais, que afirmam ser essa ressurreição simbólica, aludindo a uma ressurreição espiritual. No entanto, conforme argumentado por Zibordi (2008), além da ressurreição simbólica, que para ele é quando o pecador morre para o pecado e ressurge para uma nova vida, ocorrerão duas outras ressurreições reais: primeiro a “da vida” e depois a “da condenação”.

Para a teologia pentecostal clássica, a ressurreição dos salvos e dos perdidos acontecerá em momentos diferentes. Os que morreram salvos ressuscitarão para viver com Cristo na Terra durante mil anos, antes de serem arrebatados por ele juntamente com os salvos vivos. Depois, acontecerá a ressurreição dos ímpios, findo o *Milênio* e antes do juízo final, para, então, serem julgados de acordo com suas obras. Aos justos estaria destinada a eternidade com Cristo, e aos ímpios o lago de fogo eterno. Encontramos afirmações bíblicas para essas interpretações escatológicas em *Apocalipse* 20:4-6 e 20:12-14:

[...] E vi as almas daqueles que foram degolados pelo testemunho de Jesus e pela palavra de Deus, e que não adoraram a besta nem a sua imagem, e não receberam o sinal na testa nem na mão; e viveram, e reinaram com Cristo durante mil anos.

Mas os outros mortos não reviveram, até que os mil anos se acabaram. Esta é a primeira ressurreição.

Bem-aventurado e santo aquele que tem parte na primeira ressurreição; sobre estes não tem poder a segunda morte; mas serão sacerdotes de Deus e de Cristo e reinarão com ele mil anos.

[...]

E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante do trono, e abriram-se os livros. E abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras.

E deu o mar os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras.

E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte.

Nesse cenário apocalíptico, Israel tem um significativo papel escatológico para os pentecostais. A própria existência de Israel seria um indicativo da segunda vinda de Cristo, pois representa o cumprimento de profecias escatológicas que incluem a destruição de Jerusalém, o espalhamento dos judeus entre as nações por causa de sua desobediência, a perseguição e o sofrimento, e a promessa de Deus de reuni-los novamente em sua terra. Zibordi (2008) apoia essa premissa no que acredita ser o cumprimento histórico desse ciclo, com a invasão de Jerusalém no ano 70, a diáspora, a perseguição na Idade Média, o Holocausto no século XX e a proclamação do Estado de Israel, pela ONU, em 1948. Durante

<sup>58</sup> Em corpos como o do Cristo ressurreto. *Filipenses* 3: 20 e 21: “Mas a nossa cidade está nos céus, donde também esperamos o Salvador, o Senhor Jesus Cristo, que transformará o nosso corpo abatido, para ser conforme o seu corpo glorioso, segundo o seu eficaz poder de sujeitar também a si todas as coisas.

o milênio em que Cristo reinaria na Terra, haveria um grande derramamento do Espírito Santo sobre Israel, e Cristo reinaria em Jerusalém. A reconstrução do templo de Jerusalém também é aguardada, com Israel ocupando toda a “terra prometida”: “uma organização por estados será feita pelo Senhor, tendo Israel como ocupante do território que o Senhor tencionou entregar-lhe no passado, isto é, desde o Mediterrâneo até o rio Eufrates”. (ZIBORDI, 2008, p. 540). Encontramos em *Deuterônimo* 1:7-8 a base para essa interpretação:

Voltai-vos e parti; ide à montanha dos amorreus, e a todos os seus vizinhos, à planície, e à montanha, e ao vale, e ao Sul, e à ribeira do mar; e à terra dos cananeus, e ao Líbano, até ao grande rio, o rio Eufrates.  
Eis aqui esta terra, eu a dei diante de vós; entrai e possuí a terra que o SENHOR jurou a vossos pais, Abraão, Isaque e Jacó, que a daria a eles e à sua semente depois deles.

A incorporação de Israel à escatologia se reflete na tendência dos evangélicos contemporâneos em apoiar incondicionalmente a expansão do estado sionista. Araújo (2014) pontua que as concepções dos pentecostais sobre a escatologia não são unicamente pentecostais. No entanto, são os únicos a considerarem o derramamento do Espírito Santo como o cumprimento da profecia sobre o fim dos tempos.

### ***3.1.7 Hinos e louvores espirituais***

Das ditas *verdades pentecostais*, os hinos e louvores constam como representantes clássicos. Muitos pentecostais ainda condenam a música secular como “mundana”, algo a ser evitado por transmitir mensagens que julgam profanas. A música do pentecostal deve estar voltada para o louvor e a adoração a Deus, ou para a evangelização dos descrentes. O direcionamento dos hinos para a função evangelística denota o caráter proselitista do viés pentecostal, que tem a missão de “ganhar almas” e levar o evangelho a toda criatura. Para Gilberto (2006), louvor é o ato, a execução de um número musical através de vozes, atitudes e instrumentos, que devem ser gerados, inspirados e motivados pelo Espírito Santo. Para o autor, o ato de adorar a Deus inclui o louvor e, um hino, cântico ou peça musical só pode se caracterizar como louvor de adoração se apresentar conteúdo ortodoxamente bíblico, autor verdadeiramente cristão, cunho devocional, falar à alma do crente e do descrente, ser condizente com a dignidade e a santidade do evangelho e despertar, comover, confortar, ensinar e elevar à presença de Deus. Caso contrário, segundo Gilberto (2006), tal peça musical não passa de uma peça de caráter lírico, poético ou artístico. Ele enfatiza:

A música inspirada e ungida pelo Espírito Santo tem mensagem bíblica ao coração, aguça a meditação nas coisas do céu, abre o coração fechado e eleva-o a Deus, inspira-nos à devoção a Deus, isto é, aproxima a alma dEle, fortalece a nossa fé nEle, faz a alma prorromper em gratidão a Ele, desperta a consciência quanto ao pecado, transmite uma mensagem evangélica ao pecador e ao crente, gera um profundo desejo em nós de maior consagração e santificação, glorifica somente a Deus, afugenta a tristeza e acalma o espírito abatido e perturbado, consola e fortalece, alegra e entusiasma, bem como liberta do mal. (GILBERTO. 2006, p. xv).

A *Harpa Cristã* é uma coletânea que representa esse tipo de hino. Como visto, ela foi idealizada pela *Assembleia de Deus* para incorporar e transmitir as *verdades pentecostais*. Isso não significa que outros tipos de hinos, cantores e grupos musicais diversos não façam parte do repertório musical pentecostal. A propósito, a indústria musical evangélica é diversificada<sup>59</sup> e próspera.

---

<sup>59</sup> Para mais sobre a diversidade da indústria musical evangélica brasileira, ver a tese de Érica de Campos Vicentin: *A produção musical evangélica no Brasil*. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04062008-152940/publico/TESE\\_ERICA\\_DE\\_CAMPOS\\_VISENTINI\\_LUZ.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04062008-152940/publico/TESE_ERICA_DE_CAMPOS_VISENTINI_LUZ.pdf). Acesso em 19 abr. 2021.

#### 4 A TRADUÇÃO E A RETRADUÇÃO DOS HINOS DA HARPA CRISTÃ

Entendemos o hino congregacional como uma forma músico-textual pertencente ao gênero canção, e consideramos a canção parte do sistema literário dos povos e de suas culturas, não apenas enquanto gênero musical, mas como texto poético. Logo, podemos considerar a canção um gênero híbrido, no qual o sentido se completa quando as formas sonoras se unem às formas linguísticas. É perceptível, na definição de Rollinson (2012, p. 645, grifo do autor)<sup>60</sup> para o *hino*, sua associação com a *canção*, esta última definida por Jorgens (2012, p. 1314)<sup>61</sup>. Ambos os verbetes constam na *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

O substantivo grego *hymnos* se refere a uma canção, poema ou discurso que venera deuses e às vezes heróis e abstrações.

A canção se refere, de forma geral, ao efeito combinado de música e palavras em uma composição que deve ser ouvida como música em vez de lida silenciosamente.

A música, além de ser o veículo de transmissão, frequentemente reforça ou intensifica a força emocional do texto percebida pelo compositor do cenário musical.

Entendemos oportuna a utilização dos hinos congregacionais da *Harpa Cristã* como veículo disseminador da teologia pentecostal, dado o potencial que a música tem na difusão de imagens e discursos. Tatit (2004, p. 69, grifo do autor) explica: “Tudo ocorre como se as [...] elaborações musicais estivessem constantemente instruindo *um modo de dizer* que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito” e “Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada.” (TATIT, 1996, p. 20).

Esse modo musicalizado de dizer assume a importante função de internalizar, pela canção, discursos da oralidade que podem ser repetidos ao ponto da cristalização. Trata-se, pois, de uma estratégia eficiente no contexto pentecostal brasileiro que, mesmo após ter conquistado espaço entre as classes emergente e média da população, desde a sua origem entre os menos privilegiados prioriza a oralidade sobre a leitura. A tradução dos hinos congregacionais e sua incorporação ao hinário pentecostal é fator determinante não só para fins litúrgicos, mas para os ideais proselitistas, pois para a conversão de fiéis e para a preservação de preceitos teológicos importantes faz-se necessária a estratégia da repetição que

<sup>60</sup> The Gr. noun *hymnos* refers to a song, poem, or speech that praises gods and sometimes heroes and abstractions. (ROLLINSON, 2012, p. 645).

<sup>61</sup> Song refers broadly to the combined effect of music and words in a composition meant to be heard as music rather than read silently. Music, in addition to being the vehicle of transmission, frequently reinforces or enhances the emotional force of the text as perceived by the composer of the musical setting. (JORGENS, 2012, p. 1314).

leva à concretização de um saber de ser pentecostal. É a oportunidade de valer-se de “uma obra peregrina com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana.” (TATIT, 1996, p. 11).

Ademais, a canção tem o poder de encantar, de elevar o espírito aos patamares extáticos característicos das experiências religiosas e provocar no ouvinte deslumbre e sentimento de unidade e pertencimento: “A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte” (TATIT, 1996, p. 13/14). Quando a voz que fala se manifesta na voz que canta, transforma os conteúdos em tensões melódicas, que podem provocar reações passionais nos ouvintes, como o aflorar de emoções, o êxtase e o choro; também são perceptíveis ações físicas como o tamborilar dos dedos, o bater dos pés, o balançar da cabeça e do corpo; o cerrar dos olhos, o levantar das mãos e o aplaudir, típicos das manifestações pentecostais. Em êxtase, a experiência individual se propaga ao coletivo. É um convite a participar, a pertencer, a deixar-se convencer e converter. É a potencialização da presença no ser e no fazer, pois, “Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia” (TATIT, 1996, p. 19).

Tatit (1996) associa o ser e o fazer, respectivamente, à passionalização e à tematização. A primeira se dá pelo prolongamento das vogais e a segunda transparece nos sons consonantais. A passionalização diz respeito à transmissão, pela voz que canta, das tensões internas do compositor, por meio da emissão alongada das frequências e das amplas oscilações de tessitura. É quando o cancionista traz o ouvinte para o estado de paixão em que se encontra. Já a tematização investe na segmentação e “nos ataques consonantais”, convertendo as tensões internas “em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência.” (TATIT, 1996, p. 22). A tematização melódica seria propícia às tematizações linguísticas, ou seja, à materialização das ideias pela construção de personagens, valores-objetos e valores universais, enquanto a passionalização funcionaria como um reduto emotivo da intersubjetividade (TATIT, 1996).

Quanto à aproximação do canto à linguagem falada, ou seja, a voz que fala por trás da voz que canta, associamos, no contexto religioso, a voz que fala à voz que prega. Se, para Tatit (1996, p. 9), “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer”, no mundo pentecostal o que é dito é tão importante quanto a forma com que se diz. A canção se transporta para a esfera da pregação, do evangelismo e da reafirmação dos preceitos pentecostais e, sobre uma base essencialmente melódica, o que é dito se torna

grandioso. O “eu” do compositor-pregador se enuncia na voz daquele que executa a canção, e este último pode, por sua vez, ser um indivíduo distinto do primeiro. Tatit (1996, p. 21, grifo do autor) assinala o papel dos dêiticos nesse processo em que alguém cantando é sempre alguém dizendo:

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor da canção). São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (Tatit, 1986, pp. 15-26), que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala.

A importância das palavras nos hinos congregacionais pentecostais se enquadra no que Low (2017, p. 10, grifos do autor)<sup>62</sup> chama de logocentrismo, ou seja, o foco voltado para as palavras: “[...] podemos aplicar o termo ‘logocêntricas’ às canções reais nas quais as palavras têm mais importância, e ‘músicocêntricas’ às outras.”. O autor reconhece que a maioria das canções possuem caráter músicocêntrico; no entanto:

Nas canções a música é mais importante, em média. Mas muitas canções não estão na média. [...] muitas contam enormemente com as palavras [...]. Geralmente as palavras importam, pelo menos até certo ponto, ou pelo menos elas foram importantes para os criadores - os compositores e poetas em questão. (LOW, 2017, p. 7)<sup>63</sup>

Os hinos traduzidos e retraduzidos na *Harpa Cristã* certamente não se enquadram na média das canções em que a importância da música se sobrepõe às palavras. Tanto que suas traduções foram pensadas com fins específicos, de modo a incorporar elementos que denotam as ditas *verdades pentecostais*. A voz que fala na voz que canta se preocupa com o que é dito, e seu objetivo é repassar uma mensagem específica à congregação, enquanto a voz que canta é responsável por elevar as palavras ao patamar do encanto, do êxtase. Juntas, ambas as vozes cumprem seus propósitos. Tatit (1995, p. 15) é claro: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções.”.

As funções comunicativas da canção não passam despercebidas a Low (2005, p. 187<sup>64</sup>): “A música pode ser vista como um código auditivo de comunicação e canções

<sup>62</sup> “[...] we can apply the term “logocentric” to actual songs where the words matter more, and “musico-centric” to the others.” (LOW, 2017, p. 10, grifos do autor).

<sup>63</sup> In songs the music is more interesting, on average. But plenty of songs are not average. [...] many songs rely heavily on words [...] Usually the words matter, at least to some extent, or at least they mattered to the creators - the songwriters, poets and composers in question. (LOW, 2017. p. 7)

<sup>64</sup> “Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages.” (LOW, 2005, p. 187).

específicas podem ser vistas como mensagens.”. Na mesma linha, Gorlée (2005, p. 9)<sup>65</sup> discute o papel das palavras do texto poético em contato com a música na tradução das letras de canção: a fusão criativa de duas artes que, embora diferentes, se complementam através das virtudes e dos vícios da tradução vocal [...]”. O mesmo processo é apontado por Jorgens (2012, p. 1316)<sup>66</sup>: "A fusão, portanto, da música e da poesia na canção foi pensada para produzir a mais perfeita comunicação possível, combinando a expressividade inefável da música com as capacidades racionais das palavras”.

Mesmo entendendo que o sentido completo de uma canção se dá pela junção do texto poético com a melodia, esta pesquisa detém o olhar nos aspectos semânticos e teológicos envolvidos nos processos tradutórios, e atenta para os aspectos formais na intersecção da letra da canção com o poema, que contribuem para a formação do sentido. Não objetivamos destacar os aspectos musicais e melódicos, salvo em situações marcantes, se houver, em que descompassos na acentuação lexical e musical interferem no princípio da cantabilidade. A propósito, a atenção exclusiva à forma musical e sua relação com a tradução de canção pode inspirar estudos futuros.

A seguir, observamos as semelhanças e as diferenças entre a letra de canção e o poema.

#### 4.1 Letra de canção e poema

Retomando a definição de Rollinson (2012) para o hino, percebemos a associação desse também com o poema. Como mencionado, entendemos o hino pertencente ao gênero canção, não só pela parte musical, mas pela presença do texto poético, chamado de letra de canção. Greene (2012, p. 1046)<sup>67</sup> e Jorgens (2012, p. 1314)<sup>68</sup> definem, respectivamente, *poema* e *letra de canção*, verbetes constantes na *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

---

<sup>65</sup> “the creative fusion of two arts which, though different, complement each other through the virtues and vices of vocal translation [...]” Gorlée (2005, p. 9).

<sup>66</sup> “The fusion, therefore, of music and poetry in song has been thought to bring about the most perfect communication possible, combining the ineffable expressivity of music with the rational capabilities of words.”. (JORGENS, 2012, p. 1316)

<sup>67</sup> A composition, often in lines, that draws on some or all of the following common features: rhythm, meter, figuration (incl. rhetorical schemes and tropes), and artifice (incl. diction and syntax). (GREENE, 2012, p. 1046).

<sup>68</sup> [...] originally a text or poem sung to the accompaniment of the lyre and eventually used in lit. in divergent senses to refer, on the one hand, to any poem actually set or intended to be set to music (ditty), and, on the other, to any poem focusing on the arousal of emotion as would be characteristic of the kind of poem typically sung to the lyre (or to any other musical accompaniment) as song. (JORGENS, 2012, p. 1314).

Uma composição, geralmente em verso, que se baseia em algumas ou em todas as seguintes características: ritmo, métrica, figuração (incluindo esquemas retóricos e tropos) e artifício (incluindo dicção e sintaxe).

[...] originalmente um texto ou poema cantado com o acompanhamento da lira e eventualmente usado na literatura em sentidos divergentes para se referir, por um lado, a qualquer poema destinado a ou pensado para ser musicado (cantiga), e, por outro lado, a qualquer poema focado no despertar da emoção, como seria característico do tipo de poema tipicamente cantado à lira (ou qualquer outro acompanhamento musical) como canção.

Portanto, assim como o poema, entendemos a letra de canção como uma forma de texto poético pelo qual é possível externar e perceber poesia. A poesia seria, portanto, a essência que transcende essas formas poéticas. A letra de canção se aproxima do poema pela estrutura em estrofes e versos, com o aditivo de complementar o verbal com o musical. Os versos da canção são feitos para serem cantados, enquanto os versos do poema se destinam à leitura e à declamação. Ambos podem ser divididos em sílabas poéticas, conter esquema de rimas e seguir padrões acentuais, logo, têm ritmo. Também são passíveis de análise quanto aos elementos de prosódia e versificação. A letra de canção, no entanto, tem como diferencial a existência, na maioria das vezes, de uma estrofe chamada refrão que se repete com a mesma letra e que costuma conter o núcleo semântico da canção. Isso não significa que não existam poemas com repetição de versos-chave ou estrofes inteiras, já que há poemas que são escritos com o intuito de serem musicalizados. A presença de um refrão parte da necessidade do tipo de poema.

É inegável a proximidade da letra de canção com o poema: “Uma vez que a maioria das canções são poemas musicados, por extensão, qualquer poema que seja adequado para a combinação com música ou que seja expressivo de maneiras que possam ser interpretadas como musicais também pode ser entendido como canção.” (JORGENS, 2012, p. 1314)<sup>69</sup> e “poemas que são percebidos como visionários, evocando alguma compreensão além das capacidades normais das palavras, podem ser chamados de canções.” (JORGENS, 2012, p. 1316)<sup>70</sup>.

Na seção seguinte, discutimos o que se pode considerar tradução de letra de canção e no que ela se diferencia da tradução de poema.

---

<sup>69</sup> “Since most songs are poems set to music, by extension any poem that is suitable for combination with music or is expressive in ways that might be construed as musical may also be referred to as song.” (JORGENS, 2012, p. 1314).

<sup>70</sup> “poems that are perceived as visionary, conjuring some understanding beyond the normal capacities of words, may be called songs.” (JORGENS, 2012, p. 1316).

## 4.2 Tradução de letra de canção

Low (2017, p. 5)<sup>71</sup> se aproxima de Jorgens (2012) ao entender o termo *letra de canção* como “um termo geral para qualquer texto cantado em qualquer música vocalizada”<sup>72</sup>. Quanto à tradução, ele a considera uma transferência interlingual de conteúdo e, principalmente, de significado, de uma para outra língua (LOW, 2017). Já para a tradução da letra de canção, comumente chamada de “versão”, há, de acordo com Britto (2019, p. 85), pelo menos três maneiras diferentes de compreender a afirmativa “B é a tradução da (letra da) canção A”:

1. B é um texto em prosa ou verso que tenta recriar o significado dos versos da letra de A, mas que não pode ser cantado na melodia de A;
2. B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, mas que não tem necessariamente o mesmo significado de A;
3. B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, e que tenta recriar o significado de A.

A maneira 1 de traduzir letras de canção tem função informativa, para que o leitor/ouvinte da língua-alvo acesse e chegue muito próximo do conteúdo semântico da canção-fonte. No entanto, tais traduções não podem ser cantadas, por questões de métrica e acentuação. É comum traduzir-se primeiro à maneira 1 e depois ajustar o texto à maneira 3, na tentativa de preservar o máximo possível do material semântico da letra da canção-fonte. Dados os ajustes para acomodar a mensagem pentecostal nas letras dos hinos da *Harpa Cristã*, entendemos que a tradução dos hinos do hinário pentecostal pode ora se enquadrar em 3 ora em 2 e nunca em 1, já que essas traduções são cantáveis e conservam perto da totalidade das características melódicas e rítmicas dos hinos-fonte, com algumas alterações sutis de tom e melodia empregadas para facilitar a prática de canto conjunto da congregação<sup>73</sup>. No entanto, este estudo não se detém na análise detalhada das particularidades musicais dos hinos congregacionais, mas nos pormenores semânticos e teológicos de tais traduções. Processos de perdas, trocas e acréscimos podem acontecer, em maior ou menor nível, nos três tipos entendidos como tradução de canção, principalmente em 2, e moderadamente em 3, sem

<sup>71</sup> “a catch-all term for any text sung in any vocal music.”; “interlingual transfer of content, especially meaning, from one language to another.” (LOW, 2017, p. 5).

<sup>72</sup> Entendemos que a definição de Low (2017) para a letra de canção pode não ser universal, dada as particularidades das canções da tradição oral, muitas passadas de geração em geração com diferentes performances e sem registro de autoria. O autor tem como referência, principalmente, a música popular moderna com registro escrito, o que condiz com o *corpus* deste estudo, que trata de hinos (canções) registrados em hinário, com padronização de partituras e cifras.

<sup>73</sup> Até 1981 quase todos os hinos da *Harpa Cristã* haviam sido revisados. Os de tons mais altos foram transpostos para tons mais acessíveis ao cântico congregacional. Fonte: prefácio da edição de 2011 da *Harpa Cristã*, da CPAD.

eximir a forma 1. Quanto à maneira 2 de traduzir letra de canção, quando se reconhece a forma sonora mas pouco ou nada do conteúdo semântico do original, há controvérsias sobre até que ponto podemos considerá-la uma tradução. Por isso, compõem o *corpus* desta pesquisa hinos da *Harpa Cristã* que se situam no tipo 3 e em algum lugar entre 2 e 3, e desconsideramos aqueles cujas traduções em nada refletem o sentido do texto fonte. Para tanto, levamos em conta Low (2005, p. 194)<sup>74</sup>:

Noto de passagem que algumas pessoas ignoram completamente o sentido: elas pegam uma melodia estrangeira e escolhem para ela um conjunto de palavras na língua-alvo que combinam muito bem com a música, mas que não têm relação semântica com o texto-fonte. Embora às vezes isso possa ser bom e apropriado, não é tradução, porque nada do significado verbal original é transmitido. Tais práticas não têm lugar em discussões sobre tradução.

Diferenciando a tradução da letra de canção da tradução de poema, ao tradutor de letra de canção se requer mais flexibilidade quanto às escolhas semânticas pelas implicações do formato rígido desse tipo de texto poético, sem abandonar os efeitos de sentido do compositor da canção. Por isso, para (Low, 2005, p. 188)<sup>75</sup>:

Os tradutores de canções estão, portanto, numa posição ligeiramente diferente da dos tradutores de poesia [...]. Aqui - embora a canção não seja cantada no original - o compositor está presente compartilhando com o tradutor a difícil tarefa de comunicar ao público da língua-alvo a sutileza e a riqueza do texto do poeta.

Dadas as possíveis alterações semânticas e formais intrínsecas às atividades tradutórias que, a propósito, não são uma ciência exata, consideramos adequada para a tradução dos hinos congregacionais a definição de Britto (2019, p. 86) para a tradução de letra de canção:

[...] a tradução de letra de canção, tal como a entendo, é uma modalidade de tradução poética em que se tenta recriar a tessitura semântica do original e as características formais, sendo uma delas crucial: a cantabilidade, ou seja, a possibilidade de que a letra traduzida seja cantada na melodia original, ou numa melodia que não se afaste da original a tal ponto que os ouvintes a considerem uma melodia diferente.

A tradução cantável da letra de canção vem com restrições impostas pela música pré-existente, ao contrário da maior flexibilidade da tradução de poema. É como se a letra de canção viesse contida em uma camisa de força, e o tradutor precisa trabalhar dentro de limites

---

<sup>74</sup> I note in passing that some people ignore sense altogether: they take a foreign song-tune and devise for it a set of TL words which match the music very well but bear no semantic relation with the ST. While this may at times be good and appropriate, it is not translating, because none of the original verbal meaning is transmitted. Such practices have no place in discussions of translation. (LOW, 2005, p. 194).

<sup>75</sup> Song-translators are therefore in a slightly different position from poetry-translators [...] Here — although the song is not sung in the original — the composer is present sharing with the translator the difficult task of communicating to the TL audience the subtlety and richness of the poet's text. (Low, 2005, p. 188).

pré-estabelecidos, como a quantidade de sílabas poéticas, padrão de distribuição de acentos, ritmo e melodia. Low (2005, p. 187)<sup>76</sup> comenta:

Conclui-se que a tradução de canções é significativamente diferente da maioria das traduções interlinguais (por exemplo, a tradução de poesia). Isso é particularmente verdadeiro para a elaboração de traduções cantáveis: aqui o texto-alvo - a mensagem verbal no novo código - destina-se especificamente a ser transmitido simultaneamente com o mesmo código não verbal que acompanhava o texto-fonte.

Por isso, “[...] mesmo quando uma canção usa o texto de um poema autêntico [...] aquele texto deveria ser tratado pelo tradutor como um exemplo não do gênero “poema” (em grande parte um gênero escrito), mas do gênero correlato “letra de canção” (que visa à apresentação oral).” (LOW, 2005, p. 188, grifos do autor)<sup>77</sup>. Isso não significa que não seja possível analisar a tradução de uma letra de canção na sua intersecção com o poema, dados os elementos de prosódia e versificação comuns às duas formas textuais, desde que se leve em consideração o adicional do elemento musical que acompanha o texto poético. É isso que este estudo faz: observa as alterações de ritmo e as discrepâncias da acentuação lexical com a musical quando se fizerem oportunas, no entanto, priorizando os elementos de ordem semântica.

Para a tradução da letra de canção, observamos, também, a discussão que Britto (2012, p. 67, grifos do autor) faz, para a tradução literária, do princípio de Meschonnic, em que o tradutor deve respeitar as características principais do texto a ser traduzido. O que o autor enfatiza, ou simplifica, deve ser enfatizado, ou simplificado, pelo tradutor, e o que o autor usa como desviante, assim deve ser feito no texto-alvo:

[...] um dos princípios fundamentais da tradução literária, enunciado pelo já citado Meschonnic, deve ser levado em conta: o princípio que pode ser enunciado como *traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado* (*Pour la Poétique II*, p. 343). Simplificando um pouco, os conceitos de “marcado” e “não marcado” [...] podem ser entendidos nesse contexto de sentido, respectivamente, de “desviante” e “padrão”. A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo considera convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor - é o que chamamos de “marcado” -, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranheza, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte.

<sup>76</sup> It follows that song-translating is significantly different from most interlingual translating (e.g. poetry translation). This is particularly true of the devising of singable translations: here the TT — the verbal message in the new code — is intended specifically to be transmitted simultaneously with the very same non-verbal code that accompanied the ST. (LOW, 2005, p. 187)

<sup>77</sup> [...] even when a song uses the text of a genuine poem [...] that text should be treated by the translator as an example not of the “poem” genre (largely a written genre) but of the related “song-lyric” genre (which is aimed at oral performance).

Do ponto de vista do tradutor de letra de canção, é possível que os limites impostos pela estrutura do texto poético e da música pré-existentes sejam ultrapassados. Os processos de trocas, perdas e acréscimos, comuns no campo semântico e resultantes das dificuldades típicas das atividades tradutórias, podem escalar propositalmente para grandes alterações de sentido e para a esfera formal, como a criação ou supressão de versos e estrofes inteiras, como é o caso do hino “Porque Ele Vive” (545 da *Harpa Cristã*), pertencente ao *corpus* desta pesquisa. As alterações no texto-alvo, por vezes controversas, são discutidas na seção seguinte sob o termo *refração*.

#### 4.2.1 Refração

Em uma perspectiva funcionalista, Low (2005) afirma que o propósito maior de uma tradução de canção é ser cantada. Concordamos com o autor e acreditamos que os hinos traduzidos na *Harpa Cristã* cumprem esse propósito, já que há mais de um século são entoados nos cultos pentecostais Brasil afora. No entanto, alterações propositais nas letras e na forma dos hinos fazem parte deste *skopos*, em que certos elementos foram inseridos e outros omitidos ou trocados para garantir a propagação da mensagem pentecostal.

O termo *skopos* é um termo técnico para referenciar o objetivo ou propósito da tradução. Formulado por Hans J. Vermeer e usado por outros funcionalistas como Christiane Nord, o *skopos* pode “ajudar a determinar se um texto-fonte precisa ser ‘traduzido’, ‘parafrazeado’, ou completamente adaptado” (VERMEER, 2000, p. 231 apud LOW, 2005, p. 186, grifos do autor)<sup>78</sup>.

Essa adequação do texto traduzido com o objetivo de influenciar um público definido se enquadra no que Lefevere (2012) chama de *refração*. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis*<sup>79</sup> e do ponto de vista da física, a refração é um “desvio que sofre a direção de uma onda (de luz, calor ou som) que se propaga num certo meio ao passar obliquamente para outro meio no qual a velocidade de propagação sofre alteração”. Em outras palavras, essa mudança de direção é produzida pela modificação do meio em que a onda se propaga e, aplicando o conceito de refração à tradução, tais alterações de percurso podem ser decorrentes do contexto em que essas traduções são produzidas e do *skopos* que as orientam.

<sup>78</sup> “help to determine whether the source text needs to be ‘translated’, ‘paraphrased’, or completely ‘re-edited’” (VERMEER, 2000, p. 231 apud LOW, 2005, p. 186, grifos do autor).

<sup>79</sup> Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=refra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 29 fev. 2022.

No caso da tradução dos hinos da *Harpa Cristã*, o surgimento de uma nova teologia provocou a adequação dos textos traduzidos à cosmovisão pentecostal.

Assim define Lefevere (2012, p. 205)<sup>80</sup> a refração na literatura:

[...] refrações - a adaptação de uma obra literária a um público diferente, com o intuito de influenciar a forma como esse público lê a obra - sempre estiveram conosco na literatura. As refrações podem ser encontradas na forma óbvia de tradução, ou nas formas menos óbvias de crítica [...] comentários, historiografia [...] o ensino, a coleção de obras em antologias, a produção de peças teatrais.

A influência das refrações é tão grande, principalmente sobre os indivíduos com acesso limitado às manifestações culturais e, consecutivamente, às obras literárias originais, que Lefevere (2012, p. 216)<sup>81</sup> ousa afirmar que “A refração, em outras palavras, é o original para a grande maioria das pessoas que estão tangencialmente expostas à literatura. Na verdade, não seria um exagero dizer que este tipo de leitor é influenciado pela literatura precisamente por meio de refrações, e pouco mais que isso.” Tal afirmação é condizente com a maior parte do público pentecostal, cujo contato com os hinos congregacionais se dá pela *Harpa Cristã* e não por meio dos hinários estrangeiros.

A refração não é um fenômeno novo na literatura, e, portanto, na tradução. Ela sempre foi utilizada, inclusive, pela crítica e pelas instituições para determinar o que deve ser considerado “boa” literatura. Essa seleção se reflete no mercado editorial, no *status* dos escritores e na formação do cânon a ser traduzido. Por sua vez, os tradutores lançam mão da refração para manipular os textos segundo propósitos pré-determinados, que variam de acordo com o projeto tradutório e podem envolver questões de cunho comercial, editorial, cultural, social, ideológico. Quanto aos hinos da *Harpa Cristã*, acrescentamos à refração as questões teológicas e as vivências pessoais dos tradutores na fé pentecostal. De todo modo, a refração, segundo Lefevere (2012), contribui para a evolução no campo da literatura, mas, infelizmente, não é um fenômeno amplamente estudado e causa “mal-entendidos e equívocos” pelo fato de, em parte, afastar a tradução do original. Para ele, o papel das refrações não deve ser superestimado, muito menos subestimado:

As refrações, portanto, existem e são influentes, mas não têm sido muito estudadas. Na melhor das hipóteses, sua existência tem sido lamentada (afinal, eles são infiéis

<sup>80</sup> refractions – the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work – have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism [...] commentary, historiography [...] teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays. (LEFEVERE, 2012, p. 205)

<sup>81</sup> “The refraction, in other words, is the original to the great majority of people who are only tangentially exposed to literature. Indeed, it would hardly be an exaggeration to say that this kind of reader is influenced by literature precisely through refractions, and little else.” (LEFEVERE, 2012, p. 216)

ao original), na pior das hipóteses foi ignorada [...]. As refrações certamente não foram analisadas de forma que se faça jus ao imenso papel que desempenham, não apenas na divulgação da obra de um determinado autor, mas também no desenvolvimento de uma certa literatura. Meu argumento é que elas não foram estudadas porque não houve uma estrutura que pudesse tornar a análise das refrações relevante dentro do contexto mais amplo de uma teoria alternativa. Essa estrutura existe se as refrações forem pensadas como parte de um sistema e se o espectro que as refrata for descrito. (LEFEVERE, 2012, p. 205)<sup>82</sup>.

Entendemos que o espectro que refrata a tradução dos hinos da *Harpa Cristã* é a teologia pentecostal, descrita, por sua vez, no capítulo 3 desta pesquisa. Já o pentecostalismo é parte de um sistema maior de valores judaico-cristãos, do qual grande parte da população brasileira faz parte. É um sistema que dita um saber-de-ser que se reflete na organização da sociedade e que se entrelaça com desdobramentos políticos e ideológicos. O prefácio da *Harpa Cristã* (2011)<sup>83</sup> diz:

A música ocupa, portanto, uma função vital na experiência religiosa do crente pentecostal, expressando um âmbito de valores sociais, políticos e econômicos; e estilos de adoração e gostos musicais. Não somente isso, ela tem exercido poderosa influência sobre os conceitos teológicos e sobre o modo de vida dos crentes.

Lefevere (2012, p. 206)<sup>84</sup> não ignora os órgãos que regulamentam o sistema literário e que, consecutivamente, condicionam as refrações, dentre eles a Igreja, num esquema indireto de *patronagem*, no qual críticos, professores, escritores e lideranças religiosas fazem a regulamentação do sistema em prol de interesses maiores:

O sistema literário possui um órgão regulador: a pessoa, pessoas, instituições (mecenas, os imperadores chineses e indianos, o sultão, vários prelados, nobres, governadores provinciais, mandarins, a Igreja, a Corte, o Partido Fascista ou o Comunista) quem ou que lhe oferece patrocínio. A patronagem consiste em pelo menos três componentes: um ideológico [...] e outro econômico [...] e um componente de status [...]. Os patronos raramente influenciam o sistema literário diretamente; os críticos o farão por eles, assim como os ensaístas, professores, membros da academia.

---

<sup>82</sup> Refractions, then, exist, and they are influential, but they have not been much studied. At best their existence has been lamented (after all, they are unfaithful to the original), at worst it has been ignored [...] Refractions have certainly not been analysed in any way that does justice to the immense part they play, not just in the dissemination of a certain author's work, but also in the development of a certain literature. My contention is that they have not been studied because there has not been a framework that could make analysis of refractions relevant within the wider context of an alternative theory. That framework exists if refractions are thought of as part of a system, if the spectrum that refracts them is described. (LEFEVERE, 2012, p. 205).

<sup>83</sup> Trecho não paginado.

<sup>84</sup> The literary system possesses a regulatory body: the person, persons, institutions (Maecenas, the Chinese and Indian Emperors, the Sultan, various prelates, noblemen, provincial governors, mandarins, the Church, the Court, the Fascist or Communist Party) who or which extend(s) patronage to it. Patronage consists of at least three components: an ideological one [...] an economic one [...] and a status component [...]. Patrons rarely influence the literary system directly; critics will do that for them, as writers of essays, teachers, members of academies. (LEFEVERE, 2012, p. 206)

O prefácio da *Harpa Cristã* (2011)<sup>85</sup> corrobora a refração pelo espectro pentecostal na tradução dos hinos:

A música pentecostal, no início do movimento no Brasil, se dividia em música importada e em composições brasileiras. Em seus primórdios, as Assembleias de Deus cantavam os tradicionais hinos formais protestantes do hinário da Igreja Congregacional, Salmos e Hinos [...]. Mas havia a necessidade de hinos que enfocassem as verdades pentecostais e refletissem o fervor pentecostal. Começaram, então, a surgir compositores e tradutores pentecostais [...]. São também traduzidos hinos de hinários suecos e americanos [...]. Muitos desses hinos expressavam uma temática que incluía a doutrina do revestimento de poder pelo batismo com o Espírito Santo, ressaltavam a necessidade de devoção e santificação na vida do crente, e falavam da iminente segunda vinda de Cristo e a esperança do crente fiel se encontrar logo com o Senhor na vida eterna.

É relevante a expressão “tradutores pentecostais”. Não se trata apenas de um profissional da tradução, mas de um indivíduo inserido na crença e com vivência no espectro que refrata o seu trabalho tradutório. Cai por terra a imparcialidade do tradutor, tão defendida pelos adeptos da fidelidade na tradução, e toma lugar a figura do tradutor com um propósito. Isso não significa que não existam tradutores cujo propósito seja se manter condizentes com o princípio da fidelidade. No entanto, o tradutor pentecostal faz, no texto-alvo, as modificações que julga necessárias para adequar os hinos da *Harpa Cristã* à sua cosmovisão, que, por sua vez, alinha-se ao determinado pela *patronagem*.

Mesmo tendo afirmado, em entrevista a Meller e Costa (2020)<sup>86</sup>, ser um adepto do princípio da fidelidade, Low rende-se à *Teoria do Skopos* ao enfatizar que as adequações ao propósito final do texto-alvo podem facilitar a tarefa do tradutor: “não seria sensato da parte de um tradutor adotar uma abordagem que se concentra na lealdade ao autor e foca estritamente nas características do texto-fonte. É muito mais prático adotar uma abordagem atenta à função futura do texto-alvo e enfatiza a importância de seu propósito final” (LOW, 2005, p. 185)<sup>87</sup>. Dadas as particularidades da tradução de letra de canção, Low (2005, p. 186, grifo do autor)<sup>88</sup> acrescenta:

Claramente, a música é um caso em que a mera lealdade ao texto-fonte não produzirá bons resultados funcionais [...]. Quer ou não se deseje aplicar a *Teoria do*

<sup>85</sup> Trecho não paginado.

<sup>86</sup> Afirmação feita em entrevista concedida a Lauro Meller e Daniel Padilha Pacheco da Costa, publicada na *Tradução em Revista*, n. 29, 2020/2.

<sup>87</sup> “a translator would be unwise to take an approach which concentrates on loyalty to the author and focuses narrowly on the characteristics of the ST. It is much more practical to adopt an approach which looks forward to the future function of the TT and stresses the importance of its end-purpose.” (LOW, 2005, p. 185).

<sup>88</sup> Clearly, song is a case where mere loyalty to the source text will not produce good functional results [...] Whether or not one wishes to apply *Skopostheorie* to all translational action (as Vermeer advocates), its emphasis on the end-purpose makes it a very practical approach to translating songs. (LOW, 2005, p. 186, grifo do autor).

*Skopos* a toda ação translacional (como defende Vermeer), sua ênfase no propósito final a torna uma abordagem muito prática para traduzir canções.

Assim como Low (2005), Lefevere (2012) discute as restrições que acompanham os processos de tradução. Enquanto Low (2005) relaciona a expressão *constraints* às traduções cantáveis de letra de canção, Lefevere (2012) a associa às refrações na tradução em geral. Ele enfatiza que há restrições que ultrapassam as impostas pelos aspectos naturais da língua e influenciam as escolhas do tradutor, sendo, portanto, determinantes para o produto final da tradução: “As traduções são produzidas sob restrições que vão muito além das restrições naturais da língua - na verdade, outras restrições são frequentemente muito mais influentes na configuração da tradução do que as restrições semânticas ou linguísticas.” (LEFEVERE, 2012, p. 207)<sup>89</sup>. O autor acrescenta que essas restrições podem alinhar-se aos vieses ideológicos e, por que não dizermos, teológicos, já que, de acordo com Althusser (1974, p. 49), a teologia se mistura com a ideologia e condiciona o comportamento dos indivíduos no mundo, sendo a religião um dos mais eficientes *Aparatos Ideológicos de Estado*<sup>90</sup> (ALTHUSSER, 1974, p. 9/10). Esse conceito de Althusser (1974) equipara-se ao conceito de *patronagem* de Lefevere (2012), sobre os órgãos, incluindo as igrejas, que exercem o controle do sistema literário. Cabe dizer que, ao apontarmos o espectro que condiciona as refrações na tradução e na retradução dos hinos da *Harpa Cristã*, seguimos Lefevere (2012, 208)<sup>91</sup>: “[...] isso não implica nenhum julgamento moral. Só serve para apontar a existência real de restrições ideológicas na produção e disseminação de refrações.”

Por isso, é importante levar em consideração que as escolhas do tradutor pentecostal que o afastam do hino-fonte, mesmo quando a quantidade de sílabas poéticas ou o padrão de distribuição de acentos permitem uma tradução “mais fiel ao original”, não são equívocos ou mal-entendidos, mas de processos de refração conscientes e condizentes com seu *skopos*.

#### 4.2.2 Retradução

<sup>89</sup> “Translations are produced under constraints that go far beyond those of natural language – in fact, other constraints are often much more influential in the shaping of the translation than are the semantic or linguistic ones.” Lefevere (2012, p. 207).

<sup>90</sup> Para mais sobre os *aparatos ideológicos de estado* sugerimos a leitura de Althusser, Louis. *Ideologia y aparatos ideológicos de Estado*. Traducido por Alberto J. Pla. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

<sup>91</sup> “[...] this is not to imply any moral judgment. It just serves to point out the very real existence of ideological constraints in the production and dissemination of refractions. (LEFEVERE, 2012, p. 208).

Dado que integra o *corpus* desta pesquisa um hino retraduzido de um hinário precursor da *Harpa Cristã*, apoiamo-nos em Alvstad e Rosa (2015) que, no capítulo introdutório de *Voice in Retranslation: an overview and some trends*, da edição especial de *TARGET International Journal of Translation Studies*, tratam da presença de vozes na retradução que estendem para além da subjetividade do tradutor. Duas vozes centrais se destacam nesse processo: as vozes textuais (*textual voices*), tais como a voz narrativa, as vozes dos personagens e a própria voz do tradutor, e as vozes contextuais (*contextual voices*), que dizem respeito ao processo sociológico da tradução e incluem as vozes dos múltiplos agentes que produzem, promovem e escrevem sobre traduções. Interessam-nos ambas as vozes, dado que a retradução enquanto produto é fruto de um processo que sofre influências para além da figura do tradutor, ou seja, influências do meio em que essas retraduições são produzidas.

Entendemos que as noções sobre as vozes contextuais na retradução convergem com o discutido por Lefevere (2012), na seção anterior, a respeito dos órgãos que regulamentam as traduções, em um sistema que ele chama de *patronagem*. Lefevere (2012) aponta que as refrações são parte de sistemas maiores que determinam a direção dos projetos tradutórios, logo, as vozes contextuais de que tratam Alvstad e Rosa (2015) podem ser entendidas, no caso das retraduições, como a manifestação da influência desses sistemas. Já afirmamos que a motivação para a retradução de hinos de hinários precursores para incorporação na *Harpa Cristã* é a adequação à teologia pentecostal, e as vozes contextuais que denotam esse propósito manifestam-se nos paratextos, incluindo o texto de apresentação da edição de 2011 da *Harpa Cristã*, que constitui o nosso *corpus*. A voz textual do tradutor não fica isenta das influências da *patronagem*, já que o tradutor é quem manipula diretamente o texto (re)traduzido e objetivamente cumpre um propósito específico.

Alvstad e Rosa (2015) discutem a percepção das vozes na retradução mediante seis perguntas-chave, dentro do que elas chamam de *Five W's and One H approach*: o quê, quem, quando, onde, o porquê e como, em inglês, respectivamente, *what, who, when, where, why, and how*. Sob essa perspectiva, as autoras resumizam aspectos-chave que convém observar na análise de textos retraduzidos: a quantidade e o tipo de textos intermediários na retradução, o uso do texto-fonte na língua-fonte e uma ou várias traduções pré-existentes na língua-alvo ou o uso de uma ou várias traduções pré-existentes no lugar do texto-fonte; a relevância dos textos intermediários e se o uso é frequente ou ocasional; se são nomeadas como retraduições explícitas; se as retraduições são referenciadas como “nova tradução”, “nova versão” ou “nova edição”.

Segundo Alvstad e Rosa (2015), também é preciso observar a relação das retraduições com as traduções pré-existentes. Tais relações podem ser assimilativas ou de confronto. Algumas retraduições podem competir pelo mesmo público-alvo, podendo ser divididas em retraduições ativas ou passivas. O lapso temporal em relação ao texto-fonte determina o enquadramento, segundo a terminologia usada pelas autoras, em traduções quentes ou frias<sup>92</sup>. Quanto à figura do retradutor, pode tratar-se de um único retradutor ou de um trabalho em equipe, de um retradutor que retraduz o trabalho de terceiros ou o próprio trabalho, e de um retradutor experiente ou iniciante.

Para a definição de retradução, Alvstad e Rosa (2015) utilizam Koskinen e Paloposki (2010), que entendem a retradução, enquanto produto, como sendo uma segunda ou outra tradução posterior de um texto-fonte numa mesma língua-alvo. Consideramos esta mesma definição para embasar esta pesquisa e, para o hino retraduzido que faz parte do *corpus* deste estudo, analisamos os itens elencados por Alvstad e Rosa (2015) que consideramos pertinentes, combinando-os com a temática da refração de Lefevere (2012), as noções gerais sobre a canção de Tatit (1996) e a *Teoria do Pentatlo* de Low (2005), esta última discutida na próxima seção.

#### ***4.2.3 The Pentathlon Principle para a tradução de letra de canção, de Peter Low***

O neozelandês Peter Low (2005), professor e teórico da tradução da letra de canção, usa a analogia do pentatlo para explicar os processos envolvidos na tradução de letra de canção. O pentatlo é um esporte que envolve cinco modalidades disputadas em um único evento competitivo, no qual a soma dos resultados de cada prova define um escore final. É possível que os atletas escolham não obter o melhor desempenho em alguma modalidade específica para guardar energia para outra, na qual têm condições de atingir um resultado melhor, influenciando o escore final. Nessas situações, a flexibilidade e a clareza sobre quais modalidades priorizar configuram uma boa estratégia para o escore final.

Aplicando a analogia do pentatlo com a tradução da letra de canção, *The Pentahtlon Principle*, também conhecida como a *Teoria do Pentatlo* de Low (2005), afirma que a última também envolve cinco princípios: a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima. É provável que o tradutor não atinja o escore máximo em todos os quesitos,

---

<sup>92</sup> Para Alvstad e Rosa (2015, p. 12), uma tradução quente seria a primeira tradução do texto original produzida pouco tempo depois de sua publicação; as traduções frias seriam as retraduições publicadas após certo lapso de tempo, em alguns casos usando por base outras traduções do texto original na mesma língua.

sacrificando alguns em benefícios de outros, a julgar pela importância de cada princípio dentro do projeto tradutório. O bom equilíbrio entre perdas e ganhos resulta em um escore geral satisfatório para o propósito da respectiva tradução. Dadas as dificuldades da tradução de letra de canção, “deve-se esperar que o foco na função e no propósito ajude o tradutor a decidir quais são os recursos a priorizar em um determinado caso e quais são os recursos que podem ser sacrificados a um custo menor.” (LOW, 2005, p. 186)<sup>93</sup>.

Dos princípios da *Teoria do Pentatlo* para a tradução da letra de canção, Low (2005) associa, respectivamente, a cantabilidade ao dever que o tradutor tem para com o cantor da letra de canção; o sentido com o autor; a naturalidade com o público e o ritmo com o compositor. Já a rima, para ele, é um caso especial que discutiremos adiante. Acreditamos que o tradutor pentecostal escolhe “chegar em segundo ou terceiro” nos princípios do sentido e da naturalidade, priorizando a cantabilidade, o ritmo e a rima. Na verdade, sob a perspectiva da *refração*, acreditamos que o dever em relação ao sentido é desviado da figura do autor do hino-fonte e direcionado para quem exerce o que Lefevere (2012) chama de *patronagem*, no caso, a *Igreja Pentecostal*. Entendemos que as convicções pessoais do tradutor/retradutor, dentro do espectro pentecostal, sub-refrata a tradução dos hinos. Como veremos, é o caso do hino 515 da Harpa Cristã, “Se Cristo Comigo Vai”, traduzido por Frida Vingren. Se considerarmos essa “mudança de direção”, o sentido assume uma posição mais relevo orientado pelo propósito do projeto tradutório. Essas proposições serão observadas na análise dos hinos que compõem o corpus desta pesquisa, após a discussão de cada um dos princípios da *Teoria do Pentatlo* de Low (2005).

#### 4.2.3.1 A cantabilidade

De acordo com Low (2005), as melhores pessoas para julgar a cantabilidade de uma letra de canção são os cantores, já que, para ele, a cantabilidade pode ser entendida, em parte, como uma relativa facilidade de vocalização (LOW, 2017). Portanto, para ele, no caso do inglês, os tradutores devem evitar as sequências de consoantes, principalmente se o tempo da canção for rápido. Nesses casos, para evitar a impossibilidade de performar a canção, ele acredita ser preferível que os tradutores optem por alguma perda semântica em troca de palavras com menos consonantes justapostas e mais ditongos facilmente cantáveis. Esse não

---

<sup>93</sup> “one should expect that a deliberate focus on function and purpose would help a translator to decide which are the features to prioritise in a given case and which are the features which may be sacrificed at less cost.”. (LOW, 2005, p. 186)

costuma ser o caso do português brasileiro, em que as sílabas obrigatoriamente contêm uma vogal, e contêm, em abundância, ditongos e tritongos. Ademais, as palavras do português brasileiro nunca finalizam em consoante. É comum o posicionamento de uma sílaba átona no lugar de uma acentuada, no tempo forte do compasso, deformando a pronúncia do vocábulo. Nesses casos, Britto (2019, p. 90) afirma que a posição dos acentos lexicais da versão traduzida deve coincidir com a acentuação lexical da letra da canção-fonte e, por sua vez, as sílabas acentuadas devem coincidir com os tempos fortes do compasso musical. Na tradução de poemas, por outro lado, a correspondência acentual lexical é desejável, porém, diferenças no padrão de distribuição de acentos são toleráveis e não prejudicam a inteligibilidade do texto, resultando, no máximo, em mudança de ritmo:

Podemos formular uma regra básica para a letra de música: os tempos fortes da canção devem incidir sobre sílabas acentuadas da letra. Outra maneira de dizer a mesma coisa, em termos negativos, é esta: nenhum tempo forte da canção deve incidir sobre uma sílaba átona da letra.

Low (2005, p. 192, grifo nosso)<sup>94</sup> diferencia a performatividade da letra de canção da de outros textos escritos: “Deve funcionar efetivamente como um texto oral entregue em velocidade de *performance* - ao passo que com um texto escrito, o leitor tem a chance de fazer uma pausa, refletir ou mesmo reler.”. É perceptível uma proximidade do princípio de Low (2005) com o princípio de Meschonnic, discutido por Britto (2012, p. 67), que trata da tradução do *marcado* pelo *marcado* e do *não marcado* pelo *não marcado*, ao afirmar que, para garantir a condição da cantabilidade, a ênfase musical dada a certas palavras deve ser replicada pelo tradutor da letra de canção na mesma posição em que aparece no hino-fonte:

Outro aspecto da cantabilidade é o destaque, no texto-fonte, de palavras específicas por meios musicais - podem ser agudos, por exemplo, ou marcados *fortíssimo*. Nesses casos, o compositor está dando-lhes destaque especial. Essas palavras destacadas devem ser traduzidas idealmente no mesmo local porque, caso contrário, o foco sequencial do verso será alterado e o destaque musical recairá em uma palavra diferente. (LOW, 2005, p. 193, grifo do autor)<sup>95</sup>

A tradução das letras dos hinos da *Harpa Cristã* cumpre o princípio de Low (2005), para quem a cantabilidade, como afirmamos acima, é a prioridade número um de uma tradução cantável. Observamos apenas casos pontuais de discrepâncias entre a acentuação lexical e a musical, que interferem nesse princípio, ou em que a ênfase musical recai sobre

<sup>94</sup> “It must function effectively as an oral text delivered at performance speed — whereas with a written text the reader has a chance to pause, reflect or even re-read.” (LOW, 2005, p. 192).

<sup>95</sup> Another aspect of singability is the highlighting of particular words in the ST by musical means — they may be high-pitched, for example, or marked *fortissimo*. In these cases the composer is giving them special prominence. Such highlighted words should ideally be translated at the same location, because otherwise the sequential focus of the line will be altered and the musical highlighting will fall on a different word.

palavras que diferem das enfatizadas no hino-fonte. Como diz Britto, para a tradução da letra de canção, “A condição de cantabilidade pode ser encarada como uma exigência formal adicional às que já são feitas a qualquer tradução poética.” (BRITTO, 2019, p. 86).

#### 4.2.3.2 *O sentido*

Enquanto na tradução de prosa ou de textos informativos a correspondência semântica é mais fácil de preservar, na tradução de letra de canção, devido às restrições impostas por este formato textual, o sentido do texto-fonte pode sofrer alterações significativas no texto-alvo. Cabem às escolhas do tradutor, de acordo com o propósito do texto traduzido, o percentual do sentido do original que convém preservar. Concessões semânticas podem ser necessárias, inclusive, para garantir o princípio da cantabilidade, e palavras e expressões podem ser substituídos por sinônimos, termos parecidos ou metáforas. Sempre há perdas, em maior ou menor nível. Para essas situações, Low (2005, p. 194)<sup>96</sup> enfatiza a necessidade de flexibilidade por parte do tradutor:

[...] mas as restrições da tradução de letra de canção significam necessariamente alguma distensão ou manipulação de sentido. O Princípio do Pentatlo exige flexibilidade. [...] Em um gênero em que a contagem de sílabas é importante, a necessidade de distensão do sentido surge de forma natural.

Lefevere (1992), que considera a tradução como reescrita, também discute a manipulação dos textos traduzidos e, em sua perspectiva, a manipulação acontece para que os textos funcionem dentro de uma determinada sociedade, ou seja, dentro de um sistema formado por vários subsistemas. O pentecostalismo, portanto, é um subsistema de um sistema maior, configurado pelos mecanismos de uma sociedade de valores judaico-cristãos. Embora Low (2005) atribua a manipulação do sentido nos processos tradutórios das letras de canção principalmente às restrições impostas pelo gênero, para que os hinos da *Harpa Cristã* funcionem dentro do subsistema pentecostal, esse determina a adequação de sua hinódia a sua poética e teologia e, porque não dizer, ideologia. Essa manipulação de que trata Lefevere (1992) alinha-se com o discutido pelo autor como *refração* (LEFEVERE, 2012), sendo o pentecostalismo o espectro que provoca as refrações na tradução dos hinos. Em outras palavras, a teologia pentecostal refrata e o tradutor manipula. Dado o desenvolvimento da teologia pentecostal, estudado no capítulo três, e os paratextos da edição de 2011 da *Harpa*

<sup>96</sup> “[...] but the constraints of song-translating necessarily mean some stretching or manipulation of sense. The Pentathlon Principle calls for flexibility. [...] In a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises just as naturally. (LOW, 2005, p. 194).

*Cristã*, entendemos que a manipulação do sentido na tradução dos hinos congregacionais tem intuito proselitista, visando a cristalização de uma teologia, e colabora com ideais econômicos e político-sociais, os quais, por sua vez, determinam o saber de ser e a percepção de mundo de boa parte dos crentes pentecostais contemporâneos. No prefácio de *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Lefevere e Bassnett enfatizam que entender os processos de manipulação na literatura nos torna cientes dos mecanismos que determinam a realidade em que estamos inseridos:

A tradução é, obviamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, seja qual for a intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que funcione em uma determinada sociedade de uma certa maneira. Reescrita é manipulação, empreendida a serviço do poder, e [...] pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos dispositivos [...] e, em uma era de manipulação cada vez maior e de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, como exemplificada pela tradução, pode nos ajudar a ter uma maior consciência do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 1992, p. vii)<sup>97</sup>.

Low, em Meller e Costa (2020, p. 309, grifos dos autores)<sup>98</sup>, manifesta preocupação quando as concessões semânticas extrapolam o quesito flexibilidade e acabam por produzir adaptações ou textos de substituição, os quais, segundo ele, não pertencem aos Estudos da Tradução. Esses textos não transferem a maior parte dos detalhes significativos de sentido que poderiam facilmente ser traduzidos, embora, de acordo com o autor, o que se considera “significativo” é uma questão de opinião:

No que diz respeito ao sentido [...] concordo que algumas concessões podem ser tomadas a favor de algum outro aspecto mais importante - mas não ao ponto de as traduções tornam-se adaptações (para não falar de textos de substituição - que, embora sejam um fenômeno cultural legítimo, não se enquadram no âmbito dos Estudos da Tradução).

As adaptações e textos de substituição se enquadram no tipo 2 dos três tipos de tradução de letra de canção listados por Britto (2019). Nós também não os consideramos objeto desta pesquisa, embora na *Harpa Cristã* existam hinos desta natureza.

---

<sup>97</sup> Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and [...] can introduce new concepts, new genres, new devices [...] and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (LEFEVERE, 1992, p. vii).

<sup>98</sup> As regards meaning [...] I agree that some licences can be taken in favour of some other aspect that is more important – but not to the point where translations become adaptations (not to mention replacement texts – which, although a legitimate cultural phenomenon, do not lie within the scope of Translation Studies). (MELLER; COSTA, 2020, p. 309).

#### 4.2.3.3 A naturalidade

Para uma pontuação satisfatória no princípio da naturalidade, Low (2005) afirma que o texto traduzido deve passar a impressão de que foi escrito originalmente na língua-alvo. As regras da língua, a sintaxe, a ordem das palavras e o registro são alguns dos elementos a serem observados para evitar um texto artificial. Entendemos que isso não significa baixar o registro de uma produção de alto registro (e vice-versa), ou desfazer o que se percebe como *marcado*. Significa respeitar e reproduzir os efeitos e as características mais importantes de um determinado texto-fonte, até onde isso for possível, de forma que soem naturais na língua-alvo. É o que aconselha Britto (2012, p. 67): “não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar ou normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional.”.

Para Low (2005), só vale a pena traduzir uma letra de canção se esta puder ser compreendida enquanto é cantada, sem que o público precise empregar esforço adicional para processar o sentido da letra. Essa instantaneidade difere a letra de canção dos outros tipos de textos escritos, que podem ser lidos e relidos até o ponto da compreensão. A possibilidade de compreensão instantânea seria, portanto, o compromisso do tradutor com o público.

Tatit (1996) estende a importância da naturalidade para a dicção do cancionista ao enfatizar que não basta a escolha de palavras semanticamente adequadas na ordem certa, se o texto não receber atenção quanto a sua enunciação. Percebe-se aqui uma aproximação do princípio da naturalidade com o da cantabilidade, pois o que entoa a voz que canta deve fluir naturalmente dos lábios para os ouvidos do público:

As tendências opostas de articulação linguística e da continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. [...] E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. (TATIT, 1996, p. 11).

A necessidade de compreensão instantânea é primordial para a música popular, que tem caráter comercial e precisa cair rapidamente no gosto do público. Pelo que percebemos na hinódia congregacional, esse é um quesito secundário, dado que os hinos são cantados repetida e recorrentemente na liturgia pentecostal, geralmente acompanhados de uma reflexão sobre a letra ou reafirmando um tema de pregação. Alguns tradutores dos hinos da *Harpa Cristã* optam pela elevação pontual do registro e há a ocorrência de inversões, *marcadas*, como veremos na análise da tradução de alguns dos hinos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

#### 4.2.3.4 O ritmo

Low (2005) considera o ritmo intrínseco ao princípio da cantabilidade, dados os padrões de sílabas acentuadas e não acentuadas que compõem os versos das letras de canção e influenciam sobremaneira na possibilidade do texto-alvo ser cantado. Embora considere desejável que o texto-alvo mantenha a quantidade de sílabas poéticas do texto-fonte, o autor pensa ser este um princípio um tanto rígido e considera aceitáveis pequenas alterações de ritmo e de melodia, como a adição ou a subtração de uma sílaba em um determinado verso, na posição certa, em prol da preservação do sentido e da naturalidade. Low (2005, p. 197)<sup>99</sup> recomenda cautela nessas alterações, já que não se trata de uma livre licença para reescrever melodias:

Isso deve ser feito apenas em lugares aceitáveis, em um trecho recitativo (digamos) ao invés de uma frase lírica. E deve ser feito com cautela - o melhor lugar para adicionar uma sílaba é em um melisma, e o melhor lugar para subtrair uma sílaba é em uma nota repetida, porque esses métodos alteram o ritmo sem destruir a melodia. Mesmo mudanças na melodia não estão completamente fora de questão. Não pode um tradutor cauteloso às vezes escolher incorrer na perda de um mínimo detalhe melódico em vez de sacrificar (digamos) uma consideração verbal, como o sentido ou a ordem natural das palavras?

Na tradução, é comum a incompatibilidade no número de sílabas entre as línguas dos textos fonte e alvo. Nas línguas de origem latina, no nosso caso o português brasileiro, as palavras são comumente mais longas e cada sílaba exige a presença de uma vogal (sem mencionar a presença de semivogais em ditongos e tritongos), enquanto no inglês as palavras são menores e abundam os *phrasal verbs* que, por contarem com a adição de preposição ao verbo, denotam sentidos bem específicos, que em português precisam ser explicados, muitas vezes, por expressões mais longas. No caso de tradução de canções em que o texto-alvo consegue reproduzir o sentido de um determinado verso do texto-fonte com uma quantidade menor de palavras ou com palavras mais curtas, pode acontecer de faltarem sílabas para preencher a métrica do verso. Nesses casos, Low (2005) aconselha repetir e/ou acrescentar palavras e expressões, ou cortar notas musicais na versão traduzida. Para o autor, o desejável é a primeira sugestão, com o adendo de que as palavras acrescentadas devem derivar do texto-

---

<sup>99</sup> This should be done only in acceptable places, in a piece of recitative (say) rather than a lyrical phrase. And it should be done judiciously — the best place to add a syllable is on a melisma, and the best place to subtract a syllable is on a repeated note, because those methods alter rhythm without destroying melody. Even changes to the melody are not completely out of the question either. May not a cautious translator sometimes choose deliberately to incur a loss in some small melodic detail rather than sacrifice (say) a verbal consideration such as meaning or natural word-order? (LOW, 2005, p. 197).

fonte. No caso do uso de palavras mais longas ou de um número maior de palavras no texto-alvo, geralmente acontecem trocas ou perdas semânticas devido a métrica do verso. Segundo Low (2005), a troca de um termo longo por outro mais curto parece ser uma solução mais satisfatória do que uma total perda semântica. Ao optar pela troca, o tradutor faz bem em igualmente utilizar material semântico do texto-fonte.

Para Low (2005), a correspondência entre o número de sílabas do texto-fonte e do texto-alvo por si só não determina o ritmo de uma canção. Outros fatores são necessários para a definição do ritmo, como a duração das notas musicais (ligada à duração das vogais e consoantes), o padrão de distribuição de acentos e as pausas. Conforme afirma Low (2005), muitas vezes um verso que parece inteiro e contínuo no papel pode conter uma pausa significativa. Nesse caso, o tradutor deve evitar posicionar a pausa no meio de uma determinada palavra. A correspondência acental também é desejável, com as sílabas acentuadas no texto-fonte reproduzidas na mesma posição no texto-alvo. Portanto, para Low (2005, p. 198)<sup>100</sup>, “o que se busca não é uma réplica da forma métrica do poema da língua-fonte, é uma correspondência com a música existente.” e “O ritmo em canções não é o mesmo que a métrica na escansão poética tradicional.” (LOW, 2005, p. 197)<sup>101</sup>. Por isso, por mais que os hinos que compõem o *corpus* desta pesquisa sejam escandidos na intersecção do poema com a canção, observando a contagem de sílabas e o padrão de distribuição de acentos e, consecutivamente, possível alteração de ritmo nos versos, observamos, também, o posicionamento das pausas em relação à melodia e as sílabas que porventura ocupem mais de uma nota musical, pois aparentes mudanças do ritmo poético não implicam, necessariamente, em alteração do ritmo musical, pois na música há mudanças de figuras rítmicas para encaixar elementos aparentemente destoantes no ritmo musical dominante.

A tolerância de Low (2005) para pequenas modificações no ritmo e na melodia aproxima-se do já enunciado por Britto (2019, p. 86) para a tradução da letra de canção: “[...] uma melodia que não se afaste da original a tal ponto que os ouvintes a considerem uma melodia diferente.”. Segundo Low (2005), embora o compromisso do tradutor com o compositor requeira alto grau de respeito pelo ritmo pré-existente, ele não é absoluto. O *Princípio do Pentatlo* é, antes de tudo, um jogo de equilíbrio entre concessões em prol de um resultado geral satisfatório.

---

<sup>100</sup> What one seeks is not a replication of the SL poem’s metrical form, it is a match for the existing music.” (LOW, 2005, p. 198).

<sup>101</sup> “Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion.” (LOW, 2005, p. 197).

#### 4.2.3.5 A rima

Segundo Low, a rima é um caso à parte no *Princípio do Pentatlo*, que requer flexibilidade. Não é o princípio mais importante, mas é o mais fácil de ser avaliado (LOW, 2017). Pode-se tentar atingir alta pontuação neste item em particular, desde que não seja em detrimento de outros princípios considerados mais importantes. É necessário que o tradutor se questione sobre a importância da rima em um determinado texto, pois a atenção excessiva à reprodução das rimas sem levar em consideração o peso que elas têm em moldar os versos resulta no que Low (2005, p. 198)<sup>102</sup> diz ser “o rabo abanando o cachorro”. Da mesma forma, a abolição total da rima pode levar à pontuação zero em um princípio relativamente importante para o escore final. Ele resume:

Sim, terei algumas rimas. Mas vou buscar uma margem de flexibilidade [...] Neste caso, as rimas não têm que ser tão perfeitas ou numerosas como no texto-fonte, e o esquema de rima original não precisa ser observado. Vou tentar obter a pontuação máxima, mas não a um alto custo para outras considerações (como o sentido). (LOW, 2005, p. 199)<sup>103</sup>.

Mesmo quando rimar é a opção, Low (2005) afirma que rimas imperfeitas são preferíveis a perdas semânticas, principalmente se forem rimas internas. Uma boa pedida seria o uso de assonâncias e aliterações junto ou no lugar das rimas, já que são figuras que aludem a correspondências sonoras. A insistência na criação de rimas pode tornar o texto forçado e artificial, o que esbarra no princípio da naturalidade.

Na entrevista concedida a Meller e Costa (2020, p. 308), Low afirma que, embora a existência de rima em poemas tenha deixado de ser uma exigência no meio literário, nas letras de canções ela ainda parece ter alguma relevância. No caso do português brasileiro, ele acredita haver uma “expectativa cultural” pela rima, e diz que há razões plausíveis para se esperar que uma canção apresente tais correspondências sonoras: “As rimas tornarão a canção mais memorável, mais eufônica, talvez mais enérgica.” (MELLER e COSTA, 2020, p. 308)<sup>104</sup>. Essa energia e memorabilidade por meio da rima parecem valiosas para os tradutores da *Harpa Cristã*, cujas versões abundam em rimas e chegam ao ponto de apresentá-las em posições não rimadas no hino-fonte, como é bem evidente em “A Mensagem Da Cruz” (hino 291 da HC), parte do *corpus* desta pesquisa.

<sup>102</sup> “[...] the tail indeed wags the dog.” (LOW, 2005, p. 198).

<sup>103</sup> Yes, I will have some rhyme. But I will seek some margin of flexibility... In this case the rhymes won't have to be as perfect or numerous as in the ST, and the original rhyme-scheme need not be observed. I will try to get a top score, but not at too great a cost to other considerations (such as meaning). (LOW, 2005, p. 199).

<sup>104</sup> “Rhymes will make the song more memorable, more euphonic, perhaps more punchy.” (MELLER; COSTA, 2020, p. 308)

Embora os trabalhos de Low (2005 e 2017) sejam mais prescritivos do que descritivos, não intentamos atribuir juízo de valor à tradução dos hinos da *Harpa Cristã*, mas evidenciar as escolhas do tradutor para adequar os hinos à cosmovisão pentecostal. O *Princípio do Pentatlo* para a tradução de letra de canção serve como base para entender o quanto o tradutor consegue preservar ou escolhe sacrificar da cantabilidade, do sentido, da naturalidade, do ritmo e da rima do hino-fonte na tradução, para manter-se alinhado ao propósito maior de transmitir a mensagem pentecostal.

### 4.3 Considerações sobre a escansão

Escandir significa dividir o verso em sílabas poéticas, que nem sempre coincidem com as sílabas gramaticais (GOLDSTEIN, 2005). Tendo o português um sistema silábico-acentual, a sílaba poética é a unidade métrica para a escansão do poema e, conseqüentemente, para a letra de canção. Observamos que, em português, “ao escandir [...] deve-se parar na última sílaba tônica” (GOLDSTEIN, 2005, p. 14), logo, as sílabas posteriores à última tônica são desconsideradas para fins de métrica. Já na língua inglesa, cujo sistema é acentual-silábico, os versos se dividem em unidades métricas chamadas pés, que podem ter duas ou mais sílabas e cujas divisões não correspondem, necessariamente, às divisões das palavras (FUSSEL, 1979). Segundo Britto (2008b, p. 2)<sup>105</sup>, “podemos simplificar a questão e entender o pé como um grupo de sílabas contendo uma única sílaba acentuada e uma ou mais sílabas átonas.”. Seguem esse formato pés básicos como os binários iambo (-/) e troqueu (/ -), e os ternários anapesto (--/) e dáctilo (/ --). No entanto, há pés acidentais que apresentam duas sílabas acentuadas, como o binário espondeu (/ /) e os ternários crético (/ - /) e báquio (- / /), ou podem ser formados por apenas duas átonas, como o binário pirríquio (--). Consta como pé mais abundante na língua inglesa o jambo ou iambo.

Ao escandir utilizamos, para os textos-fonte em inglês, - para sílaba átona, / como acento primário, \ como acento secundário, | como separador de pés e || como sinalizador de pausas ou cesuras. Sombreamos, na escansão, os pés que se diferenciam do padrão dominante. Para os textos-alvo, em português, temos | como divisor de sílabas poéticas. O acento secundário, por sua vez, “[...] pode contar como sílaba acentuada ou como sílaba átona, conforme o contexto métrico” (BRITTO, 2008b, p. 2), sendo, portanto, os acentos secundários considerados fracos perante os acentos primários e fortes perante sílabas não-

<sup>105</sup> Para a definição de pé, Britto (2008b, p. 2) segue Fussel (1979, p. 19): “[...] the foot consists of one stressed syllable and one or two unstressed syllables.”.

acentuadas. Os refrões no texto-alvo e no texto-fonte se diferenciam, em negrito, das estrofes e, no texto-alvo, os acentos primários que fogem do padrão dominante também aparecem sombreados.

Estendemos para as irregularidades no padrão de distribuição de acentos, no português, o que Fussel (1979, p. 19, grifo do autor)<sup>106</sup> afirma para a substituição de pés no inglês: “[...] variações, produzidas pela ‘substituição’ de pés diferentes, não são apenas permitidas, mas desejáveis, desde que essas substituições não obscureçam por um trecho muito longo o padrão repetitivo do tipo de pé predominante [...]”. Tais variações evitariam a monotonia resultante da regularidade, com alterações de velocidade e ritmo geralmente relacionadas à ênfase semântica.

Considerando que um sistema influencia o outro, fazemos comentários do tipo *ritmo ternário-anapéstico* ou *binário-iâmbico* tanto para o inglês quanto para o português, numa adaptação do sistema quantitativo greco-latino da Antiguidade Clássica, que considerava a alternância entre sílabas longas e breves, ao sistema acentual, que observa o critério da intensidade, ou seja, da alternância entre sílabas acentuadas e não-acentuadas (tônicas e átonas). Segundo Goldstein (2005), este tipo de critério pode permitir a descoberta de parentesco entre versos aparentemente diferentes.

Nas seções seguintes, a escansão faz parte da análise da tradução dos quatro hinos da *Harpa Cristã* que compõem o *corpus* desta pesquisa, doravante referida como HC. Para tal, tomamos por base as discussões sobre o espectro do pentecostalismo no capítulo três e os apontamentos teóricos discutidos neste capítulo. No caso de hino retraduzido, cotejamos a versão do hinário protestante precursor, o *Salmos e Hinos*, a partir de agora mencionado como SH. Para as letras dos hinos originais e informações de cunho histórico sobre autores e tradutores, utilizamos, simultaneamente, *A história dos hinos que amamos*<sup>107</sup> e os sites *Hinologia.org* e *Hymnary.org*, este último um banco de dados de hinos e hinários evangélicos dos Estados Unidos, criado e mantido pelo *Calvin Institute of Christian Worship* e o *Calvin College's Christian Classics Ethereal Library*.

#### 4.4 A Mensagem Da Cruz – hino 291 da HC

<sup>106</sup> “[...] variations, produced by the "substitution" of different feet, are not only permissible but desirable so long as these substitutions do not efface for long the repeated pattern of the prevailing or dominant kind of foot [...]” (FUSSEL, 1979, p. 19).

<sup>107</sup> Do pastor e jornalista Silas Daniel, volume de 2012, 8ª impressão em 2020.

Composto entre 1912 e 1913 pelo evangelista metodista estadunidense George Bennard (1873 – 1958), em meio a eventos evangelísticos e de avivamento em Michigan, “The Old Rugged Cross”<sup>108</sup> consta como um dos hinos mais populares do meio cristão protestante do século XX, em seu país de origem e no exterior, incluindo o Brasil. Suas traduções foram gravadas por inúmeros cantores cristãos e continuam sendo cantadas no meio evangélico brasileiro do século XXI.

Embora “The Old Rugged Cross” tenha conquistado grande popularidade, até meados da década de 1950 foi rejeitado pela maioria dos hinários cristãos nos Estados Unidos, devido a questões impostas pelo autor quanto aos direitos autorais. Outro motivo para tal rejeição, segundo o *Hymnary.org*, era a controvérsia causada pelo fato de o hino ser acusado de expressar mais afeição pela cruz do que pelo Cristo nela crucificado. Como veremos adiante, a tradução na HC tenta resolver esse impasse.

A tradução constante na HC, “A Mensagem Da Cruz”<sup>109</sup>, é atribuída ao sergipano Antônio Almeida (1879-1969), reverendo presbiteriano que, durante algum tempo, trabalhou como secretário do consulado americano em Recife e, em 1920, segundo a biografia constante em *Hinologia Cristã*<sup>110</sup>, foi aos Estados Unidos onde obteve os graus de Doutor em Teologia pelo Seminário Teológico Union, em Richmond, Virgínia, e pelo King College, em Bristol, Tennessee. Antônio Almeida escreveu cerca de 200 hinos entre traduções, adaptações e trabalhos originais.

O hinário congregacional SH contém uma tradução anônima que cotejamos com a de Antônio Almeida, na HC pentecostal. Por ser SH o hinário utilizado pelas Assembleias de Deus antes da publicação da HC, consideramos “A Mensagem Da Cruz”, na HC, um caso de retradução. São claras as influências da primeira tradução sobre a segunda, pela coincidência de versos inteiros idênticos e bem modificados em relação aos do hino-fonte. Isso não significa, no entanto, que a HC simplesmente promove uma adaptação da tradução de SH. Há indícios, como demonstraremos adiante, de que o tradutor de “A Mensagem Da Cruz”, na HC, visita o hino-fonte e resgata termos descartados pela tradução em SH.

Com quatro estrofes e um refrão, em metro de balada 6/8, “The Old Rugged Cross” trata, em primeira pessoa, da devoção do eu poético pela cruz e pelo sacrifício que ela representa. O hino nos transporta para a cena bíblica da crucificação e, pelo recurso poético da

<sup>108</sup> Para fins demonstrativos, Alan Jackson performa a primeira e a quarta estrofes, mais refrão, de “The Old Rugged Cross”: <https://www.youtube.com/watch?v=-JS9P8d2iOc>. Acesso em 4 dez. 2022.

<sup>109</sup> Para fins ilustrativos, a performance de “A Mensagem Da Cruz” (*Rude Cruz*), pelo Tabernáculo da Fé de Goiânia: <https://www.youtube.com/watch?v=YsZfS0jzKa4>. Acesso em 4 dez. 2022.

<sup>110</sup> *Hinologia.org* - Texto do livro *Os Consolidadores da Obra Presbiteriana no Brasil*, de Alderi Souza de Matos – Instituto Presbiteriano Mackenzie - 2014.

hipotipose, nos apresenta quadros das cenas finais de Cristo por meio de construções imagéticas nas estrofes. A primeira figura é a da cruz no alto da colina, seguida da imagem de Cristo carregando-a até o Calvário e nela sendo pendurado, em uma cena de imolação em que é metaforicamente chamado de Cordeiro de Deus (*Lamb of God*). A cruz, então, é retratada manchada de sangue. Na última cena o eu poético assume simbolicamente carregar a vergonha da cruz, até ser chamado, ao fim de seus dias, por Cristo aos céus. O refrão reafirma à última estrofe, e substitui a figura da cruz pela da coroa, como recompensa na vida eterna com Cristo, após a morte. Paradoxalmente, o eu-poético ama a cruz que representa vergonha e sofrimento. Nela, ele vê beleza, mesmo sendo a cruz velha, áspera e suja de sangue.

Segue, na íntegra, “The Old Rugged Cross”, tal qual aparece em Silas Daniel (2012, p. 99) e em *Hymnary.org*. Apresentamos o hino-fonte acompanhado do esquema estrófico e de rimas, em que a letra minúscula (exceto x) indica rima com palavras diferentes que se repetem na mesma estrofe ou em outras, a letra maiúscula indica rima com palavra igual, e x indica verso sem a ocorrência de rima. As estrofes são indicadas pela letra A sempre maiúscula, sendo A1 a primeira estrofe da canção, A2 a segunda estrofe, e assim por diante. O refrão é indicado como R1 e os versos seguem numeração direta crescente. Por isso, entende-se que R1-5 é o quinto verso da canção, situado na primeira ocorrência do refrão, quando A1 tiver quatro versos, e A3-14 é o décimo-quarto verso da canção, situado na segunda ocorrência da terceira estrofe, e assim por diante.

Quadro 1 – The Old Rugged Cross

Estrofes	Versos	The Old Rugged Cross - George Bennard	Esquema de rimas
A1	1	On a hill far away stood an old rugged cross,	A
	2	The emblem of suffering and shame	b
	3	And I love that old cross where the dearest and best	x
	4	For a world of lost sinners was slain.	b
R1	5	<b>So I'll cherish the old rugged cross,</b>	A
	6	<b>Till my trophies at last I lay down;</b>	c
	7	<b>I will cling to the old rugged cross,</b>	A
	8	<b>And exchange it some day for a crown.</b>	c
A2	9	Oh, that old rugged cross, so despised by the world,	x
	10	Has a wondrous attraction for me;	D
	11	For the dear Lamb of God left His glory above	x
	12	To bear it to dark Calvary.	d
A3	13	In that old rugged cross, stained with blood so divine,	e
	14	A wondrous beauty I see,	d
	15	For 'twas on that old cross Jesus suffered and died,	e

A4	16	To pardon and sanctify me.	D
	17	To the old rugged cross I will ever be true;	x
	18	Its shame and reproach gladly bear;	f
	19	Then He'll call me some day to my home far away,	g...g
	20	Where His glory forever I'll share	f

Fonte: Elaborada pela autora.

Enquanto texto poético, os versos das estrofes de “The Old Rugged Cross” são formados predominantemente por pés do tipo ternário-anapesto (fraca, fraca, forte: - - /), em sequências de quatro pés nos versos ímpares, divididos em dois hemistíquios com acentos em 3-6-9-12, e três pés nos versos pares, acentuados em 3-6-9. O refrão segue a forma dos versos pares das estrofes. Abaixo, apresentamos a escansão do hino-fonte.

#### Quadro 2 – Escansão de The Old Rugged Cross

- - / - - / / - / / - /
On a hill   far away    stood an old   rugged cross,
- / - - / - - /
The em   blem of suf   fering and shame;
- - / - \ / \ - / - - /
And I love   that old cross    where the dear   est and best
- - / - \ / - - /
For a world   of lost sin   ners was slain.
- - / - - / / - /
<b>So I'll cher   ish the old   rugged cross,   </b>
- - / - - / - \ /
<b>Till my tro   phies at last   I lay down;   </b>
- - / - - / / - /
<b>I will cling   to the old   rugged cross,   </b>
- - / - \ / - - /
<b>And exchange   it some day   for a crown.   </b>
- - / / - / - - / - - /
Oh, that old   rugged cross,    so despised   by the world,
- - / - - / - - /
Has a won   drous attrac   tion for me;
- - / / - / / - / - - /
For the dear   Lamb of God   left His glo   ry above
- / - - / / - \
To bear   it to dark   Calvary.
- - / / - / - - / - - /
In that old   rugged cross,    stained with blood   so divine,
- / - / - - /
A won   drous beau   ty I see,
- - / - \ / / - / - - /
For 'twas on   that old cross    Jesus suf   fered and died,
- / - - / - \ /
To par   don and sanc   tify me.

<p>- - / / - - / - - / - - /</p> <p>To the old   rugged cross    I will ev   er be true;   </p> <p>- - / - - / \ - /</p> <p>Its shame   and reproach   gladly bear;   </p> <p>- - / - \ / - - / - - /</p> <p>Then He'll call   me some day    to my home   far away,   </p> <p>- - / - - / - - /</p> <p>Where His glo   ry forev   er I'll share.</p>
---

Fonte: Elaborada pela autora.

É curioso o efeito que a pausa prolongada tem, no fim de A1-1, sobre o primeiro pé do verso 2, suprimindo uma sílaba do ternário anapéstico e transformando-o em binário iâmbico. Esse detalhe modifica a acentuação dominante dos versos pares de 3-6-9 para 2-5-8. Dos dez versos pares do hino-fonte, essa modificação se repete em quatro: A2-12, A3-14, A3-16 e A4-8. Ao contrário do que se pode imaginar, a omissão dessa sílaba inicial não afeta a cantabilidade do hino, já que é compensada pela pausa final no verso anterior. Em A3-14 há um segundo pé binário logo após o primeiro, cuja perda silábica é compensada pelo prolongamento, no ato de cantar, da sílaba tônica do primeiro pé. Nesse verso em particular a acentuação muda para 2-4-7. Esse prolongamento vocálico na primeira sílaba de *wondrous* é um exemplo, dentre outras ocorrências no hino-fonte, que remete ao *ser*, à *passionalização* discutida por Tatit (1996), em que o cancionista, por meio da emissão alongada das frequências e das amplas oscilações de tessitura, traz o ouvinte para o estado de paixão em que se encontra (ver capítulo 4, p. 48). O acúmulo de acentos e a presença majoritária de consoantes no repetitivo *old rugged cross* exemplifica o recurso usado para a *tematização*, o *fazer* que, segundo Tatit (1996) investe “nos ataques consonantais”, na marcação dos acentos e na recorrência (ver capítulo 4, p. 48). O mesmo recurso de acúmulo de acentos é visto em A2-3, em *dear Lamb of God*, que marca um tema importante para os pentecostais: a figura de Cristo como o Cordeiro (imolado) de Deus (ver capítulo 3, p. 34).

Atendo-nos às características gerais dos textos poéticos, percebe-se que as traduções mantêm a estrutura estrófica do hino-fonte, com quatro estrofes e um refrão, todos compostos por quatro versos. Os versos ímpares são dodecassílabos com acentos predominantes em 3-6-9-12, e os pares eneassílabos acentuados, a maioria, em 3-6-9. O refrão, igual no hino-fonte, segue a estrutura dos versos pares. O hino-fonte apresenta apenas rimas masculinas, e esse padrão de rimas é seguido por ambas as traduções. Uma diferenciação, no entanto, se dá pela ocorrência abundante de rimas internas nas traduções, fenômeno que aparece uma única vez no hino-fonte, no último verso ímpar da última estrofe.

Cada tradução apresenta oito ocorrências de rima interna, em todos os versos ímpares de todas as estrofes, entre a sexta sílaba e o final do verso. Para tal, consideramos a convenção de que rimam sons tais como /e/ e /ε/. Essa insistência na criação de rimas relaciona-se à afirmação de Low, em Meller e Costa (2020), sobre uma “expectativa cultural” no português brasileiro quanto às rimas nas letras de canção. No entanto, dada a importância da rima para tornar a canção mais memorável, mais eufônica e talvez mais enérgica (ver seção 4.2.3.5, p. 69) tais razões coincidem com os propósitos pentecostais.

Sobre aliterações e assonâncias, apenas a primeira estrofe do hino-fonte tem ocorrências que merecem destaque e que as traduções tentam recriar. Vejamos as duas traduções seguidas de suas respectivas escansões. Primeiro, a da HC, seguida pela de SH:

Quadro 3 – A Mensagem da Cruz – 291 da HC

Estrofes	Versos	A mensagem da Cruz - Antônio Almeida - 291 da HC	Esquema de rimas
A1	1	Rude cruz se erigiu, dela o dia fugiu	a...a
	2	Como emblema de vergonha e dor	b
	3	Mas contemplo essa cruz porque nela Jesus	C...C
	4	Deu a vida por mim, pecador.	b
R1	5	<b>Sim, eu amo a mensagem da cruz</b>	C
	6	<b>'Té morrer eu a vou proclamar</b>	d
	7	<b>Levarei eu também minha cruz</b>	C
	8	<b>'Té por uma coroa trocar</b>	d
A2	9	Desde a glória dos céus, o Cordeiro de Deus	e...e
	10	Ao calvário humilhante baixou	f
	11	Essa cruz tem pra mim atrativos sem fim	g...g
	12	Porque nela Jesus me salvou.	f
A3	13	Nesta cruz padeceu e por mim já morreu	h...h
	14	Meu Jesus, para dar-me perdão	i
	15	E eu me alegro na cruz dela vem graça e luz	C...c
	16	Para minha santificação.	i
A4	17	Eu aqui com Jesus, a vergonha da cruz	C...C
	18	Quero sempre levar e sofrer	j
	19	Cristo vem me buscar e com Ele, no lar	d...d
	20	Uma parte da glória hei de ter.	j

Fonte: Elaborada pela autora.

Quadro 4 – A Mensagem da Cruz – 110 de SH

Estrofes	Versos	A Mensagem da Cruz - Anônimo - 110 de SH	Esquema de rimas
A1	1	No Calvário se ergueu uma cruz contra o céu	a...a
	2	Como emblema de afronta e de dor.	b
	3	Mas eu amo essa cruz: foi ali que Jesus	C...C
	4	Deu a vida por mim, pecador.	b
R1	5	<b>Sim, eu sempre amarei essa cruz!</b>	C
	6	<b>Seu triunfo meu gozo será,</b>	d
	7	<b>Pois um dia, em lugar de uma cruz</b>	C
	8	<b>A coroa Jesus me dará!</b>	d
A2	9	Desde a glória dos céus, o Cordeiro de Deus	e...e
	10	Ao Calvário humilhante baixou;	f
	11	Tem a cruz para mim atrativos sem fim	g...g
	12	Nela foi que Jesus me salvou.	f
A3	13	Lá na cruz padeceu, desprezado morreu	h...h
	14	Meu Jesus, para dar-me o perdão;	i
	15	Dela agora provém para mim todo o bem	j...j
	16	Tenho nela real salvação.	i
A4	17	Eu aqui, com Jesus, a vergonha da cruz	C...C
	18	Quero sempre levar e sofrer.	k
	19	Quando Cristo voltar para aqui me buscar	l...l
	20	Sua glória eu irei receber.	k

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 5 – Escansão de A Mensagem da Cruz – HC e SH

HC	SH
Ru de  cruz  se e ri giu ,    de la o  di a  fu giu     - - / - - / - - / - - / Co mo em ble ma  de  ver go nha e  dor     - - / - - / - - / - - / Mas  com tem plo es sa  cruz     por que  ne la  Je sus     - - / - - / - - / - - / Deu  a  vi da  por  mim , pe ca dor .    - - / - - / - - / - - / <b>Sim , eu  amo a  men sa gem  da  cruz    </b> <b>'Té  mor rer  eu  a  vou  pro cla mar    </b> - - / - - / - - / - - / <b>Le va rei  eu  tam bém  mi nha  cruz    </b> <b>'Té  por  uma  co ro a  tro car    </b> - - / - - / - - / - - / Des de a  gló ria  dos  céus ,    o  Cor dei ro  de  Deus     - - / - - / - - / - - / Ao  cal vá rio hu mi lhan te  bai xou	No  Cal vá rio  se er gueu   u ma  cruz  con tra o  céu   - - / - - / - - / - - / Co mo em ble ma  de a fron ta e  de  dor .    - - / - - / - - / - - / Mas  eu  amo es sa  cruz :    foi  a li  que  Je sus     - - / - - / - - / - - / Deu  a  vi da  por  mim , pe ca dor .    - - / - - / - - / - - / <b>Sim , eu  sem pre a ma rei  es sa  cruz  !   </b> <b>Seu  tri un fo  meu  go zo  se rá ,   </b> <b>Pois um  di a, em  lu gar  de u ma  cruz ,   </b> <b>A  co ro a  Je sus  me  da rá !   </b> - - / - - / - - / - - / Des de a  gló ria  dos  céus ,    o  Cor dei ro  de  Deus     - - / - - / - - / - - / Ao  Cal vá rio hu mi lhan te  bai xou

HC	SH
Es sa  cruz  tem  pra  mim  a tra ti vos  sem  fim     - - / - - / - - / - - / Por que  ne la  Je sus  me  sal vou .	Tem  a  cruz  pa ra  mim     a tra ti vos  sem  fim :    - - / - - / - - / - - / Ne la  foi  que  Je sus  me  sal vou .
Nes ta  cruz  pa de ceu     e  por  mim  já  mor reu     - - / - - / - - / - - / Meu  Je sus , pa ra  dar -me  per dão     - - / - - / - - / - - / E eu  me a le gro  na  cruz     de la  vem  gra ça e  luz     - - / - - / - - / - - / Pa ra  mi nha  san ti fi ca ção .	Lá  na  cruz  pa de ceu ,    des pre za do  mor reu     - - / - - / - - / - - / Meu  Je sus , pa ra  dar -me  per dão ;    - - / - - / - - / - - / De la a go ra  pro vém     pa ra  mim  to do o  bem     - - / - - / - - / - - / Te nho  ne la  re al  sal va ção .
- - / - - / - - / - - / Eu  a qui  com  Je sus ,    a  ver go nha  da  cruz     - - / - - / - - / - - / Que ro  sem pre  le var  e  so frer     - - / - - / - - / - - / Cris to  vem  me  bus car     e  com  E le , no  lar  - - / - - / - - / - - / U ma  par te  da  gló ria hei  de  ter .	- - / - - / - - / - - / Eu  a qui , com  Je sus ,    a  ver go nha  da  cruz     - - / - - / - - / - - / Que ro  sem pre  le var  e  so frer .    - - / - - / - - / - - / Quan do  Cris to  vol tar  pa ra a qui  me  bus car ,    - - / - - / - - / - - / Su a  gló ria eu  i rei  re ce ber .

Fonte: Elaborado pela autora.

Percebe-se que as traduções mantêm o ritmo ternário-anapesto dominante do hino-fonte. A tradução da HC apresenta número menor de irregularidades que o original, este último com 17 ocorrências de pés que fogem do padrão dominante para 10 da HC. Já a tradução em SH apresenta é ainda menos irregular, com apenas 6 ocorrências desviantes na distribuição de acentos. O hino-fonte, ainda, conta com diversos acentos secundários que quebram sutilmente a cadência repetitiva do ritmo dominante. Em ambas as traduções, os acentos primários que destoam do padrão ternário-anapesto aparecem no início de versos ou logo após a cesura, no início do segundo hemistíquio. Nos dodecassílabos desviantes temos acentuação nas sílabas 1-3-6-9-12, 1-3-6-7-9-12 ou 3-6-7-9-12, e nos eneassílabos 1-3-6-9. Uma exceção é A1-2 na HC, cuja acentuação recai em 3-7-9. Dado que um ritmo altamente regular recai na monotonia que a própria regularidade proporciona, entendemos que os desvios no padrão ternário-anapesto no hino-fonte são propositais e, como afirma Fussel (1979), até desejáveis, a fim de tornar o hino mais enfático e menos enfadonho (ver seção 4.3, p. 71). Tais irregularidades alinham-se com os recursos típicos do *marcado* discutido por Britto (2012) (ver seção 4.2, p. 54).

Partindo das características formais gerais e adentrando nas especificidades semânticas, nos cabe comentar o título do hino congregacional. No hino-fonte, um dos hemistíquios do primeiro verso de cada estrofe sempre termina com a repetição do título: em

A1 é o segundo hemistíquio, mas nas outras três estrofes é o primeiro. As duas traduções têm títulos idênticos, que diferem do original por perdas e acréscimos significativos. Na verdade, a única palavra do título do hino-fonte mantida nas traduções é *cross* (cruz). Há perda total da adjetivação do substantivo *cross* pela eliminação de *The old rugged*, optando-se pelo acréscimo de “A mensagem da”. O *marcado* da repetição do título em um dos hemistíquios do primeiro verso de cada estrofe não é reproduzido nas traduções, que no máximo repetem o substantivo que nomeia a figura central no primeiro verso das estrofes A1, A3 e A4. O título completo é repetido, uma única vez, pela HC no refrão. Processos similares de perdas, acréscimos e trocas se repetem ao longo das traduções. A seguir, analisamos, em separado, cada uma das estrofes.

No primeiro verso da estrofe A1, SH mantém a perda total da adjetivação de cruz (*old/rugged*) e acrescenta “contra o céu”, que não consta do hino fonte. Já a HC perde *old* e mantém *rugged*, traduzido como “rude” e deslocado para o início do verso, ao mesmo tempo que perde a figura da colina distante, que SH recupera pela referência à “Calvário”, ou seja, o monte “Gólgota” em hebraico, no qual Jesus foi crucificado. A HC eleva pontualmente o registro com “erigiu” para traduzir *stood* enquanto em SH adota a solução um pouco menos formal “se ergueu”. Essa elevação do registro esbarra no princípio da naturalidade de Low (2005) (ver seção 4.2.3.3, p. 66) e no discutido por Britto (2012) acerca de não criar estranhezas ou elevar o registro onde, no original, não há tais situações (ver seção 4.2, p. 66). No entanto, levamos em conta que, para o canto congregacional, a naturalidade é um quesito secundário. A HC, por perder a imagem da colina, acrescenta um sintagma inteiro “dela o dia fugiu”, cujo sentido referente ao dia tornar-se noite na hora que Jesus morreu inexistente no hino-fonte. Além das razões métricas, esse acréscimo tem o objetivo de rimar com “erigiu”, o que é desnecessário, já que no hino-fonte o verso 1 não apresenta rima interna. No entanto, o que se ganha com esse acréscimo são efeitos de assonância.

O hipérbato *marcado* no primeiro verso do hino-fonte foi mantido, tanto na HC quanto em SH. No verso 2, SH troca *shame*, traduzido na HC como “vergonha”, por “afronta”, destoando semanticamente do hino-fonte. Essa troca pode justificar-se para preservar, na mesma posição, a sonoridade de *suffering* em “afronta”, e para manter o princípio da cantabilidade, já que, em “vergonha”, o tempo forte do compasso cai na sílaba átona que precede a tônica, distorcendo a pronúncia do vocábulo, e em “afronta” o tempo forte marca, satisfatoriamente, a sílaba forte. A escolha da HC esbarra na regra básica de Britto (2019) para a tradução da letra de canção, que enfatiza que os tempos fortes da canção devem incidir sobre sílabas acentuadas da letra, e não sobre as átonas (ver seção 4.2.3.1, p.

63). Ainda, “ver” em “vergonha”, a única sílaba desse tempo forte, é prolongada, o que provoca uma deformidade sonora ao ponto de perceber-se uma pausa dividindo a palavra, incidindo no que Low (2005) aconselha o tradutor evitar (ver seção 4.2.3.4, p. 68). No entanto, essa discrepância acontece uma única vez em uma estrofe que não se repete, e pode passar despercebida pelo ouvinte, diferente do que aconteceria se o descompasso acentual incidisse repetidamente no refrão.

Tanto a HC quanto SH invertem a ordem dos termos *suffering and shame*, com o vocábulo “dor” deslocado para a última posição do verso. Esta é uma inversão oportuna, pois proporciona rima com “pecador”, logo abaixo no verso 4. Ainda, ambos a HC como SH promovem a substituição da metáfora em *an old rugged cross, the emblem of suffering and shame* pela comparação, ao acrescentar a conjunção comparativa “como”.

O verso 3 do texto-fonte inicia com uma conjunção aditiva (*and*), que é substituída, na HC e no SH, pela conjunção adversativa “mas”. O SH mantém o termo “eu amo” em *and I love*, e a HC o substitui por “contemplo”, com sujeito oculto por questão de métrica. Do ponto de vista métrico, a escolha de “contemplo” não se justifica, já que “eu amo” e “contemplo” têm o mesmo número de sílabas poéticas e a mesma acentuação musical do trecho do hino-fonte. Tal substituição pode apoiar-se semanticamente no fato de que “contemplar” remete ao místico ato de meditar sobre algo, logo, a contemplação como um ato de reflexão sobre o divino que a cruz representa. Há de se considerar, também, o princípio teológico defendido por algumas correntes protestantes de dedicar o amor, o louvor e a adoração apenas à figura de Cristo. Afirmar amar um objeto poderia incorrer no pecado da idolatria (ver seção 3.1.2, p. 34). Novamente, no verso 3 há a perda do adjetivo *old* nas duas traduções, e em ambas acontece a explicitação do nome a que os adjetivos substantivados *the dearest and best* se referem: Jesus, de forma que são substituídos pelo substantivo próprio. A HC substitui o pronome relativo *where* que faz referência a lugar (onde = na cruz) pela conjunção causal “porque” para justificar a contemplação da cruz. Já o SH, no mesmo trecho e na mesma posição, faz alteração na pontuação e utiliza dois-pontos para introduzir o porquê do amor à cruz. Ainda assim, as duas traduções preservam a ideia de lugar em “nela” (HC) e “ali” (SH).

O último verso de A1 conta com uma redução, tanto na HC quanto nos SH, do sentido da expressão *for a world of lost sinners* para “por mim, pecador”, indo de um coletivo de pecadores para um único pecador, com o acréscimo do pronome oblíquo “mim”. Assim, em um caso de metonímia “indivíduo pela classe”, o eu poético representa todos os pecadores do mundo, com a perda dos vocábulos “mundo” e “perdidos” (*world/lost*). Nesse mesmo

verso aparece a mudança da voz passiva (*was slain*) para a voz ativa “(Jesus) deu a vida”. No hino-fonte, a voz passiva denota que Jesus foi vítima de outrem, foi morto, assassinado. Em ambas as traduções, Jesus aparece como sujeito da voz ativa, e percebe-se seu poder de escolha em dar a vida pelos pecadores, deslocando Jesus da posição de martirizado para a de sujeito determinante de suas ações. Esse deslocamento semântico se reflete na alteração dos termos no verso, já que *was slain*, na última posição, é substituído por “Deu a vida”, no início do verso. Esse é um aspecto teológico importante, no qual Jesus faz parte de um plano traçado por Ele e pelo Pai (que, segundo o princípio da Trindade, são um só (ver seção 3.1.2, p. 36) para a salvação do mundo, e sua morte não configura um acidente de percurso ou uma consequência não planejada de suas ações (ver seção 3.1.6, p. 42). Trata-se de uma alteração proposital que reforça o preceito da soberania e da onisciência do Homem-Deus, enquanto ser supremo (ver seção 3.1, p. 31 e 3.1.2, p. 34).

Em A1 do hino-fonte há algumas aliterações em *stood, cross, suffering, shame, best, sinners* e *slain*. A tradução do SH consegue manter esse recurso de som em “Calvário”, “cruz”, “contra”, “como”, enquanto a tradução da HC varia em assonâncias em “rude”, “cruz”, “fugiu” e “Jesus”. Quanto ao padrão de rimas, o hino-fonte apresenta a sequência Abxb e em b, nos versos 2 e 4, traz uma rima incompleta com *shame* e *slain*. Por sua vez, ambas as traduções trazem, nos versos 2 e 4, rima perfeita. Abaixo, a sistematização de alguns desses apontamentos sobre estrofe A1:

Quadro 6 – Sistematização estrofe A1 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz

1	<i>On a hill far away stood an old rugged cross,</i>	A
2	The emblem of <b>suffering</b> and shame;	b
3	<b>And I love that old cross where the dearest and best</b>	x
4	For a world of lost sinners <b>was slain</b> .	b
1	Rude cruz se erigiu, <u>dela o dia fugiu</u>	a...a
2	<u>Como</u> emblema de vergonha e <u>dor</u>	b
3	<b>Mas contemplo</b> essa cruz <b>porque</b> nela <b>Jesus</b>	C...C
4	<b>Deu a vida</b> por <u>mim</u> , pecador.	b
HC		
<u>Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática</u>		
1	<b>On a hill far away</b> stood an <i>old</i> rugged cross,	A
2	The emblem of <b>suffering</b> and <b>shame</b> ;	b
3	<b>And I love that old cross where the dearest and best</b>	x
4	For a world of lost sinners <b>was slain</b> .	b

1	<b>No Calvário</b> se ergueu uma cruz <u>contra o céu</u> ,	a..a
2	<u>Como</u> emblema de <b>afrota</b> e de <u>dor</u> .	b
3	<b>Mas</b> eu amo essa cruz; foi ali que <b>Jesus</b>	C...C
4	<b>Deu a vida</b> por <u>mim</u> , pecador.	b
SH		

Fonte: Elaborado pela autora.

No verso 5 do refrão (R1) continua a perda de toda a adjetivação da cruz, que nenhum dos hinários conseguiu manter. O SH mantém o tempo verbal do hino-fonte no futuro simples (futuro do presente do indicativo, no português), enquanto a HC o traz para o tempo presente. O SH acrescenta “sempre” e a HC “a mensagem da”, que remete à tradução do título do hino, e ambos os hinários trocam o conector textual inicial “então” (*so*) por “sim”. A escolha pelo advérbio de afirmação justifica-se pela métrica e pela sonoridade, idêntica ao fonema inicial do hino-fonte. Ambas as traduções preferem o verbo “amar” para traduzir *cherish*, que literalmente significa “cuidar/estimar/valorizar”. Não consideramos essa escolha uma perda semântica, dado o senso comum de que quem ama, cuida e valoriza.

É interessante observar os complementos do verbo amar em R1-5, em “Sim, eu amo a mensagem da cruz” (HC) e “Sim, eu sempre amarei essa cruz” (SH), em que a HC novamente resolve o impasse teológico de não dedicar palavras de amor, louvor ou adoração a objetos ou imagens, e direciona o amor ao ideal abstrato que provém do sacrifício na cruz ao invés de ao substantivo concreto.

Em R1-6 acontece a perda total, em ambos os hinários, da linguagem metafórica que representa a morte; no entanto, a HC consegue fazer referência ao sentido da expressão *Till my trophies at last I lay down* ao explicitar “té morrer”. A HC acrescenta “eu a vou proclamar” aparentemente para preencher a métrica do verso e rimar com “trocar” no verso 8. Curiosamente, o SH substitui *trophies* (troféus) por “triunfo” e, igual ocorreu em A1-2, essa troca parece visar à manutenção de aspectos sonoros na mesma posição do hino-fonte. O acréscimo de “meu gozo será” também consta para fins de rima com o verso 8, a mesma estratégia utilizada pelo tradutor na HC.

No início de R1-7, o tempo futuro é mantido na posição pela HC. Já o SH indica esse tempo verbal no verso 8, em “dará”. No entanto, podemos perceber no início do verso 7 de SH uma alusão a esse futuro em “pois um dia”, que é material semântico do último verso (*some day*). A HC traduz *I will cling* como “levarei”, o que parece uma mudança razoável, já que para levar uma cruz, à maneira que Cristo o fez, pressupõe-se agarrar-se a ela. O verso 7 da HC continua omitido os adjetivos *old* e *rugged* e acrescenta “também minha”, enquanto o do SH promove a perda total desse verso do hino-fonte por outra antecipação semântica do

oitavo verso, adiantando a troca da cruz em “em lugar de uma cruz”. Ambas as traduções mantêm em R1-8 a figura da coroa, no entanto omitem a conjunção *and*. A HC traduz literalmente *exchange* por “trocar” e alude *some day* subtendido em “té” (até = até que um dia). Nesse mesmo verso, a HC inicia com a expressão de tempo e desloca o verbo para o final, em ordem sintática diferente do hino-fonte. Já o SH usa o verbo “dar” em “Jesus me dará” para completar a antecipação no verso 7 “em lugar de”. Trata-se de um acréscimo o substantivo próprio em R1-8 de SH, que se torna sujeito em terceira pessoa do verbo dar, diferente do hino-fonte que tem a primeira pessoa do singular como sujeito da ação (*I will cling...and exchange it*).

Para fins comparativos, é notório que a tradução de R1 em SH, de um total de quatro versos, perde o sentido de dois versos inteiros do hino-fonte (R-6 e R-7), mesmo com a estratégia de antecipar material semântico do verso 8 para o 7. Essa estratégia funciona em R-7 e R-8 de SH, pois o conteúdo semântico de R-8 do hino-fonte consegue ser distribuído nos dois últimos versos do refrão do hino-alvo, haja visto que em português é comum o uso de mais palavras ou de palavras maiores para um determinado enunciado, em comparação com o inglês (ver 4.2.3.4, p. 67). Isso fica claro no uso de “em lugar de” para traduzir *exchange*, por exemplo.

Já em R-6 de SH o material semântico não se aproxima do material semântico do hino-fonte, contrariando o conselho de Low (2005) para que as trocas e acréscimos sempre utilizem material semântico do hino-fonte (ver seção 4.2.3.4, p. 68). A HC, apesar da perda sistemática dos adjetivos de “cruz” (que SH igualmente perde) e de alguns acréscimos, consegue manter, em cada verso de R1, partes consideráveis do conteúdo do hino-fonte.

O padrão de rimas de ambas as traduções de R1 é semelhante ao do hino-fonte, em que 5 rima com 7 e 6 com 8, incluindo as rimas com palavras repetidas. Não ocorre por acaso o *marcado* da rima A em *cross* (cruz) no final de R1-5 e R1-7 no hino-fonte, pois se trata da figura central deste canto congregacional, que as traduções preservam na mesma posição e com a mesma ênfase musical (ver seção 4.2.3.1, p.63), com as palavras-chave *cross* e “cruz”, apresentando prolongamento da vogal e incidindo no que Tatit chama de *passionalização* (ver seção 4, p. 48). Enquanto o hino-fonte rima, nos versos 6 e 8, palavras de classes gramaticais diferentes (*down/crown* – preposição/substantivo), ambas as traduções rimam palavras da mesma classe gramatical: no caso da HC, verbos de primeira conjugação no infinitivo e, em SH, verbos dessa mesma conjugação flexionados no futuro. Seguem sistematizados alguns dos aspectos discutidos em R1:

Quadro 7 – Sistematização refrão R1 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz

5	<b>So</b> I'll cherish <i>the old rugged cross</i> ,	A
6	<b>Till my trophies at last I lay down;</b>	c
7	<b>I will cling</b> to <i>the old rugged cross</i> ,	A
8	<i>And exchange</i> it some day for a crown.	c
HC		
5	<b>Sim</b> , eu amo a <u>mensagem da cruz</u>	C
6	' <b>Té morrer</b> eu a vou <u>proclamar</u>	d
7	<b>Levarei</b> eu <u>também minha</u> cruz	C
8	' <b>Té por uma coroa</b> trocar.	d
HC		
<u>Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática.</u>		
5	<b>So</b> I'll cherish <i>the old rugged cross</i> ,	A
6	<i>Till my trophies at last I lay down;</i>	c
7	<b>I will cling</b> to <i>the old rugged cross</i> ,	A
8	<i>And exchange</i> it some day for a crown.	c
5	<b>Sim</b> , eu <u>sempre</u> amarei essa cruz!	C
6	<u>Seu triunfo</u> meu gozo será,	d
7	Pois um dia, em lugar de uma cruz,	C
8	A coroa <b>Jesus me dará!</b>	d
SH		

Fonte: Elaborado pela autora.

A2 conta com traduções bastante parecidas em ambos os hinários, a começar com os versos idênticos 9 e 10, o que comprova a influência da tradução do hinário precursor sobre a mais recente. Há um deslocamento de material semântico entre os versos dessa estrofe, em meio aos acréscimos e perdas típicos das dificuldades da tradução de canção. São deslocamentos de material semântico comuns às duas traduções: o sentido de *despised*, do verso 9 do hino-fonte, que se refere à cruz, para o verso 10, com a função de adjetivar “calvário” pelo uso de “humilhante”, que não é uma tradução literal de *despised*, mas um correspondente próximo de “desprezada”; o verso 9 antecipa os elementos do verso 11 “glória dos céus” (*glory above*) e “Cordeiro de Deus” (*Lamb of God*); “calvário” (*calvary*) e “atrativos” (análogo a *attraction*) também são deslocados, respectivamente, dos versos 12 para o 10 e do 10 para o 11. Esses deslocamentos, longe de representarem inabilidade dos tradutores, parecem estratégias para preservar significados próximos aos do hino-fonte. A manutenção da expressão “Cordeiro de Deus” é uma escolha significativa do tradutor para o contexto pentecostal, pois se trata de um dos títulos que se aplicam à pessoa de Jesus Cristo (ver seção 3.1.2, p. 34), importante para o contexto da imolação, pela qual Cristo salva os pecadores do mundo.

Há perdas consideráveis e comuns aos dois hinários, no entanto. Iniciamos pelo verso 9, onde a perda recorrente de *old rugged* se estende a *cross*. Os fragmentos *by the world* e *to bear it to dark* não são encontrados em nenhuma das traduções, tampouco o adjetivo *dear*. Percebemos trocas que correspondem, em parte, ao conteúdo do hino-fonte em *wondrous attraction* por “atrativos sem fim”, *above* por “dos céus” e *left* por “desde...baixou”. No entanto, no verso 12, há uma troca que se distancia significativamente do hino-fonte: o eu poético justifica, pela salvação, o porquê da atração que a cruz exerce sobre ele. Essa é uma mudança que consideramos, ao mesmo tempo, um acréscimo nas traduções e uma perda no hino-fonte, já que o único elemento preservado desse verso é a palavra *Calvary*, deslocada, como visto, para o verso 10. Pode haver uma razão para tal estratégia: dado que A2 inicia com uma perda considerável em *Oh, that old rugged cross* e material semântico de todos os versos seguintes foi remanejado para compensar essa lacuna; por fim, foi preciso criar um verso inteiro para finalizar a estrofe, em 12. O verso criado, por sua vez, configura um exemplo nítido da refração na tradução pelo espectro pentecostal: a ênfase na salvação pelo sacrifício de Jesus na cruz reflete umas das mais importantes *verdades pentecostais* (ver seção 3.1.2, p. 35).

Em meio às semelhanças, as traduções de A2 diferem entre si por alterações distintas na ordem sintática dos versos 11 e 12, que contém material dos versos 9 e 10 do hino-fonte. Se considerarmos o princípio da *naturalidade* (ver seção 4.2.3.3, p. 66), a tradução dos versos 11 e 12 na HC aproxima-se mais da linguagem falada do que suas versões em SH e, mesmo sendo a *naturalidade* um princípio secundário na hinódia pentecostal, aproximar a sintaxe do hino à oralidade resulta em vantagem em relação à adequação dos hinos às características da clientela pentecostal, principalmente aquela sobre a qual o pentecostalismo lançou suas bases (ver cap. 3, p. 29). Enquanto a HC utiliza em 11 a conjunção explicativa “porque” para justificar a atração pela cruz, o SH prefere alterar a pontuação, com dois-pontos, para introduzir a justificativa em 12, repetindo a estratégia utilizada em A1-3. Percebe-se que SH grafa “Calvário” com letra maiúscula, tal qual no hino-fonte, enquanto a HC escolhe a inicial minúscula. A HC compensa a perda de *that* em 9 com “essa”, em 11. Ambas as traduções utilizam o verbo “baixou” para referir-se ao trajeto até ao Calvário (Monte Gólgota), mesmo sendo a subida de uma colina.

Com exceção de A1, o hino-fonte não conta com efeitos sonoros significativos nas outras estrofes, exceto as rimas. Da mesma forma, são poucos esses efeitos nas traduções, apenas uma tímida aliteração em A2-9 em algumas sílabas acentuadas, que não se percebe no hino-fonte. Quanto às rimas, estão presentes nos versos 10 e 12 do hino-fonte, e ausentes em

9 e 11, em que as traduções produzem rimas internas com os monossílabos “mim” e “fim”. Em 10 e 12 a rima do hino-fonte é feita por palavras de classes gramaticais diferentes (pronome e substantivo), enquanto nas traduções aparecem dois verbos no mesmo pretérito. Seguem as sistematizações:

Quadro 8 – Sistematização estrofe A2 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz

9	<i>Oh, that old rugged cross, so despised by the world,</i>	x
10	<u>Has a wondrous attraction for me;</u>	D
11	For the <i>dear</i> Lamb of God <b>left</b> His glory <b>above</b>	x
12	<i>To bear it to dark Calvary.</i>	d
9	<b>Desde</b> a glória dos céus, o Cordeiro de Deus	e...e
10	Ao <b>calvário humilhante baixou</b>	f
11	<u>Essa cruz tem pra mim atrativos sem fim</u>	g...g
12	<u>Porque nela Jesus me salvou.</u>	f
HC		
Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática		
9	<i>Oh, that old rugged cross, so despised by the world,</i>	x
10	<u>Has a wondrous attraction for me;</u>	D
11	For the <i>dear</i> Lamb of God <b>left</b> His glory <b>above</b>	x
12	<i>To bear it to dark Calvary.</i>	d
9	<b>Desde</b> a glória dos céus, o Cordeiro de Deus	e...e
10	Ao Calvário <b>humilhante baixou;</b>	f
11	<u>Tem a cruz para mim atrativos sem fim:</u>	g...g
12	<u>Nela foi que Jesus me salvou.</u>	f
SH		

Fonte: Elaborado pela autora.

As traduções de A3 começam em omissão. Todo o verso 13 desaparece de ambas as traduções, exceto a figura central, a cruz. Para compensar essa perda, percebemos a transposição de material semântico do verso 15 para o 11, em ambos os hinários. Essa transposição abandona o adjetivo *old* e, para localizar a cruz onde Jesus morreu, a HC usa “Nesta” enquanto SH prefere “Lá na” que, embora não represente uma tradução literal, alinha-se com a ideia de distanciamento que *that* representa no hino-fonte. São escolhas pertinentes, já que a primeira opção denota proximidade da cruz enquanto a segunda, a afasta. Dado que a tradução na HC é mais recente do que em SH, é provável que essa modificação seja proposital enquanto princípio teológico, tornando a cruz uma verdade mais próxima e presente na vida do crente. Nas traduções de ambos os hinários, “Jesus” não acompanha o deslocamento do verso 15 para o 13, e é posicionado no verso 14. Isso faz com que, para fins de métrica, a HC acrescente “por mim já” e SH “padeceu” no verso 13.

Outra perda significativa é a do verso 14 do hino-fonte, cujo sentido positivo de *A wondrous beauty* é encontrado bem modificado no verso 15 das traduções, como “graça”, “luz” e “bem”, de tal forma que pode ser considerado um acréscimo. A forma verbal *I see* também se perde. O verso 14, idêntico em ambas as traduções, adianta material semântico do verso 16, em “para dar-me o perdão”. Isso deixa uma lacuna no último verso dessa estrofe que a HC preenche trocando o pronome oblíquo *me* pelo possessivo “minha” e o verbo *sanctify* pelo substantivo “santificação”, com um aumento, no primeiro caso, de uma sílaba para duas e, no segundo, de três para cinco. Tais escolhas advêm do material semântico do hino fonte e são correspondentes aproximados com mais sílabas do que os vocábulos na língua-fonte, atendendo o recomendado por Low (2005) quando há falta de sílabas para preencher a métrica de um verso (ver seção 4.2.3.4, p. 68). Já o SH resolve o problema pelo acréscimo de “tenho nela real” e pela troca de *sanctify*, que se perde, por “salvação”.

A transposição do material semântico dos versos 15 e 16 para 13 e 14 resulta na alteração sintática de elementos nesses períodos. No hino-fonte, o sujeito *Jesus* precede as formas verbais *suffered and died*, enquanto nas traduções “Meu Jesus” segue os verbos pretéritos, com o acréscimo do possessivo “meu”.

A criação de rimas internas inexistentes no original segue em A3. Essas ocorrências aparecem nos pares idênticos *padeceu/morreu* no verso 13 em ambos os hinários e em pares diferentes em 15: *cruz/luz* na HC e *porém/bem* em SH. Sistematizamos alguns dos apontamentos em A3, abaixo:

Quadro 9 – Sistematização estrofe A3 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz

13	<i>In that old rugged cross, stained with blood so divine,</i>	e
14	<i>A wondrous beauty I see,</i>	d
15	For 'twas on <b>that old cross</b> <b>Jesus suffered and died,</b>	e
16	To pardon and <b>sanctify me.</b>	D
13	<b>Nesta cruz</b> <b>padeceu e por mim já morreu</b>	h...h
14	<b>Meu Jesus,</b> para dar-me perdão	i
15	<b><u>E eu me alegre na cruz dela vem graça e luz</u></b>	C...c
16	Para <b>minha santificação.</b>	i
HC		
<b>Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática</b>		
13	<i>In that old rugged cross, stained with blood so divine,</i>	e
14	<i>A wondrous beauty I see,</i>	d
15	For 'twas on <b>that old cross</b> <b>Jesus suffered and died,</b>	e
16	To pardon <b>and sanctify me.</b>	D

13	<b>Lá na cruz</b> <u>padeceu, desprezado</u> morreu	h...h
14	<u>Meu Jesus</u> , para dar-me perdão;	i
15	<b><u>Dela agora porém para mim todo o bem</u></b>	j...j
16	<u>Tenho nela real</u> <b>salvação.</b>	i
	SH	

Fonte: Elaborado pela autora.

A4 encerra, confirmando as influências de SH sobre a HC, com versos idênticos nas traduções que se distanciam do hino-fonte, a começar pela omissão recorrente de *the old rugged*, desta vez seguida pela perda total do resto do verso em 17. Novamente, as omissões são seguidas de acréscimos e adiantamento de material semântico dos versos posteriores para suprir as lacunas deixadas por tais omissões. Ambos os hinários acrescentam, logo no início de 17, “Eu aqui com Jesus”, com a pequena diferença de que SH posiciona “com Jesus” entre vírgulas, separando claramente adjunto adverbial. Para completar o verso, desloca-se *its shame* do verso 18 para o 17, traduzido como “a vergonha da cruz”. Em 18, *reproach* e *gladly* são omitidos e “quero” é acrescentado. De forma curiosa, ambos os hinários utilizam dois verbos (levar e sofrer) que, juntos, satisfatoriamente recriam o sentido de *bear*. Tal estratégia claramente visa cumprir critérios métricos e semânticos. De certo modo, o acréscimo de “sempre” em 18 compensa a perda de *will ever* em 17 e de *forever* em 20.

As omissões, acréscimos e deslocamentos ocorridos no verso 17 anulam o hipérbato *marcado* no primeiro verso de A4 no hino fonte. A primeira pessoa do discurso, que em 17 aparece na segunda metade do verso, é deslocada para o início do verso nas traduções. A construção conjunta dos versos 17 e 18 compensam em parte essa perda, mantendo uma organização sintática distinta dos enunciados comuns. No entanto, o que poderia destoar do princípio da *naturalidade*, atende ao princípio de traduzir o *marcado* pelo *marcado*.

Os versos 19 e 20, por sua vez, apresentam uma alteração semântica para inserir um preceito teológico caro para os protestantes e enfatizado, principalmente, pela teologia pentecostal clássica. O hino-fonte enuncia que Ele (*He*), e aqui entendemos tratar-se da figura de Jesus, um dia chamará o crente para morar em seu “lar distante” (*to my home far away*). Esse “chamado” é um eufemismo para referenciar a morte. Já, nas traduções, o evento escatológico da segunda vinda de Cristo fica evidente pelo movimento inverso, com Jesus descendo dos céus para buscar o crente na Terra, em vida (ver seção 3.1.6, p. 42-43). SH enfatiza esse movimento pelo acréscimo do advérbio “aqui”.

Embora a HC apresente fortes influências da tradução de SH, é nítido que o tradutor da HC revisitou o hino-fonte e, ao fazê-lo, recuperou elementos descartados pela tradução precursora. Comprovamos essa afirmação na tradução do verso 19 da HC, que

resgata *home* (lar) presente no hino-fonte e ausente na tradução do SH. Apesar da recuperação do substantivo, o possessivo e o advérbio de lugar que o acompanham constam como perda. A HC recupera, ainda, o termo *He, marcado* em maiúscula em A4-19. Ambos os hinários promovem a explicitação do pronome pelo substantivo próprio; no entanto, apenas a HC o retoma preservando o *marcado*, em “Ele”. Esses elementos corroboram a ideia de que “A Mensagem Da Cruz”, na HC, é uma retradução.

O verso 20 perde, em ambas as traduções, *where* e *forever*. Uma breve noção de lugar é feita em 19 da HC, pela junção da preposição em + o = no. A HC perde *His*, enquanto SH o preserva. A HC mantém a ideia da glória compartilhada em “uma parte...hei de ter” enquanto o SH omite *share* e prefere “receber”, o que implica em uma mudança semântica. Ambos os hinários, no entanto, preservam o tempo verbal do verso 20 e o *marcado* do hipérbato.

Por fim, há uma única rima interna do hino-fonte, com *day* e *away*, no verso 19. As traduções finalizam A4 mantendo o padrão distinto de rimar a sexta e a última sílaba de todos os versos ímpares. Seguem algumas dessas observações:

Quadro 10 – Sistematização estrofe A4 – The Old Rugged Cross/A Mensagem da Cruz

17	<i>To the old rugged cross I will ever be true;</i>	x
18	<i>Its shame and reproach gladly bear;</i>	f
19	<b>Then He'll call me some day to my home far away,</b>	g...g
20	<i>Where His glory forever I'll share.</i>	f
17	<u>Eu</u> aqui com Jesus, a vergonha da cruz	C...C
18	Quero sempre levar e sofrer	j
19	<b>Cristo vem me buscar e com Ele, no lar</b>	d...d
20	Uma parte da glória hei de ter.	j
HC		
<u>Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática</u>		
17	<i>To the old rugged cross I will ever be true;</i>	x
18	<i>Its shame and reproach gladly bear;</i>	f
19	<b>Then He'll call me some day to my home far away,</b>	g...g
20	<i>Where His glory forever I'll share.</i>	f
17	<u>Eu</u> aqui, com Jesus, a vergonha da cruz	C...C
18	Quero sempre levar e sofrer.	k
19	<b>Quando Cristo voltar para aqui me buscar,</b>	l...l
20	Sua glória eu irei receber.	k
SH		

Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto aos elementos que Alvstad e Rosa (2015) aconselham observar no caso de retraduições, é possível perceber a influência das vozes contextuais que, alinhadas ao princípio da *refração* de Lefevere (2012), provocam modificações nas retraduições e, por que não dizer, afastamentos de sentido do hino-fonte que não são meras dificuldades tradutórias. No contexto pentecostal, o tradutor, condicionado pelas vozes contextuais que permeiam a tradução, manipula o sentido do texto (ver seção 4.2.3.2, p. 64), de forma a garantir a inserção de preceitos teológicos e a adequação de outros preceitos ao que demanda a *patronagem*, como demonstrado nos excertos dos paratextos da HC (ver seção 4.2.1, p. 57-58).

Além disso, conseguimos identificar, dentre os aspectos destacados por Alvstad e Rosa (2015), que a retradução de “A Mensagem Da Cruz”, por Antônio Almeida na HC, é um caso de *compilative inter- and intralingual retranslation*, com o uso do texto-fonte na língua-fonte e uma ou várias traduções preexistentes na língua-alvo; é uma *covert/implicit retranslation*, já que os paratextos da edição de 2011 da HC mencionam, de forma geral, que os hinos se dividem em composições próprias, traduções e retraduições de hinários precursores, e não mencionam distintamente a categoria em que cada hino de enquadra. “A Mensagem Da Cruz” consta em SH, considerado o pai de todos os hinários congregacionais protestantes do Brasil, o que nos permite afirmar, dadas as evidências demonstradas na análise quanto a coincidência de versos que não constam do hino-fonte e o resgate de vocábulos descartados pela tradução precursora, que é um caso de retradução implícita.

Quanto à postura que a retradução de “A Mensagem Da Cruz” na HC assume em relação à tradução preexistente, entendemos que se trata de uma *confrontational + active retranslation*. Ou seja, resolve impasses teológicos na tradução precursora, utilizada na mesma época por outras igrejas evangélicas, para garantir a afirmação de uma nova teologia e competir pelo mesmo público-alvo no mesmo espaço temporal. Dado seu caráter proselitista, além do intuito de converter os não-cristãos ou os cristãos católicos, o pentecostalismo ainda se propunha a arrebanhar a clientela das igrejas evangélicas históricas. Quanto à figura do retradutor, acreditamos ser um caso de *single retranslator*, já que a retradução de “A Mensagem Da Cruz” na HC é atribuída exclusivamente a Antônio Almeida. No entanto, não se pode descartar a influência de conselhos de pastores e teólogos durante o processo tradutório, num possível caso de *team retranslator*. A influência de tais conselhos neste hino em específico permanece aberta para futuras investigações. Antônio Almeida é um *frequent retranslator*, já que escreveu cerca de 200 hinos entre traduções, retraduições, adaptações e trabalhos originais. No caso de “A Mensagem Da Cruz”, na HC, fica em aberto se Antônio

Almeida se enquadra como um retradutor do trabalho de terceiros ou do próprio trabalho, já que a tradução desse hino no hinário precursor SH é de autoria desconhecida.

A análise contrastiva de “A Mensagem Da Cruz”, oferecida nesta seção, não cobre todos os aspectos que uma tradução de canção oferece para estudo, como por exemplo, o comparativo do número de sílabas entre o hino-fonte e as traduções ou o contraste total entre a acentuação lexical e a musical. Esses são aspectos que podem ser cobertos em um novo estudo. No entanto, em algum nível, nos atemos aos cinco princípios da *Teoria do Pentatlo* de Low (2005): a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima. Quanto ao jogo de perdas e acréscimos, o próprio Low (2005) reconhece que, para que a cantabilidade prevaleça, às vezes algumas perdas semânticas são necessárias. No entanto, conforme demonstrado, diversas escolhas do tradutor da HC que o afastam do hino-fonte e da tradução em SH não significam inabilidade nem são “mal-entendidos ou equívocos” (ver seção 4.2.1, p. 56). A retradução de “A Mensagem Da Cruz” é nitidamente refratada pela mensagem pentecostal. Por isso, tendo cada uma das traduções características distintas, que ora se aproximam e ora se afastam entre si e do hino-fonte, não há dúvida que ambas funcionam enquanto texto poético e canção, pois mantêm viva uma das mais queridas e respeitadas composições congregacionais do último século.

#### 4.5 Porque Ele Vive – hino 545 da HC

“Because He Lives” é de autoria do casal estadunidense Gloria e William J. Gaither, então professores em uma *High School* em Indiana, EUA. A edição da HC de 2011, que na lista de colaboradores menciona autores e tradutores, faz menção apenas às iniciais G.G. e W.J.G. para o hino 545, ou seja, indica a autoria do hino em língua estrangeira, mas não a da tradução em português. O banco de dados *Hymnary.org*, por sua vez, menciona uma tradução de “Because He Lives”, para o português, de James Frederick Spann e Jaubas Freitas de Alencar (1980) no *Hinário Cantor Cristão*, o hinário batista que também é precursor da HC. No entanto, conforme resposta por e-mail do *Centro de Estudos do Movimento Pentecostal*<sup>111</sup> (CEMP), não consta nos acervos menção alguma ao tradutor do hino 545 da

<sup>111</sup> O CEMP é responsável pela guarda, conservação, organização, catalogação e desenvolvimento de todo o material da CPAD gerado e reunido no passado e no presente e que se encontra fisicamente guardado na Biblioteca, no Memorial Gunnar Vingren, nos arquivos de fotos, imagens, fitas cassetes, vídeos, CDs, DVDs, filmes, produtos, documentos impressos da editora, coleções de periódicos e revistas da Escola Dominical. Todo esse material se constitui no acervo e na memória histórica, não somente da CPAD, mas das Assembleias de Deus no Brasil. Fonte: <https://editoracpad.com.br/cemp/integra.php?s=1&i=5>. Acesso em: 08 set. 2021.

HC (ver ANEXO A). Portanto, não há evidências e é pouco provável que a versão na HC tenha derivado da tradução no HCC, embora essa hipótese não possa ser descartada. Por ter sido composto em 1971, quando os pentecostais da *Assembleia de Deus* já possuíam hinário próprio e não havia mais a necessidade de utilizar e/ou adaptar versões traduzidas do SH ou de qualquer outro hinário congregacional, contrastamos “Because He Lives” apenas com a versão “Porque Ele Vive” na HC.

Dentre as centenas de hinos compostos por Gloria e William Gaither, “Because He Lives” é um dos mais populares no meio cristão, e recebeu, em 1974, o prêmio *Gospel Song of the Year* pela *Gospel Music Association* e pela *American Society of Composers and Publishers*. O hino foi escrito em um momento familiar turbulento em que William se recuperava de grave problema de saúde e Gloria esperava o terceiro filho. Além dos problemas familiares, havia um contexto político e social considerado preocupante para o casal de compositores, na época:

Em 1968 uma mobilização estudantil estourou na Europa, dando início a uma onda de liberalismo social no Ocidente. Inspirados pelos ideais do marxismo cultural dos teóricos da antiga Escola de Frankfurt, estudantes saíram às ruas pregando revolução, a sublevação dos operários, a liberação sexual, o livre consumo de drogas, o fim da moral conservadora e a guerra contra os valores judaico-cristãos. (SILAS DANIEL, 2012, p. 117)

O casal Gaither confirma essas inquietações quando da preparação para o *Companion to The United Methodist Hymnal* (1993): ““Because He Lives” foi escrito em meio a uma convulsão social, ameaças de guerra e traições à confiança nacional e pessoal. Era a esse mundo que estávamos trazendo nosso terceiro bebê. Assassinatos, tráfico de drogas e guerras predominavam nas chamadas dos noticiários.”.<sup>112</sup> Curiosamente, as preocupações dos compositores em relação ao contexto em que estavam inseridos são semelhantes às argumentações vigentes de boa parte dos pentecostais contemporâneos, o que reflete, por sua vez, um alinhamento ideológico que se respalda na religião e que por ela é reafirmado.

Em meio às incertezas de seu tempo, os Gaither se apoiaram no trecho bíblico de *João 14:19*: “[...] porque eu vivo, e vós vivereis” para compor o hino, denotando a esperança em Cristo para enfrentar os tempos difíceis rumo a dias melhores. O tema central é a ressurreição, afirmada pelo título e repetida nas estrofes e no refrão em *He lives*, com a

---

<sup>112</sup> Declaração dada pelos Gaither a Carlton Young: “Because He Lives” [1971] was written in the midst of social upheaval, threats of war, and betrayals of national and personal trust. It was into this world at such a time that we were bringing our third little baby. Assassinations, drug traffic, and war monopolized the headlines.”. Disponível em: <https://www.umcdiscipleship.org/resources/history-of-hymns-because-he-lives>. Acesso em: 07 set. 2021.

certeza de que o crente vive porque Jesus é vivo. A primeira estrofe fala da vinda de Cristo ao mundo para morrer pela remissão dos pecados, e a segunda estrofe é dedicada ao nascimento do filho, uma experiência pessoal que a tradução, como será visto adiante, omite. A última estrofe trata, em linguagem metafórica, da morte, sobre a qual a vitória se dá na vida eterna com Cristo. O refrão, núcleo semântico da canção, reafirma a certeza da ressurreição de Cristo e a esperança no futuro. Segue, no quadro 11, a letra de “Because He Lives”, acompanhada da divisão em estrofes e versos e do padrão de rimas:

Quadro 11 – Because He Lives

Estrofes	Versos	Because He Lives – Gloria & William Gaither	Esquema de rimas
A1	1	God sent His son, they called Him Jesus,	x
	2	He came to love, heal and forgive;	a
	3	He lived and died to buy my pardon,	x
	4	An empty grave is there to prove my Savior lives.	A
R1	5	<b>Because He lives, I can face tomorrow,</b>	x
	6	<b>Because He lives, all fear is gone;</b>	x
	7	<b>Because I know, He holds the future</b>	x
	8	<b>And life is worth the living just because He lives.</b>	A
A2	9	How sweet to hold a newborn baby	x
	10	And feel the pride and joy he gives;	a
	11	But greater still the calm assurance:	x
	12	This child can face uncertain days because He lives.	A
A3	13	And then one day I'll cross the river,	x
	14	I'll fight life's final war with pain;	x
	15	And then as death gives way to victory,	x
	16	I'll see the lights of glory and I'll know He lives.	A

Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto às características gerais, “Because He Lives” conta com três estrofes de quatro versos e um refrão, com apenas a primeira e a segunda estrofes seguindo um esquema de rimas masculinas xaxA, em que o segundo verso da estrofe rima com o quarto (A1-2 e A1-4/A2-10 e A2-12). Os últimos versos de cada estrofe e do refrão terminam com a mesma palavra: *lives*, que, por sua vez, completa as rimas das estrofes A1 e A2. O título do hino se repete de forma idêntica no início dos dois primeiros versos do refrão e no último verso de A2 e R1, e aparece levemente modificado no último verso de A1 e A3 (*my savior lives/I'll know he lives*). Tais repetições entendemos como *marcado*. A seguir, a escansão do hino:

## Quadro 12 – Escansão de Because He Lives

/	/	-	/	-	/	-	/
God	sent		His	son,		they	called
	Him	Jesus,					
-	/	-	/	/	-	-	/
He	came		to	love,		heal	and
	for	give;					
-	/	-	/	-	/	-	/
He	lived		and	died		to	buy
	my	pardon,					
-	/	-	/	-	/	-	/
An	emp		ty	grave		is	there
	to	prove		my	Sav		ior
	lives.						
-	/	-	/	-	/	-	/
<b>Because</b>		<b>He</b>	lives,		<b>I</b>	can	face
	<b>tomorrow,</b>						
-	/	-	/	-	/	-	/
<b>Because</b>		<b>He</b>	lives,		<b>all</b>	fear	
	<b>is</b>	gone;					
-	/	-	/	-	/	-	/
<b>Because</b>		<b>I</b>	know,	<b>He</b>	holds		<b>the</b>
	<b>future</b>						
-	/	-	/	-	/	-	/
<b>And</b>	life		is	worth		<b>the</b>	liv
	ing	just		because		<b>He</b>	lives.
-	/	-	/	-	/	\	/
How	sweet		to	hold		a	new
	born	baby					
-	/	-	/	-	/	-	/
And	feel		the	pride		and	joy
	he	gives;					
-	/	-	/	-	/	-	/
But	great		er	still		the	calm
	assurance:						
-	/	-	/	-	/	-	/
This	child		can	face		uncer	tain
	days		because		<b>He</b>	lives.	
-	/	-	/	-	/	-	/
And	then		one	day		I'll	cross
	the	river,					
-	/	\	/	-	/	-	/
I'll	fight		life's	fi		nal	war
	with	pain;					
-	/	-	/	-	/	-	/
And	then		as	death		gives	way
	to	victory,					
-	/	-	/	-	/	-	/
I'll	see		the	lights		of	glo
	ry	and		I'll	know		<b>He</b>
	lives.						

Fonte: Elaborado pela autora.

“Because He Lives” apresenta metro 4/4 e estrofes cujos versos têm a distribuição de sílabas em pés predominantemente binários iâmbicos (-/), sendo tetrâmetros iâmbicos os três primeiros versos de cada estrofe e hexâmetros iâmbicos os versos finais. O refrão segue o mesmo padrão métrico das estrofes, exceto pelo primeiro verso, cuja contagem de sílabas nos pés totaliza 10. Os últimos versos de cada estrofe e do refrão são sempre iâmbicos perfeitos. São também versos totalmente iâmbicos os segundos versos de cada estrofe e do refrão (R1-6, A2-10 e A3-14), exceto A1-2, cujo terceiro pé tem a troca do iambo por um troqueu (/ -). A1-1, por sua vez, apresenta um espondeu (//) logo no início, com duas palavras acentuadas, R1-5 apresenta, no terceiro pé do verso (ou no primeiro pé após a cesura medial) um anapesto (- - /) e A3-16 um pirríquio (- -). Em A1-1, no contraste entre a acentuação lexical e a musical, a palavra *God*, semanticamente a mais importante do pé, fica num tempo fraco e o verbo *sent*

no tempo forte do compasso. Observa-se o mesmo no troqueu em A1-2, em que *heal and* tem a conjunção aditiva no tempo forte e o verbo, semanticamente mais carregado e lexicalmente acentuado, no tempo fraco do compasso. Os versos ímpares das estrofes e do refrão, embora iâmbicos, terminam com sílabas extramétricas que, em versos femininos, não são contabilizadas. As sílabas extramétricas não provocam alteração do ritmo do poema nem do ritmo musical, pelo contrário, o ritmo se mantém constantemente binário. Um exemplo disso é ilustrado no refrão, onde segunda sílaba de *tomorrow* ocupa dois pulsos. Já no anapesto em *I can face tomorrow*, *I can* ocupa um só pulso musical, e isso ilustra o dito por Low (2005), que o ritmo em canções não é o mesmo que a métrica na escansão poética tradicional. (ver seção 4.2.3.4, p. 68)

Ainda sobre as características gerais do hino-fonte, percebe-se que os três primeiros versos de todas as estrofes e do refrão apresentam cesura que divide os versos em dois hemistíquios de dois pés cada, exceto pelos últimos versos que apresentam todos 6 pés sem cesura. Não há efeitos sonoros de assonâncias ou aliterações, a não ser em *I will fight life's final war* em A3-14, que não demandam mais atenção. Segue, na íntegra e com o padrão de rimas, a tradução de “Porque Ele Vive” na HC, e na sequência a escansão e o contraste entre as estrofes e as respectivas discussões acerca das escolhas do tradutor refratadas pelo espectro pentecostal.

Quadro 13 – Porque Ele Vive

Estrofes	Versos	Porque Ele Vive – HC	Esquema de rimas
A1	1	Deus enviou seu filho amado	a
	2	Pra perdoar, pra me salvar.	b...b
	3	Na cruz morreu por meus pecados	a
	4	Mas ressurgiu e vivo com o pai está	B
R1	5	Porque ele vive, posso crer no amanhã.	x
	6	Porque ele vive, temor não há.	b
	7	Mas eu bem sei, eu sei, que a minha vida	x
	8	Está nas mãos do meu Jesus, que vivo está	B
A2	9	E quando, enfim, chegar a hora	c
	10	Em que a morte enfrentarei,	x
	11	Sem medo, então, terei vitória:	c
	12	Irei à glória, ao meu Jesus que vivo está.	c...B

Fonte: Elaborado pela autora.

De modo geral, percebemos que a tradução se concentra em criar rimas em versos que não são originalmente rimados no hino-fonte, inclusive rimas internas. Enquanto o hino-fonte contém apenas rimas masculinas, a tradução apresenta rimas masculinas e femininas. Esta insistência em rimar mais uma vez corrobora com a declaração de Low em Meller e Costa (2020) (ver seção 4.2.3.5, p. 69) acerca da expectativa cultural no português brasileiro quanto à ocorrência de rimas. A tradução mantém a quantidade de versos nas estrofes e no refrão, mas subtrai uma estrofe inteira do hino-fonte, justamente a que trata da experiência pessoal da autora, de segurar nos braços o filho recém-nascido. Dado que na teologia pentecostal os hinos e louvores são representantes clássicos das ditas *verdades pentecostais* e devem estar voltados exclusivamente para o louvor e a adoração a Deus e para a evangelização dos descrentes (ver seção 3.1.7, p. 45), afirmamos que a estrofe A2 do hino-fonte não foi omitida devido à dificuldade ou impossibilidade tradutória, tampouco o foi para tornar o hino menos longo. Tal omissão consta como resultado da refração (ver seção 4.2.1, p. 55) pelo espectro pentecostal, que considera a música que não apresenta conteúdo ortodoxamente bíblico apenas uma peça de caráter lírico, poético ou artístico, não conveniente diante de Deus (ver seção 3.1.7, p. 45). Assim, a estrofe que no hino-fonte aparece como A3 consta como A2 no hino-alvo e, conseqüentemente, o número total de versos cai de 16 para 12. A seguir, a escansão de “Porque Ele Vive”, com os acentos primários que fogem do ritmo binário-iâmbico sombreados.

Quadro 14 – Escansão de Porque Ele Vive

Deus  en vi ou     seu  fi lho  a ma do
- - - / - - - /
Pra  per do ar ,    pra  me  sal var
- / - / - - - / -
Na  cruz  mor reu     por  meus  pe ca dos
- \ - / - / - - - / - /
Mas  res sur giu  e  vi vo  com  o  pai  es tá .
- / - / - █ - █ - \ - █
<b>Por que e le  vi ve ,    pos so  crer  no  a ma nhã .   </b>
- / - / - - / - /
<b>Por que e le  vi ve ,    te mor  não  há .   </b>
- - \ / - / - / - / - / -
<b>Mas  eu  bem  sei , eu  sei , que a  mi nha  vi da    </b>
- / - / - / - / - / - /
<b>Es tá  nas  mãos  do  meu  Je sus , que  vi vo es tá .   </b>
- / - / - / - / -
E  quan do , en fim ,    che gar  a  ho ra
- - - / - - - /
Em  que  a  mor     te en fren ta rei ,
- / - / - / - / -

Sem  me do, en tão ,    te rei  vi tó ria:    - / - / - / - / - / - / - / I rei  à  gló ria, ao  meu  Je sus  que  vi vo es tá .
--

Fonte: Elaborado pela autora.

A tradução mantém nos versos das estrofes a mesma quantidade de sílabas que compõem a métrica dos pés no hino-fonte. No entanto, dada a convenção de que em português consideramos, para fins de métrica, até a última sílaba tônica e descartamos as átonas posteriores (ver seção 4.3, p. 70), ambas as estrofes do hino traduzido são formadas por três versos octossílabos consecutivos e um, o último, dodecassílabo. Assim como no hino-fonte, a tradução foge deste padrão no refrão, no entanto, enquanto “Because He Lives”, por apresentar um pé ternário no segundo hemistíquio de R1-5, tem o acréscimo de uma sílaba no primeiro verso do refrão, “Porque Ele Vive” tem acréscimo de três sílabas em R1-5, sendo, portanto, esse verso dodecassílabo na tradução. R1-7 substitui a cesura que divide os dois hemistíquios pela repetição de “eu sei”, o que aumenta a quantidade de sílabas do verso de 8 para 10. Nesta mesma posição, o hino-fonte alonga a vogal de *know* e preenche a cesura sem aumentar o número de sílabas. R1-6, por sua vez, possui 9 sílabas na tradução.

Quanto ao padrão de distribuição de acentos, o hino-fonte tem quatro ocorrências de pés que fogem do padrão binário-iâmbico para quatro acentos primários irregulares no hino-alvo. A tradução apresenta três desses acentos no primeiro verso do refrão e um em A1-1, este último coincidindo com o primeiro pé trocaico de A1-1 no hino-fonte. O padrão dominante de acentos do hino-fonte, que a tradução reproduz quase que na totalidade, consta em 2-4-6-8 para os três primeiros versos das estrofes e do refrão, e 2-4-6-8-10-12 para os últimos versos. Fogem desse padrão A1-1, com acentos em 1-4-5-8, A1-2, com 2-4-5-8 e R1-1, acentuado em 2-4-7-9.

Outra característica acentual que a tradução chega perto de manter na totalidade está nos versos finais das estrofes e do refrão, formados por pés iambos perfeitos no hino-fonte (exceto A3-16, que tem um pirríquio). A tradução consegue reproduzir esse padrão em R1-8 e A2-12, exceto em A1-4, que tem apenas uma sílaba acentuada a menos. Por contarem com mais sílabas do que no original, os versos do refrão da tradução são os que mais se afastam do padrão acentual dominante.

Essas alterações na tradução não interferem gravemente no princípio da cantabilidade nem alteram o ritmo musical e a melodia do hino, a não ser por uma aparente incompatibilidade na acentuação lexical/musical no segundo hemistíquio de R1-5, em que “amanhã” tem a última sílaba poética acentuada e o tempo forte do compasso cai na primeira

sílaba da palavra. Nesse caso, a primeira sílaba, a rigor, tem acento secundário, o que suaviza o problema. Assim, conforme afirma Low (2005), não se busca uma réplica da forma métrica do poema da língua-fonte, mas uma correspondência com a música existente (ver seção 4.2.3.4, p. 68). Logo, a correspondência entre o número de sílabas do texto-fonte e do texto-alvo, embora desejável, por si só não determina o ritmo de uma canção, haja visto que fatores como a duração das notas musicais (ligada à duração das vogais e consoantes), o padrão de distribuição de acentos e as pausas também são necessários para a definição do ritmo (ver seção 4.2.3.4, p. 68). Observam-se tais fatores no acréscimo de “eu sei” na pausa que divide R1-7 e nos acréscimos de sílabas em R1-5. No último caso, no hino-fonte, o monossílabo *lives* tem a primeira vogal prolongada, permitindo a tradução por “vive”, que é um vocábulo dissílabo; *tomorrow*, como já discutido, apresenta longa duração da vogal da segunda sílaba, possibilitando o acréscimo da preposição em “no amanhã”. R1-6 também tem uma sílaba a mais devido à tradução de *lives* por “vive”.

Para a análise dos aspectos semânticos, que envolvem acréscimos, omissões, mudanças semânticas, alterações sintáticas, efeitos sonoros e rimas, cotejamos em separado cada estrofe e o refrão do hino-fonte e sua respectiva tradução na HC, logo após os comentários.

A tradução não reproduz o espondeu de A1-1, dado que em português não é possível justapor dois acentos primários, mas entendemos como *marcado* a primeira palavra acentuada em ambos os hinos (embora não recebam grande ênfase musical), dada a importância teológica dos vocábulos iniciais (*God/Deus*). No entanto, como em português as palavras normalmente contêm um número maior de sílabas (ver seção 4.2.3.4, p. 67), o conteúdo semântico que no hino-fonte ocupa apenas o primeiro hemistíquio acaba por preencher quase toda a métrica do primeiro verso da tradução, o que acarreta a perda do segundo hemistíquio inteiro. Em seu lugar, há o acréscimo do adjetivo “amado”, que ocupa apenas duas das cinco sílabas do segundo hemistíquio, considerando que a primeira sílaba de “amado” se aglutina com a última sílaba de “filho”, logo, não é contada. A1-2 tem, no hino-fonte, quatro formas verbais que na tradução são substituídas por duas, e apenas uma delas corresponde semanticamente às do original (*forgive/perdoar*). Esse verso também conta com uma rima interna inexistente no hino-fonte (*salvar/perdoar*).

A1-3 perde *He lived* no hino-fonte, e em seu lugar é acrescentado “na cruz” na tradução. Uma troca por um correspondente semântico mais distante acontece no segundo hemistíquio (*to buy my pardon/por meus pecados*), que mantém a sonoridade de /p/ e /d/ no último vocábulo, além do propósito de alto valor teológico do sacrifício de Cristo (ver seção

3.1.2, p. 35). Embora *to buy my pardon* e “por meus pecados” não sejam correspondentes semânticos exatos, se enquadram no que Low (2005) sugere para o caso de palavras mais longas ou de um número maior de palavras na língua-alvo: a troca de um termo longo e com maior correspondência por outro mais curto e de menor correspondência parece ser uma solução mais satisfatória do que uma total perda semântica (ver seção 4.2.3.4, p. 68). Ainda, “pecados” em A1-3 rima com “amado” em A1-1, mais uma vez confirmando a expectativa cultural para a criação de rimas (ver seção 4.2.3.5, p. 69). No hino-fonte, apenas os versos A1-2 e A1-4 são rimados.

O primeiro hemistíquio de A1-3 no hino-fonte é escrito na ordem direta, com o sujeito seguido das formas verbais (*He lived and died*), o que aproxima o trecho da linguagem oral. Já a tradução inicia com o acréscimo do advérbio de lugar, em “Na cruz (ele) morreu”. Outra alteração sintática acontece em A1-4: enquanto no hino-fonte o verbo viver (*lives*) aparece no fim do verso, seguindo a ordem direta em *my Savior lives*, na tradução o segundo hemistíquio apresenta “e vivo com o pai está”, uma estrutura que se distancia da sintaxe da linguagem falada “(ele) está vivo com o pai”. Essas alterações sintáticas esbarram no princípio da naturalidade defendido por Low (2005), o que vem a confirmar que a naturalidade é um princípio secundário nos hinos congregacionais (ver seção 4.2.3.3, p. 66). Há de se considerar o uso de tais inversões para conseguir rimas sem muito esforço e elevação no registro. No entanto, o uso de “pra” em vez de “para”, em A1-2, mostra certa preocupação com a naturalidade, embora tal escolha possa ter sido feita apenas para fins de métrica. A1-4 explicita em “mas ressurgiu” a ressurreição que no hino-fonte é metaforicamente representada por *an empty grave; is there to prove my Savior* se perde, e no seu lugar é acrescentado “com o pai”. *Lives* é mantido por meio de “e vivo...está”.

De modo geral, a tradução de A1 opta por várias formas verbais com sujeito oculto, que no hino-fonte é explicitado por *He*. Obviamente, é uma estratégia utilizada pelo tradutor para diminuir a quantidade de sílabas e otimizar a métrica dos versos.

Quadro 15 – Sistematização estrofe A1 – Because He Lives/Porque Ele Vive

1	God sent His son, <i>they called Him Jesus,</i>	x
2	<i>He came to love, heal and forgive;</i>	a
3	<i>He lived and died to buy my pardon,</i>	x
4	<b>An empty grave is there to prove my Savior lives.</b>	A
1	Deus enviou seu filho <u>amado</u>	a
2	Pra perdoar, <u>pra me salvar.</u>	b...b
3	<u>Na cruz morreu por meus pecados</u>	a
4	<b>Mas ressurgiu e vivo com o pai está</b>	B

Acréscimos/omissões/mudança semântica/ alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

O refrão do hino-fonte enfatiza, nos primeiros hemistíquios de R1-5 e R1-6, o título do hino congregacional, cujo *marcado* a tradução reproduz. Esses dois versos traduzidos mantêm quase que na totalidade o conteúdo semântico do hino-fonte, exceto pela troca de *face* (enfrentar) por “crer”. R1-7 troca a conjunção causal *Because* pela aditiva “mas” (subentende-se “mas eu também sei”), o que implica em mudança semântica, além da perda total do segundo hemistíquio (*He holds the future*) pelo acréscimo de “que a minha vida”. No entanto, o vocábulo “vida” faz parte do material semântico de R1-8 (*life*), cuja perda R1-7 tenta compensar. Além disso, como dito, em R1-7 o hino-fonte ocupa a cesura medial com o prolongamento da vogal de *know*, enquanto a tradução repete “eu sei”, com o acréscimo de duas sílabas no verso.

R1-8 é o verso do refrão cuja tradução mais se afasta do hino-fonte. O único trecho mantido é *He lives*, em “vivo está”. A tradução explicita o pronome *He* pelo nome próprio (Jesus). Não há alterações sintáticas no refrão que diferem da linguagem oral, a não ser pelo *marcado Because He lives* no início dos hemistíquios, que enfatiza o título do hino. No hino-fonte, R1-8 rima com palavra final idêntica de A1-4, A2-12 e A3-16; na tradução, R1-8 também rima com a palavra final idêntica das estrofes, além de rimar com palavra diferente em R1-6 (há/está) e em A1-2 (perdoar/salvar).

Quadro 16 – Sistematização refrão R1 – Because He Lives/Porque Ele Vive

5	Because He lives, I <i>can</i> face tomorrow,	x
6	Because He lives, all fear is gone;	x
7	<b>Because I know</b> , <i>He holds the future</i>	x
8	<i>And life is worth the living just because</i> He lives.	A
5	Porque ele vive, posso <u>crer</u> no amanhã.	x
6	Porque ele vive, temor não há.	b
7	<b>Mas eu bem sei</b> , eu sei, <u>que a minha vida</u>	x
8	<u>Está nas mãos do meu Jesus, que</u> vivo está	B

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

A2 na tradução corresponde a A3 no hino-fonte, dado que a refração pelo espectro pentecostal resultou na omissão de uma estrofe inteira do hino-fonte. Logo, há diferenças na numeração dos versos dessas estrofes: A3 conta com os versos 13 a 16, e A2 de 9 a 12.

A2-9 substitui a linguagem metafórica que representa a morte em A3-13 (*I will cross the river*) por “chegar a hora...em que a morte enfrentarei”, cujo sentido se completa em A2-10. Para explicitar a metáfora de A3-13 em A2-10, a tradução perde também a segunda metáfora alusiva à morte em A3-14: *I'll fight life's final war with pain*. Cabe considerar que este hino foi escrito enquanto William Gaither enfrentava uma grave doença e a menção à dor (*pain*) tem relação com a experiência pessoal do compositor, sendo essa perda talvez uma omissão proposital do tradutor pentecostal, como o ocorrido com a estrofe que trata da experiência pessoal de Gloria Gaither em relação ao nascimento do filho. Pode-se considerar, no entanto, A2-10 uma junção das menções à morte contidas em A3-13 e A3-14, por utilizar o termo “enfrentarei”, um correspondente próximo de *fight* em A3-14. Como dito, A3-14 tem ocorrências assonantes e aliterantes, que A2-10 não reproduz.

Considerando que os três primeiros versos das estrofes do hino-fonte e da tradução possuem cesura medial, exceto o último, percebe-se que os versos A3-14 e A2-10 posicionam a pausa no meio das palavras *final* e “morte”, respectivamente, o que esbarra no princípio da naturalidade (ver seção 4.2.3.3, p. 66), alterando a pronúncia das palavras que são divididas. Na performance<sup>113</sup> de “Because He Lives”, alguns cantores tentam contornar este inconveniente preenchendo a cesura com prolongamento da primeira vogal de *final*, que se

<sup>113</sup> Performance de Guy Penrod, ver minuto 01:55. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LB3un06HUSY>. Acesso em: 16 set. 2021. Para fins ilustrativos, a partitura acompanhada da letra de “Because He Lives”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=adKzNr6G2os>. Acesso em: 16 set. 2021.

junta ao segundo hemistíquio. Em português, é possível observar o adiantamento<sup>114</sup>, em A2-10, da última sílaba de “morte” que, pela métrica, pertence ao segundo hemistíquio e é aglutinada com a primeira sílaba de “enfrentarei”. Os cancionistas utilizam dessas estratégias para evitar que a cesura caia no meio das palavras *final* e “morte”, em consonância com o que adverte Low (2005) para os versos que parecem inteiros e contínuos no papel, mas que contêm pausas significativas: nesse caso, o tradutor deve evitar posicionar a pausa no meio de uma determinada palavra (ver seção 4.2.3.4, p. 68). No entanto, neste verso específico, o tradutor reproduziu a pausa no meio da palavra.

A3-15 inicia com a perda de *and ... as death* na posição em que A2-11 acrescenta “sem medo”. Há uma mudança semântica no hemistíquio final desses versos: enquanto o hino-fonte afirma que a morte cede à vitória, a tradução declara em primeira pessoa “terei vitória”. Ambos os versos finais (A3-16 e A2-12) representam a chegada do crente à glória (dos céus), onde ele confirma que Jesus está vivo. No entanto, o hino-fonte metaforicamente usa *I will see the lights* para conotar a chegada à glória, e a tradução é específica com “irei”. A3-16 perde *and I'll know* enquanto A2-12 acrescenta “ao meu Jesus que”, com a explicitação do nome próprio em lugar de *He*. Novamente, *lives* é reproduzido por meio de “vivo está”.

A única rima que A3 apresenta é a palavra idêntica no último verso, que se repete no final de todas as outras estrofes e do refrão. Já A2, além da palavra final do último verso, também repetida em A1-4 e em R1-8, apresenta rima consoante final em A2-11 com rima interna em A2-12 (vitória/glória). Ainda, A2-11 faz uma rima toante com A2-9 (vitória/hora), confirmando a insistência de se criar rimas na tradução que não existem no hino-fonte.

#### Quadro 17 – Sistematização estrofes A3 de Because He Lives e A2 de Porque Ele Vive

13	And then one day <b>I'll cross the river,</b>	x
14	<i>I'll fight life's final war with pain;</i>	x
15	And then <i>as death</i> <b>gives way to victory,</b>	x
16	<b>I'll see the lights of glory</b> <i>and I'll know</i> He lives.	A
A3		
9	E quando, enfim, <b>chegar a hora</b>	c
10	<b>Em que a morte enfrentarei,</b>	x
11	<u>Sem medo</u> , então, <b>terei vitória:</b>	c
12	<b>Irei à glória</b> , <u>ao meu Jesus que</u> vivo está.	c...B
A2		

<sup>114</sup> Performance de André Valadão, ver minuto 2:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvbm44a08wk>. Acesso em: 16 set. 2021. Para fins comparativos, disponibilizamos a partitura instrumental para trombone de “Porque Ele Vive”: “Porque Ele Vive” - *Harpa Cristã* nº 545 - Partitura para Trombone (COVER) - GRÁTIS - YouTube. Disponível em: Acesso em: 14 set. 2021., e a partitura com letra para piano, disponível em: <https://musescore.com/user/28424225/scores/5378585>. Acesso em: 16 set. 2021.

#### Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

A tradução de “Because He Lives” é um exemplo nítido de como o espectro pentecostal refrata as traduções ao ponto de eliminar estrofes inteiras e mudar o sentido de versos que tratam de experiências pessoais não condizentes com a ortodoxia teológica. Sob o ponto de vista do princípio do sentido (ver seção 4.2.3.2, p. 64), este hino perde grandes quantidades de conteúdo semântico, com baixo *score* neste princípio. Do ponto de vista do *skopos* do tradutor pentecostal, mantém-se fiel em recriar e adequar os elementos condizentes com o seu propósito.

#### **4.6 O Senhor da Ceifa Chama – hino 127 da HC**

“Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling”<sup>115</sup> é de autoria de George Bennard, o mesmo de “The Old Rugged Cross”. Ainda que não tenha atingido o prestígio de “A Mensagem Da Cruz”, “O Senhor da Ceifa Chama” é considerado um dos clássicos da HC. Escrito em 1911, o hino foi traduzido para o português pelo missionário sueco Otto Nelson (1891-1982). Como visto no capítulo 3, embora o pentecostalismo tenha as suas origens nos Estados Unidos, a *Assembleia de Deus*, uma das primeiras denominações pentecostais no Brasil, foi fundada a partir da chegada, em 1911, dos missionários Adolph Gunnar Vingren e Daniel Gustav Högberg, ambos nascidos na Suécia. Otto Nelson, que também passou por igrejas pentecostais em Chicago, chegou ao Brasil em 1914 e se juntou aos missionários pioneiros em Belém, no Pará, para depois assumir liderança de igrejas em Alagoas, Bahia e Rio de Janeiro, chegando à presidência da *Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil*. Não se descarta a hipótese de que Otto Nelson tenha recebido ajuda de membros de sua congregação ou de colegas pastores brasileiros para adequar a tradução às normas da língua portuguesa.

“Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” é, antes de tudo, um hino missionário que toma por referência a passagem bíblica em *Mateus 9:37-38* para amparar o trabalho evangelístico do crente: “Então, disse aos seus discípulos: A seara é realmente grande, mas poucos são os ceifeiros. Rogai, pois, ao Senhor da seara que mande ceifeiros para a sua seara”.

---

<sup>115</sup> Para fins ilustrativos, “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” (*Speak My Lord*): <https://www.youtube.com/watch?v=9H5LSjpLiag>. Acesso em: 4 dez. 2022.

O proselitismo, por si só, é intrínseco ao cristianismo enquanto religião monoteísta, que toma o “Ide”<sup>116</sup> de Cristo como lema para a evangelização. A teologia pentecostal enfatiza o dever missionário, inclusive colocando os hinos de louvor como instrumento de evangelização do descrente (ver seção 3.1.7, p. 45). Trabalhar na seara, como ceifeiro, simboliza “colher” almas para Cristo, ou seja, servir a Deus e conquistar novos convertidos.

O hino também trata da experiência do profeta Isaías, narrada em *Isaías* 6, 6-7<sup>117</sup>, em que o anjo retira uma brasa do altar e com ela toca nos lábios do profeta, para que fossem purificados. Isso implica que os lábios daqueles que levam a palavra de Deus devem ser livres da iniquidade e que, para atender ao chamado de Deus, é necessária preparação. Na sequência, Isaías ouve a voz de Deus perguntando: “A quem enviarei, e quem há de ir por nós?”, cujo questionamento o profeta responde: “Eis-me aqui, envia-me a mim.”<sup>118</sup>

O hino, por fim, deixa clara a grande necessidade das missões evangelísticas, pois, segundo o compositor, muitos perecem no mundo por falta de Cristo e suas almas precisam ser resgatadas. Há pressa em sair em busca dos perdidos, pois logo vem o dia em que Jesus vem buscar os ceifeiros para os céus, onde serão recompensados por Deus pelo trabalho executado.

Na sequência, a letra de “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling”<sup>119</sup>, tal qual aparece em *Hymnary.org*, com a respectiva divisão em estrofes e versos e o padrão de rimas.

#### Quadro 18 – Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling

Estrofes	Versos	Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling – George Bennard	Esquema de rimas
A1	1	Hear the Lord of harvest sweetly calling,	x
	2	“Who will go and work for me today?”	a
	3	Who will bring to me the lost and dying?	x
	4	Who will point them to the narrow way?”	a
R1	5	<b>Speak, my Lord, speak, my Lord,</b>	B...B

<sup>116</sup> *Marcos* 16:15: “E disse-lhes: Ide por todo o mundo, pregai o evangelho a toda criatura.”

<sup>117</sup> *Isaías* 6, 6-7: “Mas um dos serafins voou para mim, trazendo na mão uma brasa viva, que tirara do altar com uma tenaz; e com ela tocou a minha boca e disse: Eis que isto tocou os teus lábios; e a tua iniquidade foi tirada, e purificado o teu pecado.”

<sup>118</sup> *Isaías* 6:8: “Depois disto, ouvi a voz do Senhor, que dizia: A quem enviarei, e quem há de ir por nós? Então disse eu: eis-me aqui, envia-me a mim.”

<sup>119</sup> Outros hinários, como o *Soul-stirring Songs and Hymns* e o *The Cyber Hymnal*, apresentam “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” como “Speak, my Lord”.

	6	<b>Speak, and I will be quick to answer Thee;</b>	c
	7	<b>Speak, my Lord, speak, my Lord,</b>	B...B
	8	<b>Speak, and I will answer, "Lord, send me."</b>	C
A2	9	When the coal of fire touched the prophet,	x
	10	Making him as pure, as pure can be,	c
	11	When the voice of God said, "Who'll go for us?"	x
	12	Then he answered, "Here I am, send me."	C
A3	13	Millions now in sin and shame are dying,	x
	14	Listen to their sad and bitter cry;	d
	15	Hasten, brother, hasten to the rescue;	x
	16	Quickly answer, "Master, here am I."	d
A4	17	Soon the time for reaping will be over;	x
	18	Soon we'll gather for the harvest home;	e
	19	May the Lord of harvest smile upon us,	x
	20	May we hear his blessed, "Child, well done."	e

Fonte: Elaborado pela autora.

Com ritmo musical 4/4, "Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling" é dividido em quatro estrofes de quatro versos, mais refrão. O título é repetido no primeiro verso da primeira estrofe, apenas, diferentemente dos dois hinos anteriores, "The Old Rugged Cross" e "Because He Lives", cujos títulos se repetem inúmeras vezes nas estrofes e no refrão. No entanto, "Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling" apresenta a característica única de conter, entre aspas e em todas as estrofes e no refrão, sintagmas indicadores de diálogo, representando a comunicação direta entre Deus e os homens (ver capítulo 3, p. 24). Esta característica é recriada parcialmente pela tradução, como será demonstrado adiante.

O refrão apresenta rimas alternadas, com rima interna com palavra igual em R1-5 e R1-7. Todas as estrofes apresentam rimas em esquema xaxa, ou seja, apenas os versos pares são rimados. Há ocorrências significativas de rimas ricas, ou seja, rimam palavras de classes gramaticais diferentes (*today/way; be/me; cry/I; home/done*).

Enquanto texto poético, "Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling" apresenta padrão regular de distribuição de acentos, com pés binários-trocaicos (/ -). Há duas exceções que fogem do pé dominante, e ambas ocorrem no mesmo verso. As estrofes têm versos de cinco pés, com os versos pares apresentando o último pé sempre incompleto, faltando a última sílaba átona. O refrão apresenta pés incompletos antes da cesura medial em R1-5 e R1-7, e pés igualmente incompletos antes da pausa final de todos os versos do refrão. Os versos pares do refrão e todos os versos de todas as estrofes são isentos de cesura medial. Os pés que fogem do padrão binário-troqueu aparecem sombreados no quadro abaixo:

Quadro 19 – Escansão de Hear The Lord Of  
Harvest Sweetly Calling

/ - / - / - / - / -
Hear the   Lord of   harvest   sweetly   calling,
/ - / - / - / - / - / -
Who will   go and   work for   me to   day?
/ - / - / - / - / - / -
Who will   bring to   me the   lost and   dying?
/ - / - / - / - / - / -
Who will   point them   to the   narrow   way?
/ - / - / - / - / -
<b>Speak, my   Lord,    speak, my   Lord,   </b>
/ - / - / - / - / - / -
<b>Speak, and   I will be   quick to   an swer   Thee;   </b>
/ - / - / - / - / -
<b>Speak, my   Lord,    speak, my   Lord,   </b>
/ - / - / - / - / - \ /
<b>Speak, and   I will   answer,   Lord, send   me.   </b>
/ - / - / - / - / -
When the   coal of   fire   touched the   prophet,
/ - / - / - / - / -
Making   him as   pure, as   pure can   be,
/ - / - / - / - / - / -
When the   voice of   God said,   Who'll go   for us?
/ - / - / - / - / - \ /
Then he   answered,   Here I   am, send   me.
/ - / - / - / - / -
Millions   now in   sin and   shame are   dying,
/ - / - / - / - / -
Listen   to their   sad and   bitter   cry;
/ - / - / - / - / - / -
Hasten,   brother,   hasten   to the   rescue;
/ - / - / - / - / - / -
Quickly   answer,   Master,   here am   I.
/ - / - / - / - / -
Soon the   time for   reaping   will be   over;
/ - / - / - / - / -
Soon we'll   gather   for the   harvest   home;
/ - / - / - / - / - / -
May the   Lord of   harvest   smile up   on us,
/ - / - / - / - / - / -
May we   hear his   blessed,   Child, well   done.

Fonte: Elaborado pela autora.

A2-11 apresenta as duas ocorrências de pés desviantes, com acúmulo de acentos em *Who'll go for us?* e um pé pirríquio finalizando o verso. De acordo com Fussel (1979), a justaposição de acentos tende a indicar lentidão, peso, dificuldade, o que faz sentido dada a preocupação do Senhor da Ceifa em encontrar quem vá, por eles,<sup>120</sup> resgatar os perdidos.

<sup>120</sup> O pronome *us* indica as pessoas da Trindade (ver seção 3.1.3, p. 32).

“O Senhor da Ceifa Chama”<sup>121</sup> não consta dos hinários precursores da HC. Cotejamos, pois, a tradução constante na HC apenas com o hino-fonte.

Quadro 20 – O Senhor da Ceifa Chama

Estrofes	Versos	O Senhor da Ceifa Chama – Otto Nelson	Esquema de rimas
A1	1	O Senhor da ceifa está chamando:	a
	2	“Quem quer ir por Mim a procurar	b
	3	Almas que no mundo, vão chorando;	a
	4	Sem da salvação participar?”	b
R1	5	<b>Fala Deus! Fala Deus!</b>	C...C
	6	<b>Toca-me com brasa do altar;</b>	b
	7	<b>Fala Deus! Fala Deus!</b>	C...C
	8	<b>Sim, alegre, atendo ao Teu mandar.</b>	b
A2	9	O profeta a Deus se aproximando,	a
	10	Considera-se um pecador,	d
	11	Mas, o fogo santo o queimando,	a
	12	Torna-o útil para o seu Senhor.	d
A3	13	Muitos são os que vão expirando	a
	14	Sem ter esperança de ver Deus:	C
	15	Vai depressa lhes anunciando,	a
	16	Que Jesus os leva para os céus.	c
A4	17	Breve, os trabalhos serão findos,	e
	18	Bênçãos vão os servos desfrutar;	b
	19	E Jesus os saudará: “Bem-vindos”,	e
	20	Esta glória espero alcançar.	b

Fonte: Elaborado pela autora.

A tradução de “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” mantém a quantidade de estrofes e versos do hino-fonte e igualmente alude ao título apenas em A1-1, com uma breve modificação da forma verbal do presente do indicativo para o presente progressivo. São perceptíveis as semelhanças no padrão rímico do refrão, no entanto, todas as estrofes rimam todos os versos, ignorando o esquema xaxa do hino-fonte. Novamente, se confirma a expectativa do português brasileiro pela rima (ver seção 4.2.3.5, p. 69). Algumas rimas ricas são reproduzidas (altar/mandar; pecador/Senhor), no entanto, a maior parte das rimas envolve palavras da mesma classe gramatical.

<sup>121</sup> Para fins ilustrativos: <https://www.youtube.com/watch?v=gb12bWY3FkE>. Acesso em: 4 dez. 2022.

Para as discussões sobre a métrica dos versos e o padrão de distribuição de acentos na tradução, observamos o quadro 21, a seguir, com os acentos primários que fogem do padrão dominante sombreados.

Quadro 21 – Escansão de O Senhor da Ceifa Chama

- - / - / - / - / -
O  Se nhor  da  cei  fa es tá  cha man do
/ - - / - / - - - /
“Que  quer  ir  por  Mim  a  pro cu rar
/ - - - / - / - / -
Al mas  que  no  mun do,  vão  cho ran do;
- - \ - / - - - /
Sem  da  sal va ção  par ti ci par?”
/ - / / - /
<b>Fa la  Deus!     Fa la  Deus!    </b>
/ - - - / - - - /
<b>To ca -me  com  bra sas  do  al tar;    </b>
/ - / / - /
<b>Fa la  Deus!     Fa la  Deus!    </b>
/ - / - / - / - /
<b>Sim , a le gre, a ten do ao  Teu  man dar.    </b>
- - / - / - - - / -
O  pro fe ta a  Deus  se a pro xi man do,
- - / - - - \ - /
Con si de ra -se  um  pe ca dor,
- - / - / - - - / -
Mas , o  fo go  san to  o  que man do,
/ - / - / - - - /
Tor na-o  útil  pa ra o  seu  Se nhor.
/ - / - - / - - / -
Mui tos  são os  que  vão  ex pi ran do
- / - - / - - \ /
Sem  ter  es pe ran ça  de  ver  Deus:
/ - / - - - \ - / -
Vai  de pre ssa  lhes  a nun ci an do,
- - / - / - / - /
Que  Je sus  os  le va  pa ra os  céus.
/ - - - / - - \ / -
Bre ve , os  tra bal hos  se rão  fin dos,
/ - / - / - - - /
Bên çãos  vão  os  ser vos  des fru tar;
- - / - - - / \ / -
E  Je sus  os  sau da rá: “Bem -vin dos”,
/ - / - / - - - /
Es ta  gló ria es pe ro  al can çar.

Fonte: Elaborado pela autora.

Os versos das quatro estrofes de “O Senhor da Ceifa Chama” são todos eneassílabos, já que contamos até a última sílaba tônica do verso. Na prática, os versos das estrofes da tradução seguem a mesma quantidade de sílabas dos versos do hino-fonte, já que os versos ímpares de “O Senhor da Ceifa Chama” acabam em tônica/átona. De modo geral, as estrofes do hino-fonte seguem acentuação lexical em 1-3-5-7-9, exceto A2-11 que, por conter os dois pés desviantes, apresenta acentuação em 1-3-5-7-8. O refrão também é um caso particular, com os versos ímpares acentuados em 1-3-4-6, que a tradução reproduz.

Na tradução, há três ocorrências de acentos primários em posições que seriam destinadas a sílabas não acentuadas (A2-11: 3-5-9, A3-13: 1-3-6-9 e A3-14: 2-5-9). No entanto, diversas posições que são ocupadas por sílabas acentuadas no hino-fonte aparecem com sílabas átonas na tradução. Por isso, temos variações acentuais como 3-5-7-9, 1-3-5-7-9, 1-5-7-9 e 3-5-9 na primeira estrofe. Variações similares acontecem nas demais estrofes: 3-7-9 em A2-10, 1-3-5-9 em A2-12, 1-3-7-9 em A3-15, e 1-5-9 em A4-17. O único verso que reproduz na íntegra o contrato métrico do hino-fonte é R1-8, com acentos em 1-3-5-7-9.

Há algumas ocorrências, na tradução, de sílaba átona em tempo forte do compasso, que serão apontadas quando da análise individual das estrofes e do refrão. Não há efeitos significativos de assonância e aliteração nos hinos-fonte e alvo que nos levem a nos deter nessa discussão. Iniciamos, portanto, com os comentários específicos sobre A1, seguidos do respectivo quadro de sistematização.

O primeiro verso da primeira estrofe dos textos-fonte e alvo retomam os seus respectivos títulos. No entanto, o hino-fonte começa com imperativo, denotando uma ordem direta ao crente, enquanto a tradução inicia com sujeito + predicado em estrutura verbal no gerúndio e em contexto narrativo, o que resulta em alteração semântica, além da perda de *Hear*. A adjetivação de *Lord* é mantida, no entanto o advérbio que precede *calling* é perdido na tradução.

A1-2, na tradução, explicita o trabalho que o Senhor da Ceifa convoca a fazer com “a procurar” e omite o advérbio de tempo e o ponto de interrogação. Ao finalizar o verso com verbo no infinitivo, facilita a criação da rima alternada com A1-4. O terceiro verso, que no hino-fonte é outra pergunta independente de A1-2, na tradução, não fosse a pausa final imposta pela melodia, poderia ser considerado finalizado por um *enjambement*, dado que o complemento verbal de “procurar” em A1-2 inicia A1-3. A propósito, A1-2, A1-3 e A1-4, que em “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” são formados por três perguntas distintas, na tradução são compostos por um único questionamento que reproduz parcialmente o conteúdo semântico desses versos do hino-fonte e é finalizado com ponto de interrogação em

A1-4. As aspas são mantidas, representando o falar de Deus aos homens. Consideramos que esses versos sofrem alterações em sua sintaxe, perdendo a repetitiva estrutura interrogativa do início dos versos A1-3 e A1-4.

*The lost and dying* é reproduzido como “almas que no mundo vão chorando”, um correspondente distante que evoca parcialmente *the lost* em “almas...no mundo”. Apesar de ambos os verbos denotarem sofrimento, há grande diferença semântica entre *dying* e “chorando”, de modo que consideramos, respectivamente, uma perda no hino-fonte e um acréscimo na tradução.

A1-4, que na tradução também omite o pronome interrogativo do início do verso, continua a descrever a situação em que se encontram as almas perdidas no mundo, apesar da pontuação no final de A1-3 dar a impressão de independência entre os versos. Há perdas consideráveis neste verso. Na verdade, o único elemento mantido através da explicitação da metáfora é *narrow way*, traduzido como “salvação” (ver seção 3.1.2, p. 35). “Participar” tem a função aparente de rimar com “procurar”, e o ponto final conclui o questionamento que compõe os três últimos versos de A1.

A1 inicia todos os versos com palavras acentuadas e de forte peso semântico, como imperativos e pronomes interrogativos, enfatizadas pelo tempo forte do compasso. Em A1-1 e A1-4, a tradução inicia com artigo e preposição, respectivamente, que são monossílabos considerados átonos na língua portuguesa. Além de soarem pouco naturais, recebem ênfase musical incompatível com sua carga semântica (ver seção 4.2.3.1, p. 63).

#### Quadro 22 – Sistematização estrofe A1 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama

1	<b>Hear the Lord of harvest sweetly calling,</b>	x
2	“Who will <b>go and work</b> for me <i>today</i> ?”	a
3	<b>Who will bring to me the lost and dying?</b>	x
4	<b>Who will point them to the narrow way?”</b>	a
1	<b>O Senhor da ceifa está chamando:</b>	a
2	“Quem quer ir por Mim <b>a procurar</b>	b
3	<b>Almas que no mundo, vão chorando;</b>	a
4	<b>Sem da salvação participar?”</b>	b

Acrescimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

O refrão da tradução reproduz, em R1-5 e R1-7, os imperativos *marcados* que denotam o crente pedindo a Deus que fale com ele, e os omite em R1-6 e R1-8. O vocativo *My Lord* é traduzido como “Senhor”, um termo de alta correspondência. No entanto, enquanto

R1-6 do hino-fonte apresenta o crente pronto a responder ao chamado de Deus, a tradução adianta material semântico de A2-1, mencionando o toque da brasa que purificou os lábios do profeta Isaías. O fogo é um elemento de alto valor na teologia pentecostal, cujo símbolo é uma lavareda que representa o batismo com o Espírito Santo (ver seção 3.1.3, p. 37-38). Mencionar o fogo no refrão tem a função de centralizar um elemento extremamente importante para os pentecostais, dado que o refrão contém o núcleo semântico do hino e é repetido diversas vezes.

R1-8 conclui o refrão com conjunção afirmativa no lugar do imperativo no início do verso, e tenta compensar a perda de *I will be quick to answer Thee* em R1-6 com “alegre atendo ao teu mandar”, com alteração do adjetivo *quick* por “alegre”. “Atendo” é material semântico tanto de R1-6 quanto de R1-8, e enquanto no hino-fonte aparece no tempo futuro, na tradução é deslocado para o tempo presente. O pedido *Lord, send me* se perde na tradução.

O esquema de rimas do refrão é semelhante no hino-fonte e na tradução, com rima interna e com palavra idêntica em R-1-5 e R1-7. No entanto, enquanto o hino-fonte rima palavras da mesma classe gramatical em R1-6 e R1-8, a tradução apresenta rima entre palavras de classes diferentes.

Quadro 23 – Sistematização refrão R1 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama

5	Speak, my Lord, speak, my Lord,	B...B
6	Speak, and I <i>will be quick to answer Thee</i> ;	c
7	Speak, my Lord, speak, my Lord,	B...B
8	<i>Speak, and</i> I will answer, “ <i>Lord, send me.</i> ”	C
5	Fala Deus! Fala Deus!	C...C
6	<u>Toca-me com brasa do altar;</u>	b
7	Fala Deus! Fala Deus!	C...C
8	<u>Sim, <b>alegre</b>, atendo ao Teu mandar.</u>	b

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

A2 inicia em tempo pretérito no hino-fonte, enquanto a tradução lança mão do gerúndio para narrar a aproximação do profeta a Deus. *When* se perde na tradução, assim como *the coal of fire touched*, este último adiantado para R1-6. O termo “o profeta”, que no hino-fonte aparece no final do verso como complemento verbal, na tradução aparece no início, como sujeito. A propósito, A2-9 da tradução apresenta sintaxe que se distancia da fala cotidiana, infringindo o princípio da naturalidade, segundo a *Teoria do Pentatlo* (ver seção

4.2.3.3, p. 66). O substantivo “Deus”, embora um acréscimo nesse verso, compensa a perda de *God* logo adiante, em A2-11.

Acontece a perda total de A2-10 do hino fonte, sendo esse verso na tradução integralmente um acréscimo. O mesmo acontece com A2-11 e A2-12, no entanto, a tradução de A2-11 tenta recuperar a menção ao fogo perdida em A2-9, com “o fogo santo o queimando”. Este mesmo sintagma alude A2-10 do hino-fonte, dado o consenso mítico que associa o fogo à purificação. O acréscimo de “pecador” na tradução de A2-10 compensa o termo *sin* perdido adiante em A3-11. Tais escolhas do tradutor estão de acordo com o que aconselha Low (2005) para as trocas e acréscimos, pois utilizam material semântico do hino-fonte (ver seção 4.2.3.4, p. 67-68).

Como dito, a tradução de A2 ignora o esquema xaxa de rimas do hino-fonte, de modo que todos os versos são rimados de forma alternada. A2-10 e A2-12 mantêm a rima rica, enquanto em A2-9 e A2-11 são criadas rimas pobres.

Quadro 24 – Sistematização estrofe A2 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama

9	<i>When the coal of fire touched the prophet,</i>	x
10	<i>Making him as pure, as pure can be,</i>	c
11	<i>When the voice of God said, “Who’ll go for us?”</i>	x
12	<i>Then he answered, “Here I am, send me.”</i>	C
9	<u>O profeta a Deus se aproximando,</u>	a
10	<u>Considera-se um pecador,</u>	d
11	<u>Mas, o fogo santo o queimando,</u>	a
12	<u>Torna-o útil para o seu Senhor.</u>	d

Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

A3 também é marcada por perdas e acréscimos, a começar por A3-13, que perde *in sin and shame*. *Dying* é traduzido pelo correspondente próximo “expirando” que, embora não provoque alteração semântica, resulta em elevação do registro. *Millions*, no início do verso, é traduzido pelo termo afim “Muitos”, cuja escolha preserva o fonema inicial, com pequena alteração de significado. Não consideramos perda a omissão do advérbio de tempo *now*, pois a tradução reproduz a ideia de uma ação contínua no tempo presente pelo uso do gerúndio.

Pode-se considerar A3-14 perda total. Talvez uma alusão longínqua de *sad and bitter cry* seja perceptível em “sem... esperança”; no entanto, a diferença semântica é tão

significativa que não se pode considerar esses termos correspondentes. A3-15 reproduz o imperativo *Hasten* em “vai depressa”, no entanto, perde *brother* e *to the rescue* se transforma em “lhes anunciando”. Enquanto *hasten* tem apenas duas sílabas, “vai depressa” tem quatro, o que faz com que o termo não seja repetido.

O último verso da terceira estrofe do hino-fonte retoma a postura do crente em rapidamente responder ao chamado de Deus para resgatar os perdidos. No entanto, A3-16 da tradução prefere referenciar a salvação por meio da figura de Jesus, uma das ditas *verdades pentecostais* (ver seção 3.1.2. p. 35). Ser salvo, por sua vez, resulta no evento escatológico de ser levado por Jesus aos céus (ver seção 3.1.6. p. 42-43). Nada do conteúdo semântico do verso A3-16 do original pode ser reconhecido em sua tradução.

Enquanto em A3-14 e A3-16 há uma rima rica entre verbo e pronome (*cry/I*), na tradução a rima é feita com dois substantivos, um próprio e outro comum (*Deus/céus*). “Sem” e “Que”, monossílabos átonos, ocupam posições acentuadas no hino-fonte, com ênfase do tempo forte do compasso, como já aconteceu em A1-1 e A1-4 da primeira estrofe. A2-9 e A2-11 também apresentam discrepância entre a acentuação lexical e a musical, assim como A4-19, logo adiante.

Quadro 25 – Sistematização estrofe A3 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama

13	<b>Millions</b> now <i>in sin and shame</i> are dying,	x
14	<i>Listen to their sad and bitter cry;</i>	d
15	Hasten, <i>brother</i> , hasten <b>to the rescue</b> ;	x
16	<i>Quickly answer, “Master, here am I.”</i>	d
13	<b>Muitos</b> são os que vão expirando	a
14	<u>Sem ter esperança de ver Deus:</u>	C
15	Vai depressa <b>lhes anunciando</b> ,	a
16	<u>Que Jesus os leva para os céus.</u>	c

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

A última estrofe de “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” e “O Senhor da Ceifa Chama” inicia com versos bem semelhantes. A tradução de A4-1 generaliza *the time for reaping* com “trabalhos”, com breve mudança semântica. Obviamente, tal escolha está relacionada à métrica. A4-18 generaliza, na tradução, que os servos irão desfrutar de bençãos, enquanto o hino-fonte especifica, embora em linguagem metafórica, que os ceifeiros se reunirão para irem à “casa da colheita”, ou seja, aos céus. A tradução de A4-18 contraria, mais

uma vez, o princípio da naturalidade, pois a organização sintática do verso difere da fala comum. A4-18 reproduz na tradução a satisfação de Cristo pelo trabalho desempenhado, no entanto, enquanto no hino-fonte o Senhor sorri para os trabalhadores, na tradução Jesus os saúda e lhes dá as boas-vindas. A saudação “Bem-vindos”, por sua vez, remete ao cumprimento *Child, well done*, que se perde no verso seguinte. O pronome de tratamento Senhor é explicitado pelo substantivo próprio Jesus. Consideramos A4-18 uma total mudança semântica. A4-15, por fim, preserva apenas o sentido de *may* em “espero”. No restante do verso resultam perdas no hino-fonte e acréscimos na tradução.

Mais uma vez o esquema xaxa é desfeito, e todos os versos da tradução de A4 rimam alternadamente. No hino-fonte, A4-18 e A4-20 apresentam rimas ricas; já na tradução, são todas rimas pobres, porém completas.

Quadro 26 – Sistematização estrofe A4 de Hear The Lord of Harvest Sweetly Calling/O Senhor da Ceifa Chama

17	Soon <b>the time for reaping</b> will be over;	x
18	<b>Soon we'll gather for the harvest home;</b>	e
19	<b>May the Lord of harvest smile upon us,</b>	x
20	May we hear his blessed, “ <i>Child, well done.</i> ”	e
17	Breve, <b>os trabalhos</b> serão findos,	e
18	<b>Bênçãos vão os servos desfrutar;</b>	b
19	<b>E Jesus os saudará: “Bem-vindos”,</b>	e
20	Esta glória espero alcançar.	b

Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

“Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” e sua respectiva tradução na HC são um exemplo claro da função que os dêiticos, segundo afirma Tatit (1996), têm em indicar a situação enunciativa em que se encontra o *eu*, ou seja, o compositor ou cantor da canção (ver capítulo 4, p. 49). O uso recorrente de imperativos e vocativos neste hino presentifica o tempo e o espaço da voz que canta, colocando o crente em tempo presente perante o seu Deus, numa relação dialógica em que o segundo impele o primeiro a se colocar à disposição para o trabalho evangelístico. O hino-fonte e sua tradução, apesar dos processos de trocas, perdas e ganhos comuns aos processos tradutórios e decorrentes da *refração*, cumprem sua função de afirmar o proselitismo como missão pentecostal, lembrando o crente da importância de levar o evangelho aos que não compartilham da mesma fé: o papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala (TATIT, 1996), e esta voz

que fala tem por objetivo instigar o crente a cumprir as demandas expansionistas de sua organização religiosa.

#### 4.7 Se Cristo Comigo Vai – hino 515 da HC

“If Jesus Goes With Me” é mais um hino de cunho proselitista cuja tradução para o português não aparece nos hinários precursores da HC. Outros hinários, como o Hinário Adventista, o incluíram mais tarde. Composto em 1908 pelo estadunidense Charles Austin Miles (1868-1946), coloca o crente em posição de servir ao seu Senhor, desde que Cristo lhe faça companhia. Enquanto “Hear The Lord Of Harvest Sweetly Calling” utiliza imperativos que denotam a urgência em atender à causa missionária, “If Jesus Goes With Me” restringe-se ao campo das hipóteses e lança mão da partícula “se” (*if*) para representar a condicionalidade. Tal recurso transparece o desejo de Miles, que abandonou a carreira de farmacêutico para dedicar-se exclusivamente à composição de hinos congregacionais, de envolver-se com a causa missionária. No entanto, o compositor condiciona a disposição em servir à proteção divina, e isso reflete a cautela de um homem de meia-idade que difere do fervor aventureiro do missionário juvenil. Miles também se assegura na promessa feita por Jesus Cristo, em *Mateus* 28:19-20 a todo aquele que por ele levar o evangelho: “Portanto ide, ensinai todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo; ensinando-as a guardar todas as coisas que eu vos tenho mandado; e eis que eu estou convosco todos os dias, até a consumação dos séculos.”. Miles também promove um contraste entre o missionário que se arrisca em terras distantes com aquele que permanece servindo a Deus no lar e promovendo a evangelização em sua vizinhança, e enaltece a importância das funções de ambos, de acordo com os desígnios divinos.

Segue, na íntegra e acompanhado do padrão de rimas, “If Jesus Goes With Me”.

Quadro 27 – If Jesus Goes With Me

Estrofes	Versos	If Jesus Goes With Me – Charles Austin Miles	Esquema de rimas
A1	1 2 3 4	It may be in the valley where countless dangers hide, It may be in the sunshine where I in peace, abide. But this one thing I know, if it be dark or fair; If Jesus goes with me, I'll go anywhere.	a a B B
R1	5 6	<b>If Jesus goes with me, I'll go anywhere, 'tis heaven to me, where'er I may be, if he is there.</b>	B c...c...B

	7	<b>I count it a privilege here, his cross to bear</b>	b
	8	<b>If Jesus goes with me, I'll go anywhere.</b>	B
A2	9	It may be I must carry the blessed word of life	d
	10	Across the burning deserts to those in sinful strife;	d
	11	And though it may be my lot to bear my colors there,	B
	12	If Jesus goes with me, I'll go anywhere.	B
A3	13	But if it be my portion to bear my cross at home,	e
	14	While others bear their burdens beyond the billow's foam,	e
	15	I'll prove my faith in Him – confess His judgments fair,	B
	16	If Jesus stays with me, I'll stay anywhere!	B
A4	17	It's not mine to question the judgment of my Lord,	f
	18	It is but mine to follow the leadings of His Word;	f
	19	But if to go or stay, or whether here or there,	B
	20	I'll be, with my Savior, content anywhere!	B

Fonte: Elaborado pela autora.

As rimas de “If Jesus Goes With Me” são emparelhadas, com os dois primeiros versos de todas as estrofes rimando entre si (aa, dd, ee, ff), enquanto os dois últimos versos de todas as estrofes terminam com a mesma rima (*fair/anywhere/there*), incluindo rimas com palavras repetidas. O refrão, por sua vez, finaliza todos os versos com a mesma rima (*anywhere/there/bear/anywhere*), além de apresentar uma rima interna em R1-6.

O título “If Jesus Goes With Me” é enfatizado por repetição em A1-4 e A2-12. Aparece levemente modificado em A3-16, com a troca de *go* por *stay*. A única estrofe que não repete o título é A4, e o refrão, por ser o núcleo semântico da canção, reforça a noção de condicionalidade repetindo o título em R1-5 e R1-8.

Para a discussão dos demais aspectos formais de “If Jesus Goes With Me”, consideramos a escansão no Quadro 28<sup>122</sup>:

Quadro 28 – Escansão de If Jesus Goes With Me

- / - - - / - - / - / - /
It may   be in   the val   ley    where coun   tless dan   gers hide,
- / - - - / \ - / - / - /
It may   be in   the sun   shine    where I   in peace,   a bide.
- / / - / - / - / - /
But this   one thing   I know ,    if it   be dark   or fair;
- / - / - / - / / - \
If Je   sus goes   with me ,    I'll go   any  where.
- / - / - / - / / - \
<b>If Je   sus goes   with me  ,    I'll go   any   where,   </b>
- / - - / - / - - / - / - /

<sup>122</sup> É possível a divisão dos versos de “If Jesus Goes With Me” em *half meter*, que esta pesquisa escolhe não seguir.

'tis heav | en to me|, || where'er | I may be, || if he | is there. ||  
 - / - - / - - / - / - /  
 I count | it a priv| i lege here|, || his cross | to bear ||  
 - / - / - / - / / - \  
 If Je | sus goes | with me |, || I'll go | any | where. ||  
 - / - / - / - - / - / - /  
 It may | be I | must car | ry || the bless | ed<sup>123</sup> word | of life ||  
 - / - / - / - - / - / - /  
 Across | the burn | ing de | serts || to those | in sin | ful strife; ||  
 - / - / - / - / - / - /  
 And though | it be | my lot | || to bear | my col | ors there, ||  
 - / - / - / - / / - \  
 If Je | sus goes | with me|, || I'll go | any| where. ||  
 - / - / - / - - / - / - /  
 But if | it be | my por | tion || to bear | my cross | at home, ||  
 - / - / - / - - / - - / - / - /  
 While o | thers bear | their bur | dens || be yond | the bil | low's foam, ||  
 - / - / - / - / - / - / - /  
 I'll prove | my faith | in Him | || – confess | His judg | ments fair, ||  
 - / - / - / - / / - \  
 And if | he stays | with me|, || I'll stay | any| where! ||  
 - / - / - / - - / - / - /  
 It is | not mine | to ques | tion || the judg | ment of | my Lord, ||  
 - / - / - / - - / - / \ /  
 It is | but mine | to fol | low || the lead | ings of | His Word; ||  
 - / - / - / - / - / - /  
 But if | to go | or stay|, || or wheth | er here | or there, ||  
 - / - / / - - / / - \  
 I'll be|, with my | Savior|, || content | any| where!

Fonte: Elaborado pela autora.

“If Jesus Goes With Me” apresenta ritmo binário composto (6/8), com quatro estrofes e um refrão. Os pés são predominantemente iâmbicos (-/), e todos os versos têm cesura medial, com os dois primeiros versos de cada estrofe apresentando sílaba extramétrica antes da cesura medial. Já os últimos versos das estrofes apresentam sílaba extramétrica antes da pausa final. As extramétricas são majoritariamente átonas, exceto *where* no final do último verso de todas as estrofes (A1-4, A2-12, A3-16 e A4-20), marcado com acento secundário. No entanto, sabemos que, de acordo com Britto (2008b), o acento secundário pode ser considerado como sílaba acentuada ou como sílaba átona, de acordo com o contexto métrico (ver seção 4.3, p. 70-71). No caso de *shine* em A1-2, que também apresenta acento secundário, consideramos essa sílaba átona, precedida pelo acento principal em *sun*.

Os terceiros versos de todas as estrofes não apresentam sílaba extramétrica, nem antes da cesura medial, nem antes da pausa final do verso, e são compostos por pés todos iâmbicos (-/), com exceção de A1-3 que apresenta um espondeu (/ /) no primeiro pé. Outras

<sup>123</sup> Consideramos *blessed* em A2-1 dissílabo, já que ocupa duas notas musicais na partitura.

irregularidades no padrão de acentos das estrofes são vistas em A1-1 e A1-2, que apresentam pirríquio no segundo pé, e em A1-4, A2-12, A3-16 e A4-20, que apresentam inversão trocaica (/ -) na mesma posição e com as mesmas sílabas da mesma palavra (*any* de *anywhere*). *Anywhere* tem a pauta acentual / - \, sendo que o acento secundário final da extramétrica coincide com o tempo forte da melodia, o que é bastante comum. A4-20 também tem um pé trocaico em *Savior*, no primeiro hemistíquio.

Os três primeiros versos de todas as estrofes apresentam três pés no primeiro hemistíquio e três no segundo, com exceção dos últimos versos (A1-4, A2-12, A3-16 e A4-20), que apresentam três pés no primeiro hemistíquio e dois no segundo. Deste cômputo são excluídas as sílabas extramétricas.

O refrão se destaca por vários aspectos: apesar do metro dominante ser o iâmbico, há substituições anapésticas (--/) em R1-6 e R1-7, cada um com dois pés anapestos. Como o anapesto começa nos tempos fracos e termina no forte, ele repete o desenho do iambo e, portanto, não é um desvio forte em relação ao metro. R1-5 e R1-8 apresentam, no último pé, inversões trocaicas (/ -), com o mesmo *any* de *anywhere* que aparece nos últimos versos das estrofes. Quanto ao número de pés, R1-6 é formado por três partes, cada uma com dois pés cada, enquanto os outros versos do refrão são formados por dois hemistíquios, tendo o primeiro três pés e o segundo dois.

A escansão acima refere-se, como propõe este trabalho, apenas ao texto poético. No entanto, é interessante pontuar que, ao ouvir a canção<sup>124</sup>, percebe-se um anapesto e uma sílaba extramétrica antes da cesura medial em R1-5 e dois anapestos em R1-8. No hino cantado, há pausas em posições diferentes do que as sinalizadas pela vírgula no texto poético. Nesses casos, as escansões ficariam - / | - \ / | - || - / || / - | \ || para R1-5 e - / | - - / | - - / || / - | \ || para R1-8. Assim, a contagem total de pés para esses versos passaria para quatro pés cada, descartando as sílabas extramétricas.

O fato de todas as estrofes, inclusive o refrão, terminarem com um hemistíquio mais curto tem a ver com a palavra *anywhere*, em que a sílaba extramétrica final, com acento secundário, é prologada de modo a encher todo o compasso, o que compensa, no plano da música, a irregularidade no plano estritamente métrico. Quanto a pauta acentual musical, o acento musical cai em algumas átonas, como é o caso de *in* no segundo pé dos dois primeiros versos, o que é perfeitamente possível, ainda mais porque *in* vem seguido de uma palavra que não pode receber acento em nenhuma circunstância, *the*.

<sup>124</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VtROCigcqfE>. Acesso em 3 dez. 2022.

A tradução de “If Jesus Goes With Me”, na HC, intitulada “Se Cristo Comigo Vai”<sup>125</sup>, é da missionária sueca Frida Vingren, esposa de Gunnar Vingren, um dos fundadores da *Assembleia de Deus* no Brasil. Frida, além de dedicar-se aos trabalhos sociais, geralmente delegados às esposas assembleianas, teve um importante papel no desenvolvimento da hinódia pentecostal, traduzindo e compondo diversos hinos que foram incluídos na HC. Dada a saúde frágil do marido, Frida passou a assumir diversas funções como cantar, tocar órgão e violão, escrever para o jornal da *Assembleia de Deus*<sup>126</sup> e pregar em sua congregação, o que levou à perseguição por parte de outros dirigentes do ministério, contrários à participação das mulheres em funções de destaque ministerial. Frida continuou a desafiar as lideranças de sua igreja e, por fim, acusada de adultério, volta com o marido para a Europa, onde fica viúva logo depois, em 1933. Após a morte de Gunnar, a missionária pretende retornar ao Brasil, mas é impedida pelas lideranças da igreja pentecostal sueca que a internam em um hospício, onde morre esquecida. Recentemente, sua trajetória tem sido resgatada como objeto de estudo de teses de doutorado e de reportagens de importantes veículos de imprensa<sup>127</sup>. Seu papel como tradutora e compositora de vinte e três hinos da HC tem sido, por fim, reconhecido. Abaixo, no quadro 29, a tradução de “If Jesus Goes With Me”, de Frida Vingren.

Quadro 29 – Se Cristo Comigo Vai

Estrofes	Versos	Se Cristo Comigo Vai – Frida Vingren	Esquema de rimas
A1	1	Se pelos vales eu, peregrino, vou andar	a
	2	Ou na luz gloriosa de Cristo habitar	a
	3	Irei com meu Senhor pra onde Ele for	b...b
	4	Confiando na graça do meu Salvador	b
R1	5	<b>Se Cristo comigo vai, eu irei</b>	C
	6	<b>E não temerei, com gozo irei, comigo vai</b>	c...C...x
	7	<b>É grato servir a Jesus, levar a cruz</b>	D...D
	8	<b>Se Cristo comigo vai, eu irei!</b>	C
A2	9	Se lá para o deserto Jesus me quer mandar;	a
	10	Levando boas novas de salvação sem par;	a
	11	Eu lidarei, então, com paz no coração.	e...e
	12	A Cristo seguindo, sem mais dilação.	e

<sup>125</sup> Para fins ilustrativos: <https://www.youtube.com/watch?v=wu30LFCdLd8>. Acesso em: 4 dez. 2022.

<sup>126</sup> Jornal Boa Semente.

<sup>127</sup> Para mais sobre Frida Vingren, sugerimos a reportagem de Camilla Veras Mota para a BBC Brasil, disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44731827>, e a tese de doutoramento de Valéria Cristina Vilhena, disponível em <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2932/5/Val%20Cristina%20Vilhena.pdf>. Acessos em: 30 set. 2021.

A3	13	Será a minha sorte a dura cruz levar,	a
	14	Sua graça e Seu poder quero sempre aqui contar.	a
	15	Contente com Jesus, levando a minha cruz.	D...D
	16	Eu falo de Cristo que é minha luz.	d
A4	17	Ao Salvador Jesus eu desejo obedecer	f
	18	Pois na Sua Palavra encontro o meu saber;	f
	19	Fiel a Deus serei, o mundo vencerei,	c...c
	20	Jesus vai comigo, não mais temerei.	C

Fonte: Elaborado pela autora.

“Se Cristo Comigo Vai” mantém o número de estrofes e versos do hino-fonte. No entanto, a ênfase do título que, no hino-fonte, é repetida nas estrofes e no refrão, na tradução se repete apenas no refrão. A tradução reproduz o esquema de rimas emparelhadas e masculinas, com a particularidade de apresentar seis ocorrências de rimas internas, dispostas em todas as estrofes e duas vezes no refrão, diferente do hino-fonte que tem apenas duas ocorrências desse tipo de rima, uma em A1-2 e outra em R1-6. Mais uma vez, se confirma a expectativa pela rima nas letras de canção do português brasileiro (ver seção 4.2.3.5 p. 69). É curioso como a tradutora, que não tinha o português como primeira língua, atende tal demanda. Diferentemente do hino-fonte, a tradução não finaliza todos os versos do refrão com a mesma rima e, apesar de manter a rima interna de R1-6, esse verso finaliza não-rimado.

### Quadro 30 – Escansão de Se Cristo Comigo Vai

- / - / - / - - / - / - /
Se  pe los  va les  eu ,    pe re gri no ,    vou  an dar
- - / - - / - - / - - /
Ou  na  luz  glo ri o sa  de  Cris to  ha bi tar
- / - / - / - / - / - / - /
I rei  com  meu  Se nhor  pra  on de  E le  for
- / - - / - - / - - /
Con fian do  na  gra ça  do  meu  Sal va dor
- / - - / - / / - /
<b>Se  Cris to  co mi go  vai,    eu  i rei    </b>
- \ - - / - / - - / - / - /
<b>E  não  te me rei,    com  go zo  i rei,    co mi go  vai   </b>
\ / - - / - - / - / - /
<b>É  gra to  ser vir  a  Je sus,    le var  a  cruz    </b>
- / - - / - / / - /
<b>Se  Cris to  co mi go  vai   , eu  i rei!   </b>
- / - - - / - - / - / - /
Se  lá  pa ra  o  de ser to     Je sus  me  quer  man dar;
- / - / - / - - \ - / - /
Le van do  boas  no vas  de  sal va ção  sem  par;
/ - - / - / - / - / - /
Eu  li da rei,    en tão,    com  paz  no  co ra ção.
- / - - / - - / - - /

A  Cris to  se guin do ,    sem  mais  di la ção.
- / - / - / - - / - / - /
Se rá  a  mi nha  sor te  a  du ra  cruz  le var ,
- / - / - / / - / - / - /
Sua  gra ça  e  Seu  po der     que ro  sem pre  a qui  con tar .
- / - - - / - / - / - /
Con ten te  com  Je sus ,    le van do  a  mi nha  cruz .
- / - - / - - / \ - /
Eu  fal lo  de  Cris to     que  é  mi nha  luz .
- - - / - / / - / - - - /
Ao  Sal va dor  Je sus     eu  de se jo  o be de cer
- - / - - / - - / - / - /
Pois  na  Su a  Pa la vra  en con tro  o  meu  sa ber ;
- / - / - / - / - - - /
Fi el  a  Deus  se rei ,    o  mun do  ven ce rei ,
- / \ - / - - / - - - /
Je sus  vai  co mi go ,    não  mais  te me rei .

Fonte: Elaborado pela autora.

A tradução de “If Jesus Goes With Me” mantém quase a totalidade de sílabas poéticas da soma dos pés do hino-fonte, ou seja, apresenta versos hendecassílabos, dodecassílabos e bárbaros, estes últimos com mais de doze sílabas e que comumente são formados por versos menores (GOLDSTEIN, 2005). R1-6, por exemplo, que possui catorze sílabas poéticas, é composto de três segmentos, logo, pode ser interpretado como a junção de três versos menores. Em R1-5 e R1-8 a melodia corrige a falta de uma sílaba pelo prolongamento da vogal *i* de “comigo”, que na partitura ocupa duas notas musicais, equivalendo a duas sílabas poéticas.

A tradução reproduz boa parte das irregularidades acentuais do hino-fonte, mesmo que não exatamente na mesma posição. Como visto, as inversões rítmicas estão normalmente ligadas à ênfase semântica (ver seção 4.3, p. 71). Há, também, algumas sílabas átonas na tradução, onde no hino-fonte há sílabas acentuadas. Quando ocorrem no tempo forte do compasso, causam distorção na pronúncia desses vocábulos. É o caso de A1-2, que, na tradução, tem acentuação em 3-6-9-13. No hino-fonte, o primeiro pé de todos os versos é um iambo, o que significa que a segunda sílaba é sempre acentuada. Posicionada no tempo forte do compasso, a preposição “na”, que ocupa a segunda sílaba do verso na tradução, recebe ênfase musical e se sobressai com uma tonicidade atípica. O mesmo acontece com a primeira sílaba de “lidarei, em A2-11, de “Salvador” em A4-17, e novamente a preposição “na” em A4-18. Tais modificações na pronúncia desses vocábulos ferem o princípio da cantabilidade, de acordo com a *Teoria do Pentatlo* (ver seção 4.2.3.1, p. 62-63). Por outro lado, sabemos que sílabas acentuadas, na tradução, em posições onde no hino-fonte temos sílabas átonas em

tempos fracos do compasso não causam estranheza no ouvinte, de modo que não detalhamos essas ocorrências. Outros aspectos pontuais sobre a tradução serão tratados a seguir, na análise individual das estrofes e do refrão.

O primeiro verso da primeira estrofe de “Se Cristo Comigo Vai” começa substituindo o modal que denota possibilidade pela partícula “se”, que representa condicionalidade em contexto hipotético, logo, uma substituição por um correspondente próximo com quantidade menor de sílabas e poucas mudanças semânticas. A segunda metade de A1-1 é omitida e, em seu lugar, temos o acréscimo de “eu, peregrino, vou andar”. Em A1-2, novamente, na troca de *sunshine* por “luz”, temos a substituição de um vocábulo longo por um correspondente próximo com número menor de sílabas. Essas escolhas otimizam a métrica do verso, pois em português as palavras costumam ser mais longas do que em inglês. Ainda assim, há perdas e acréscimos: A1-2 acrescenta a conjunção “ou” e “gloriosa de Cristo” e perde *where I in peace, abide*. O verbo, na posição final do verso, é preservado.

O terceiro verso de A1 é omitido. Há uma tentativa de compensar *But this one thing I know* em A1-4 em “Confiando”, no entanto, é um correspondente tão distante que parcamente alude a certeza que o primeiro hemistíquio de A1-3 denota. No lugar do verso perdido, a tradução adianta material semântico de A1-4 do hino-fonte, que demonstra a disposição de ir com Jesus a qualquer lugar. No entanto, há uma mudança semântica no sentido de que, em “If Jesus Goes With Me”, *I'll go anywhere*, o eu-lírico condiciona a ação de ir ao fato de Jesus acompanhá-lo, e a tradução, em A1-3, declara que o eu lírico seguirá o seu Senhor para todo e qualquer lugar. A1-4, na tradução, é um acréscimo.

Quadro 31 – Sistematização estrofe A1 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai

1	<b>It may be</b> in the valley <i>where countless dangers hide,</i>	a
2	<i>It may be</i> in the <b>sunshine</b> <i>where I in peace, abide.</i>	a
3	<i>But this one thing I know, if it be dark or fair;</i>	B
4	<b>If Jesus goes with me, I'll go anywhere.</b>	B
1	<b>Se</b> pelos vales <u>eu, peregrino, vou andar</u>	a
2	<u>Ou</u> na <b>luz</b> <u>gloriosa de Cristo</u> habitar	a
3	<b>Irei com meu Senhor pra onde Ele for</b>	b...b
4	<u>Confiando na graça do meu Salvador</u>	b

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

R1-5 começa enfatizando o título, que a tradução reproduz quase a totalidade. Por questões de métrica, a última palavra do verso, *anywhere*, é omitida. “Jesus” é substituído por

“Cristo”, o que não consideramos mudança semântica, já que ambos se referem à mesma pessoa e fazem parte do nome composto “Jesus Cristo” (ver seção 3.1.2, p. 33). A tradução de R1-6 alude à agradabilidade de *'tis heaven to me* em “com gozo” e a noção de deslocamento em *where'er I may be* aparece modificada em “irei”, assim como *he is there* em “comigo vai”. No entanto, nesse verso, a noção de condicionalidade se perde e “E não temerei” consta como acréscimo. No primeiro hemistíquio do verso seguinte, o reconhecimento do privilégio é modificado para a noção de gratidão, além do acréscimo de “servir a Jesus”, cujo nome se refere ao possessivo *his* no início do segundo hemistíquio. O ato de carregar a cruz é preservado no fim do verso. O refrão finaliza com a repetição do título do hino em R1-8, idêntico a R1-5.

A tradução recria a rima interna em R1-6; no entanto, o verso não finaliza rimado. Enquanto a rima interna desse verso no hino-fonte é uma rima rica, a da tradução é pobre. R1-7 também tem rima interna pobre na tradução.

Quadro 32 – Sistematização refrão R1 de *If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai*

5	If Jesus goes with me, I'll go <i>anywhere</i> ,	B
6	<b>'tis heaven to me, where'er I may be, if he is there.</b>	c...c...B
7	<b>I count it a privilege here, his</b> cross to bear	b
8	If Jesus goes with me, I'll go <i>anywhere</i> .	B
5	Se Cristo comigo vai, eu irei	C
6	<u>E</u> não temerei, <b>com gozo irei, comigo vai</b>	c...C...x
7	<b>É grato</b> servir a Jesus, levar a cruz	D...D
8	Se Cristo comigo vai, eu irei!	C

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

Da mesma forma que em A1-1, A2-9 substitui *It may be* por “se”. O verso adianta “o...deserto” de A2-10 e desloca *carry the blessed word of life* de A2-9 para A2-10 como “levando boas novas de salvação”, um correspondente próximo teologicamente, já que a palavra da vida e, consecutivamente da salvação, é comumente referida como “boa-nova” (ver seção 3.1.2, p. 35). Para ocupar o espaço deixado por esse deslocamento, o verso apresenta acréscimos. A2-10 poderia ser considerado como omitido, não fosse o deslocamento de *the...deserts* para A2-9, onde se mantém sem a adjetivação. Nada sobra de A2-11, a não ser a vaga resignação perante o destino em “com paz no coração” que *it may be my lot* denota. De todo modo, não consideramos a tradução deste verso minimamente correspondente ao original. A2-12, no hino-fonte, encerra a estrofe enfatizando o título do hino no primeiro

hemistíquio, não reproduzido na tradução. O segundo hemistíquio do último verso também é um acréscimo.

De forma similar ao último verso de A1, A2-12 omite a condicionalidade de sair para evangelizar atrelado à companhia de Cristo. Nos dois casos, a tradutora opta por expressões que denotam prontidão para a missão, sem condicionalidade: “sem mais dilação” em A2-12 denota que não há motivos para esperar, e A1-4 completa, em “Confiando na graça do meu Salvador”, o enunciado do verso anterior que denota firmeza na decisão “Irei com meu Senhor, pra onde ele for”. Consideramos que tais escolhas derivam da refração mediante a visão particular que a tradutora tem da missão pentecostal, ela mesma sendo uma missionária em terras estrangeiras.

Enquanto A2 do hino-fonte apresenta apenas rimas finais, A2-11 apresenta rima interna e, nesse caso, rica. Os outros versos da tradução de A2 mantêm o esquema de rimas finais emparelhadas.

#### Quadro 33 – Sistematização estrofe A2 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai

9	<b>It may be I must carry the blessed word of life</b>	d
10	<i>Across the burning deserts to those in sinful strife;</i>	d
11	<i>And though it may be my lot to bear my colors there,</i>	B
12	<i>If Jesus goes with me, I'll go anywhere.</i>	B
9	<b>Se lá para o deserto Jesus me quer mandar;</b>	a
10	<b>Levando boas novas de salvação sem par;</b>	a
11	<u>Eu lidarei, então, com paz no coração.</u>	e...e
12	<u>A Cristo seguindo, sem mais dilação.</u>	e

Acréscimos/omissões/mudança semântica

Fonte: Elaborado pela autora.

Em A3-13 a tradutora omite *at home*, que denota o lar. Curiosamente, a omissão afeta um vocábulo que alude a “ficar”. Para preencher a métrica do verso, adjetiva o substantivo “cruz”. Nesse verso, ocorre inversão sintática na tradução do trecho *to bear my cross* para “a dura cruz levar”, com o objeto verbal precedendo o verbo, que assume a última posição do verso em português. Este trecho difere da organização sintática característica da oralidade do português brasileiro e infringe o princípio da naturalidade da *Teoria do Pentatlo* (ver seção 4.2.3.3, p. 66). A3-14 é omitido na tradução, exceto pela tentativa de compensar, sutilmente, a perda de *at home*, no verso anterior, com “aqui”. A3-15, que no hino-fonte expressa ser escolha divina sair em missão ou ficar para evangelizar perto do lar, também é

omitido, e a tradução desse verso repete, de A3-13, a ideia de levar a cruz, e adianta “contente” de A4-20, que se perde na estrofe seguinte.

A3-16, na tradução, é um acréscimo. O último verso de A3 do hino-fonte, totalmente perdido, apresenta explicitamente o verbo *stay*, que em português significa “ficar” ou “permanecer”. A escolha de não traduzir esse verso indica que o modo como a tradutora vê a participação do crente no processo de evangelização refrata o processo tradutório, e rege suas escolhas sobre o que traduzir, o que omitir e o que suavizar. A3 é a estrofe em que mais ocorrem perdas e acréscimos, justamente aquela que, no hino-fonte, afirma existir dois tipos de missionários: aqueles que evangelizam além-mar e os que permanecem servindo a Deus na terra natal, pregando para os seus vizinhos. Tal designação seria resultado da escolha divina, que o crente não contestaria, já que ambos os papéis seriam importantes. Dada a biografia de Frida, que deixou seu país de origem para juntar-se a Gunnar Vingren com a missão de propagar o evangelho segundo a cosmovisão pentecostal em uma terra distante da sua, são compreensíveis as escolhas tradutórias de reduzir as menções de condicionalidade de sair para evangelizar, e omitir ou suavizar a opção de o crente desempenhar seu papel evangelístico perto do lar. Frida, mesmo depois de perder uma criança por doença em solo brasileiro, de ter ficado viúva e de ser malquista no Brasil, não desistiu do ideal missionário e só foi contida quando, impedida de retornar ao Brasil, foi levada da estação de trem e depois internada à força, pelas lideranças de sua igreja sueca, em hospitais psiquiátricos (VILHENA, 2016). Para Frida não existia o verbo “ficar”, apenas o “ir”.

A3-14 apresenta efeitos aliterantes em *bear*, *burdens* e *billow's*. O mesmo fonema aparece em *beyond*, mas como nesse caso a sílaba não é acentuada, não o contabilizamos como aliteração. A tradução reproduz essas correspondências sonoras nas palavras “sua”, “seu”, “sempre”. Há outra ocorrência aliterante em “graça”, mas o desconsideramos pelo mesmo motivo que desconsideramos *beyond*.

À maneira de A2 e de A4, A3 acrescenta um par de rimas internas que inexistem no hino-fonte. Localizadas em A3-15, rimam palavras da mesma classe gramatical. A rima rica e emparelhada em A3-15 e A3-16, no hino-fonte, é reproduzida na tradução com rima pobre.

Quadro 34 – Sistematização estrofe A3 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai

13	But if it be my portion to bear <i>my cross</i> at home,	e
14	While others bear their burdens beyond the billow's foam,	e
15	I'll prove my faith in Him – confess His judgments fair,	B
16	If Jesus stays with me, I'll stay anywhere!	B
13	Será a minha sorte a <i>dura</i> cruz levar,	a
14	<u>Sua graça e Seu poder quero sempre aqui contar.</u>	a
15	<u>Contente com Jesus, levando a minha cruz.</u>	D...D
16	<u>Eu falo de Cristo que é minha luz.</u>	d

Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

A4, que inicia no verso 17 do hino-fonte com a ideia de o crente não questionar os desígnios divinos, é traduzido com um correspondente mais forte semanticamente: obedecer. *My Lord* é substituído por “Salvador Jesus”. A escolha de “Salvador” compensa *my savior* logo abaixo em A4-20, traduzido como “Jesus”. Em A4-18, *His Word* é traduzido literalmente, com o deslocamento deste sintagma do segundo hemistíquio para o primeiro. Este verso, na tradução, se afasta da sintaxe do português brasileiro falado, e isso reforça as discussões na seção 4.2.3.3, de que a naturalidade sintática é um elemento secundário na hinódia congregacional. A escolha por traduzir *His Word*, inclusive com a ênfase das maiúsculas e na primeira metade do verso, logo após “obedecer” no fim do verso anterior, remete à posição de importância que é dada à *Bíblia* na cosmovisão pentecostal. A *Bíblia* é a palavra de Deus, fonte de todo o saber de ser pentecostal, e não está em posição de ser questionada (ver seção 3.1.1). *Follow the leadings* foi traduzido como “encontro o meu saber”, com mudanças semânticas consideráveis.

O jogo de palavras opostas de A4-19 é omitido. Não surpreende a omissão da tradutora de *go or stay e here or there*, e sua substituição por uma ideia bem mais ortodoxa para a questão missionária pentecostal: o crente fiel à Deus vence. A4-20 complementa o posicionamento incisivo da tradutora perante a certeza da vitória: “Jesus vai comigo, não mais temerei”. De todo modo, A4-20 do hino-fonte omite o segundo hemistíquio, e o primeiro aparece relativamente modificado, embora preserve a ideia de companhia. A menção à figura de Jesus corresponde diretamente a *my Savior*, que na tradução inicia o verso como sujeito, ao passo que no hino-fonte faz parte do adjunto adverbial.

De praxe, A4 da tradução encerra o hino com uma rima interna adicional, e mantém o esquema de rimas emparelhadas nos outros versos, com palavras da mesma classe gramatical.

Quadro 35 – Sistematização estrofe A4 de If Jesus Goes With Me/Se Cristo Comigo Vai

17	<b>It's not mine to question the judgment of my Lord,</b>	f
18	<i>It is but mine to follow the leadings of His Word;</i>	f
19	<i>But if to go or stay, or whether here or there,</i>	B
20	<b>I'll be, with my Savior,</b> <i>content anywhere!</i>	B
17	<b>Ao Salvador Jesus eu desejo obedecer</b>	f
18	<u>Pois na Sua Palavra encontro o meu saber;</u>	f
19	<u>Fiel a Deus serei, o mundo vencerei,</u>	c...c
20	<b>Jesus vai comigo, não mais temerei.</b>	C

Acréscimos/omissões/mudança semântica/alteração sintática

Fonte: Elaborado pela autora.

“Se Cristo Comigo Vai” demonstra como a refração pode se estender para além do espectro principal, no caso deste estudo, o pentecostalismo. A tradução deste hino foi refratada não só pela teologia pentecostal clássica, mas pelo sub-espectro da visão particular que a tradutora tinha da missão pentecostal, no que diz respeito ao proselitismo. Como disse Lefevere (2012), as refrações devem ser pensadas como parte de um sistema, e o sub-espectro da visão particular da tradutora é uma fração do espectro principal, ou seja, da teologia pentecostal, que, por sua vez, pertence a um sistema maior de valores judaico-cristãos que rege as configurações da sociedade contemporânea (ver seção 4.2.1). Logo, as omissões, as trocas e os acréscimos não são apenas resultado das dificuldades tradutórias, que existem e não são poucas, ainda mais se tratando de tradução de letra de canção. É nítida, em diversos trechos, a omissão de versos inteiros para os quais a tradutora não se deu o trabalho de procurar correspondentes, mesmo que distantes. Os acréscimos, nestas mesmas posições, denotam a visão particular da tradutora, sustentada na sua vivência missionária e no temperamento indomável que relata a sua biografia. A tradução, além de cumprir o propósito geral da missão pentecostal, é condizente como o *skopos* da visão proselitista de Frida Vingren.

## 5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa partiu da hipótese de que a tradução e a retradução dos hinos da *Harpa Cristã* sofrem refração por parte da teologia pentecostal, e questionou o quanto fenômenos que ocorrem na tradução da letra de canção como a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima são afetados pela refração. Os dados da análise dos quatro hinos que compõem o *corpus* desta pesquisa cumprem o objetivo de demonstrar em que medida os afastamentos da tradução/retradução dos hinos da HC de seus hinos-fonte derivam de dificuldades das atividades tradutórias e em que medida derivam da refração pelo espectro pentecostal e, mais especificamente, o quanto os princípios inerentes à tradução da letra de canção são afetados pelo processo tradutório e pela refração. Para tanto, primeiro descrevemos as origens e o desenvolvimento do pentecostalismo, atendo-nos à teologia pentecostal clássica, e depois examinamos teorizações gerais sobre a canção (TATIT, 1996 e 2004), sobre os conceitos de refração e de manipulação (LEFEVERE, 2012 e 1992), sobre as particularidades da retradução (ALVSTAD E ROSA, 2015) e sobre os princípios da *Teoria do Pentatlo* (LOW, 2005 e 2017). Essa última serve para analisarmos a extensão da refração nos princípios da cantabilidade, do sentido, da naturalidade, do ritmo e da rima. Fussel (1979), Goldstein (2005) e Britto (2008b, 2012 e 2019) constituíram o suporte teórico para a análise dos pormenores da escansão e da tradução da letra de canção na intersecção com o poema.

A análise dos quatro hinos da *Harpa Cristã* escolhidos como *corpus* desta pesquisa não cobre todos os aspectos que a tradução de letra de canção tem a oferecer. Ficam para estudos futuros o contraste do número total de sílabas entre o hino-fonte e a tradução/retradução, o cotejo total da acentuação lexical com a musical e pormenores relacionados à melodia e ao ritmo. No entanto, os hinos escolhidos dão conta de aspectos-chave da tradução da letra de canção e comprovam o quanto a refração, neste caso pelo espectro do pentecostalismo, interfere nas escolhas do tradutor que, por sua vez, tem o seu *skopos* atrelado à vontade maior de um sistema de *patronagem*.

Como afirma Lefevere (2012), ao invés de lamentarmos as refrações por provocarem o afastamento das traduções de seus originais, vale a pena descrever o espectro que as refrata. Para tal, dedicamos o capítulo 3 para às origens e ao desenvolvimento do pentecostalismo, o espectro que refrata a tradução e a retradução dos hinos da *Harpa Cristã*. Contrastamos o *corpus* à teologia pentecostal clássica, ou seja, a teologia sobre a qual a *Assembleia de Deus*, idealizadora deste hinário pentecostal, se alicerça. No entanto, dado que a *Harpa Cristã* é utilizada por um sem-número de denominações pentecostais e

neopentecostais, seria relevante observar, em estudos futuros, como os hinos da *Harpa Cristã* são usados para reafirmar interpretações modernas de preceitos teológicos, como os da teologia da prosperidade e do domínio.

Ainda no que diz respeito à refração, todos os hinos demonstram, em maior ou menor nível, como o espectro pentecostal refrata as traduções/retraduções ao ponto de interferir não só no sentido, mas também na forma dos hinos traduzidos. Tal constatação justifica a necessidade de analisar a tradução dos hinos da *Harpa Cristã* na interseção da letra de canção com o poema. Tais interferências formais foram demonstradas, principalmente, em “Porque Ele Vive”, hino 545 da HC, em que uma estrofe inteira é omitida do hino-fonte por não representar a ortodoxia pentecostal. Ademais, a análise do padrão de rimas demonstra como esse recurso poético serve para a fixação da mensagem pentecostal. Já o hino retraduzido “A Mensagem Da Cruz”, de número 291 na HC, é um exemplo de como o tradutor pentecostal soluciona impasses teológicos e adequa o sentido à teologia pentecostal. A análise de “Se Cristo Comigo Vai”, hino 515 da HC traduzido por Frida Vingren, demonstra que a vivência do tradutor dentro do espectro que refrata a tradução e sua visão particular acerca dos princípios que permeiam o espectro também provocam modificações nos hinos traduzidos, o que corrobora o enunciado por Lefevere (2012): a refração deve ser entendida como parte de um sistema maior, composto, por sua vez, por subsistemas. Todos os hinos, sem exceção, de uma maneira ou outra, demonstram a ação da refração, seja modificando a forma, o sentido, ou garantindo a inserção das ditas *verdades pentecostais* na mensagem dos hinos.

Dentre as particularidades da tradução da letra de canção discutidas por Low (2005 e 2017), reafirmamos que os hinos da *Harpa Cristã* têm cunho logocêntrico, ou seja, as palavras assumem grande importância como veículos de propagação e reafirmação teológica. Também demonstramos que os princípios da cantabilidade, do ritmo e da rima vêm em primeiro lugar nas escolhas do tradutor pentecostal, dado que os hinos se mantêm bem próximos da melodia de seus hinos-fonte e funcionam enquanto textos cantados, salvo pontuais ocorrências em que a acentuação lexical e a musical aparecem em descompasso deformando a pronúncia de uma ou outra palavra, ou colocando ênfase musical em palavras semanticamente fracas e deixando de enfatizar palavras carregadas de significado. Aqui, comprovamos a necessidade da escansão dos hinos enquanto textos poéticos para entendermos os padrões acentuais e compararmos a coincidência entre a acentuação lexical e a musical. No entanto, os aspectos musicais requerem aprofundamento em estudos futuros. Quanto à rima, os tradutores pentecostais confirmam o dito por Low em Meller e Costa

(2020) de que há uma expectativa cultural por este recurso poético nas letras de canção no português brasileiro. Como demonstrado na análise, a criação de rimas em posições não rimadas no hino-fonte leva-nos a concordar com o que Low (2005) afirma ser o caso de “o rabo abanando o cachorro”. No entanto, há de se compreender a função da rima em tornar a canção mais memorável e enfática (LOW, 2005), o que serve aos propósitos evangelísticos pentecostais.

A análise do *corpus* desta pesquisa nos leva a confirmar que a naturalidade é um princípio secundário para o tradutor pentecostal. Embora primordial para a música popular, que tem caráter comercial e precisa ser rapidamente compreendida e cair no gosto do público, os hinos congregacionais optam por manter, principalmente na sintaxe e em relação aos hipérbatos, um caráter mais distante da fala popular, a fim de denotar um aspecto talvez menos mundano e garantir a reafirmação de preceitos teológicos não tão comuns ao contexto cotidiano. Foram observadas elevações pontuais no registro, inversões sintáticas e a presença de linguagem figurada, que podem causar estranheza no ouvinte não familiarizado com a teologia. No entanto, a prática pentecostal compensa esse distanciamento da fala cotidiana ao inserir os hinos em contextos de pregação durante a liturgia, ou acompanhá-los de discurso sobre a letra do hino. Além disso, a repetição dos hinos em cultos sucessivos leva à cristalização dos preceitos teológicos. É importante considerar que o uso de formas populares, na tradução, como “pra” em vez de “para”, pode não somente cumprir funções métricas, mas aproximar a tradução da fala popular.

Se, para Low (2005), a rima é um caso à parte, para esta pesquisa o sentido merece tal posição. Foram observadas grandes mudanças de sentido nos hinos traduzidos/retraduzidos, que são, até certo ponto, fruto de dificuldades tradutórias, mas também derivados da refração pelo espectro pentecostal. Há acréscimos de sintagmas em determinados versos dos hinos traduzidos, muitos deles utilizando material semântico do hino-fonte e compensando perdas em versos anteriores ou posteriores. Entendemos esses casos como dificuldades tradutórias típicas, cujas perdas o tradutor/retradutor tenta, de alguma maneira, compensar. No entanto, há versos recriados que omitem, atenuam ou apresentam soluções a impasses teológicos, enquanto outros inserem temas caros à teologia pentecostal, chamados de *verdades pentecostais*. Entendemos esses acréscimos e alterações semânticas como consequências da refração. Para a *Teoria do Pentatlo*, que considera a manutenção do sentido um compromisso do tradutor para com o autor, as escolhas do tradutor/retradutor dos hinos da *Harpa Cristã* obtêm um escore não muito satisfatório nesse quesito. No entanto, ao seguirmos a *Teoria do Skopos* e aplicarmos os conceitos de refração e manipulação na

tradução, afirmamos que o tradutor/retradutor pentecostal se mantém no propósito do seu trabalho, orientado pelas exigências da *patronagem* para que o texto traduzido funcione dentro de um sistema de valores social. Como dito na página 64 deste trabalho, do ponto de vista do sentido, a refração pelo espectro pentecostal desvia o compromisso do tradutor para com o autor e o direciona à teologia pentecostal.

De forma ampla, existe uma consonância entre os princípios teóricos que permeiam esta pesquisa, no sentido de que há um entendimento comum de que a tradução, em geral, não é um processo isento de interferências externas. A começar pela própria natureza da letra da canção que, ainda na língua-fonte, ao ser performada, carrega por trás da voz que canta a voz que fala (Tatit, 1996). No caso da retradução, Alvstad e Rosa (2015) se referem às influências externas como vozes contextuais, que podem ser observadas, principalmente, nos paratextos que acompanham as retraduições. Demonstramos o propósito das traduções e das retraduições dos hinos da *Harpa Cristã* explícito nos excertos do texto de apresentação da edição de 2011 da HC, que deixam claro a necessidade de adequar os hinos à mensagem pentecostal. A explicitação do propósito das traduções/retraduições dos hinos da *Harpa Cristã* nos paratextos também aponta para o que Lefevere (2012) chama de *patronagem*, ou seja, os órgãos que regulamentam as traduções, dentre eles a Igreja. O tradutor, por sua vez, ao reescrever os textos que traduz, os manipula de forma a adequá-los ao pensar maior de algum mecanismo social (LEFEVERE, 1992). Por fim, o próprio Low, que na entrevista a Meller e Costa (2020) afirma ser um entusiasta da fidelidade, admite a importância da *Teoria do Skopos* que alinha a tradução a um propósito, e defende que concessões são necessárias para adequar o texto traduzido a determinada funcionalidade no contexto de chegada (LOW, 2005).

Embora esta pesquisa discuta aspectos distintos relacionados à temática da tradução da letra de canção, e sinalize no texto o quanto as traduções e as retraduições se afastam de seus hinos-fonte, não lançamos mão de dados quantitativos para sistematizar nossos achados. Mantivemo-nos no nível da pesquisa qualitativa e utilizamos, para a interpretação e a discussão dos aspectos teológicos que permeiam as escolhas dos tradutores/retradutores, além da revisão bibliográfica, dados empíricos e a vivência desta própria pesquisadora, que durante mais trinta anos esteve inserida no contexto pentecostal. A habilidade de cantar os hinos que compõem o *corpus* desta pesquisa foi de grande valia na percepção da acentuação musical e do ritmo. No entanto, entendemos a possibilidade de estender este estudo para a esfera quantitativa, de modo a demonstrar, por meio de gráficos e tabelas numéricas, o percentual total das ocorrências discutidas nesta pesquisa. Ademais, devido à pandemia do COVID-19, não foi possível concretizar a visita ao CEMP, no Rio de

Janeiro, a fim de ter acesso completo ao acervo da CPAD, que dispõe de todas as edições da *Harpa Cristã*, além de documentos acerca dos hinos, autores e tradutores. Tal dificuldade confinou a pesquisa aos livros físicos disponíveis em livrarias, ao site da CPAD e aos bancos de dados on-line. A correspondência com o CEMP em busca de informações específicas se deu exclusivamente por e-mail.

Dado que a *Harpa Cristã* atual apresenta mais de seiscentos hinos, dentre traduções, retraduções, textos de substituição e composições próprias, entendemos que, embora os quatro hinos escolhidos como *corpus* deste estudo sejam representativos para os aspectos que esta pesquisa se propôs a estudar, há ainda um sem-fim de possibilidades para estudos futuros envolvendo esse hinário congregacional. Campos como a sociologia, a música e os estudos da religião já se debruçam sobre esse rico *corpus*, e os estudos da tradução podem utilizar o material que a HC oferece em seus diferentes enfoques e subáreas. Os desafios enfrentados por este estudo servem de diretriz para rumos da produção científica crescente no campo da tradução da letra de canção e, mais especificamente, dos hinos congregacionais.

Assim como diferentes entendimentos teológicos permeiam o espectro pentecostal para além da teologia pentecostal clássica, o campo acadêmico é provido de diferentes entendimentos acerca de princípios teóricos que, quando confrontados, enriquecem o debate em prol do bem-maior que é o desenvolvimento do pensamento crítico e científico. Para tal, tomamos a representação da própria chama pentecostal, que nasce de uma mesma fonte em sua base, expande-se no centro e, no topo, torna a unir-se em volta do propósito infinito de manter à luz os que se achegam à sua volta; como dito por Kandinsky (1996): num movimento para a frente e para o alto, como o próprio movimento do conhecimento, que não importa a forma que adote, conserva o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade.

Figura 1 – Chama Pentecostal



Fonte: Wikimedia Commons.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chama\\_pentecoste.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chama_pentecoste.svg). Acesso em: 01 dez. 2021.

## REFERÊNCIAS

- ADEODATO JÚNIOR, Jorge Luiz. **Textualidades da composição**: instâncias escritas no processo tradutório da canção contemporânea. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2019.
- ALENCAR, Glauber Rodrigues de. **Aspectos da cultura pentecostal brasileira**: origem, influências e desenvolvimento. 2015. 52 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia y aparatos ideológicos de Estado**. Trad. Alberto J. Pla. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- ALVSTAD, Cecilia; ROSA, Alexandra Assis. Voice in Retranslation: An overview and some trends. **TARGET International Journal of Translation Studies**, England, v. 27, n. 1, p. 3-23, 2015.
- ANDRADE, Claudionor Corrêa de. Bibliologia: a Doutrina das Escrituras. In: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 17-47.
- APTER, Ronnie; HERMAN, Mark. A Semiotic Clash in *Maria Stuarda*: Music and Libretto versus the Protestant Version of British History. In: GORLÉE, Dinda L. **Song and significance**: virtues and vices of vocal translation. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005. p. 163-184.
- ARAÚJO, Isael de. **Dicionário do Movimento Pentecostal**. 3. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2014.
- ARAÚJO, Isael de. **História do movimento pentecostal no Brasil**. Rio de Janeiro: CPAD, 2016.
- BÍBLIA SAGRADA – HARPA SAGRADA: Almeida Revista e Corrigida. Trad. João Ferreira de Almeida. 4. ed. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BOWLER, Catherine. **Blessed: A History of the American Prosperity Gospel**. 2010. 257 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate Program in Religion, Graduate School of Duke University, Durham, North Carolina, 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução de letra de canção. In: PAGANINI, Carolina; HANES, Vanessa (org.). **Tradução e criação**: entrelaçamentos. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 85-108.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. **Fragmentos**, n. 34, p. 25-33, jan./jun. 2008. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835/8181>. Acesso em: 7 set. 2021.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. *In*: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques; GALINDO, Caetano. “In Germany before the war”, de Randy Newman: uma proposta de tradução da canção. **Cadernos de Tradução**, v. 41, n. 1, p. 100-124, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/Qxvtvv78q3DkG3zfy4qnWSC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CABRAL, Elienai. Hamartiologia: a Doutrina do Pecado. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 299-328.

CAMPOS, Leonildo Silveira. As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada. **Revista USP**, São Paulo, n. 67, p. 100-115, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13458>. Acesso em: 17 mar. 2021.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. *In*: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Org.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

DIAS, Robson Santos. O avanço do fundamentalismo nas igrejas protestantes históricas do Brasil. **Le Monde Diplomatique Brasil**, ano 12, n. 135, 2018. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-avanco-do-fundamentalismo-nas-igrejas-protestantes-historicas-do-brasil/>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FERRAZ, Maiaty Saraiva. **Refração e retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil**. 2020. 348 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, São Paulo, 2020.

FRANZON, Johan. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. *In*: GORLÉE, Dinda L. **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005. p. 263-297.

FRESTON, Paul. Pentecostalism in Brazil: A Brief History. **Religion**, n. 25, p. 119-133, 1995.

FUSSELL, Paul. **Poetic meter and poetic form**. Nova York: McGraw-Hill, 1979.

GABY, Wagner. Angelologia: a Doutrina dos Anjos. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 441-480.

GILBERTO, Antonio. **Doutrina bíblica e usos e costumes na igreja**. Rio de Janeiro: CPAD, [19--]. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/004972400cde498eb9629>. Acesso em: 11 abr. 2020.

GILBERTO, Antonio. Pneumatologia: a Doutrina do Espírito Santo. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 171-243.

GILBERTO, Antonio. Soteriologia: a Doutrina da Salvação. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 331-377.

GILBERTO, Antonio. **Verdades Pentecostais**. CPAD: Rio de Janeiro, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

GORLÉE, Dinda L. Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody. *In*: GORLÉE, Dinda L. **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Nova York: Rodopi, 2005. p. 17-101.

GREENE, Roland. Poem. *In*: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2012. p. 1046-1048

HINOLOGIA CRISTÃ. [20--]. Disponível em: <https://www.hinologia.org/>. Acesso em: 21 ago. 2021.

HYMNARY.ORG. [20--]. Disponível em: <https://hymnary.org/>. Acesso em: 21 ago. 2021.

JORGENS, Elise Bickford. Song. *In*: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2012. p. 1314-1316.

KAINDL, Klaus. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. *In*: GORLÉE, Dinda L. **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005. p. 235-262.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEFEVERE, André. Mother Courage's Cucumber: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *In*: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. 3. ed. New York & London: Routledge, 2012. p. 203-219.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and manipulation of literary fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. *In*: GORLÉE, Dinda L. **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdã/Nova York: Rodopi, 2005. p. 185-212.

LOW, Peter. **Translating Song. Lyrics and Texts**. London/New York: Routledge, 2017.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MATOS, Alderi Souza de. O movimento pentecostal: reflexões a propósito do seu primeiro centenário. **Fides Reformata**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 23-50, 2006. Disponível em: <https://cpaj.mackenzie.br/wp-content/uploads/2018/11/2-O-movimento-pentecostal-reflex%C3%B5es-a-prop%C3%B3sito-do-seu-primeiro-centen%C3%A1rio-Alderi-Souza-de-Matos.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

MEINBERG, Adriana Fiuza. **Tradução e música**: versões cantáveis de canções populares. 2015. 98 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269515>. Acesso em: 27 ago. 2018.

MELLER, Lauro; COSTA, Daniel P. P. da. Interview with Peter Low. Entrevista concedida a Lauro Meller e Daniel Padilha Pacheco da Costa. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 298-313, 2020.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. **Revista USP**, São Paulo, n. 67, p. 48-67, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13455/15273/16429>. Acesso em: 8 mar. 2021.

MICHAELIS, Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=refra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 29 fev. 2022.

MÓDOLO, Heloisa Mara Luchesi. Os Mucker: uma releitura psicológica. **Revista USP**, São Paulo, n. 82, p. 128-143, 2009. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i82p128-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13754/15572>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MOTA, Camilla Veras. A missionária sueca perseguida no Brasil, internada em hospício e ‘esquecida’ pela História. **BBC News Brasil**, 22 jul. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44731827>. Acesso em: 30 set. 2021.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n. 46, p. 119-129, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n46/a06v1646.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.

OLIVEIRA, Tiago. Predestinação, livre arbítrio e glória de Deus no pensamento de João Calvino. **Lusitania Sacra**, n. 37, p. 51-61, 2018. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/lusitaniasacra/article/view/5339>. Acesso em: 8 abr. 2021.

PAINS, Clarissa. Pesquisa revela que 44% dos brasileiros seguem mais de uma religião. **O Globo Brasil**, 7 jun. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/pesquisa-revela-que-44-dos-brasileiros-seguem-mais-de-uma-religiao-21444431>. Acesso em: 17 ago. 2022.

PINTO, Anderson Nunes; FALCÃO, Eliane Brígida Moraes. Religiosidade no Contexto Médico: entre a Receptividade e o Silêncio. **Revista Brasileira de Educação Médica**, Rio de Janeiro, n. 38, v. 1, p. 38-46, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbem/a/V4d4r55BtR8PRRsxkfkksD/?lang=pt#>. Acesso em: 21 jan. 2022.

ROLLINSON, Philip. Hymn. *In*: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 2012. p. 645-647.

SALMOS E HINOS. Disponível em:

<https://www.3iec.com.br/BOLETIM%20DOMINICAL/Coletania%20de%20Salmos%20&%20Hinos.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2021.

SILVA, Severino Pedro da. Cristologia: a Doutrina de Cristo. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 115-167.

SILVA, Silas Daniel da. **A história dos hinos que amamos**. Rio de Janeiro: CPAD, 2012.

SOARES, Esequias. Teologia: a Doutrina de Deus. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 49-112.

SOUZA JUNIOR, Milton Rodrigues de. **Cantai e multiplicai-vos...: estudo da Harpa Cristã como instrumento de expansão da missão no pentecostalismo no Brasil (1910-1970)**. 2011. 229 f. Dissertação (Mestrado em 1. Ciências Sociais e Religião 2. Literatura e Religião no Mundo Bíblico 3. Práxis Religiosa e Sociedade) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composições de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

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

VILHENA, Valéria Cristina. **Um olhar de gênero sobre a trajetória de vida de Frida Maria Strandberg (1891-1940)**. 2016. 263 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

VISENTINI, Érica de Campos. **A produção musical evangélica no Brasil**. 2007. 1554 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ZIBORDI, Ciro Sanches. Escatologia: a Doutrina das Últimas Coisas. *In*: GILBERTO, Antonio (ed.). **Teologia Sistemática Pentecostal**. 2. ed. 14. impr. Rio de Janeiro: CPAD, 2008. p. 483-559.

## ANEXO A – E-MAIL CEMP



**CEMP** por cpadadm.onmicrosoft.com  
para mim ▾

11:38 (há 5 horas) ☆ ↶ ⋮

Boa tarde, Karine.

Fizemos uma pesquisa em nosso acervo, mas infelizmente não constam o nome dos tradutores do hino número 545 "Because he lives". Apenas temos o nome dos autores.

Agradecemos o contato.

Em Cristo,

**Vera Garcez**

Bibliotecária -- 7. Região - RJ

Centro de Estudos do Movimento Pentecotal - CEMP

Casa Publicadora das Assembleias de Deus - CPAD

Telefone: 21 2406-7454

[cemp@cpad.com.br](mailto:cemp@cpad.com.br)

[www.cpad.com.br/cemp](http://www.cpad.com.br/cemp)