

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA 4: EDUCAÇÃO E ARTES**

**PRÁTICAS MUSICAIS COTIDIANAS NA CULTURA
GOSPEL: UM ESTUDO DE CASO NO MINISTÉRIO DE
LOUVOR *SOMOS IGREJA***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

André Müller Reck

Santa Maria, RS, Brasil

2011

**PRÁTICAS MUSICAIS COTIDIANAS NA CULTURA GOSPEL:
UM ESTUDO DE CASO NO MINISTÉRIO DE LOUVOR SOMOS
*IGREJA***

por

André Müller Reck

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de
Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa 4 – Educação e Artes, da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para
obtenção do grau de
Mestre em Educação.

Orientadora: Profa Dra Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Santa Maria, RS, Brasil

2011

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**PRÁTICAS MUSICAIS COTIDIANAS NA CULTURA GOSPEL: UM
ESTUDO DE CASO NO MINISTÉRIO DE LOUVOR *SOMOS IGREJA***

elaborada por
André Müller Reck

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Educação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer, Dra.
(Presidente/Orientador)

Jusamara Vieira Souza, Dra. (UFRGS)

Luís Fernando Lazzarin, Dr. (UFSM)

Marilda Oliveira de Oliveira, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 25 de março de 2011.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

PRÁTICAS MUSICAIS COTIDIANAS NA CULTURA GOSPEL: UM ESTUDO DE CASO NO MINISTÉRIO DE LOUVOR *SOMOS IGREJA*

AUTOR: ANDRÉ MÜLLER RECK

ORIENTADORA: ANA LÚCIA DE MARQUES E LOURO-HETTWER

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de março de 2011.

O objetivo central desta pesquisa é analisar as práticas musicais, focando os processos pedagógico-musicais e a construção de identidades musicais que ocorrem no grupo de louvor *Somos Igreja* da comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta-RS*. A pesquisa procura compreender como se produzem essas práticas no contexto evangélico, como elas são vivenciadas e (re)significadas dentro de uma cultura musical gospel. O crescimento de adeptos no Brasil e o surgimento de novas denominações evangélicas, principalmente neopentecostais, tem gerado uma série de análises do fenômeno gospel. Essas investigações apontam para a tensão entre tradicional e contemporâneo, numa rede de relações sociais que giram em torno de um complexo sistema de mercado, entretenimento e mídia. A música sempre esteve presente nos cultos evangélicos em múltiplas formas e contextos. Entretanto, a partir do final do século XX passaram a sofrer sensíveis modificações em suas maneiras de produção, concepção e distribuição. A Educação Musical, compreendida como uma área que se articula com outras áreas do conhecimento como Sociologia, Antropologia e Etnomusicologia, tem como objeto de estudo os processos pedagógico-musicais, que ensejam possibilidades de debate sobre uma educação plural que considere o contexto sociocultural dos sujeitos, suas construções de identidades musicais e suas experiências cotidianas. Nesse sentido, pesquisas sobre educação musical realizadas em diferentes espaços e contextos da sociedade contribuem para uma abertura discursiva do ensino musical, ampliando as concepções pedagógicas e as estratégias educativas. Esse pensamento possibilita refletir sobre as práticas musicais educativas contemporâneas, ampliando o entendimento sobre experiência musical e os processos de construção de significados. Através dum viés interpretativo do universo musical gospel, realizado metodologicamente por um estudo de caso, pretende-se problematizar e anunciar algumas questões referentes à educação musical, ao cotidiano e aos significados religiosos.

Palavras chave: educação musical, cultura gospel, música evangélica, identidades musicais.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

EVERYDAY MUSICAL PRACTICES IN GOSPEL CULTURE: CASE STUDY ON THE PRAISE MINISTRY ‘SOMOS IGREJA’

AUTOR: ANDRÉ MÜLLER RECK

ORIENTADORA: ANA LÚCIA DE MARQUES E LOURO-HETTWER

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de março de 2011.

The purpose of this research is to analyze the musical practices, focusing the musical-pedagogic processes and construction of musical identities which occur in the praise group ‘Somos Igreja’, in the evangelical community ‘*Igreja em Cruz Alta – RS*’, this research intends to comprehend how these practices are produced in the evangelical context and how they are experienced and (re)signified from a gospel musical culture. The increase of adepts in Brazil and the emergence of new evangelical denominations, mainly neopentecostals, has been inspiring several analysis of the gospel development, concerning the tension between traditional and contemporaneous, through a net of social relationships that moves around a complex trade, entertainment and media system. Music has always been present in evangelical cults, in many ways and contexts. Since the ending of the XX Century, however, it started to be remarkable modified in its manners of production, conception and distribution. Musical Education, as an area which articulates together with other fields of knowledge, as Sociology, Anthropology and Ethnomusicology, has as its purpose the study of pedagogical and musical processes to debate possibilities of a plural education. Therefore, pointing out the subjects’ socio-cultural context, their musical identity constructions and their everyday experiences. Thus, researches on musical education developed in different places and contexts of society have contributed to spread the speech of Musical Education, amplifying pedagogical conceptions and educational methods. This idea has made possible to reflect about contemporaneous musical educational practices, enlarging the understanding of musical experiences and the processes of meaning construction. From an interpretative perspective of the gospel musical scenery, methodologically developed through a case study, this work intends to discuss the theme and to announce some questions referring to musical education, everyday musical practices and religious meanings as well.

Key words: Musical Education, gospel culture, evangelical music, musical identity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	32
FIGURA 2	39
FIGURA 3	69
FIGURA 4	79
FIGURA 5	82
FIGURA 7	91
FIGURA 8	98
FIGURA 9	103
FIGURA 10	112
FIGURA 11	118

EPÍGRAFE

(...)

-As pessoas têm estrelas que não são as mesmas. Para uns, que viajam, as estrelas são guias. Para outros, os sábios, são problemas. Para o meu negociante, era ouro. Mas todas essas estrelas se calam. Tu, porém terás estrelas como ninguém...

- Que queres dizer?

- Quando olhares o céu de noite, porque habitarei uma delas, porque numa delas estarei rindo, então será como se todas as estrelas te rissem! E tu terás estrelas que sabem sorrir!

E ele riu mais uma vez.

- E quando te houveres consolado (a gente sempre se consola), tu te sentirás contente por me teres conhecido. Tu serás sempre meu amigo. Terás vontade de rir comigo. E abrirás às vezes a janela à toa, por gosto... E teus amigos ficarão espantados de ouvir-te rir olhando o céu. Tu explicarás então: "Sim, as estrelas, elas sempre me fazem rir!" E eles te julgarão maluco. Será uma peça que te prego...

E riu de novo.

(...)

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY
O Pequeno Príncipe,
Capítulo XXVI

HOMENAGEM ESPECIAL

Ao meu avô, músico e saxofonista, Antônio Reck (1903-1997)

AGRADECIMENTOS

À minha família: minha mãe Regina Müller, meu pai Luiz Eduardo Reck, meus irmãos Daniel e Eduardo Reck, e minha avó Irani Haag, pelo apoio e incentivo constantes em minha vida

À minha orientadora: Ana Lúcia Louro, pela forma como o trabalho foi realizado

Aos membros da banca: Jusamara Souza, Luís Fernando Lazzarin e Marilda Oliveira, pelos olhares e sugestões que redimensionaram o âmbito e a construção da pesquisa

Ao ministério de Louvor Somos Igreja, pela colaboração e disponibilidade para a realização dessa pesquisa, em especial aos entrevistados: Valéria, Alexandre, Daniel A., Daniel, Marcelinho, Daiane, Bóris e Douglas

À comunidade Igreja em Cruz Alta-RS, pela gentileza e hospitalidade ao me receber entre os seus

Ao professor Marcos Kröning Corrêa, pela orientação do meu trabalho de conclusão de curso, que me encaminhou para a pesquisa

Aos professores do PPGE/UFSM e do curso de música da UFSM, pelas experiências pedagógicas e intelectuais que me proporcionaram diferentes perspectivas de construir o conhecimento

Aos músicos que tive o prazer de dividir o palco nas mais variadas situações musicais

Aos meus amigos e meus amores, pelos momentos que fazem a vida ser escrita em versos de poesia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE I	
1. LINHAS TEÓRICAS: PERSPECTIVAS CULTURAIS, RELIGIOSAS E PEDAGÓGICO-MUSICAIS	17
1.1 O contexto cultural	19
1.2. A dimensão cultural da análise religiosa	20
1.3 O contexto contemporâneo: reconfigurações do pensamento	22
1.4 O contexto religioso no cenário contemporâneo	24
1.5 O contexto pedagógico-musical	27
2. A MÚSICA EVANGÉLICA NO BRASIL	32
2.1 Origens e definições	32
2.1.1 O protestantismo no Brasil	32
2.1.2 O protestantismo histórico de missão	34
2.1.3 O movimento pentecostal e neopentecostal	36
2.2 O crescimento da música evangélica no Brasil	39
2.2.1 Crescimento evangélico na sociedade: formação de uma cultura gospel	39
2.2.2 O movimento musical gospel	42
2.3 O mercado fonográfico evangélico no Brasil	47
3. CAMINHOS METODOLÓGICOS	50
3.1 Abordagem qualitativa	50
3.2 Estudos de caso em educação musical	53
3.3 Vivências religiosas	55
3.4 Critérios de seleção	57
3.5 A pesquisa: entrando em cena	58
3.6 Procedimentos metodológicos	59
3.6.1 Entrevistas	59
3.6.2 Observações participativas	60
3.6.3 Diários de observação	61
3.6.4 Materiais específicos	62
3.6.5 Outras considerações	63
3.6.6 Análise dos dados	63
3.7 Falando de religião: algumas implicações	64
3.7.1 O Sagrado	65
3.7.2 Entre o pluralismo e o dualismo	67
4. A COMUNIDADE EVANGÉLICA IGREJA EM CRUZ ALTA - RS	69
4.1 História	69
4.2 Organização, visão e ação	73
4.3 Espaço físico	74
4.4 O Ministério de Louvor Somos Igreja	75

PARTE II

Epílogo: Histórias musicais e aprendizagens no cotidiano	79
---	-----------

1. “TODOS OS RITMOS SÃO DE DEUS”: A CULTURA MUSICAL GOSPEL NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MUSICAIS	82
---	-----------

1.1 Localizando o músico gospel.....	83
--------------------------------------	----

1.2 O músico gospel: entre o ‘mundo’ e a tradição	84
---	----

1.3 As mídias evangélicas: produzindo modos de ser músico gospel	87
--	----

2. “A GENTE NÃO É UMA BANDA, A GENTE É UM MINISTÉRIO”: O CONCEITO DE MINISTRO DE DEUS.....	91
---	-----------

2.1 O louvor e a adoração: significados de ser um ministro de Deus	94
--	----

2.2 O lócus musical gospel: desenhando novos espaços de atuação	98
---	----

3. VIVER EM SANTIDADE: SIGNIFICANDO PRÁTICAS MUSICAIS GOSPEL	103
---	------------

3.1 Ser santo o tempo todo: a santidade e música no cotidiano	105
---	-----

3.2 A oração: produzindo significados musicais	109
--	-----

4. PRÁTICAS MUSICAIS NO MINISTÉRIO DE LOUVOR <i>SOMOS IGREJA</i>	112
---	------------

4.1 O local e a experiência musical: flexibilizando as práticas musicais	113
--	-----

4.2 Práticas pedagógico-musicais: construção de conhecimentos musicais	117
--	-----

4.2.1 Práticas musicais em conjunto.....	118
--	-----

4.2.1.1 Os ensaios	119
--------------------------	-----

4.2.1.2 A passagem de som	121
---------------------------------	-----

4.2.1.3 O culto	123
-----------------------	-----

4.2.2 Mídias e aprendizagens	124
------------------------------------	-----

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	128
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	133
--------------------------	------------

ANEXOS	141
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

O fenômeno gospel tem gerado reflexões nas mais diferentes perspectivas e linhas de pensamento: sócio-religiosa, comunicacional, cultural, teológica, econômica ou política. Essa afirmativa torna-se possível ao se perceber que esse tema tem sido recorrente tanto em discussões acadêmicas e meios de comunicação, sob diferentes ângulos e pontos de vista. Partindo do objetivo central de analisar as práticas musicais que ocorrem no grupo de louvor *Somos Igreja* da comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta-RS*, esta pesquisa procura compreender como se produzem essas práticas no contexto evangélico e como elas são vivenciadas e (re)significadas a partir de uma cultura musical gospel.

A partir do final do século passado a música gospel no Brasil tem se destacado como um importante veículo para a divulgação do evangelho, produzindo relações musicais entre os evangélicos em diferentes níveis. Através da performance musical nos cultos, como instrumento de louvor, e no entretenimento e consumo da música por um mercado específico, o evangélico produz significações musicais, seja na escuta, no fazer ou na maneira de interpretar os códigos musicais, dentro de contextos específicos.

Se os evangélicos têm como fundamento de unidade religiosa um sistema de crenças e valores em comum, suas práticas sociais não observam uma mesma unidade, diferenciando-se na maneira de expressar sua religiosidade, ou seja, de conduzir suas práticas religiosas. Quando me refiro à música evangélica, não me remeto, portanto, a uma música padronizada, que para satisfazer suas necessidades mercadológicas no Brasil recebeu a denominação de música *gospel*, mas de músicas evangélicas, com suas variantes e significações, constituídas na dinâmica dos sujeitos que as produzem.

Para Souza (2002:134), “a música evangélica é produto do seu tempo, de elementos simbólicos e religiosos, que se somam aos conflitos da relação do homem (evangélico) com o mundo”. Evita-se assim tratar a música gospel como uma classificação genérica e totalizante, fora do fazer musical cotidiano, mas como uma importante manifestação da relação entre aspectos culturais, sociais e religiosos.

Embora quando criança batizado na igreja luterana, não pertenço a nenhuma igreja, seita ou comunidade religiosa. O interesse pela temática surgiu em virtude do meu trabalho de

conclusão de curso de Licenciatura em Música, no ano de 2006, no qual realizei um estudo de caso na comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta-RS*, apresentando alguns dados sobre os processos pedagógico-musicais que ocorrem nesse ambiente (RECK, 2008). O trabalho deu origem ao projeto da presente pesquisa, que procura estabelecer um cruzamento de reflexões entre a literatura da área de educação musical, minha experiência musical¹ e a observação das práticas musicais dos grupos de louvor.

A Educação Musical, compreendida como uma área que se articula com outras áreas do conhecimento como Sociologia, Antropologia e Etnomusicologia (SOUZA, 2001), e tendo como objeto de estudo os processos pedagógico-musicais (KRAEMER, 2000), tem debatido possibilidades de uma educação plural, refletindo e questionando sobre os métodos tradicionais de ensino musical, baseados principalmente no modelo conservatorial europeu (FREIRE, 2001). Em relação ao ensino de música ministrado no ensino superior, Louro (2008a) se pergunta se “esse tipo tradicional de relação professor-aluno para o ensino de instrumentos musicais não tem embutido uma ênfase no professor como fonte única de conhecimento?” (p.260).

O contexto sociocultural dos sujeitos, suas construções de identidades musicais e suas experiências cotidianas têm promovido debates que prevêm uma postura dinâmica do educador musical.

Os diferentes mundos musicais e os distintos processos de transmissão de música em cada sociedade nos fazem perceber que a educação musical está diante de uma pluralidade de contextos, que têm múltiplos universos simbólicos. Dessa maneira, somente criando estratégias plurais e entendendo a música como algo que tem valor em si mesmo, mas que também nos traz outros sentidos e significados, podemos pensar num verdadeiro diálogo entre educação musical e cultura (QUEIROZ, 2004:106).

Santos (2003) aponta o quanto “a história do pensamento pedagógico-musical tem sido *a história das práticas pedagógicas instituídas* (das práticas musicais institucionalizadas e seus discursos sobre ensino)” (p.50) e que

¹ Entendo minha experiência musical como um multifacetado processo de construção de conhecimentos e significados musicais, a partir de minha atuação como músico há mais de quinze anos como tecladista em gêneros musicais variados como *rock n' roll*, hard rock, blues, jazz, MPB, reggae, etc.; minha graduação em licenciatura em música pela UFSM em 2006; minha atuação como professor de teclado em escolas específicas de música; além das diversas situações musicais que fizeram parte do meu cotidiano, como a lembrança do meu avô tocando saxofone quando eu era criança, por exemplo.

só recentemente buscamos compreender a lógica do funcionamento das práticas sociais de ensino e aprendizagem musical *marginais ao discurso pedagógico oficial* (desenvolvidas paralelamente ao discurso pedagógico oficial e que nos acostumamos a chamar de “não formais”) (ibidem).

Pesquisas sobre educação musical realizadas em diferentes espaços e contextos da sociedade (ARROYO, 1999; CÔRREA, 2000; ARALDI, 2004; PRASS, 2004; KLEBER, 2006; MEDEIROS, 2009) têm contribuído para uma abertura discursiva do ensino musical, ampliando as concepções pedagógicas e as estratégias educativas. Esse pensamento tem possibilitado refletir sobre as práticas musicais educativas contemporâneas, ampliando o entendimento sobre experiência musical e os processos de construção de significados.

Levando-se em conta o importante momento histórico com que a Educação Musical se depara hoje no Brasil, com a promulgação da lei 11.769 de 18 de agosto de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do conteúdo de música no ensino básico², parece justificável a discussão acerca de diferentes narrativas musicais, de forma a redimensionar a gama de reflexões e problematizações que envolvem a prática musical e seus processos educativos em relação ao desenho sócio-cultural em que são produzidos. Dessa maneira percebe-se a importância de refletir sobre os múltiplos espaços de educação musical para “a partir deles, entender diferentes relações e situações de ensino e de aprendizagem da música” (QUEIROZ, 2004:102).

A compreensão de multiplicidade e de diversidade cultural e social, assim como o respeito às diferenças, tem sido amplamente discutida e apontada como desafio e fator decisivo de qualidade da educação contemporânea. Todavia, embora a discussão acerca do assunto tenha gerado experiências e contribuições teóricas, “ainda não podemos considerar que uma orientação multicultural numa perspectiva emancipatória costume nortear as práticas curriculares das escolas e esteja presente, de modo significativo, nos cursos que formam os docentes que nelas ensinam” (MOREIRA; CANDAU, 2003:156-157).

Ainda que o fenômeno musical gospel tenha proporcionado análises sob diferentes enfoques, não tem sido um tema corrente no que se refere à educação musical. A pesquisa, portanto, pretende lançar um olhar sobre as práticas pedagógico-musicais produzidas no âmbito gospel, enfatizando o meio evangélico pentecostal, suas experiências e construções de

² Para discussões sobre o processo de implementação da lei 11.769 e sua eficiência efetiva no sistema escolar, ver FIGUEIREDO (2007) e SOBREIRA (2008).

significados e identidades musicais sob uma perspectiva de educação musical e cotidiano (SOUZA, 2000).

Na primeira parte do texto, o capítulo 1 procura estabelecer alguns entendimentos sobre religião, cultura e educação musical, procurando tratar desses enunciados através de uma visão multidimensional atentando para a polissemia dos termos e de suas utilizações em pensamentos diversos. Ao se aventurar entre os labirintos teóricos que envolvem questões de religiosidade, cultura, identidade, diferença, educação, moral e ética, é notável a dificuldade em sistematizar esses termos em conceitos fixos, o que ocasiona em certas reflexões mais questionamentos do que propriamente respostas, não pretendendo dar conta dos possíveis impasses teóricos.

Embora a complexidade do tema exija uma compreensão interdisciplinar, o foco de atenção da pesquisa é em última instância o fazer musical e seus desdobramentos como práticas educativas. É o olhar do educador musical, portanto, que toma emprestadas as lentes sociológicas e antropológicas, utilizando-as como instrumentos de observação e reflexão.

Para melhor compreender o cenário evangélico nacional, e a música que nele se produz, o capítulo 2 procura mapear as denominações evangélicas que operam no Brasil, principalmente as vertentes do protestantismo histórico e o movimento neopentecostal. O crescimento numérico dos evangélicos, assim como a maneira como eles têm se relacionado com a realidade contemporânea, tem provocado uma série de análises, tanto do ponto de vista acadêmico através de estudos nas áreas da Comunicação, Sociologia, Antropologia, Ciências da Religião, entre outros; como do ponto de vista midiático, tornando-se referência em jornais, revistas e documentários.

Evidencia-se a emergência de um modo de vida gospel, representado na identificação com um determinado sistema de crenças, e que se estabelece a partir das tensões entre o ‘modo de ser’ evangélico tradicional, representado pela rigidez da identidade, e do ‘modo de ser’ evangélico contemporâneo, que contempla a dinâmica social dos indivíduos. Esses ‘modos de ser’ são adotados e consumidos com relativa transitoriedade, através de um sistema de comunicação que integra redes de TV, rádio e mídias em geral e um mercado específico que movimenta diversos setores.

A música sempre exerceu uma importante função histórica na religiosidade protestante, e sua assimilação e reprodução está determinada pelo contexto em que ela é produzida. Falar no Brasil de música evangélica tradicional e música evangélica contemporânea é se reportar a duas

concepções musicais históricas, que se processam ao mesmo tempo mediadas por um sistema de informações e um mercado em comum. Essas concepções informam muitas significações quando são adotadas pelo músico evangélico, pois tratam da aceitação ou não de elementos como a utilização de determinados gêneros musicais, a utilização de certos instrumentos musicais, a postura corporal, as técnicas instrumentais permitidas, etc.

No terceiro capítulo são indicados os caminhos metodológicos que orientaram a investigação. Partindo de uma perspectiva interpretativista, é proposto um estudo de caso, realizado através de observações participantes em ensaios, festivais e nos cultos, assim como entrevistas semi-estruturadas e análise de materiais de mídia produzidos pelo grupo. Os estudos de caso têm sido utilizados em pesquisas que se ancoram na perspectiva da sociologia da educação musical, “que tem como argumento central a visão de que práticas musicais são experiências sociais” (SOUZA, 2009:523).

O capítulo 4 trata da apresentação da comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta-RS* e do grupo de louvor *Somos Igreja*, que serão os colaboradores da pesquisa. A escolha do grupo em questão se justifica pela acessibilidade ao mesmo, mediada por familiares; pelo fato de que eu já havia feito uma primeira aproximação com o grupo através de um estudo de caso realizado em virtude da monografia de conclusão de curso, e portanto uma pré-compreensão do universo investigado; e também por entender que o grupo apresenta características representativas da cultura musical gospel.

A segunda parte da dissertação trata da análise de dados, dividida em quatro capítulos que procuram abordar as práticas musicais do grupo de louvor *Somos Igreja* focando questões como construções de identidades musicais, relações entre música e significados religiosos, e os processos pedagógicos musicais. É importante ressaltar que não é intenção do trabalho realizar uma sistematização ou uma tipologia generalizante da prática musical gospel, isolando-a do contexto específico em que ela é produzida, mas apontar elementos que se relacionam com o cotidiano dos sujeitos e seus horizontes de significados, constituídos a partir de uma cultura musical evangélica em constante tensão entre o tradicional e o contemporâneo.

PARTE I

1. LINHAS TEÓRICAS: PERSPECTIVAS CULTURAIS, RELIGIOSAS E PEDAGÓGICO-MUSICAIS

Se as comunidades evangélicas de uma forma geral, em suas diferentes denominações, possuem entre si um sistema de unidade simbólica de ritos e significados, cada comunidade ainda deve apresentar variantes desse sistema, construído a partir de contextos locais de ordem social, política, cultural, etc.

A religião é um elemento rico em detalhes e características, principalmente quando analisado em um contexto cultural específico. Entretanto podemos definir como base da estrutura geral do fenômeno religioso dois fatores: a crença e o ritual. A crença corresponde ao corpo teórico da religião e tem como essência as concepções a respeito da divindade. O ritual refere-se ao aspecto prático da fé, é a expressão em atos do que se pensa, acredita e deseja do transcendente (divindade) (SILVA, 2007:44).

A tensão entre elementos sócio-religiosos tradicionais e contemporâneos acaba por criar uma teia de significados que permeiam o meio evangélico, desde um sistema de ritos até um mercado de consumo em comum, configurando uma cultura gospel. As relações que se estabelecem nesse meio, portanto, necessitam de uma interpretação referente à complexidade do sistema, presumindo a descrição dos fatos à explicação dos mesmos, entendendo dessa forma a necessidade de uma abordagem de pesquisa qualitativa.

A religiosidade é uma dimensão cultural que está presente em praticamente todas as sociedades. A presente pesquisa, dada a complexidade do fato, não pretende compreender as significações e funções sociais da fé religiosa do ponto de vista teológico, mas procura descrever de que maneira essas significações podem influenciar na produção dos processos musicais que ocorrem em comunidades evangélicas, partindo assim de um ponto de vista da Educação Musical, e necessitando o aporte de uma visão sociológica e antropológica.

Compreendendo a experiência religiosa dentro de um sistema de religião, e portanto social, tomo aqui a religiosidade como o conjunto de ações que os indivíduos manifestam para

expressar suas crenças, e que são observáveis em sua cotidianidade e em suas relações sociais.

Francisco Rolim atenta para um olhar sociológico na compreensão de religiosidade:

primeiro, é que quando falamos em religiosidade, estamos nos referindo a coisas que se fazem, a gestos e ritos que se praticam e que podem ser observados. A estes elementos vinculam-se crenças de que a sociologia também se ocupa na medida em que são matérias de observação. Vale dizer que as crenças se manifestam e são suas manifestações que a sociologia vai estudar. Afasta-se, portanto, a tentação de penetrar na intimidade da fé. Religiosidade é, pois, uma expressão aqui tomada, não no sentido de disposição e de inclinação subjetiva, mas no sentido de práticas e crenças, na medida em que estas são suscetíveis de observação³.

Reservada a intenção de questionamentos morais ou de veracidade quanto aos critérios da fé, fica a interpretação dos eventos religiosos à luz do seu próprio tempo, empreendida interpretativamente. Isso significa compreender determinados conceitos pela sua evolução histórica e pelo uso que deles se faz na sociedade contemporânea, e não pelo seu valor metafísico, universal. Palavras caras para o discurso religioso como Fé, Verdade ou Eterno assumem diferentes contextos na forma como são compreendidas e relacionadas com as condições culturais dos indivíduos. Isso implica que ser um evangélico hoje não é como sê-lo no início do século XVI ou mesmo no século XX. Ou seja, o discurso religioso, embora eventualmente se apresente em forma de dogmas, é constituído no diálogo com as transformações sociais e históricas.

No entendimento da religião como um conjunto de valores e crenças constituídos historicamente fica a possibilidade de compreendê-la como uma construção simbólica, que se manifesta através de diferentes formas de religiosidade. A religião não teria, assim, uma ‘essência’ própria, e estaria sujeita às condições e relações de poder que se estabelecem nas relações sociais. A religião, focada aqui na crença evangélica, não implica portanto a idéia de uma identidade fixa e pré-concebida, mas produzida pelo meio e gerando diferentes maneiras de religiosidade sob uma mesma religião.

³ ROLIM, Francisco C. Religiosidade popular. Em: <http://pensocris.vilabol.uol.com.br/religiosidade.htm> acessado em 02/06/2010

1.1 O contexto cultural

As sociedades humanas sempre demonstraram contrastes em relação a seus costumes, desde aspectos religiosos, políticos e de construção e utilização de símbolos. Ao contrário do que se pensava anteriormente, essas diferenças não são de ordem biológica ou evolutiva, negando assim as distinções de raça e superioridade que promoveram diversos discursos colonizadores e totalizantes, mas construídas a partir das relações sociais que se estabelecem em determinado grupo.

Considerações relativas à cultura, seus conceitos e atribuições, tornam-se imperativas para a compreensão da realidade investigada. Dessa forma a cultura é tomada aqui como um processo que se estabelece como um conjunto de sistemas ou códigos de significados que dão sentido às nossas ações e práticas sociais. Essa perspectiva é ancorada na concepção de sistemas simbólicos, defendida por Clifford Geertz, que prevê o estudo da cultura como um estudo de um código de símbolos compartilhados pelos membros dessa cultura.

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989:4).

Para Santos (1994:8), “cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam”. Dessa forma, o entendimento de que cada cultura constrói seus significados e que a partir deles exerce sua compreensão do mundo e da realidade é imprescindível no processo da pesquisa. As relações de interação entre os membros de uma comunidade se estabelecem a partir de um sistema de valores que dão significado a essas interações. Esse sistema de valores, que suportam a unidade e a idéia de pertença em uma comunidade, estabelece seus próprios critérios de verdade, fé e moral, que orientam as práticas sociais, dentro de uma sociedade mais ampla.

O estudo da cultura procura entender o sentido que fazem essas concepções e práticas para a sociedade que as vive, buscando seu desenvolvimento na história dessa

sociedade e mostrando como a cultura se relaciona às forças sociais que movem a sociedade (SANTOS, 1994:41).

A essas reflexões percebe-se a necessidade de compreender a cultura evangélica como um fenômeno social não estático, ou seja, como uma cultura em formação e em negociação com outras culturas, tanto pela condição contemporânea das identidades culturais (HALL, 2006) como pelo processo de globalização, reconfigurado através de um sistema de informações promovido pelo avanço tecnológico.

Os elementos culturais que envolvem os atores da pesquisa, embora subjacentes a uma significação de ordem religiosa unificadora, são partes constituintes de uma realidade social dinâmica, e portanto devem ser levados em consideração em seu contexto. Fatores sociais, econômicos e pessoais tendem a influenciar o modo de compreender e de se relacionar com a cultura gospel em geral, gerando novas interpretações e significados. Evita-se aqui, portanto, o entendimento de uma cultura como algo fechado e estratificado, ‘estranha’ em relação a outras culturas, mas sim em fluxo e transformação, com sua lógica interna e enunciados em constante negociação com o meio em que se inserem, em seus diferentes aspectos físicos e ideológicos.

1.2. A dimensão cultural da análise religiosa

O contexto religioso no âmbito social é um aspecto complexo e se apresenta de várias formas, desde maneiras de representação da realidade até princípios éticos. Os atores da pesquisa, enquanto grupo sociocultural heterogêneo, têm como principal determinante de identidade a sua concepção religiosa.

Para Geertz, “um conjunto de símbolos sagrados, tecido numa espécie de todo ordenado, é o que forma um sistema religioso” (1989:95). Sendo que para os que se comprometem com ele, “tal sistema religioso parece mediar um conhecimento genuíno, o conhecimento das condições essenciais nos termos das quais a vida tem que ser necessariamente vivida” (ibid.).

Partindo de pressupostos que consideram a cultura como um sistema de símbolos interpretativos, a pesquisa procura compreender a dimensão cultural da análise religiosa, a partir

da perspectiva proposta por Geertz (1989). Dessa forma os símbolos⁴ religiosos são compreendidos como padrões culturais ou complexo de símbolos, que podem ser interpretados, e que dão significado às práticas sociais de determinados grupos.

Esses símbolos religiosos, ao sintetizar o *ethos* de um grupo e sua visão de mundo, funcionam tanto para representar um tipo de vida ideal, concebido a partir de valores e disposições morais e estéticas, como para compreender a realidade empírica de forma que essas disposições possam ser interpretadas e correspondidas dentro de um quadro de inteligibilidade.

Essa confrontação e essa confirmação mútuas têm dois efeitos fundamentais. De um lado, objetivam preferências morais e estéticas, retratando-as como condições de vida impostas, implícitas num mundo com uma estrutura particular, como simples senso comum dada a forma inalterável da realidade. De outro lado, apóiam essas crenças recebidas sobre o corpo do mundo invocando sentimentos morais e estéticos sentidos profundamente como provas experimentais da sua verdade. Os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro (GEERTZ, 1989:67)

Uma ação social, ao ser interpretada através de sua função simbólico-religiosa, compreende uma ação determinada por um conjunto de elementos e crenças que compõe um modelo da realidade em que o sujeito se move e lhe dá significados ao agir de tal maneira, a partir de tal conduta, pois sua ação é reflexo de um contexto maior, que lhe justifica. Geertz (1989) lembra que através dos símbolos sagrados a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana. Compreender uma prática religiosa inscrita no contexto cultural é compreender todo um conjunto de crenças que se movimentam entre uma concepção idealística de valores e disposições, e a possibilidade de realização dessas concepções no fazer empírico.

Para Alves (1986:24), “com os símbolos sagrados o homem exorciza o medo e constrói diques contra o caos”. Nos símbolos religiosos estão dispostos elementos conceituais que não apenas explicam o mundo e a existência humana a partir de determinadas leis, mitos ou estados naturais, mas que orientam e estabelecem modos de viver a partir dessas determinações. A prática musical gospel como símbolo religioso não pode, portanto, ser considerada fora de um parâmetro

⁴ Entendidos como “qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção. A concepção é o significado do símbolo” (GEERTZ, 1989:67-68).

de complexos simbólicos que dão significados não somente à prática musical, mas a toda uma rede de práticas sociais que se estabelecem no cotidiano.

Dessa forma a presente análise, do ponto de vista cultural, não trata da música gospel como uma música religiosa pelo fato de que ela é realizada em um ambiente sacralizado, opondo-se assim a um tipo de música não-religiosa; mas principalmente porque sua compreensão contextual só pode ser considerada se levada em consideração uma série de significados que não se limitam ao campo musical, mas representam modos de ser no mundo, que respondem a questões de ordem existencial e implicam critérios específicos acerca do conhecimento e a verdade.

1.3 O contexto contemporâneo: reconfigurações do pensamento

Boaventura Santos, no prefácio do volume I da *Crítica da Razão Indolente*, chama-nos à atenção logo na primeira frase: “há um desassossego no ar” (SANTOS, 2000:41). Esse desassossego seria uma resposta tácita à época instável pela qual passamos, uma época de reconfiguração dos padrões que antes eram tidos como verdadeiros e imutáveis, uma época que Santos (2000) chama de ‘transição paradigmática’ e responde por uma crise de questionamentos nos diversos campos de conhecimento e produção cultural realizada pelo homem ao longo de sua história.

Pode-se pensar que este desassossego é típico dos tempos de passagem de século e, sobretudo, de passagem de milênio, sendo por isso um fenômeno superficial e passageiro. (...), pelo contrário, o desassossego que experienciamos nada tem a ver com as lógicas de calendário. Não é o calendário que nos empurra para a orla do tempo, e sim a desorientação dos mapas cognitivos, interacionais e sociais em que até agora temos confiado (Ibidem).

Para identificarmos melhor esse período de transição paradigmática e suas implicações, devemos antes verificar em que bases estão assentados os elementos que constituem o paradigma dominante, ou seja, o paradigma sócio-cultural da modernidade ocidental, para que depois possamos tentar antever rapidamente algumas questões referentes ao paradigma emergente.

O projeto da modernidade, construído a partir de mudanças significativas no modo de vida do final do século XV e início do século XVI e arquitetado filosoficamente através do

Iluminismo, traz em seu arcabouço uma rede de conceitos e definições que aos poucos vão se mostrando ineficazes frente às contínuas mudanças em nossa sociedade. O uso exclusivo da razão, o progresso da ciência e o avanço tecnológico desenfreado não cumpriram suas promessas de desenvolvimento para uma sociedade igualitária, livre e fraterna, ideais que simbolizavam a tríade que formaria a sociedade moderna.

Para Santos (2000), o paradigma da modernidade é muito complexo e se fundamenta principalmente em dois pilares: o da regulação e o da emancipação, sendo que cada um é constituído por três princípios ou lógicas. O pilar da regulação seria constituído pelos princípios do estado, do mercado e da comunidade; já o pilar da emancipação seria constituído pelas lógicas da racionalidade estético-expressiva, a racionalidade cognitivo-instrumental e a racionalidade moral-prática.

Partindo de um projeto ambicioso e revolucionário, a modernidade pretendia um desenvolvimento harmonioso e recíproco entre os pilares da regulação e da emancipação. Mas, se por um lado “a envergadura das suas propostas abre um vasto horizonte à inovação social e cultural; por outro, a complexidade dos seus elementos constitutivos torna praticamente impossível evitar que o cumprimento das promessas seja nuns casos excessivos e noutros insuficientes” (SANTOS 2000:50). Essa harmonização, portanto, não ocorreu. Houve um processo de gradativa maximização das dimensões desses conhecimentos, e a hegemonia de uma delas sobre todas as outras: a dimensão da racionalidade cognitivo-instrumental, caracterizada pela ciência moderna.

O pensamento científico moderno, preconizado por Galileu Galilei (1564-1642) no século XVI e baseado no empirismo inglês de Francis Bacon (1561-1621) e no racionalismo francês de René Descartes (1596-1650), passou, a partir do século XIX e impulsionado pela tradição positivista de Augusto Comte (1798-1857), a “confundir-se com a própria teoria do conhecimento, de tal forma que todo o conhecimento considerado legítimo passou a ter sua fundamentação na pesquisa científica” (BORTONI-RICARDO, 2008:13).

Essa forma de saber, baseada principalmente nos princípios da razão e no dualismo sujeito/objeto, passou a vigorar como a forma de saber dominante, em oposição vertical ao conhecimento construído a partir do senso comum e dos processos de construção de identidades das outras sociedades.

Portanto, a crise epistemológica em que se encontra o paradigma dominante proporciona espaços para a emergência de outras formas de conhecimento, de outras narrativas, de outros discursos que ficaram soterrados e marginalizados pelo crescimento unidimensional de uma cultura específica. Esta, ao contrário de ser um paradigma global ou universal, seria “um paradigma local que se globalizou com êxito” (SANTOS, 2000:18), tornando-se parâmetro em relação às demais práticas sociais. Esse momento nos proporciona a possibilidade de

escavar no lixo cultural produzido pelo cânone da modernidade ocidental para descobrir as tradições e alternativas que dele foram expulsas; escavar no colonialismo e no neocolonialismo para descobrir nos escombros das relações dominantes entre a cultura ocidental e outras culturas possíveis relações mais recíprocas e igualitárias (Ibidem).

A reconfiguração do paradigma da modernidade representa uma necessidade de revisão dos conceitos e valores que foram construídos a partir desse discurso, trazendo-os à luz de uma nova perspectiva, destituídos da fé inabalável no uso da razão e do conhecimento científico como aríetes do progresso humano.

1.4 O contexto religioso no cenário contemporâneo

O crescimento do número de evangélicos hoje no Brasil tem chamado a atenção da mídia como um fenômeno tanto religioso como social.

Desde a década de 80 cientistas políticos, antropólogos e sociólogos, sem contar padres e freiras, tentam entender um mistério digno das melhores elucubrações de teólogos católicos, de Santo Agostinho a Hans Kung: a conversão pacífica de 8 milhões de brasileiros às mais de 100 denominações evangélicas que existem no país. É um crescimento da ordem de 100%. No mesmo período, a população brasileira aumentou 31%, o que significa que os evangélicos se multiplicaram a uma taxa três vezes maior que a do país⁵.

Embora a contemporaneidade seja marcada por discursos que pluralizam e desestabilizam os conceitos absolutistas de verdade e identidade, parece haver “um retorno a formas, mais ou menos tradicionais, de religião” (CRESPI, 1999:9), que seriam caracterizadas pela “tendência a

⁵ *A ascensão social dos evangélicos: soldados da fé e da prosperidade. Revista Veja*, 02/07/1997. Disponível em http://veja.abril.com.br/020797/p_086.html. Acessado em 15/12/2009.

considerar os conteúdos da fé como verdades absolutas e fontes de certeza” (Ibid.), desenvolvendo uma função de “compensação dos males da existência e de garantia a respeito da nossa identidade e pertença” (Ibid.).

A renovação atual do interesse pela religião, portanto, pode ser explicada, ao menos em parte, como reação a situações de desorientação generalizada provocadas, na sociedade contemporânea, pelo aumento de complexidade decorrente da acentuação da diferenciação dos âmbitos de significado e pelo pluralismo das fontes de produção dos valores e dos modelos culturais. Nesse contexto, tanto para os indivíduos quanto os grupos sociais têm dificuldades para achar referências de sentido suficientemente unitárias e coerentes e, por isso, são levados a procurar novas formas de integração e de identificação, cuja função é justamente *reduzir tal complexidade* (Ibidem).

Esse sentimento de pertença tende a aglutinar diferentes identidades urbanas, como o movimento hip-hop, skatistas e roqueiros, numa perspectiva cristã, servindo de costura para outras vivências sociais e produzindo uma religiosidade que, como fio condutor social, permite o diálogo entre diferentes contextos culturais. Na rede de relacionamentos virtuais *Orkut* é possível encontrar diversas comunidades que se caracterizam por estilos musicais e comportamentais dos mais diversos: rap, reggae, heavy metal ou hip hop, mas que se identificam com a crença em Jesus Cristo. É uma forma de vivenciar identidades sociais instáveis, não tradicionais, mas ainda fazer parte de uma cultura em comum.

A atual retomada do interesse pelas concepções religiosas não aparece como um fenômeno novo, mas como o reaparecimento daquela função essencial de integração e de certeza que, nas sociedades do passado, foi em grande parte desempenhada pelas diversas religiões. De resto, desde as suas origens, a sociologia destacou a importância da religião como forma de mediação simbólica apta para consolidar os laços sociais e fortalecer as ordens normativas (CRESPI, 1999:14).

Costurando entre diferentes cenários que sofrem com as condições existenciais contemporâneas, o fio evangélico busca consolidar esses laços sociais através de ações que promovem uma espécie de retorno às bases estáveis que a religião parece oferecer. Em maio de 2009, o Jornal Nacional exibiu pela Rede Globo uma série de reportagens que mostravam o trabalho social que várias igrejas evangélicas no Brasil realizam com desabrigados, crianças abandonadas, pessoas em situação de risco e índios, por exemplo. Cada vez mais presente na dinâmica da sociedade, a religião tem buscado de certa forma se articular com a realidade

concreta, deixando as trincheiras encouraçadas em volta dos templos para promover ações efetivas. Essa abrangência tem por sua vez alcançado grupos de pessoas esquecidas pelo poder público e oriundas das mais diversas realidades culturais, ganhando adeptos e constituindo a colcha de retalhos cultural evangélica.

A crise epistemológica da ciência e de outros campos do conhecimento, apontada geralmente a partir do século XX, também produz caminhos para o retorno às religiões. Com a divulgação, no século XVIII, das idéias iluministas de validação do pensamento racional como única forma de conhecimento e representação da verdade, a dimensão religiosa e mítica acabou em segundo plano, geralmente considerada como um estágio não avançado do conhecimento científico, como uma forma arcaica e supersticiosa, e foi aos poucos substituída pela crença no mito do progresso científico e tecnológico e pelas grandes narrativas de utopias sociais (CRESPI, 1999). No entanto, a partir do século XX, a crença no progresso científico como desenvolvimento humano e na utopia socialista de uma estrutura igualitária passou a sofrer abalos frente às experiências devastadoras do uso de energia atômica a partir da II Guerra Mundial e da crescente desigualdade e exploração econômica entre as camadas sociais, por exemplo.

Se, no entanto, existe uma retomada pelas religiões em diferentes contextos sociais, há ao mesmo tempo um certo abandono das religiões institucionais tradicionais, como o catolicismo⁶ ou o protestantismo histórico. Esse movimento mostra um descompasso entre o aumento da religiosidade no cenário social e o declínio do poder nas religiões institucionalizadas.

De fato, constata-se que as manifestações efervescentes de misticismo e de religiosidade no final do século XX realizam-se justamente “nos centros onde a secularização, a burocratização, e as instituições educacionais e científicas se haviam estabelecido de forma mais forte” (ALVES, 1984:168 apud MENDONÇA; KERR, 2007), sugerindo uma reação contra a racionalização dos modelos de organização teológica tradicionais.

Nota-se portanto a persistência cultural da religião ao mesmo tempo em que há um aumento da religiosidade sem religião, isto é, sem o vínculo institucional. O contínuo surgimento de novos grupos religiosos desvinculados de grandes organizações eclesásticas retrata uma pulverização da centralização institucional religiosa resultante tanto da busca individual de autonomia em relação aos monopólios religiosos como, paradoxalmente, da reação à dessacralização da vida religiosa (MENDONÇA, 2008:224).

⁶ Em contrapartida nota-se o crescimento de movimentos de renovação carismática católica (RCC), que procuram redimensionar a experiência religiosa pessoal, questionando algumas das formas tradicionais institucionalizadas e se aproximando em alguns aspectos com a cultura evangélica.

Novas denominações evangélicas, dinâmicas em relação à esfera social em que se inserem, têm ganhado cada vez mais adeptos. Enquanto nas igrejas protestantes históricas a necessidade de filiação é condicional, em muitas denominações evangélicas, especialmente neopentecostais, é comum a ‘migração’ dos adeptos de uma denominação a outra, respondendo aos seus contextos de ordem social.

Nas sociedades pós-tradicionais, *et pour cause*, decaem as filiações tradicionais. Nela os indivíduos tendem a se desencaixar de seus antigos laços, por mais confortáveis que antes pudessem parecer. Desencadeia-se nelas um processo de desfiliação em que as pertencas sociais e culturais dos indivíduos, inclusive as religiosas, tornam-se opcionais e, mais que isso, revisáveis, e os vínculos quase só experimentais, de baixa consistência (PIERUCCI, 2004:17).

É possível observar dessa forma nas religiões evangélicas um fenômeno sócio-religioso contemporâneo de duas vias. Se por um lado a dimensão religiosa, articulada em um processo religioso de valores e crenças, influencia no modo de vida social do adepto, através de uma ética e representação da realidade baseadas em verdades absolutas, também sua vida social influencia na escolha da denominação a qual ele quer fazer parte, seja essa escolha representada por desejos e interesses não fixos, passíveis de transformação, e sem a necessidade de vínculos duradouros.

Embora, como foi dito anteriormente, a pesquisa não pretenda compreender teologicamente as significações e funções da fé religiosa, é necessário ter em vista que essas significações podem alterar a dinâmica da vida social, ao mesmo tempo em que a dinâmica da vida social pode contribuir na escolha e na aceitação dessas significações, e como essa negociação pode influenciar na produção dos processos pedagógico-musicais que ocorrem a partir desse contexto.

1.5 O contexto pedagógico-musical

A partir dessas considerações é possível perceber que as práticas musicais não podem ser vistas desconectadas de um contexto mais amplo, ancorando-se em perspectivas de outras áreas do conhecimento científico. Kraemer (2000) contribui com um entendimento das dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical:

A pedagogia da música ocupa-se com a relação entre as pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão. Ao seu campo de trabalho pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda a cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000:51).

O autor destaca que a pedagogia da música “divide seu objeto com as disciplinas ocasionalmente chamadas de ciências humanas” (ibidem:52), e se relaciona com aspectos filosóficos, históricos, psicológicos, sociológicos, musicológicos e pedagógicos. Dessa forma, embora o pólo de orientação da pesquisa pertença ao campo teórico da Educação Musical, é necessário uma transversalização de conhecimentos, em busca de uma

teoria pedagógica responsável e estética fundamentada, uma vez que os processos próprios da apropriação e transmissão musicais de indivíduos em uma situação histórico-sociocultural são realizados no contexto do seu respectivo cotidiano músico-cultural, e necessitam da interpretação em relação de sentido para possibilitar orientações e oferecer perspectivas (KRAEMER, 2000:66).

Para a Educação Musical, ao reconhecer a importância da dimensão institucional, histórica e sociocultural no processo de transmissão e apropriação de conhecimentos musicais, o termo pedagógico “não se restringe, portanto, somente aos processos de ensino e aprendizagem, mas é entendido com um campo pluridimensional conectado” (KLEBER, 2006:27).

Ao tratar da relação de transmissão e apropriação entre as pessoas e a música, a pedagogia da música não se esgota ao investigar os processos que ocorrem em ambientes institucionalizados de práticas educativas e se estende além, mergulhando no fluxo da dinâmica social e das práticas cotidianas.

A música é uma construção humana. É na natureza social e pessoal das relações que o ser humano estabelece com a música que se elaboram significados e que uma sociabilidade se constrói pela e com a música. A educação musical na contemporaneidade está baseada nesse entendimento da música como prática socialmente construída, que influencia e é influenciada pelo contexto da qual faz parte, sendo uma prática social baseada na interação referenciada sócio-histórica-culturalmente entre pessoas e músicas, e não meramente no produto musical em si mesmo, como se este pudesse existir sem a intervenção humana (RIBAS, 2008:146).

O complexo e dinâmico contexto sócio-cultural dos participantes da pesquisa, atravessado pela dimensão religiosa, que influencia o meio enquanto é influenciada pelo mesmo, não deve, portanto, ser visto como um pano de fundo estático onde as relações musicais se estabelecem. Ainda que a perspectiva religiosa seja altamente relevante no processo da pesquisa, ela se integra

a outras perspectivas⁷, compondo um quadro social que demanda um entendimento plural de educação musical.

Ao investigar a produção de conhecimento em Educação Musical no Brasil, Santos (2003) aponta novas perspectivas, com influências de tendências da pedagogia crítica e pós-crítica⁸, que têm colocado em pauta temáticas como: identidades sociais e culturais, pedagogização cultural, os princípios que sustentam as escolhas de procedimentos, conteúdos, sequência de ensino, etc. O peso recai sobre o múltiplo, a alteridade, o diverso, expresso nas maneiras de se relacionar com a música (organização, sistematização, transmissão) conforme se dão em seus contextos específicos. Observa-se a pluralidade ao invés de padronizações, generalizações teóricas; assim como a utilização de métodos etnográficos de pesquisa.

O trânsito de elementos teóricos e analíticos produzidos em outros campos do conhecimento, em especial das chamadas ciências humanas, contribuem para um alargamento de possibilidades interpretativas na Educação Musical. Pesquisas qualitativas, com distintos aspectos metodológicos e com abordagens sociológicas e antropológicas, tem focado múltiplas narrativas e experiências musicais, contribuindo para a construção de uma concepção musical que permita ajustar seus sistemas de validade e organização a partir das relações e das significações que se estabelecem em determinado contexto. Outros olhares têm provocado a sugestão de novas leituras em educação musical:

Vemos o desenvolvimento de pesquisas realizadas em grupos com práticas musicais de tradição oral - como o jongo, o congado, o funk, o rap, grupos musicais de rua, rodas de capoeira, samba, choro, bandas de rock formadas por adolescentes e jovens brasileiros, a banda Lactomia (Salvador, BA) e seu sistema de ensino e aprendizagem musical, o aprendizado de danças dramáticas (o Cavalo-Marinheiro) e do repertório de cultos afro-brasileiros. Vemos pesquisas baseadas em história de vida - de músicos das ruas, de chorões, dos que “tiram música de ouvido” e “aprendem sozinhos”, de professores e de estudantes sobre sua relação com música no cotidiano social, familiar, escolar. E registros sobre processos de ensino e aprendizagem musical vivenciados por adolescentes na escola e sua utilização em fazeres musicais não escolares (SANTOS, 2003:55).

⁷ “Falar de ‘perspectiva religiosa’ é, por implicação, falar de uma perspectiva entre outras (...) É uma forma particular de olhar a vida, uma maneira particular de construir o mundo, como quando falamos de uma perspectiva histórica, uma perspectiva científica, uma perspectiva estética, uma perspectiva do senso comum (...)” (GEERTZ, 1989:81).

⁸ “vemos o aumento das pesquisas que se localizam nas tendências *críticas* do pensamento pedagógico e curricular e nos estudos culturais e sociais *pós-críticos*. Entre crítico e pós-crítico não há necessariamente superação, mas um alargamento da análise da dinâmica do poder, misturando-se categorias dos estudos culturais e do pensamento pós-moderno” (SANTOS, 2003:54).

Trabalhos como o de Arroyo (1999), de orientação etnográfica, e Queiroz (2004), com perspectivas que se aproximam da Etnomusicologia, discutem sobre a ampliação da perspectiva antropológica na formação do educador musical e colocam ênfase na relação entre as práticas musicais e seus significados culturais.

Se a cultura é entendida como uma rede de significados, de acordo com Geertz (1989), as práticas de educação musical, escolares ou não escolares, são espaços de criação e recriação de significados e, portanto, de cultura. Nesse sentido, educação musical deve ser muito mais do que aquisição técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade. Essa interface da educação musical com a cultura encontra, na Antropologia, uma sustentação teórica capaz de desvelar à área um novo sentido, como prática cotidiana e como área acadêmica de conhecimento (ARROYO, 2000:19).

Souza (2000), a partir de um viés sociológico, tem promovido debates a respeito de uma Educação Musical que compreenda os sujeitos em seus cotidianos. Valoriza-se as experiências musicais concretas carregadas de significações simbólicas e narrativas que podem ser interpretadas e reconstruídas, retratando os sistemas de valores e crenças, assim como as relações em que essas significações ganharam sentido. As músicas que o sujeito produz e consome em seu dia-a-dia são vivenciadas de acordo com sua posição em determinada trama de relações sociais, e suas preferências e renúncias musicais são influenciadas por elementos que fazem sentido a partir de seus significados, inseparáveis de seu contexto.

Sob a perspectiva do cotidiano, o processo de análise pedagógico-musical propõe a superação de modelos metodológico-instrumentais universais ou de categorias amplas e generalizantes. Uma perspectiva da sociologia da vida cotidiana nos processos de transmissão e apropriação musicais

se compromete com a análise individual histórica, com o sujeito imerso, envolvido num complexo de relações presentes, numa realidade histórica preta de significações culturais. Seu interesse está em restaurar as tramas de vida que estavam encobertas; recuperar a pluralidade de possíveis vivências e interpretações; desfilar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiências fugindo dos dualismos e polaridade e questionando dicotomias (SOUZA, 2000:28).

Essas considerações têm orientado pesquisas⁹, que embora apresentem contrastes em suas abordagens metodológicas e uma ampla gama de lócus de investigação, procuram retratar e interpretar as experiências musicais compreendidas “dentro de um sistema de valores, estruturas e organizações que são construídas historicamente” (SOUZA 2000:175). Estudos têm sido desenvolvidos em projetos sociais (SANTOS, 2007) e ONG’s (KLEBER, 2006); com grupos de hip hop (ARALDI, 2004), escolas de samba (PRASS, 2004) e músicos de família (GOMES, 2009); sobre processos de auto-aprendizagem musical (CORRÊA, 2000) e na relação das mídias e educação musical (GOHN, 2003); apenas para ilustrar brevemente alguns contextos.

O reconhecimento da diversidade cultural, engrenada pela velocidade e fluxo das informações, coloca o educador numa posição em que lhe é possível vislumbrar diferentes formas e posturas pedagógicas, que se transfiguram e se conceituam definidas pelo contorno sócio-cultural em que se inserem.

Nesse panorama, concepções de educação emergem ampliando o espaço restrito do contexto escolar, implicando muitos desafios para qualquer educador atuar hoje. E penso ser significativo destacar aqui que um dos focos a ser fortemente considerado é o olhar para a cultura que evoca diferentes dimensões da vida social. Essa questão está ligada à construção das identidades socioculturais e à conseqüente valorização e desvalorização de grupos sociais e suas inserções nos processos políticos, éticos e estéticos¹⁰.

Um olhar para múltiplas práticas musicais, sem considerá-las ‘estranhas’ ou ‘exóticas’, mas sim como um processo de produção de conhecimento de um grupo determinado de pessoas, estimula o educador a abrir seus horizontes metodológicos e lhe proporciona uma gama de novas possibilidades de concepções musicais, alicerçadas no fazer musical e em suas significações.

⁹ Souza (2008), apresenta discussões sobre a perspectiva das teorias do cotidiano em educação musical reunindo diferentes pesquisas desenvolvidas a partir desse viés.

¹⁰ KLEBER magali. Fluxos Musicais. *A diversidade dos contextos socio culturais e a formação do educador musical*. Disponível em <http://www.fluxosmusicais.com/debate/a-diversidade-dos-contextos-socioculturais-e-a-formacao-do-educador-musical/> acessado em 23/03/09.

2. A MÚSICA EVANGÉLICA NO BRASIL



Figura 1

2.1 Origens e definições

2.1.1 O protestantismo no Brasil

O protestantismo é a definição dada ao conjunto de igrejas cristãs e doutrinas que se originaram a partir do movimento reformador da Igreja Católica Romana no século XVI, que teve como principal personagem o monge agostiniano Martinho Lutero (1483-1546). Essas reformas, entretanto, não foram aceitas por grande parte da Europa cristã, estabelecendo-se uma cisão entre a Igreja Católica e a emergente Igreja reformada, denominada protestante. As idéias e doutrinas da reforma atingiram a Inglaterra a partir da segunda metade do século XVI, e com o movimento colonizador chegaram à América do Norte no século XVII, e finalmente ao Brasil no século XIX¹¹.

¹¹ Entre os séculos XVI e XVII, protestantes franceses no Rio de Janeiro e holandeses no Nordeste tentaram, sem sucesso, implantar práticas protestantes no Brasil.

No Brasil os protestantes geralmente são identificados pelo termo ‘evangélicos’, que compreende por sua vez uma complexa rede de denominações e segmentos que, de uma forma ou de outra, derivam do protestantismo europeu do séc. XVI¹². O termo, adotado como forma de auto-identificação, teria surgido através de missionários norte americanos adeptos de um protestantismo conservador, que se autodenominavam *angelicals* (evangélicos), e que promoveram as Alianças Evangélicas em todo o mundo, um movimento de união dos protestantes a fim de fazer frente ao movimento católico.

A influência desse movimento alcançou o Brasil expressivamente no início do século XX, com os avanços dos projetos missionários protestantes em todo o mundo, patrocinadas pelas Alianças Evangélicas. Muitas denominações brasileiras acrescentaram aos seus nomes a expressão “evangélica” e o termo “crente”, já usado de forma pejorativa, foi substituído por “evangélico” para designar os adeptos e as igrejas não-católicas (CUNHA, 2004:17).

O protestantismo chegou definitivamente ao Brasil principalmente por dois modos: através dos imigrantes europeus, e pelos missionários americanos, ambos no século XIX. Para melhor tentar compreender a organização protestante no Brasil, resultado principalmente das doutrinas trazidas pelos imigrantes anglicanos ingleses e luteranos alemães, e dos missionários americanos congregacionais, presbiterianos, metodistas e batistas, e ainda pelo movimento pentecostal implantado no início do século XX, utilizo-me da síntese elaborada por Cunha (2004) que apresenta a seguinte classificação:

- a) Protestantismo histórico de migração, que tem origem na Reforma do séc.XVI, e chegou ao Brasil através do fluxo migratório estabelecido a partir do séc. XIX, sem preocupações missionárias. Representado pelas Igrejas Luterana e Anglicana¹³;
- b) Protestantismo histórico de missão (PHM) com origens protestantes do século XVI, foi trazido ao Brasil por missionários norte-americanos no século XIX. Corresponde às Igrejas Congregacional, Presbiteriana, Metodista, Batista e Episcopal;

¹² Para um estudo histórico das diferentes maneiras de caracterizar o protestantismo e seus termos, consultar WATANABE, Tiago Hideo Barbosa. A construção da diferença no protestantismo brasileiro. *Revista Aulas* n° 4, 2007. Disponível em http://www.unicamp.br/~aulas/Conjunto%20III/4_22.pdf acessado em 31/05/2010

¹³ Mendonça (2005:50) prefere considerar a Igreja Anglicana como um caso à parte das igrejas protestantes. “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, tanto luteranas como calvinistas. De fato, a ala propriamente dita anglicana recusa o título de protestante”.

- c) Pentecostalismo histórico, baseado nas confissões históricas da Reforma e trazido ao Brasil pelo movimento missionário no início do século XX. Caracteriza-se pela doutrina do Espírito Santo, de um segundo batismo, marcado pela glossolalia. Composto pelas Igrejas Assembléia de Deus, Congregação Cristã no Brasil e Evangelho Quadrangular;
- d) Protestantismo de Renovação ou Carismático, surgido a partir de cismas no interior das chamadas ‘igrejas históricas’, e influenciados pela doutrina pentecostal. Mantém vínculos com a tradição da Reforma e com a estrutura de suas denominações de origem. Formado pelas Igrejas Metodista Wesleyana, Presbiteriana Renovada e Batista de Renovação, entre outras;
- e) Pentecostalismo Independente¹⁴, já sem raízes históricas na Reforma do século XVI, surgiu a partir da segunda metade do século XX, de divisões nas ‘denominações históricas’. Entre elas podemos citar: Deus é Amor, Brasil para Cristo, Casa da Benção e Universal do Reino de Deus, entre outras;
- f) Pentecostalismo Independente de Renovação, aparece no final do século XX e início do século XXI. Possui as características do Pentecostalismo Independente, porém tendo como público-alvo as classes médias e a juventude, estruturando seu modo de ser para alcançá-lo. Composto pelas Igrejas Renascer em Cristo, Sara a Nossa Terra e Bola de Neve, entre outras;

Esta seria para a autora, basicamente, a “teia complexa que forma o mundo evangélico brasileiro, o qual vem experimentando transformações várias ao longo de sua história, influenciado pelos diferentes contextos sócio-históricos nos quais está inserido” (CUNHA, 2004:19). Dessa forma, o termo ‘evangélico’ passa a se referir aos adeptos do cristianismo não-católico-romano que compõe o cenário das igrejas protestantes no Brasil.

2.1.2 O protestantismo histórico de missão

Ao contrário dos Estados Unidos, que se mostrou para os colonos protestantes ingleses uma terra propícia para a disseminação de suas doutrinas, o Brasil já tinha constituída uma forte

cultura religiosa, influenciada pelo catolicismo europeu e manifestações religiosas indígenas e africanas. Os missionários americanos passaram a operar negando essas manifestações religiosas, assumindo uma forte tendência anti-católica, com base na herança européia puritana de reforma popular. O objetivo era convencer os novos adeptos a assumirem uma postura de mudança radical frente a seus antigos hábitos, rompendo com suas tradições ‘profanas’.

O anticatolicismo, aliado às práticas missionárias, levou o PHM a adotar uma visão de mundo predominantemente anglo-saxã. Os missionários traziam outra linguagem e, junto com a doutrina protestante, pregavam também os seus valores culturais. As ilustrações dos textos didáticos, as vestimentas, a postura do corpo, os instrumentos musicais, a hinologia revelavam estilos peculiares aos norte-americanos (CUNHA 2004:70).

A imposição moral e de costumes dos missionários estrangeiros, não adaptados nem ressignificados com o modo de vida brasileiro, gerou um afastamento dos adeptos com a sociedade, reforçando um abismo entre o mundo religioso e o secular. O isolamento político se revelou através da idéia de uma Teologia da Igreja Espiritual que, “com base no preceito bíblico ‘dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus’, insistia em que à igreja importavam as questões espirituais e as materiais e políticas ao Estado” (MENDONÇA, 2005:54). As festas, feiras, teatros, danças eram proibidos para os novos protestantes, que assumiam em suas vestimentas e em seu modo de vida sua identidade de ‘crentes’. Instrumentos musicais de cordas e percussão eram rejeitados e a hinologia era composta de versões de hinos tradicionais e canções européias e norte-americanas.

Apesar da uniformidade de costumes e tradições, não havia um pensamento ecumênico organizado e eram múltiplas as denominações e segmentos que operavam no Brasil, resultando em diversas rupturas e dissidências¹⁴. A crise se manifesta com a briga de autoridades protestantes brasileiras que se opunham ao excesso de autoritarismo estrangeiro por parte dos missionários, que insistiam na incompreensão dos hábitos brasileiros e na demonstração de superioridade étnica; com as proibições constantes das comunidades em participações festivas; com a negação das expressões culturais autóctones e de condutas de comportamento vigentes,

¹⁴ Na literatura corrente é comum encontrar a denominação de neopentecostalismo, ao invés de pentecostalismo independente e independente de renovação, para caracterizar a chamada 3º onda pentecostal no Brasil, diferenciando-se do pentecostalismo histórico.

¹⁵ “Em 1925, os batistas brasileiros, através do movimento conhecido como ‘Questão Radical’, obtiveram parcial autonomia na gestão de fundos, movimento que prosseguiu sempre na direção da autonomia completa e de maneira complicada, dado o princípio batista da autonomia absoluta das igrejas locais” (MENDONÇA, 2005:57).

que acabaram por afastar os mais jovens; e enfim com o êxodo rural, sendo que muitos adeptos, ao levarem consigo a doutrina protestante, não a adaptaram ao contexto urbano e industrializado, distanciando-se ainda mais de sua participação social.

Alguns movimentos ecumênicos e de restauração foram se desenvolvendo a partir de 1950 em diversas igrejas históricas, mas é a partir do final do século XX que as transformações na maneira de se relacionar com a sociedade passam a ser sentidas com mais ênfase. Com o fenômeno do neopentecostalismo, que tomou grandes proporções a partir dos anos de 1980, houve uma reconfiguração do modo de ser evangélico, refletindo intensamente nas igrejas do protestantismo histórico de missão.

2.1.3 O movimento pentecostal e neopentecostal

O pentecostalismo histórico tem sua origem na religião protestante do século XVI e chegou ao Brasil através de missionários norte-americanos. O nome deriva de *Pentecostes*, data comemorativa religiosa dos judeus que representa o dia em que o Espírito Santo se manifestou para os apóstolos. A crença fundamentada na Bíblia é uma característica em comum dos pentecostais em relação às igrejas protestantes tradicionais, distinguindo-se principalmente pelo batismo no Espírito Santo e a oração em línguas desconhecidas (glossolalia).

A partir do século XVIII começaram a surgir nos Estados Unidos manifestações de caráter pentecostais, também chamados avivamentos, tendo como característica um “extremo emocionalismo entre os participantes, que chegavam a ter reações físicas violentas, tanto de medo como de alegria” (SANTOS, 2002:16), e passaram a ser mais frequentes no final do século XIX e início do século XX. Mas é tradicionalmente aceito que o “ponto de partida do movimento pentecostal, que hoje atinge vários continentes, ocorreu em 1906, numa velha igreja metodista de Azusa Street, em Los Angeles, Estados Unidos” (ibidem).

O movimento pentecostal é marcado no Brasil principalmente por três fases, ou momentos distintos:

A primeira onda é a de 1910, com a chegada quase simultânea da Congregação Cristã (1910) e da Assembléia de Deus (1910). A segunda onda pentecostal é dos anos 50 e início de 60, na qual o campo pentecostal se fragmenta, a relação com a sociedade se dinamiza e três grandes grupos (em meio a dezenas de menores) surgem: a

Quadrangular (1951), *Brasil para Cristo* (1955) e *Deus é Amor* (1962). A terceira onda começa no final dos anos 70, e ganha força nos anos 80. Sua representante máxima é a *Igreja universal do Reino de Deus* (1977) (SANTOS 2002:19).

Os primeiros movimentos pentecostais que chegaram ao Brasil estão ligados diretamente ao movimento de Los Angeles e são representados principalmente pelas igrejas Congregação Cristã no Brasil e Assembléia de Deus, ambas fundadas em 1910 por missionários europeus de origem presbiteriana e batista, respectivamente, mas que tomaram contato com o movimento pentecostal nos Estados Unidos. Até 1950, essas foram as maiores representantes do pentecostalismo histórico, sendo discreta sua presença no Brasil (SANTOS 2002).

Em estudo sobre a Congregação Cristã no Brasil, Silva (2008) ressalta a doutrina conservadora e tradicional, característica das denominações pentecostais históricas, que são preservadas até hoje

É de difícil compreensão que em pleno século XXI a Congregação Cristã preserve nas celebrações de seus cultos a divisão de gêneros dentro dos templos, homens de um lado, mulheres de outro, a liderança ministerial do corpo da igreja e cúltica é exercida por leigos do sexo masculino, pois as mulheres não possuem participação ministerial, evidenciando um certo preconceito com base nas doutrinas bíblicas, onde os costumes são transmitidos de forma oral, sendo proibido qualquer forma de divulgação midiática (p.3).

Na segunda metade do século XX, através da Cruzada Nacional de Evangelização, campanhas de curas milagrosas em tendas de lonas realizadas principalmente em São Paulo e organizadas pelo missionário norte-americano Harold Willians, o pentecostalismo passou a ganhar espaço no Brasil. A utilização das rádios para divulgação da mensagem e a realização de cultos mais espontâneos garantiu maior alcance na evangelização.

Santos (2002) aponta nas práticas da Igreja do Evangelho Quadrangular no Brasil, fundada em 1951 por Harold Willians, aspectos de aproximação com os adeptos:

Além da Igreja procurar participar das questões políticas e econômicas do país (há inclusive deputados da IEQ no Congresso), ela também se preocupa com os aspectos socioculturais da comunidade, criando assim, certas condições para que todos vão a Igreja e se sintam bem nela, Por isso preocupa-se em desenvolver na IEQ atividades que envolvam e levem em consideração os interesses dos membros, abrangendo todas as faixas etárias (p.26).

A partir da década de 1970 começa a se articular um novo movimento pentecostal, considerado neopentecostalismo, que rapidamente se espalha pelo país através de intensa programação midiática, e passa a influenciar diretamente as denominações protestantes históricas e até mesmo a Igreja Católica¹⁶.

No neopentecostalismo, identificado por Cunha (2004) como Pentecostalismo Independente, mantém-se o caráter emocional na expressão religiosa, mas difere-se do Pentecostalismo histórico, pois enquanto este se baseia em doutrinas e costumes rígidos, herdados dos missionários, o Pentecostalismo Independente “baseia-se nas propostas de cura, de exorcismo e de prosperidade sem enfatizar a necessidade de restrições de cunho moral e cultural para se alcançar a bênção divina” (p.85).

A maior representação desse movimento pode ser encontrada na Igreja Universal do Reino de Deus, que investe na utilização dos diversos espaços de comunicação, como rádios, jornais e canais de TV, para a divulgação de seus cultos, que passam a adquirir caráter de espetáculo, atraindo grande multidão e contando com depoimentos emocionados, números musicais e fenômenos de exorcismo. A partir do final dos anos de 1980 e início da década de 1990 essas novas manifestações, aliadas a imagem de seu líder Edir Macedo, envolvido em denúncias de acúmulo de patrimônio ilegal, atraíram a atenção da imprensa, tornando o fenômeno reconhecido e repercutindo tanto no mundo religioso quanto secular, o que popularizou as discussões sobre o movimento.

Para Mariano, as igrejas neopentecostais, sem perder sua distintividade religiosa, “revelam-se, entre as pentecostais, as mais inclinadas a acomodarem-se à sociedade abrangente e a seus valores, interesses e práticas” (2004:124). A corrente neopentecostalista, encabeçada principalmente pela Igreja Universal do Reino de Deus, “é a vertente pentecostal que mais cresce atualmente e a que ocupa maior espaço na televisão brasileira, seja como proprietária de emissoras de TV, seja como produtora e difusora de programas de televangelismo” (ibidem).

Apesar de todas as denominações manterem restrições ao consumo de álcool, tabaco e drogas e ao sexo extraconjugal e homossexual, o movimento neopentecostal é, do ponto de vista comportamental, tomado como mais liberal em relação às históricas,

¹⁶ Na igreja católica este novo movimento pentecostal é considerado uma consequência do concílio Vaticano II, se manifestando através do surgimento do movimento da RCC, Renovação Carismática Católica.

haja vista que suprimiu características sectárias tradicionais do pentecostalismo e rompeu com boa parte do ascetismo contracultural tipificado no estereótipo pelo qual os crentes eram reconhecidos e, volta e meia, estigmatizados. De modo que seus fiéis foram liberados para vestir roupas da moda, usar cosméticos e demais produtos de embelezamento, frequentar praias, piscinas, cinemas, teatros, torcer para times de futebol, praticar esportes variados, assistir a televisão e vídeos, tocar e ouvir diferentes ritmos musicais (MARIANO, 2004:124).

As demais igrejas evangélicas não puderam deixar de perceber o crescimento e a presença na mídia do novo movimento pentecostal, e passaram a promover uma tentativa de aumentar seu número de adeptos, abrindo espaços para grupos chamados de ‘renovação carismática’. Com propostas e posturas similares com o pentecostalismo, como utilização de diversos ritmos musicais e utilização do corpo, esses grupos passaram “a conquistar espaços importantes na prática religiosas das igrejas históricas e a abrir espaço para que elas alcançassem algum crescimento numérico” (CUNHA 2004:86).

2.2 O crescimento da música evangélica no Brasil

2.2.1 Crescimento evangélico na sociedade: formação de uma cultura gospel



Figura 2

Atualmente, de acordo com o Serviço de Evangelização para América Latina (SEPAL) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o total de evangélicos no país sobre o total da população brasileira aumentou cinco vezes nas últimas seis décadas, passando de 3% em

1940 para 15% em 2002, resultando assim em cerca de 26 milhões de protestantes¹⁷.

Esse aumento significativo de evangélicos nas diferentes camadas sociais produz visíveis mudanças em diversos setores da sociedade, como na educação, através das instituições de ensino em vários níveis; na política, com o aumento da representação de políticos evangélicos; nos negócios, com a criação da Associação de Homens de Negócios do Evangelho Pleno (Adhonep), que congrega 25.000 empresários; no esporte, com a criação da Associação dos Atletas de Cristo; na mídia eletrônica, onde grupos evangélicos controlam mais de 300 emissoras de rádio e canais de TV; e no setor fonográfico, que conta em torno de 96 gravadoras especializadas em música evangélica¹⁸.

Percebe-se dessa maneira a emergência de um modo de vida que se estabelece a partir de uma unidade religiosa, mediada por uma série de aspectos sociais, comunicacionais, históricos e econômicos. Doravante aqui denominado cultura gospel, esse modo de vida se caracteriza, de acordo com Cunha (2004), através de

formas de realização de um culto religioso, de expressão verbal e não-verbal e de comportamentos construídos pelos adeptos das igrejas evangélicas a partir da produção fonográfica e dos espetáculos de promoção desses produtos. As novas significações se manifestam predominantemente na instituição de uma forma nova de cultivar e na reinterpretação e relativização de suas doutrinas e costumes as quais permeiam todo segmento evangélico, estabelecendo um padrão (p.14).

Enquanto o protestantismo histórico de missão e as primeiras denominações pentecostais exigiam dos fiéis uma rígida conduta no modo de se vestir e se comportar, sendo que em alguns casos é proibido assistir televisão, o corte de cabelo feminino, o uso de barba pelos homens e de calças pelas mulheres, o movimento neopentecostal não exige uma afirmação externa da crença, como uma identificação na forma de se vestir.

A proposta é que a pessoa continue sendo ela mesma, com seu jeito, seus costumes e valores, mas admitindo que todo o ser humano tem necessidade de se relacionar com o sagrado, que acreditar no sobrenatural faz parte da natureza humana e falar de Deus está “super na moda”. Daí a criação de comunidades bem específicas: os surfistas de Deus, os roqueiros, pagodeiros de Deus, etc (VICENTINI, 2007).

Sites de relacionamentos evangélicos, cartão de crédito especializado para evangélicos, planejamento familiar com utilização de métodos anticoncepcionais e sucesso financeiro e

¹⁷ A força do Senhor. *Revista Veja*. 03/07/2002 p. 88-95.

profissional, entre outras preocupações sociais, estão na pauta do modo de ser evangélico contemporâneo, promovido por um mercado e uma mídia especializada. Muito diferente do processo histórico de implantação do protestantismo no Brasil, quando o evangélico deveria se mostrar avesso às ‘coisas mundanas’, hoje em dia são promovidos até mesmo eventos com o objetivo de “converter os frequentadores de *raves*, misturando o pancadão (a batida forte do tecno) e a pregação”, onde “álcool e estimulantes proibidos são substituídos pelo sermão de um pastor”¹⁹.

Os evangélicos, principalmente os jovens, passam a se identificar com sua crença não se excluindo das manifestações ou tendências globais, mas encontrando um ponto de identificação em comum: o nome de Jesus. Se antes alguns produtos eram proibidos em algumas denominações evangélicas por sua extrema secularização, hoje são produzidos com o rótulo da religiosidade.

Tomarei aqui como exemplo o jogo de videogame musical *Guitar Hero*²⁰, que se tornou um grande sucesso de vendas e é jogado por jovens no mundo todo, com mais de 14 milhões de unidades vendidas. No jogo é utilizado um controle especial em forma de guitarra, sendo que os botões são acionados conforme a música é executada. No repertório do jogo destacam-se nomes de bandas de rock e heavy metal, tornando-se rapidamente um fenômeno de sucesso entre os jovens. Como algumas das bandas que formam o repertório do jogo são relacionadas com rituais e costumes satânicos, o jogo não é permitido como divertimento para os jovens de certas denominações evangélicas. Para atender essa demanda, a *Digital Praise* lançou em 2009 o jogo *Guitar Praise*, que possui as mesmas características de jogabilidade do jogo original *Guitar Hero*, porém traz em seu repertório somente bandas cristãs, tornando o jogo acessível aos jovens evangélicos.

Essa é a hora para os irmãos que gostam de jogar GH (Guitar Hero), curtirem o jogo dentro de uma temática cristã. E para os que nunca jogaram por causa das músicas presentes no jogo, é a oportunidade de conhecerem um dos mais divertidos games já

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Deus é do babado. *Veja Online*. 04/04/2001 p. 88-95. disponível em http://veja.abril.com.br/040401/p_129.html acessado em 01/06/2010

²⁰ “Guitar Hero é uma série popular de videogames de gênero musical, publicado pela RedOctane em parceria com a Activision e desenvolvido inicialmente pela empresa Harmonix Music Systems até o ano de 2007, passando a continuação da série para a empresa Neversoft. Seu primeiro jogo, “Guitar Hero” lançado no dia 8 de novembro de 2005 estreou a série no mundo dos jogos eletrônicos, iniciando assim a trajetória de sucesso”. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guitar_Hero_\(s%C3%A9rie\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guitar_Hero_(s%C3%A9rie)) acessado em 3/11/2009.

inventados²¹

Estima-se que o mercado evangélico impulsionado pelos protestantes movimenta três bilhões de reais por ano e gera pelo menos dois milhões de empregos. “Esse mercado cresce sem parar. Afinal, todos os dias milhares de pessoas se convertem e mudam seus hábitos. Elas passam a comprar livros e até roupas produzidas pela indústria cristã”, comenta Maurício Berzin, presidente do grupo EBF-eventos, empresa que faz consultoria e pesquisas para o setor evangélico²².

A explosão gospel, ou seja, as transformações no campo social, político, cultural e religioso relacionadas com o avanço tecnológico e dos meios de comunicação, principalmente entre os evangélicos, iniciada nas últimas décadas do século XX e ainda em formação, constituiu-se de um fenômeno construído a partir da vivência dos diferentes segmentos que compõem o cenário religioso evangélico brasileiro e das mediações que estabelecem entre si.

2.2.2 O movimento musical gospel

A música sempre ocupou um papel de extrema importância nos cultos de comunidades evangélicas e, como não poderia deixar de ser, também sofreu influências diretas com esse aumento significativo da população e do mercado evangélico.

Na época da Reforma, no século XVI, Martinho Lutero e outros reformadores adotaram a música como um meio importante para a divulgação dos conteúdos da fé das novas comunidades e igrejas. A música cristã foi contextualizada para servir ao louvor e à adoração a Deus vestida com novos conteúdos e propostas. Lutero substituiu vários coros em latim e compôs hinos em alemão para serem cantados por toda a comunidade e incorporou músicas novas e melodias populares, ajudando na popularização dos conteúdos e propostas da Reforma.

Séculos já se passaram desde a Reforma, época em que Lutero introduziu na igreja uma melodia popular para sua composição famosa, *Castelo Forte*. Depois deles vieram outros, como os irmãos Charles e John Wesley ou William Booth, do Exército da

²¹ Martins. *Cabeça de Crente: Guitar Praise, o Guitar Hero gospel*. Disponível em <http://cabecadecrente.blogspot.com/2008/09/guitar-praise-o-guitar-hero-gospel.html> acessado em 3/11/2009

²² O mercado do Senhor. *Revista Isto é*. 22/09/2004, p. 48-49.

Salvação. Eles também ousaram usar meios nada convencionais para sua época com o intuito de tornar a mensagem do Evangelho mais acessível aos seus ouvintes (BAGGIO, 2005:12).

Essa contextualização com a realidade está especialmente presente em nossos dias, pois com a pluralidade e a diversidade religiosa e cristã, a música gospel assumiu formas múltiplas, estilos e ritmos diversos, novas linguagens e formas de conteúdo²³. Para Baggio, “essa renovação é necessária, pois os tempos e os costumes mudam, e a arte assume novas formas de expressão” (2005:32). Com as diferentes denominações evangélicas, principalmente neopentecostais e dissidências de igrejas protestantes tradicionais que têm surgido nas últimas décadas, a música nos cultos passou a se caracterizar pelo contexto sócio-cultural de cada comunidade, pois em muitos casos não existe uma definição institucional centralizadora que oriente e normalize o aspecto musical, como em alguns casos das igrejas históricas de missão.

Até a metade do século XX, a música evangélica no Brasil possuía um padrão herdado das igrejas tradicionais européias e norte-americanas. Os hinários mais conhecidos no Brasil eram o *Cantor Cristão* da Igreja Batista e a *Harpa Cristã* da Assembléia de Deus, privilegiando o canto coral, com acompanhamento de órgão ou piano.

Nos principais hinários cristãos evangélicos, essa música vem mais ou menos padronizada seguindo critérios do século passado: a estrutura musical possui uma quadratura formal, com frases metricamente correspondentes; a melodia é reconhecida facilmente e, nos hinários a quatro vozes, vem no soprano; a harmonia segue os princípios da chamada harmonia tradicional, com seus encadeamentos harmônicos girando em torno da tônica, subdominante e dominante do tom principal; o estilo mais constante é o do coral, com uma ou duas enunciações rítmicas para cada tempo musical. O acompanhamento mais usual é feito pelo órgão ou pelo piano (FREDERICO, 1998).

A partir da década de 1970, e mais acentuadamente no início dos anos 1990, as músicas produzidas nas congregações evangélicas no Brasil começam a apresentar transfigurações tanto na sua forma estrutural, admitindo outros ritmos e instrumentos além do repertório tradicional executado ao piano ou órgão, quanto em sua funcionalidade, que através do uso das mídias excede o âmbito dos cultos.

Essas mudanças são reflexo de Movimentos avivalistas ao redor do mundo, com destaque ao Movimento de Jesus (*Jesus Movement*) na Califórnia, que procuravam novas maneiras de se

²³ LIEVEN, P. Guilherme. *Música, história e adoração: ritmos e barulhos*. IECLB, 2006. Disponível em: <http://www.luteranos.com.br/mensagem/artigo_arte_luterana9.html> Acessado em: 20/12/2006.

relacionar com seus adeptos e criticavam a rigidez de costumes e a inflexibilidade dogmática que, em tempo de constante agitação cultural, afastavam cada vez mais as Igrejas cristãs institucionalizadas da dinâmica social. O *rock n' roll*, o folk, o blues, gêneros musicais que na década de 1960 foram um importante elemento de divulgação das idéias e conceitos do movimento contracultural norte-americano, passaram a ser adotados por recém convertidos para a divulgação do evangelho.

A música cristã contemporânea nasceu do movimento de contracultura dos anos 1960. Hippies desiludidos que encontraram a resposta em Cristo usaram o seu veículo de comunicação mais natural – a música – para proclamar a alegria de sua salvação e compartilhar Cristo com os outros. Não era música feita ao som de órgão, no entanto. Era música que eles conheciam e entendiam²⁴.

No Brasil, Baggio (2005) cita alguns artistas que de certa forma estavam “desafiando as regras do tradicionalismo rígido, trazendo estilos e melodias contemporâneas para dentro das igrejas brasileiras” (p.56): Luiz de Carvalho, que já na década de 1950 passou a utilizar o violão, que em muitas denominações cristãs era considerado um instrumento profano; grupos musicais como os Jovens da Verdade, Vencedores Por Cristo, ELO e S-8 que viajaram por todo o país divulgando seu trabalho e usando suas músicas para transmitir a mensagem do Evangelho. Esses grupos gravaram discos importantes para a renovação da música cristã contemporânea no Brasil.

Liderado pelo pastor Jayme Kemp e usando a musicalidade de Guilherme Kerr, Aristeu Pires Jr., Gerson Ortega, Nelson Bomilcar, Sérgio Pimenta, dentre outros, os Vencedores Por Cristo ajudaram grandemente a formar bases para a revolução que viria quase duas décadas mais tarde na música cristã em nosso país (BAGGIO, 2005:58).

Outro grupo que teve uma presença marcante para a renovação da música cristã no Brasil foi Janires e o Rebanhão, fundado por Janires Magalhães em 1977. O grupo gravou em 1981 o disco *Mais doce que o mel*, que continha diversos ritmos populares e letras que se afastavam das temáticas propostas pelos hinários tradicionais, geralmente de caráter escatológico e de devoção individual.

A partir da década de 1980, novos grupos como Sinal de alerta, Fruto Sagrado, Resgate e Oficina G-3, entre outros, começam a despontar, influenciados pelas mudanças que ocorreram na

²⁴ John W. Styll, “from the editor”, revista ccm, 1993, p.42 (BAGGIO, 2005:44)

maneira de conceber, utilizar e produzir música cristã no Brasil. Segundo Baggio, “apoiados por um forte esquema de publicidade, por emissoras de rádio e programas de TV, esses grupos alcançaram uma plataforma de exposição pública muito mais elevada que seus antecessores” (2005:62).

O crescente fortalecimento de um segmento fonográfico evangélico e a utilização de meios de comunicação em massa, incentivados pelas denominações neopentecostais, na distribuição da música evangélica proporcionaram o desenvolvimento de uma nova proposta musical. A utilização de ritmos e instrumentos considerados populares passou a diferenciar a música cristã através de suas letras e não pelo seu gênero musical, que até então apresentava características tradicionais. No Brasil, a partir da década de 1990, o termo *gospel*²⁵, passa a denominar a música que, independente do ritmo, instrumentação ou estrutura, contém uma mensagem do evangelho. A partir de então é comum a utilização de termos como *rock gospel*, *jazz gospel*, *reggae gospel* e mais recentemente *hip hop gospel* ou *rap gospel*.

O termo *gospel*, ‘evangelho’ em inglês, que se referia inicialmente a um gênero musical surgido nas comunidades protestantes negras americanas no início do século XX, é hoje “sinônimo de música religiosa moderna ou da Música Cristã Contemporânea (MCC), ou seja, passou a classificar um gênero musical que combina formas musicais seculares (em especial as populares como rock, as baladas, o samba, o sertanejo e até o *axé music*) com conteúdo religioso cristão” (CUNHA 2004:116).

Ainda que exista uma grande variação entre as diferentes denominações evangélicas sobre o que é considerado música cristã contemporânea em relação à música cristã tradicional, Frederico(1998) aponta algumas características que passariam a diferenciá-la:

Nova concepção rítmica, com tendência para abraçar os ritmos autóctones (no Brasil; o samba, o baião, o sertanejo, a bossa-nova entre os mais usuais) e reforço na pulsação através do uso da percussão; aceleração do andamento musical; harmonia não mais centrada nos encadeamentos óbvios da harmonia tradicional (como o encadeamento harmônico dos graus I, IV e V), melodia não quadrada, isto é, a que serve como veículo da métrica ditada pelo texto, que, atualmente, não vem necessariamente medido²⁶.

²⁵ Cunha descreve como o termo *gospel* foi introduzido no campo evangélico por Estevan Hernandes e sua Igreja Renascer em Cristo como “um produto ancorado pela música e disseminado por meio de estratégias de marketing” (2004:143).

²⁶ FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *A seleção de cantos para o culto cristão*: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música cristã ocidental. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, 1998. Acessado em 13/10/09 disponível em <http://www.musicaeadoracao.com.br/livros/tensao/index.htm>

Essas mudanças na maneira de conceber a música cristã não são, entretanto, vistas com bons olhos por todo o meio evangélico. Inúmeras críticas foram surgindo em diferentes níveis, desde uma crítica moderada até o radicalismo, dividindo opiniões entre os dirigentes dos grupos de louvores e os músicos cristãos. O *rock n roll*, gênero musical surgido nos Estados Unidos e que influenciou de maneira sensível a música contemporânea a partir da segunda metade do século XX, é um dos mais criticados ao ser utilizado na música cristã. Segundo Cunha (2004:138), “grupos tradicionalistas negavam o rock como expressão litúrgica, e entre eles, os mais fundamentalistas atribuíam às músicas um conteúdo demoníaco”.

O conflito entre elementos musicais tradicionais e contemporâneos acaba por se estabelecer de diferentes maneiras entre as denominações, a partir de suas relações com as transformações sócio-religiosas que se têm evidenciado. Atualmente a música gospel ocupa um espaço importante no mercado fonográfico nacional²⁷; os concertos atraem multidões e contam com as participações de orquestras e um grande número de instrumentistas; as letras falam de problemas sociais atuais e as músicas incluem ritmos como o rock, sertanejo, pop, baião ou jazz.

As músicas executadas nos cultos já não estão mais restritas a esses ambientes e, a partir das últimas décadas, atingem uma grande parcela da população, utilizando-se dos modernos recursos e tecnologias de comunicação para divulgar suas ideologias.

A música evangélica antes da década de 1980 apresentava vínculos muito tênues com o mercado e a indústria do disco. No entanto, a partir de 1990, novas denominações evangélicas passam a ter acesso aos veículos de comunicação e, a partir daí, dominam boa parte do mercado fonográfico evangélico (SOUZA, 2002).

Se a música evangélica passa por modificações na sua concepção e produção, logo essas modificações se darão com ênfase no campo da distribuição valendo-se de estratégias mercadológicas, desde o fortalecimento de um segmento específico na indústria musical até a divulgação, nos diferentes meios midiáticos, de seus produtos.

Em síntese, articulado ao crescimento significativo dos evangélicos e à formação de um mercado dirigido para este segmento religioso, há um processo de industrialização e massificação da música tocada e produzida pelos evangélicos no Brasil. Tal processo se expressa na constituição das grandes gravadoras, no surgimento das celebridades, na

²⁷ “Uma pesquisa do Instituto Franceschini de Análise de Mercado, de São Paulo, (...) mostra que hits evangélicos ocupam a terceira posição na preferência dos consumidores (...). As principais gravadoras evangélicas venderam, só no ano passado, mais de dez milhões de discos”. O mercado do Senhor. *Revista Isto é*. 22/09/2004, p. 48-49.

variedade de locais nos quais a música é executada e na diversificação dos ritmos (PAULA, 2007:56).

2.3 O mercado fonográfico evangélico no Brasil

De acordo com Braga (1960 apud SOUZA, 2002), já existiam gravações evangélicas no Brasil desde o início do séc. XX, sendo que essas gravações eram de caráter particulares até meados de 1932, quando gravadoras como *RCA Victor* e *Odeon* passaram a incorporar o segmento evangélico em seus catálogos.

Os instrumentos utilizados nas gravações para acompanhar os coros, em sua maioria pertencentes ao hinário tradicional evangélico, eram principalmente o órgão, piano ou o harmônico, representando provavelmente uma herança do protestantismo europeu e talvez uma fuga à utilização de instrumentos considerados profanos. No ano de 1958, Luiz de Carvalho utiliza pela primeira vez o violão em uma gravação evangélica, seguido por outros cantores que passam a utilizar em suas gravações instrumentos populares como contrabaixo, flauta e acordeon, entre outros.

A partir da década de 1960, acompanhando as renovações que ocorriam na música evangélica, começam a surgir gravadoras e estúdios de gravações evangélicos, formando um mercado fonográfico específico que passa a crescer rapidamente, sendo que na década de 1980 já contava, aproximadamente, com mais de 40 gravadoras especializadas (VICENTE 2002:252).

A Bom Pastor, formada em 1971 por Elias de Carvalho, filho do cantor Luiz de Carvalho, tornou-se a maior gravadora e distribuidora de música cristã contemporânea no Brasil. A Bom Pastor é composta de várias lojas, uma editora literária, uma editora musical e a gravadora Bom Pastor, considerada a maior gravadora da América Latina, com mais de quatrocentas matrizes. Outras gravadoras, como a *Line records* e a *Gospel Records*, também têm sua parcela na distribuição do *gospel* nacional (BAGGIO, 2005:63)

Com o movimento neopentecostal, que toma força a partir da década de 1970, as igrejas passam a se utilizar amplamente dos meios de comunicação para produção e divulgação de sua música. Enquanto as igrejas do protestantismo histórico ‘torciam o nariz’ para os meios seculares de mídia, apostando numa divulgação comunitária, as igrejas neopentecostais passaram a

divulgar em rádios e programas de televisão, ampliando a área de influência e fortalecendo o segmento religioso do ponto de vista publicitário e fonográfico, apostando num mercado brasileiro em expansão.

No Brasil, o mercado fonográfico passou a crescer a partir da década de 60, com um aumento na aquisição de bens materiais como televisores, rádios e toca-discos, evidenciando um aumento na vendagem de discos. Ao final da década de 1980, a venda de LP's chega a 48, 2 milhões, atingindo o mais alto índice desde sua comercialização e representando um aumento percentual de 664,4%, desde 1970 (SOUZA, 2002).

De modo geral, a década de 1990 foi muito produtiva para a indústria fonográfica no Brasil. O fim da ditadura militar e o processo de estabilização da economia, entre outros fatores, contribuíram para o crescimento desse setor empresarial. Por exemplo, no ano de 1996, 94 milhões de discos foram vendidos no país, rendendo um faturamento de US\$ 874,25 milhões. Com este lucro o Brasil atingiu, naquele momento, a 6ª posição no *ranking* de vendas de discos no mundo (PAULA, 2007:59).

A mentalidade empresarial, caracterizada nos anos 1950 no Brasil como 'empírica', ou seja, baseada em práticas de manobras de mercado, passa a caracterizar-se na década de 1970 pelo uso de estratégias que definiriam as partes do mercado a serem atingidas (DIAS, 2000). Dessa forma, atendendo as necessidades de um gerenciamento mais racional em seu funcionamento, dois setores foram ampliados e redefinidos na estrutura das gravadoras, sofrendo progressivas especializações: a direção artística e o departamento de *marketing* (MULLER, 2005).

As décadas de 70 e 80 representaram, para a indústria fonográfica brasileira, a superação de resquícios de artesanidade que ainda permeavam suas práticas. As grandes empresas que dominavam o mercado de produção e comercialização de discos, as chamadas *majors*, num esforço de racionalização de sua atuação, protagonizaram um processo gradual que objetivava dominar a imprevisibilidade do mercado consumidor e assim otimizar a relação entre investimento e lucro (p. 19).

O setor de marketing passa a ter grande influência, concentrando os investimentos das gravadoras no aspecto promocional, ao invés de investir na produção musical, ou seja, nos aspectos técnicos, musicais e instrumentais. Surge assim o "artista de marketing", que terá sua atuação delimitada pelos produtores e empresários. Ao invés de trabalhar apenas com um *cast* fixo, passa-se a investir na diversidade e segmentação de estilos musicais, visando também a uma

abrangência do mercado em relação à faixa etária e ao poder aquisitivo do público consumidor (DIAS, 2000).

Como estratégia de marketing adotada pelas gravadoras evangélicas, o termo gospel passa a ser utilizado para se referenciar a música cristã contemporânea, que independente do gênero passa a se relacionar com o mercado fonográfico da mesma maneira que a música secular, ou seja, visando ao consumo.

Hoje é possível falar em estratégia de marketing na produção fonográfica evangélica brasileira, pois cada denominação evangélica possui sua própria mídia e, como no mercado fonográfico secular, o índice de vendas está relacionado com uma série de fatores, incluindo a pesquisa de mercado e um forte investimento na divulgação e marketing (SOUZA 2002:67).

Embora inicialmente a música gospel apresentasse características definidas, baseadas na canção pop romântica norte-americana que influenciou artistas como Aline Barros e Paula Valadão, cada vez mais ritmos e gêneros diversos estão sendo gravados por grupos evangélicos, assumindo características culturais e musicalmente regionais.

Se, no aspecto doutrinário os diferentes segmentos evangélicos, e/ou católico, possuíam pontos doutrinários divergentes, a música evangélica, enquanto mercadoria, logo será fator de unidade entre eles. As diferenças ficam, agora, a cargo dos aspectos culturais, sociais e regionais. No entanto, o disco como produto evangélico, concentrando elementos diversos independentemente de sua origem religiosa, será transitável entre as várias facções, sem comprometer ou interferir nas diferentes doutrinas. Assim, a música evangélica deixa de ser simplesmente música de louvor para ganhar um perfil de música de consumo (SOUZA 2002:76).

Essa diversificação de estilos, “mais que uma estratégia de mercado, é também um mandamento da contemporaneidade, que valoriza a identidade musical local, geralmente composta de gêneros antes considerados ‘impuros’” (MENDONÇA; KERR, 2007).

3. CAMINHOS METODOLÓGICOS

3.1 Abordagem qualitativa

Para a realização da presente pesquisa, optei por caminhos metodológicos referentes aos procedimentos instrumentais e analíticos característicos da pesquisa qualitativa, por compreender que a partir de uma abordagem interpretativista será possível uma análise mais ampla do espectro subjetivo e dos significados individuais e coletivos produzidos e mediados no contexto cultural específico. Dado a complexidade cultural e social dos atores envolvidos na pesquisa e suas relações em diferentes níveis com o fenômeno educativo, a escolha se justifica pela possibilidade de articular diferentes perspectivas.

A flexibilidade no planejamento metodológico em pesquisas qualitativas pode dar-se em diferentes níveis, organizados com maior ou menor grau de estruturação. Alves-Mazzoti e Gewandszajder (1999) defendem uma orientação metodológica relativa à complexidade do caso, sendo preferíveis opções menos estruturadas em contextos mais complexos e pouco conhecidos, e opções mais estruturadas em contextos já estudados, evitando perda de tempo e profundidade. Essas opções, indiferente do grau de estruturação, devem ser compreendidas como sugestões e “devem ser vistas com a flexibilidade que, sendo inerente a qualquer projeto de pesquisa, é essencial nos estudos qualitativos” (ALVES-MAZZOTI; GEWANDSZNAJDER, 1999:149).

Não é uma ‘camisa-de-força’ nem um contrato civil que prevê penalidades, caso alguma das promessas feitas for quebrada. É um guia, uma orientação que indica onde o pesquisador quer chegar e os caminhos que pretende tomar (ibidem).

A análise de processos educativos no contexto multicultural em que nos deparamos hoje, marcado pela pluralidade das significações, tem exigido ferramentas que possibilitem múltiplas interpretações. Surgidos no final do século XIX, passando por Wilhelm Dilthey (1833-1911) e Max Weber (1864-1920), os pressupostos metodológicos qualitativos, numa perspectiva de conhecimento idealista-subjetiva, permitem uma compreensão de que a realidade se apresenta como um processo de significações mediada pela experiência sensorial. Dessa maneira, “não aceitando que a realidade seja algo externo ao sujeito a corrente idealista-subjetiva valoriza a

maneira própria de entendimento da realidade pelo indivíduo” (ANDRÉ 2008:17). Ao invés de entender objetivamente um fenômeno, o objetivo da pesquisa qualitativa é interpretar, considerando o sistema de significações que contextualizam esse fenômeno.

As pesquisas qualitativas fazem parte de um paradigma interpretativista, que pode ser melhor entendido quando comparado com um outro paradigma metodológico, chamado positivista ou quantitativo²⁸. Stake (1995:37) identifica três diferenças nas ênfases interpretativista e positivista que merecem atenção: (1) “a distinção entre explicação e compreensão como propósito da investigação”²⁹, se enquanto pesquisas de caráter positivista procuram explicar as relações entre causa e efeito, os estudos interpretativistas buscam compreender a experiência humana em sua complexidade; (2) “a distinção entre o pessoal e o impessoal no papel do investigador”³⁰, embora toda a pesquisa dependa de interpretações, a abordagem qualitativa requer uma ênfase maior no papel pessoal do pesquisador, fazendo observações em campo, interpretando e analisando os dados a partir de sua própria subjetividade; e (3) “a distinção entre conhecimento descoberto e conhecimento construído”³¹, o enfoque interpretativista parte da idéia de que o conhecimento é construído e não descoberto, ou seja, o mundo como nós conhecemos é uma construção humana, o conhecimento não estaria ‘lá fora’, pronto para ser captado independente da experiência vivida.

Ainda que diferenciações possam ser traçadas, devemos evitar uma visão dicotômica entre os dois paradigmas, compreendendo que métodos de pesquisa quantitativas podem ser utilizados em pesquisas qualitativas, e vice-versa, ou seja, “toda pesquisa pode ser, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa” (TRIVIÑOS, 2008:118). Sobre os cuidados com uma visão maniqueísta entre as duas perspectivas, Yin (2003:15) comenta que “embora muitas pessoas acreditem que tais crenças filosóficas sejam incompatíveis, um contra-argumento pode ser apresentado – que, independentemente de se favorecer a pesquisa quantitativa ou qualitativa, há uma grande e importante área em comum entre as duas”.

²⁸ Embora seja comum entre autores a relação arbitrária entre pesquisa interpretativista/qualitativa e positivista/quantitativa, André (2008) prefere utilizar a terminologia qualitativa/quantitativa para diferenciar instrumentos de coleta de dados, não apresentando relação dicotômica entre os termos. “Se num determinado momento foi até interessante utilizar o termo qualitativo para identificar uma perspectiva de conhecimento que se contrapunha ao positivismo, esse momento parece estar superado” (p.25).

²⁹ No original: “(1) The distinction between explanation and understanding as the purpose of inquiry” (ibid.)

³⁰ No original: “(2) the distinction between a personal and impersonal role for the researcher” (ibid.)

³¹ No original: “(3) a distinction between knowledge discovered and knowledge constructed” (ibid.)

Bresler (2007), apesar de identificar diversos enfoques de cunho qualitativo³², considera algumas estratégias que de uma maneira geral caracterizam uma pesquisa qualitativa: a descrição contextual dos personagens e eventos; a observação em ambientes naturais; a ênfase na interpretação tanto de questões êmicas quanto éticas³³; e a validação de informações através da triangulação. Para a autora, as características fundamentais do paradigma qualitativo “têm a ver com um modo holístico de abordar a realidade que é vista sempre vinculada ao tempo e ao contexto, ao invés de governada por um conjunto de regras gerais” (ibidem, p.8).

Pesquisas com enfoques qualitativos começaram a ser desenvolvidas com maior frequência na área da Educação a partir do final da década de 1960. Fatores como as perspectivas dos estudantes e a escola como um sistema disciplinador passaram a ser levados em consideração, estimulando a necessidade de diferentes conteúdos, objetivos e métodos e impulsionando assim os investigadores educativos a procurarem por enfoques interpretativistas (BRESLER, 2007).

Após duas décadas, o reflexo dessa nova perspectiva metodológica pode ser percebido na área de Educação Musical, onde, após uma predominância de pesquisas quantitativas nas primeiras décadas, tem se mostrado cada vez mais comum a utilização de métodos investigativos de caráter qualitativo.

Por volta do ano 2000, a pesquisa qualitativa se tornou uma metodologia aceita no campo da educação musical. As duas conferências sobre pesquisa qualitativa realizadas na Universidade de Illinois, Urbana (...), e a publicação dos discursos principais e outros textos selecionados dessas conferências em um dos mais importantes periódicos da área, o *Council for Research in Music Education*, ampliou a legitimidade dessa metodologia (BRESLER, 2007:14).

A perspectiva metodológica qualitativa não trata somente dos aspectos musicológicos envolvidos nas relações, mas também da interpretação dos silêncios, dos gestos, da teia de significados que envolvem essas relações. Dessa maneira, investigar “não é aplicar simples procedimentos ou seguir indicações teóricas, e sim um ato interpretativo, produto da interação com o mundo social” (KLEBER, 2008:218).

³² “Abordagens qualitativas são apresentadas através de nomes diferentes, incluindo naturalista, interpretativa, construtivista, estudo de caso e estudo de campo” (BRESLER 2007:8).

³³ Para Bresler (2007) as questões êmicas (*emics issues*) se relacionam com as perspectivas dos sujeitos da pesquisa, e as questões éticas (*etic issues*) com as perspectivas do pesquisador.

3.2 Estudos de caso em educação musical

Existem diferentes abordagens metodológicas que se caracterizam como procedimentos de pesquisa qualitativa. O estudo de caso tem como objetivo compreender a complexidade de um caso contemporâneo específico, que de alguma forma desperta o interesse do pesquisador. Para Stake (1995) o estudo de caso “é o estudo da particularidade e da complexidade de um caso específico, compreendendo suas atividades dentro de circunstâncias importantes”³⁴.

Bokdan e Biklen (1982 apud KLEBER, 2006) apontam que essa modalidade não implica no estabelecimento de hipóteses ou num sistema rígido de investigação, pois à medida que a pesquisa se desenrola a complexidade das análises se acentua. As perguntas iniciais vão se desdobrando em novos caminhos, surgem outras maneiras de olhar o já visto, redimensionando aspectos da pesquisa e propondo novas e inusitadas problematizações.

Essa singularidade do processo de pesquisa vai além dos aspectos estritamente metodológicos e implica também a forma que o pesquisador vê e se insere na realidade pesquisada, cujo estudo e entendimento incluem a subjetividade dos pesquisados, dos atores e da relação entre ambos (CUNHA, 2009:48).

Nesse sentido, o pesquisador deve estar preparado para lidar com reelaborações teóricas³⁵ e com descobertas inesperadas, e também “para re-orientar-se no estudo, pois é comum que surjam problemas que não foram previstos e que podem até tornarem-se mais relevantes do que as questões iniciais” (SOUZA, 2009:525).

Na área de educação musical o estudo de caso tem sido utilizado como procedimento metodológico para o desenvolvimento de pesquisas. Arostégui (2004), ao reunir quatro estudos de caso em educação musical realizados na Universidade de Illinois, procura

contribuir para a evidência que o ensino musical é grandemente uma consequência de interações individuais. Juntas elas constroem sentidos e produzem conhecimentos. Esse

³⁴ No original: “Case study is the study of the particularity and complexity of a single case, coming to understand its activity within important circumstances” (STAKE, 1995:xi)

³⁵ um exemplo de reelaboração teórica na presente pesquisa pode ser ilustrada pela superação do binômio educação formal/não-formal sugerido pela banca no processo de qualificação, que resultou em novas propostas de análise e revisão do referencial teórico.

aprendizado é modelado pelas circunstâncias sociais de ensino e de aprendizagem e pelos conteúdos musicais específicos para serem experienciados³⁶ (p.9).

No Brasil, o estudo de caso tem sido utilizado com frequência para pesquisas qualitativas em Educação Musical, contemplando diferentes situações e abordagens. Para ilustrar alguns exemplos: Kleber (2006), ao investigar os processos pedagógico-musicais em ONG's, trabalhou com estudo de caso múltiplo; Corrêa (2000) realizou três estudos de casos sobre auto-aprendizagem de jovens ao violão; Araldi (2004) propôs um estudo multicaso ao tratar da formação e prática musical de quatro DJs; e Medeiros (2009), ao investigar as práticas musicais entre presidiários, optou por um estudo de caso etnográfico.

A diversidade dos procedimentos de coleta de dados em estudos de caso (Yin, 2000) possibilita a utilização de diferentes meios, empregados em abordagens qualitativas, como a observação participante e as entrevistas.

A observação participante no contexto das ações e a entrevista, em diferentes modalidades, são estratégias adotadas para se construir um conjunto de informações sobre o que pensam os sujeitos a respeito de suas próprias experiências, suas vidas, seus projetos, enfim, sua existência. Muitas vezes os significados que as pessoas dão aos fenômenos estão introjetados nas entrelinhas de suas falas e/ou manifestações (KLEBER, 2006:47)

Souza (2009:525) aponta que “não é possível formular regras precisas sobre as técnicas utilizadas em um estudo de caso, porque cada entrevista ou observação é única: depende do tema, do pesquisador e de seus pesquisados”. Esses procedimentos, portanto, não pretendem ‘definir a realidade’ ou ‘mostrar a verdade’, mas gerar interpretações que levam em consideração as singularidades de cada momento: os gestos, as falas, os silêncios, as relações sociais, os conflitos e interesses que constroem a realidade vivida.

Dessa maneira, o estudo de caso “preocupa-se mais com o processo do que com o resultado, não comportando, assim, conclusões absolutas, devendo garantir ao leitor um espaço reflexivo para conclusões diferentes das do pesquisador” (SOUZA, 2009:526).

³⁶ No original: “to contribute to the evidence that music learning is greatly a consequence of individuals interacting. Together they construct meaning and generate knowledge. This learning is shaped by the social circumstances of teaching and learning and it is shaped by the specific music content to be experienced” (ARÓSTEGUI, 2004:9).

3.3 Vivências religiosas

Na perspectiva qualitativa o pesquisador não é visto como um ‘recipiente vazio’, o que lhe garantiria uma suposta neutralidade na análise da investigação. Dessa forma, “sua história de vida e sua perspectiva reflexiva condicionam o que pergunta, como pergunta e como interpreta os fatos” (KLEBER, 2006:48). Nesse sentido, trago algumas narrativas pessoais que, de uma forma ou de outra, ajudaram na construção da minha perspectiva religiosa.

Numa visão de mundo construcionista, examinar a interação do “self” do pesquisador com os dados é essencial à interpretação. A pesquisa interpretativa começa com a biografia e o “self” do pesquisador. Os tipos de conhecimento, valores e identificações que o pesquisador possui são considerados como a chave que modula interpretações e compreensões (BRESLER 2001:16 apud LOURO, 2004:42).

Fui batizado numa comunidade evangélica ligada à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, no dia 11 de novembro de 1979, na cidade de Cruz Alta-RS. Embora eu não tivesse freqüentado a Igreja durante minha infância, essa condição de filiação fez com que por muito tempo eu fosse considerado protestante, ao menos estatisticamente. Nesse período, em situações diversas e em diferentes níveis, acabei por tomar contato com outras manifestações religiosas: catolicismo, sessões espíritas, benzedadeiras, festas de santos e padroeiras, etc.

Durante o período escolar, cito alguns exemplos que de certa forma sublinham conflitos religiosos. Mais ou menos na 3ª ou 4ª série do Ensino Fundamental, numa escola pública e laica, dois colegas e eu, todos de batismo protestante, éramos retirados da sala durante a aula de ensino religioso e dirigidos a uma sala ‘especial’. Essa atitude de segregação, difícil de ser compreendida por crianças de 7 a 8 anos, criava uma sensação de que éramos diferentes. Já no Ensino Médio, em escola também pública, éramos muitas vezes obrigados por professores das mais variadas disciplinas a rezar *Ave Maria* antes das aulas, sendo que essa oração é praticada exclusivamente por católicos.

No ano de 1992, passei a freqüentar as aulas de ‘ensino confirmatório’, que eram realizadas e ministradas na Igreja Luterana em que eu fora batizado. Essas aulas, de caráter confessional, eram uma condição aos membros filiados da Igreja e, com duração de 2 anos,

visava à confirmação e aceitação do adepto na comunidade em questão. Esse período foi importante para construir algumas impressões do cenário evangélico brasileiro.

Minha participação no ensino confirmatório foi muito mais resultado de uma tradição e da influência familiar do que de interesse próprio. O tradicionalismo, o autoritarismo, os dogmas, a doutrina, a disciplina, a obrigatoriedade e a descontextualização com minha vida pessoal foram fatores que contribuíram para uma experiência que, de muitas maneiras, revelaram um descompasso dantesco entre o ‘mundo da igreja’ tradicional e o ‘mundo lá fora’.

Aos 12 e 13 anos de idade meus interesses eram em grande parte voltados para videogames, festas e muita música, principalmente o *rock n’ roll*. Com os cabelos compridos, camisas de bandas de rock, anéis e colares, eu não era exatamente o perfil do jovem luterano, e esse conflito foi marcante em vários aspectos.

As aulas eram realizadas nos sábados e poucas vezes abordavam temáticas sociais ou que se aproximassem da vida dos alunos. Lembro que éramos obrigados a ficar depois das aulas, sob pena de punição, para participar de jogos de salão quase infantis. Posso dizer que esses não eram meus planos para passar os sábados à noite, e muitas vezes acabava por fugir daqueles jogos, desafiando a autoridade dos pastores. Era visível que a Igreja, naquele momento, não era capaz de acompanhar a dinâmica social que cada vez mais se acentuava.

Lembro que existia na Igreja um grupo de música dos jovens, mas apesar do meu interesse em música (já participava de algumas bandas de rock tocando bateria), não me ‘chamava a atenção’. O repertório era voltado a hinários luteranos tradicionais e só era permitido o acompanhamento de violões, ou seja, um tanto ‘sem sal’ para mim, acostumado a ouvir *The Beatles, The Doors, Black Sabbath, Deep Purple ou Led Zeppelin*.

No entanto, um fato pessoal relativo à música torna-se curioso, e só fui capaz de lembrar desse detalhe enquanto ‘construía’ essas lembranças: a primeira música que eu aprendi no violão foi num retiro da Igreja. Mas não se tratava de um hino ou louvor, era a música ‘*Come as you are*’, da banda norte-americana *Nirvana*, que um amigo me ensinou na ocasião. Escondido dos olhares dos pastores, é claro.

Após minha ‘confirmação’ luterana, realizada no dia 31 de outubro de 1993, deixei de frequentar qualquer igreja, denominação, seita ou grupo religioso; embora sempre tenha mantido um interesse peculiar em discussões e reflexões sobre o tema. Minha mãe e meu irmão também ‘se desligaram’ da igreja Luterana, e após frequentar algumas denominações evangélicas

passaram a fazer parte da comunidade *Igreja em Cruz Alta-RS*, desde o ano de 1995. Nesses anos o convívio com minha mãe e meu irmão me informaram de muitos aspectos religiosos, e também influenciaram a minha concepção e (re)interpretação sobre religiosidade.

Dessa maneira, quando penso em pluralidade religiosa no Brasil, não imagino apenas diferentes grupos que atuam independentes entre si, mas sim num entrecruzamento de elementos oriundos de várias expressões religiosas, que produzem sentidos em diferentes momentos da vida e são constantemente ressignificados.

3.4 Critérios de seleção

A escolha do ministério de louvor *Somos Igreja* foi baseada em critérios teóricos e pessoais. Do ponto de vista teórico, o grupo apresenta elementos característicos da cultura musical gospel³⁷, tornando-o representativo de um fenômeno contemporâneo, embora permaneça singular pelas suas especificidades. Esses elementos musicais e sua relação com a cultura musical gospel foram constatados a partir de uma pesquisa anterior, realizada por mim na comunidade *Igreja em Cruz Alta-RS*, que procurou investigar os processos de aprendizagens musicais entre os integrantes do grupo de louvor *Somos Igreja* (RECK, 2008).

Do ponto de vista pessoal, torna-se relevante o fato de que minha mãe e meu irmão fazem parte da referida comunidade, o que facilitou alguns pontos de conexões e contatos para a realização de observações e entrevistas. Além do mais, a localização do grupo na cidade de Cruz Alta-RS, minha cidade natal e onde reside minha família, possibilitou articular viagens pessoais e profissionais³⁸ com o desenvolvimento e necessidades da pesquisa.

Após a escolha do grupo, marquei uma conversa com o pastor César, um dos presbíteros da *Igreja em Cruz Alta-RS*, e lhe expus algumas linhas gerais sobre o trabalho que eu pretendia realizar. Ele concordou que a pesquisa fosse realizada e me permitiu acompanhar os ensaios e os cultos, disponibilizando sua ajuda no que fosse necessário.

³⁷ entre eles: a utilização de diferentes gêneros e instrumentos musicais, a relativização de costumes e posturas musicais, a divulgação em diferentes mídias, o ênfase ao louvor e adoração no culto, a ministração em ambientes não-religiosos, enfim, elementos que caracterizam as modificações na produção, distribuição e concepção da música cristã contemporânea, descritos no capítulo 2.

³⁸ como músico fui muitas vezes contratado para participar de shows em Cruz Alta, com diferentes bandas.

3.5 A pesquisa: entrando em cena

À medida que eu ia me aproximando da entrada do ginásio municipal de Cruz Alta, onde se realizava o festival, comecei aos poucos a me inquietar. Passei a mão entre os cabelos, tentando dar-lhes mais descrição, cufiei a barba desgrehada e me analisei da cabeça aos pés: camiseta preta, calça jeans e tênis all-star. Não conseguia tirar a impressão de que logo que eu chegasse iriam perceber que eu não era “um deles” (Diário de observação, 04/12/2009).

Esse trecho, retirado de um dos diários de observação, reflete algumas de minhas preocupações ao realizar a pesquisa. Ainda que eu já tivesse tido contato com o grupo, em virtude da minha monografia de conclusão de curso realizada em 2006, em vários momentos tive a sensação de “ser estranho” ao contexto investigado.

Como pesquisador, me deparei com algumas questões relacionadas à postura metodológica mais adequada que deveria assumir. Nesse sentido foi necessário compreender o trânsito entre ‘estar longe’, ou seja, adequar as lentes do educador musical para que se possa ‘enxergar’ o panorama musical em seu contexto geral; e ‘estar perto’, orientando o olhar para os significados específicos que envolvem a música gospel. Esse jogo de familiaridade e estranhamento (ANDRÉ, 2008) exige que o pesquisador se situe nem tão longe que se percam as especificidades, nem tão perto que se percam os contornos gerais.

A tensão entre essas duas forças pode ser equilibrada através do método dialógico (PAIS, 2003), que “consiste precisamente em que o pesquisador consiga manter um relativamente elevado grau de consciência que evite a sua absorção por parte do mundo objeto da sua análise, ao mesmo tempo em que está desperto para a polifonia das vozes que o rodeiam” (p.59).

É importante realçar o conflito que às vezes pode ter surgido entre a sedução pelo ambiente investigado, tal se apresentou para mim como um espaço de novas e fascinantes experiências musicais, e o estranhamento, a sensação de não estar ‘no meu lugar’. Nessa tensão evitou-se ‘aceitar tudo’ (tratar alguns aspectos musicais com demasiada familiaridade ou superficialidade) ou ‘estranhar tudo’, (tratar alguns aspectos musicais como exóticos), mas construir uma interpretação musical que seja capaz de desfazer generalizações e refazer conceitos.

Dessa forma procurei ajustar o olhar às relações musicais que se estabeleciam como improvisações, posturas e técnicas instrumentais, e como essas relações eram redirecionadas aos contextos sócio-culturais, sem perder de vista os aspectos sócio-religiosos, como os testemunhos e as orações, reinterpretados a partir de uma ótica musical e entendidos como experiências musicais. Nesse sentido se estabeleceram relações entre interpretações da pesquisa e interpretações musicais, gerando analogias e intersecções que transitavam nos espaços entre o olhar de músico e o olhar de pesquisador, em suas familiaridades e estranhamentos.

Kleber (2006:48) sugere que o pesquisador “não está acima do mundo social que estuda, mas imerso nele seja por familiaridade ou estranhamento, conhecimento ou desconhecimento, comprometimento ou ausência, não há neutralidade”. A imersão em um ambiente de pesquisa pretende que o pesquisador esteja consciente de sua condição do estar-junto, de pertencer existencialmente a uma sociedade (GONSALVES, 2007).

3.6 Procedimentos metodológicos

3.6.1 Entrevistas

As entrevistas foram realizadas de maneira semi-estruturada, ou seja, a partir da elaboração de tópicos específicos a serem abordados, permitindo alterações e a inclusão de novas questões de acordo com o rumo da entrevista. As entrevistas semi-estruturadas, ainda que partindo de temas e questões pré-estabelecidas, possibilitam uma dinâmica mais flexível para a investigação, seguindo o que o entrevistado considera importante (BRESLER, 2007).

Esse tipo de entrevista possibilita a abordagem de um tema, mas, ao mesmo tempo, ao não fechar completamente as perguntas em torno de hipóteses pré-estabelecidas, oferece um espaço para que a voz do entrevistado possa ser ouvida, possivelmente surpreendendo o pesquisador com respostas e abordagens de assuntos que não foram antecipados (LOURO, 2004:27).

Torres (2008), partindo de uma abordagem das entrevistas como narrativas, entende que “as entrevistas são narrativas que correspondem a diversas histórias que reforçam nossos

pensamentos, nossas posições de pertencimento ou não-pertencimento a determinados grupos” (p.239). Nesse sentido, as entrevistas não devem ser vistas como “instrumentos para ‘captar a verdade’, e sim como estratégias de desencadeamentos de discursos” (ibidem).

É durante a entrevista que se faz “história”, na medida em que as lembranças são reconstruídas no ato de se narrar. Por outro lado, se o momento da entrevista é a construção de um espaço determinado no tempo, no qual as lembranças são revividas e contadas dentro de um contexto, tal contexto precisa ser desvelado e levado em consideração na construção dos significados que ocorre na entrevista (LOURO, 2004:27).

Os entrevistados foram escolhidos a partir de negociações relativas a horários, possibilidades, interesse e disponibilidade dos músicos do grupo *Somos Igreja*. O local das entrevistas foi variado. Dependendo das situações, elas foram realizadas na residência dos entrevistados, na minha residência, no local do culto e ensaios, ou na residência de terceiros. As entrevistas foram realizadas individualmente e registradas em arquivos de áudio.

Após a gravação, as entrevistas foram transcritas e organizadas de acordo com o processo de (trans)criação, utilizado e descrito por Gattaz (1996). Nesse processo, as entrevistas já transcritas passam por uma textualização com o objetivo de deixar a narrativa mais dinâmica, suprimindo as perguntas do entrevistador e fazendo cortes em redundâncias ou partes que não estejam claras, tornando a leitura mais “compreensível, o que não ocorre na transcrição literal” (GATTAZ, 1996, p.135).

3.6.2 Observações participativas

Foram feitas observações participativas em campo, ou seja, nos locais de realização dos ensaios, nos cultos, em festivais e encontros onde se realizavam práticas musicais do ministério *Somos Igreja* ou de outros grupos musicais evangélicos. Essas observações foram importantes para a compreensão de determinados processos pedagógico-musicais envolvidos, pois permitiu uma maior imersão ao universo investigado.

A observação direta permite também que o observador chegue mais perto da “perspectiva dos sujeitos”, um importante alvo nas abordagens qualitativas. Na medida em que o observador acompanha *in loco* as experiências diárias dos sujeitos, pode tentar apreender a

sua visão de mundo, isto é, o significado que eles atribuem à realidade que os cerca e às suas próprias ações (LUDKE e ANDRÉ, 2008:26).

As observações se deram entre os meses de julho e novembro de 2010, na cidade de Cruz Alta-RS e foram marcadas e realizadas de acordo com as disponibilidades e variantes que envolveram a pesquisa: viagens, mudança de horários, imprevistos. Ainda que um cronograma tenha sido estipulado para a realização das observações, houve uma certa flexibilidade na organização das mesmas, abrindo possibilidades para mudanças de última hora. Num dos diários de observação registro a respeito de uma das observações não programadas:

Eu havia recém chegado em Cruz Alta, justamente para realizar uma observação do ministério Somos Igreja no culto dominical, e estava na casa da minha família, localizada a meia quadra da praça. Nesse meio tempo meu irmão apareceu para me avisar que uma banda evangélica estava tocando na praça. Imaginei que mesmo não se tratando do ministério Somos igreja, seria interessante fazer uma observação. Além do mais o próprio caráter de surpresa, de não programado, de eventualidade era um aspecto de que estamos imersos na perspectiva da nossa pesquisa o tempo todo, sempre atentos aos movimentos que se mostram em sua casualidade e não apenas presos em rotas estabelecidas ou programas inflexíveis. Parti para a observação-surpresa sem papel, caneta ou outra forma de registro, apenas as mãos nos bolsos e o olhar e os ouvidos atentos (diário de observação, 08/08/2010).

As observações, além de fornecerem subsídios analíticos visuais e sonoros *in loco*, foram de extrema relevância para a construção dos diários de campo, descrevendo tanto dimensões subjetivas (clima, sensações, valores) como físicas (descrição de lugares, sons, cores).

3.6.3 Diários de observação

As descrições dos aspectos físicos e das sensações e impressões produzidas a partir das observações foram registradas em diários de observação. Trivinos (2008) classifica dois tipos de anotações de campo: *as anotações de campo de natureza descritivas*, presumindo uma descrição detalhada dos fatos; e *as anotações de campo de natureza reflexiva*, que refletem as preocupações do pesquisador em suas reflexões metodológicas, teóricas e pessoais. Trechos dos diários foram utilizados para ilustrar determinados aspectos musicais e apresentar reflexões durante o desenvolvimento da pesquisa.

À escrita dos diários procurei incorporar elementos textuais oriundos de minha prática cotidiana em contos e poesia. Nesse sentido reconheço a influência em prosa de autores como os irlandeses James Joyce (1882-1941) e Oscar Wilde (1854-1900), e da poesia de Pablo Neruda (1904-1973) e Mário Quintana (1906-1994), além de uma série de autores que marcaram minha vivência literária. A prática de uma escrita que flerta com a poesia e com o ficcional, permitindo-se aos sabores de analogias e (re)interpretações do vivido, possibilitou uma variedade de nuances que ‘temperaram’ a escrita dos diários.

Soma-se ainda a prática adquirida com a confecção de diários de aulas que tive oportunidade de vivenciar durante a disciplina de Práticas Educativas, ministradas pela Profa Dra Ana Lúcia Louro no curso de Música-Licenciatura da UFSM, com base na proposta de Zabalza (2004). Nessa perspectiva a escrita surge como necessidade de narrar o vivido, “para além do cumprimento puro e simples de tarefas” (LOURO, 2008b:64), proporcionando novas leituras sobre o narrado, valorizando a subjetividade e proporcionando a reflexão.

3.6.4 Materiais específicos

Foram utilizados na pesquisa uma multiplicidade de materiais específicos produzidos no meio musical gospel, como jornais, sites, informativos, blogs, artigos e revistas. Embora alguns desses materiais possam carecer do mérito científico outorgado pelo meio acadêmico, foram importantes para o entendimento da realidade cultural investigada e utilizados como fontes primárias.

Também foram utilizados na investigação materiais produzidos pelos atores da pesquisa, desde recursos audiovisuais como CD³⁹ e DVD⁴⁰, que contém cenas e depoimentos dos integrantes, até material gráfico como livros⁴¹, panfletos e material de divulgação da *Igreja em Cruz Alta*, além do site⁴² disponibilizado na Internet. Essas produções foram importantes, pois ajudaram na concepção e entendimento do ambiente.

³⁹ Ministério de Louvor: Somos Igreja. Cruz Alta, 2005.CD.

⁴⁰ Ministério de Louvor: Somos Igreja. Cruz Alta: Focus comunicações, 2005. DVD.

⁴¹ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: *Somos Igreja* edições, 2008

⁴² disponível em www.igrejaemcruzalta.com.br

3.6.5 Outras considerações

Vale ressaltar as inúmeras impressões, opiniões, falas, exemplos e histórias sobre música gospel que ao longo da pesquisa foram surgindo nos mais variados contextos, desde conversas com músicos que trabalham comigo em diferentes gêneros musicais até discussões acerca de música e religiosidade. De certa forma é possível dizer que é uma discussão presente no cenário musical, com diferentes ênfases, e portanto relevante no que diz respeito à construção de um diálogo entre experiências musicais.

Ademais, situações diversas contribuíram para compreender o fenômeno musical gospel como algo dinâmico e presente na nossa sociedade contemporânea. Muitas vezes, enquanto eu caminhava pelas ruas pude ver jovens reunidos cantando louvores nas praças, no calçadão ou em esquinas. Nas viagens que realizei nos últimos dois anos, passei a observar as igrejas e denominações pentecostais que cada vez mais parecem fazer parte do cenário social, encravadas em periferias e centros urbanos.

Ainda que esses comentários e observações, algumas vezes críticos ou favoráveis ao modo de ser músico gospel, não estejam incluídos como referências no relatório, ajudaram a criar o entendimento de um panorama complexo, que se constrói a partir de diferentes visões e conflitos com outras identidades musicais.

3.6.6 Análise dos dados

A análise dos dados foi realizada a partir de categorias que foram sendo construídas durante o processo da pesquisa. Se num primeiro momento a intenção era trabalhar exclusivamente com as práticas pedagógico-musicais no grupo, aos poucos foram se abrindo reflexões sobre a construção de identidades musicais e significados religioso-musicais que permeiam o cotidiano dos atores.

Durante as observações, foram se delineando algumas possibilidades de análise, que resultaram em focos que orientaram o roteiro semi-estruturado (em anexo) das entrevistas. Após as entrevistas foi necessário redimensionar algumas categorias, assim como a criação de outras

possibilidades de análise. Nesse ínterim, algumas categorias foram abandonadas, reformuladas e reinterpretadas, buscando atender às complexidades que a pesquisa foi aos poucos implicando.

Assim, no conjunto das categorias prévias, indicadas pelo referencial teórico, das categorias propostas pelas observações e num último momento das categorias que resultaram a partir das entrevistas, surge o panorama de análise: a construção de identidades musicais a partir das tensões entre tradicional e contemporâneo, ministro e artista, secular e religioso; os princípios do conceito cristão de santidade e suas relações com a música; e as diversas práticas pedagógico-musicais que se estabelecem no grupo de louvor. Essas categorias não apresentam fronteiras definidas entre si, sendo que não foram analisadas isoladamente, mas em constante fluxo, muitas vezes se confundindo e se aglutinando umas com as outras.

Essa articulação se evidenciou quando eu percebi que determinados trechos das entrevistas ou dos diários eram relevantes para distintas categorias, e não podiam ser analisados fora de um contexto maior. A criação de categorias de análise, nesse sentido, não pretende ‘separar’ os elementos para serem analisados a partir de formulações gerais, ‘dissecados’ e isolados do contexto, mas para construir um quadro de interpretação que possa levar em consideração todos os aspectos que lhe dão sentido e significado. Conforme Louro (2004), “a análise numa perspectiva teórica interpretativa assume a existência não de uma realidade a ser estudada, mas de interpretações do vivido” (p.52).

3.7 Falando de religião: algumas implicações

O contexto específico em que a pesquisa foi realizada demandou algumas considerações sobre determinados conceitos e a necessidade de compreender e articular rupturas e continuidades entre diferentes concepções da realidade. Esse ‘malabarismo’ implicou o trânsito complexo entre o referencial teórico utilizado, a minha visão de mundo sobre religiosidade e as crenças e valores dos atores da pesquisa.

As breves linhas a seguir não pretendem aprofundar ou esgotar os temas propostos, nem ‘dar conta’ dos problemas conceituais que surgiram, apenas pretendem lançar problematizações e reflexões, que podem orientar futuras pesquisas na temática de educação musical e algumas formas de religiosidade. Penso até que em nenhum momento essas implicações foram resolvidas

ou superadas durante a pesquisa, ou mesmo apresentem maneiras de o ser, mas refletem preocupações ao tratar de determinados temas de maneira caleidoscópica.

3.7.1 O Sagrado

A utilização do termo sagrado apresenta algumas considerações e seu uso sem maiores reflexões pode gerar mal-entendidos conceituais. O conceito pode ser apresentado por diferentes ângulos, oferecendo distintas posições ontológicas e opções metodológicas, e sua utilização a partir de determinado quadro teórico lhe confere distintas particularidades.

Gaarder (et. al., 2005) aponta o sagrado como uma palavra-chave para os pesquisadores da religião no século XX. O termo, destacado a partir de 1917 através da obra *Das Heilig* do protestante alemão Rudolf Otto, expressa o *ganz andere*, aquilo que é “inteiramente o outro, ou seja, que é totalmente diferente de tudo o mais e que, portanto, não pode ser descrito em termos comuns” (GAARDER et. al., 2005:20). Diante dessa experiência numinosa, o homem é tomado de uma sensação ambígua de pavor (*mysterium tremendum*) e de fascínio (*mysterium fascinans*), e tem o sentimento de sua profunda nulidade.

Essa perspectiva do sagrado influenciou o trabalho do romeno cristão Mircea Eliade, que introduz o conceito de profano em oposição ao sagrado. “Ora, a primeira definição que se pode dar ao Sagrado, é que ele se opõe ao Profano” (ELIADE, 1992:17). Para o autor, o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais específicas assumidas pelo homem. Essa relação de dualidade é uma característica que se evidencia na concepção de sagrado dos atores, e portanto pode ser entendida nesses termos.

Através da utilização do termo hierofania, Eliade (1992) propõe a irrupção do sagrado como algo que se manifesta numa ordem diferente do profano. A partir de hierofanias elementares, como a manifestação do sagrado em objetos, ou de uma hierofania suprema, no caso do cristianismo a encarnação de Deus em Jesus Cristo, encontramos-nos diante da manifestação de algo que “não pertence ao nosso mundo” (ELIADE, 1992:17).

Para Usarsky (2004), o sagrado assumiu em suas primeiras formulações, a partir de uma cosmovisão dualista, um significado ontológico em que representa uma esfera complementar ao profano, e ambas constituem o ser em sua totalidade. Nessa perspectiva, “do ponto de vista do

profano, o sagrado é ‘totalmente outro’ e constitui um fenômeno *sui generis*, ontologicamente independente e autônomo” (USARSKY, 2004:76).

A partir dessa premissa⁴³, o sagrado é entendido como uma esfera que poderia ser alcançada por todos os indivíduos, universalmente; como se o ser humano pudesse, independente de seu contexto sociocultural, chegar, embora por meios diferentes, à essência do sagrado. Compreendida como uma predisposição natural do ser humano ao numinoso, a reação ao sagrado poderia ser ‘acionada’ e vivificada através daquilo que ‘se revela’.

Embora o mundo empírico religioso apresente variáveis e formas diversificadas no espaço e tempo, essas diferenças nas religiões seriam transpassadas a fim de compreender a essência da religião. Usarky (2004) critica essa postura, pois

na busca de compreensão do *sagrado* como fenômeno universal, único e trans-histórico, os elementos culturais, sociais, filosóficos e práticos constitutivos pela pluralidade das religiões concretas tornam-se secundários ou, até mesmo, irrelevantes em relação ao objetivo final da sua pesquisa (p.77).

Afim de evitar a utilização da terminologia do sagrado exclusivamente por esse prisma, que ao tomá-lo como um fenômeno perceptível e acessível universalmente entra em choque com o paradigma interpretativo que orienta a presente pesquisa, levanto algumas ressalvas e cuidados que podem, senão esclarecer, ao menos proporcionar pontos de orientação quanto à perspectiva utilizada.

Ao tratar do sagrado não pretendo, dessa forma, admitir a posição dualista em que o termo foi criado, mas compreender que algumas experiências e sentidos musicais que os atores da pesquisa vivenciam podem ser descritos e entendidos nesses termos. Dessa forma, o termo sagrado não é entendido aqui como singular e universal, capaz de contemplar as inúmeras modalidades e práticas religiosas⁴⁴, principalmente aquelas sem influências dualistas da teologia judaico-cristã e de uma filosofia ocidental.

Para Rubens Alves o sagrado não é simplesmente “encontrado” ou “revelado”, ele é representado simbolicamente pelo homem na sua construção de significados.

⁴³ Para uma exposição e crítica desses pressupostos teóricos e metodológicos sobre o sagrado: USARSKY, Franck. *Os Enganos sobre o Sagrado – Uma Síntese da Crítica ao Ramo "Clássico" da Fenomenologia da Religião e seus Conceitos-Chave*. Revista de Estudos da Religião Nº 4 / 2004 / pp. 73-95

⁴⁴ “A discussão crítica à obra de Rudolf Otto fornece material suficiente para confirmar que o conceito do *sagrado* é inadequado para servir como categoria universal da história da religião” (USARSKY, 2004:87).

Nenhum fato, coisa ou gesto, entretanto é encontrado já com as marcas do sagrado. O sagrado não é uma eficácia inerente às coisas. Ao contrário, coisas e gestos se tornam religiosos quando os homens os batizam como tais. A religião nasce com o poder que os homens têm de dar nomes às coisas, fazendo uma discriminação entre coisas de importância secundária e coisas nas quais seu destino, sua vida e sua morte se dependuram (ALVES, 1986:26).

O sagrado em um objeto, portanto, não é explícito, perceptível em si mesmo, mas depende do olhar que é lançado sobre o objeto, e que encontra sua validação em um sistema de crenças. Dessa maneira, coisas inertes e gestos, “passam a ser os sinais visíveis desta teia invisível de significações, que vem a existir pelo poder humano de dar nome às coisas, atribuindo-lhes um valor” (ALVES, 1986:29).

Foi necessário entender como o sagrado é representado na concepção cristã, e ao mesmo tempo compreender as implicações ao se apropriar desse termo nessas condições. Metodologicamente, portanto, não é pretensão da pesquisa ‘constatar’ a revelação do sagrado, ou mesmo ‘vivenciar’ o sagrado como pesquisador, mas compreendê-lo como um importante elemento inscrito na perspectiva sócio-religiosa cristã, que define visões de mundo e estabelece posições ontológicas.

3.7.2 Entre o pluralismo e o dualismo

A multiplicidade e a diversidade que envolvem as discussões na contemporaneidade apontam que a teoria social, “sem dúvida alguma, está se tornando mais pluralista” (GEERTZ, 1999:10). O desenvolvimento de pesquisas qualitativas, em suas inúmeras influências teórico-metodológicas e linhas de pensamento, tem proporcionado novas ferramentas de análises que permitem diferentes interpretações da realidade. Para Geertz (1999):

embora alguns dos que se julgam donos de alguma grande verdade ainda andem por aí, qualquer proposta de uma ‘teoria geral’ a respeito de qualquer coisa social soa cada vez mais vazia, e aquele que professa ter tal teoria é considerado megalomaniaco (p.10).

Na educação musical, tanto na produção de pesquisas, nas políticas públicas ou nas mídias, essa discussão também encontra espaço, de maneira “que assistimos uma proliferação de

debates sobre cultura e diversidade” (SOUZA, 2007:19). Essa compreensão prevê a superação de dicotomias entre música erudita/popular, escrita/oral, urbana/rural, tradicional/contemporânea, etc., e abrange múltiplos universos e realidades musicais.

No entanto, no contexto da pesquisa, alguns binômios são intrínsecos ao discurso musical em questão, principalmente na relação entre música sagrada/profana, embora na prática essas fronteiras já estejam, em alguns pontos, atenuadas e flexibilizadas. A distinção binária entre o sagrado e o profano informa uma visão de mundo compartilhada por alguns grupos religiosos, aos que se inclui a comunidade evangélica investigada.

Ainda que em muitas igrejas cristãs contemporâneas ocorra mais um nivelamento do que uma polarização entre o sagrado e o profano (MENDONÇA, 2008), foram constatadas várias vezes entre os entrevistados referências à música ‘do mundo’, hábitos ‘mundanos’ ou símbolos ‘profanos’. Alguns binômios foram mantidos nas reflexões quando necessários, para expressar que eles fazem parte da concepção musical evangélica, em diferentes níveis.

4. A COMUNIDADE EVANGÉLICA *IGREJA EM CRUZ ALTA* - RS



Figura 3

4.1 História

A comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta* teve sua origem em uma denominação metodista, na cidade de Cruz Alta - RS. Alguns membros dessa denominação passaram a procurar uma nova visão da Palavra de Deus, principalmente em relação à maneira de conceber a Igreja, não somente como um local físico de encontro, mas como um conjunto de pessoas em comunhão. Embora concordassem em muitos aspectos doutrinários com o pastor da congregação metodista, perceberam que não era possível fazer as mudanças necessárias sem se opor à autoridade da instituição.

Essa mudança de posição parece compreender um entendimento de religiosidade que ultrapassa as expressões de pertencimento institucionalizado. Ao sair da igreja metodista à qual pertencia, o grupo passa a se identificar pela ressignificação de suas leituras a partir de suas interpretações da Bíblia, que permanece como objeto sagrado instituído. Dessa maneira, o processo de dissidência gira em torno da (re)interpretação e não necessariamente da substituição dos símbolos que assumem o caráter do sagrado. Para relativa autonomia dessas novas leituras

seria necessário ir além dos dogmas e das formas organizacionais que envolvem as instituições tradicionais.

... o assunto foi se aprofundando e o pastor disse que não poderia mudar a sua denominação porque nós achávamos que a Bíblia dizia de outra forma e que ele estava para obedecer às ordens de cima. Parecia razoável, porém, nós estávamos ali para obedecer aos princípios da Palavra e não estávamos ligados a um código ou a um estatuto (...). Não conseguimos ver a Igreja com outro fundamento ou fundador a não ser o SENHOR Jesus⁴⁵.

Essa prática de redimensionamento dos valores sociais e religiosos é identificada por Francisco Rolim quando o autor analisa as religiões chamadas populares, incluindo as pentecostais.

podemos dizer que num determinado sistema religioso há indivíduos que se acham mais na parte nuclear, enquanto outros circulam na periferia cultural deste mesmo sistema. Isto significa que nem todos vivenciam do mesmo modo os valores e crenças do seu sistema religioso. Mas também significa que aqueles que vivem na periferia cultural são portadores de valores e crenças, que se tornam pólos mais ou menos autônomos de práticas e de condutas. Ou seja, formam-se pontos nodais geradores de religiosidade. Na medida em que se distanciam do núcleo do sistema religioso, ou de seus valores centrais, gozam de maior autonomia. Se o afastamento é de tal ordem que nenhuma vinculação mais guarde com a parte nuclear, opera-se uma cisão⁴⁶.

No final do ano de 1984, nove ex-integrantes da metodista deixaram a denominação em busca de uma visão primitiva de Igreja, uma “visão de Corpo de Cristo, uma Igreja sem placas, uma Igreja de tempo e templo integrais”⁴⁷. Passaram a se reunir e a congregar adeptos a partir do início do ano de 1985, em uma casa situada na rua Francisco Alves, nº 432, no bairro Ferroviário.

O avivamento das nossas vidas teve sua gênese em 2 de janeiro de 1985, com o primeiro encontro em nosso “cenáculo”; alguns tinham, aproximadamente, seis meses e outros cerca de dois anos de conversão, quando saímos da Metodista, contando com a presença de alguns poucos discípulos, cheios de sonhos e não enxergando nenhuma realidade, ali estavam naquele encontro e permanecem alguns conosco até hoje (...)⁴⁸.

⁴⁵ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: Somos Igreja edições, 2008, p.26

⁴⁶ ROLIM, Francisco C. Religiosidade popular. Em: <http://pensocris.vilabol.uol.com.br/religiosidade.htm> acessado em 02/06/2010

⁴⁷ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: Somos Igreja edições, 2008, p.26

⁴⁸ Ibidem p. 40

Pelo fato de não possuírem uma organização maior, ou seja, de não estarem vinculados a nenhuma congregação institucionalizada, enfrentaram algumas dificuldades no início. Alguns adeptos acabaram por voltar para a denominação metodista, outros procuraram diferentes denominações, já com mais tempo de atividade.

Ainda no ano de 1985, tomaram conhecimento de uma comunidade evangélica em Porto Alegre-RS que, sem placas e sem rótulos, manifestava-se como um organismo vivo, ideal buscado pelos discípulos cruzaltenses. Alguns membros foram à capital para tomar contato com essa comunidade, conhecida como *Igreja em Porto Alegre*, e participaram de algumas reuniões, na época em locais como as ruas General Câmara, Cristóvão Colombo e Manardi. A partir de 1987, passaram a ter cobertura da *Igreja em Porto Alegre*, contando com a ajuda de presbíteros portoalegrenses na compreensão e visão do evangelho.

Como dissidentes da igreja metodista, não filiados a nenhuma igreja tradicional e sem uma organização institucional hierárquica, no início o grupo passou a sofrer perseguições. Apesar de adotar o nome *Igreja em Cruz Alta*⁴⁹, eram chamados pejorativamente de seita, ‘igreja sem nome’ ou ‘igreja sem placa’.

A necessidade de uma auto-identificação entre os adeptos tende a ser decisiva em relação a uma estrutura de códigos religiosos, pois garante o sentimento de pertença em torno do sagrado. De maneira que as reorganizações neopentecostais, quer igrejas ou seitas, apesar de se desprenderem de uma igreja tradicional em busca de autonomia, ainda mantêm uma linha de organização e de delimitação, estabelecendo-se porém em outros níveis de autoridade, mas que se produz em torno de suas interações sociais. Do ponto de vista musical a identificação também deve ser referencial, pois todo músico sabe do delicado drama de pertencer a uma banda ‘sem nome’⁵⁰.

Existe algo nessa caminhada que tem a marca, a evidência nesses anos de história de visão de Igreja na cidade, e que Deus sempre incendiou o nosso coração e colocou uma determinação violenta de defendermos esse princípio, que foi sobre uma visão de Igreja como seu corpo, seu organismo vivo, e não uma mera organização religiosa, e debaixo dessa visão tomamos posição que deveríamos pagar o preço de encarar a cruz dessa

⁴⁹ Em busca de uma unidade doutrinária, embora não exista vínculos institucionais entre elas, as igrejas se identificam a partir da cidade de origem. Por exemplo: Igreja em Porto Alegre, Igreja em Rio Grande, Igreja em Santa Maria, etc.

⁵⁰ Sugiro essa analogia a partir da minha experiência pessoal como músico, considerando que ela pode ser comum a experiência de muitos outros músicos leitores deste texto.

revelação⁵¹.

Atualmente, numa trajetória de 25 anos, a *Igreja em Cruz Alta* conta com 3 presbíteros, 2 diáconos e mais de 500 discípulos, convertidos pela própria comunidade ou oriundos das denominações metodista, luterana, católica, entre outras. Em busca de uma unidade, o grupo tem se reunido em retiros, acampamentos e festivais com outras denominações evangélicas⁵², que dividem a idéia de um corpo, de um organismo vivo tendo como vínculo a Bíblia e a sua interpretação. A influência da *Igreja em Cruz Alta*, em sua missão de divulgar o evangelho, ultrapassou os limites da cidade e ajudou a fundar a *Igreja em Fortaleza dos Valos* e a *Igreja em Pejuçara*, ambas cidades da região.

O papel social da *Igreja em Cruz Alta* é realizado através de mutirões e assistências, organizando sopas comunitárias para pessoas de baixa renda, oferecendo apoio a presidiários e a crianças carentes, além de trabalhos em vilas e bairros que têm pouca ou nenhuma assistência social. Esse papel é resultado de uma preocupação com a realidade em que o grupo se insere, exemplificando o que muitas denominações neopentecostais têm feito. É de fato notável que os evangélicos, em sua maioria, se mostrem mais preocupados com o ‘aqui e agora’, fazendo com que suas experiências religiosas pessoais e seu discurso religioso não se manifestem desconectados da sua realidade particular. Essas ações contribuem para um “curioso mas efetivo benefício social”⁵³.

Fincados nas comunidades carentes, os templos evangélicos promovem a redução de vários índices negativos na vizinhança, começando pelo total de alcoólatras e terminando no número de ocorrências criminais. "Quando uma igreja evangélica entra numa comunidade pobre, contribui para elevar a auto-estima dos moradores e gera um efeito disciplinador", afirma o sociólogo Rubem César Fernandes, diretor executivo do movimento Viva Rio e pesquisador do Instituto de Estudos da Religião⁵⁴.

O reconhecimento das autoridades municipais veio através da entrega simbólica da chave de Cruz Alta ao Pastor Gilberto Souza, presbítero da *Igreja em Cruz Alta*, no dia 02 de setembro de 2008, dinamizando a relação entre sociedade civil e religiosa.

⁵¹ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: *Somos Igreja* edições, 2008, p. 79

⁵² Em 17/11/2006 foi realizada em Cruz Alta – RS, a 1º Festa dos Tabernáculos que contou a presença de pastores das Igrejas Quadrangular, Metodista, Batista Nacional, Luterana e União das Assembléias.

⁵³ A fé de resultados. Veja Online. 07/07/2004. disponível em: http://veja.abril.com.br/070704/p_108.html

⁵⁴ ibidem

4.2 Organização, visão e ação

A *Igreja em Cruz Alta* é uma organização local, levando em conta que a “localidade é o único modo de Deus dividir a Igreja Universal em igrejas locais”⁵⁵. Apesar da liderança de três presbíteros, se organiza em torno da idéia de um corpo, onde cada discípulo é único, buscando na diversidade uma concepção de unidade.

Na medida que progredimos em qualidade, progrediremos em unidade, porque a unidade é fruto da qualidade, assim como a divisão é evidência de imaturidade e carnalidade (1Co 3:1-4). Os filhos de Deus, como irmãos que somos, devem formar uma só família aqui na terra, a família de Deus⁵⁶.

Baseada nas Escrituras e na concepção de Corpo de Cristo, a Igreja apresenta uma estratégia para a edificação da visão tomando Cristo como a Cabeça, que deve edificar o corpo, e os filhos de Deus (os discípulos) como os membros desse corpo. A função da Cabeça é de governar o corpo, dar vida aos membros e dotá-los de dons e graça. Aos membros do corpo cabe a função de trabalhar na sua edificação, chegando a uma unidade de fé e estatura de Cristo.

Esse reconhecimento é essencial na construção das identidades evangélicas. Ao reconhecer-se como parte efetiva do ‘corpo de cristo’, o adepto assume sua pertença ao ‘todo’ e passa a redirecionar seus códigos de conduta com base nessa identificação, orientando suas práticas. Esse reconhecimento é hoje expressado não na exclusão de outras identidades sociais, mas no atravessamento da identificação religiosa nas demais. Fazer parte do ‘corpo de cristo’ é estabilizar a autocompreensão através do termo religioso; ou seja, na fragmentação das múltiplas identidades, a última palavra ainda é ‘ser evangélico’.

Reconhecer-se como evangélico também pode ser uma forma de se distinguir ‘dos outros’, os não-evangélicos ou não-cristãos. Embora as experiências religiosas possam se dar de maneira diferente entre os adeptos, a identidade religiosa é evocada como um laço para uni-los em torno da representação evangélica, e que os distingue em relação a outros grupos que se identificam pela religião.

A ação que a igreja, o corpo de Cristo, deve desenvolver é expressa nas seguintes atitudes:

⁵⁵ Em: http://www.igrejaemcruzalta.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=16 acessado em 28/02/10.

⁵⁶ Ibidem

pregar, batizar e ensinar. Essas palavras resumem a expressão ‘fazer discípulos’ e correspondem à ação de Jesus Cristo na Terra. A fim de atingir esse propósito, a *Igreja em Cruz Alta* conta com diversos ministérios que desenvolvem diferentes ações, projetos de produção artística e meios de divulgação e propaganda da sua proposta.

Atendendo a diferentes especificações, cada ministério conta com líderes próprios, dinamizando e descentralizando a autoridade. Fazem parte da *Igreja em Cruz Alta* o Ministério dos Jovens, Ministério dos Pré-adolescentes, Ministério Guapos de Cristo, Ministério dos Casais, Ministério dos Anciões, Ministério de Louvor dos Pré Adolescentes, Ministério de Louvor dos Jovens, Ministério de Louvor Coral, Ministério do Teatro, Ministério da Coreografia e o Ministério da Intercessão.

No campo de divulgação e comunicação, a *Igreja em Cruz Alta* conta com a Rádio Web *Somos Igreja*, uma livraria específica e um site eletrônico, disponível em <http://www.igrejaemcruzalta.com.br/>, trazendo informações, notícias e artigos sobre as ações da igreja. Destacam-se produções culturais independentes realizadas a partir de recursos próprios como a gravação e distribuição do CD *Somos Igreja*, com composições próprias; o DVD *Somos Igreja*, com relatos, imagens dos ensaios e a gravação ao vivo do show de lançamento do CD; e ainda o livro escrito pelo presbítero César Souza de Souza, *Nossa História...*, que relata a trajetória histórica da *Igreja em Cruz Alta*. Também podem ser citados dois comerciais⁵⁷ veiculados na programação da RBS TV Cruz Alta em 2010, abrangendo 23 cidades vizinhas.

4.3 Espaço físico

Desde os primeiros avivamentos realizados na já citada casa no Bairro Ferroviário, a *Igreja em Cruz Alta* tem buscado espaços que melhor abriguem seu crescimento e proporcionem melhores condições. Nos primeiros anos as reuniões eram realizadas nas residências dos discípulos: nas salas, garagens ou porões. Mas essas locações tornaram-se insuficientes para atender à crescente demanda de novos integrantes.

⁵⁷ Os comerciais podem ser visualizados em <http://www.youtube.com/watch?v=EZ2m3c9mbq0> e <http://www.youtube.com/watch?v=hUh4xOqvx3Y> respectivamente.

Mais tarde resolvemos alugar um local de encontro para a Igreja, no Bairro São José. Começamos a arrumar aquele prédio feio e cheio de problemas; quando estávamos quase terminando, o dono daquela construção mudou o combinado e acabamos desistindo de nos reunir ali para os nossos cultos públicos⁵⁸.

Vários lugares passaram a servir de sede temporária: o Sindicato dos Comerciários, uma creche no Bairro de Fátima, a União Operária Cruzaltense, o Círculo Operário de Cruz Alta, e por fim um pavilhão na rua Ibirubá, nº69, na Vila Gobbo, onde eram realizados os cultos públicos e os ensaios de louvor. Ali permaneceram por oito anos, representando “um momento de estabilidade e crescimento; chegamos com aproximadamente 200 pessoas e saímos com aproximadamente 400 discípulos, quase o dobro”⁵⁹.

Percebe-se nessa ‘peregrinação’ em busca de um local a possibilidade de adaptação da igreja, que se estabelece em relação aos seus discípulos e suas condições materiais, aproximando-se das realidades sociais dos mesmos. A igreja se move junto com seus adeptos, numa dinâmica própria.

O nosso maior patrimônio nesses anos tem sido as pessoas; não cultuamos prédios, locais de encontro, confessamos sempre que o corpo é de Cristo, o qual é formado de carne e sangue, e não de areia, tijolos e cimento, isso não é Igreja. Igreja, para a Palavra, são as pessoas, membros ligados à Cabeça, Jesus Cristo⁶⁰

A partir de 2005, a *Igreja em Cruz Alta* passou a se estabelecer na rua Domingos Veríssimo nº 43, no Bairro Centro, um lugar amplo e com capacidade para mais ou menos 1.000 pessoas. Nos últimos anos tem sido feito um grande esforço, contando com a participação de todos os membros, para que seja efetuada a compra do imóvel.

4.4 O Ministério de Louvor *Somos Igreja*

O Ministério de Louvor *Somos Igreja* foi criado no ano de 1985, junto à formação da comunidade evangélica *Igreja em Cruz Alta* – RS, com o objetivo de louvar a Deus através da

⁵⁸ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: *Somos Igreja* edições, 2008, p.96

⁵⁹ Ibidem, p.98

⁶⁰ Ibidem, p.101

música. O grupo inicialmente era composto de 8 (oito) pessoas que cantavam hinos e louvores acompanhando-se de violões. As dificuldades materiais foram marcantes no início, sendo superadas aos poucos, com o passar do tempo. A primeira bateria foi “montada” peça por peça e havia um “violãozinho ‘meia boca’, que era motivo de grande disputa”⁶¹.

No início eram dois os integrantes que sabiam tocar um pouco de violão, sendo que os hinos e louvores cantados faziam parte do repertório evangélico tradicional.

Esse ministério nasceu através de pequenos encontros dentro da própria realidade que a Igreja atravessava no começo distante, em 1985, quando as pessoas já eram escassas (imagine então os músicos). Era comum nos reunirmos em pequenos grupos, e num campo qualquer começamos a levantar um altar (...). Quanto à qualidade do que cantávamos e tocávamos, para a época estava de bom tamanho; a qualidade podemos dizer que não era o ponto forte, mas o inverno passou e a cada momento da Igreja o SENHOR foi qualificando esse ministério⁶².

A partir de 1993, o grupo passou por amplas mudanças estruturais. A ampliação do número de participantes e a busca pela inserção na cultura musical gospel, com ênfase na produção e divulgação, deram início à configuração atual do Ministério de Louvor *Somos Igreja*. Mantiveram-se, no entanto, a identidade religiosa e o objetivo original.

Essas mudanças fazem parte de uma nova concepção musical em diversos círculos evangélicos, que admitem a música como uma atividade múltipla e que não necessita estar presa a uma única forma para produzir sua mensagem.

A música sempre está presente nos encontros com a vida e com Deus (...). Ela é simples e matemática, mas, simultaneamente, complexa, múltipla; transcende aos horizontes possíveis das melodias, ritmos, culturas e regras fixas. A música é amiga da pluralidade e da beleza, do amor e do poder de Deus. Certamente, por isso ela é serviço, instrumento, motivação e conteúdo de evangelização⁶³.

Três fatores principais levaram à reestruturação do grupo: o crescimento e o a renovação da música *gospel* no Brasil, a entrada de pessoas que já possuíam algum tipo de formação musical e a criação de músicas próprias.

A influência dos novos grupos musicais evangélicos é evidente, pois o aumento da

⁶¹ SOUZA, César Souza de. *A nossa história... Igreja em Cruz Alta*. Volume 1. Cruz Alta: *Somos Igreja* edições, 2008, p.69

⁶² Ibidem p.243-244.

⁶³ LIEVEN, P. Guilherme. *Música, história e adoração: ritmos e barulhos*. IECLB, 2006. Disponível em: <http://www.luteranos.com.br/mensagem/artigo_arte_luterana9.html> Acessado em: 20/12/2006.

qualidade do material produzido por grupos como Oficina G3, Diante do Trono, Filhos do Homem e Asaph Borba⁶⁴ fez com que os membros do Ministério de Louvor se preocupassem cada vez mais com questões referentes à qualidade da execução e uma busca mais aprofundada sobre novas sonoridades. O surgimento e a divulgação de novos grupos musicais evangélicos também foram importantes para criar uma nova concepção de identidade do grupo, pois através desse aumento significativo na produção e divulgação a música gospel tornou-se reconhecida entre o meio, oportunizando um repertório mais amplo e favorecendo a criação de mais grupos musicais especializados.

Com a entrada no grupo de membros da comunidade que já possuíam algum tipo de experiência musical houve uma melhora na qualidade sonora, pois através da troca de experiências e de conhecimentos o grupo passou a se desenvolver com mais maturação. Essa formação musical anterior pôde ser constatada através de exemplos tais como: aulas com professores particulares de música, participação em grupos de rock e ainda participações em corais. O aumento do número de instrumentistas também ampliou as possibilidades timbrísticas, pois houve a inclusão de instrumentos como teclado, bateria, contrabaixo, percussão e guitarra.

O processo de composição é visto pelo grupo como uma atividade coletiva e que contou com a participação de discípulos da Igreja que não atuavam efetivamente no Ministério de Louvor. Essa participação ocorreu através de letras e coreografias, caracterizando um esforço comunitário em busca dos mesmos valores culturais e ideológicos. Valéria Souza, integrante e líder do grupo, em depoimento registrado no DVD *Somos Igreja*⁶⁵ comenta:

Como o próprio CD diz: “Somos Igreja”, então toda a Igreja estava envolvida nesse projeto, uns com jejuns e orações, uns compondo as músicas e as melodias, e outros com a dança. Então todos estão envolvidos, a Igreja toda está envolvida nesse propósito (2005).

Com o objetivo de divulgar suas composições e compartilhar sua mensagem com um número maior de pessoas, não se limitando apenas à comunidade local, o grupo decidiu gravar um CD⁶⁶ independente, ou seja, composto, arranjado, gravado e produzido a partir de suas próprias possibilidades e recursos.

⁶⁴ Grupos evangélicos brasileiros dos estados de SP, MG, PR e RS respectivamente.

⁶⁵ Ministério de Louvor: *Somos Igreja*. Cruz Alta: Focus comunicações, 2005. DVD.

⁶⁶ Ministério de Louvor: *Somos Igreja*. Cruz Alta, 2005.CD.

A *Igreja em Cruz Alta* também conta com o Ministério de Louvor dos Jovens e o Ministério de Louvor dos Pré Adolescentes, incentivando e oportunizando o contato com a música em diferentes níveis. A organização desses ministérios é feita através de lideranças distintas para cada grupo, embora estejam submetidas à autoridade dos presbíteros. Atualmente, o Ministério de Louvor *Somos Igreja* possui em sua formação em torno de 17 integrantes, homens e mulheres entre 16 e 42 anos, instrumentistas e cantores.

A ligação do grupo com a própria comunidade evangélica é muito estreita, sendo que se um dos membros abandonar a Igreja, estará conseqüentemente desvinculado do Ministério de Louvor. Também existe uma atenção quanto aos objetivos de evangelização e a relação da postura do músico com a Igreja e na sociedade. Esse vínculo torna visível a importância social do grupo, pois não são as habilidades musicais de um integrante o que determina sua presença no Ministério de Louvor, e sim seu posicionamento religioso e sua inserção no meio cultural evangélico.

PARTE II

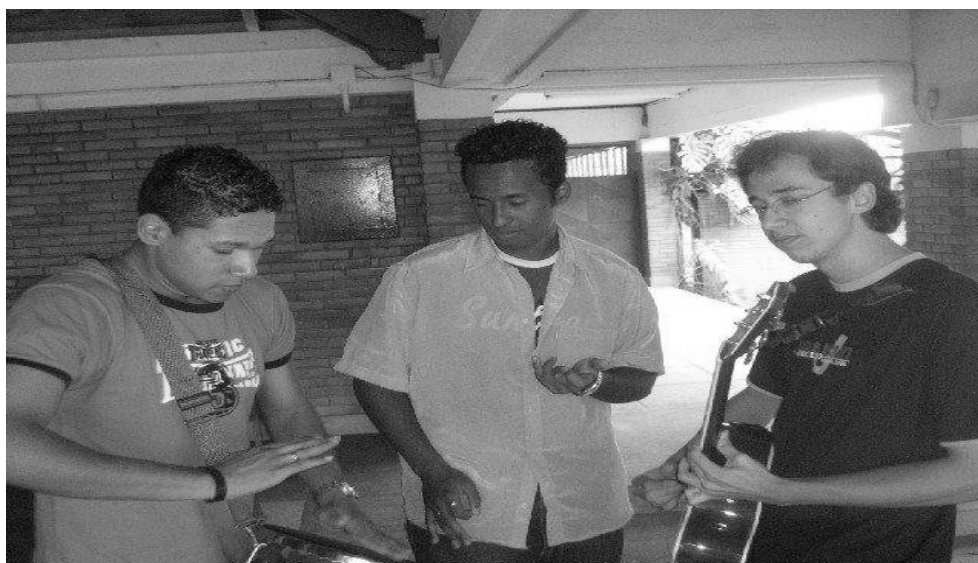


Figura 4

Epílogo: Histórias musicais e aprendizagens no cotidiano

eu lembro que na minha infância, pelos meus 8 ou 9 anos, eu não conseguia fazer as tarefas escolares se eu não tivesse com um radinho do meu pai, escutando um programa de música que tinha, era como se eu só me concentrasse se houvesse música naquele programa (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

eu passo se puder o dia inteiro, ouvindo ou tocando, ouvindo, tocando e cantando... pra mim assistir TV só quando tem um DVD de música sabe, aí eu assisto, programinha assim que tem bastante música eu ainda assisto, mas é o dia inteirinho, o envolvimento, durmo escutando música, acordo escutando música, o tempo todo... (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

Talvez hoje seja possível anunciar que o sujeito na sociedade contemporânea ocidental está em contato com manifestações musicais em muitas situações diárias (mídias, supermercados, shopping center, praças, reuniões, festas, etc). De fato, Souza (2000) nota que “a frequência da música no dia-a-dia leva-nos a afirmar quase não haver um espaço que esteja livre da música em suas diferentes formas” (p.174).

Numa perspectiva de educação musical construída a partir das relações do sujeito com o cotidiano, abre-se espaço para a compreensão de situações musicais que se produzem no dia-a-dia, e que contribuem para o aprendizado musical. Através das entrevistas foi possível sublinhar

variadas referências que compõem a vivência musical dos atores. A escolha do instrumento, os primeiros sons, as músicas que marcaram, as influências musicais diárias fazem parte da trajetória do músico gospel e podem ser entendidos como elementos significativos na construção de sentidos musicais.

Lacorte e Galvão (2007) apontam que algumas vivências musicais têm início “no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos” (p.29). Alguns dos entrevistados contaram que seus primeiros contatos musicais foram com a família, através de diferentes relações e influências.

aprendi a tocar violão com minha mãe assim: ré, lá e mi, sabe? 3 acordes ali e depois fui indo, isso entre 6 e 10 anos (Daniel A., entrevista em 01/11/2010).

minha família toda é pianista, meu pai cantava no coral e era baixista, minha mãe cantava no coral, então é... veio de família isso, e todo mundo nas reuniões de família sempre se reuniam pra tocar, minha vó tocava piano e todo mundo cantava ao redor do piano aquela coisa toda (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

olha, na minha família tinha... tem muitos músicos assim, primos... o meu irmão toca bateria e eu convivi muito com música gaúcha desde que eu nasci, desde criança (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Gomes (2009:15) considera a família enquanto “locus de práticas musicais e instituição formadora, incluindo formação musical, onde convivem e interagem pessoas de diversas gerações, com suas crenças e valores, com aspectos educacionais e práticas musicais imbricados no contexto socioeconômico da família”. O autor ressalta que as relações de aprendizagens musicais na família “podem ser significativas para aqueles que, ao longo de suas histórias de vida, realizaram, concomitantemente, suas histórias profissionais como músicos” (GOMES, 2009:194).

Daniel se interessou pelo teclado a partir de influência de um amigo, que muitas vezes “representam os primeiros ‘professores’ e incentivadores da prática musical” (LACORTE; GALVÃO, 2007:30).

pra você ter uma idéia, foi assim na brincadeira né cara, tinha um outro tecladista que agora não tá mais conosco, ele me ensinou, me ensinou tudo aí, a maioria das coisa que eu sei foi ele que me passou, a gente brincando ali e ele tocando umas músicas... e eu: “bah que fera que dá pra fazer no teclado, que interessante isso, eu quero tentar” (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

Algumas vivências musicais emergem do contato com um instrumento musical, seja nas mais variadas situações, e que estimulam o sujeito, através de diferentes caminhos, a explorar e se interessar pela sonoridade desse instrumento.

foi com o violão... o Marcelo, nós morávamos juntos e ele ia trabalhar; e ficava o violão dele atirado lá... eu ia lá e fazia barulho e não saía nada. Daí ele tinha aquelas revistinhas sabe, que comprava, daí eu comecei com aquelas revistinhas. Aí foi aquilo né meu, comecei a aprender a fazer notas (Douglas, entrevista em 31/10/2010).

eu devia ter uns 12 pra 13 anos, aí meu irmão comprou um violão e começou a tocar e eu olhava aquele violão aí tentava e não conseguia fazer nada naquele negócio lá... aí eu pedi pra ele me ensinar. ele é um amigo dele, e ele disse: “não, nós não vamos te ensinar”. Aí eu fiquei brabo com aquilo “tão pensando o que”, aí arranjei as revistas lá e comecei, ‘ré’, aquela coisa bem tosca, aí fui praticando, praticando (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

O trabalho de Torres (2004), que investigou as memórias musicais de um grupo de alunas da pedagogia, demonstrou que muitos aspectos musicais na vivência das entrevistadas emergiram de lembranças ligadas a contextos religiosos. Nesse sentido a autora indica “aspectos de aprendizagem musical ligados aos rituais das igrejas, através dos ensaios de corais, de grupos de violão, de preparação de um repertório para as missas e cultos” (TORRES, 2004:66).

Alexandre conta que na adolescência, ao frequentar os cultos de uma denominação batista, passou a observar o que os músicos faziam, e quando surgia uma oportunidade tentava reproduzir o que via no instrumento, sendo que geralmente era incentivado com dicas sobre o fazer musical.

como eu fui criado numa denominação evangélica, batista, a música sempre teve essa atração... aí pelos 10, 12 anos eu não tinha instrumento, mas eu via as pessoas tocarem e no final dos cultos eu ia lá, me envolvia lá, e pegava o instrumento de alguém e ninguém jamais me repreendeu sabe, pelo contrário, as pessoas perguntavam “que que você tá fazendo Alexandre?” “ah eu não sei, mas eu to tentando fazer o que você tava fazendo”, “ah, então você bota o dedo aqui, o dedo ali”, então começou ali já pelos 12 anos, os primeiros passos, primeiros sons né (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Na tentativa de compreender os processos de aprendizagens e as construções de identidades musicais de um músico gospel é necessário levar em conta as inúmeras histórias de vida e de situações musicais que se desdobraram em sua trajetória, e a maneira que ele se relaciona com a música nos diferentes momentos da sua vida. Nesse sentido a aprendizagem pode ser vista como um processo no qual “criamos sentidos e fazemos o mundo possível” (SOUZA, 2008:7).

1. “TODOS OS RITMOS SÃO DE DEUS”: A CULTURA MUSICAL GOSPEL NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES MUSICAIS



Figura 5

A diversidade de formas em que a música gospel passou a ser produzida, distribuída e consumida oferece um quadro complexo da influência dessas condições na construção da identidade musical gospel. Dizer que um músico é gospel é ao mesmo tempo dizer muito e dizer pouco. Se por um lado significa que ele faz parte de uma unidade de valores e crenças de caráter religioso que lhe estabelece uma identidade generalizante com outros músicos gospel, ao mesmo tempo essa categoria não dá conta das inúmeras influências musicais que lhe atravessam o cotidiano (as vivências musicais em família, a escolha por determinado instrumento ou gênero musical, as mídias) e como esses valores musicais são ressignificados e negociados, a partir de uma cultura gospel.

Reconhecer a dinamicidade do sujeito, em suas metamorfoses contextuais, implica no alargamento do conceito de identidade baseado no idêntico, no igual. Nesse sentido o conceito estaria ligado a uma perspectiva onde a permanência ocuparia uma posição central no processo de identidade. Esse princípio de permanência não reconhece a alteridade como um movimento constituinte das interações sociais, e não percebe a diferença, a distinção como uma característica

comum à espécie humana. Quando identificamos a partir da igualdade, passamos a ‘aparar’ as distinções individuais para atingir a homogeneidade, desconsiderando o exercício da pluralidade e fechando algumas escutas para o diálogo entre as distinções.

Compreender as identificações musicais como processos que se dão também na diferença é descongelar os preconceitos sobre algumas identidades, criadas a partir de homogeneizações e tipologias genéricas. Essa orientação permite que não pensemos em ‘desvendar’ uma identidade, ou seja, desnudá-la em sua essência, mas entendê-la na dinâmica da vida social.

Ora, a identidade humana não é dada, de uma vez por todas, no acto do nascimento: constrói-se na infância e deve reconstruir-se sempre ao longo da vida. O indivíduo nunca a constrói sozinho: ela depende tanto dos julgamentos dos outros como das suas próprias orientações e autodefinições (DUBAR, 1997).

Ampliando o entendimento de identidade para além de um carimbo que nos descreve como realmente somos, é possível estender esse entendimento para a identidade musical como “algo que vai se constituindo por muitas escutas e influências, que muda em determinados aspectos, que deixa alguns sons pelo caminho e seleciona outros, escolhendo o que gosta ou o que não gosta para ouvir ou cantar” (TORRES, 2008:238).

A influência da cultura musical gospel na construção de identificações musicais pode ser entendida como um complexo cruzamento e ressignificação de valores musicais, que subjazem ao rótulo de músico gospel. Compreender como essas identificações se produzem e se transformam implica lançar um olhar aos “processos de socialização através dos quais elas se constroem e se reconstroem ao longo da vida” (DUBAR, 1997).

1.1 Localizando o músico gospel

Nos anos 80, o termo gospel foi utilizado no Brasil pela indústria fonográfica para designar um tipo específico de música evangélica, que apresentava principalmente elementos do pop rock e da música romântica norte-americana, e era produzida e distribuída para atender ao público evangélico em geral. Com a criação de segmentos especializados em gêneros musicais específicos como o rock, hip hop, etc., o termo gospel passou a identificar a música evangélica que era produzida em qualquer gênero musical: pagode gospel, rock gospel, hip hop gospel, etc.

A partir de então a música gospel, ou música cristã contemporânea (MCC), tem sido utilizada para se referir à música cristã que, de uma forma ou outra, tem promovido e atendido às transformações sócio-religiosas que se evidenciam no cenário brasileiro a partir da segunda metade do século XX, e com mais ênfase no início do século XXI. Algumas dessas características podem ser ilustradas desde a multiplicidade de gêneros musicais adotados, as relações de mídia e de mercado, as formas de instrumentação, e a ênfase no caráter emocional e na doutrina da guerra espiritual⁶⁷.

De uma forma geral, a definição de músico gospel passou a ser utilizada para distinguir músicos cristãos de músicos não-cristãos. No entanto, considerando as formas contemporâneas em que a música gospel tem se estabelecido, essa identificação não basta para localizar o músico gospel em relação à posição que ele assume a partir de suas diferenças entre o meio gospel, se pode ser descrito como tradicional e contemporâneo, e como essa posição é vista por outras culturas musicais.

1.2 O músico gospel: entre o ‘mundo’ e a tradição

Ainda que seja possível localizar alguns elementos sociais (ajuste às condições urbanas e de mercado, o caráter proselitista, relativização de costumes, o movimento neopentecostal) que contribuíram para o movimento de restauração na música evangélica brasileira, ela não pode ser traçada de forma linear e progressiva, nem determinada a partir de um ponto fixo. Diferentes contextos marcam a forma como ela passou a ser incorporada nas práticas musicais evangélicas e o caráter que ela assume, numa tensa relação entre o tradicional e o contemporâneo. Cada denominação possui particularidades na sua maneira de se relacionar com essas mudanças, e dentro dessas relações constroem maneiras de se ver e se identificar como músico evangélico, na complexa teia musical que compõe o cenário sócio-religioso brasileiro.

Essas transformações foram criando possibilidades para que grupos de louvor de diferentes denominações assumissem e rejeitassem em seus repertórios e práticas musicais algumas características específicas. Numa rede de relações entre modelos tradicionais e

⁶⁷ A doutrina da guerra espiritual é caracterizada, em linhas gerais, como uma negação e reação a formas de religião ou religiosidades não-cristãs, principalmente relativas à cultura religiosa afro-brasileira. Ao longo do texto esse tema será abordado no contexto da pesquisa.

contemporâneos, a música gospel foi se adaptando, confrontando identidades musicais e desestabilizando fronteiras.

Asaph Borba, músico, produtor e compositor que atua desde a década de 1970 no Brasil, com quase 70 Cd's gravados além de um intenso trabalho como fundador da *Life Produções*, é citado pelos músicos do *Somos Igreja* como uma das principais influências para a promoção de mudanças na concepção musical evangélica. Ao fundamentar suas propostas musicais a partir de interpretações de trechos bíblicos, Asaph Borba concebe a restauração da música evangélica como um trabalho missionário, ultrapassando o âmbito local das igrejas e valendo-se de ampla divulgação midiática, múltiplos formatos musicais e enfatizando a expressão emocional e corporal no louvor.

a história da música cristã no Brasil, ela foi restaurada há uns 30 e poucos anos atrás... e um dos ministros que Deus levantou pra restaurar essa área de adoração mesmo, de louvor, de ministração, é o Asaph Borba, que a vida de Cristo dele influenciou vários ministérios (Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

Valéria, líder do *Somos Igreja*, que freqüentava um grupo musical evangélico em Brasília, conta como a influência da música gospel, através da proposta de restauração, contribuiu para um reposicionamento de suas concepções musicais:

por exemplo onde eu freqüentava em Brasília, que era uma denominação, lá era só um coral com orgãozinho, não tinha bateria... aliás, até tinha, mas nós tínhamos que fazer não no local do culto, tinha que fazer numa sala separada, era só pros jovens, aí podia ter a bateria, podia ter o violão, a guitarra ainda não... quando freqüentava lá eu lia o salmo 150: “louvai a Deus com adufes e danças, louvai com todos os instrumentos de corda”, com tudo, com saltério, com harpa. Então eu lia no salmo 150 e ficava assim admirada; eu falei: “mas aqui por que eu tenho que louvar com essa formalidade toda, não posso me expressar, meu corpo tem vontade de expressar, minha face tem vontade de expressar e eu tenho que ficar sempre com essa cara assim, que parece que eu não posso dar um sorriso”. Era o que passavam pra gente, tinha que ser uma coisa formal, até a postura tinha que ser uma coisa formal; e aí quando eu comecei a ir em outras denominações que eram totalmente livres, começaram a cumprir o que a Palavra diz que devemos louvar a Deus com liberdade, com todos os instrumentos que Deus proporcionou o homem a produzir. E eu falei assim: “nossa, era isso que eu sonhava, era o que eu... o que ta escrito aqui, eu quero enxergar isso e agora eu to enxergando”, tanto que eu saí da minha denominação e fui pra outra porque eram pessoas totalmente livres que adoravam com tudo, entrou percussão entrou bateria, entrou tudo, né... isso eu vi lá em Brasília, com 18 anos, que eu comecei a enxergar outras coisas né, em Brasília começou a surgir aquele mover, inclusive nem começou em Brasília começou aqui em Porto Alegre, com o Asaph,, começou aquela adoração totalmente livre com todos os instrumentos, começou aqui em Porto Alegre e foi levada pra Brasília através dele (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Para o músico gospel, aceitar e recusar determinados gêneros musicais, acessórios, posturas e instrumentação específica representa uma relação com a música a partir de certas significações pessoais, como essas significações são entendidas na denominação à qual ele está ligado, em relação a outras denominações e à sociedade em geral. Essa diversidade revela posições não estáveis, dependendo do ponto de vista em que é observada. Alexandre ilustra esse ponto de tensão ao colocar-se ‘no meio do fogo cruzado’, entre o meio secular e as denominações evangélicas tradicionais.

vamos dizer assim que o músico gospel ele ficaria num fogo cruzado pelos tradicionais e pelo mundo... ainda há julgamento por parte do mundo: “ah esses crentes são tudo louco, ah esses crente aí, são uns baita sem vergonha”... ainda há aquele tabu que o crente é isso, é aquilo, é quadrado, é antiquado, é cheio de regra, mas nós somos livres, o Senhor nos fez livres... e os tradicionais tem muitos conceitos de homens, muitas doutrinas de homens que impedem que a música gospel chegue na denominação deles... ainda que essas barreiras estão sendo quebradas, são muitas poucas denominações que hoje você chega e não vai encontrar uma bateria, uma guitarra e um baixo... o que existe ainda é um preconceito assim por exemplo: tem que usar terninho, tem que usar gravata, não pode pular, a bateria é light, não pode ter distorção na guitarra; então o músico gospel ele acaba ficando assim né, de um lado os tradicionais pra quem ele não ia poder tocar de tênis, camiseta e calça jeans, e do outro lado o mundo que quer uma fatia do mercado mas que também continua julgando ele (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Se por um lado o músico gospel é visto como conservador, ‘quadrado’ e ‘antiquado’, pela negação de certos costumes considerados seculares, por outro ele é criticado como ‘ousado’, pela sua aproximação com costumes considerados seculares. Essas posições invalidam identidades fixas, e sugerem a contextualização de quem é visto, por quem é visto e de como é visto. O relato de Daniel A. pode exemplificar relativizações sobre essas questões:

eu tive uma experiência assim na faculdade: estava o curso de jornalismo inteiro, subi lá no palquinho que tinha, e quando eu falei assim: “ah eu queria dar uma boa tarde a todos e tal, e queria dizer que deus tem um propósito pra vida de vocês”; quando eu falei “Deus” todo mundo congelou, ficaram se olhando assim: “o que que esse louco aí tá falando?” (risos)... daí eu falei do propósito eterno de deus pra vida das pessoas, que é ter uma família, ter muitos filhos... e o pessoal ficou meio assim, daí eu fui ministrar um cântico do (Ministério de louvor) Filhos do Homem, e ele é um som assim bem rocksão, meio pesadinho assim, daí todo mundo começou a ver: “bah, mas não é assim como imaginava”... então quebra a barreira que às vezes tem, vai caindo por terra, as pessoas vão vendo assim que crente não é aquele cara engravatado, com a bíblia embaixo do braço...(Daniel A., entrevista em 01/11/2010)

Essa narrativa mostra que Daniel A. ao se identificar como músico gospel produziu uma reação de estranhamento, pois ele não representava o estereótipo de músico evangélico, porém ao

tocar um rock essa reação foi deslocada. Talvez em outro cenário e contexto a identificação como músico gospel fosse vista de outra forma, e o fato de tocar rock é que causasse o estranhamento.

Para Marcelinho, a sociedade em geral tem redefinido suas interpretações sobre o músico gospel:

eu acredito que antigamente tinha mais preconceito que hoje em dia, hoje em dia a aceitação é geral, todo mundo aceita... mas antigamente, se tu fosse tocar uma música evangélica no meio de um monte de gente, os cara já 'tavam' te linchando: "Oh pastor, não sei o que lá"... (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010)

A maneira como o músico gospel pode ser identificado depende da posição que ele assume frente a determinadas situações e relações. O deslizamento entre essas identificações pode, por sua vez, ocupar espaços entre o cristão/não-cristão ou o contemporâneo/tradicional. As mudanças que se têm observado na música gospel, tanto do ponto de vista doutrinário e teológico quanto em suas formas de produção e distribuição, têm acentuado esses deslocamentos e desestabilizado formas precisas e fixas de compreender identidades musicais.

1.3 As mídias evangélicas: produzindo modos de ser músico gospel

Na área de Educação Musical, algumas pesquisas (TORRES, 2008; RAMOS, 2008; SILVA, 2008) têm chamado atenção sobre as influências musicais da mídia no cotidiano e nas construções de identidades musicais. Com diferentes enfoques, esses trabalhos buscam analisar como os sujeitos se relacionam com as mídias e como se identificam e são identificados, a partir de suas escolhas em diferentes contextos sociais.

O movimento gospel, ainda que tenha tomado a música como um de seus principais elementos, revela a estrutura da tecnologia e do mercado evangélico que se desenvolveram em seu entorno e que produzem novas atitudes e condutas cristãs a partir das transformações religiosas e culturais experimentadas na dinâmica social.

está acontecendo aquilo que Paulo escreveu... ele disse que pra ele não importa se é por muito ou se é por pouco, que as pessoas vão ser convencidas a receber o senhor Jesus, então se nós temos o meio de comunicação para que a música que proclama o nome do Senhor, que fala do Senhor que salva, o Senhor que cura, o Senhor que liberta, que está entrando na casa de todas as pessoas através da televisão, através da internet, através dos meios de comunicação, isso eu vejo de uma forma tremenda e maravilhosa (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Revistas de música, vídeos e DVD's, programas de TV musicais, sites, rádios, etc.. têm dedicado espaços para discussões, apresentações de bandas, videoclipes, chats, anúncios que sejam direcionados para o músico gospel. Essas mídias se estendem desde mídias produzidas pelas diferentes denominações evangélicas a grupos empresariais sem finalidades religiosas, representando o músico gospel de inúmeras formas⁶⁸ (como ministro, adorador, instrumentista, celebridade, evangelista, consumidor, etc).

As mídias, em seus diferentes veículos de comunicação, possibilitam a ampla divulgação de modos de ser gospel, e em relação à música oferecem uma gama variada de influências, gêneros e posturas. Conjugada com uma lógica de mercado que se apropria de técnicas de venda e de gestão empresarial, a manutenção da música gospel pelas mídias “procura atender não somente às demandas espirituais e emocionais dos fiéis como também às exigências do mercado” (MENDONÇA, 2008:221).

Com a ampliação dos espaços de divulgação e produção da música gospel surgem outras possibilidades de identificação. Para Marcelinho, a exposição na mídia contribui para desestabilizar conceitos de que o repertório evangélico seja único e ‘antiquado’:

essa exposição da mídia é muito bom, hoje em dia uma das maiores gravadoras do Brasil que é a Som Livre tem contrato com grandes músicos evangélicos, eles tem um segmento gospel, e é muito bom na sociedade, é bom que seja mostrado isso, que é para as outras pessoas verem que não é só aquelas músicas de corinho, aqueles hinos que eram antigamente sabe... são todos os estilos, todo e qualquer estilo: gaúcha, forró, sertanejo, rock, pop, tem todos esses estilos, qualquer gosto que a pessoa tem (Marcelinho, entrevista em 01/11/2010).

Na Internet existe um crescente número de sites e blogs que tratam especificamente da música gospel, nas suas mais diferentes manifestações. No site *supergospel*⁶⁹, por exemplo, podem ser encontrados: agendas de shows dos artistas gospel, lançamentos de CD e DVD, mp3, entrevistas, resenhas e críticas musicais, vídeos, filmes e documentários. Numa busca mais específica podemos encontrar inúmeros sites que tratam de gêneros e estilos particulares: rock gospel, hip hop gospel, metal gospel, pagode gospel, entre outros.

⁶⁸ Não é, entretanto, objetivo da pesquisa, pela complexidade da proposta, fazer uma análise da representação do músico gospel nas mídias.

⁶⁹ Disponível em <http://www.supergospel.com.br>.

hoje eu vejo que o cenário gospel é muito mais fortalecido, não é feito de um estilo só, porque antes a gente tinha um tipo de música gospel só, parecia que era só um ritmo, e hoje não, hoje tem hip hop, tem pop, tem música gaúcha, então abrangeu todos os níveis, todas as faixas etárias, tem música agora pra crianças, e todas as músicas muito ricas (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Essa oferta de estilos, modos de ser e vestir, proporciona possibilidades de identificação com diferentes gêneros e narrativas musicais. No site *rock gospel brasil*⁷⁰, além de diversas análises e lançamentos musicais especializados em rock, é disponibilizada uma seção chamada ‘nossos guitarristas’, onde são apresentadas biografias de guitarristas gospel e exercícios específicos de técnicas para guitarra. Essas variações de estilos e posturas vão criando novos desenhos como, por exemplo, *músico-cristão-roqueiro-guitarrista-virtuoso*, onde cada uma dessas categorias de pertença se relaciona entre si e entre o meio em que o músico atua.

Preferências musicais, técnicas específicas, postura, e outras influências que as mídias circulam, e que o músico gospel negocia, vão se aglutinando a partir das formas em que ele articula esses elementos com o seu modo de se ver como músico, suas (re)significações e como ele se relaciona com os espaços em que atua. Silva (2008:56) ressalta que “toda escolha é fruto de uma identidade que está se constituindo e que, por isso, muitas vezes, tais escolhas musicais serão repensadas, abandonadas e trocadas de forma dinâmica”.

a explosão gospel tornou possível o surgimento de uma diversidade de categorias e gêneros que encheram as estantes de ofertas de CDs gospel nas lojas e os sites da internet. Uma pesquisa em um dos maiores portais de vendas pela internet, o “Submarino”, no item CDs gospel apresenta 15 gêneros diferentes na categoria Gospel Nacional: Louvor e adoração, Black Music, Pop, Pop Rock, dance, Rap/Funk, Hinos, Infantil, Instrumental, Pagode, Pentecostal, Popular, Reggae, Sertanejo, Vocal. (CUNHA, 2007:102)

A multiplicidade de gêneros musicais aumenta as possibilidades sonoras, permitindo que o músico tenha acesso a diferentes propostas musicais. As rádios especializadas em música gospel, além de disponibilizar músicas em formato digital de inúmeros artistas gospel, também podem proporcionar pontos de identificação com um gênero específico de música.

Daniel A.: tem um site lá, que é uma rádio gospel, deixa eu me lembrar o nome...Live 365, é um grupo que tem várias rádios, tem uma das rádios que é só blues, que eu gosto bastante de blues...

⁷⁰ Disponível em <http://www.rockgospelbr.com/search?updated-max=2010-08-28T05%3A47%3A07%3A00>

André: aquele dia do ensaio eu ‘tava’ chegando no local e eu vi que tu ‘tava’ tocando um blues.

Daniel A.: bah blues... eu acho uma benção blues, e tem esse site, é 24 horas de blues cristão, blues gospel mesmo; e eu fiz uma lista lá de ministérios que tem, e os caras “feras” assim, tocam um monte, são bom mesmo nessa questão assim, tem um até se tu quiser dar uma ouvida uma hora: Glenn Kaiser, ele tem uns negócios assim mais bluseira mesmo (risos). (Daniel A. entrevista em 01/11/2010)

Embora as mídias tenham contribuído para a diversidade de identificações musicais, elas também podem abrir espaços para músicos que, ainda que se identifiquem como gospel, não apresentam fundamentos bíblicos em suas práticas musicais e sociais. Esses fundamentos estão ligados a uma posição em que se assumir como músico gospel implica certas significações religiosas que excedem o âmbito musical.

eu vejo hoje assim o músico cristão, o músico gospel com muita tecnologia, com muita novidade, com muito conhecimento, mas eu também vejo o músico gospel muito aprofundado no conhecimento, muito voltado ao conhecimento musical e um pouco relaxado com o fundamento disso tudo que é o Senhor Jesus (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

A maneira como o músico gospel se relaciona com determinadas concepções éticas e morais, também influencia na sua identificação como músico gospel. Apenas atuar no meio musical gospel não significa que o músico vá ser reconhecido em determinados contextos da mesma forma.

Marcelinho: hoje em dia o mercado gospel cresceu bastante né, então começa a surgir crente de tudo que é parte sabe; o cara faz e acontece e ‘tá’ de repente cantando música evangélica pra dizer que é crente.

André: tu acha que pra atender o mercado...

Marcelinho: é, tem uns que pra atender o mercado se tornam evangélicos

André: o que isso seria diferente do...

Marcelinho: a diferença é que eles não vivem o que cantam, a diferença é essa.. daí tu vê uma pessoa cantando lá “como eu te amo, como eu te quero”, cantando, declarando o amor a Deus, mas tu sabe que sai numa revista aí que o cara ‘tá’ na balada, saindo com não sei quem... daí acaba transmitindo uma falsidade (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

A partir dessas breves considerações é possível perceber a constituição de uma identidade musical gospel não como algo fechado e estagnado que se encontra num modelo único, mas em configuração e em conflito com outras identificações musicais, outras experiências vivenciais, evidenciando posições que se estabelecem a partir de diferentes relações.

2. “A GENTE NÃO É UMA BANDA, A GENTE É UM MINISTÉRIO”: O CONCEITO DE MINISTRO DE DEUS



Figura 7

No cenário musical gospel, ser considerado um ministro de Deus ou adorador destaca-se como importante elemento na construção das identidades musicais. Essa definição está relacionada a duas formas de expressões musicais que podem ser identificadas na cultura gospel: o músico gospel como artista e como ministro. Essas formas de expressão musical “à primeira vista podem parecer distintas e até antagônicas, no entanto, convergem nos aspectos que lhes dão sentido e identidade” (CUNHA, 2004).

Dessa forma, o movimento musical que se desenvolveu no cenário evangélico a partir da década de 90, influenciado pelo pentecostalismo, foi o ponto de partida tanto para as bandas de rock gospel que mais tarde se tornariam famosas como o Oficina G3 e Resgate, por exemplo, como para o desenvolvimento dos ministérios de louvor.

Com o crescimento da música gospel em torno de sua produção e circulação, percebe-se a emergência de uma categoria musical que até então era reservada ao cenário musical não-religioso: o “artista”. Nomes como Aline Barros, Ana Paula Valadão, Cassiane, Diante do Trono

e Oficina G3 têm surgido no cenário musical brasileiro como destaques do meio gospel⁷¹ por suas participações em programas de TV⁷², festivais⁷³ e premiações⁷⁴. Somam-se ainda os artistas convertidos já consagrados na mídia⁷⁵.

Esta nova categoria é reflexo do movimento crescente do mercado evangélico: os artistas gospel, como qualquer outro, possuem uma carreira, gravam discos, apresentam espetáculos, cobram cachê, recebem prêmios, possuem fãs-clubes e ditam moda. No entanto para eles e seu público, um aspecto distingue o mercado religioso do secular: esses artistas e suas músicas são mediadores do sagrado, ou, na língua popularizada no cenário evangélico, são ‘instrumentos de Deus’ (CUNHA, 2004:148)

A definição de artista não é única e pode ser compreendida de diferentes formas. Pode-se representar o artista através de uma visão romântica como alguém que possui um ‘dom natural’ em relação à arte; como alguém que estudou em uma escola específica de artes e que domina determinada técnica; ou como um profissional que atua e depende financeiramente de uma atividade considerada artística (música, teatro, poesia, etc..).

Para a compreensão na pesquisa utilizarei o termo artista na perspectiva de um sujeito relacionado a determinada atividade performática que lhe proporciona visibilidade e distinção a partir da divulgação de sua imagem e de seu trabalho nos meios de comunicação e no mercado para um grande público. Assim o artista gospel, quando aqui mencionado, é entendido como aquele que goza de certos privilégios nas mídias, como destaque ou celebridade, e se utiliza das mesmas estratégias que o artista secular, em níveis de propaganda, marketing, produção e gestão de carreira.

De fato, Mendonça (2008) aponta que a música gospel brasileira parece apresentar uma “bem-sucedida integração com os modelos da canção *pop*, no que diz respeito às formas semelhantes de elaboração musical, de execução artística, de difusão comercial e midiática e de recepção pública” (p.221). Os eventos gospel passam a ser realizados em locais com capacidade

⁷¹ Embora a ênfase da pesquisa esteja direcionada ao cenário gospel evangélico, podemos citar alguns músicos católicos que também têm alcançado projeção nacional como artistas, tais como o Padre Marcelo Rossi e Padre Zezinho.

⁷² A cantora gospel Aline Barros foi a primeira artista evangélica a se apresentar no programa Domingão do Faustão, transmitido pela rede Globo de televisão com cobertura nacional no dia 27/06/2010.

⁷³ A banda oficina G3 foi a primeira banda gospel a se apresentar no festival de música internacional Rock n Rio III, em 2001.

⁷⁴ Na entrega do Grammy Latino de 2002 foi criada uma premiação na categoria música cristã.

⁷⁵ Nelson Ned, Baby Consuelo, Mara Maravilha, Rodolfo, Rafael, Lázaro, podem ser citados como alguns artistas já reconhecidos pela mídia quando se converteram.

para grandes públicos e contam com a “figura do artista gospel como atração” (MENDONÇA, 2008:230).

Críticas que surgem no meio gospel são direcionadas aos artistas que priorizam elementos musicais voltados ao mercado e às mídias em detrimento da mensagem do evangelho. A crescente aproximação da música gospel com o meio secular (empresários, produtoras, promotores, marketing) tem produzido debates quanto à forma em que ela é produzida e distribuída.

Diversos artistas da música evangélica se tornaram conhecidos e a música evangélica seguiu um caminho que em resumo foi o seguinte: A cada cd ou novo lançamento gospel o nome Jesus ou Deus foi desaparecendo. E cada vez mais os elementos musicais se aproximavam dos artistas seculares em sucesso na época. Hoje pra cada Backstreet Boys e Britney Spears secular o meio gospel tem o seu cover. Naturalmente alguns cuidados são tomados, por exemplo: as letras são neutras... Não ofendem, mas também não falam de Jesus. As capas são mais comportadas, mas muitas vezes os mesmos músicos, produtores, compositores do mundo, escrevem para os cds gospel⁷⁶.

Enquanto os artistas gospel mantêm uma estreita relação com o mercado fonográfico e com as mídias, os ministros ou adoradores podem ser identificados como uma outra forma de expressão musical gospel, traçando seu caminho a partir do desenvolvimento dos grupos de louvor e dos ministérios.

A origem deles é a mesma dos artistas, a explosão gospel dos anos 90, com uma diferença: o eixo condutor. Se o eixo condutor dos artistas é o mercado que se expande na trilha do movimento musical, o dos ministérios de louvor e adoração é o movimento de avivamento que se expande na trilha do movimento pentecostal (CUNHA, 2004:164)

Os ministérios de louvor têm surgido em diferentes denominações evangélicas, fundamentados em preceitos bíblicos, para redimensionar as apresentações musicais no culto e fora dele. Para Cunha (2004), quem alavancou esse processo nos anos 90 foram as Comunidades Evangélicas e da Graça, seguidas pela Igreja Renascer em Cristo, de linha pentecostal.

A utilização do termo ministro reflete a idéia de um poder investido por Deus para a realização de uma missão, em que o músico se compromete integralmente. Ao ministro não basta apenas se apresentar musicalmente, ou seja ‘tocar’, mas sim adorar e louvar.

⁷⁶ SANTOS, Flávio. *Músicos Cristãos: Ministros ou Artistas?* In: *Música Sacra e Adoração*. Disponível em http://www.musicaeadoracao.com.br/artigos/adorador/musicos_cristaos.htm acessado em 14/11/2010.

a Palavra diz que Deus busca os adoradores que o adorem em espírito e verdade. E a guitarra eu vejo assim: eu não 'toco' guitarra, toda vez que eu vou, eu vou ministrar... adoração a Deus, essa é a diferença gritante de uma banda para um ministério... essa é a diferença. Porque a gente não vai lá fazer um show, a gente não vai lá 'tocar', a gente vai adorar a deus com os instrumentos que deus criou, com a música que Deus criou... essas são questões da diferença de um ministério... (Daniel A., entrevista em 01/11/2010).

Para os membros de um ministério de louvor é muito importante a identificação como ministros, que lhes distinguem como músicos dos artistas seculares. Também representa um contraponto aos artistas gospel que dirigem suas carreiras com os mesmos princípios dos artistas seculares, e que não refletem em suas músicas e seus estilos de vida determinados princípios cristãos. Assim, “uma das marcas da expressão musical gospel ‘louvor e adoração’ é o fato de os cantores insistirem que não são artistas mas adoradores” (CUNHA, 2004:166).

Em diferentes proporções e estratégias, tanto os artistas gospel quanto os ministérios de louvor passaram a assumir uma postura de renovação da música evangélica, dedicando destaque cada vez maior ao aspecto musical nos cultos e em relação à produção (eventos, palcos, cenário), distribuição em mídias e propostas de evangelismo.

É importante realçar que essas duas expressões musicais não se opõem, o que significa que um artista, que mantém uma carreira internacional, fã-clube e propagandas veiculadas nas mídias, pode ser considerado um instrumento de Deus, um ministro ou adorador. O que define essa identificação é a maneira como o artista gospel se posiciona em relação aos conceitos de louvor e adoração que atravessam o movimento musical gospel.

há pouco tempo atrás tu não ouvia muito falar em música gospel, e hoje a gente vê cantores gospel no Faustão, no Raul Gil, a música gospel atingiu todos os níveis, aonde tu vai tu escuta música gospel, e isso é sinal que Deus ta usando, que as pessoas tão vivendo realmente aquilo que elas cantam, que eu acho que essa a grande diferença do cantor gospel com os outros cantores, que nós temos princípios pra cantar, nós não cantamos alguma coisa só, a gente precisa cantar princípio de vida, e isso é uma coisa bem complexa até certo ponto (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

2.1 O louvor e a adoração: significados de ser um ministro de Deus

De maneira que a música passou a ser um elemento central nas práticas religiosas evangélicas brasileiras, visto seu desenvolvimento nas mídias e mercado e sua ressignificação nos cultos contemporâneos, o louvor e a adoração musical assumem características específicas. A

ênfase na parte musical do culto torna-se tão ou mais importante que a pregação; e a música, como ministração, passa a ter uma função especial, muito além de uma apresentação musical como pano de fundo ritualístico.

Então assim, vamos falar de fundamento, de Bíblia, e levar o povo à adoração, porque quando tem santidade, traz um domínio total sabe, as pessoas são libertas, são curadas às vezes de enfermidades... e uma dessas maneiras é o louvor e a adoração, é uma das formas que Deus usa pra curar, libertar as pessoas, e Deus tem restaurado isso, Deus tem tirado o foco de show, dessas coisas de aparecer de ir lá tocar... e voltou para adorar o senhor Jesus, botar Jesus no centro, que é como a palavra diz: adorar a Deus em Espírito e Verdade. (Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

A expressão musical nos cultos carismáticos representa uma possibilidade de relação onde o músico não apenas presta uma homenagem a Deus, mas se entrega para que através dele possa fluir a benção do Espírito Santo sobre as pessoas. Nessa perspectiva a adoração é o elemento central no relacionamento com Deus e “é por meio dela que a Igreja é avivada pelo Espírito Santo e recebe esse poder para representar Deus na terra: vencer o mal e abençoar pessoas” (CUNHA, 2004:166).

Esse avivamento da Igreja pelo Espírito Santo através do louvor é entendido como o ‘mover do espírito’ ou ‘mover de Deus’, e estabelece uma relação específica entre os músicos e as pessoas presentes no culto. Daniel A. descreve sua experiência enquanto assistia a um culto evangélico, e como essa experiência foi representativa para suas concepções musicais.

quando eu converti foi em 2006, vai fazer cinco anos de fé agora no final do ano. E assim uma coisa que me marcou é que a musica gospel ela não é só musica assim, ela tem algo além... assim do som, em outras palavras. E uma das questões sonoras que me marcaram foi numa das reuniões: os acordes eram simples, não tinham nada de “ó que bolado”, mas tinha algo a mais sabe? Tinha algo além, e era a vida de Cristo que fluía da vida dos que tavam ministrando... e daí na reunião foi um mover assim, foi uma experiência com Deus mesmo, sabe? as músicas que eram ministradas eram algo sobrenatural, e não por... pelo som assim, mas o ambiente transformado sabe, André, é outro contexto, a atmosfera assim do lugar se transforma, é um negócio muito interessante que liberta as pessoas sabe, o cara vai lá todo arrebetado e sai de lá renovado sabe? Tem algo a mais, que tava faltando na minha vida, então isso que eu achei interessante e que me marcou através dos cânticos que eles tavam ministrando (Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

No louvor há um destaque para momentos musicais onde são proferidos testemunhos, mensagens, orações e sermões (ministrações). Esses momentos são realizados geralmente no início e no final da parte musical dos cultos, e são caracterizados pela espontaneidade, pelo

caráter emotivo e por improvisações instrumentais. Alguns trechos registrados nos diários de observação procuram retratar esses momentos:

o tecladista começou a dedilhar alguns acordes chamando a atenção dos ouvintes, que passaram a fazer silêncio. Uma das vocalistas começou a narrar uma história que lhe havia acontecido, enquanto o tecladista parecia improvisar algumas notas criando uma “base” para o testemunho da menina. Os outros instrumentos foram complementando a base: guitarra, violão, contrabaixo, criando uma atmosfera musical que parecia crescer aos poucos (Diário de observação, 11/07/2010).

A música (Teu nome é Santo) foi iniciada com uma introdução de violão, sendo que o teclado e o outro violão foram aos poucos seguindo a harmonia. Foi pedido para que todos fechassem os olhos, e o ambiente foi tomado por uma atmosfera de introspecção. Sobre o fundo musical eram proferidas pela Valéria algumas mensagens e no intervalo das frases os músicos improvisavam algumas melodias, principalmente no violão e no teclado (Diário de observação, 08/08/2010).

A expressão musical de louvor e adoração sugere um novo olhar para o músico gospel, ou seja, de modo que as partes musicais do culto são destinadas a momentos de pregação também por parte dos músicos, que têm a possibilidade de dar testemunhos de vida e ministrarem, eles assumem sua posição como ministros. Valéria descreve algumas considerações que devem ser compreendidas pelo músico gospel no momento do louvor, que excedem a função técnica de tocar um instrumento musical:

o tocar... às vezes você não passa nada no tocar, você passa uma música bonita, um momento agradável, mas uma ministração realmente é um momento que você está adorando a Deus, você tá celebrando, tá exaltando o nome de Deus, então é bem diferente porque aquele momento ali você tá entregando, é um entrega, adoração é uma entrada, o momento que você tá totalmente livre pra adorar a Deus... eu me sinto como se eu me esvaziasse e enchesse do espírito santo pra que eu pudesse me entregar totalmente, na presença de deus, então é bem diferente (Valéria, entrevista em 15/11/2010)

O músico gospel enquanto considerado ministro de Deus desloca algumas questões que são relevantes para o artista gospel do ponto de vista de seus objetivos principais: venda de Cd's, aparecer em programas de TV e rádio, etc... Assim para os ministérios de louvor o objetivo não seria “vender discos, mas contribuir com o seu trabalho para o ‘mover de Deus’ nas igrejas, formando uma geração de adoradores” (CUNHA 2004:167).

Embora os objetivos dos ministérios de louvor não estejam ligados diretamente aos interesses específicos de um segmento do mercado, Valéria dá um exemplo da importância da gravação e do lançamento do cd *Somos igreja* no ano de 2005, como um elemento de ministração, ou seja, de uma proposta de louvor e adoração que procurasse atingir a cidade de Cruz Alta com sua mensagem.

o momento mais importante foi na gravação do Cd porque tinha um objetivo, que era de ministrar o louvor pra que envolvesse a cidade toda, e isso a gente fala assim, no nível espiritual, porque às vezes as pessoas não compreendem isso, mas pra gente o objetivo era que a cidade fosse inundada de louvor, então aquilo foi um momento importante porque a gente tava orando pra que aquele evento acontecesse na casa da cultura e de fato aconteceu... e foi um marco pra cidade e foi um marco pra nossas vidas a gravação do Cd (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Exemplo semelhante pode ser encontrado no depoimento de Daiane:

a gente fala muito em ganhar a cidade... sobre evangelizar através do louvor, e a gente orou muito tempo pra que essas portas se abrissem... e uma ministração que a gente fez na praça, numa época de final de ano, confirmou aquilo que a gente vinha orando. Então pra mim cantando foi muito marcante, porque daí tu se sente usado por Deus pra ganhar aquelas vidas, então pra mim esse foi um dos momentos bem marcantes que eu lembro... (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

A seguinte analogia, proposta por Daniel, é ilustrativa ao representar sua identificação como músico a partir de uma concepção de evangelização, ou seja, de que através da música a mensagem do evangelho possa alcançar as pessoas.

Porque Deus nos chamou pra sermos luz nas trevas..... imagina assim uma escuridão total, uma escuridão total e você experimenta acender uma velinha no meio dessa escuridão, é óbvio que as pessoas que não enxergam nada vão se aproximar daquelas velinhas acesas. Essa a diferença que tem que ter, que deve existir, sermos luz nas trevas (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

Alexandre também realça o valor da experiência de ministrar como parte de um serviço ao qual o músico é chamado a participar. A dedicação do músico como ministro deve ser direcionada ao louvor e adoração, e representa uma posição de autoridade que lhe foi concedida e, portanto, deve ser compreendida nos termos de um compromisso.

você foi colocado numa função para ministrar, administrar o louvor e a adoração, então quando nós ministramos a Senhor, nós administramos aquele serviço que o senhor nos deu, a Bíblia também diz lá em primeira Pedro que nós devemos ser bons dispenseiros daquilo que fomos chamados e nós devemos ser bons administradores, bons ministradores, ou seja, ministros daquilo para o qual nós fomos chamados. Assim

como num governo tem ministro disso, ministro daquilo, ministro daquele outro, homens que receberam a autoridade para coordenarem leis, normas, para um determinado fim, Deus nos chamou pra ministrar a Ele, o louvor e a adoração (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

2.2 O lócus musical gospel: desenhando novos espaços de atuação



Figura 8

Embora o louvor musical seja um elemento importante nos cultos evangélicos, a partir da década de 1990 ele tem ultrapassado o âmbito das igrejas, e deslocado fronteiras entre espaços considerados sagrados e profanos. A cômoda idéia de entender a música gospel como aquela música que é realizada dentro do espaço da igreja já não apresenta consistência, visto a diversidade dos espaços em que ela tem sido produzida e divulgada.

Se por um lado os artistas gospel, através de megaproduções e de investimentos em mídias e publicidade, têm cada vez mais se apresentado em estádios, casas de shows, auditórios de TV; por outro lado os ministérios de louvor têm investido em evangelizações em locais públicos como praças, ginásios, festivais ou mesmo nas ruas. Essa ‘saída’ da música gospel do âmbito das igrejas é justificada pelo compromisso de alcançar o maior número de pessoas com sua mensagem.

Pinheiro (2004) sugere que “muitas são as atividades religiosas com a finalidade de estabelecer canais de comunicação com os diversos grupos, principalmente as juventudes

urbanas”, sendo que eventos musicais “são realizados em lugares como, por exemplo, praias, estádios de futebol, clubes e teatros, sendo isso visto como ‘estratégia’ de evangelização” (p.4).

Entendido como um ministro, que não se limita ao espaço da igreja ou da denominação, o músico gospel assume uma posição em que não importa o lugar em que ele está ministrando, nem para quantas pessoas ou se elas são cristãs ou não. Seu propósito é, em última instância, de evangelização.

pra mim não tem diferença nenhuma, tocar pra duas ou três pessoas, ou numa sala de aula, qualquer lugar pra mim que eu for tocar é a mesma coisa, porque eu não vejo como um simplesmente tocar, independente do lugar que eu to, eu faço parte do ministério então eu ministro, eu não toco.. eu ministro e por eu tá ministrando eu sei que é sempre uma guerra... então em qualquer lugar que eu for vai ser sempre uma guerra e eu vou entrar na guerra mesmo pra vencer (Marcelinho).

Ao situar-se numa guerra, Marcelinho sintoniza com as concepções da doutrina pentecostal da guerra espiritual, que tem sido divulgada a partir da década de 1970. Para Mariz (1997) “a teologia da ‘Guerra’ ou ‘Batalha Espiritual’ advoga que evangelizar - pregar a mensagem cristã - é lutar contra o demônio que estaria presente em qualquer mal que se faz, ou em qualquer mal que se sofre, e ainda na prática de religiões não cristãs”.

Sem a necessidade de aprofundar as questões teológicas que envolvem a referida doutrina, é possível perceber que ela está presente nos relatos dos músicos do ministério *Somos Igreja*. A concepção de ‘estar numa guerra o tempo todo’ traduz no músico gospel uma espécie de militância que atravessa suas práticas musicais e produz significações no seu modo de se relacionar com a música, aonde quer que ele esteja.

Chamou-me atenção as palavras que o pastor usou para definir os ministérios de louvor: “máquinas de guerra”, “instrumentos como arma”, “generais”... parece refletir-se aí as influências da teologia pentecostal da guerra espiritual, onde é necessário estabelecer uma cruzada incansável contra as “forças do mal”. Isso realça a importância da música na comunidade para além da liturgia, ou seja, como instrumento de uma guerra contra o mal. Além de músico, o instrumentista é um soldado da fé (diário de observação, 02/11/2010).

Outro exemplo pode ser encontrado na resposta de Marcelinho em relação a suas expectativas sobre o Festival Estação Gospel, que foi realizado uma semana depois da entrevista, na Casa da Cultura de Cruz Alta.

a expectativa é que a gente vai lá pra ministrar, a gente focado numa guerra... independente de ganhar ou perder, se a gente for ganhar, amém, se não ganhar nada também, nós não vamos pra ganhar esse festival, a gente não entra num festival pra ganhar, a gente vai entrar pra abençoar a cidade, abençoar pra que quando a gente comece a ministrar o Espírito Santo saia e venha falar com o pessoal que tá assistindo (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

É importante considerar que a ‘saída’ da música gospel do âmbito das igrejas ou denominações não pode ser analisada por si só, como um fator independente, e apresenta condicionantes sociais que se aglutinam formando novos desenhos entre o que é descrito como local sagrado e profano. A ampliação de espaços de atuação da música gospel, embora entendida na perspectiva cristã como a realização de uma obra de evangelização, é atravessada por elementos que extrapolam questões religiosas, e criam contextos de negociação com outras instâncias sociais.

A observação que realizei em uma praça pública na cidade de Cruz Alta, onde se ‘apresentava-ministrava’ um grupo de louvor da igreja evangélica Quadrangular, sugere algumas reflexões, registradas nos diários:

talvez um ponto que pode interessar no âmbito social da pesquisa se deu na constatação de que o evento não era de iniciativa do meio evangélico, mas sim da prefeitura municipal (administração do PT), que havia oferecido a infra-estrutura e organizado o evento intitulado “Semana da Família”, que se iniciava naquele domingo provavelmente por ocasião do dia dos pais. A prefeitura municipal, ou seja, um órgão governamental e portanto laico, coloca no palco de um evento público uma banda evangélica. O que podemos refletir a partir desse movimento? Algumas pequenas questões e reflexões podem ser indicadas.

Do ponto de vista musical: A diluição das fronteiras entre música evangélica e ambientes musicais não-religiosos, que de certa forma já pode ser amplamente evidenciada com a participação de artistas evangélicos na mídia (Grammy, Rock n rio, programa do Faustão, etc...).

Do ponto de vista social: A proposta evangélica supõe a família como um dos mais importantes pilares sociais, e dessa forma sintoniza com as propostas sociais que conservam o núcleo familiar tradicional como fundamento social. Reflete-se assim uma conveniência entre a conservação de valores morais instituídos.

Do ponto de vista político: Perspectivas culturais (movimentos musicais específicos, artesanato e culinária locais), têm se mostrado eficientes em propostas políticas que valorizam o discurso democrático e se apóiam em propostas populares.

Essas tímidas reflexões podem ajudar a compreender outros processos que se estabelecem na constituição da música evangélica, que se ligam a aspectos musicais, sociais e políticos, e portanto num complexo movimento de negociação e de intersecções entre o religioso e o laico, o individual e o coletivo, a cultura e o político (diário de observação, 08/08/2010).

Da mesma forma, enquanto a crescente visibilidade da música gospel pode ser vista como um importante fator proselitista, ela está ligada a interesses que se apóiam em relações não doutrinárias. Alexandre tece alguns comentários críticos sobre a superexposição de artistas evangélicos na mídia, apontando circunstâncias extra-religiosas como o interesse financeiro do mercado na promoção e divulgação da música gospel.

quando é que você veria na Globo uma propaganda de música cristã: Regis Danese, Ludmila, Diante do Trono na Som Livre? porque é uma fatia do mercado, eles querem... o interesse deles é money, aí falando em grana vai trazer números pra Som Livre, daí: “vamos trazer o Diante do Trono, porque há uma fatia de mercado aí nos crente, que tão comprando Cd e nós vamos produzir e nós vamos ganhar dinheiro”, eles não tão nem aí com o Senhor... (Alexandre, entrevista em 15/11/2010)

A reescrita das fronteiras entre espaços sagrados e profanos oferece novas perspectivas. De maneira que os ministérios têm cada vez mais se aproximado de outros contextos de atuação e divulgação do louvor além das igrejas e denominações, a lógica dessa operação envolve negociações com segmentos diversos da sociedade (patrocinadores, investidores, promotores). Se por um lado os ministérios saem ‘da igreja para o mundo’ no sentido de conquistar adeptos, também podemos perceber o movimento ‘do mundo para a igreja’, ressignificados como instrumentos que possam auxiliar a proposta musical gospel.

Em uma observação realizada no local de culto da *Igreja em Cruz Alta*, onde acontecia o encontro de ministérios *Louvai ao Senhor*, descrevo:

Haviam duas câmeras de vídeo que registravam o evento, que também estava sendo transmitido ao vivo pela rádio fm 107.9. Logo que me sentei uma faixa exposta acima do palco me chamou a atenção. Dizia em letras vermelhas: “3º Louvai ao Senhor – apoio: SEG Sistema Educacional Galileu”. O SEG é um núcleo privado de educação profissionalizante, e não pude deixar de imaginar o quanto isso poderia parecer estranho para mim alguns anos atrás: o nome de Galileu, ícone da ciência moderna, patrocinando um evento religioso. Tecnicismo e fé pareciam tão convergentes naquela faixa que poderia ser difícil imaginar a ruptura e o dualismo que esses dois campos promoveram em tempos idos. Claro que essa convergência pode ser assinalada por uma questão de conveniência, numa relação comercial que parece ultrapassar ranços e preconceitos passados. Outros segmentos comerciais eram anunciados como patrocinadores durante a transmissão: postos, mercados, oficinas, revendedoras, construtoras, etc... parece ser cada vez mais impossível definir fronteiras entre o secular e o sagrado (diário de observação, 15/08/2010).

Visto o cenário complexo que emerge, parece não ser mais viável relacionar a música gospel ao binômio igreja/não-igreja. Assim sendo, é importante lançar reflexões sobre diferentes

significados musicais que emergem para o músico gospel, ao se relacionar com os espaços em que ele atua, com suas concepções do que é ser músico e também com elementos sociais e culturais.

3. VIVER EM SANTIDADE: SIGNIFICANDO PRÁTICAS MUSICAIS GOSPEL



Figura 9

As análises realizadas até aqui sugerem uma relação múltipla e flexível entre identificações do músico gospel como tradicional, contemporâneo, artista e ministro; e como essas posições se confrontam com os espaços em que ele atua. No entanto, em maior ou menor grau, essas identidades estão sujeitas a uma concepção que se estabelece como um pano de fundo e como princípio que norteia a experiência musical gospel: o conceito de santidade.

Para Geertz, (1989:93) “a religião nunca é apenas metafísica”. Aspectos do que é considerado sagrado têm importante repercussão nas atitudes práticas do adepto. Dessa maneira, “formulado como o mana, o brahma ou como a Santíssima Trindade, aquilo que é colocado à parte, como além do mundano, é considerado, inevitavelmente, como tendo implicações de grande alcance para a orientação da conduta humana” (GEERTZ, 1989:93).

Weber (2003), em seu reconhecido estudo sociológico “A ética protestante e o Espírito do capitalismo”, divulgado no início do séc XX, aponta para as condições éticas da doutrina protestante, principalmente pietista, que a partir do séc. XVI favoreceram o desenvolvimento do capitalismo moderno. A doutrina da prosperidade, que passa a alcançar projeção no meio evangélico brasileiro a partir da década de 1980 pelo movimento neopentecostal, implica relações

entre um modo de ser evangélico e sua ligação com as estratégias do capitalismo globalizado, principalmente em relação ao consumo (CUNHA, 2004). Esses dois exemplos, embora distintos em suas particularidades em inúmeros aspectos, traçam uma conjunção entre elementos éticos e morais que fazem parte de uma cosmovisão, e como esses elementos são vivificados na conduta do adepto, favorecendo certas posturas sociais.

Essas considerações são importantes para entendermos que os símbolos sagrados “relacionam uma ontologia e uma cosmologia a uma estética e uma moralidade” (GEERTZ, 1989:93). O louvor, dessa maneira, como prática musical empírica, não se desprende de certas disposições morais e estéticas que compõem a visão de mundo do adepto e o modo como ele age socialmente a partir dessas disposições.

Nesse sentido, numa perspectiva pedagógica-musical que atenta às complexidades do contexto em que opera, é impossível considerar as práticas musicais evangélicas, sejam elas analisadas pelo viés da educação musical, musicologia ou etnomusicologia, sem compreender certas significações extra-musicais, embutidas na cosmovisão e nas práticas sociais do músico gospel, que lhe dão sentido. Para a compreensão de determinadas expressões musicais gospel, como louvor e adoração, é necessário um olhar para as bases em que elas são fundamentadas, extrapolando as práticas musicais em si.

O conceito de santidade, na perspectiva cristã, dispõe de uma série de condições morais e éticas relacionadas a determinadas atitudes e práticas sociais: casamento, trabalho, comportamento, diversão, etc., e é variável de acordo com o grupo que lhe conceitua. Essas disposições, ou seja, as atitudes que se expressam na conduta do adepto, são altamente relevantes para a condição de músico gospel. Marcos Witt, músico e autor mexicano, ganhador do Grammy Latino da categoria música cristã, observa:

Adorar a Deus não é apenas cantar hinos afirmando que Cristo precisa assumir o trono da nossa vida. É isso, sim, permitir que ele realmente o faça na prática e na vida diária. Poderíamos dizer, como já o dissemos em várias ocasiões, que a adoração é um modo de viver (WITT, 2001:91).

Ser músico gospel não implica apenas a aquisição de habilidades musicais ou ser responsável pela parte musical do culto. As práticas musicais são envolvidas por um modo de ser que, caracterizado pela santidade e pelo modelo de vida em Jesus Cristo, representa mais do que

uma simples postura musical, e apresenta elementos fundamentados em uma crença que orienta ações nas condutas da vida cotidiana.

Porque a música vai ser uma extensão, a música vai ser continuidade da vida de adoração, porque se eu não adorar o Senhor com a minha vida, quando eu chegar no culto eu não tenho como transmitir uma coisa que eu não vivo, que eu não pratico, é claro que eu tenho que treinar, eu tenho que ouvir, eu tenho que me dedicar, mas isso não é tudo... não é tudo (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Assim, talvez seja possível anunciar que para melhor compreender o que é ser músico cristão é necessário o entendimento do que é ser cristão, e mais especificamente na sua relação entre ser músico. Nas palavras de Alexandre, “existe uma distância muito grande entre músicos cristãos, músicos que são discípulos e discípulos que são músicos, cristãos que são músicos, evangélicos que são músicos” (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

3.1 Ser santo o tempo todo: a santidade e música no cotidiano

pra nós não interessa quantas pessoas tem, o lugar que a gente tá, pra nós não interessa as circunstâncias, a gente adora Deus em tempo e fora de tempo, a gente adora Deus em casa, a gente adora Deus às vezes até lavando louça, cantando, assim sabe, e a música tá muito presente no nosso cotidiano... como a Bíblia já diz Deus se move nos louvores da igreja, e a igreja são pessoas, não é um lugar... (Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

Talvez o melhor modo de começar a compreender alguns aspectos da santidade, entendida na perspectiva dos atores da pesquisa, é considerar suas relações com o conceito de igreja. Como vimos no capítulo 4, para a comunidade *Igreja em Cruz Alta*, a igreja não se refere a um espaço físico, mas à congregação que se reúne e se identifica como o Corpo de Cristo.

Igreja não é um lugar, a igreja é a congregação ou seja é o Corpo de Cristo, cada pessoa é o templo do espírito... porque imagina assim: Deus mudou minha vida, aí eu vou lá num lugar e eu obedeco, e tô debaixo da Palavra de Deus, lá eu adoro a Deus e lá fora daquele lugar eu sou um lixo assim sabe... que não tem sentido, não tem fundamento... com essa questão que a bíblia diz que nós somos o templo muda esse conceito, muda essa idéia de tu ir lá num lugar e dizer: “ah não, aqui que eu adoro, aqui que eu sou ‘crente’, entre aspas, aqui que eu sou discípulo, aqui que eu sou fera na fé e tal”... e sair fora dali e ter uma vida totalmente deturpada, totalmente fora da Palavra, então pra nós o lugar não interessa porque nós somos o templo... então onde a gente tiver a gente vai se portar como discípulo, por causa da Vida de Cristo em nós,

onde a gente tiver a gente vai estar adorando a Deus sabe, muda esse conceito de um lugar... (Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

Esse viés desloca a idéia do músico gospel entendido como ‘músico de igreja’, que dentro de determinado local precisa responder a certas posturas predeterminadas, para uma espécie de ‘músico-igreja’, que deve responder a certas posturas o tempo todo, ou seja, no trabalho, em casa, na escola, etc. Não basta ser músico cristão no culto ou nos espaços de pregação e evangelização, mas principalmente ser cristão enquanto músico. A atuação no ministério de louvor não é compreendida independentemente da vida do adepto, de forma que fazer parte do ministério é assumir uma conduta social específica. Nessa perspectiva, “um adorador é a referência de caráter, integridade, santidade e competência; um adorador faz a diferença onde vive, onde trabalha, e com quem se relaciona⁷⁷”.

Para Daniel a santidade é representada como uma transparência, que parece refletir uma idéia de viver em pureza, ou seja, a partir de um modo de vida que seja coerente com princípios de uma vida cristã.

transparência...você tenta botar um copo cheio d’água e um copo de refrigerante, de coca-cola... você não consegue ver na coca-cola, você não consegue ver o outro lado, e no copo d’água você consegue ver o outro lado, então o que difere o músico gospel que adora deus é a transparência (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

Valéria explica que ser músico nesses termos “envolve uma vida de santidade, uma vida coerente da Palavra de Deus, que a pessoa tem que estar buscando todo dia, não é assim só na hora do culto, é impossível” (Valéria, entrevista em 15/11/2010). Ao atravessar as práticas musicais no culto e no cotidiano, em diferentes níveis, a santidade representa uma importante categoria na definição do músico gospel, até mesmo excedendo questões de habilidades musicais.

Como líder do ministério de louvor, Valéria comenta sobre a responsabilidade de observar se a conduta dos músicos, mesmo fora dos ensaios, cultos e shows, está de acordo com os princípios morais estabelecidos pela cultura evangélica. Ainda que o músico possa estar fazendo seu trabalho como instrumentista ou vocalista, é de extrema importância que seu comportamento social esteja sob certas condições, com pena de ser afastado do grupo até que o problema seja resolvido.

o líder tem essa função, essa responsabilidade de ver se o grupo tá andando correto... porque a pessoa vai cobrar justamente do líder “será que ele não tá vendo que aquele lá tá andando errado, que tá tendo uma vida fora da Palavra”? Então a gente tem esse cuidado de tá observando tudo, e tanto que foram poucos, graças a Deus que foram poucos que a gente teve que dizer: “dá um tempo, não é tempo assim, conserta essa área da tua vida, depois você volta”, graças a Deus foram poucos (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Com variações em cada denominação, essa atitude parece ser uma constante no cenário musical gospel, como podemos notar no trecho de um estudo sobre a disciplina nos ministérios de louvor:

Sabemos que sem santidade, uma pessoa não deve nem subir no púlpito para servir. Concluímos então, que quando um músico comete um pecado em público, ele deve ficar no banco até se concertar com Deus e com os membros do grupo. Nós, do Ministério Vida Nova e vários outros grupos de louvor, adquirimos esta regra: Quem está em pecado perante a igreja nunca é chamado para trabalhar. O tempo de disciplina varia de caso para caso, e isto é o líder do ministério de música quem decide⁷⁸.

Embora a conduta social cristã tenha apresentado uma relativização radical nas últimas décadas, com a progressiva e diversificada sacralização de certas festas, costumes, moda e estilo, é possível observar a conservação de elementos tradicionais da ética evangélica no Brasil do início do século XX, como o dualismo igreja/mundo. A grosso modo, estar em santidade é não se aproximar de costumes, considerados como pecados, que não foram ressignificados na cultura gospel, como por exemplo: uso de bebidas alcoólicas, divórcio ou segundo casamento, homossexualismo, sensualidade, etc⁷⁹.

Um exemplo pode ser observado na questão das vestimentas. Por algum tempo o músico evangélico era obrigado a se vestir com terno e gravata, para se diferenciar da moda mundana. Hoje em dia, como afirma Marcelinho, “é independente a roupa que tu tá vestindo”, o que evidencia uma certa flexibilidade das normas, mas logo em seguida ele declara: “mas se tiver

⁷⁷ FEBER, Ludmila. União sem limites. Disponível em <http://www.louvorprofetico.com.br/site/2008/smb/Detalhes.aspx?IdCategoria=1&IdMateria=17> acessado em 04/01/2011

⁷⁸ TESMANN, Ramon. *A disciplina no Louvor*. Disponível em <http://www.louvorprofetico.com.br/site/2008/smb/Detalhes.aspx?IdCategoria=1&IdMateria=42>, acessado em 04/01/2011.

⁷⁹ É importante notar que embora tomado pelos evangélicos como um modo de vida universal e eterno, fundamentado biblicamente, o que caracteriza estar ou não em santidade é produzido histórica e socialmente, e sujeito a relativizações e ressignificações desses costumes.

vestido sensualmente é certo que nem vai subir pra tocar” (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010). Embora aja uma relativização da maneira de se vestir, ainda são estipulados limites entre o que pode ou não pode, e que vai variar de acordo com a denominação.

O modelo de santidade, baseado na vida de Jesus Cristo, é uma das propostas da música gospel, e na perspectiva cristã representa uma busca por certos significados que a diferencia de outros gêneros musicais.

a música, ela tem essa finalidade, ela envolve as pessoas, muitas vezes a música sertaneja, nas suas emoções, fala lá do cara que é apaixonado e a mulher o deixou... o rock fala da irreverência dos jovens de hoje em dia... o rap fala da agressão política e policial... enfim, o samba fala da alegria que as pessoas tem em estarem pulando e saltitando... mas todos esses estilos, todas essas músicas, eles deixam a desejar porque eles não estão em busca de alguma coisa maior que aquilo, mais forte que aquilo... e essa busca a música cristã nos leva, que é o senhor Jesus (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Essa concepção realça a importância do músico como instrumento de Deus e os significados de santidade, expressos na vida do adepto. Alexandre explica a necessidade de viver em santidade: “como é que a presença do meu Senhor vai vir através do instrumento que eu toco, se eu trair minha esposa, ou se eu defalo do meu patrão, ou se eu boto escondido no trabalho alguma coisa no meu bolso?” (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Para Daiane, a música gospel “representa os nossos princípios, aquilo que a gente é”, de maneira que “todo aquele que é ministro de louvor sabe que aquilo que vai cantar precisa ser vivificado” (Daiane, entrevista em 12/11/2010). O que demonstra a costura inseparável do fazer musical com o cotidiano do músico.

Viver em santidade, como afirma Valéria, tem sido uma das pautas do discurso musical gospel:

está se falando muito em santidade, e a gente ministra cânticos de santidade e aquilo vem com uma unção especial porque é o momento que a igreja tá vivendo... essa unção é uma coisa sobrenatural de Deus, é uma coisa que você... é uma entrega, se a pessoa se entrega a unção vem, se a pessoa não se entrega, a unção é impossível chegar (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

A unção é um termo muito utilizado na perspectiva musical gospel e representa nesse sentido a manifestação do Espírito Santo no fazer musical. Porém estar ungido e viver em santidade não é, para Alexandre, a mesma coisa, e embora apresentem relações

há uma diferença entre ser ungido e ser cheio do espírito santo, porque nós cheios do espírito santo recebemos a unção, mas há na Bíblia exemplos de pessoas ungidas que não eram cheias do espírito santo, que não viviam em santidade (...) porque a santidade traz a unção, mas a unção não traz a santidade... (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Através do exemplo bíblico de Sansão e Dalila, Alexandre argumenta que algumas pessoas podem receber um ‘dom divino’, no caso estar ungido ou ‘tocado’ por Deus, mas não viver uma vida conforme os princípios cristãos. No cenário musical gospel esse pensamento pode ser exemplificado pelo fato de que muitos músicos possuem o domínio técnico de um instrumento musical, mas que, embora ungidos ou usados como instrumentos de Deus, não correspondem em suas vidas ao modelo de santidade proposto pela Bíblia e interpretado na cultura evangélica.

hoje a gente vê muitos jovens, como nós vimos em vários festivais, que ganhavam 1º lugar e tinham suas vidas desgraçadas... eles têm unção mas não têm santidade na vida deles.. vários grupos ganharam primeiro lugar, três ou quatro prêmios e no ano seguinte: menina grávida, desviado, jovens perdidos, o ministério tinha acabado... (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Isso demonstra que as habilidades técnicas de um instrumentista, embora utilizadas na música gospel e no louvor, não determinam sua condição como ministro, pois não significa que ele está vivendo dentro dos padrões estabelecidos pelas doutrinas e crenças assumidas.

a santidade traz a unção, agora só a unção não adianta nada, porque não adianta eu tocar bem, não adianta eu tanger o instrumento com acordes maravilhosos assim, com harmonia perfeita, se a santidade do Senhor não estiver na minha vida... a unção vem sobre aqueles que são santificados mas também vem sobre aqueles que são usados, ou seja, eu posso ser usado por deus e não ser aprovado por Deus (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

3.2 A oração: produzindo significados musicais

A prática da oração, antes e durante a parte musical dos cultos e ensaios, está relacionada com a questão da santidade, pois de certa maneira pretende purificar o músico, ou seja, produz uma ligação entre o sagrado, de disposições idealizadas, e o profano, de condutas vivificadas. Essa prática parece ser fundamental, assumindo um significado simbólico importante que ‘dá o tom’ à prática musical.

Momentos antes do início do culto todos se reuniram em círculo no palco. O Alexandre estava como o violão e tocava uma seqüência harmônica enquanto era feita uma oração. Ainda que eu estivesse distante pude observar que não era uma oração determinada (como o Pai Nosso, por exemplo), e embora houvesse um responsável para ‘improvisar’ a prece, ela era entrecortada por frases dos demais. Essa prática parece assumir um importante papel para a compreensão dos significados musicais que são produzidos no culto, tanto como ritual de consagração do espaço como de purificação. Perguntava-me se aquele rito era o ponto de conexão que envolvia os músicos simbolicamente em torno de um relação extra-musical (Diário de observação, 26/09/2010)

Esse mesmo momento é descrito por Valéria na entrevista, que especifica com suas palavras a importância da prática da oração para o músico, não apenas como um rito estabelecido, mas como um processo em que são produzidos sentidos e significados.

antes de ministrar a gente reúne o grupo e ora e faz um momento assim, às vezes a gente ministra antes só com um violãozinho, que é um momento assim que você está totalmente.... que não começou ainda o culto e você se entrega naquele momento, e também a gente ora porque se tiver alguma coisa assim, algum empecilho, algum pecado, alguma coisa, a gente pede que Deus nos cubra com o sangue Dele pra que a gente possa realmente estar totalmente limpo (Valéria, entrevista em 15/11/2010)

O sentido de purificação é importante para o músico gospel, pois como vimos, sua prática musical está diretamente relacionada com uma vida em santidade, e ao promover a adoração ele deve estar em sintonia com essa vida. Somente ao ‘estar totalmente limpo’ o músico pode efetivamente entregar-se ao louvor e levar a igreja à adoração.

porque a função de quem tá ministrando lá na frente é levar também a igreja à adoração, e se você tá amarrado lá na frente você não consegue passar isso pros outros, se uma pessoa vai pregar amarrada ela não consegue pregar e as pessoas vão sentir: “aquele ali tem alguma coisa que tá impedindo de fluir”, e a mesma coisa no louvor, tem coisas assim que você olha lá na frente, tem dias que eu sei que têm alguns que tão ministrando e que você sabe que ele tá sendo um empecilho porque você olha assim e fala “bah aquele ali tá bloqueado, tem alguma coisa incomodando ele, não tá livre”, então a função de você orar antes é pra que seja liberado tudo, e aí a gente sempre fala “olha, que o sangue de Jesus nos cubra de todo o pecado, vamos estar livre pra adorar”... que não tenha amarra nenhuma, empecilho nenhum pra que todos ali tenham a mesma disposição e visão (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

A oração não é realizada exclusivamente antes das práticas musicais e é possível observar momentos em que ela é introduzida no próprio fazer musical, quase como um elemento da

música. São espaços introspectivos onde os músicos dão sentido a determinadas crenças e procuram estabelecer significados entre a música e o que se lhes apresenta como o sagrado.

Num desses momentos pude observar que muitos dos músicos fechavam os olhos enquanto tocavam e as vocalistas erguiam as mãos enquanto murmuravam palavras. O baterista, sem tocar e de baquetas em mãos, traduzia em seus gestos uma oração (estava de olhos fechados e com a palma das mãos para cima). Não pude deixar de imaginar que o seu tempo, enquanto esperava sua “entrada” na música, já não era mais o tempo da métrica, do metrônomo, mas um tempo que talvez não se possa medir em compassos. Quantos tempos poderiam coexistir naquele espaço? O tempo da música e o tempo da oração seriam o mesmo? (diário de observação 8, 26/09/2010).

Ainda que não seja proposta da presente pesquisa fazer uma análise social ou teológica dos elementos que caracterizam o modo de vida gospel, é possível compreender que esses elementos estão diretamente ligados às práticas musicais, e dessa maneira são relevantes para as discussões na área de Educação Musical que se comprometam com o cotidiano.

4. PRÁTICAS MUSICAIS NO MINISTÉRIO DE LOUVOR *SOMOS IGREJA*



Figura 10

De forma que nas análises anteriores foi realizada uma tentativa de compreender alguns significados que estão relacionados com a música gospel, seja na construção de identidades musicais ou nas concepções doutrinárias em que estão fundamentados o fazer musical, o presente capítulo pretende lançar um olhar sobre as práticas musicais produzidas no âmbito do ministério de louvor *Somos Igreja*, em sua multiplicidade de experiências, processos pedagógicos e suas relações com o cotidiano.

Não é intenção, no entanto, fazer uma sistematização ou uma tipologia das práticas musicais gospel, mas entendê-las como um complexo cruzamento de elementos musicais que são negociados e reelaborados contextualmente, dentro de relações sociais. A partir da idéia de que não é possível definir uma ‘prática musical gospel’, ou um modo específico de ‘tocar gospel’, pretende-se desenvolver algumas considerações sobre algumas práticas musicais e suas relações pedagógicas, assim como suas implicações cotidianas, procurando estabelecer reflexões que contribuam para discussões na área de Educação Musical.

4.1 O local e a experiência musical: flexibilizando as práticas musicais

Como foi visto anteriormente, os espaços de atuação dos ministérios de louvor não estão restritos ao local do culto ou de encontros religiosos específicos e não apresentam uma fronteira definida entre o sagrado e o profano. O conceito de ministro de Deus e o exercício da santidade coloca o músico em uma constante afirmação de sua função como evangelizador.

qualquer lugar que a gente vai a gente vai para adorar a Deus, o nosso foco é extremamente isso, adoração a Deus, andar em santidade para adorar a Deus de pleno coração... nós vamos louvar a Deus, vamos engrandecer a Ele, e vamos pedir pra Ele: “derrama Tua unção porque sem a Tua unção não somos nada” (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

Embora o local não evidencie uma mudança dos objetivos principais de uma ministração, certas estratégias e atitudes são tomadas em relação ao espaço em que o músico atua, revelando diferentes posições. Essas diferenças, ora pendendo para músico-artista ora pendendo para músico-ministro não são opostas ou excludentes, mas instáveis e negociadas conforme os espaços.

Algumas reflexões, registradas nos diários de observação após a apresentação de uma banda gospel na praça municipal de Cruz Alta, podem ajudar a situar melhor essas posições:

a banda que estava tocando era da igreja evangélica Quadrangular, apresentando-se com a formação “clássica” de bandas: vocal, guitarra, contrabaixo elétrico, teclado e bateria. A apresentação da banda refletia um caráter diferente das apresentações musicais que eu havia observado nos cultos. Embora as letras apresentassem caráter confessional não havia nenhum momento de pregação ou de “evangelização” declarado. As músicas eram organizadas e executadas como num concerto de rock e apresentavam características de vários gêneros musicais: blues, funk, baião, reggae e hard rock. Presumo que eles estavam se adaptando para essa finalidade e se expondo de maneira mais “popular”, ou seja, evitando uma identificação negativa da música evangélica, que pode ocorrer na forma de preconceito. Por estar em um lugar público eles pareciam estar cientes disso, e dessa forma negociavam sua mensagem cristã com ouvintes que poderiam pertencer a diferentes comunidades religiosas ou não-religiosas (diário de observação, 08/08/2010).

No momento em que eu fazia a observação, percebi que do ponto de vista técnico-musical havia situações diferentes das observadas nos cultos em relação à organização e execução do repertório, postura e até mesmo na ausência de momentos de pregação. Se o significado principal

de evangelismo se mantém, se modificam as maneiras que o músico gospel encontra para responder às especificidades do espaço.

Em outra observação, realizada no mesmo dia, no culto da *Igreja em Cruz Alta*, descrevo no diário, como um contraponto ao recorte anterior:

Como eu estava perto do palco tinha uma visão de todo o público, que com as mãos erguidas cantavam junto e movimentavam os braços, como uma onda impactante. A resposta e o envolvimento dos presentes era maciço, estabelecendo uma relação com os músicos que ultrapassava o binômio artista-público, criando uma atmosfera musical de forte apelo emocional. (...) O feeling musical nos cultos de certa forma excede o rigor exigido em outras apresentações. Em outros parâmetros eu distinguiria uma apresentação de rock progressivo num teatro, onde as músicas são apresentadas integralmente em sua proposta estética, e uma apresentação de jazz num bar esfumado, onde os músicos se deixam levar em seus improvisos a partir do clima que se estabelece no local (diário de observação, 08/08/2010).

O depoimento de Daiane expressa que embora a função de ministração permaneça, independente do local, o próprio fazer musical é determinado pelo espaço de atuação, observando diferenças entre ministrar no culto e fora dele.

o objetivo do nosso canto, da nossa ministração é o mesmo, é ministrar pra Deus.. mas eu acho que no local do culto a gente se sente mais seguro em função da igreja estar junto, de ser aonde a gente tá sempre ministrando... a gente ama também sair daqui porque aonde tu vai tu tá podendo levar tua mensagem, levar a Palavra... então as duas coisas são importantes, mas tem papéis diferentes na vida da gente (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Alexandre também considera que a atuação em determinados locais exige posturas diferentes para o músico gospel, principalmente quando se trata de pluralidade religiosa.

existe uma diferença assim, na verdade não pelo local que você está, mas como está o ambiente naquele local... muitas vezes o ambiente pode influenciar ou não, porque? Porque de repente eu tô num curso profissional e tenho uma oportunidade pra tocar um violão, o que que eu vou fazer com aquilo? eu vou procurar uma forma de transmitir a vida do meu Senhor pra vida daquelas pessoas, então eu tenho que trabalhar o evangelismo na minha vida para a vida daquelas pessoas através da música... e quando estamos no culto, quando estamos no ambiente de louvor e adoração é diferente, porque as pessoas que tão ali são diferentes daquelas que estavam lá, aquelas que estavam lá não tem a mesma fé que eu, não confessam o mesmo senhor que eu, e não vêm a música como eu vejo (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Esses exemplos demonstram que a música gospel não está presa a uma estrutura formal fixa, e pode ser expressada de acordo com a situação. Essas variáveis exigem do músico uma

leitura do local para que sua prática musical se adapte e possa negociar com o ambiente, sem perder necessariamente suas especificidades. Para Baggio (2005:122), “esse processo exige uma certa flexibilidade do músico cristão”.

Compreender essa dinâmica é entender a música não como algo pronto, mas que se transforma, dialoga e interage. Aquino (2008) coloca que “mediante a compreensão interativa entre seus processos de recriação e aspectos concernentes à cultura e à sociedade” a música pode ser pensada “como elemento determinado socialmente e determinante do meio no qual se insere” e, em vista disso, “percebida em seu caráter eminentemente relacional: sofrendo influências, como também estabelecendo rearranjos sociais, políticos, econômicos e culturais” (p.1).

Nesse sentido é importante realçar duas modalidades de práticas musicais que podem surgir no cenário gospel: os cultos e os festivais. Certamente que essas modalidades não são únicas nem fixas, tampouco opostas entre si, mas dentro do contexto da pesquisa podem ilustrar como o ambiente pode redefinir as orientações musicais dos atores.

Se nos cultos a música é caracterizada por momentos de improvisações, principalmente como base para os testemunhos, e por relações extra-musicais com o público, nos festivais exige-se uma adequação a determinados parâmetros técnico-musicais estabelecidos pela cultura musical ocidental. A fala de Douglas distingue essa adaptação:

é bem melhor no culto, sabe, porque as pessoas que tão no culto vieram especificamente praquilo, daí a gente tem...mais..como é que é.. que eu posso explicar...mais liberdade pra poder fazer certas coisas que no festival a gente meio que se limita... tem que seguir um macetezinho assim... (Douglas, entrevista em 01/11/2010)

Os ‘macetes’ a que Douglas se refere podem ser entendidos como certas medidas de avaliações musicais propostas pelo corpo de jurados nos festivais. Como exemplo, remeto-me ao 6º Estação Gospel realizado em Cruz Alta, em que o júri era constituído por músicos não relacionados ou atuantes no cenário gospel. Um dos jurados havia sido meu colega na escola secundária e em seu currículo destacava-se, além do doutoramento em regência pela UNICAMP, experiências internacionais em Israel e atividades como maestro em diversos eventos.

Eu não conhecia os outros membros do júri, que não eram da cidade de Cruz Alta, mas todos apresentavam currículos como músicos instrumentistas, professores de escolas de música, arranjadores, compositores, etc... A qualidade do júri em termos técnicos era indiscutível. Isso realça a preocupação em níveis de habilidades musicais que atravessa a música gospel, a despeito de seu caráter de significado religioso. A análise do júri

provavelmente seria realizada em níveis musicais característicos da música ocidental tradicional: harmonia, ritmo, melodia, etc... (diário de observação, 05/11/2010).

Se nos festivais se exige uma preocupação maior com os aspectos técnicos da música, nos cultos há uma maior preocupação em agir musicalmente de acordo com o que é chamado ‘mover da igreja’, entendido como a ação do Espírito Santo entre os presentes. Nesse sentido o músico deve ministrar ‘com’ a igreja, e não necessariamente ‘para’ ela. Esses momentos do ‘mover da igreja’ são marcados por situações de improvisação e espontaneidade, exigindo do músico o discernimento para ‘escutar a igreja’.

às vezes você pega músicos que tocam maravilhosamente bem e que não encaixa com o grupo, porque ele não tem o discernimento da importância... ele tá ali pra aparecer, tá ali pra mostrar o dom dele, mas ele não tem discernimento... porque às vezes você tá ali naquele mover, às vezes você vê que a igreja tá precisando, você quer escutar a igreja ministrando... aí você pede pros instrumentos parar pra igreja ministrar, então é uma coisa assim que você tem que ter, que não é só o tocar...(Valéria, entrevista em 15/11/2010).

A preocupação com as ‘regras do jogo’ dos festivais ou ‘mover da igreja’ dos cultos, implica na conjunção entre os aspectos religiosos que envolvem a música gospel e a forma como ela é estruturada a fim de se adaptar ao contexto. Essa contextualização produz experiências musicais que são desenhadas pelas relações sociais em que se inserem.

pra mim tem uma diferença incrível porque ministrar no culto você fica totalmente livre, porque você sabe que tá ministrando com a igreja... é um momento que você se solta em todos os sentidos, até espiritualmente e corporalmente também, que você se entrega... e quando você tá ministrando num evento como um festival, eu pelo menos me travo um pouco, porque é um momento que você até nem pode se soltar tanto, tem as regras do júri... eu me travo mais quando eu tô assim... e toda equipe também, a gente faz de tudo pra se soltar e ser uma coisa natural, mas eu me sinto mais a vontade no culto (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

No exemplo acima, Valéria atenta para a diferença musical entre ministrar no culto, onde a relação com o público (a igreja) é estabelecida a partir de determinadas condições sociais, e participar de um festival, onde a relação com o público (expectadores-jurados) é definida em outras condições. Essa diferença, no entanto, não implica que no culto ‘vale tudo’ do ponto de vista musical, como a própria Valéria comenta: “o tocar é importantíssimo porque a gente tem que se aperfeiçoar cada vez mais pra adorar a Deus, porque às vezes você vai lá de qualquer jeito,

e daí os outros só criticam, porque não flui igual, porque tá desafinado, tá fora do compasso, não tem jeito né” (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Mendonça (2008:221) ressalta que no louvor “são reveladas diversas formas de expressão musical que atenderiam aos padrões culturais e religiosos dos fiéis presentes nos templos e nos locais reservados para apresentações musicais”.

Essas breves considerações pretendem compreender a articulação das práticas musicais gospel a partir dos contextos em que elas são produzidas sugerindo que, embora elas sejam revestidas de características religiosas específicas que lhes possibilitem unidade, são múltiplas e apontam para uma relativização de estratégias e concepções. As nuances entre as experiências musicais, parcialmente apontadas através desses exemplos, sugerem a dificuldade em definir as práticas musicais gospel em categorias generalizantes.

4.2 Práticas pedagógico-musicais: construção de conhecimentos musicais

A área de Educação Musical tem contribuído para discussões acerca da diversidade de processos pedagógico-musicais que ocorrem na contemporaneidade e de suas implicações para a construção de uma perspectiva de educação musical complexa e plural.

Nesse sentido tem sido cada vez mais reconhecido que, assim como as práticas musicais são diversificadas, existem também diferentes estratégias, situações e processos de transmissão de saberes musicais. Tomando essa realidade como base, pesquisadores e estudiosos da área têm buscado compreender realidades distintas de ensino e aprendizagem da música, a fim de ter uma visão ampla na natureza das diferentes realidades de educação musical existentes (QUEIROZ; MEDEIROS, 2009:1272).

Através da observação em ensaios, cultos e festivais, foram percebidas múltiplas maneiras de apreensão e transmissão do conhecimento musical (KRAEMER, 2000), assim como através das entrevistas foi possível destacar diferentes modelos de aprendizagem que ocorrem no cotidiano dos atores, como a influência da família, das mídias, e dos amigos.

Ao lançar um olhar sobre as práticas pedagógico-musicais que se estabelecem no ministério de louvor *Somos Igreja*, é possível sugerir a “importância do estudo das estratégias utilizadas na transmissão musical em diferentes grupos culturais para elaboração de uma proposta

de musicalização plural” (NÁDER, 2009:1401) para que “a partir do contato com outras linguagens musicais, possamos, inclusive, ampliar o nosso próprio discurso musical” (ibidem).

4.2.1 Práticas musicais em conjunto



Figura 11

A estrutura da organização musical em conjunto do Somos Igreja, embora não tenha um programa fixo ou cronograma detalhado, pode ser resumido principalmente em três momentos: os ensaios, realizados em dias da semana ou no sábado à tarde; a passagem de som, geralmente uma hora ou uma hora e meia antes do início do culto; e a parte musical do culto, sempre antes da pregação do pastor e em alguns cultos também como encerramento. Essas práticas em conjunto oferecem diferentes possibilidades e estratégias de ensino e de aprendizagem musicais, que se estabelecem a partir das relações entre os integrantes do grupo.

é tudo um conjunto, cada um soma um pouquinho, e tem aquela liberdade também de poder dizer “olha só isso não ficou legal, vamos fazer de outro jeito”, então isso é muito bacana assim, porque é um corpo que soma, não é uma pessoa só que determina como é que vai ser tudo, mas é um conjunto mesmo (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

4.2.1.1 Os ensaios

Cislaghi (2007) aponta que “o ensaio é um momento extremamente importante para o desenvolvimento musical de qualquer grupo”, e que “o trabalho realizado nos ensaios pode contribuir para o aprendizado musical”. Geralmente associados apenas como um preparo técnico para alcançar determinada qualidade de execução musical, os ensaios também podem ser entendidos como um processo musical onde são produzidas diferentes relações de ensino e aprendizagem.

todo mundo se ajuda... pra nós quem mais entende de música ali é o Daniel e o Alexandre, o Alexandre no violão e o Daniel na guitarra, e então eles ajudam bastante a gente... o conhecimento que eles têm eles vão distribuindo pra ti poder qualificar melhor as músicas... o Alexandre dá um ‘toque’ no contrabaixo ali, daí imagina um negocinho diferente no teclado assim... a gente vai construindo a música (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

no meu caso eu aprendi tudo vendo a Valéria e as gurias que já cantavam, que elas me davam sempre toques... no caso assim nós não temos uma técnica vocal, a gente é tudo na base do ouvido....através do que elas iam dizendo: “ó isso tá certo, desafinou aqui, desafinou ali, cuida a entonação, cuida isso, cuida aquilo” (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Ainda que alguns músicos sejam considerados mais experientes, não existe uma relação vertical em relação ao conhecimento musical, sendo que as dicas e ‘toques’ não são organizados e sistematizados, mas acontecem a partir do fazer musical concreto, em diferentes momentos e situações.

Enquanto não tocavam todos juntos era comum situações dispersas entre os músicos, que em pequenos grupos trocavam idéias. As vocalistas (Valéria, Daiane e Patrícia) trabalhavam as vozes e procuravam linhas melódicas independentes para determinados trechos da música. A Valéria parecia ter mais facilidade para criar melodias, que eram repassadas e assimiladas por repetição. Lá no outro canto do palco o Alexandre (violão), o Daniel A. (guitarra) e o Daniel (teclado) trabalhavam o tempo da introdução, executada pelos três instrumentos (com solos de guitarra e de violão). No outro espaço do palco as dúvidas eram tiradas entre o Douglas (baixo) e o Marcelinho (violão/voz) que tratavam a hora em que o contrabaixo deveria entrar. Não obstante esses focos concentrados de idéias havia discussões gerais sobre a música, e todos participavam com sugestões. Embora alguns falassem mais e com mais “segurança”, não havia um líder destacado, um arranjador ou alguém que desse a “palavra final” (diário de observação, 30/10/2010).

Para Sorrentino (2008), neste tipo de aprendizado, há uma “ausência do ensino”, no sentido do magistrocentrismo, e que “em ensaios de banda, por exemplo, habilidades e conhecimentos são adquiridos, desenvolvendo o intercâmbio através da orientação entre companheiros e aprendizado em grupo”.

Daiane conta que antes de participar efetivamente como ministro do *Somos Igreja*, ela acompanhava os ensaios, o que lhe proporcionou possibilidades para compreender certos aspectos musicais.

eu passei um período assim só acompanhando os ensaios, ouvindo as músicas, cantando alguma coisa... mas não participava efetivamente do louvor, aí depois de um tempo acompanhando os ensaios, até pra ti se ambientar e pegar a afinação... até que eu me firmei, digamos assim; mas passou um período de, eu não vou saber te dizer quanto tempo assim, mas um período de adaptação que eu fui só acompanhando os ensaios (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Dentre as interações entre os músicos foi possível perceber diversos momentos em que gestos e olhares são importantes para a compreensão dos elementos musicais em questão. ‘Colar as notas’, ou seja, olhar para o acorde que um dos músicos está fazendo e reproduzi-lo em seu instrumento e a ‘catação de notas’, ou seja, testar vários acordes no decorrer da música até que ‘ache de ouvido’ a harmonia da música, são modelos muito utilizados em grupos musicais, em diferentes gêneros.

Era comum que eles olhassem uns aos outros enquanto tocavam para observar que acordes estavam sendo tocados, passando a imitá-los com rapidez. Quando percebiam que notas diferentes eram tocadas simultaneamente, logo procuravam seguir o acorde que melhor se adaptava à melodia. Quando toco em bandas de rock, reggae ou outros gêneros, essa é uma prática muito utilizada quando não estamos com a música decorada ou é necessário trocar a tonalidade. É o que chamamos de “colar as notas” ou “catar as notas”, buscando harmonizar a melodia no momento em que ela é executada (Diário de observação 08/08/2010).

Em estudo sobre músicos populares, Lacorte e Galvão (2007:30) sinalizam que “procedimentos de resolução de problemas por tentativa e erro são uma constante durante a aprendizagem por meio da audição”. A escuta intencional, segundo os autores, tem por objetivo a aprendizagem e é “por esse meio que se busca apreender algo para colocar em uso após a experiência” (LACORTE; GALVÃO, 2007:30). Esse seria o “tipo de audição que o músico emprega, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou *cover* de uma canção” (ibidem).

Tirar uma música em grupo, a partir de uma escuta intencional (GREEN:2000 apud LACORTE; GALVÃO, 2007:30), também pode apresentar situações em que os músicos precisam contornar certas dificuldades, criando estratégias para chegar a um resultado satisfatório e que responda às especificidades do grupo.

Foi colocado um CD no rádio e por um momento todos escutaram a música. Enquanto isso gesticulavam entre si, apontando detalhes da música: “olha só essa caidinha”, “nessa parte a bateria fica assim”, etc. Por um tempo decidiram sobre a questão da tonalidade. A música original estava em Lá maior e a Valéria propôs que fosse tocada um tom abaixo, em Sol maior. O Alexandre parecia ter mais facilidade com a transposição e logo já havia transposto para o tom indicado. Alguns tiveram mais dificuldade e olhavam para os acordes que o Alexandre fazia, imitando-o (diário de observação 25/09/2010).

As mudanças na tonalidade, instrumentação e na estrutura constituem uma prática que permite adaptar a música às necessidades e possibilidades do grupo, negando uma reprodução fiel do original. Desloca-se a intenção de reproduzir determinado material sonoro para a reconfiguração desse material e sua execução a partir de aproximações com o original. Kebach (2009), tratando de aprendizagens musicais em ambientes coletivos, utiliza-se do conceito de recriação musical que, “ao contrário de uma reprodução mecânica, tem a ver com as reinvenções sobre um material já pronto e depende das interpretações pessoais e coordenações de ações sociais (e/ou culturais) no ambiente de aprendizagem” (p.83).

Nos ensaios, a prática de criar versões abre espaço para a criatividade e a reinvenção, pois possibilita que a banda, o grupo, ou o músico realize um diálogo entre o que deve, o que pode e o que quer fazer, sem perder de vista o resultado final.

4.2.1.2 A passagem de som

A passagem de som, realizada antes do culto, é importante para a organização da sonorização e dos instrumentos, assim como uma última oportunidade para ajustar alguns detalhes musicais. O *cast* flutuante do ministério de louvor exige que algumas situações imprevistas sejam rapidamente contornadas, como a falta de algum instrumentista no ensaio ou mesmo no dia do culto. Daiane conta que quando ministrou pela primeira vez no ministério *Somos Igreja* foi para substituir na ‘última hora’ uma das vocalistas que não iria se apresentar.

a primeira vez que eu fui ministrar... no primeiro domingo que eu ministrei, eu me lembro que eu nem tava esperando que ela me chamasse mas em função das outras meninas que não podiam a Valéria me chamou, e daí eu lembro assim que foi uma sensação muito boa, embora muito nervosa eu não possa ter contribuído muito pro dia ali em função disso, mas pra mim foi um marco na vida (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

A passagem de som é também um momento para organizar o repertório, ou alterá-lo de acordo com as contingências:

Algumas músicas que haviam sido decididas no ensaio anterior não constavam mais na ordem e os músicos aproveitaram o tempo para dar uma passada nas músicas que foram inseridas de última hora no repertório. Assim, a música que fora exaustivamente trabalhada no ensaio passado não iria ser executada. Como “carta na manga” eles incluíram no repertório algumas músicas que todos já conheciam e que estavam habituados a tocar. A música “Como a brisa”, por exemplo, incluída na última hora tem sido presença marcante nos cultos em que observei (diário de observação, 26/09/2010).

Quando as músicas são decididas, elas são anunciadas para o operador de vídeo que seleciona as letras para projeção através do *data show*. Em alguns momentos, geralmente no fim dos cultos, as músicas são decididas de última hora e é necessário que o operador localize rapidamente a letra da música para projetar, acompanhando a execução musical.

Também o operador de áudio assume uma função importante, pois dele depende a equalização do som e esses momentos anteriores ao culto são próprios para os ajustes, que variam de acordo com cada situação. Boris, técnico de áudio formado pelo IGAP⁸⁰, que faz parte do *Somos Igreja*, explica que muitas vezes é necessário lidar com imprevistos.

tu tem que tá ligado, sempre ligado, sempre com a atenção... o Beto sempre fala muito em guerra, e na verdade é uma guerra mesmo, sabe, na prática ali é uma guerra mesmo, porque tu tá ali e dá a tensão... são 400 pessoas em cada culto, tu entendeu, em média 400 pessoas... e têm muita gente nova e tal, então tu tem que tá ligado porque de repente vai acontecer alguma coisa lá e tu tem que fazer com que saia, e se tu errar pode dar uma microfonia, não sai, entendeu, daí acontece e não vai repetir porque aquilo é espontâneo... então não tem margem de erro, se errar dá tudo errado (Bóris, entrevista em 12/11/2010).

Costa (2008) coloca que na performance há uma variabilidade que diz respeito a incidentes, “a acontecimentos esporádicos, não tão passíveis de previsão, como um ofuscamento

⁸⁰ IGAP: Instituto Gaúcho de Áudio Profissional.

repentino em um recital, uma partitura que cai da estante, uma batuta que escapa da mão do maestro”. Assim, “frente à diversidade de situações, impõe-se como desafio compreender que parte dessa variabilidade pode ser redutível ou controlada e que ferramentas se dispõem para lidar com aquela que não puder ser contornada” (COSTA, 2008:92).

A ministração no culto, portanto, envolve uma série de cuidados, desde aspectos visuais e sonoros, que se interligam. Compreender esses aspectos e suas relações é fundamental para o músico, que deve estar atento às variações, muitas vezes ‘em cima da hora’, das situações: mudanças no *cast* ou no repertório, sonorização, luzes, etc.

4.2.1.3 O culto

O momento musical dá início ao culto na comunidade *Igreja em Cruz Alta*. No culto, além das músicas que foram ensaiadas, são dedicados momentos de improvisação, principalmente como base musical para depoimentos ou testemunhos. Esses momentos são entendidos nessa perspectiva como a manifestação do sagrado pelo ‘mover do Espírito Santo’, de forma que os improvisos musicais são determinados pela compreensão e experimentação duma realidade (sagrada) sobre outra (profana), que é transformada.

é uma direção do Espírito Santo, você tá ali e de repente flui, você sente o mover da igreja, às vezes um momento especial de oração e começa a fluir espontaneamente, espontâneo mesmo porque você sente no espírito e aquilo vem com uma graça, que a gente nem sabe explicar o que que acontece na hora... às vezes é tão frio e às vezes o Espírito Santo dá um toque... você nunca sabe a hora que o Espírito Santo vai mover as águas e vai acontecer aquele momento especial que vai tocar no nosso coração e transformar, sabe (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Marcelinho também relaciona os improvisos com o ‘mover’ da igreja, atribuindo-lhes significações religiosas:

é legal isso, essa parte do improviso no meio da música, tipo um instrumental super espontâneo, essa parte acontece mais quando o mover do espírito tá... quando o espírito tá movendo bastante assim e... aí acontece sabe, aí a bateria começa a puxar lá e daí o resto... é muito ‘dez’... é do momento ali (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

Embora haja diversos momentos caracterizados pela espontaneidade, é possível notar um certo padrão na organização das músicas que são executadas no culto. A sequência das músicas segue, de certa forma, uma estrutura que se evidenciou em todas as observações realizadas: uma balada (com a introdução para um testemunho), uma mais ‘animada’ (que prevê um tipo de interação mais entusiasmada com o público, como palmas e movimentos corporais de acordo com a letra), e para finalizar uma balada novamente (com a deixa para outro testemunho no final da música).

No entanto, no final do culto, geralmente as músicas são decididas na hora, exigindo do músico certa flexibilidade e preparo para contornar as situações imprevistas

pega a gente na última hora: “toca aquela lá”, o Beto me pediu assim... eu salvei 3 timbres no teclado que ele pediu, aí ele pediu uma música depois ele mudou pra outra, depois ele mudou pra outra, daí já não tinha mais o timbre certo ali, daí tive que mudar de novo porque ele pediu a quarta diferente, entendeu, mas assim, é tudo que o Espírito Santo tá falando no momento, e a gente vai de acordo com o Espírito Santo (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

É possível observar que as práticas musicais em conjunto no ministério de louvor *Somos Igreja* oferecem diferentes situações de aprendizagem, e que possuem relação direta com o fazer musical e suas significações cotidianas, suas crenças e seu modo de vida. Para Daiane, “o conjunto em si estabelece a maior aprendizagem que a gente tem” (entrevista em 12/11/2010).

4.2.2 Mídias e aprendizagens

Atualmente, em nossa sociedade globalizada e integrada em redes de informações, onde “uma revolução tecnológica concentrada nas tecnologias da informação começou a remodelar a base material da sociedade em ritmo acelerado” (CASTELLS, 1999:39), é possível perceber o aumento da disponibilidade de materiais referentes à música. Para Souza (2000:7), “com as recentes tecnologias de comunicação, surgem novas práticas musicais que colocam em cheque os modelos pedagógicos até bem pouco tempo estabelecidos no campo da Educação Musical”.

Através de uma rápida navegada pela Internet, estamos diante de diversos modelos de aprendizagem para diferentes instrumentos, aulas de teoria musical, artigos sobre música, exercícios de percepção musical, além de partituras, cifras e tablaturas. Soma-se ainda a enorme acessibilidade a mp3, vídeo-aulas, *CD-ROM* e softwares musicais. Para Gohn (2003:10), “ao

modificar os modos de produção, difusão e de escuta musical, as diversas tecnologias que envolvem direta ou indiretamente esses processos acabam por modificar a própria linguagem musical, possibilitando a emergência de diversos novos modos de se fazer e de se pensar música”.

Corrêa (2008) considera que a abundância de material na *Internet* é um fato, e que os sites se tornam bibliotecas que podem ser acessadas, “comparando versões ou, quando algo não é encontrado, buscando outras fontes” (p.36). Vídeos disponíveis no youtube, procuras pelo site de busca do Google, e a utilização de cifras online foram recursos citados entre os entrevistados.

Em relação à educação musical, a Internet:

compreende uma vastidão de dados e interligações, de tal forma que, além de compreender um universo de informações, possibilita troca entre usuários, seja por meio de grupos de discussão, seja através de outras formas de interatividade presentes na rede (ARALDI, 2008:131).

A criação de fóruns de discussão sobre música, distribuídos em tópicos variados, permite a troca de idéias e de conhecimentos musicais. Como exemplo, aponto no site www.forum.cifraclub.com.br um tópico⁸¹ destinado especificamente ao estudo de guitarra para músicos gospel. Alguns *posts* ilustram os assuntos abordados:

Aí pessoal até que fim achei um fórum gospel alguém poderia me mandar alguns solos do Juninho Afram. E tenho um dúvida eu tenho uma epiphone modelo special e estou querendo trocar os captadores será que ia adianta alguma coisa????? (Levita)

você por acaso sabe quais as escalas mais usadas pelo Juninho Afram, eu sei que ele usa muito as escalas menores naturais, se vc souber mais algumas por favor me fale. Valeu, Deus te abençoe!!! (Fernando)

Aí galera como é a estrutura do campo harmônico menor???? (Levita)

Uma dica interessante é pegar a escala maior, menor, qualquer escala e fazer ela toda em palhetada alternada fica um som muito bom. Os dedos ficam com uma agilidade incrível, mas para isto tem que haver perseverança, paciência. (Romeu)

⁸¹ Disponível em <http://forum.cifraclub.com.br/forum/3/508/p1> acessado em 11/01/2011

No site <http://gospel.cifras.com.br/>, além de vídeo-aula e dicionários de acordes, são disponibilizados tutoriais⁸² divididos em categorias como violão e guitarra (nível fácil, intermediário e avançado), teoria musical, cavaquinho, piano e teclado, gaita, contrabaixo; abordando assuntos como tablaturas, modos gregos, escalas, cromatismo, partituras, harmonia, ritmos, etc. Ainda que seja notável o aumento de materiais que tratem especificamente da cultura musical gospel, não parece haver uma restrição aos integrantes do *Somos Igreja* para utilização de outros materiais referentes à música.

eu compro vídeo aula de guitarra, eu tenho livros em pdf, e coisa de musica, eu comprei esses tempos o... do Almir Chediak,... Harmonia e Improvisação, o vol. 1 (Daniel A., entrevista em 01/11/2010).

Com a multiplicidade de gêneros musicais que compõem o cenário gospel, há uma abertura para a experimentação de ritmos e estilos. Marcelinho vê isso como um incentivo, pois “cada estilo musical tem uma forma diferente de tocar, então tudo que vai se aprendendo de diferente tu vai acrescentando” (entrevista em 02/11/2010).

A ressignificação de determinadas técnicas instrumentais (*slap, tapping, power chords, bends*, etc.) que se desenvolveram em distintos gêneros musicais permite que a música gospel apresente uma multifacetada rede de modelos musicais. Disponíveis em variadas formas de mídias, o músico organiza e seleciona os materiais que lhe interessam.

eu comecei a buscar, eu tinha aprendido a escala maior diatônica, pentatônica, e a menor natural, essas eu tinha aprendido, depois por conta assim eu fui indo, conhecendo as outras né, a escala de jazz menor melódica, aquelas outras todas...(Daniel A. entrevista em 01/11/2010).

eu procuro mais na página do Google sabe? Ah quero escalas tal, daí baixa tudo aquela página ali e vou catando uma por uma.. (Daniel, entrevista em 02/11/2010).

Na área de Educação Musical alguns autores têm discutido modelos de aprendizagem semelhantes. Na aprendizagem autodidata (GOHN, 2003) as pessoas “se organizam e direcionam o seu próprio estudo se baseando nas suas necessidades e objetivos pessoais” (LACORTE; GALVÃO, 2007:33). Corrêa (2000) discute o conceito de auto-aprendizagem musical ao

⁸² Disponível em <http://www.cifras.com.br/tutoriais.htm> acessado em 11/01/2011.

investigar a experiência musical de adolescentes com a aprendizagem de violão sem a orientação de um professor.

Há várias expressões que são utilizadas para definir as formas de aprendizagem de indivíduos que escolhem o que querem aprender, sem formalizarem as aulas, e que para isso dedicam parte do seu tempo livre, ou seja, indivíduos que estabelecem o campo, a área em que intentam aprender. Muitas dessas expressões se confundem: autodidaxia, autodidata, auto-aprendizagem ou aprender sozinho. Enfim, há uma série de conceitos que tentam explicar os processos de aprendizagem relativos à autoformação (CORRÊA, 2000, p. 15).

Souza (2009) coloca que “ao receber novos conhecimentos e informações, os indivíduos estão interagindo e reinterpretando estes elementos conforme sua experiência, sua bagagem cultural e afetiva” (p.524). Assim, a recepção dos produtos da mídia “não se dá de forma passiva, mas sim através de um processo ativo e criativo” (ibidem).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

À guisa de considerações finais, pretendo dedicar-me mais a algumas problematizações e reflexões do que propriamente uma conclusão, pois entendo que os aspectos e assuntos abordados na pesquisa não se encerram com essa interpretação e podem se desdobrar em outras análises, perspectivas ou enfoques. Assim sendo, não se pretende através desta pesquisa identificar ou classificar *o que é* a música gospel, mas *como ela pode vir a ser entendida*, a partir de determinado ângulo e dentro de um tempo e espaço construído socialmente.

A diversidade de identidades e práticas musicais que se produzem em cada comunidade evangélica possibilita uma crítica à visão generalizante da música gospel, fazendo-se necessário entendê-la como múltipla e complexa, produzida a partir de relações sócio-culturais específicas. É comum que cada denominação evangélica, no âmbito musical, estabeleça certos códigos morais e estéticos, gerando assim inúmeras concepções de experiências musicais e diferentes processos de transmissão e apropriação de conhecimentos musicais, que deverão respeitar a conjuntura desses códigos.

Deixar de ver a identidade musical gospel através do binômio sagrado/profano ou cristão/não-cristão proporciona outros horizontes de análises ao compreendê-la como uma complexa rede de relações entre as vivências musicais dos adeptos, antes ou depois da conversão; as posições musicais que o sujeito assume em determinadas denominações, dentro das relações sociais; e a partir da regulação que a cultura gospel exerce, principalmente através da mídia e do mercado.

Essa perspectiva permite tecer perguntas e problematizar sobre a identificação musical gospel. No mesmo grupo de louvor pode-se encontrar músicos que produziram seu conhecimento musical a partir de múltiplas experiências: no ensino superior, com a família (cristã ou não), na escola, em outras denominações (evangélicas ou não), músicos ‘da noite’ convertidos, autodidatas, etc. Como os músicos gospel se relacionam (ou não) com essas diferenças? Como elas ‘deixam de existir’ quando o músico se identifica como músico gospel? Como a identidade musical é regulada pela cultura (mídia/mercado)? Como o indivíduo vive as tensões entre uma identidade musical instituída (mediada pela cultura) e outras identidades musicais (família, amigos, escola)?

São perguntas que podem se desdobrar em outras mais, gerando problematizações e despertando inquietações sobre um conceito que muitas vezes é tido como essencial ou místico, do músico evangélico que ‘encontrou’ sua vocação. Pode-se questionar, portanto, a constituição de uma identidade musical evangélica como algo fechado, ‘puro’ e estagnado, mas em configuração e em conflito com outras identidades musicais, outras experiências vivenciais.

As múltiplas práticas musicais observadas (improvisações, experimentações, reinterpretações, sistemas de notação musical) e seus desdobramentos como práticas educativas, indicam que não podemos nos reportar a um modelo único de ‘tocar gospel’, que pode ser capturado e sistematizado, pois as práticas se estabelecem dentro de contextos específicos, e portanto, irreprodutíveis. Nesse sentido a pesquisa não pretende criar uma metodologia ou técnica de ensino gospel, mas gerar analogias, sugerir olhares e comparações através do conceito de transferência⁸³ (BRESLER, 2006).

A compreensão de diferentes narrativas musicais prevê a superação de modelos etnocêntricos e metanarrativas musicais⁸⁴, atentando para outras situações de experiências musicais: o improviso, o imprevisto, o acontecimento, a oração como performance musical, o testemunho, os mitos e crenças que contemplam o fazer sonoro gospel. Do ponto de vista musical foi muito importante conhecer e refletir sobre diferentes expressões musicais, não apenas rotulando-as como ‘exóticas’ ou ‘curiosas’, mas como elementos de uma cultura musical, carregados de significados.

Em relação a música e religiosidade, uma perspectiva da dimensão cultural da análise religiosa (GEERTZ, 1989) pode instigar investigações que compreendam significados simbólico religiosos em contextos musicais específicos. Além da música cristã e de religiões afro-brasileiras, outras experiências músico-religiosas podem ser abordadas a partir desse enfoque cultural, evidenciando elementos musicais que possuem significações ligadas a crenças

⁸³ “La transferibilidad se refiere al punto hasta el cual el investigador facilita las deducciones por parte Del lector em relación a sus propias situaciones y responsabilidades. Éstas son pequeñas generalizaciones Del constructor de teorías, relativamente libres de contexto y uma base para la política general. La buena transferencia se basa em la similitud de las situaciones, sopesando intuitivamente que és importante y qué no lo es em la correspondencia” (BRESLER, 2006:76).

⁸⁴ Nesse sentido Luedy (2006) tece críticas à perspectiva de uma teorização educacional “baseada numa concepção perfectiva e conservadora de cultura, que termina por reduzir as possibilidades de fazer/compreender música somente àquelas da tradição ocidental erudita” algo que, “regra geral e infelizmente, é ainda representativo da maneira como as instituições de ensino superior em música encaram os conhecimentos e as experiências prévias daqueles que ingressam em seus programas de ensino” (p. 105).

religiosas. Apenas para citar alguns exemplos: o reggae, com sua relação específica com a natureza e a religião rastafári representada pela divindade de *Jah*; ou o heavy metal, caracterizado pelo uso de símbolos mitológicos, pagãos e de seitas religiosas medievais. Isso significa entender como esses símbolos são representados e (re)interpretados a partir do cotidiano musical de um sujeito, construindo significados sobre o fazer musical.

Ampliando o horizonte das questões é possível se perguntar sobre como alguns significados religiosos podem ser pensados e trabalhados em contextos musicais institucionais, como a escola ou o ensino superior público, por exemplo. Colocar na pauta discussões sobre o tema pode suscitar um repensar acerca de algumas práticas pedagógicas, matrizes curriculares, diversidade musical e políticas públicas.

Luedy (2006) aponta que uma prática pedagógica em música

que busque desenvolver uma compreensão teórica das experiências prévias e cotidianas de nossos alunos e alunas, que busque articular os saberes envolvidos em tais experiências com os assim chamados saberes “eruditos”, poderia ser mais efetiva – tanto do ponto de vista do compromisso ético-democrático para com a diversidade cultural existente quanto do pedagógico, ou seja, do aprendizado (p.106).

Dentre várias possibilidades reflexivas relacionadas à educação musical e significados religiosos, gostaria de centrar algumas questões sobre a pluralidade religiosa no sistema escolar. Essa ênfase, que aqui pretende apenas anunciar e sugerir pontos de discussão, se dá por alguns motivos: o já referido momento que a educação musical se encontra no Brasil, com a promulgação da lei 11.769/08 e seus desdobramentos; algumas experiências durante a disciplina de estágio supervisionado, quando em certa situação um aluno na turma em que eu estagiava disse-me que a ele só era permitido escutar música evangélica, por ordem dos pais, o que demonstrou meu despreparo na ocasião em relação a esse tema; meu trabalho como professor de teclado em uma escola específica de música na cidade de Santa Maria-RS, onde tive muitos alunos evangélicos, fazendo com que eu me perguntasse constantemente como certas questões musicais específicas poderiam ser abordadas em uma sala de aula; e por fim minha graduação como educador musical.

Durante o desenvolvimento da pesquisa tive oportunidades para abordar o tema e levantar algumas considerações sobre educação musical no sistema escolar e questões de pluralidade religiosa (RECK, 2010; RECK; LOURO, 2010a, 2010b). Afim de anunciar algumas

considerações, transcrevo o seguinte trecho de uma postagem em um fórum virtual que discute a implementação da lei 11.769/08, disponível no site www.leidireto.com.br, demonstrando o interesse social que o tema pode suscitar como uma problemática atual:

*Será que por questões religiosas, o aluno poderá deixar de participar das aulas sem algum prejuízo no seu currículo escolar?? Essa questão promete despertar muita polêmica, uma vez que a maior parte das igrejas, principalmente as evangélicas tradicionais ou não, não são a favor que seus membros tenham contato com a música popular. E como ficaria então, a decisão daqueles pais com esse entendimento (que são muitos) de não permitir que seus filhos aprendam tocar ou cantar músicas populares? Será que eles serão respeitados? Afinal é previsto pela nossa lei maior, a Constituição Federal, a liberdade de consciência e de crença? E então, como ficaremos???*⁸⁵

Podemos, portanto, nos perguntar sobre como transitar na escola essas significações religiosas. E afunilando a questão, como tratar de música(s) nas escolas levando em consideração as significações religiosas dos alunos? A pergunta não exige uma solução prática, nem um método ou um modelo, mas que o educador musical compreenda que existem relevâncias de ordem de significações religiosas que implicam na escolha do repertório a ser trabalhado, na utilização de determinados instrumentos ou na postura e expressão corporal, além de outras considerações.

Seguindo perspectivas de uma educação musical baseada no cotidiano (SOUZA, 2000) o educador musical, ou o responsável pelo ensino do conteúdo musical, ao trabalhar na escola, deverá levar em consideração a experiência pessoal que o aluno tem com a música. Embora a maioria das denominações evangélicas admitam hoje o uso de diferentes gêneros musicais em seus cultos, ainda pode-se perceber em alguns casos certas restrições.

No universo complexo da sala de aula essas diferentes posturas poderão entrar em choque, seja na não aceitação do aluno evangélico ao repertório proposto, seja na situação inversa, da não aceitação de um repertório exclusivamente evangélico por parte de alunos de outras crenças e religiões.

Não se pode negar que os alunos têm experiências e não se pode negar que essas experiências são importantes para o processo de aprendizagem, mesmo que se possa dizer que são limitadas, iníquas, infrutíferas ou seja o que for. Os alunos têm lembranças, famílias, religiões, sentimentos, linguagens e culturas que lhe proporcionam uma voz distinta. Podemos engajar criticamente essa experiência e ir além dela. Mas não podemos negá-la (GIROUX, 1999:28).

⁸⁵ Disponível em <http://www.leidireto.com.br/lei-11769.html>, acessado em 01/03/2011.

As particularidades da música cristã contemporânea, e ainda mais especificamente das inúmeras denominações evangélicas, abrem espaço para múltiplas considerações sobre como a educação musical nas escolas, principalmente as públicas, de caráter laico, irá se relacionar com essas particularidades. Tomando cuidados para não correr o risco de negar ou desvalorizar significações musicais pessoais, ou de reduzir e classificar a música gospel como uma forma de música 'diferente', recorrendo assim a uma interpretação restrita de multiculturalismo, o educador musical deve estar aberto ao diálogo, promovendo uma maior aproximação entre o ensino musical e as vivências musicais pessoais dos alunos, podendo a partir daí estabelecer novos significados musicais, que ampliem a concepção de música numa perspectiva plural e complexa.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubens. *O que é religião?*. 9º ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. Coleção primeiros passos

ALVES-MAZZOTI, Alda Judith. GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: Pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1999.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. *Etnografia da prática escolar*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AQUINO, Thaís Lobosque. O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica. In: XVII Encontro Nacional da ABEM. *Anais*. São Paulo-SP, 08 a 11 de outubro de 2008. disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2008/136%20Tha%C3%ADs%20Lobosque%20Aquino%202.pdf> acessado em 06/01/11

ARALDI, Juciane. *Formação e prática musical de DJs: um estudo multicaso em Porto Alegre*. Tese de doutorado. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2004

ARALDI, Juciane. Aprendendo a ser DJ. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.119-140.

ARÓSTEGUI, José Luis. *The Social Context of Music Education*. Center for instructional research and curriculum evaluation. Champaign, 2004.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 1999.

BAGGIO, Sandro. *Música Cristã Contemporânea*. São Paulo: Editora Vida, 2005

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola, 2008.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. Tradução de Sérgio Figueiredo. *Revista da ABEM*, nº 16, março de 2007, p. 7-16.

BRESLER, Liora. Paradigmas cualitativos em la investigación em educación musical. In: DÍAZ, Maravillas (coord.). *Introducción a la investigación em Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L., 2006, p.60-82.

- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. trad. Roneide Venancia Majer; atualização para 6ª edição: Jussamara Simões. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CISLAGHI, Mauro. O ensaio de naípe da banda numa perspectiva educacional. In: : XVI Encontro Anual da ABEM. *Anais*. Campo Grande – MT, 08 a 11 de outubro de 2007.
- CORRÊA, Marcos K. *Violão sem professor*: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem com adolescentes. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 2000.
- CORRÊA, Marcos K. Discutindo a auto-aprendizagem musical. In SOUZA, Jussamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.13-38.
- COSTA, Cristina Porto. Variabilidade e performance musical: uma relação a considerar no ensino instrumental. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 20, 89-95, set. 2008.
- CRESPI, Franco. *A experiência religiosa na pós-modernidade*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Elisa da Silva e. *Compreender a escola de música como uma instituição* : um estudo de caso em Porto Alegre, RS. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2009.
- CUNHA, Magali do Nascimento. “*Vinhos novos em odres velhos*”: Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da Voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização. São Paulo: Boitempo/Fapesp
- DUBAR, Claude. *A Socialização*: Construção das identidades sociais e profissionais. Tradução de: Annette Pierrette R. Botelho e Estela Pinto Ribeiro Lamas. Editor: Porto Editora, 1997
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- FIGUEIREDO, Sérgio L. F. A legislação brasileira para a educação musical nos anos iniciais da escola. XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, *Anais...*, 2007.
- FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *A seleção de cantos para o culto cristão*: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música cristã ocidental. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, 1998. Acessado em 13/10/09 disponível em <http://www.musicaeadoracao.com.br/livros/tensao/index.htm>
- FREIRE, Vanda. Educação musical, espaços e demandas sempre renovadas. In: Educação musical hoje: múltiplos espaços, novas demandas profissionais. IV Encontro Regional da ABEM Sul, Santa Maria, *anais...* Santa Maria: Editora da UFSM, 2001. pgs 3–10.

GAARDNER, Jostein. HELLERN, Victor. NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. Tradução Isa Mara Lando; revisão técnica e apêndice Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GATTAZ, André Castanheira. Lapidando a fala bruta: a textualização em história oral. In: MEIHY, José Carlos S. Bom. (org.) *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996, p. 135 – 140.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 2º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto Aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablue/Fapsep, 2003.

GIROUX, Henry. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional*. Trad: Magda Lopes. Porto Alegre: ArtMed, 1999.

GOMES, Celson Henrique Souza. *Educação Musical na família: as lógicas do invisível*. Tese de Doutorado. UFRGS – Porto Alegre-RS, 2009.

GONSALVES, Elisa Pereira. *Conversa sobre iniciação à pesquisa científica*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007, (4 edição)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem. A aprendizagem musical de adultos em ambientes coletivos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 77-86, set. 2009

KLEBER, Magali. *A prática de educação musical em ONG's: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2006.

KLEBER, Magali. Projetos sociais e educação musical. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.213-236.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Revista Em Pauta* v.11, nº 16/17, abr/nov. p. 51-72. Porto Alegre, 2000.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LOURO, Ana Lúcia de Marques e. *Ser docente universitário-professor de música: dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento*. Tese de doutorado. Universidade

Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2004

LOURO, Ana Lúcia de Marques e. Narrativas de docentes universitários-professores de instrumento sobre mídia: da relação “um para um” ao “grande link”. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008a. p.259-283.

LOURO, Ana Lúcia de Marques e. Cartas de licenciados em música: (re)contando o vivido para centrar a aula no aluno. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n° 20, p. 63-68, set. 2008b.

LUDKE, Menga. ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. *Pesquisa em Educação: Abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986. (Temas básicos de educação e ensino)

LUEDY, Eduardo. Batalhas culturais: educação musical, conhecimento curricular e cultura popular na perspectiva das teorias críticas em educação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 15, 101-107, set. 2006.

MARIANO, Ricardo. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. *Revista Estudos Avançados* n° 52, set/dez de 2004, p.121-138. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MARIZ, Cecília Loreto. *A Teologia da Guerra Espiritual: Uma revisão da bibliografia*. In: VII Jornadas sobre alternativas Religiosas en Latinoamérica. Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur. 27 al 29 de Noviembre de 1997. disponível em: <http://www.arqueologia.com.ar/congresos/contenido/religion/18.htm> acessado em 27/12/2010.

MEDEIROS, Maria Augusta dos Santos. *(En)cantando no Presídio: Um Estudo de Caso Etnográfico sobre as Aulas de Música*. Dissertação de mestrado. CE/UFSM. Santa Maria, 2009.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. *REVISTA USP*, São Paulo, n.67, p. 48-67, setembro/novembro 2005, p. 49-67

MENDONÇA, Joêzer de Souza. O evangelho segundo o gospel: mídia, música pop e neopentecostalismo. *Revista do Conservatório de Música da UfPel*. Pelotas, n°1, 2008.p.220-249.

MENDONÇA, Joêzer. KERR, Dorotéia. Canção Gospel: trilha sonora do cristianismo na pós-modernidade. *XVII CONGRESSO DA ANPPOM*. Anais. São Paulo, 2007.disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html acessado em 15/01/2011.

MOREIRA, Antonio F. Barbosa; CANDAU, Vera Maria. Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos. In: *Revista Brasileira de Educação*. n.23 Rio de Janeiro maio/ago. 2003

MULLER, Daniel gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 2005

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. Transmissão musical em grupos de tradição oral: possíveis diálogos com as escolas públicas do município de João Pessoa. In: XVIII Congresso Nacional da ABEM. *Anais*. p. 1272-1280 Londrina-PR, 06 a 09 de outubro de 2009.

PAIS, J. Machado. *Vida Cotidiana: Enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

PAULA, Robson de. Os cantores do Senhor: três trajetórias em um processo de industrialização da música evangélica no Brasil. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 27(2): 55-84, 2007. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a04.pdf> , acessado em 31/05/2010.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Bye, bye, Brasil: O declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. *Revista Estudos Avançados* n° 52, set/dez de 2004. P. 17-28. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PINHEIRO, Márcia Leitão. Produção musical: a periferia do meio evangélico. In: V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. *Anais*. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004. disponível em [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/Resumos/ResMarciaLeitaoPinheiro.htm](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/Resumos/ResMarciaLeitaoPinheiro.htm) acessado em 21/12/2010.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. p. 99-107. *Revista da ABEM* n. 10. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. MEDEIROS, Pedro Henrique Simões de. A diversidade dos espaços de ensino e aprendizagem da música em João Pessoa. In: XVIII Congresso Nacional da ABEM. *Anais*. p. 1272-1280 Londrina-PR, 06 a 09 de outubro de 2009.

RAMOS, Sílvia Nunes. Aprender música pela televisão. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.213-236.

RECK, André Müller. O ministério de Louvor da Igreja em Cruz Alta: processos de aprendizagem. In: XI Encontro Regional da ABEM SUL e IV Encontro do Laboratório de Educação Musical – LEM/CE, 2008, Santa Maria - RS. *Anais...CD-ROM*

RECK, André Müller. Educação musical e identidades religiosas: reflexões sobre o ensino de música nas escolas públicas e a música evangélica. In: ANPED Sul, Formação, Ética e Políticas: Qual pesquisa? Qual Educação?, *Anais...* Londrina-PR, 2010.

RECK, André Müller. LOURO, Ana Lúcia de Marques e. Processos de ensino e de aprendizagem musicais em grupos de louvor de comunidades evangélicas: reflexões sobre tensões na música evangélica e a educação musical no sistema escolar. In: Encontro Nacional de Didática e Prática

de Ensino, Conversão e tensões no campo de formação e do trabalho docente: políticas e práticas educacionais, *Anais...* Belo Horizonte-MG, 2010a.

RECK, André Müller. LOURO, Ana Lúcia de Marques e. Espaços extra-escolares de educação musical: comunidades evangélicas como cenários interpretativos. In: XIX Congresso Anual da Abem, Goiania-GO. *Anais...* 2010b. p.948 - 957

RIBAS, Maria Guiomar. Co-educação musical entre gerações. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.213-236.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. V.1. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 2º ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Carla Pereira dos. Educação Musical nos contextos não-formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, *Anais...*, 2007.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?*. 14º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Coleção primeiros passos; 110.

SANTOS, Regina Márcia Simão. A produção de conhecimento em educação musical no Brasil: balanço e perspectivas. *Revista Opus* nº 9, dezembro de 2003, p.49-72.

SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. *Tempos de Exaltação: um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangular*. São Paulo: Annablume, 2002.

SILVA, Helena Lopes da. Música, Juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.39-58.

SILVA, Janaína da. O Pentecostalismo Congregacionista no Brasil. In: ALBUQUERQUE, Eduardo Basto (org.). X simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões – “Migrações e Imigrações das Religiões”. *Anais...* Assis, ABHR: 2008 disponível em http://www.abhr.org.br/?page_id=57 acessado em 25/06/09.

SILVA, Wadna Audiane Salles da. *Religião e sociedade contemporânea: uma análise da religião no mundo atual*. Aparecida do Taboado: Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto e Lazer de Aparecida do Taboado – MS, 2007.

SOBREIRA, Sílvia. Reflexões sobre a obrigatoriedade da música nas escolas públicas. In: *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.20, 45-52, set. 2008.

SORRENTINO, Harue Tanaka. A prática de músicos populares como um dos parâmetros para o ensino e aprendizagem da música. In: XVIII Congresso Nacional da ABEM. *Anais*. p. 1272-1280 Londrina-PR, 06 a 09 de outubro de 2009.

SOUZA, Jusamara. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: PPG de música da UFRGS, 2000.

SOUZA, Jusamara. O formal e o informal no ensino médio. In: Educação musical hoje: múltiplos espaços, novas demandas profissionais. IV Encontro Regional da ABEM Sul, Santa Maria, *anais...* Santa Maria: Editora da UFSM, 2001. Pgs 38 – 44.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 18, 15-20, out. 2007.

SOUZA, Jusamara. (org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e culturas juvenis: socialização musical, nova oralidade e outras aprendizagens musicais mediadas pela tecnologia. In: XVIII Congresso Nacional da ABEM. *Anais*. p. 521-530, Londrina-PR, 06 a 09 de outubro de 2009.

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil: anos 70 e 80*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 2002

STAKE, Robert E. *The art of case study research*. Thousand Oaks, Califórnia: Sage Publications Ltd, 1995.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade: “quando soube que cantar era rezar duas vezes...”. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 11, 63-68, set. 2004.

TORRES, Maria Cecília de A. R. Músicas do cotidiano e memórias musicais: narrativas de si de professores do ensino fundamental. In SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulinas, 2008. p.237-258.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008.

USARSKY, Franck. Os Enganos sobre o Sagrado – Uma Síntese da Crítica ao Ramo "Clássico" da Fenomenologia da Religião e seus Conceitos-Chave. *Revista de Estudos da Religião* Nº 4 / 2004 / pp. 73-95

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: A Trajetória da Indústria nas Décadas de 80 e 90*. São Paulo: 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

WITT, Marcos. *Adoremos*. Belo Horizonte: Betânia, 2001

YIN, Robert K. *Case study research: Designs and methods*. 3º ed. Thousand Oaks, Califórnia: Sage Publications Ltd, 2003.

ZABALZA, Miguel. *Diários de aula: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional*. Porto Alegre: ArtMed, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1- ROTEIRO DE ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS

1. Qual sua melhor/maior lembrança musical?
2. Existe uma diferença entre tocar no culto e tocar em outros espaços (festivais)?
3. Você participa/participou de atividades musicais além do ministério de louvor?
4. Como foi seu primeiro contato musical?
5. Como você “aprendeu” música?
6. Como você se vê enquanto músico evangélico?
7. Como você acha que o músico evangélico é visto pela sociedade?
8. Como você vê as mudanças que a música evangélica tem sofrido? Sua relação com a música popular?

ANEXO 2 – RELAÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevista 1 – Douglas, contrabaixista, em 31/10/2010

Entrevista 2 – Daniel A., guitarrista, em 01/11/2010

Entrevista 3 – Daniel, tecladista, em 02/11/2010

Entrevista 4 – Marcelinho, violonista e vocalista, em 02/11/2010

Entrevista 5 – Daiane, vocalista, em 12/11/2010

Entrevista 6 - Bóris, operador de áudio, em 12/11/2010

Entrevista 7 – Alexandre, violonista, em 15/11/2010

Entrevista 8 – Valéria, vocalista e líder do louvor, em 15/11/2010

ANEXO 3 – RELAÇÃO DAS OBSERVAÇÕES REALIZADAS

Observação 1 – Festival 5º Estação Gospel, ginásio municipal de Cruz Alta em 04/12/2009

Observação 2 – Culto dominical, em 11/07/2010

Observação 3 – Semana da família, praça da bandeira (Cruz Alta), em 08/08/2010

Observação 4 – Culto dominical, em 08/08/2010

Observação 5 – Encontro musical 3º Louvai ao Senhor, em 15/08/2010

Observação 6 – Culto dominical, em 12/09/2010

Observação 7 – Ensaio do *Somos Igreja*, em 25/09/2010

Observação 8 – Culto dominical, em 26/09/2010

Observação 9 – Ensaio do *Somos Igreja*, em 30/10/10

Observação 10 – Culto dominical, em 31/10/2010

Observação 11 – Ceia, em 02/11/2010

Observação 12 – Festival 6º Estação Gospel, Casa de Cultura de Cruz Alta, em 05/11/2010