

Euridiana Silva Souza

***“E o verbo se fez canto”:*
músicas, discursos e cultos evangélicos**

Belo Horizonte

**Escola de Música da UFMG
2009**

Euridiana Silva Souza

***“E o verbo se fez canto”:*
músicas, discursos e cultos evangélicos**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Estudo das Práticas Musicais

Orientadora: Prof.: Heloísa Braga Faria Feichas

Universidade Federal de Minas Gerais

**Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2009**



Sem música a vida seria um erro.
F. Nietzsche

Meus agradecimentos...

A Deus, definido de tão infindáveis formas como é a sua própria infinitude;

Aos meus pais, Miriam e Moacir, que me criaram, me deram amor, carinho, condições, apoio, que biologicamente como avós, cumpriram com excelência o papel de serem pais duas vezes;

Aos meus pais biológicos, Sarah e Moisés, porque de vocês saí eu;

À minha orientadora, Heloisa querida, que em momentos eu desorientei, por quem também em alguns momentos fui desorientada, mas enfim, nos orientamos;

Aos músicos que participaram da pesquisa, sem vocês nada do que está aqui feito se faria;

Às queridas mestras Glaura Lucas e Léa Perez, pelas conversas, trocas, idéias, pela participação na qualificação, por atuarem tão bem nos papéis de professora, amiga, conselheira e companheira;

Às minhas queridas amigas Andréa e Neiva, que me agüentaram em todos os momentos, dos mais alegres aos mais sofridos;

A outras pessoas tão especiais, que participaram de inúmeras formas do processo: Mônica Barros, Denise Pimenta, Victor Soares, Bruno Lopes, entre outros muitos nomes que eu nem poderia mencionar;

A outras pessoas que não posso mesmo mencionar, mas que talvez um dia, se lerem esse trabalho, sorriam por se identificarem neste anonimato;

À Pós-graduação da Escola de Música da UFMG, em especial à Edilene, secretária eficiente para todos os momentos de crise, também aos professores que deixaram marcas – Patrícia Furst, André Cavazotti, Maurício Freire, Heloisa Feichas, Rosângela de Tugny, Glaura Lucas;

À FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais), pelos dois anos de bolsa concedida, que me permitiram a dedicação que tive nessa pesquisa;

À paixão, este sentimento que move mundo, e de repente, não mais que de repente, brota, e nos faz tomar grande parte das escolhas que fazemos na vida, e nos escolhe para tantas outras coisas;

Aos poetas, Ah! Os poetas... Esses que com o mesmo material de que disponho conseguem dizer o mundo de maneiras e maneiras;

A todas as pessoas que passaram pela minha vida nesse período... Aos que apoiaram e aos que tentaram desestimular... Ah! Como esses foram importantes;

A Debussy, Ravel, Bach, Bartok, Rachmaninov, Villa-Lobos... Rita Lee, Kid Abelha, O Teatro Mágico, os Arturos, os africanos cantores da Missa Luba, Guns n' roses, The Beatles, Diana Krall, Herbie Hancock, Chick Corea, Elis Regina, Maria Rita, Engenheiros do Hawaii... A esses e outros que embalaram o processo de escrita;

À música, seja lá o que ela for...

Meu sentimento de gratidão é infinitamente maior do que eu consigo expressar, e resta-me apenas, o velho e bom, muito obrigada!



Resumo

O presente trabalho resulta de pesquisas com duas igrejas batistas – uma de linhagem histórica (tradicional) e a outra pentecostal – e vem trazer reflexões sobre música, discursos e cultos. O que se apresenta aqui surge de breves reconstruções das histórias das igrejas, das análises dos discursos sobre música e culto e da própria performance da música em culto e como culto. Pretende-se mostrar que, para além das padronizações, estruturas ou formas sociais que se impõe sobre qualquer cultura, o que prevalece é a diferença, os detalhes que não aceitam limites ou rigidez. Desenvolvida a partir de trabalho de campo, baseado na observação, nas entrevistas e análises de material, em conjunto com diálogos entre literatura da antropologia e sociologia da religião, etnomusicologia, sociologia da música e estudos de comunicação, esta pesquisa intenciona-se uma etnografia da música, focada na análise da música como significado e significante, buscando estar atenta a música enquanto contexto que está em um contexto.

Palavras chaves: música evangélica; igrejas batistas; discursos; culto e significações.

Abstract

The present research results from two studies conducted with Baptist churches – one of historical lineage (traditional) and the other one, Pentecostal. The research intends to reflect about music, discourses and worship. It proposes a brief review of the churches' history and offers a discourse analysis about the music, about the worship and about the music performance during worship and as worship. The research intends to show that, what prevails in the churches' music making, is the difference and the details, which go beyond the patterns and structures imposed by social contexts. The research was conducted through observations, interviews and analysis of the collected material. Its theoretical support is based on dialogs between Anthropology, Sociology of Religion, Ethnomusicology, Music Sociology and studies on Communication. The research, of an ethnomusicology nature, focuses on the meaning of music and understands music as context which is engaged within contents.

Keys words: Gospel music; Baptist churches; worship; discourses and significations.



Sumário

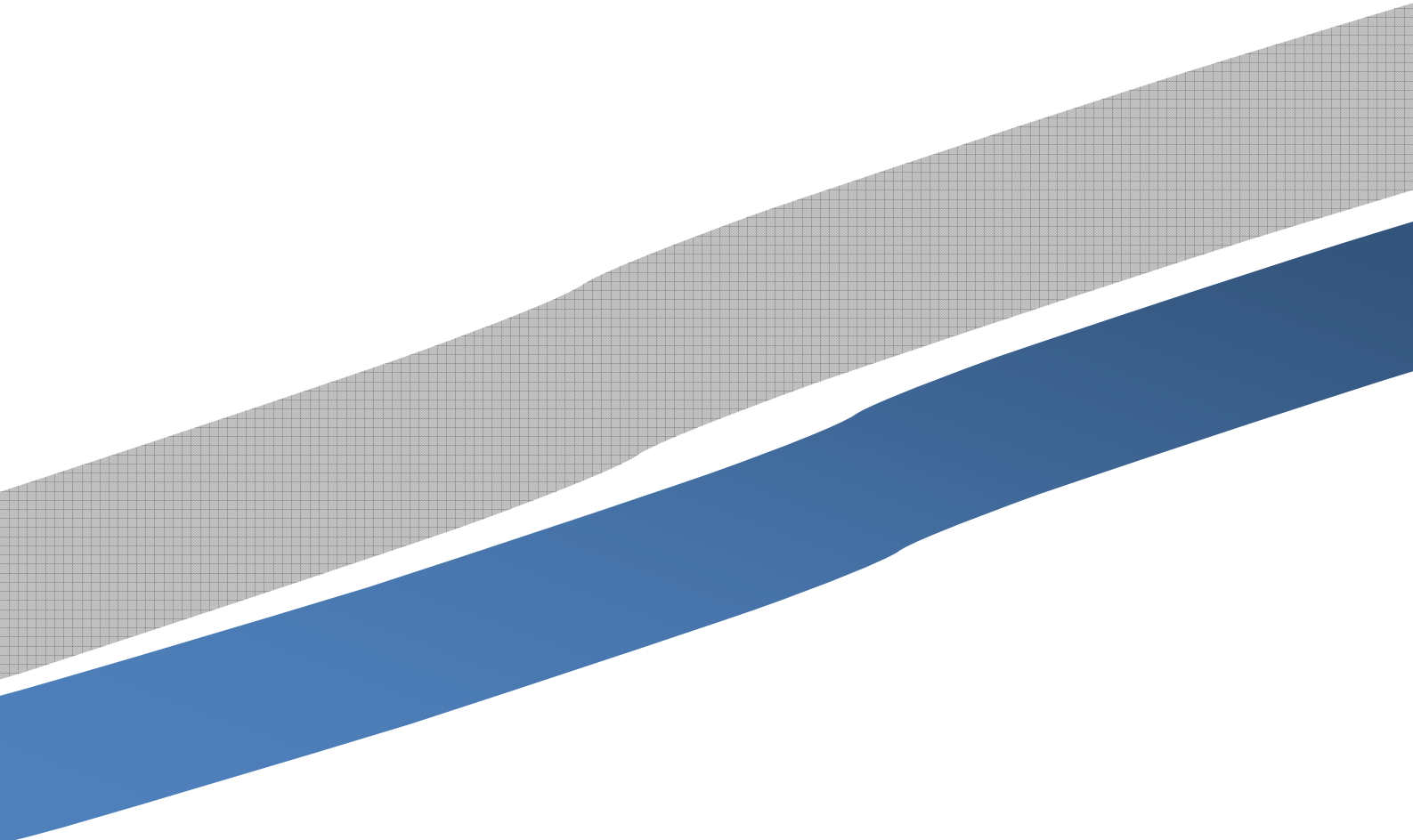
Lista de tabelas	iv
Lista de figuras	v
Introdução – Processional	1
Porque a palavra em canto (música encanto?) permaneceu no mundo	2
1. Avisos e saudações aos visitantes	6
<i>Priori Encantatem: ecos de música, religião, sociedade e cultura</i>	7
1.1. <i>Ecos estruturais</i>	7
1.2. <i>Ecos metodológicos</i>	11
1.2.1. <i>Ecos malinowskianos</i>	15
1.3. <i>Ecos teóricos</i>	23
1.3.1. <i>Ecos musicológicos</i>	24
1.3.2. <i>Ecos religiosos</i>	30
1.3.3. <i>Ecos discursivos</i>	34
1.4. <i>Priori Encantatem: recuperando meus ecos</i>	36
2. Prelúdio	38
Histórias, igrejas e visões de culto	39
2.1. “A religião, doravante, são várias”: cenários de religiosidade no Brasil ...	39
2.2. Ser batista	42
2.3. Igreja para mim	46
2.3.1. IBT: “igreja para mim é uma coisa solene”	47
2.3.2. IBP: “igreja para mim é cozinha de casa”	49
2.4. Superfícies de reflexão: olhando os cultos	51
2.4.1. IBT: olhando pelo vidro	52
• Descrição física do espaço	52
• Descrição de um culto (11/11/2007)	53
2.4.2. IBP: olhando pelo prisma	57
• Descrição física do espaço	57
• Descrição de um culto (06/11/2007)	59
2.5. “A luz lançando sombra sobre a cena”: vidro, prisma e espelho	64
3. Momento musical	67
Lugares definições e significados da música	68

3.1.	Formas culturais e culturais	68
3.1.1.	IBT: a forma do formalismo	69
	• Racionalidade e ordem	70
	• Respeito e não relação com as ‘coisas do mundo’	74
	• Música: lugar de explicitação do sacro-profano	74
3.1.2.	IBP: a forma do (in)formalismo	78
	• Improvisação: espontaneidade	79
	• Linha músico-emocional e interação com a igreja	81
	• Música: um lugar de outras diferenciações entre sacro e profano	83
3.2.	Análises musicais: formas, timbres, estilos e performances	85
3.2.1.	Analisando formas	86
	• Formalismos e (in)formalismos: performances da forma	90
3.2.2.	Analisando timbres e estilos	92
	• Familiarizando o novo porque o novo se tornou familiar: performando pseudo-individualizações	94
3.2.3.	Analisando performances: significados, delineações, inerências e experiências	95
	• Significações musicais – IBT	97
	• Significações musicais – IBP	98
	• Quando a ambigüidade existe: o retorno às minhas questões através das similitudes e diferenças	99
4.	Mensagem	102
	<i>Mana-música: perspectivas do canto e do verbo</i>	103
4.1.	<i>Mana-música: a centralidade da música na vida e da palavra na música</i> .	103
5.	Poslúdio	106
	Reflexões soltas	107
5.1.	Quando fui aprovada: educações musicais, “crentes”na Academia, conceitos e preconceitos	107
5.2.	De quando não fui etnomusicóloga: na margem das definições e conceitos	110
5.3.	Sobre a continuidade de uma comunidade <i>à la</i> IBT: a contra contracultura	112

Recessional	114
Referências Bibliográficas	115
Anexos	122
Anexo 1: CD	123
Anexo 2: Distribuição das religiões na população brasileira – 2000	125

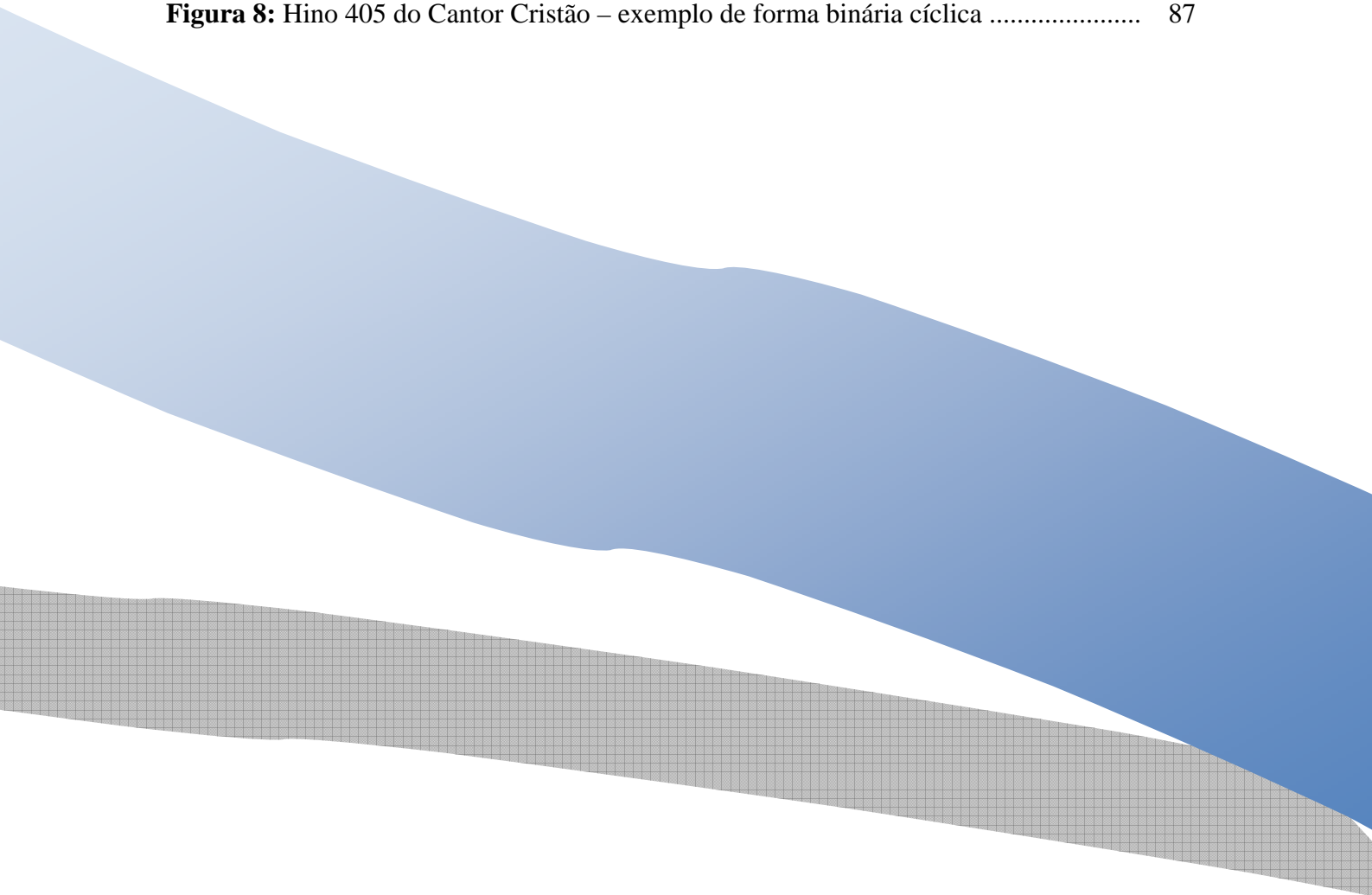
Lista de tabelas

Tabela 1: Formação dos ministérios IBP e IBT	18
Tabela 2: Representação esquemática – Religião e Modernidade (quadro comparativo adaptado de Davie; 2004:76)	46
Tabela 3: Forma do culto – IBT	71
Tabela 4: Elementos do culto com base no texto de Isaías 6:1-8	72
Tabela 5: Comparação entre cultos em IBP	80
Tabela 6: <i>Nada se compara</i>	89
Tabela 7: Inerências e delineações em IBT	97
Tabela 8: Inerências e delineações em IBP	98



Lista de figuras

Figura 1: Universo Batista Brasileiro	27
Figura 2: Experiência e significados musicais. Gráfico adaptado de Green; 1988:138 ...	29
Figura 3: Religiosidade no Brasil (gráfico elaborado com dados do censo 2000 – IBGE)	40
Figura 4: Representação esquemática do templo da IBT	53
Figura 5: Representação esquemática do templo da IBP (visto de cima)	58
Figura 6: Representação esquemática do templo da IBP (visto de frente)	59
Figura 7: Exemplo de ordem de culto impressa em um boletim dominical	71
Figura 8: Hino 405 do Cantor Cristão – exemplo de forma binária cíclica	87



INTRODUÇÃO

PROCESSIONAL

PORQUE A PALAVRA EM CANTO (MÚSICA-ENCANTO?) PERMANECEU NO MUNDO...

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por ter vindo foi vindo e nos criou.*

*Assim a lenda escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Embaixo, a vida, metade
De nada, morre.*

Ulisses, Fernando Pessoa.

PROCESSIONAL

PORQUE A PALAVRA EM CANTO (MÚSICA ENCANTO?) PERMANECEU NO MUNDO

O mundo da música, ou por melhor dizer, das músicas, é aquele pelo qual somos envolvidos querendo ou não, pois ele não se mostra como opção à qual teríamos uma escolha, ele simplesmente se impõe a nós. Não entramos em um mundo musical posto que o mundo é musical por si mesmo. Desde a antiguidade mitos, relatos, ícones, instrumentos ligam a música à condição humana de existência. A música e o som estão presentes desde o poder criador de Jeová proferindo os seus muitos ‘*que haja*’ no Gênesis, ou mesmo na paráfrase dessa criação na obra de C.S. Lewis (2006), como ‘o canto criador’ nas *Crônicas de Nárnia*; estão nos mitos de criação, reprodução e se tornam o objeto que contém o poder imanente do inimigo para muitos indígenas, como nos mostram Lévi-Strauss (2004) e Viveiros de Castro (2002); se ligam à condição de ser e estar no mundo, uma vez que, tendo derrotado muitos monstros e inimigos, Ulisses – o Odisseu – deixou viver a palavra em música, em canto, em todo seu poder encantador, caindo aos seus prazeres e não tentando exterminá-la, como fizera com outros que cruzaram seu caminho. Peço licença para citar um trecho que reflete esse momento mítico da mística permanência da música no mundo, quando Ulisses optou por se render, mas não totalmente rendido, ao canto das sereias.

[...] o adversário que se apresenta diante do Odisseu parece agora ser infinitamente mais sutil: a superação de si mesmo ante o poder de encanto e sedução da música. Guiado pela razão, homem astuto caracterizado pelo discurso persuasivo, Ulisses, a princípio, não pode sucumbir às promessas das Sereias, devendo manter-se surdo às solicitações de seu canto. Num primeiro momento, estaríamos tentados a dizer que a música não constitui para ele uma alternativa; é tida mesmo como um des-vio, como um obstáculo, sobretudo na perspectiva das realizações práticas, das tarefas concretas, das metas claras que assinalam propriamente o destino heróico. Entendendo-se dessa maneira o mito, a atenção é dirigida acima de tudo à superação do problema. Tem-se que, para escapar à di-versão musical e de acordo com as instruções da feiticeira Circe, Ulisses engendra o famoso ardil: é amarrado ao tronco, mas, ao contrário de seus companheiros a quem tapara os ouvidos a fim de protegê-los da tentação do canto, o herói tem os tímpanos livres para gozar o *mélos* suave e sedutor. [...] Numa leitura assim, então, a música constitui um desafio por ser um prazer irresistível. A entrega desmedida a esse prazer acarreta a morte. O ardil, construído da inteligência racional, repõe justamente os limites: permite a escuta da música, mas mantém a salvo o

corpo e a conseqüente possibilidade de recobrar a autonomia após o feitiço gerado pela palavra cantada. O encantamento deve ser passageiro, e apenas passageiro (Barbeitas; 2007:71).

A palavra cantada, essa que permaneceu no mundo, em forma de música pretende ser um dos norteadores desse estudo. Aqui, o mundo em questão é o mundo da música evangélica, performada nos cultos através de grupos e lideranças juntamente com a congregação. Agora sei que, escolhi e fui escolhida pelo tema, pois há sempre duplos contínuos nos nossos caminhos, tal como a música sustenta o mundo na mesma medida em que é sustentada por ele.

Por ser o universo evangélico muito amplo e heterogêneo, restringi-me ao mundo da denominação batista, que, por si só, também é demasiadamente amplo para um trabalho de mestrado. Assim, delimito estudar a liderança musical de duas igrejas batistas e suas atuações nos momentos de culto: os discursos, significados e experiências que atuam nesse momento. A própria estrutura dessa etnografia se inspira na estrutura dos cultos de uma das igrejas.

Processional é a primeira música de um culto, aquela tocada para avisar aos fiéis que estes devem se reunir, pois em breve o culto se iniciará. Geralmente tem um caráter mais alegre, um andamento mais rápido, uma anunciação, por assim dizer. O meu processional aqui é este, ajuntamento de pensamentos sobre a música, no intuito de avisar que, em breve, a etnografia de fato irá começar.

Avisos e saudações aos visitantes é o momento no qual o dirigente, ou auxiliar de culto, cumprimenta os membros da igreja, comunica avisos de atividades e eventos para a comunidade e identifica os que não são membros da igreja, dando a eles saudações especiais. O primeiro capítulo deste trabalho tenta unir relatos de minha experiência pessoal - motivadora do trabalho - a campos, definições e recortes inspirados pela metodologia e literatura utilizada. Talvez seja possível pensá-lo como a abertura de trabalho final de mestrado que pretendeu estudar as relações entre a música, os músicos e os cultos em duas igrejas Batistas de Belo Horizonte, sob pontos de vista que dialogam com a Antropologia, Sociologia, Etnomusicologia, Comunicação e Teologia. Ou, não limitando as perspectivas de nenhum leitor, talvez seja possível pensá-lo como sendo alguma outra coisa, posto que, ao fim e ao cabo, seu objetivo é expandir as discussões sobre as chamadas 'músicas evangélicas' no campo acadêmico.

O **Prelúdio** é uma música que indicará o início do culto de fato, de um culto voltado a Deus, e não somente à comunhão de irmãos. O segundo capítulo, que leva esse nome, inicia o leitor na denominação batista propriamente dita: suas histórias, suas ramificações, as igrejas, focos do estudo, e seus cultos. Na tentativa de não deixar minhas reflexões localizadas apenas no universo batista, ainda que este seja o foco último do trabalho, neste capítulo, pretendo mostrar colocações sobre religiosidade no Brasil, breves reconstruções históricas da denominação e igrejas batistas e os discursos sobre culto, bem como a descrição de um culto em IBP e IBT. Essa construção é feita tendo em vista o jogo das ‘caixas chinesas’ (ou por que não das bonecas russas?), do macro ao micro, do geral ao localizado, de superfícies em superfícies, em busca de fundamentos para minhas discussões, uma vez que vivemos em um mundo formado de mundos de mundos de mundos de mundos...¹

Momento Musical é uma parte do culto que não existe com esse nome. Classifiquei-o assim porque é um momento no qual tudo o que se faz é feito com música: canta-se em louvor a Deus; canta-se para entregar dízimos e ofertas; uma música é tocada no momento de oração; algum grupo musical, como corais e conjuntos, se apresenta. Achei plausível dar este nome ao capítulo 3, no qual descrevo e analiso as práticas musicais das igrejas mais atentamente, em busca de significados que se constroem mutuamente entre música e contexto. No terceiro capítulo proponho uma reflexão mais direta sobre a música em IBP e IBT. As análises aqui são desenvolvidas a partir da comparação entre os dois tipos de culto: 1) análise das formas de culto (lugar da música), tendo como norteadores os momentos nos quais ela acontece; 2) análises musicais sob diferentes abordagens e apontamentos sobre as inerências e delineações significativas dessas músicas, baseadas nos discursos de quem conduz os períodos musicais nos cultos.²

A **Mensagem** é o momento em que o pastor, ou outro encarregado, toma a palavra e traz à igreja reflexões bíblicas, com aplicações no cotidiano dos fiéis. Assim chama-se o quarto capítulo, cuja mensagem principal é a da música como *mana*. Neste quarto capítulo, a partir do conceito de *Mana*, ou melhor, a partir da comparação do *Mana* com a Música,

¹ Por motivos éticos, e como condição dos meus informantes ao me cederem entrevistas, a identidade das igrejas e das pessoas que participaram da pesquisa será preservada. Irei me referir às igrejas como Igreja Batista Tradicional (IBT) e Igreja Batista Pentecostal (IBP).

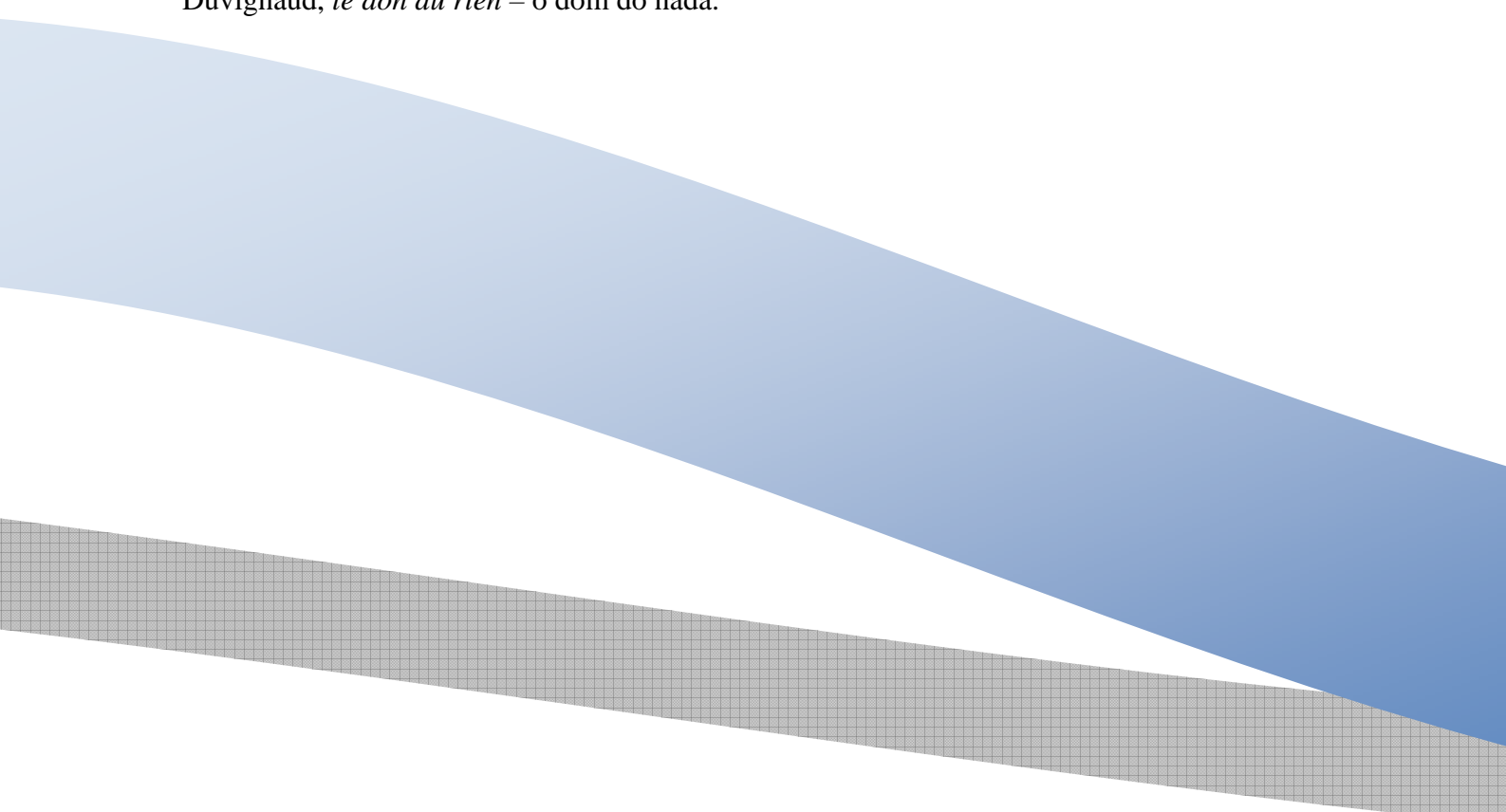
² Inerências e delineações dizem respeito a teoria dos significados musicais de Lucy Green (1988), para a qual há significados inerentes ao material sonoro e significados extramusical delineados pelo ambiente.

pretendo refletir um pouco sobre perspectivas da música cantada, carregando a palavra e da palavra carregando a música, com atenção à categoria *prece* e suas relações em IBP e IBT.

Poslúdio é o nome dado à música que encerra o momento de culto. Neste momento, geralmente, as pessoas oram silenciosamente, refletindo sobre o culto que acabaram de prestar. Levando ao pé da letra o fato de o poslúdio ser uma música mais introspectiva, para que a pessoa continue em seu espírito de culto e reflita sobre o que passou, entendo que este último capítulo possa ser uma reflexão sobre pontos importantes, ao menos na minha experiência de escrita, pesquisa e tudo mais que o fazer um mestrado acarreta. Este será um conjunto de pequenas reflexões soltas sobre diferentes assuntos.

Recessional é a música que, efetivamente, encerra o culto, e despede os fiéis; uma função muito similar à das Referências Bibliográficas, que encerra o trabalho e despede os leitores.

Daqui em diante espero que, de alguma forma, esse trabalho possa contribuir com algo para alguém ou para alguma coisa. Com o que contribuirá? Não sei. Apenas o dou, como alguém que se despe e dá tudo o que tem, ainda que esse tudo seja, em suma, e inspirada em Duvignaud, *le don du rien* – o dom do nada.



CAPÍTULO 1

AVISOS E SAUDAÇÕES AOS VISITANTES

PRIORI ENCANTATEM:
**ECOS DE MÚSICA, RELIGIÃO, SOCIEDADE
E CULTURA**

“As práticas musicais não ‘começam’ quando pegamos um instrumento ou quando prestamos atenção ao que está acontecendo com dada canção. [Antes disso] Entramos em um mundo musical já em andamento.

George Lipsitz

1. AVISOS E SAUDAÇÕES AOS VISITANTES

PRIORI ENCANTATEM: ECOS DE MÚSICA, RELIGIÃO, SOCIEDADE E CULTURA

1.1. Ecos estruturais

*Instrua a criança segundo os objetivos que
você tem para ela, e mesmo com o passar
dos anos não se desviará deles.*

Provérbios

22:6

Assim eu fui criada. Nasci em uma família de tradição evangélica. Meus avôs foram pastores de igrejas Assembléia de Deus e minha mãe, membro ativo de uma igreja Batista. Pouco tempo depois do meu nascimento, fui apresentada e consagrada por um pastor na Primeira Igreja Batista (PIB), em Divinópolis. Este é o costume em muitas igrejas evangélicas, uma vez que, em suas doutrinas, não se aceita o batismo de bebês. Assim, cresci freqüentando os cultos, cantando no coral infantil e recebendo todo estímulo musical que uma igreja batista proporciona¹.

Comecei meus estudos de piano aos seis anos de idade com uma professora particular e, aos sete, integrava o corpo de alunos da Escola de Música da PIB. Aos nove, já ajudava nos ensaios do Coral Adília Eunice Rangel e aos doze, fui nomeada como uma das pianistas da igreja. Aos quinze anos, comecei a estudar música fora de Divinópolis, a fazer festivais e cursos em outras cidades com diferentes professores. Cada lugar novo a visitar significava para mim a oportunidade de conhecer igrejas novas e descobrir como cada igreja usava a música. Com certo olhar crítico, de quem está dentro – por ser evangélica – ao mesmo tempo em que está fora – por estar em outra igreja que não a sua –, comecei a comparar as diversas igrejas que conheci com

¹ Os estímulos musicais possuem um vínculo estreito com as práticas religiosas em geral. Aqui, exemplifiquei a igrejas batistas, mas poderia estar falando de qualquer religião: das igrejas evangélicas, da igreja católica – com seu repertório historicamente eruditizado, até o movimento de renovação carismática – de judeus, budistas, islãs, vedas, do candomblé, umbanda, do xamanismo indígena se visto como religião, enfim, os exemplos são infinitos.

a PIB, suas formas de atuação e até mesmo o que alguns de seus membros falavam sobre a música.

Como em todo lugar onde existem mais que duas pessoas, problemas surgiram na PIB – mudança de pastor, da liderança musical, entre outros. A igreja se dividiu, uma parte passou por um processo de avivamento, outra parte quis manter-se firme nas tradições doutrinárias batistas.²

Pude notar que tudo isso se refletia nas músicas durante os cultos, fossem nos seus andamentos, estilos, instrumentações, origem e, é claro, nos discursos sobre a própria música: “Jovens barulhentos que só cantam rock” ou “velhos caretas que só cantam hinos”, ou ainda “esses hinos são bonitos, mas ultrapassados”, “esses cânticos são bonitos, mas não podemos perder nossa tradição” (Souza, E; 2006). A dinâmica dos membros da igreja – os que eram, os que haviam sido, e os que queriam ser – também era legitimada musicalmente: “fulano foi pra outra igreja porque as músicas eram mais animadas”, “aquele grupo saiu daqui porque não suportava o barulho e queria cantar mais hinos tradicionais”, entre tantas outras falas.

Cada um destes discursos reivindicava para o grupo que o proferia aquela verdade que muitos buscam para si – “estamos certos e é assim que tem quer ser”. Ofensas veladas, ou mesmo diretas, afirmavam de que se constituísse um grupo, ao menos aparentemente, homogêneo que pudesse ser identificado como PIB. Comparando com outras igrejas, eu não via muita diferença – brigas, divisões, muitas músicas, um *boom* de movimento *gospel*, diferentes denominações, a influência da mídia e do mercado – contudo, nos idos da minha adolescência, não conseguia explicar isso como sendo a instituição, domínio e lutas do poder nessa ‘instituição humana’ – igreja – que prega ser o corpo de Cristo. Mais tarde, entretanto, muita coisa se explicaria.³

² “O avivamento é compreendido como um processo de renovação da Igreja promovido pelo ‘derramamento do Espírito Santo’, ou seja, por uma experiência mística com o divino que transforma o jeito de ser e de cultivar de uma determinada comunidade” (Cunha; 2004:164).

³ Dois termos devem ser esclarecidos aqui, ainda que sejam retomados à frente. O termo *gospel* diz respeito a músicas vindas da sociedade negra sulista dos Estados Unidos no final do século XVIII. No entanto, como bem aponta Cunha, “nas origens, o forte tom religioso do gênero restringia o *gospel* ao espaço religioso; no entanto, o alcance de público e a mercantilização do gênero, especialmente a partir dos anos de 1950, fizeram com que a música transcendesse o espaço das igrejas e deixasse de ser ‘música religiosa’ para se transformar em uma força da cultura negra estadunidense. A partir de 1990, no Brasil, o termo passa a ser utilizado pelo mercado fonográfico em ascensão para expressar a produção musical de cunho religioso que adota ritmos contemporâneos, desde o rock e as baladas românticas, tradicionalmente utilizadas como alternativas à música sacra evangélica até o

Fiquei muito tempo afastada de uma única igreja, visitei várias outras, dos mais diversos tipos; vi crescer a aparição de evangélicos na mídia e com eles o número de trabalhos acadêmicos sobre igrejas pentecostais, mundo *gospel*, e, quando dei por mim, estava descobrindo a Etnomusicologia e a Antropologia, como modos de reflexão que me ajudariam a pensar sobre muitas coisas, não só no intuito de entender os outros, mas, antes, de me entender melhor.⁴

Aproveitando a oportunidade de cursar uma pós-graduação, tentei unir todos os meus anseios com relação à música ligada ao mundo evangélico, uma vez que poucos músicos falam de música evangélica na Academia. Em 2001, Travassos afirmou que “os etnomusicólogos têm trabalhado, entre nós, principalmente sobre religiões afro-brasileiras e catolicismo popular; mais raramente, escrevem sobre novas religiões como o Santo Daime, mas ainda não fizeram trabalho de campo entre os evangélicos” (81). Hoje não podemos dizer que pessoas que se denominam etnomusicólogos não tenham trabalhado entre evangélicos ainda, como, por exemplo, Valdevino Rodrigues dos Santos (2005) e Zilmar Rodrigues do Santos (2003). É uma produção restrita se compararmos a produção das chamadas Ciências Sociais sobre os evangélicos, então resolvi me aventurar.

Das muitas igrejas que conheci em Belo Horizonte, cidade na qual então residia em função dos meus estudos, duas me chamaram muito a atenção, não somente por serem opostas, tanto em seus perfis de membros, quanto em suas práticas e tamanhos, mas também, por serem referências em suas práticas musicais, salvo todas as proporções que isso alcança. Uma delas, igreja grande e engajada no mundo contemporâneo, aberta às mudanças, aos estilos, à mídia e ao marketing, mesclando emoção, espetáculo e impacto social em busca de seu crescimento. A outra, pequena, racional e profundamente comprometida com sua tradição doutrinária e musical,

samba, o pagode, o *funk*, o *rap*. Fala-se, entre os evangélicos, de um movimento *gospel*, que transformou a forma de esse grupo religioso manifestar-se por meio da música” (2004:19-20).

Outro termo usado aqui é *denominação*, entendido como o corpo moral ético que liga igrejas de um mesmo pensamento. “Embora o termo seja historicamente derivado da Reforma Protestante, ele é usado mais geralmente para descrever corpos religiosos ou associações de congregações que estão unidas sob uma mesma proteção histórica e teológica” (Yamane; 2007:34)

⁴ Mais uma vez agradeço à Glauro Lucas e Léa Perez, que me fizeram entender tanto a etnomusicologia como a antropologia como modo de vida, de ser e estar no mundo na tentativa de compreendê-lo.

buscando manter-se e crescer na medida em que se afasta de tudo que o mundo proporciona – com especial ênfase aos diversos estilos musicais populares. Ambas, contudo, batistas.⁵

Em meio a essas supostas polarizações batistas, despercebidamente, uma cena de filme acionou várias cenas por mim lidas e vividas, fazendo girar uma engrenagem que me proporcionou uma idéia para a estruturação desse capítulo, clareando assim todas as questões que o permeiam. Eis a cena:

Um jorro de luz verde saiu da varinha de Voldemort na mesma hora em que um jorro de luz vermelha disparou da varinha de Harry – e os dois se encontraram no ar – (...) um fino feixe de luz agora ligava as duas varinhas, nem vermelha nem verde, mas um dourado intenso e rico. (...) O fio dourado que ligava Harry e Voldemort se fragmentou: embora as varinhas continuassem ligadas, mil outros fios brotaram e formaram um arco entre os dois e foram se entrecruzando a toda volta, até encerrá-los numa teia dourada como uma redoma (...). [“Fantasmas” começaram a surgir da varinha de Voldemort] (...). [As varinhas de Voldemort e Harry são constituídas dos mesmos materiais, ou seja, irmãs.] Se, no entanto o dono de uma varinha forçar uma luta entre as varinhas acontecerá um efeito muito raro. “Uma das varinhas forçará a outra a regurgitar os feitiços que realizou, na ordem inversa”. (...) O que significa – disse Dumbledore lentamente, seus olhos no rosto de Harry – que de alguma forma Cedrico [morto por um feitiço de Voldemort] deve ter reaparecido. (...) Harry tornou a confirmar: - Ele falou comigo, o... O fantasma do Cedrico. Não um fantasma – Um eco – disse Dumbledore.⁶

Parafraseando a cena, talvez seja possível apreender um pouco dos ecos que me surgiram. Imagine o feixe de luz que liga as varinhas como sendo o meio evangélico batista e, cada uma das varinhas irmãs, termo também usado para expressar os laços familiares em Cristo, como sendo uma das igrejas por mim mencionadas. Não, elas não estão em uma batalha (talvez não declarada), antes, estou

⁵ Mundo é um termo corrente na linguagem evangélica, usado “para se referir ao espaço que não é o da igreja, dos salvos, daqueles que estão resguardados do mal e do pecado (...)” (Cunha; 2004:190). No entanto, faz-se necessária a diferenciação do pertencer ao mundo e do estar no mundo. Essa reflexão é feita a partir do texto do Evangelho de João 17:11-19. Todos os cristãos estão no mundo, mas não são do mundo, uma vez que, através do ideal de santidade (do hebraico, separação), eles devem se portar de forma diferenciada, observando princípios e valores segundo o modelo de Cristo, vendo este mundo como temporário, uma vez que se almeja a eternidade.

⁶ Esses trechos foram retirados dos capítulos 34 e 35 de *Harry Potter e o cálice de fogo*, de J. K. Rowling (2004).

colocando em confronto cada uma delas. Imagine aquela redoma que se forma como o mundo evangélico brasileiro no qual elas estão inseridas – mil outros fios brotaram e surgiram inúmeras igrejas evangélicas de muitos confrontos entre os que querem permanecer tradicionais e os que se renovam, a proliferação como o resultado do conflito. No entanto, o confronto aqui não é entre um mago bom e um mago mal, embora se trate de magia em ambos os casos; o confronto aqui é entre músicas, não verdes ou vermelhas, boas ou ruins, mas diferentes músicas: em partituras ou cifras, com instrumentação variada, estilos populares ou eruditos, conduzidas por um regente ou um grupo. Os ecos não surgem de varinhas, mas sim das visões e práticas que quero confrontar e do confronto com visões teóricas e minhas próprias visões. Ecos que permitem o delinear de várias questões que conduzirão a pesquisa, a fim de tentar uma compreensão maior do que venha a ser ‘as músicas evangélicas’ que impulsionam todo um ‘ser evangélico’ na atualidade. Um “‘movimento evangélico’ de forças e interesses, muitas vezes, conflitantes” (Araújo; 1996) que está presente e atuante em muitas instâncias da vida desse país, indo da satisfação religiosa pessoal à atuação política.

1.2. Ecos metodológicos

Aquilo que chamamos de metodologia da pesquisa social é o corpo normativo de regras formais sintático-semânticas que devem ser levadas em conta por todo usuário (todo pesquisador social) ao tomar decisões que levam ao produto final: a emissão de mensagens consistentes em uma descrição adequada de certas propriedades de um certo fenômeno ou aspecto da realidade comunicável a outros.

Verón, 1977: 175

Antes de tudo, tornaram-se necessários vários recortes e definições que me dessem um campo de pesquisa, ao menos virtualmente, palpável. Uma vez que, mesmo tendo delineado que trabalharia com a música e o discurso sobre música de duas igrejas Batistas em Belo Horizonte, este era ainda um universo muito amplo,

uma vez que igrejas são constituídas de vários membros, e geralmente possuem grupos determinados para trabalhar com a música, e cada indivíduo atua e pensa de forma diferente nesses grupos, e assim por diante.

Depois de observar, superficialmente, as dinâmicas de culto, as formas como eram organizadas essas igrejas e as possibilidades de acesso às pessoas, cheguei aos seguintes recortes:

- 1) Pesquisar a liderança musical – músicos atuantes na condução do culto – e não membros congregacionais – pessoas que assistem aos cultos. Tal escolha pode ser justificada como uma facilitadora do trabalho, uma vez que contava com mais de 25.000 membros congregacionais, e cerca de 300 músicos, atuando nas igrejas escolhidas. Essa primeira escolha me pôs como determinação que, daí em diante, trabalharia com as categorias produção e distribuição das músicas por meio dessas lideranças, e com uma categoria de auto-recepção da música que eles estavam produzindo. Categorias essas que se mostram pilares da sociologia da música, ciência que, como salienta Green (1996), não questiona apenas produção, distribuição e consumo da música, mas também os significados agregados a esses processos e ao produto propriamente dito.
- 2) Selecionar e trabalhar com apenas um grupo em cada igreja. Na IBT existe um único grupo (*Ministério de Música da IBT*), por se tratar de uma igreja pequena e que preserva a característica da regência congregacional. Isto significa uma menor quantidade de músicos atuando durante o culto: o regente, e os instrumentistas (este grupo, com cerca de sete pessoas que se revezam, de três a quatro por culto, atuam em todos cultos, especialmente nos de domingo de manhã e à noite). Já na IBP, existem muitos grupos atuantes (Ministérios e Grupos de Louvor), por se tratar de uma igreja grande e com outro tipo de visão, na qual o grupo, às vezes mais de um, constituído de muitos músicos (tecladistas, percussionistas, instrumentistas de sopros, guitarristas, violonistas, contrabaixistas e vocalistas) conduz a música no culto. Usei a fixação de um só grupo conduzindo o culto como critério de escolha nessa igreja, de tal modo que, as pesquisas foram feitas somente com o grupo que conduz os cultos de terça-feira (nove músicos atuando no culto).⁷

⁷ Ministério, mais um termo a ser esclarecido. Um dos pontos centrais da Reforma foi denominado como sacerdócio universal, no qual, tanto nome como ofício de sacerdote são comuns a todos os cristãos. Não somente dessa forma, paulatinamente, todas as áreas da

- 3) Limitar a prática musical em cultos oficiais como foco de estudo. Chamo de culto oficial as reuniões que acontecem na igreja regularmente. Esse limite vem em decorrência de o grupo da IBP possuir uma carreira artístico-musical paralela às suas participações nos cultos, práticas musicais essas que não serão por mim observadas.⁸

Com o *corpus* de pesquisa fixado pude vislumbrar melhor o que seria minha questão de pesquisa, ou, minhas questões a serem contempladas por essa pesquisa.

Parti de uma afirmação de Zilmar Rodrigues de Souza, que diz: “O mercado musical evangélico possuirá a partir de então [1990], caráter monopolista e ecumênico, pois, mesmo as igrejas evangélicas possuindo pontos doutrinários divergentes, a música evangélica será, logo, um fator de unidade entre elas” (2003). Dessa afirmação em confronto com minha experiência surgiram pareceres que conduziram as questões e busca de respostas, uma vez que concordo, mas somente em parte, com tal afirmação.

As muitas músicas de igrejas evangélicas vinculadas à mídia, e veiculadas por ela, transitam sim entre diferentes denominações, mas não evidenciam sempre um fator de unidade. O fato de uma música chegar à outra denominação pode ser visto como uma forma de aceitação positiva, para a qual se aplicaria a fala do autor; mas, também se pode ter uma aceitação negativa, que acarretaria uma postura de separação, crítica e mesmo de se evitar determinada música (Souza, E; 2006), uma vez que a “música representa a cultura de duas formas, como forma de expressão comum para a humanidade, e como uma das mais extremas manifestações de diferença” (Bohlman; 2003:47).⁹

Assim, surgiram as primeiras questões, a partir de semelhanças e diferenças. As músicas dessas duas igrejas aparentam diferenças, elas são, de fato, diferentes? Em quê elas se diferem e como? Criam uma unidade ou uma distinção maior entre essas igrejas? Pois há de se concordar que, mesmo que carreguem um mesmo nome de

igreja passaram a ser nomeadas como ministérios. Como em uma estrutura empresarial, esses ministérios são setores responsáveis por algum trabalho específico, e possuem uma hierarquia de responsabilidades, com líderes, vice-líderes, e assim por diante.

⁸ Como será observado no decorrer do trabalho, o fato de esse grupo possuir uma carreira paralela influencia sua prática nos cultos. Limitar-me-ei, no entanto, a observar somente a influência e não a carreira artística como foco.

⁹ “*Music represented culture in two ways, as a form of expression common to humanity, and as one of the most extreme manifestations of difference*” (Bohlman; 2003:47).

batista, “é estranho quando a mídia se refere aos evangélicos como se eles tivessem uma união pragmática e ideológica muito bem definida e articulada” (Santana; 2005: 57).

Demais questões surgiram a partir de pontos centrais nas reflexões de Merriam: sons, idéias/conceitos e comportamentos: “o som musical é o resultado dos processos de comportamento humano que é modelado por valores, atitudes e crenças das pessoas que formam uma cultura particular” (1964:6). Este pensamento pode ser complementado pela fala de Green, para a qual “música não é meramente um sintoma de nossas práticas e teorias musicais, mas atua em nós, através de sua capacidade de influenciar nossas crenças, valores, sentimentos ou comportamentos” (2005:8-9). Assim sendo, quais conceitos e idéias estariam atuando sob e sobre a produção sonora dessas igrejas? Em que as crenças afetariam a performance musical, e em que a música afetaria as crenças e idéias nesses lugares? Como os próprios músicos percebem a atuação das músicas e das idéias entre si e nos comportamentos, na performance musical ou fora dela? ¹⁰

Para fechar minhas questões, ao menos com relação a esse trabalho, não poderia deixar de fora a performance e os *performers*, pois, “mesmo músicas que têm escrita como modo de composição, registro e difusão têm, em algum momento, realização sonora e podem ser encaradas pelo prisma da performance” (Travassos; 1997:75). No entanto, a performance vista apenas pelo meu olhar não é meu interesse, mas sim a interação entre os músicos e a música, isto é, quem são, o que fazem, como fazem e como compreendem o que fazem, numa mescla de sentimentos e experiência. Sentimentos estes que “não são mais considerados como algo inato ou íntimo, mas como algo culturalmente interligado e uma forma moldada de experiência” (Gordon *apud* Finnegan; 2003:183). Assim surgiram: como os músicos se preparam para o momento da performance em culto? Como eles experienciam essa performance? Que significados são atribuídos a essas experiências? Eles se relacionam diretamente com o material musical, ou com as demais delineações do ambiente em que a música acontece? Questões que, definidas, pediam a ordenação de uma série de passos na

¹⁰ “*Music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture*” (Merriam; 1964:6).

“*Music is not merely a symptom of our musical practices and meanings, but it acts back on us, through its capacity to influence our beliefs, values, feelings or behavior*” (Green; 2005:8-9).

tentativa de respondê-las. Cabe ainda diferenciar aqui que não usarei a chamada antropologia da performance em minhas análises uma vez que trato performance aqui como atuação e interpretação e não como representação.¹¹

1.2.1. Ecos Malinowskianos

A sensação de confinamento, o desejo obsessivo de voltar mesmo que rapidamente a seu próprio meio cultural o desânimo e as dúvidas sobre a validade do que está fazendo, a vontade de fugir para o mundo fantasioso dos romances ou devaneios, a compulsão moral de se arrastar de volta para a tarefa da observação de campo (...).

Raymond Firth

Introdução aos diários de Malinowski

Fugir ao trabalho de campo? Acho que nesse caso era impossível! E ao contrário do que salienta Firth, não podia almejar voltar ao meu próprio meio cultural, uma vez que não estava totalmente fora dele, efetivando assim “a possibilidade de inspecionar, em ‘meus’ próprios territórios culturais, como os critérios operam” (Travassos; 2001:83). Contudo, não pude, em alguns momentos, fugir ao sofrimento e a ‘compulsão moral’ de voltar ao meu posto de observadora, uma vez que minha aproximação com o ambiente observado era grande e isso às vezes escapava ao meu controle.

Assumo os riscos deste ‘estar no meu próprio ambiente’, concordando e me defendendo do pensamento de que

[...] os estudos restringem-se, muitas vezes, a olhares de dentro, buscando uma compreensão racional de fé [e das outras práticas] com base no universo religioso do próprio pensador. Não temos dúvidas da validade de tais estudos, principalmente no que tange à compreensão do significado dessa fé para determinadas vivências religiosas específicas. No entanto, essas visões do universo do próprio observador acabam muitas vezes por colocar compreensões localizadas como verdades absolutas ou inquestionáveis (Guerriero; 2003:11).

¹¹ (...) “*Feelings are no longer regarded as something innate and inward, but rather as a culturally interwoven and shaped mode of experience*”. (Gordon apud Finnegan; 2003:183).

Não pretendo que minhas colocações e compreensões se tornem verdades absolutas, mas, antes, uma possibilidade de visão e interpretação dos fatos. Verdade? Apenas se assumidas como parciais, uma vez que, uma real interpretação se dá apenas em cada mente individual que a constitui. A partir do momento que essa verdade se torna compartilhada, ela deixa de ser a verdade, se abrindo às mais diversas interpretações, questionamentos e assimilações, transformando-se em mais uma verdade constituinte do todo. Pretendo aqui apenas proposições e interpretações, uma vez que a Verdade se torna uma arma de exclusão para outras possibilidades de leituras e interpretações (Foucault; 1992), se é que, porventura, essa verdade existe, como reflete Carlos Drummond de Andrade:

A porta da verdade estava aberta
 Mas só deixava passar
 Meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
 Porque a meia pessoa que entrava
 Só trazia o perfil de meia verdade.
 E sua segunda metade
 Voltava igualmente com meio perfil
 E os meios perfis não coincidiam.

Arrebantaram a porta. Derrubaram a porta.
 Chegaram ao lugar luminoso
 Onde a verdade esplendia seus fogos.
 Era dividida em metades
 Diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual metade era mais bela.
 Nenhuma das duas era totalmente bela.
 E carecia optar. Cada um optou conforme
 Seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

Trabalhando na busca de um campo, talvez segundo meus caprichos, ilusões e miopia, no qual minhas interpretações se formariam, concordo que “o trabalho de campo pode assumir tantas formas quanto forem os antropólogos, os projetos e as circunstâncias” (Carrithers *apud* Giumbelli; 2002:93), contudo, minhas escolhas seguiram as de um trabalho de campo convencional, aquele exposto por Myers no capítulo *Fieldwork*, de *Ethnomusicology: an introduction* (1992): observações em notas de campo; gravações de músicas e entrevistas; fotografias, filmes e material de

vídeo; juntando-se a isso a análise de alguns documentos, tais como: os estatutos internos das igrejas (em especial o de IBT), e análises de materiais como CDs e DVDs produzidos pela IBP. Além é claro do trabalho de análise de dados e produção do texto etnográfico.

Dizem haver um equilíbrio, como em *'pensando e falando sobre música: uma compreensão dialética'* de Blacking (1995:231), para o qual um entendimento mais completo da experiência musical combina dois modos de discurso: o verbal – “falar de música como analista ou consumidor de música” – e não-verbal – “fazer a música, ‘performar’ como caminho de compreensão da música”. Equilibrado ou não, foquei meu estudo mais na observação e no verbal – falar da música – restringindo o ‘fazer música’ aos momentos em que cantava junto com a congregação, ou analisava as músicas em minha casa.

Apesar de estar em um ambiente que não era propriamente o meu, aquele de Divinópolis mencionado no início, o ambiente Batista me é muito familiar. Entretanto, em alguns momentos de trabalho de campo me senti tão distante, buscando um estranhamento e objetividade tão grandes que, pude sentir aquela solidão a que Malinowski se referiu: “cercado de pessoas das quais gosta e que gostam de você ou no mínimo o toleram de bom grado, mas que não fazem idéia de quem você é” (1997:30). Em um momento de culto no qual todos estão envolvidos, estar assentada com um gravador, um caderno, uma caneta nas mãos procurando anotar os detalhes mais ocultos e perceber que, esses membros atuantes me olhavam com aquele olhar de quem pergunta: ‘o que pode ser mais importante do que cultuar agora?’, ou comentários do tipo: ‘o que ela está fazendo que não se junta a nós?’, chegava a ser constrangedor. Tentava passar pelos cultos sem alterar muito a sua dinâmica, já sabendo que ‘não alterar em nada’ seria, e é, algo simplesmente impensável.

De março a novembro de 2007 aconteceram as minhas observações de campo. Acompanhei cinco cultos na IBP e quatro na IBT, desde seu preparo – montagem de instrumentos, orações iniciais – até o término, quando os músicos guardavam seus equipamentos e demais materiais. Observei ainda outros ambientes que me forneceriam complementos, tais como: ensaios dos corais da IBT, encontros da banda e gravação da parte instrumental de um CD na IBP, sem, contudo, perder de foco a prática musical nos ‘cultos oficiais’.

Cada igreja segue um modelo diferente de estruturação de ministérios e grupos atuantes nesses cultos. Na IBP temos ministérios independentes, criados a partir da escolha e/ou necessidade do líder, que servem à igreja como uma forma de doação. Como eles têm uma carreira profissional artística, independente de atuarem na igreja, eles conduzem esses cultos de terça-feira como uma forma de oferta pelo que recebem em sua carreira, de tal forma que a igreja não possui despesa nenhuma com esse grupo, antes, ganha dele essa oferta em forma de culto. Já na IBT, os ministérios são instituídos em votações, feitas em assembleias nas quais pelo menos 70% dos membros votam e dão seu parecer sobre a constituição de cada grupo que atuará. Essas votações ocorrem, geralmente, uma vez por ano. Assim, o Ministério de Música da IBT é constituído de um líder eleito e único contratado da igreja, e de membros voluntários capacitados para atuar com música. Às vezes, um membro exerce mais de uma função atuando como regente e pianista, por exemplo.

Assim temos:

Formação do Ministério IBP	Formação do Ministério IBT
DAVI – Líder (compositor, tecladista, vocalista e pastor)	ESTER – Líder (pianista, regente, responsável por escalas e ordens de culto)
SALOMÃO – tecladista	ELIZEU – regente
JOSUÉ – baterista	MIRIAM – regente e pianista
PAULO – guitarrista	DEBORAH – pianista
TIAGO – contrabaixista	ISABEL – pianista
JOÃO – trombonista	MARCOS – regente
PEDRO – trompetista	JOSÉ – contrabaixista
MATEUS – saxofonista	Os músicos realçados, infelizmente não foram entrevistados, por motivos vários.
ANA – tecladista	

TABELA 1: Formação dos ministérios IBP e IBT.¹²

Ao todo, realizei doze entrevistas, algumas no espaço da igreja, outras fora, concentradas entre outubro e dezembro de 2007. Nesses momentos meu objetivo não era mais observar o espaço de culto, mas como as pessoas que o realizam percebem esse espaço. Tenho em mente que, ao lidar com pessoas, não estou falando de um campo ou objeto imutável, mas antes de um campo-objeto-sujeito: *“os sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto são, como os próprios analistas sociais, sujeitos capazes de compreender, de refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e*

¹² Esses pseudônimos identificam os músicos a fim de que suas identidades sejam preservadas.

reflexão” (Thompson; 1995:359; grifo do autor). Meus campo-sujeito-objetos foram colaboradores não só em adição de dados, mas como fatores multiplicativos de reflexões e compreensões.

As entrevistas realizadas foram semi-estruturadas e o conteúdo explorado pode ser listado nos seguintes tópicos:

- Histórico da formação como músico
- Histórico do relacionamento com a igreja
- Definição de culto
- Atuação e função no grupo
- Preparo pessoal e musical para o culto / organização do culto
- Experiência de culto enquanto músico atuante
- Percepção da música atuando no culto
- Elementos musicais pré-determinados atuando no culto (dinâmica, agógica, etc.)
- Regras e normas sobre a música na igreja

Além das entrevistas foram analisados o estatuto da IBT e o conteúdo dos dois hinários por ela utilizados; quatro CDs e um DVD da IBP.

Talvez esse seja um bom momento para conhecermos um pouco a história dos músicos, campo-objeto-sujeitos.

Davi, na faixa dos trinta anos, vem de uma família onde todos são envolvidos com a música e com a igreja desde há muito tempo. Sua avó tocava piano e sua mãe cantava na igreja, além de terem pastores em sua família. Começou a compor suas próprias músicas aos sete anos de idade, estimulado por seu pai que, ao perceber o tino do pequeno Davi para a música, colocou-o numa aula de órgão. Quando criança ele começou e desde então não parou mais. Cantou e tocou teclado na igreja até o fim da sua adolescência, quando foi estudar nos Estados Unidos, em um Seminário que prepara pessoas para a liderança pastoral e musical de igrejas. Voltou e atua como líder de um dos ministérios de IBP, igreja na qual foi criado e está até hoje.

Segundo suas próprias palavras, **Salomão** sempre foi um apaixonado por música. Lá pelos três anos de idade já observava seu tio que tocava música sertaneja. Quando tinha seis anos, ganhou uma guitarra de seu pai, e negociou com um vizinho umas aulinhas. Aprendeu alguns acordes e se tornou um autodidata, em um estudo bem informal. Diplomado pela vida, ele toca violão, guitarra, contrabaixo, bateria e teclado. Seu relacionamento com a igreja começou aos sete anos. Não entendia muito

o quê acontecia no culto, mas gostava do lugar porque tinha música, então, sentava sempre na frente para olhar a mão dos guitarristas. Era uma igreja batista. Mudou de igrejas algumas vezes durante a sua vida e hoje, após vinte anos de conversão, está como membro da IBP.

Eu sempre fui assim, meio rueiro. Assim se definiu o jovem **Josué**, de 20 e poucos anos. Sua influência musical veio do pai, que tocava em fanfarras e com a banda militar, e de seu irmão, que era ‘dessa onda dos metaleiros’. Quando criança seu amigo e vizinho ganhou uma bateria e fazia aulas particulares. Dando voz às lembranças infantis: *Aí teve uma vez que o professor tava lá dando aula, e eu tava lá prestando atenção, aí no final da aula ele ficou lá treinando um ritmo que o professor tinha passado pra ele, aí eu falei: Deixa eu tentar? Aí ele deixou e eu fiz de primeira. E ele num conseguia nem a pau. Ele ficou puto e nunca mais deixou eu assistir as aulas. Aí foi o meu interesse inicial.* Depois o irmão de Josué comprou uma bateria e ele aproveitava sempre que podia, ou seja, sempre que o irmão deixava. Ia meio obrigado para igreja quando criança, uma igreja batista que sua mãe freqüentava, e na qual ele não tinha muitos amigos. Um dia, em suas andanças de patins, conheceu uma turma de uma Comunidade Evangélica, mais liberal e informal. Resolveu conhecer essa igreja, na qual se tornou músico do grupo de louvor. A liderança da Comunidade viu nele um talento e bancou seus estudos em uma famosa escola de música popular em Belo Horizonte, na qual se formou e se tornou professor. Hoje participa como músico do grupo artístico de Davi e auxilia nos cultos das terças na IBP, mas permanece membro da Comunidade Evangélica que custeou seus estudos.

Nascido em um lar evangélico, **Paulo** afirma que a sua primeira escola de música foi a igreja, com todos os estímulos musicais e visuais que as reuniões e cultos proporcionam. Sua segunda escola foi a mesma em que se formou Josué, na qual Paulo, depois de formado, também foi professor. Há cerca de um ano é guitarrista na banda de Davi, mas não é membro de IBP. Usando as suas palavras: *sempre fui quadrangular.*

João nasceu numa família de músicos da Assembléia de Deus, uma igreja forte na tradição das bandas de metais. Começou a estudar trombone aos dez anos de idade e tocava os dobrados do colégio e os hinos da igreja. Não estudou música formalmente em escolas, só na prática, e participou de festivais e workshops, tocando inclusive com o Coral de Trombones da UFMG. Há três anos, desde que ingressou no grupo de Davi, é membro da IBP.

Membro da Assembléia de Deus até os vinte e um anos, **Pedro** atualmente está na IBP porque trabalha no grupo de Davi. Educado em um sistema no qual primeiro se aprendia teoria musical para depois se colocar a mão em um instrumento, aos onze anos escolheu o trompete como seu instrumento. Começou a aprender já tocando na igreja, mas sem perder a influência de rock, metal evangélico, blues e jazz tradicional que ele tanto curtia. Aos quinze anos decidiu que faria faculdade de música. Começou a vivenciar a música erudita na faculdade, mas não deixou de participar da Big Band durante sua formação. Quando começou a tocar com Davi se envolveu com MPB e Pop. Viver em um mundo musical tão eclético é, para ele, o que fez a diferença em sua vida.

Mateus está há oito anos na IBP, mas também veio de uma família da Assembléia de Deus, cujo pai era músico militar, além de líder de louvor na igreja. Desde sua infância foi influenciado pela banda da igreja, que ensaiava em sua casa. Estudou com o próprio pai e com alguns outros professores, mas segundo ele sua maior formação foi tocando com a galera.

Ana não integra o grupo de Davi, mas é tecladista de um dos muitos grupos musicais de IBP. Um dia o seu grupo tocou em um dos cultos de terça-feira, e ela aceitou dar uma entrevista para esclarecer melhor algumas dúvidas minhas. Ana cresceu na igreja, e hoje com seus vinte, quase trinta anos, está concluindo sua licenciatura em música. Dá aulas, trabalha com crianças e seu grupo da IBP concluiu a gravação de um CD recentemente.

A jovem **Ester**, nascida e criada em uma igreja batista sempre foi fascinada pelos corais da igreja. Participou de todas as atividades musicais oferecidas pela igreja, e aos nove anos começou seus estudos de piano, paixão nutrida pela admiração aos pianistas que acompanhavam o coro da igreja. Fez sua formação musical no Conservatório da UFMG. Terminada a formação básica cursou bacharelado e licenciatura em Música, e atualmente está fazendo especialização em Educação Musical. A igreja que frequentou durante sua infância e adolescência passou por um processo de avivamento, então ela e toda sua família se transferiram para a IBM, queriam uma igreja de tradição batista mais forte. Assim que chegou a igreja, Ester

começou a ajudar nos corais e pouco depois já tinha assumido um papel de liderança, devido a sua formação.¹³

Elizeu é pai de Ester. Também nascido em um lar batista destacava-se por ser um menino que gostava de cantar e mudou-se jovem para Belo Horizonte a fim de cursar o ginásio. Já era bastante interessado por música, então comprou livros de teoria musical para estudar sozinho. Depois fez alguns cursos de teoria e canto no Conservatório, mas não continuou seus estudos já que era difícil conciliá-lo com trabalho, casamento, família. Segundo ele, seu amadurecimento musical veio do trabalho na igreja, onde trabalhava e trabalha com regência congregacional e coral.

Formada em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista Mineiro, e atualmente cursando a licenciatura em canto pela UEMG, **Miriam** é mais uma jovem que iniciou seus estudos musicais por influência da igreja batista. Cantava em conjuntos e corais e quando optou por fazer um curso de música teve que aprender a tocar um pouco de piano, e a partir daí teve noções de regência, análise musical, contraponto, flauta. Quando se mudou para a IBT assumiu as funções de regente congregacional, do coro infantil e também toca piano digital nos cultos.

Deborah é uma jovem estudante de direito que também nasceu em um lar evangélico e começou a estudar música não só por influência da igreja, mas na própria igreja. Suas três professoras de piano na infância e adolescência eram pianistas da igreja, sendo a última Ester. Em 2004, iniciou o curso de extensão em música da UFMG, mas não conseguiu conciliá-lo com a faculdade, entre outras atividades. Contudo, não perde a esperança de terminar esse curso um dia.

¹³ O Conservatório de Música da UFMG existe hoje apenas como espaço físico, não desempenhando mais o papel que desempenhava. Conservatórios são instituições de ensino musical baseadas em modelos europeus de aprendizado de teoria musical (percepção), história da música e técnica e prática instrumental. Hoje cursos livres de formação musical e o próprio curso de extensão em música (CEM), ofertado pela Escola de Música da UFMG, cumprem, ainda que de forma diferenciada, a função do Conservatório.

1.3. *Ecossistemas teóricos*

[...] uma disciplina se define por um âmbito de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas como verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer e de quem pode servir-se dele [...]. Para que haja uma disciplina é necessário que haja a possibilidade de formular, e de formular indefinidamente novas proposições. [...] uma disciplina não é o resumo de tudo o que pode ser dito acertadamente sobre alguma coisa, e não é nem sequer o conjunto de tudo o que pode ser sobre um mesmo tema, aceito em virtude de um princípio de coerência e sistematicidade (Foucault; 1992:28-9).¹⁴

De acordo com as reflexões de Foucault, não pretendo que este trabalho se limite apoiado em uma única disciplina, uma vez que estas não comportam tudo em si mesmas. Atualmente, com os muitos discursos de multi, inter, trans ou mesmo indisciplinaridades, podemos perceber o quanto os limites das disciplinas, que se pretendiam presas em gabinetes, departamentos, sessões de bibliotecas ou estantes de livrarias, são tênues. Ainda que eu me pretenda etnomusicóloga, este é um trabalho, me utilizando das idéias de Mary Douglas em *Pureza e Perigo* (1966), situado na margem, na intercessão, na semi-identidade, na impureza. Não é puramente antropológico, sociológico ou musicológico. Na indecisão de escolher uma única área de conhecimento, resolvi passar por alguns recortes e visões teóricas sobre música, religião e discurso.

¹⁴ “[...] una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él [...]. Para que haya disciplina es necesario que haya posibilidad de formular, y de formular indefinidamente, nuevas proposiciones.[...] una disciplina no es la suma de todo lo que puede ser dicho de cierto propósito de alguna cosa y no es ni siquiera el conjunto de todo lo que puede ser, a propósito de un mismo tema, aceptado en virtud de un principio de coherencia o de sistematicidad” (Foucault; 1992:28-9).

1.3.1. Ecos musicológicos

As musicologias são subsistemas do sistema instituído pelo pensamento Ocidental sobre Música.

Menezes Bastos, 1995:39

No decorrer da história e do estudo da música, o termo musicologia foi se especificando conforme a necessidade moderna de explicar melhor cada coisa e rotulá-la segundo suas definições. Desta forma, surgiram nos ramos da História e da Teoria Geral da Música, áreas que, ao longo do tempo, foram ganhando autonomia e se constituindo enquanto campos de saber. Assim, temos segundo Menezes Bastos (1995): Musicologia Histórica, Musicologia Sistemática e Musicologia Comparada – da qual deriva a Etnomusicologia –, além do Folclore Musical, Psicologia e Sociologia da Música. O que se pretende aqui não é estudar a música por si, autônoma em si, como propõem algumas dessas disciplinas, nem somente o seu efeito sobre a sociedade, mas sim as relações entre a música em seu contexto e como um contexto; como produto e produtora de sociedades. O trabalho contempla principalmente teorias e reflexões da Etnomusicologia – dando especial ênfase à música como produto e produtora de sociedades (Blacking; Merriam; Nettl) – e da Sociologia da Música – focando a construção dos significados musicais (Green, Martin) –, usando, contudo, pensamentos das outras musicologias, que acabam se entrelaçando em algum momento.

A respeito dos etnomusicólogos Nettl diz:

Etnomusicólogos podem ser pessoas que, como grupo, olham para a música de maneira mais ampla. Devotam-se ao estudo de toda a música em uma sociedade, sem levar em conta o status social e artístico; investigam a música de todas as sociedades do mundo; examinam a cultura musical de todas as perspectivas possíveis, contemplando seu relacionamento com organizações sociais, domínios espirituais, econômicos, políticos, e outras artes; vendo a música como som e como um sistema de idéias (2005:131).¹⁵

¹⁵ *“Ethnomusicologists may be the people who, as a group, look at music most broadly. Devoting themselves to the study of all of the music in a society regardless of its social and artistic status, they investigate the music of all of the world’s societies; and they examine musical culture from all possible perspectives, contemplating its relationship to social organization, spiritual domains, economics, politics, the other arts, and looking at music as sound and as a system of idea”* (Nettl; 2005:131).

Já sobre a Sociologia da música temos:

Música é uma atividade social, e como tal é um objeto próprio de escrutinação sociológica. [...] Poderia parecer, então, que sociólogos da música começam por considerar a produção da organização do som como matéria básica, e então, procedem ao exame das circunstâncias sociais de tal produção [... quando, de fato] uma diferente e fascinante ordem das coisas pode emergir, como nós vimos, quando nós consideramos o próprio conceito da música (Martin; 1996:14).¹⁶

Silbermann (*apud* Supicic) confere à Sociologia da Música algumas funções, que também se aplicam à Etnomusicologia e definem bem as bases para uma reflexão que busca uma musicologia não somente com música, mas com homens. Essas funções são:

(1) A caracterização geral da estrutura e funções na organização sócio-musical como um fenômeno que, para a satisfação de suas necessidades, resulta da interação do indivíduo com o grupo. (2) A determinação do relacionamento da organização sócio-musical com mudanças sócio-culturais. (3) Análise estrutural dos grupos sócio-musicais, dos pontos de vista de: interdependência funcional de seus membros, comportamento dos grupos, constituição e efeitos dos papéis e normas estabelecidas dentro dos grupos, e exercício de controles. (4) Uma tipologia de grupos, baseada sobre suas funções (1987:13).¹⁷

Alguns ditos sobre a etnomusicologia podem ser também aplicados diretamente à Sociologia da Música:

¹⁶ “*Music is a social activity, and as such is a proper object of sociological scrutiny. [...] It would seem, then, that the sociologist of music could usefully start by regarding the production of organized sound as the basic subject matter, and so proceed to examine the social circumstances of such production [... when, actually] a different and fascinating order of things may emergence, as we see when we consider the concept of music itself*” (Martin; 1996:14).

¹⁷ “(1) *General characterization of the structure and functions on the socio-musical organization as a phenomenon which, for the satisfaction of its needs, stems from the interaction of the individual with the group. (2) The determination of the relationship of socio-musical organization to socio-cultural changes. (3) Structural analysis of socio-musical groups, from the view points of: the functional interdependence of their members, the behavior of the groups, the constitution and the effects of roles and norms established within the groups, and the exercise of the controls. (4) A typology of groups, based upon their functions*” (Silbermann *apud* Supicic; 1987:13).

“Quando falamos dos usos da música, estamos nos referindo às maneiras em que a música é empregada na sociedade humana, para práticas habituais ou exercício costumeiro da música, seja como algo nela mesma ou uma conjunção com outras atividades... A música é *usada* em certas situações e se torna uma parte delas, mas pode ou não ter uma *função* mais importante... ‘*Uso*’ aí, refere-se a uma situação na qual a música é empregada na ação humana; ‘*função*’ diz respeito às razões para o emprego e, particularmente, a proposta de ampliação a que serve” (Merriam *apud* Supicic; 1987:26).¹⁸

Não tratando aqui de juízo de valores e operando no sistema das verdades parciais de cada comunidade estudada, e em última instância, nas verdades individuais das pessoas entrevistadas, o que se pretende com o uso dessas duas musicologias, tão próximas, é explorar as relações de significação entre produzir, distribuir e receber a música no contexto religioso das igrejas batistas: como os grupos se preparam e produzem as músicas (performance e criação) para o culto (produção); como eles atuam durante o culto (distribuição); como eles percebem e experienciam o que fazem (auto-recepção); enfim, como essas ‘disciplinas’ pedem: olhar a música de uma forma mais ampla, para além do som simplesmente.

Para se ter uma idéia mais precisa da dimensão em que a música atua e para que os conceitos e reflexões da sociologia e da antropologia da música possam ser utilizados de maneira ampla, é necessário, nesse estudo, restringirmos o *mundo musical evangélico* em partes cada vez menores até chegarmos às igrejas em questão – IBT e IBP –, observando cada uma não somente como indivíduos nesse ‘mundo’, mas mundos em si.

¹⁸ “When we speak of the uses of music, we are referring to the ways in which music is employed in human society, to the habitual practice or customary exercise of music either as a thing in itself or in conjunction with other activities... Music is used in certain situations and becomes a part of them, but it may or may not also have a deeper function... ‘Use’ then, refers to the situation in which music is employed in human action; ‘function’ concerns the reasons for the employment and particularly the broader purpose which it serves” (Merriam *apud* Supicic; 1987:26).

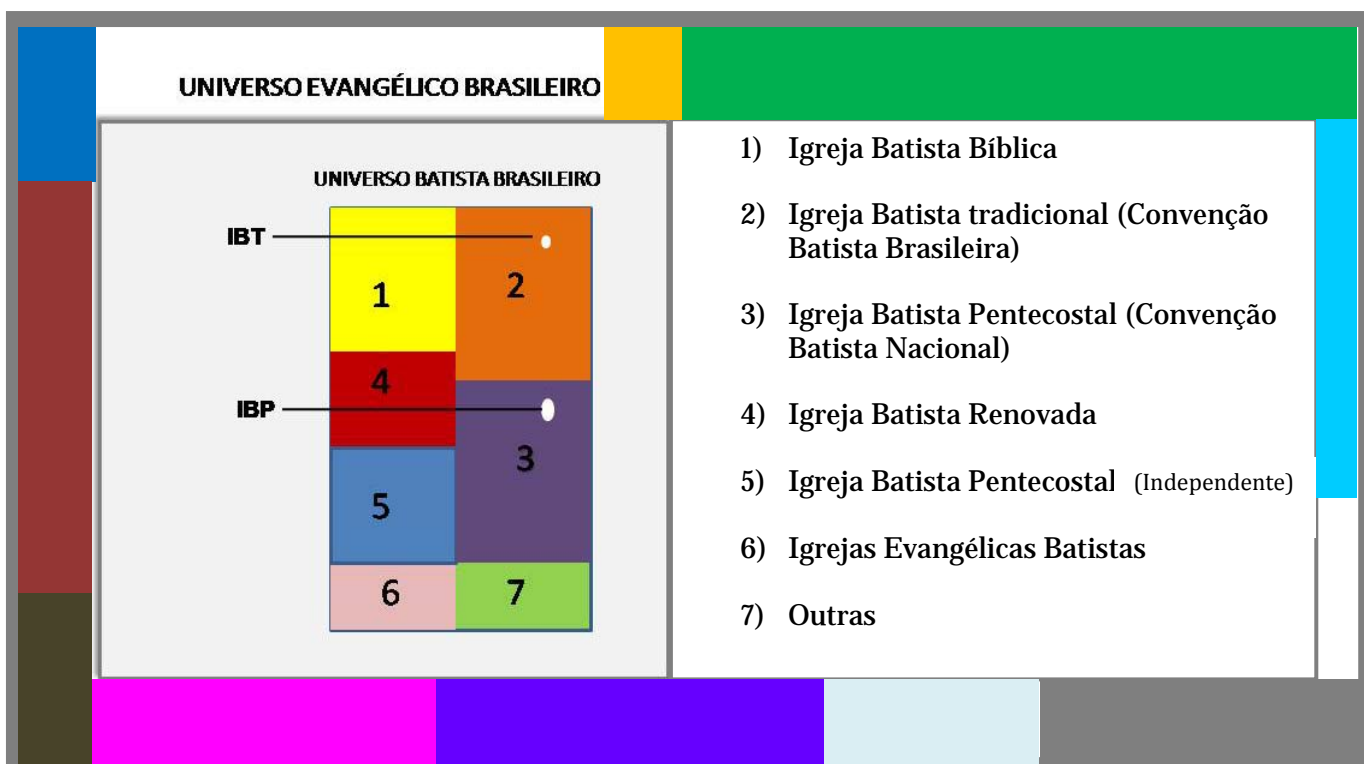


FIGURA 1: Universo Batista Brasileiro¹⁹

Recorrerei algumas vezes a essa figura durante o trabalho, mas, nesse momento, ela vem ilustrar a constituição de mundos musicais batistas brasileiros, mundos musicais

“distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais” (Finnegan *apud* Arroyo; 2002:99).

Do macro ao micro, podemos pensar cada uma das áreas dessa figura como mundos, no nosso caso, como mundos musicais:

“um espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recuar de suas próprias práticas, bem como o ordenamento das diferenças sociais” (Finnegan *apud* Arroyo; 2002:101).

A visão de “mundo musical”, desenvolvida por Ruth Finnegan, vem contribuir para uma melhor compreensão da teoria dos significados musicais de Green (1988),

¹⁹ Figura construída com dados do censo de 2000 do IBGE.

usada aqui como base de reflexão sobre a experiência musical no período do culto. Segundo esta teoria, músicas delineiam mundos e são delineadas por eles, possuindo significados inerentes ao próprio material musical e significados delineados pelo contexto social no qual estão inseridos.

‘Significados musicais inerentes’ são inerentes no sentido de estarem contidos no material musical, em relação ao historicamente constituído, propriedades lógicas do processo de construir sentidos. Esses processos envolvem constituintes de significação, ou, para ser mais precisa, ‘signos’ são feitos de materiais musicais (um acorde, uma nota, uma frase) e, significados em si correspondem aos ‘referentes’ [...] Entretanto, eles são, naturalmente, constituídos inteiramente na sociedade, e seu reconhecimento, como já sugeri, é dependente da familiaridade dos ouvintes com as normas estilísticas da música em questão (Green; 2005:4).

[Significado musical delineado] Com esta expressão eu gostaria de transmitir a idéia de que a música, metaforicamente, delineia uma gama de fatores simbólicos contextualizados (...). Com significados inerentes os ouvintes constroem os significados musicais delineados de acordo com seu referencial em relação ao estilo musical em questão (Green; 1997: 7).

Delineação não é meramente um adendo ao significado musical inerente, ao contrário, ela vai a um nível fundamental do primeiro momento de reconhecimento do som como sendo música (Green; 2005:7).²⁰

²⁰ “*Inherent musical meanings ’are ’inherent’ in the sense of being contained within the musical object, in relation to the historically-constituted, logical properties of the meaning-making processes. These processes involve meaning-making constituents, or to put it crudely, ’signs’ which are made of musical materials (a chord, a note, a phrase); and meanings-being-meant corresponding with ’referents’ [...] However, they are of course entirely socially constituted, and recognition of them, as I have already suggested, is dependent on listeners’ acquired familiarity with the stylistic norms of the music in question*” (Green, 2005:4).

“*[delineated musical meaning] By this expression I wish to convey the idea that music metaphorically sketches, or delineates, a plethora of contextualizing, symbolic factors (...) As with inherent meaning, listeners construct the delineated meanings of music according to their subject-position in relation to the music’s style*” (Green; 1997:7).

“*Musical delineation is not merely an add-on to inherent musical meaning. On the contrary, it goes on at a fundamental level from the very first moment of recognition of sound as being music at all*” (Green; 2005:7).

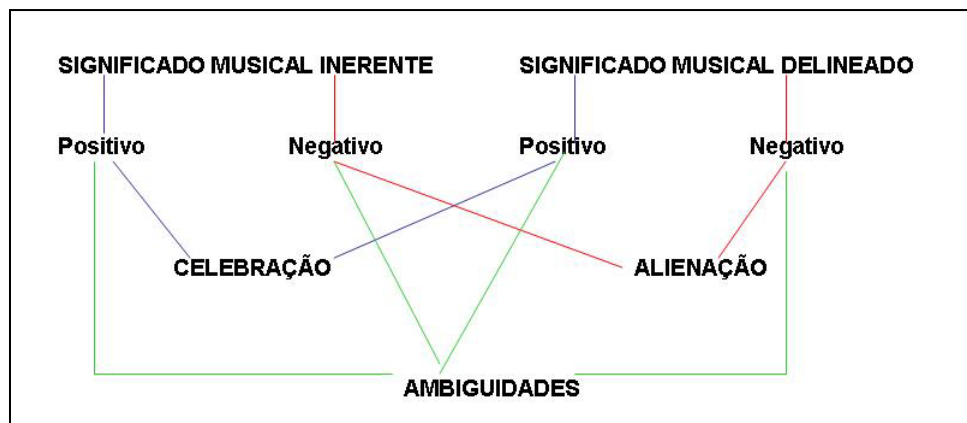


FIGURA 2: Experiência e significados musicais. Gráfico adaptado de Green; 1988:138.

A partir desses dois conceitos – inerência (que mais recentemente Green passou a chamar de intra-sônico) e delineação – a autora propõe três níveis de experiência possíveis: celebração, quando ambos os significados são compartilhados e compreendidos; alienação, quando ambos os significados são rejeitados e ambigüidades.

(...) algumas vezes os dois aspectos do significado musical encontram-se em contradição, originando o que chamo ‘ambigüidade’. Há dois tipos de ‘ambigüidade’. Em ‘ambigüidade 1’ no caso em que o significado inerente é de repulsa, mas o significado delineado é positivo (...) Em ‘ambigüidade 2’ é o contrário – no caso que o significado inerente é afirmativo e o significado delineado negativo (Green; 1996: 31).

Pensando assim, o aparato teórico-musicológico ajudará a observar os cultos da IBT e IBP como mini-mundos-musicais; e seus componentes – músicas e pessoas – como sujeitos atuantes na compreensão de significados construídos, dinamicamente construídos e mutáveis, a partir da experiência de culto, e não só a partir de normas dos sistemas musicais, mas também de normas e padrões dos comportamentos, discursos e crenças religiosas, bem como da relação dessas normas com o mundo maior, no qual estes ‘mundos’ estão inseridos.

1.3.2. Ecos religiosos

No fundo, portanto, não há religiões falsas. Todas são verdadeiras a seus modos: todas correspondem, ainda de que maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana.

Durkheim; 1996:
vii

Antropologia, Sociologia e alguns estudos na área da Comunicação fornecem as referências sobre o estudo das religiões, este campo entendido como “contato com os símbolos para o devaneio, para uma suspensão temporária da ordem racional e vigilante do mundo” (Carvalho; 2000:4). Nessas áreas, teóricos estudam a religião como um todo, das formas mais variadas – do totemismo ao neopentecostalismo.

O foco aqui é “lideranças musicais de igrejas”, ou seja, grupos à frente de uma coletividade reunida, ligada por idéias, práticas, mas, principalmente por uma fé em comum:

Os indivíduos que compõe essa coletividade sentem-se ligados uns aos outros pelo simples fato de terem uma fé comum. Uma sociedade cujos membros estão reunidos por representarem da mesma maneira o mundo sagrado e por traduzirem essa representação comum em práticas idênticas é isso o que chamamos uma igreja (Durkheim; 1996:28).

Temos então corpos morais, e podemos chamar a forma como cada corpo desses representa o mundo de denominações. Por exemplo: apesar de muitos nomes e práticas diferentes, as igrejas batistas se ligam como denominação (Batista) por princípios doutrinários comuns – principalmente a prática do batismo de imersão. A denominação também poderia ser vista como o conjunto ético que agrega aqueles fiéis: “em todas as religiões se aprecia uma vinculação bastante forte com determinadas normas de conduta. A ética não é mais que o conjunto de comportamento, tanto individual como social, que pode ser muito diferente de acordo com cada caso” (Houtart; 1994:33).

No entanto, o que une é também o que distancia, uma vez que, nesses mesmos pontos – doutrina e ética – estão localizadas as maiores dissidências entre as diversas formas de ser batista. Voltemos à figura 1. O universo ali é o da ‘Denominação

Batista’, e cada um daqueles grupos poderia ser tratado como uma ‘denominação batista específica’, quando se trata das Convenções, ou como uma ‘denominação batista autônoma’, como é o caso das igrejas que, apesar de Batistas, são independentes de qualquer organização fora delas mesmas. As diferenças doutrinárias, ainda que pequenas, fazem com que esses grupos se distanciem, a ponto de estarem agrupados como diferentes denominações. Essas diferenças se mostram, principalmente, em torno de suas práticas religiosas: “ritos, cultos, sacramentos, devoções, sacrifícios, liturgias (...). Trata-se de práticas simbólicas sempre necessárias para fazer o homem sair da trivialidade da vida cotidiana” (Houtart; 1994:73).²¹

O meu lugar de observação aqui é o culto:

Em sentido mais amplo, todas as ações que dimanam da experiência religiosa, e por ela são determinadas, devem ser consideradas como expressão prática ou *cultus*. Num sentido mais estrito, entretanto, denominamos culto o ato ou os atos do *homo religiosus*: adoração. A religião, enquanto tal foi definida como adoração, experiências do sagrado são expressas em todas as religiões em atos de reverência para com o nome cuja existência é definida intelectualmente em termos de mito, doutrina ou dogma (Wach *apud* Fatarelli; 2007:21).

As práticas simbólicas focadas aqui são as performances musicais, muitas delas cantadas, ou seja, além do material instrumental trazem em si letras. A soma de instrumentação e letra performadas gera um lugar de trocas simbólicas e exteriorização da fé.

Religiosamente, a fé se concentra em um objeto transcendente, seja interpretado como uma força ou personificado na forma de um deus: “um deus não é apenas uma autoridade da qual entendemos, é também uma força sobre a qual se apóia a nossa força” (Durkheim; 1996:214). Força essa vinda “da certeza daquilo que esperamos e prova das coisas que não vemos” (Hebreus 11.1) segundo a interpretação de muitos cristãos.

No cristianismo essa fé é expressa em um Deus compreendido de forma trina: Deus Pai (criador do mundo), Deus Filho (Jesus Cristo, salvador e redentor do mundo) e Deus Espírito Santo (consolador do mundo até a volta de Cristo, doador de dons espirituais). As diferenças entre as muitas denominações surgem,

²¹ Associação de Igrejas ou Convenções são órgãos de cooperação voluntária entre igrejas com os mesmo princípios, que se ajudam umas as outras para realizarem seus objetivos comuns pela como é o caso da Convenção Batista Brasileira ou Convenção Batista Nacional.

principalmente, das interpretações bíblicas diferenciadas sobre a trindade e da relação com essa trindade durante o culto.²²

Cunha (2004) classifica pelo menos seis tipos de protestantismos e pentecostalismos no Brasil, os quais agregam diversas denominações: 1) Protestantismo Histórico de Migração, representado por igrejas das denominações Luterana, Anglicana e Renovada; 2) Protestantismo Histórico de Missão, igrejas Congregacional, Presbiterianas, Metodista, Batista e Episcopal; 3) Pentecostalismo Histórico, Assembléia de Deus, Congregação Cristã do Brasil e Evangelho Quadrangular; 4) Protestantismo de Renovação ou Carismático, Metodista Wesleyana, Presbiteriana Renovada, Batista de Renovação; 5) Pentecostalismo Independente, Deus é amor, Brasil para Cristo, Casa da Bênção, Universal do Reino de Deus; 6) Pentecostalismo Independente de Renovação, Renascer em Cristo, Comunidades Evangélicas, Sara Nossa Terra.

Todos os chamados protestantismos têm sua raiz profundamente ligada à Reforma Protestante, já os chamados Pentecostais ou Renovados têm suas raízes nos movimentos de avivamento ocorridos nos Estados Unidos em diferentes épocas do século XX. Diferem-se dos Protestantes Históricos pelo seu relacionamento com a terceira pessoa da Trindade: o Espírito Santo.

[Pentecostalismo:] O nome vem de Pentecostes, festa religiosa dos judeus, dia em que o Espírito Santo desceu sobre os apóstolos [...] Por isso o centro do pentecostalismo é o batismo no Espírito Santo, que não é um rito como o batismo com água, e, sim uma presença toda especial do Espírito Santo, que tem como sinal exterior proferir algumas palavras estranhas [glossolalia] (Santos; 2002:15)

Santos dá relevância ao fato de que as igrejas pentecostais dão um enfoque especial ao caráter sentimental nos cultos, ao passo que, pode-se pensar as

²² O cristianismo, como é sabido, integra todas as igrejas e seitas que têm Jesus Cristo como filho de Deus, crucificado e ressurreto, gerado pelo Espírito em uma virgem. Por cristianismo, entenda-se então: catolicismo eclesiástico e popular, evangélicos tradicionais, pentecostais e neopentecostais, espíritas, entre outros. Ou como aponta Carvalho, das várias figuras de “Jesus, como por exemplo: o Jesus, solidário com os pobres e oprimidos, dos teólogos da libertação; o do Padre Marcelo Rossi, que executa em eventos de massa a ‘aeróbica do Senhor’; o Jesus das igrejas luteranas tradicionais; o Jesus cultuado nas religiões da ayauasca, como o Santo Daime e a União do Vegetal; o Jesus da umbanda, sincretizado, na sua representação de Nosso Senhor do Bonfim, com Oxalá; o Jesus da Legião da Boa Vontade, definido como Estadista Universal; e o Jesus da Igreja Cristo Nacional” (2000:14).

protestantes históricas como mais racionais no sentido da organização e controle desses sentimentos. Não que ambas não sejam afetadas emocionalmente, contudo o foco de uma delas é a experiência espiritual através da emoção, comoção e efervescência coletivas:

No seio de uma assembléia que uma paixão comum inflama, tornamo-nos suscetíveis de sentimentos e atos que seríamos incapazes quando reduzidos as nossas simples forças; e, quando a assembléia é dissolvida; quando novamente sós, recaímos em nosso nível ordinário, podemos avaliar então a altura a que fomos elevados acima de nós mesmo (...). Para revigorar sentimentos que, entregues a si próprios se estiolariam, basta reaproximar e por em contato mais íntimo e mais altivo aqueles que o experimentam. (Durkheim; 1996:215)

Uma das formas de se trabalhar essa emoção e de se colocar em contato as muitas pessoas que participam de um culto é justamente a música, tratada como sacra, logo, como um símbolo do sagrado:

Os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo - o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas - e sua visão de mundo - o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas idéias mais abrangentes sobre a ordem. (...) os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real (Geertz; 1989: 66 e 94).²³

A música, enquanto objeto estético e moral - por carregar em si melodias, ritmos e letras que expressam toda uma cosmologia -, é vista não somente, mas principalmente, como símbolo, ou seja, mediadora entre os que prestam um culto e para quem o culto é prestado.

O uso da música em igrejas para facilitar a adoração e a experiência religiosa tem uma história tumultuosa. Alguns acreditam que a música tem um papel integral na preparação para a adoração e principalmente na comunhão com Deus, enquanto outros crêem que ela seja um empecilho. A maioria dos grupos religiosos organizados

²³ A 'sacralidade' da música será mais explorada no capítulo 3.

usam música, mas as expectativas dos ouvintes ou participantes variam amplamente (Miller & Strongman; 2002: 8).²⁴

A diferença na compreensão da atuação da música nos cultos estará aliada, principalmente, às idéias das pessoas que estão à frente desses cultos, ao corpo normativo da igreja como instituição e ao relacionamento entre liderança e os pensamentos vigentes, expressos no discurso sobre as músicas.

1.3.3. Ecos discursivos

Mas a visão que parece subjazer a inúmeras análises da expressão religiosa nestes nossos tempos neo-nietzschianos de vontade de poder, qual seja, a de que as paixões que nos movem são puramente políticas ou político-econômicas, e de que a religião não passa de uma máscara e uma mistificação, um encobrimento ideológico de ambições perfeitamente seculares e mais ou menos egoístas, simplesmente não é plausível (...). Reformulando e talvez utilizando mal o célebre título wittgenteiniano de Stanley Cavell, elas querem dizer o que estão dizendo.

Geertz; 2001:159.

Os discursos sobre música, Deus, regras e normas, acredito eu, passam sim por jogos de poder e político-econômicos, mas, também, e principalmente, por jogos de linguagem: como as pessoas apreendem o mundo e o expressam. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, senão aquilo por que, e por meio do qual se luta” (Foucault; 1992:10), ou seja, não somente o meio

²⁴ “The use of music in churches to facilitate worship and religious experience has a tumultuous history. Some believe music to have an integral role in preparation for worship and ultimately in communing with God, whilst others believe it to be a hindrance. Most organized religious groups use music but the expectations of listeners or participants vary widely” (Miller & Strongman; 2002:8).

pelo qual expressamos as idéias nas quais cremos, mas como as cremos e como elas são.²⁵

Os discursos sobre suas histórias e formações, sobre as músicas, os cultos, as igrejas, as doutrinas religiosas, proferidos pelos meus campo-objeto-sujeitos, e em diálogo com a bibliografia consultada, transitam por um mundo carregado de instâncias e recortes segundo a vivência de cada um, a cultura em que estão inseridos e a forma como apreendem essa cultura. Tudo isso afeta de diferentes formas o discurso.

Dada sua origem “comunitária”, a fala de um sujeito é necessariamente vascularizada pelas vozes da cultura de que faz parte, dentro de uma sincronia em constante mutação [...] Nas palavras de Jacques Lacan, “enquanto é linguagem humana, nunca há univocidade do símbolo...” (Longo; 2006:9-10).

Assim, ao pretender, que não somente as minhas interpretações das falas de todos os entrevistados, mas, também que as próprias falas falem e transmitam significados, inerentes, delineados e ambíguos, num jogo êmico/ético, é interessante notar que, para além de significados mutáveis, temos significantes excessivos e instáveis.

Significantes e significados são construídos e desconstruídos indefinidamente. “Nada tem um sentido intrínseco, natural. Toda realidade desperta suspeitas, desde a mais supostamente plena até a mais aparentemente caótica. Trata-se, em suma, de, diante de tais suspeitas quanto ao sentido de uma experiência, correr o risco de uma interpretação” (Moraes; 2002); as coisas se concentram em processamentos constantes.²⁶

²⁵ “*el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha*” (Foucault; 1992:10).

²⁶ Há infinitas discussões sobre os construtos ‘significante e significado’. O algoritmo Lacaniano de representação (S/s) coloca o significante em maiúscula e acima do significado pela prevalência do significante, como se o sujeito, ao falar, transitasse de significante em significante, uma vez que, significados são construídos por meio de ações imprevisíveis e construções do inconsciente. Há muito que se dizer sobre isso, no entanto, não pretendo me delongar na teoria psicanalítica, a não ser deixar que ela dê, ainda que de forma localizada, o ar de sua graça. O “significante que dá origem à busca de um número sem fim de outros significantes, sem que nenhum deles se deixe encarnar por um significado que possa ser definitivamente acolhido, uma vez que cada significado se traveste a cada momento, pela própria materialidade de sua enunciação, em um novo significante” (Moraes; 2002).

Logo o que se pretende é, à luz dos discursos individuais sobre as vivências individuais/coletivas (o culto), observar a música, isto é, através do que se revelou no discurso, nas compreensões e vivências dos conceitos e corpos de regras, o que faz com que as músicas, nesses cultos, se apresentem como são; quais pensamentos justificam essas práticas musicais; que padrões – musicais e sociais – se estabelecem e qual o valor a eles é dado; o jogo de sagrado e profano, uma vez que “o que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas, no mesmo instante isso parece vertiginosamente religioso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado” (Bataille; 1993:32). E finalmente, se “o canto ligado ao fenômeno religioso traz, na maioria das vezes, compatibilidade com os conteúdos de pensamento ou da teologia por trás dele” (Fatarelli; 2007:53), o que eles querem dizer quando cantam o que cantam, ou voltando ao início desse trecho, o que eles querem dizer quando dizem o que dizem?

1.4. *Priori Encantatem*: recuperando meus ecos

*Como um menino dentro da noite calma e serena
Canta e assovia para espantar os seus fantasmas
Sigo cantando por um caminho
Mal assombrado pelos meus sonhos*

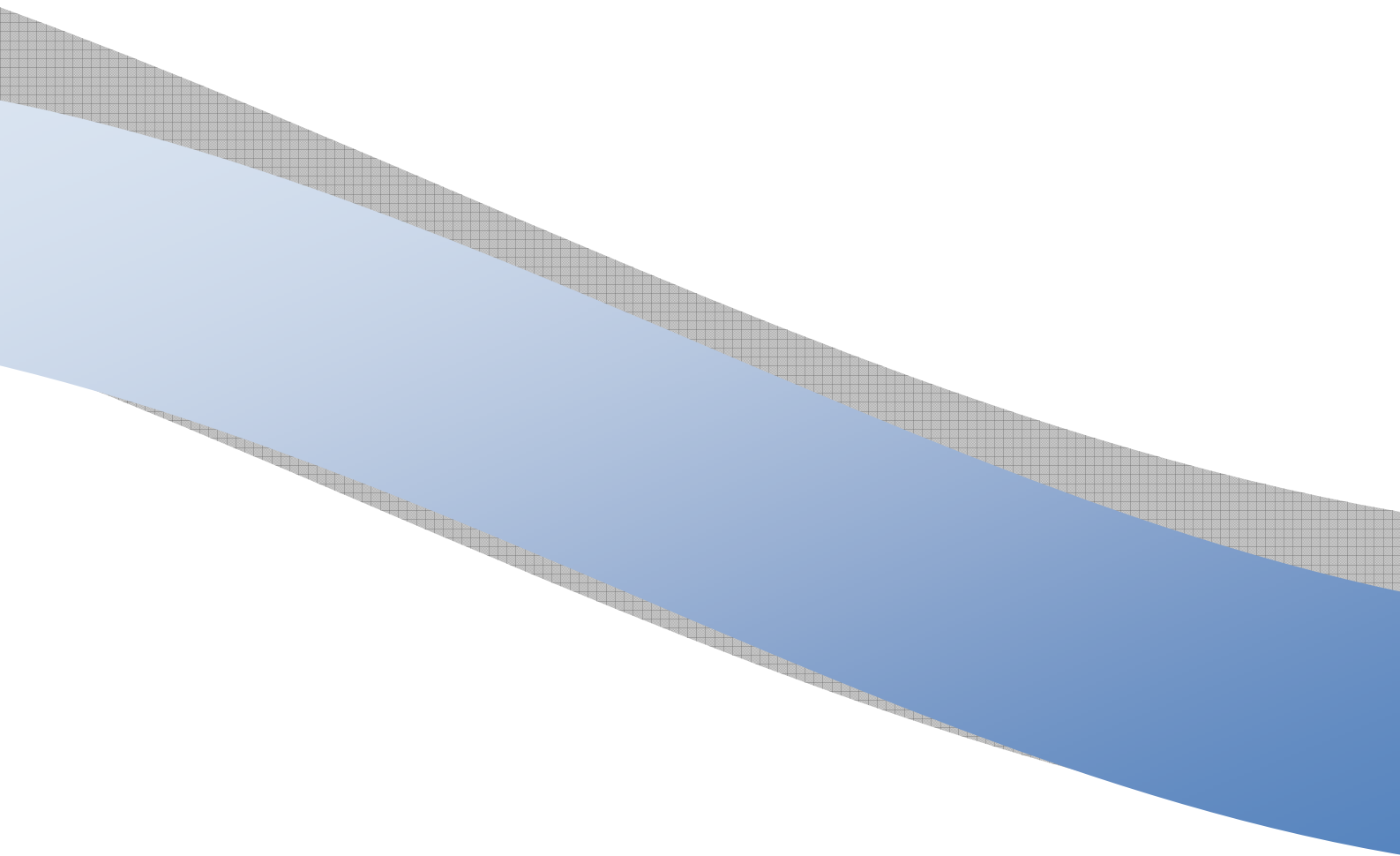
Helena Kolody

Priori encantatem, na série *Harry Potter*, é o nome dado quando duas varinhas, constituídas do mesmo material, são colocadas em confronto, cujo efeito é mostrar os últimos feitiços que uma delas realizou. Feitiços estes que voltam, aos desavisados, em forma de fantasmas, e aos conhecedores, em forma de ecos (porque somos fantasmas e heranças).

Duas igrejas aqui são colocadas frente a frente, e desse confronto alguns ecos se tornaram, por algum tempo, meus fantasmas – aqueles que assombravam minhas noites de sono, minhas leituras, minha vida religiosa. Música, identidade religiosa e as idéias que cada igreja tem a respeito de suas práticas. O entrelaçamento desses três ecos observados no contexto sócio-cultural de cada igreja se torna o meu *priori encantatem*, aquele com possibilidade de revelar não as últimas coisas que essas

igrejas têm feito, mas sim o que essas coisas parecem significar para aqueles que as fazem quando são feitas.

Nesses nossos tempos ‘neo-nietzschianos’ não se pode esquecer que ‘nada é tão profundo como a superfície’, e é sobre essa superfície, na qual a diferença e também a semelhança parecem residir, que pretendo explorar tanto a música como prática, bem como objeto-sujeito e significado, apoiada não somente nas minhas interpretações, mas nas interpretações dos meus ‘campo-objeto-sujeitos’ e nas idéias que ditam as regras para a prática. Prática essa observada desde seu preparo, passando por sua performance e pela reflexão sobre esses atos. Que a superfície revele, então, o que ela permitir que se mostre, e que meus recortes me dêem, ‘para além do bem e do mal’, mais reflexões para as minhas questões.





CAPÍTULO 2

PRELÚDIO

HISTÓRIAS, IGREJAS E VISÕES DE CULTOS

A dinâmica da sociedade, hoje, leva à produção de subjetividades mais porosas, abertas, com menos necessidade de certeza quanto a um futuro além da vida, e com maior carência de ferramentas para lidar com o sofrimento cotidiano, imediato, próprio da pós-modernidade. Se em seus primórdios, as pessoas se aproximavam da igreja por acreditar em seus dogmas, aceitando-os como sistemas para uma busca racionalizada da vida, hoje, as pessoas que se aproximam desse grupo, o fazem, muitas vezes, por causa da comunidade em si, da relação fraterna e de apoio mútuo que se estabelece nesse coletivo.

Mary Rute Gomes Esperandio

2. PRELÚDIO

HISTÓRIAS, IGREJAS E VISÕES DE CULTOS

2.1. “A religião, doravante, são várias”: cenários de religiosidade no Brasil

Sim, o brasileiro não somente é profundamente religioso como também tem à sua disposição uma fantástica multiplicidade de crenças e práticas religiosas. A acreditarmos nas maravilhas de nossa natureza tropical, podemos mesmo crer que Deus é brasileiro, que vivemos em uma terra abençoada pelos deuses.

Perez; 2000:1

Muitos autores, há tempos, vêm discutindo e rediscutindo os temas concernentes à religiosidade brasileira. Desde os formantes da sociedade elaborada por Gilberto Freyre às reflexões de Da Matta sobre os fazeres do Brasil, são permeados por este elemento de difícil classificação, não apenas significativa, mas multiplamente constituinte deste país, que se forma como que uma junção de muitos países.

[...] o Brasil “é uma nação e que seus habitantes se afirmam brasileiros, mas a multiplicidade de grupos e de solidariedades originais não se funda numa imagem global que seria abstrata e vaga”, porque “o vivido coletivo resiste à redução”, na medida em que uma “superabundância afetiva, sensual, passional, acompanha o comércio dos homens, (eu acrescentaria, igualmente o comércio com o sagrado) da violência à ternura freqüentemente desafiando estatísticas ou classificações” (Duvignaud, 1992: 7, 8) [Perez; 2000:2].

Um dos pilares da religiosidade brasileira é, sem sombra de dúvidas, o cristianismo, mas como mostrado no capítulo anterior, deve-se pensar em “os cristianismos”, pois como sugeriu Pierre Sanchis “a religião, doravante, são várias” (2001:38). O autor destaca os quatro “filões” religiosos da gênese social brasileira: o filão católico, com ênfase no ‘afro’ catolicismo – umbanda e candomblé –; o protestante, com suas vertentes tradicionais e pentecostais; o filão espírita e o oriental

(Sanchis *apud* Perez; 2000: 30). Contudo esses filões se desdobram de variadas formas, o desencantado sendo reencantado constantemente, que por sua vez um dia se desencantará para que surja um novo encantamento. Isso se reflete na proliferação de religiões e religiosidades em nosso país. Permitam-me a apresentação de alguns dados para que possamos refletir um pouco mais.

Em 1991, no censo levantado pelo IBGE, a metodologia utilizada dividia o país em nove categorias religiosas, a saber: católica; evangélica tradicional; evangélica pentecostal; espírita kardecista; afro-brasileira; de origem oriental; esotérica; outras e sem religião. Essas categorias compreendiam cerca de noventa subdivisões, ou seja, denominações ou seitas que constituíam cada um desses grupos. O censo de 2000, mais detalhado, inclui as “múltiplas religiosidades e não-determinadas” – que se dizem pertencentes a mais de uma religião – e traz cento e quarenta e seis subdivisões.

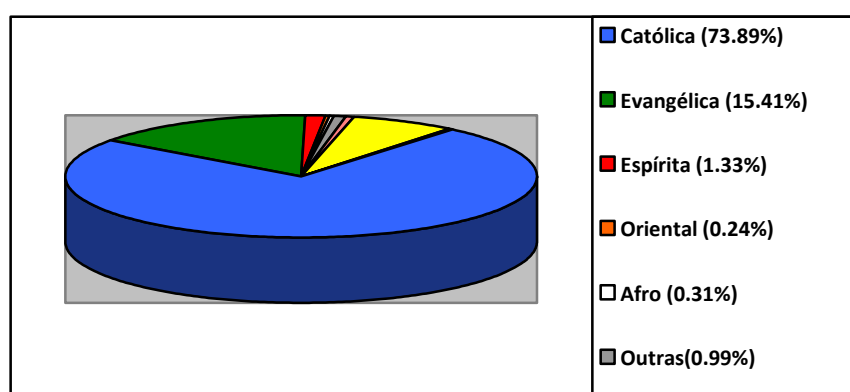


FIGURA 3: Religiosidade no Brasil (gráfico elaborado com dados do censo 2000 – IBGE) ¹

Este retrato da religiosidade brasileira já se modificou, e está em constante transformação. No entanto, os processos que operam as mudanças permanecem. Esses processos são constituídos de três eixos: “diferenciação” – a auto-afirmação de identidades, reafirmação de dogmas, especificidades, territorialização de domínios, “independência dos princípios que fundamentam a legitimidade das variadas intervenções em diferentes níveis da sociedade” –; “racionalização” – o tal processo

¹ A tabela que serviu de base para a construção do gráfico se encontra em anexo (anexo 2). As cores da tabela seguem a legenda do gráfico.

tão falado de desencanto do mundo, secularização, “a supressão da magia na vida e do mistério da religião” –; e “mundanização”, uma vez que “para continuar aceita, a religião parece ter de entrar em negociação mais benevolente com antigos rivais: economia, política, estética, erótica, apreensão intelectual do mundo” (Sanchis: 2001:28-9).

Esses três eixos esclarecem o processo de constante negociação com sagrado pelo qual temos passado: o esvaziamento das igrejas tradicionais, sejam elas católicas ou evangélicas; o crescimento das linhagens pentecostais, neopentecostais e dos movimentos de renovação carismática; o crescimento dos evangélicos – bispos, pastores, reverendos – na política; entre outros. As coisas se passam como se houvesse uma “colusão (reencantamento da política?) que não nega necessariamente o ‘desencantamento’ secularizador operado pela modernidade, mas que pode articular-se dialeticamente a ele, através do ‘desencanto’ que ele próprio segredou em consciências populares” (Sanchis; 2001:40). Enfim, “vale dizer que vivemos na religiosidade contemporânea um duplo processo: de um lado, o esvaziamento das religiões tradicionais; de outro, a explosão de uma religiosidade sincrética e nômade, que aponta para uma recomposição/renovação da sensibilidade religiosa, da experiência do sagrado e do divino” (Perez: 2000:23-4).

Lançadas fora as tampas das caixas maiores, começo a tentar desvendar as caixas interiores.

2.2. Ser batista

Assim, os grupos batistas estavam sujeitos a três influências teológicas distintas: O Calvinismo, o Arminianismo e o Anabatismo. Os Anabatistas rejeitavam a doutrina da predestinação de Calvino, mas herdaram dele a ênfase na tarefa educacional da igreja para a transmissão das doutrinas, firmadas na "lei da verdade - a Bíblia", bem como a ênfase na disciplina. Os Anabatistas rejeitando o batismo infantil, como contrário às escrituras, acreditavam ser válido somente aquele batismo que se administrava a crentes conscientes. Foi-lhes dado o apelido de Anabatistas, ou seja, os batizados pela segunda vez, porém para eles a denominação era falsa, pois eles não aceitavam o batismo infantil como verdadeiro. (...) Os Anabatistas mantiveram um ideal alto de moral. Com efeito, seu impulso era tanto ético como religioso.

Latourette apud Esperandio, 2005.²

Na tentativa de uma reconstituição da história dos batistas, Esperandio (2005), apoiada nos estudos Hewitt, afirma ser bastante difícil “precisar a origem dos batistas. Isto porque, além de ser um grupo que começou a se espalhar geograficamente desde o início de sua existência, criando ramos independentes, os fundamentos da prática religiosa batista foram sendo constituídos sob a influência de dois grupos distintos”, armenianos e calvinistas, que diferiram já na Reforma Protestante do séc. XVI.

Mas, o que pensam os batistas sobre si mesmos na atualidade? No site da Convenção Batista Brasileira, podemos ler:

Somos o povo da **Bíblia**, a Palavra Infalível e Eterna de Deus. Cremos em Deus Pai, santo, justo, criador, e sustentador de todas as coisas. Cremos no **Deus Filho Jesus Cristo**, Salvador e Senhor de nossas vidas e almas e no Deus Espírito Santo, o Consolador que nos guia em tudo quanto **Jesus** ensinou. Com o nome de *Batista* existimos desde 1612, quando *Thomas Helwys* de volta da Holanda,

² *Calvinismo* foi uma das correntes da Reforma Protestante que buscava na formação intelectual do crente a base para a sua consolidação, defendendo a doutrina da predestinação absoluta, a saber: 1) a certeza de salvação depende do decreto de Deus; 2) aqueles que crêem foram escolhidos por Deus; 3) se eu creio, serei salvo porque fui escolhido.

O *Arminianismo*, corrente advinda dos pensamentos de Jacobus Arminius, defende que a salvação ou condenação advém do conhecimento divino, da fé, e da perseverança de cada um em particular.

onde se refugiara da perseguição do Rei James I da Inglaterra, organizou com os que voltaram com ele, uma igreja em *Spitalfields* arredores de Londres. *Thomas Helwys*, que era advogado e estudioso da Bíblia, ao escrever um livro intitulado "Uma Breve Declaração Sobre o Mistério da Iniquidade", foi preso e morreu na prisão, em 1615. No referido livro, ele escreveu aquilo que é um dos mais caros princípios batistas, o princípio da liberdade religiosa e de consciência: "... a religião do homem está entre Deus e ele: o rei não tem que responder por ela e nem pode o rei ser juiz entre Deus e o homem. Que haja, pois, heréticos, turcos ou judeus, ou outros mais, não cabe ao poder terreno puni-los de maneira nenhuma". Nossas igrejas adotam a forma de governo Congregacional Democrático. São Igrejas autônomas e locais. Relacionam-se umas com as outras pela mesma fé e ordem, de forma cooperativa e por laços fraternais. Crêem na conversão pessoal de cada crente a Jesus Cristo, no exercício de sua responsabilidade individual e que é aceito pela Igreja por batismo por imersão e mediante confissão da sua fé em Jesus Cristo como salvador pessoal (grifos do próprio site).³

O que é dito aqui se aplica a qualquer um dos grupos batistas relatados no capítulo anterior, contudo, são pequenas mudanças históricas que, de fato, incidirão em grandes mudanças práticas.

Desde os primórdios da Reforma, as grandes diferenças que encontraremos, nos diversos modos de ser cristão, estão explícitas, não somente, mas principalmente, na interpretação das escrituras, concepção da fé e relacionamento com as pessoas da Trindade. Como vimos, na declaração anterior, a livre interpretação da Bíblia passa a ser a marca dos protestantes. Juntamente com essa interpretação, a autonomia das comunidades que a interpretavam, isto é, das igrejas, passa a ser uma marca dos batistas, como ressalta Mendonça: "os batistas com sua democracia direta e autonomia das congregações locais" (1995:191).

Com relação à crença, temos diferenciações em relação à prática da fé e ao tratamento da Trindade. Esperandio (2005) nos fala:

Enquanto que no Calvinismo a fé tinha o sentido de re-conhecimento da doutrina da Igreja (sobretudo acerca da predestinação) e também no sentido de obtenção da penitente graça divina, no grupo anabatista e batista ela passa a ter um outro sentido. Nesses grupos, a fé consistia na apropriação interior e individual da obra de redenção, mediante a ação do Espírito Santo.

³ <http://www.batistas.org.br>

Assim, o Espírito Santo passa a funcionar como uma força "atuante na vida diária do crente falando diretamente ao indivíduo que quiser ouvir" (Weber; 1967:133).

Os batistas chegaram ao Brasil no fim do séc. XIX, construindo uma história baseada no isolamento e conquista de território, com suas particularidades em relação às denominações anteriores. Como bem localizou Cunha (2004), os batistas se inserem no chamado Protestantismo de Missão, e é ao caráter desses missionários que se reporta toda uma tradição que aqui foi criada: "nitidamente norte-americana e caracteriza-se por ser uma doutrina a-histórica, acultural e sectária" (Teixeira *apud* Esperandio; 2005).

Com diferentes personalidades missionárias também vieram diferentes formas de se interpretar o 'ser batista' e de se ser este 'ser'. Assim, a história dos batistas é marcada profundamente por cisões e divisões.

É importante observar que as cisões nas igrejas batistas, motivadas por divergências de interpretação bíblica, estão presentes desde sua origem e acompanha todo o desenvolvimento de sua história, parecendo representar, desse modo, mais do que um traço que caracteriza esse grupo. A tendência às cisões estabelece-se como elemento que lhe é constitutivo. A "bibliocracia", aliada ao "livre exame das escrituras", e a forma de governo não hierarquizada, mas de congregações autônomas, possibilita com relativa facilidade e com grandes prejuízos à denominação, as incontáveis divisões advindas do exercício do livre exame das escrituras (Esperandio, 2005).⁴

Destas cisões vieram os ramos pentecostais do ser batista. Conforme Magali Cunha relata, o Protestantismo de Renovação ou Carismático "surgiu a partir de expurgos e divisões das chamadas 'igrejas históricas', em especial na década de 60, caracterizado por posturas influenciadas pela doutrina pentecostal" (2004:18). Dessa forma surgiu o 'ser batista renovado', ou 'ser batista pentecostal', em oposição ao 'ser batista tradicional', e, para além de simplesmente palavras, os sentidos contidos nelas transcende a diferenciação da *práxis*, interferindo diretamente na ontologia do ser batista: sua cosmologia e seu ethos.

⁴ Como confirma CUNHA: "Os missionários que implantaram o Protestantismo Histórico de Missões no Brasil adotaram uma espécie de uniformidade na propagação desses elementos da fé protestante (teologia, costumes, forma de culto), mas ao mesmo tempo mantiveram o espírito divisionista [...] a característica cismática e divisionista do protestantismo encontrou espaço no Brasil e provocou muitos conflitos. Havia concorrência entre as denominações, agravada pela passagem de fiéis e pastores de uma para outras e pelas polêmicas [...]" (2004:74).

O ‘ser batista tradicional’ se apega ao racionalismo, às normas ditadas pelo estatuto da igreja que frequenta, aos formalismos religiosos e burocráticos (Hinings; 1973), se entregam a uma forma de ser caracterizada pela *obrigação*. O ‘ser batista pentecostal’, pelo próprio estilo de pentecostalismo adotado pelos batistas, se vê livre de muitas das regras formais e burocráticas, uma vez que, continuando como instituição a igreja terceiriza sua burocracia em nome de um culto que envolva mais os sentimentos, como se os membros estivessem enlaçados pela fé e desobrigados com relação a todo resto. O culto, o agora, é o que importa. A fala de Davie sobre esse ‘ser pentecostal’ ilustra isso:

Eu vou à igreja (ou a outra organização religiosa) porque eu quero, por um curto talvez longo período, preencher uma necessidade particular em minha vida, onde continuarei minha ligação enquanto ela prover o que eu desejo, mas eu não tenho *obrigação*, nem de comparecer nem de continuar, se eu não quiser (2004:79).⁵

Confirmando essa idéia, Davi, líder do grupo da IBP, nos fala:

[a pessoa] *Ela sai de casa, ela vai ao culto, ela foi porque ela quis, ninguém fica no pé de ninguém. É como a oferta, dá se quiser. Ao mesmo tempo em que a pessoa está ali eu não tenho obrigação nenhuma de agradá-la. Do mesmo jeito que ela entrou ela pode sair. Eu não tenho obrigação de nada com aquela pessoa. Como ela num tem comigo obrigação nenhuma.*

Segundo Davie (2004) essas diferenças, refletidas na contemporaneidade, revelam o caráter moderno das chamadas igrejas históricas (IBT) e uma postura pós-moderna do pentecostalismo atual, negando o ‘ou isso, ou aquilo’ (ou eu sou realmente batista, cristão e comprometido ou estou no mundo) e vivendo ‘e isso, e aquilo’ como veremos na IBP (eu sou batista cristão e uso os ritmos chamados ‘do mundo’ no meu culto e nem por isso estou no mundo). A luta entre a contradição e o paroxismo.

⁵ “I go to church (or to another religious organization) because I want to, maybe for a short period or maybe for longer, to fulfill a particular rather than a general need in my life and where I will continue my attachment so long as it provides what I want, but I have no obligation either to attend in the first place or to continue if I don’t want to” (Davie; 2004:79).

Religião e Modernidade: uma representação esquemática	
MODERNIDADE	PÓS-MODERNIDADE
Industrialização	Pós-industrialização / informação e tecnologia
Produção	Consumo
A grande narrativa: religioso/anti-religioso	Fragmentação/descentralização da narrativa religiosa, mas também do secular, i.e., das narrativas científicas, racionais ou anti-religiosas
Secularização	Um espaço para o sagrado, mas, por vezes, em formas diferentes das anteriores
Deus, o Filho	O Espírito Santo
As igrejas institucionais	Variedade de formas do sagrado
<i>Obrigaçã</i>	<i>Desobrigaçã</i>

TABELA 2: Representação esquemática – Religião e Modernidade (quadro comparativo adaptado de Davie; 2004:76)

Os itens da ‘modernidade’ podem ser caracterizados, aqui nesse trabalho, como marcas das igrejas batistas históricas, enquanto os da ‘pós-modernidade’, como marcas das pentecostais. É, principalmente, sobre a produção, consumo, sobre os pontos de secularização, fragmentação e obrigação que será refletida a prática musical dos batistas na contemporaneidade, confrontando no espaço musical o ‘ser batista racional’ e o ‘ser batista emocional’, numa tentativa de suprir ou repelir as ansiedades e buscas do ser humano, refletida na razão e emoção.

2.3. Igreja para mim

Mais uma caixa... Após ressaltar características dos batistas em geral, exploro aqui um pouco da história das igrejas que serviram como estudos de caso no meu trabalho. Uma delas tradicional, que se denomina assim pela sua constante luta em manter uma tradição ‘fixa’; e a outra, não menos tradicional que a primeira, mais no sentido de construir uma tradição, denominada pentecostal.

2.3.1. IBT: *'Igreja para mim é uma coisa solene'* ⁶

A igreja foi fundada em março de 1983, funcionando em um ambiente cedido pelo Colégio Batista Mineiro. Em 1995 se transferiu para uma sede própria. Abaixo temos o relato de um membro da igreja sobre os anos decorrentes:

Em pouco tempo, da capela só a lembrança, agora já tínhamos uma construção pronta. Tínhamos finalmente um batistério e foram realizados os primeiros batismos em nosso novo templo. O salão de cultos bem bonito com nova mobília!

Crescemos muito e conseguimos ter uma boa estrutura para o funcionamento da Escola Bíblica Dominical e as demais organizações; temos hoje dois pianos, um piano digital, um órgão e teclados. Na parte musical temos o Coro da Igreja – Coro Jovem - Conjunto Feminino, coro infantil e em ocasiões especiais os músicos da Igreja apresentam como conjunto instrumental. Temos bons solistas e todas as organizações funcionando. Há nove anos temos a nossa Escola de Música funcionando normalmente com bons professores e já estamos colhendo os frutos. Aqui temos crianças, adolescentes, jovens e adultos trabalhando para honra e glória de nosso Deus.

Em 2006, Deus nos concedeu os meios e compramos o lote que faz divisa com o nosso edifício de educação religiosa pelos fundos, de modo a termos acesso a duas ruas. Também foi feita a compra da residência pastoral, um sonho antigo da igreja (N.C. S. – secretária da IBT – informações retiradas do site).

A igreja é filiada à Convenção Batista Brasileira, e também à Convenção Batista Mineira. Atualmente conta com cerca de 173 membros, sendo a maior parte adultos acima de 30 anos, arrolados por batismo, transferência ou aclamação de outras igrejas, dos quais cerca de 80 são freqüentes. Como instituição, possui um regimento interno e um estatuto, do qual ressaltamos pontos importantes para a compreensão da postura e visão da igreja enquanto tal. ⁷

Cap. I – DENOMINAÇÃO E FINS

Art. 6: A Igreja considera como seus oficiais os Pastores e os Diáconos, eleitos por ela e/ou regimentalmente aceitos, inclusive aqueles que, oriundos de igrejas da mesma fé e ordem, tenham sido naquelas consagrados ou biblicamente recebido essa condição.

⁶ Fala de Ester (conforme Tabela 1: cap.1).

⁷ Um membro se transfere quando pede, oficialmente, uma carta de transferência da igreja que freqüentava para a igreja que passará a freqüentar. Quando conseguir essa carta é algo difícil (por distância, divisão da igreja, ou quaisquer outros motivos), ele pode ser aclamado membro da igreja, em Assembléia, se a igreja assim quiser.

Art. 7: Como “mesma fé” a Igreja entende a similaridade do conjunto dos princípios e crenças professadas, e como “mesma ordem” os ministérios que realizam, pregam, zelam e defendem a fé de forma compatível e perfeitamente identificada.

Cap. VI - DA ORDEM DO CULTO

Secção I – Art. 43: O culto congregacional será solene e reverente, obedecerá à ordem de culto que tiver sido anteriormente preparada, não admitirá particularismos, manifestações de apreço ou outras idiossincrasias quaisquer [como falar Aleluias e Améns em voz alta, por exemplo], que possam incomodar, perturbar, constranger ou inibir a ação de graças de outrem.

Secção II – Art. 44: A Igreja elege o hinário “Cantor Cristão” como fonte oficial para o cântico congregacional. Acessoriamente, poderão ser usados hinos e cânticos avulsos, desde que devidamente adequados à adoração reverente, e tenham sido previamente apreciados pela comissão musical, sob indispensável supervisão pastoral.

Mesmo que seus membros não compreendessem essa instituição como uma ‘coisa solene’, ela se denomina assim por seus princípios de reverência, sua conduta e forma de cultuar, postura essa refletida até nas vestimentas de seus membros, como veremos mais a diante.

Uma pequena igreja, mas que afeta outras pela forma de assumir suas crenças e práticas a partir do momento que coloca a questão das idiossincrasias em estatuto, uma vez que isso acaba interferindo no modo de ser das outras igrejas que se relacionam a ela.

O crescimento pentecostal passou a exercer influência decisiva sobre o modo de ser das demais igrejas evangélicas, inicialmente perplexas diante do fenômeno. Em primeiro lugar, ele provocou incômodo em relação a um aspecto que marcou as igrejas históricas no Brasil – a estagnação e o não crescimento numérico significativo – e promoveu uma espécie de motivação para a concorrência e busca do aumento do número de adeptos (Cunha; 2004:86).

De fato, em concordância com a autora, a postura de IBT é um reflexo ao crescimento pentecostal, mas, ao contrário do fato de que as igrejas históricas se abriram às mudanças, em busca de um crescimento maior, IBT se fechou como forma de preservar suas tradições, e se põe radicalmente contra ‘idiossincrasias’ permitidas em outras igrejas em nome de crescimento numérico. Parafraseando Cunha: “o estatuto da IBT passou a exercer influência sobre o modo e ser de outras igrejas batistas, perplexas diante de suas afirmações”. Essa influência talvez não implique em

mudanças radicais no modo de ser de outras igrejas, mas gera, com frequência, discussões e reflexões sobre o modo como as igrejas têm reagido ao crescimento pentecostal, discussões essas que pude presenciar em algumas igrejas que visitei em Belo Horizonte no início da pesquisa.

Em oposição a esse ‘fechar-se em si’ teremos IBP como exemplo de crescimento e abertura às mudanças contemporâneas.

2.3.2. IBP: ‘Igreja pra mim é cozinha de casa’⁸

A igreja começou em 1957 com 30 membros provenientes de outras igrejas Batistas de BH. Começaram de imediato a construção de sua sede própria. Era uma igreja tradicional, salvo uma pequena diferença: o pastor que a liderava era, segundo ele, “batizado no Espírito Santo”, uma prática comum entre os pentecostais. Nas palavras de um membro que conta a história de IBP lemos:

Ser “cheio do Espírito” era tudo o que ele desejava em seu ministério. Com tal unção, sua pregação era diferente das demais. Atraía as pessoas. O Pr. J.R.N. tinha convites para falar em todo o Brasil. E, em uma série de palestras que deu no Seminário Batista do Sul/RJ, os jovens seminaristas pediram-lhe para falar sobre o tema: “Pentecostes se repete?” A unção do alto que veio era tão grande que os jovens oravam e choravam, ajoelhados ou prostrados, e todos ficaram cheios do Espírito Santo! Aquela reunião estava iniciando um novo tempo na Igreja Evangélica no Brasil. Após o memorável acontecimento no Seminário, a notícia de que o Pr. era pentecostal se espalhou, e houve uma reunião na igreja para resolver a questão. Foi proposta uma votação entre os membros da IBT para decidir se o Pastor era pentecostal-herético ou batista; se fosse “pentecostal”, ele não poderia mais ocupar o púlpito da igreja. O resultado final foi: 29 votos para “batista” e 11 para “herético”. Dois dias após essa decisão, quando o Pastor e os irmãos foram para a sua costumeira reunião de oração, não conseguiram entrar no salão de cultos. A porta estava trancada com novos cadeados. Isto fora feito por dois irmãos que eram líderes da igreja e fiadores responsáveis pelo imóvel do templo. Eles não aceitaram a decisão da maioria, e tentaram, em vão, manter o salão com uma “minoria fiel” aos princípios tradicionais, mas isso não prevaleceu. Os móveis da igreja, incluindo o piano, ficaram no Colégio Batista Mineiro (A.V. – texto com adaptações, retirado do site).

⁸ Fala de Davi, conforme Tabela 1, cap.1.

Vemos aqui como a resistência a mudanças e a característica cismática marca a história dos batistas. Depois do ocorrido, os irmãos que seguiram o ‘pastor pentecostal’ se reuniram em templos de outras igrejas até conseguirem reaver o templo. A igreja cresceu muito. Em 1970, juntamente com outras 31 igrejas, a IBP foi excluída da Convenção Batista Brasileira, e se filiou à Convenção Batista Nacional (CBN), criada então para dar suporte às igrejas batistas que tinham se tornado pentecostais. IBP se consolidou sobre um dinamismo evangelístico, desenvolvendo ministérios para atender as diversas áreas da sociedade: surdos, cegos, prostitutas, crianças abandonadas, idosos, entre outros.⁹

De uma forma bastante particular a IBP foi crescendo e se tornando um marco para a CBN. Conforme Cunha (2005):

Uma igreja do ramo de renovação ou carismático que conquistou reconhecimento entre os evangélicos por meio da presença na mídia é a *IBP*. Excluída da CBB nos anos de 1970, juntamente com outras 31 igrejas, por conta do movimento de renovação com bases pentecostais que experimentava, a *IBP* estabeleceu-se como independente e orgulha-se de ter alcançado, na primeira metade do ano de 2003, uma membresia de mais de 25 mil pessoas. A presença na mídia foi consolidada com a atuação *de um ministério musical*, um dos 100 grupos de trabalho da igreja voltado para a produção musical. O Ministério, ancorado *pela família pastoral*, possui expressiva discografia com produção independente, produz DVDs e vídeos [...] (os grifos indicam modificações para preservar identidades).

A terceirização dos ministérios e a transformação destes em empresas autônomas é o grande fator diferencial desta igreja. A inserção desses ministérios no meio educacional, artístico e midiático faz com a igreja se destaque em território nacional e internacional pelo seu engajamento com o mundo contemporâneo, sua abertura e liberdade para diferentes formas de culto, com uma infra-estrutura e produção de diferentes espaços no próprio templo para atender a muitos gostos e necessidades na incessante busca dos homens por Deus, entre outras buscas.

Como mencionei anteriormente, somente um dos grupos dessa igreja será por mim estudado, aquele que dirige os cultos de terça-feira, um culto bastante marcado pela presença de jovens e adultos entre quinze e quarenta anos. Este grupo que conduz o culto, saído do *Ministério* citado por Cunha, tornou-se independente em 2004,

⁹ Mais sobre a Convenção em: <http://www2.cbn.org.br>.

construindo uma carreira paralela ao *Ministério*. Essa profissionalização dos grupos que atuam na igreja é vista, pelos próprios membros de IBP e IBT, como fatores que as distanciam. Como vimos, ambas começam tradicionais, passam pelas instalações do Colégio Batista Mineiro, mas o real distanciamento se dá quando IBP reconhece um pastor como ‘batista e pentecostal’ e não como ‘batista ou pentecostal’. A partir daí, seus caminhos não se cruzarão mais em espaços físicos comuns e suas práticas, especialmente o culto, tomarão direções diferentes.

Em IBT podemos ver um culto feito pela própria igreja – somente membros atuam em seus ministérios – no espaço da própria igreja. Já em IBP vemos cultos feitos por grupos profissionais – cujos membros não são necessariamente todos daquela igreja – para a igreja, e que transcendem o espaço físico onde acontecem, uma vez que são transmitidos em canais de TV. O culto em si é o próximo objeto de análise.

2.4. Superfícies de reflexão: olhando os cultos

A forma como cada uma dessas lideranças musicais compreende o espaço e as definições de culto, como se portam no espaço da igreja, como compreendem a música e como a fazem, é distinta em cada culto, na receptividade e reação das pessoas que cultuam, nas regras que regem todo o processo cúltilo, e assim por diante. Para que seja possível uma aproximação maior entre o que presenciei nos cultos que assisti, julgo necessária uma descrição detalhada de pelo menos um culto de cada igreja, acreditando que a descrição tenha muito a nos dizer para além dela mesma. Os cultos descritos aqui foram aleatoriamente escolhidos dentre os cultos que presenciei. Como será analisado no próximo capítulo, suas formas e estruturas se repetem ou são uma variação sobre um mesmo tema.

2.4.1. IBT: olhando pelo vidro

- **Descrição física do espaço**

O piso da igreja é de cerâmica, mas o “altar” é de carpete, e apresenta dois níveis de altura diferentes. No nível mais alto encontram-se: portas à esquerda e à direita; o batistério; três cadeiras para os “administradores” do culto; o púlpito ao centro e, à direita deste, uma estante com um microfone. Esse nível é ornamentado com dois arranjos florais, localizados entre as portas e o púlpito. No segundo nível encontram-se os instrumentos: o piano à esquerda, o piano elétrico à direita, e a mesa para ceia no centro. Entre o piano e a mesa há uma estante, e bem no canto esquerdo uma caixa de som, próxima ao primeiro banco. No nível do templo estão os bancos, duas fileiras com 14 bancos cada. O templo é todo branco, bem iluminado e ventilado: cinco grandes janelas de cada lado, quatro ventiladores laterais e dois de teto no centro. Próximos às janelas e ventiladores encontram-se as outras caixas de som, três de cada lado. Acima da entrada do templo está uma pequena galeria onde ficam equipamentos e operador de som.¹⁰

¹⁰ Batistério é o local onde se realizam os batismos, uma espécie de tanque na qual a pessoa é imersa pelo pastor, na ocasião de seu batismo.

Esquemáticamente, a igreja pode ser assim representada:

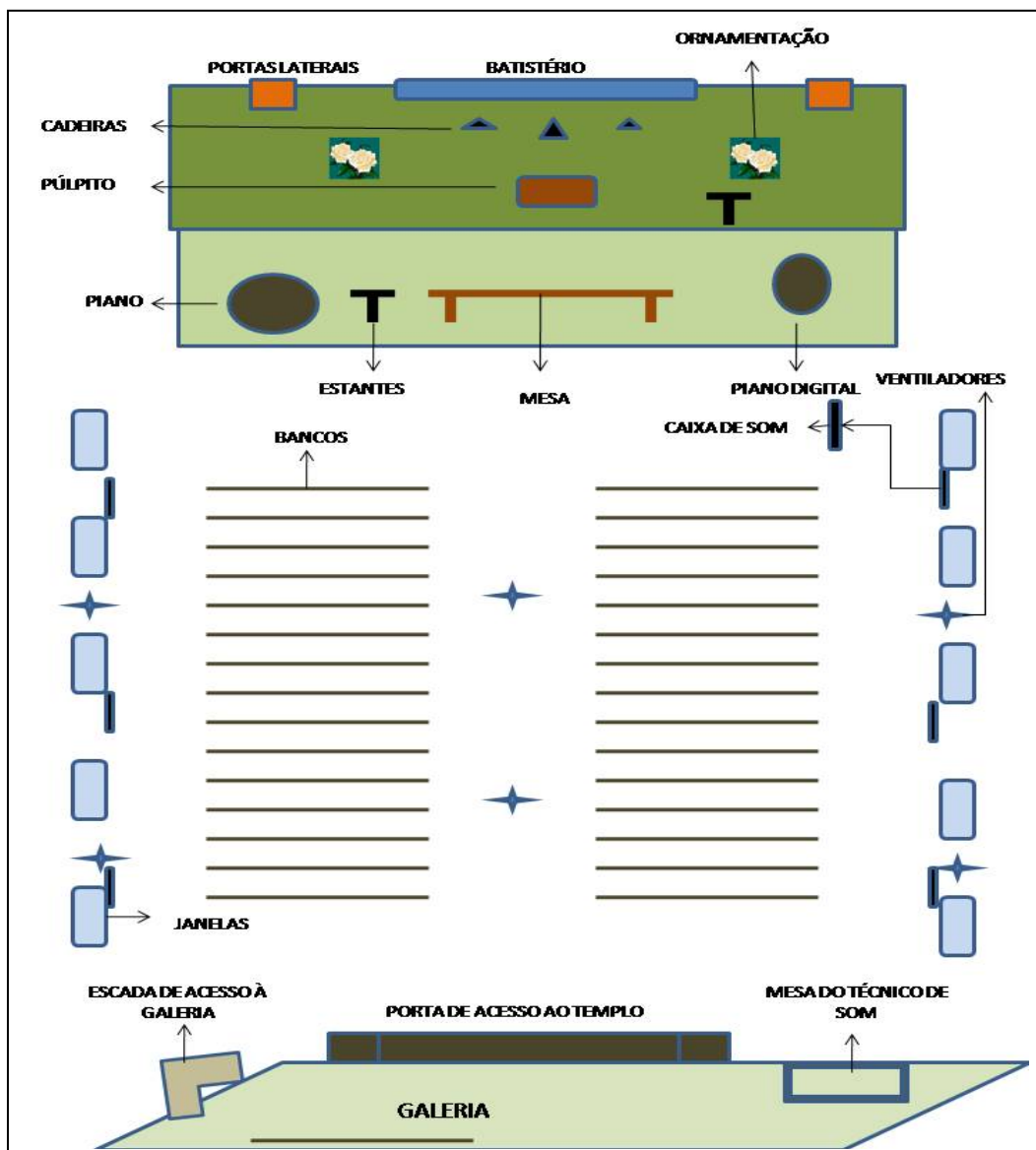


FIGURA 4: Representação esquemática do templo da IBT

- **Descrição de um culto (11/11/2007)**

10h10min – Começa o culto com um processional feito ao piano por Ester (nessa primeira parte do culto, a pianista toca uma música de livre escolha, como forma de indicar que o culto está começando). Nesse dia ela escolheu um hino do Cantor Cristão (n. 461 – *Fujamos à tentação*). Ainda há conversas de pessoas que

estão entrando no templo. Pastor, Auxiliar de culto e regente entram e tomam assento nas cadeiras preparadas para eles. A conversa vai diminuindo paulatinamente.¹¹

10h12min – “*Alegrei-me quando me disseram, vamos à casa do Senhor*”, *Salmos 122:1*. A auxiliar de culto recitou esse texto e pediu desculpas à Ester (pessoa que faz as ordens de culto) por ter fugido da ordem pré-estabelecida e impressa em forma de boletim. Em seguida, saudou os visitantes presentes e deu avisos à comunidade de reuniões e datas importantes que se aproximavam.

10h15min - Prelúdio. *Sim, com certeza* (hino n. 236 do HCC). Ester ao piano e Deborah ao piano digital com som de órgão, tocam o hino somente uma vez. A auxiliar de culto retoma a palavra, convida uma irmã da congregação para orar e fala: *temos ouvido, em algumas igrejas, que o período de adoração inicia com o período de cânticos. É um erro, pois nós sabemos que a adoração deve ser um estilo de vida daqueles que servem ao Senhor. O momento de adoração é em todo o culto, em toda a vida*. Passa então a palavra ao regente que conduz o período do canto congregacional.¹²

10h18min – O regente, Elizeu, pede para que todos fiquem em pé. São cantados cânticos avulsos: *Vamos adorar a Deus; Ao que está assentado no Trono*, acompanhados com piano, piano digital e contrabaixo. Apesar de serem cânticos ditos mais ‘populares’, grafados como em um songbook – melodia e cifra –, são todos regidos nos padrões tradicionais. Ester improvisa sobre as melodias, com muitas oitavas e escalas. Por serem avulsos, a letra desses cânticos é impressa em um encarte do boletim. Todos em pé lêem em seus encartes as letras e cantam. Logo em seguida, cantam o hino n. 405 CC – *Gôzo e paz*. Cerca de 90% dos membros presentes nesse culto possuem seu próprio Cantor Cristão, dos quais aproximadamente 70% são edições com ‘música e letra’ (partituras).

10h23min - A palavra é passada a auxiliar, que faz uma leitura bíblica já determinada no boletim. Em seguida destaca a participação especial do Conjunto Feminino da igreja, com o canto de um hino avulso com o hino *O nome sem igual*.

¹¹ Cantor Cristão (CC): coletânea de hinos antigos, constituído de partituras em formato coral e usado em larga escala no séc. XX. Sua primeira edição é de 1890, e sua última revisão foi feita em 1958.

¹² O Hinário para o Culto Cristão (HCC) é uma coletânea de hinos, lançado em 1990 em comemoração ao centenário do CC.

10h27min – A auxiliar mais uma vez retoma a palavra e conduz a congregação em um momento de oração silenciosa. Deborah toca um cântico usando o timbre de piano + strings. O volume está tão baixo que não consigo identificar que cântico é num primeiro momento. Então percebo que é *Sim, teu amor quebranta meu coração*, outro cântico destes ditos ‘populares’. Ela tocou o cântico três vezes. A música começou todos abaixaram suas cabeças; acabou, e todos, automaticamente, as levantaram.

10h30min – Elizeu se levantou e falou que os irmãos, primeiramente, estariam ouvindo somente a música do hino tocada aos pianos, mais um hino ‘novo’ do CC, n.461 – *Fujamos à tentação: Sempre estamos aprendendo hinos novos. O coro da igreja aprende esses hinos no ensaio de sábado. Enquanto Ester toca o hino ao piano, vocês estarão trazendo seus dízimos e ofertas* (‘novo’, aqui, quer dizer simplesmente um hino pouco ou nunca cantado na igreja, uma vez que o CC possui 580 hinos). Deborah acompanha Ester com som de órgão. Elas tocam uma vez o hino, uma introdução breve e Elizeu começa a reger. Todos lendo em seus CC tentam acompanhar o regente em seu canto. Acabado o hino todos tomam assento.

10h35min - A auxiliar do culto toma a palavra ressaltando que o segundo domingo de novembro é dia do diácono. Chama os diáconos à frente, profere palavras sobre significados e funções do corpo diaconal em uma igreja e pede ao pastor que ore por eles. Cinco diáconos e duas diaconisas vão à frente. O pastor pede para que todos se coloquem em pé. Nenhuma música durante a oração.¹³

10h38min - Mais uma vez o conjunto feminino canta, *Transformou-me*, outro hino avulso e estrófico.

10h41min - O pastor toma a palavra e diz: *Gosto muito de ouvir esse conjunto, Ester sabe escolher os hinos, é suave. Muito bom! Fala ao coração* (ressaltando mais uma vez que, além de tocar, e preparar a ordem de culto, Ester, é coordenadora do conjunto feminino, no qual toca, além de escolher o repertório). A mensagem se baseia no texto de Êxodos 40: 34-38. Enquanto o pastor fala há um silêncio profundo na igreja.

¹³ O diaconato é uma função na igreja cristã geralmente associada a algum tipo de serviço, que pode ser diferente entre as tradições denominacionais. Nas igrejas batistas é um ministério para leigos, cuja função é auxiliar o pastor em assuntos administrativos do culto, entre outros.

11h05min - Após a mensagem, cantam o hino n. 96 CC – *Deslumbrante*. As duas pianistas tocam e todos cantam bem forte regidos por Elizeu. Por ser um hino bastante conhecido muitas pessoas sequer abrem seus cantores, cantam de memória.

11h08min – A auxiliar de culto encerra o momento com palavras de despedida e pede a uma irmã que ore encerrando o culto.

11h10min – Ester toca o poslúdio: um hino estrófico mais lento¹⁴.

11h11min – Há uma elisão entre o hino anterior e um hino mais rápido: *Vamos nós trabalhar*, também do CC (n. 422), que indica o momento de real término do culto. Esse período é chamado recessional.

Após a música todos se cumprimentam.

Da galeria, de onde observei esse culto, a impressão que tive foi a de estar olhando por um vidro claro e transparente. O ambiente sereno, o alto controle sobre todas as ações durante o culto, o silêncio, o caráter solene, as roupas de todos, discretas e sem cores ou cortes extravagantes, criavam um espaço sem grandes efeitos, constante e quase imutável de quem vê uma tela emoldurada com vidro e bem presa a uma parede. Quase imutável, a não ser pelos jogos de luz que batem no vidro que a emolduram, luz que dá nuances a essa cena: “para mim, ao menos, a cena é aquela aparência, a forma ou refração da situação ‘objetiva’ em que nos encontramos, colorindo-a ou nuançando-a e, com isso, tornando-a diferente daquilo que sabemos que ela é quando nos damos ao trabalho de sobre ela pensar objetivamente” (Crapanzano; 2005:35).

A sensação de estar olhando para um tela, vem, creio eu, do modo como as coisas acontecem em IBT. A disposição de pessoas e instrumentos em diferentes cultos é quase inalterada: o pastor se assenta sempre no mesmo lugar, o regente rege da mesma estante, e ao que pude observar, as pessoas também costumam se assentar nos mesmo lugares – ou muito próximos a estes – em que estiveram no culto anterior. O que difere esta cena do caráter fixo da tela é a sua constituição primeira: pessoas. Entretanto, as intenções dos discursos nessa igreja, que regem essas pessoas durante o culto, parecem querer ir à contramão dessa universal permanência da mudança, buscando assim uma constância em sua forma de ser. Talvez, a busca por ser uma

¹⁴ Na fala de Ester sobre as divisões do culto ela ressalta a importância do caráter das músicas nos momentos de início e término do culto: *Na hora do prelúdio e do poslúdio também são músicas mais suaves. A hora que acaba o momento de aviso é o prelúdio – vamos orar, vai começar o culto. E o poslúdio é aquele momento de introspecção final em que você vai repensar o culto.*

‘tela imutável’, ainda que utopicamente imutável, presa a parede de uma tradição que muitos acreditam não mudar, seja o desejo dos que ali estão.

2.4.2. IBP: Olhando pelo prisma

- **Descrição física do espaço**

Por fora a igreja é redonda, mas o interior do templo é semicircular, uma vez que um altar corta esse círculo. Duas portas laterais conduzem a esse altar, que é dividido em níveis: uma base redonda mais alta na qual fica um piano digital, e um pedestal com microfone; à direita encontram-se dois níveis de largos degraus: no segundo os teclados e no primeiro o violão e guitarras. Do lado oposto, na continuidade desses degraus, os demais instrumentos: contrabaixo no segundo; bateria e instrumentos de sopro no primeiro: saxofone, trombone e trompete. Atrás e acima do altar fica o batistério.

As portas de acesso ao templo estão no nível térreo. Sobre este, se elevam duas galerias que se estendem por toda a semicircunferência do templo. Há televisões espalhadas pelo templo para que os membros que estão nos lugares mais distantes acompanhem melhor o culto. O piso é de granito, os bancos, presos ao chão, são de madeira e acolchoados, cobertos de pano azul. Há projetores dos dois lados e à frente do pastor que mostram as letras das músicas e outros dizeres necessários. Durante o culto circulam câmeras que se ocupam de filmar o culto para exibição simultânea nas TVs mencionadas.

A igreja é bem iluminada e muito bem arejada, com varandas que circulam as galerias e nas quais há bancos e TVs para que as pessoas possam assistir o culto do lado de fora. O templo é todo enfeitado com bandeiras de diversos países e cidades. Atrás do altar, encobrimdo o batistério, encontra-se uma cortina de veludo preto com apliques de pequenas luzes que se acendem e piscam. Canhões de luzes coloridas e estroboscópica, e ainda, produtores de efeitos à base de gelo seco encontram-se espalhados próximos ao altar e nas sacadas das galerias. Caixas de som se espalham à frente e em três níveis. O som é controlado de uma mesa que se encontra à frente do altar e ao fundo da igreja. Deste lugar também se controlam os efeitos de luz e os projetores.

Em uma representação esquemática temos:

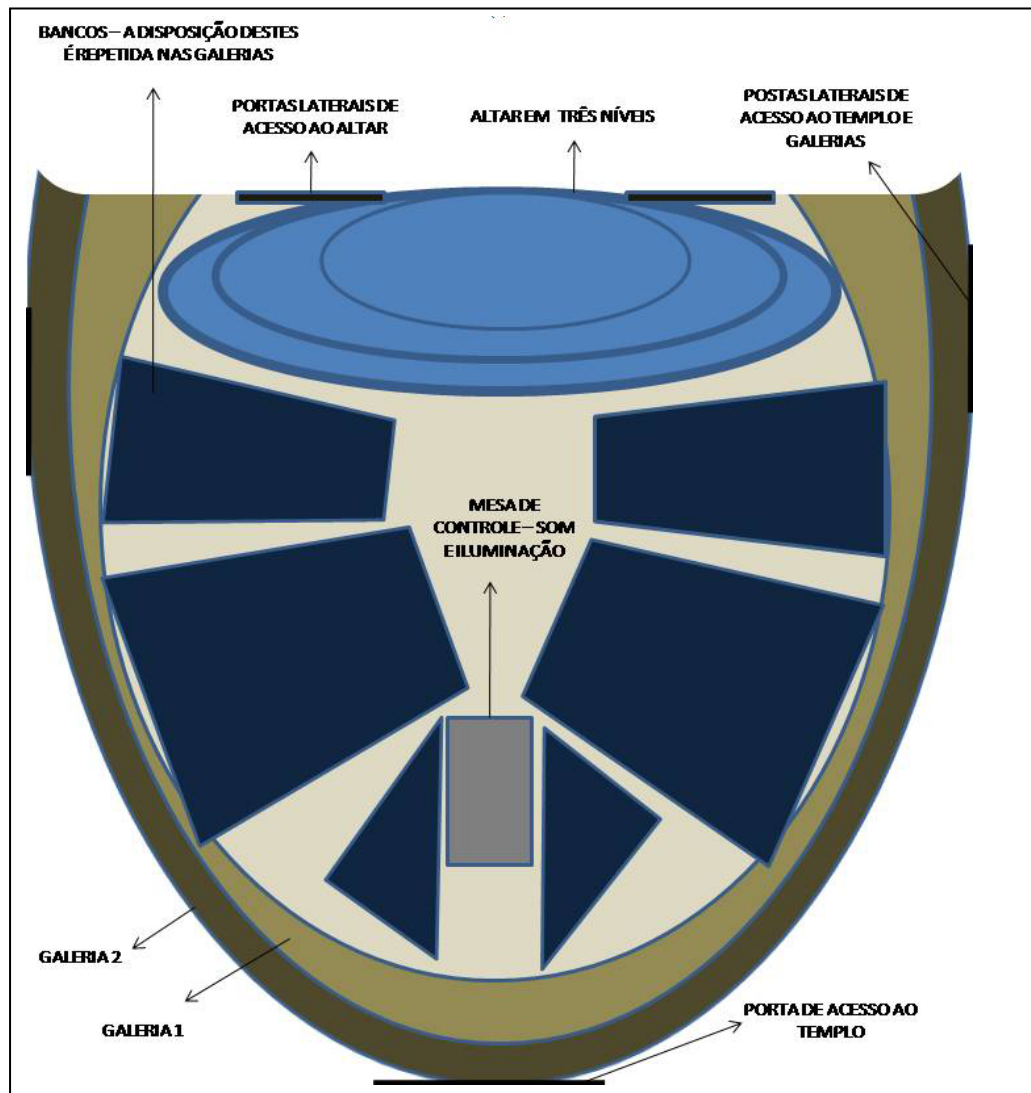


FIGURA 5: Representação esquemática do templo da IBP (visto de cima)

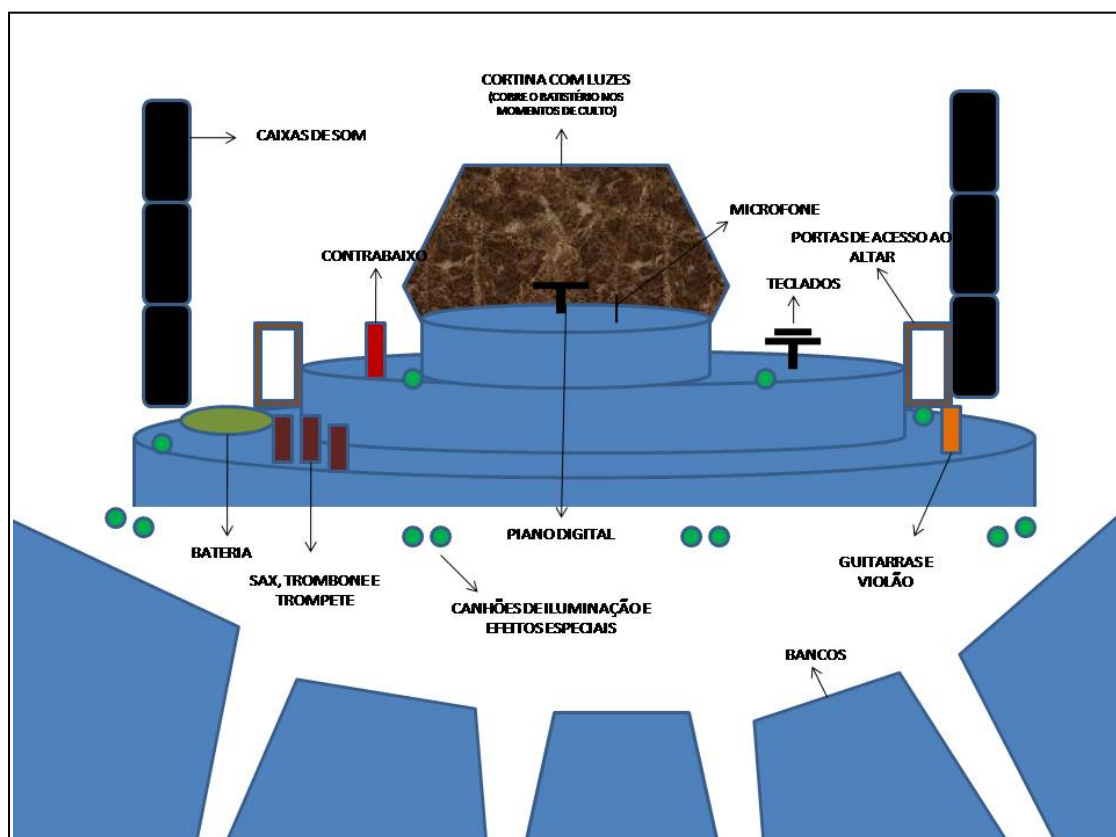


FIGURA 6: Representação esquemática do templo da IBP (visto de frente)

- **Descrição de um culto (06/11/2007)**

19h00min – Chego antes de o culto começar. Encontro Paulo, montando as guitarras. Ele me cumprimenta e vai ‘aquecer’: improvisa escalas orientais, grandes melismas e ritmos, groove de rock, entre outros. Observo os técnicos montando equipamentos, fazendo testes de som e luz e jogando conversa fora.

19h20min – Os demais músicos chegam e rapidamente montam seus instrumentos. Fazem testes de som e entram para uma sala atrás do altar da igreja, a fim de receberem a ordem do culto do dia e orarem juntos.

19h35min – Com a igreja já cheia o culto se inicia. As luzes se apagam, os músicos tomam seus lugares e Davi, que também é o pastor, entra e cumprimenta a igreja. Reclama que seu retorno está desligado e fala: *Vamos orar*. Neste momento já há improvisos suaves de Salomão e Paulo, e os jogos de luz e efeitos começam a funcionar. No decorrer da oração todos improvisam juntos, nenhuma música específica, apenas improvisos sobre a base harmônica dada pelo tecladista. *Ore comigo assim...* Todos então repetem as palavras do pastor.

19h40min - Terminada a oração começa a música *Chuva de bênçãos*. Esse é um hino do CC (n.168), porém com uma roupagem completamente nova. Todos se movimentam seguindo a pulsação da música, com passos e palmas. A música é executada do mesmo modo como foi gravada em um dos CDs do grupo.

19h44min – Davi fala: *Aplauda mais forte! Aleluia! Vamos dançar essa noite? Vamos cantar essa noite? Dê brados de vitória essa noite!* Começa a música *Contigo Dançar*. A grande maioria das pessoas dança e pula no seu lugar, seguem a letra que está sendo projetada ou cantam de memória, enquanto os músicos todos tocam de memória. Acontece um espontâneo sobre o refrão da música e a partir daí eles retomam o canto: *Jesus eu quero contigo dançar*. Percebo que as câmeras, quando mostram os fiéis, enfocam aqueles que fazem de forma mais explícita o que Davi pede: *dance, ore, dê brados, bata palmas...* O térreo e a galeria 1 estão cheios.¹⁵

19h50min – Davi usa de recursos retóricos em sua fala para interagir com a congregação: *Só eu ou mais alguém está sentido isso esta noite?* Depois do momento de efusão durante as respostas dos fiéis, vem um momento de adoração. Algo um pouco mais lento.

19h52min – Inicia-se a música *Tocou-me*. Todos se balançam lentamente, na batida da música. A música acaba tal como ela é no CD e há muitos aplausos. Então, Davi volta ao refrão como um espontâneo, no qual há repetições de palavras, improvisações e momentos só instrumentais. Ele então improvisa novos versos sobre a melodia da música e fala: *Dêem as mãos, ore comigo...* A música continua. Enquanto todos ainda oram e clamam em voz alta, Davi se dirige ao piano digital.

20h00min – Ele começa a tocar *Pela fé*. Todos cantam. Terminada a música ele conduz um período de espontâneos a partir do refrão. E então pede: *Fale, aplauda, dê brados de louvor*.

20h05min - *Elevo os meus olhos para o monte*. Ao começar essa música, percebo que as pessoas estão cantando menos. É uma música nova, que ainda será

¹⁵ Segundo Cunha, esses momentos conhecidos como espontâneos ou ministrações podem ser definidos como um momento na música em que o dirigente “prega um pequeno sermão ('ministra') – cita trechos da Bíblia e expõe mensagens; em outros momentos, faz orações ou dirige o público em momentos interativos” (2004:175). Já na fala de Davi “espontâneo não nada mais que uma oração cantada”. Ainda pode ser descrito como um momento de clamor, orações cantadas e textos improvisados sobre a estrutura harmônica e melódica da música que estava sendo cantada anteriormente. Geralmente, isso acontece e o grupo volta ao refrão da música, como veremos no próximo capítulo.

lançada no próximo CD do grupo. Terminada a música, Davi fala: *Essa tarde Deus me deu uma música tão poderosa enquanto eu estava no meu momento de comunhão com Ele, realmente é uma música poderosa.* Enquanto ele fala, Salomão já introduz a próxima música

20h09min – Começa *Senhor Tu és*, outra música do novo CD. Cantam uma vez tal como ela será gravada no CD. As pessoas tentam cantar junto acompanhando a letra projetada.

20h12min – *Vamos aos ajustes*, diz Davi. Ele dá instruções sobre o refrão da música, sobre a forma responsiva em que ele será cantado, reforça frases da letra e pergunta aos músicos quem errou (não posso deixar de notar que é bastante interessante a forma de se aproximar das pessoas com relação a aprendizado e erro). Ele fala: *Ê Josué... Falem comigo, todos juntos, ê Josué.* Resolve então repetir a música para que todos cantem certo.

20h15min – Cantam novamente.

20h19min – Inicia-se a preparação para o momento de ofertas. As luzes se acendem. Davi fala enquanto os diáconos se espalham pelo templo a fim de passarem as cestas nas quais serão depositados dízimos e ofertas dos fiéis. *Quem quer saber que dia será a gravação do próximo CD? Muito desse novo CD se deve a esse culto. Porque são nas pregações que Deus me dá as músicas, nas ministrações.* Outra música nova é cantada, *Sou filho teu Senhor.*

20h30min – Terminada a música, pastor Davi fala: *Pegue sua bíblia, vamos falar: Eu sou o que a bíblia diz que eu sou, eu tenho o que a bíblia diz que eu tenho, eu posso o que a bíblia diz que eu posso.* Então ele ora consagrando os dízimos e ofertas e pede para que todos se assentem. As luzes brancas se acendem.

20h33min. Começa a mensagem e ele diz: *Filipenses 1. Nós acabamos de cantar essa verdade. A gente canta uma música e medita na passagem que o Senhor me deu.* Imediatamente após o pastor começar sua mensagem, o tecladista começa a improvisar seqüências harmônicas no teclado. E isso continuará durante toda a mensagem, que é descontraída, tem risos e brincadeiras. À medida que a dinâmica das palavras do pastor vai crescendo o teclado acompanha. Estão somente os dois e o *feeling* momento, ou seja, como as coisas caminham. Essa música cresce, diminui, muda de densidade e andamento. *Hoje à tarde, quando eu estava orando, adorando ao Senhor... Nada se compara ao que Deus pode fazer. Todos da banda temos*

crescido juntos. Bata na mão da pessoa que está ao seu lado e fale, vamos crescer juntos, porque eu não abro mão de estar aqui toda terça-feira.

20h55min – A mensagem continua.

21h20min– *Fique em pé no seu lugar.* Os músicos tomam novamente seus lugares. *Feche seus olhos, erga suas mãos, vamos orar. Eu quero que Deus te abençoe.* Paulo improvisa com Salomão. A música cresce com o apelo de Davi, e então os outros instrumentistas se juntam à improvisação. *Ore, ore, ore...* Entre gritos e brados, vê-se uma efusão de sentimentos e a glossolalia se manifesta. Além de Davi, muitos fiéis falam em línguas. É, ao que parece, o momento de maior efervescência no culto: gritos, choro, brados, tudo numa grande repetição de frases, palavras e apelos. Perto de mim pessoas choram, gritam, se contorcem, bradam. Começa um espontâneo sobre a base de improvisado que vinha. *Não pare de sonhar...* Ele canta o que quer falar, como se profetizasse em canto. *O amor de Deus cresceu em mim.* Nesse momento fica evidente que tudo cresceu: a dinâmica, a movimentação das pessoas. Os improvisos se cruzam, se complementam, dialogam, fluem. *Cresceu, cresceu... Fale comigo.*

21h40min – A dinâmica nos instrumentos cede um pouco, Salomão toca sozinho por um breve período de tempo enquanto o pastor continua falando. Então, todos os instrumentos começam a tocar e o pastor fala: *Bom demais! Põe a mão no seu coração, a bomba desse culto é agora.* Começa a música *Jesus Cristo mudou meu viver.* Então ele faz um apelo às pessoas que ainda não se entregaram a Jesus.

21h47min – Davi ora e fala: *Tudo o que nós cantamos aqui é Bíblia. O amor aumenta a sensibilidade, a percepção.* O apelo continua e a música também, ininterruptamente. Então ele pede para as pessoas que se dirigiram a frente como um ato de entrega a Jesus, que fechem seus olhos e contem até três. As pessoas contam, se viram para a igreja e descem banners com mensagens: *Bem vindo a esta família, Deus te ama, Jesus Cristo é o único Salvador,* entre outras. Quando isso acontece, imediatamente começa o refrão da música *Corpo e família* e todos cantam.

21h50min – Terminada a música, Davi dá recados aos novos convertidos e fala: *Levante a mão de quem está do seu lado e ore. Dá um abraço em quem está do seu lado e a gente vai terminar cantando Tu és.* Ele canta enquanto as pessoas se retiram.

O estilo livre do culto, sem grandes formulações prévias, se reflete no jeito de cultivar das pessoas. Da mesma forma como as músicas variam de estilo, variam os estilos das pessoas que estão ali: ao invés de ternos e trajes mais sociais, jeans e camiseta. Roupas coloridas, que se juntam aos jogos de luz e efeitos especiais durante o culto, dando-me a sensação de estar observando aquilo tudo como que por um cristal de prisma – aquele em que a luz passa e se desmembra em muitas cores.

Essa sensação de ‘prisma’ vem quando todos dançam ao som da música, movimentando seus corpos em resposta a um ritmo ou a um comando como ‘bata palmas’, ‘grite comigo’, numa interação e busca frenética de uma experiência que transcenda as trivialidades cotidianas, permitindo aflorar a emoção; saindo de um mundo outro para adentrar ao ‘perigoso’ mundo religioso-musical, no qual música é

(...) uma linguagem de emoções, através da qual nós experienciamos diretamente o ímpeto fundamental que move a humanidade... Uma arte perigosa... Mas sob orientação do intelecto e à luz do senso moral ela é certamente tão segura quanto qualquer coisa possa ser – tão segura... Quanto religião ou ciência. (Cooke *apud* Finnegan; 2003: 182).¹⁶

Olhemos para essas cenas descritas nesse mundo de segurança insegura e certezas incertas.

2.5. “A luz lançando sombra sobre a cena”: vidro, prisma e espelho

Vejamos outras reflexões sobre cena.

Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulcro neutro do olhar que trespassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito (...) Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante em instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta dos olhos remete a uma outra

¹⁶ “(...) *music is: ‘a language of emotions, through which we directly experience the fundamental, urges that move mankind. ... A dangerous art. ...But under the guidance of the intellect and the enlightened moral sense, it is surely as safe as anything human can be – as safe... as religion, or science’*” (Cooke *apud* Finnegan; 2003:182).

direção, que eles já seguiram freqüentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada (Foucault; 1981:21).

Em quê há de se pensar? Telas; olhares; instantes; eternidades; o pintor; o espectador; quem faz e é feito; o estático e o mutável; o infinito. A descrição da cena acima pode nos dizer algo sobre as cenas sobre as quais falo.

Em primeiro lugar, a mobilidade entre espectador e modelo que se invertem ao infinito. Essa mobilidade nos aponta efemeridade incontornável: nenhum objeto é, a priori, um objeto que não possa se tornar um sujeito quando se trata de um trabalho inserido nas chamadas Ciências Humanas. Nenhum livro, campo dos trabalhos teóricos, é um objeto sem ação sobre o sujeito que o lê; nenhum campo social, campos dos trabalhos de campo, são objetos em si. Nem mesmo uma tela, aquela que se pretende fixa e imutável, estática nas paredes da história, nem mesmo essa, é um objeto, mas antes, todos são sujeitos potenciais.

Em segundo lugar, vem nos colocar como questão o papel do pintor, para mim ao menos, o do pesquisador – aquele do vértice que mesmo não construindo a cena ativamente, é quem a recorta e a transforma em palavras. Talvez eu pretenda pensar aqui que esse artista/autor não como o vértice, mas como um desses vértices, como um dos pontos possíveis do visível. Mesmo porque, como pretendo tentar supor, o campo do invisível, da opacidade, do que não se deve revelar, se mostra bem mais frutífero do que aquilo que se pode simplesmente ver.

Em terceiro, temos a tela, a cena, resultado da confluência dos outros dois elementos – sujeito e pesquisador. Ao descrever as cenas lanço luz sobre elas. Ao lançar luz, aparecem sombras, posto que uma não existe sem a outra. A luz evidencia, a sombra esconde. Será mesmo? Pensemos na nossa luminária maior, o sol. Quando ele aparece, em toda sua clareza e fulgura, clareia muitas coisas, mas esconde tantas outras, tais como todas as constelações no céu, que só se mostram na sombra da noite antes do amanhecer. Então talvez tenhamos diferentes perspectivas a nossa frente: a luz mostra ao mesmo tempo em que esconde. O que significa que provavelmente eu não consiga determinações e classificações claras, mas antes, apontamentos sombreados, que a luz se encarregou de mostrar ou esconder.

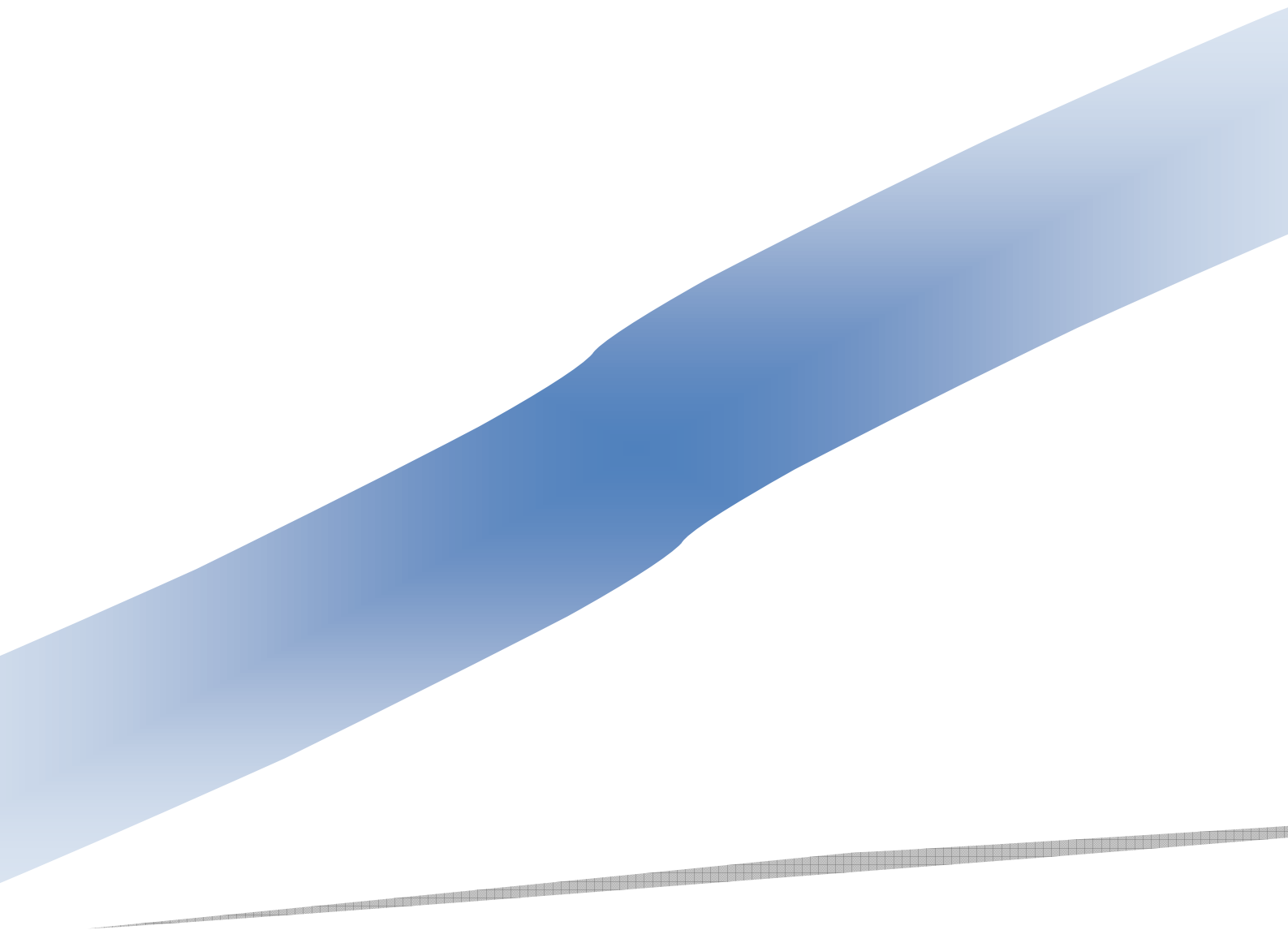
Em determinadas superfícies a luz atravessa, em outras se desmembra ou se reflete. Tudo isso parece uma grande aula de física do Ensino Médio, e é relembando essas aulas que volto às definições dos elementos que ecoaram em minha mente ao observar essas cenas rituais por mim descritas. O vidro é um óxido metálico transparente, “essencialmente” inerte; o prisma, um poliedro formado por uma face superior e uma inferior, paralelas e congruentes, usado para transformar um feixe de luz natural em luz polarizada. Ao observar essas definições o vidro realmente me parece um bom objeto para falar de IBT, uma vez que ela parece ser mais transparente e ‘essencialmente’ inerte. Mas, observá-la somente como uma moldura vítrea me faz correr o perigo das distorções que a luz causa no vidro – talvez essa estaticidade seja uma dessas distorções.

O prisma polariza e conduz, segundo as suas propriedades, a luz que por ele passa. No próximo capítulo, ao esmiuçar os elementos constituintes do culto, a transparência talvez possa ser relacionada à racionalidade de IBT, enquanto a polarização, à condução de uma linha músico-emocional em IBP, isso se olharmos os cultos como cenas opostas e coexistentes numa mesma sociedade brasileira, que é “um universo caracterizado por uma pluralidade de vozes, paisagens [cenas] e de formas de organização” (Perez; 2000:2).

Se cada culto é uma cena, e posso interpretá-la como uma superfície de atuação de pessoas, parece-me pertinente voltar a Crapanzano (2005), e ver que na realidade, os meus ecos do capítulo anterior, são ‘sombras que lançam luz’ sobre minhas cenas (ou são ecos luminosos que lançam sombras?). E nada mais interessante para observar uma cena, com seus jogos de luz e sombra, que o espelho, no qual, além de observar os outros, consigo me ver a observar esses outros. E o que é o espelho senão uma superfície muito lisa e com alto índice de reflexão da luz. No entanto, o fato de uma superfície refletora ser lisa não implica em que o que nela é refletido seja também liso. As cenas que se refletem no espelho da minha interpretação, ainda que se pretendam claras e transparente, nem sempre o são.

Há imagens e sombras no espelho. As imagens são vistas, as sombras se escondem. As sombras estão lá, na superfície do espelho, mas não se enxergam com facilidade uma vez que há mais luz nas imagens do que nas sombras. Toda sombra no espelho significa, portanto, a presença de uma consciência que emerge do esforço para percebê-la (Lucas; 2001:4).

É no intuito de deixar revelar sombra e luz que, através da reflexão sobre como a liderança de cada igreja pensa e define suas próprias práticas de culto e música, permitirei que as cenas falem através de mim, por um mergulho em suas próprias superfícies.





CAPÍTULO 3

MOMENTO MUSICAL

**LUGARES, DEFINIÇÕES E SIGNIFICADOS
DA MÚSICA**

Uma cena musical é o espaço cultural entre os quais uma variedade de práticas musicais co-existem, interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação e concordando largamente com as variadas trajetórias de mudanças e entre-cruzamentos.

John Shepherd

3. MOMENTO MUSICAL

LUGARES, DEFINIÇÕES E SIGNIFICADOS DA MÚSICA

3.1. Formas culturais e culturais

Estamos aqui nos referindo a um sistema religioso, que, segundo Durkheim se “constitui de mitos, dogmas, crenças e ritos” (1996:18); um todo que só pode ser definido em relação as suas partes. Cada uma dessas igrejas, encerradas em si, cria um sistema, um ‘mini-mundo’, uma mini-sociedade circunscrita no território de uma sociedade mais ampla, de modo que, muitas das experiências no ‘mini’ são pautadas segundo as ‘pressões’ do macro. De forma mais explícita: IBT experiencia sua vida num debate com o meio batista tradicional ao qual pertence, do mesmo modo que IBP tem suas experiências em constantes diálogos com o meio pentecostal batista. No entanto, outras pressões despontam na vida de cada uma: as relações das igrejas com a mídia; as relações com o crescimento e ocupação do espaço ‘urbano’, personificado nas pessoas que nele transitam; enfim, o mundo com todos os conceitos e pré-conceitos sobre ser evangélico, sem deixar de mencionar as relações entre o ‘sagrado’ e o ‘mundo’ (profano).

Esses espaços culturais de atuação pretendem ser analisados aqui como espaços culturais do imperativo jogo entre permanecer e transformar, no qual é pautada a tradição. Espaços que produzem formas padrões. No pensamento simmermiano

A idéia básica é a de que determinados padrões de interação destacam-se dos conteúdos (sentimentos, impulsos, etc.) que de certo modo lhes davam vida e passam a operar por sua própria conta, como receptáculos para relações que se ajustem a eles. Isso permite pensar a sociedade não diretamente como um conjunto de interações em fluxo, mas como um conjunto de formas padronizadas (Cohn; 1998).

Aqui, no entanto, as formas padrões que parecem despontar, não vão ser analisadas como receptáculos exclusivamente, pois se pretende que não somente a forma, mas também o fluxo se mostre, em suas similaridades e diferenças, porque talvez encontremos “o valor da vida não naquilo que é atribuível igualmente para todos, mas sim no que lhe é particular e não esquemático” (Simmel; 2005).

Tratando o culto como uma forma para um fluxo de interações, abre-se a possibilidade de vitalização da forma, uma vez que o que se emprega são as vozes dos próprios sujeitos falando de si e de suas experiências. Talvez assim, colocadas no cotidiano do culto, as ações e reflexões se mostrem como relações ativas dos sujeitos com suas culturas, numa ampliação da perspectiva do espaço simbólico.¹

3.1.1. IBT: a forma do formalismo

Culto é o encontro do homem com Deus. Do homem que tem o coração quebrantado, o coração agradecido. E, em reconhecimento ao que Deus tem feito na vida dele, ele vem à igreja pra adorar a Deus, pra agradecer, pra pedir. Em reconhecimento a grandeza de Deus, ele vem adorar (Miriam).

É a hora da reunião dos crentes, daqueles que tem o mesmo pensamento de fé, e é a hora da comunhão com Deus e com os irmãos. É uma hora coletiva das pessoas que tem o mesmo pensamento, e vêm como demonstração pública, da sua adoração a Deus. Você pode adorar a Deus no seu quarto, ler a bíblia, mas agora é o seu momento de adorar a Deus numa demonstração pública e coletiva (Ester).

O básico é o quê? É você estar ali, como diz a Bíblia, dois ou três reunidos pra cultuar a Deus, pra elevar o pensamento a Deus, pra reconhecer a soberania Dele, que Ele é merecedor do nosso culto (Elizeu) [grifos meus].

A ação, a disposição e o modo de portar-se parecem ser pontos relevantes na forma de culto em IBT. Há espaços próprios para o culto, mediados física e não - fisicamente. O local físico do culto é tratado como sagrado e, o culto (não-físico) também deve ser considerado assim, uma vez que, como vemos nas falas dos músicos aqui, os verbos *ir*, *vir* e *estar* dão

¹ Pode-se pensar em estrutura, no entanto, ao longo do percurso fui advertida de que a idéia de estrutura leva a um sistema fechado, e significados e experiências são fluidez e vitalidade, mudança e abertura. Preferi pensar em forma, mesmo sabendo que há aqueles que pensam a forma quase como uma estrutura.

ênfase ao lugar e à atitude da pessoa em buscar esse lugar para cultuar: a pessoa *vai* à igreja, *disposta* a cultuar e *porta-se* de uma maneira diferenciada para adorar a Deus. Assim, a postura no culto pode ser pensada como algo com um quê de ‘sagrado’.

Mas, por quais campos passam as definições de sagrado dessas pessoas? Essa pode ser uma discussão ampla e extensa, no entanto, me aportarei em Michel Leiris em seu *Le sacré dans la vie quotidienne* (1979), uma vez que estamos tratando de parte do cotidiano das pessoas aqui. Para o autor a categoria ‘meu sagrado’ é relevante. O sagrado é visto pela ótica da unicidade e experiência individual, cujos signos psicológicos são fatos, lugares e objetos que mesclam sentimentos e afloram o caráter ambíguo do atraente e do perigo - a potencialidade da emoção. A partir dessa perspectiva de sagrado, principalmente da experiência individual, veremos que tal como indivíduos são diferentes, suas concepções de sagrado também se diferenciam. No entanto, a forma sócio-histórica por trás do culto acaba por estabelecer padrões nas definições do sagrado. Nos discursos dos músicos de IBT, e em suas práticas, alguns pontos podem ser observados como ‘sacralizadores’ do fluxo e da forma do culto: a racionalidade, a ordem, o respeito e a não relação com as ‘coisas do mundo’.

- **Racionalidade e ordem**

Na interpretação batista da passagem bíblica de Romanos 12:1, a racionalidade, concebida explicitamente sobre a ‘ordem’ das coisas, tem valor central. Numa explicação doutrinária, o pastor batista, Nicodemo Célio da Silva, diz: “Um Culto racional é um Culto onde existe o uso da razão. Estaria sendo usada a razão num Culto onde ao mesmo tempo houvesse pessoas cantando, orando, dando testemunho, lendo a Bíblia? Onde é pedido que uma determinada pessoa ore e todos orem ao mesmo tempo?” (2000:73). Essa ordem e uso da razão podem ser verificados na forma rígida e impressa das ordens dos cultos: o racional poderia ser visto, assim, como o domínio sobre todos os elementos do culto (o controle) sob o recorte da organização e da previsibilidade.²

² “Portanto, irmãos, rogo-lhes pelas misericórdias de Deus que se ofereçam em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus; este é o culto racional e vocês” (Romanos 12:1).

Forma do culto – IBT	
ProceSSIONAL	Música que dá início ao momento de culto - enquanto ela é tocada, as pessoas tomam seus lugares e se preparam para o que se seguirá.
Avisos e saudações aos visitantes	Momento em que são dadas diretrizes e avisos com relação à programação interna da igreja e se verifica a presença de novas pessoas, não-membros dessa igreja, no culto.
Prelúdio	Música que dá início ao culto propriamente dito, ou, em outras palavras, ao culto vertical: daqui em diante tudo que será feito diz respeito diretamente à relação Deus-fieis.
Momento musical	Não que este momento seja somente musical, mas é o lugar em que a música aparece com maior evidência. Nele está contido o canto congregacional que acompanha o momento de entrega de dízimos e ofertas; a música instrumental que é tocada no momento de oração silenciosa; as músicas especiais (apresentadas pelos corais e conjuntos da igreja) que precedem a mensagem.
Mensagem	A pregação do pastor, ou de alguma outra pessoa encarregada de falar baseada na Bíblia. Geralmente é finalizada com um hino à escolha do pregador e uma oração.
Poslúdio	Uma música mais lenta, em caráter reflexivo, durante a qual as pessoas, geralmente, fazem orações silenciosas.
Recessional	Uma música mais 'animada' que indica o término efetivo do culto. As pessoas só se retiram do templo após o término dessa música.

TABELA 3: Forma do culto – IBT³

CULTO DA MANHÃ	
ProceSSIONAL.....	Piano
Igreja em Ação (Avisos e Saudação aos Visitantes)	
Prelúdio.....	Instrumental
Oração	
CÂNTICO: <i>Vamos Adorar a Deus / Ao que está Assentado</i> (Encarte)	
HINO: <i>Gozo e Paz</i> - 405 CC	
Leitura Bíblica – Gálatas 3: 6 – 14	
Conjunto Feminino – <i>O Nome Sem Igual</i> (Oscar C. Eliason)	
Momento de Oração Silenciosa	
HINO: <i>Fujamos à Tentação</i> – 461 CC	➔ MOMENTO MUSICAL
Dedicação de Dízimos, Ofertas e Vidas	
Oração de Gratidão	
Conjunto Feminino – <i>Transformou - me</i> (L. E. Jones)	
Mensagem.....	
HINO: (À ESCOLHA DO PREGADOR)	
Oração	
Poslúdio.....	Piano
Recessional.....	Instrumental
(Aguarde o Final do Poslúdio em Oração)	

FIGURA 7: Exemplo de ordem de culto impressa em um boletim dominical

³ Leitor, a partir daqui tomarei a liberdade de sugerir que sua leitura seja interrompida em alguns momentos em nome de outra leitura, a auditiva. Acredito que, para uma maior compreensão do que estou falando, a escuta se faça necessária. Como Foucault sugere que a imagem deve sair da moldura para falar (1981:24), eu sugiro que a música deva sair do papel para ser ouvida. As faixas 1 a 7 do CD, em anexo, são trechos das seqüências apontadas como partes da forma do culto.

Ao ser questionada sobre a ordem do culto, Ester, responsável pela elaboração dessa ordem, disse: “*Procuro seguir o modelo do livro de Isaías, o modelo lá do capítulo 6, que fala que tem uma parte de adoração, uma parte de dedicação, essa seqüência. Aí eu escolhos os hinos dentro do CC ou dentro do HCC ou de cânticos avulsos que encaixam nesses períodos, nessa ordem. E, leituras bíblicas que tenham a ver com o que a gente está cantando*”.

Vamos a fonte, Isaías 6. Este não é um capítulo que fale sobre o ajuntamento de pessoas para um culto público, antes, fala do chamado e visão de um profeta no Antigo Testamento, no entanto, elementos encontrados nele são tratados como elementos essenciais para um culto.

ISAÍAS 6: elementos do culto	
¹ No ano em que o rei Uzias morreu eu vi o Senhor assentado num trono alto e exaltado, e a aba de sua veste enchia o templo. ² Acima dele estavam serafins; cada um deles tinha seis asas: com duas cobriam o rosto, com duas cobriam os pés e com duas voavam. ³ E proclamavam uns aos outros: “Santo, santo, santo é o Senhor dos Exércitos, e a terra inteira está cheia da sua glória.	LOUVOR E ADORAÇÃO
⁴ Ao som das suas vozes os batentes das portas bateram e o templo ficou cheio de fumaça. ⁵ Então gritei: Ai de mim! Estou perdido! Pois sou um homem de lábios impuros; os meus olhos viram o Rei, o Senhor dos Exércitos	ORAÇÃO
⁶ Logo um dos serafins voou até mim trazendo uma brasa viva, que havia tirado do altar com uma tenaz. ⁷ Com ela tocou a minha boca e disse: “Veja, isto tocou os seus lábios; por isso a sua culpa será removida, e o seu pecado será perdoado”	CONTRICÃO
⁸ Então ouvi a voz do Senhor, conclamando: “Quem enviarei? Quem irá por nós?”	CONVOCAÇÃO
E eu respondi: Eis-me aqui. Envia-me!	RESPOSTA

TABELA 4: Elementos do culto com base no texto de Isaías 6:1-8.⁴

⁴ A interpretação que permite a retirada desses elementos é corrente no meio batista. Essa tabela foi elaborada a partir de uma aula de Antigo Testamento, ministrada pelo Prof. Tarcísio Araújo Caixeta, em 2004 no curso de Teologia da Faculdade Batista Mineira. Na fala do professor: “Este texto é considerado uma jóia para a literatura oriental”.

Estes elementos norteiam o culto da IBT, sendo possível fazer as seguintes ligações:

- 1) Apesar das palavras louvor e adoração não dizerem respeito somente à música, a música acaba sendo uma das formas mais práticas de suas expressões, como apontam alguns pensamentos e visões, como as de Playford, para o qual “o primeiro e supremo uso da Música é para o serviço e louvor de Deus, de quem ela é uma dádiva. O segundo uso é para o consolo dos homens” (*apud* Chase; 1957:7). Isso pode ser observado em textos bíblicos do Antigo e Novo Testamento, mostrando a extensão das práticas musicais na tradição cristã. Dessa forma poderíamos ligar diretamente o elemento “louvor e adoração” às práticas musicais no culto.⁵
- 2) A “oração” pode ser ligada a qualquer outro elemento do culto e colocada em qualquer parte da ordem. É usada como um meio de contato direto com Deus, logo, podemos ter: louvor e adoração – oração cantada; contrição – oração de arrependimento, entrega, súplica, etc.; resposta – oração de entrega. Como se pode observar na ordem de culto de IBT, a oração tem seus lugares bem especificados.
- 3) A “convocação” tem uma ligação direta com a mensagem, uma vez que o pastor fala da ‘palavra de Deus’ e ‘em nome de Deus’.
- 4) A “resposta” pode ser observada como a própria atuação pessoal no culto, e o próprio culto, como uma resposta de fé que o fiel demonstra a seu Deus. A “resposta” também se liga à parte de dedicação de bens e ofertas, resposta material em agradecimento e/ou obrigação do crente para com a igreja e para com Deus.

Percebemos que a estrutura se conecta ao discurso, forma e fluxo se completam, o modelo seguido se encaixa ao modelo impresso como meio de expressão da racionalidade. O racional pode ser definido pela interpretação bíblica colocada em termos de ordem litúrgica, aqui fixa e previsível.

⁵ Como exemplos: *Aleluia! Louvem a Deus no seu Santuário, louvem-no em seu magnífico firmamento [...] Louvem-no ao som da trombeta, louvem-no com a lira e a harpa, louvem-no com tamborins e danças, louvem-no com instrumentos de cordas e com flautas, louvem-nos com címbalos sonoros, louvem-no com címbalos ressonantes. Tudo o que tem vida louve ao Senhor* (Salmos 150: 1; 3-6); *Habite ricamente em vós a palavra de Cristo; instrui-vos e aconselhai-vos mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus, com salmos e hinos e cânticos espirituais, com gratidão em vossos corações* (Colossenses 3:16).

- **Respeito e não relação com as ‘coisas do mundo’**

De volta ao estatuto de IBT, mencionado no capítulo anterior, cabe aqui relembra:

Secção I – Art. 43: O culto congregacional será solene e reverente, obedecerá à ordem de culto que tiver sido anteriormente preparada [já indicador de previsibilidade], não admitirá particularismos, manifestações de apreço ou outras idiosincrasias quaisquer [como falar Aleluias e Améns em voz alta, glossolalia, etc.], que possam incomodar, perturbar, constranger ou inibir a ação de graças de outrem.

O respeito para com o lugar enquanto sacro e para com os outros que estão ali cultuando, está diretamente ligado à postura reverente que cada um deve ter em culto. Este respeito também pode ser observado com relação à ‘tradição batista’. O formalismo que IBT optou por seguir preza, segundo seu discurso e sua práxis, manter uma tradição batista que veio com os missionários: a forma de culto, os hinários, até mesmo a formato de seu espaço fixo e vestimenta dos condutores do culto – terno e gravata. Manter esses padrões parece refletir uma não concordância com o mundo, que seria definido como tudo que não é sagrado em suas práticas, e a não aceitação (ou crítica) de outras denominações que permitem idiosincrasias explícitas.

Em um diálogo com a contemporaneidade, ou seja, com o território social mais amplo que abriga essa igreja (a mídia, a política, as outras denominações religiosas), IBT matem firme sua postura frente às pressões de uma transitividade da experiência religiosa, de um “sagrado sem lugar” (Amaral; 2003:104), enfatizando sua crença – “classificação das coisas, reais ou idéias” (Durkheim; 1996:19) – no dual sacro-profano.

- **Música: lugar de explicitação do sacro-profano**

O que vem acontecendo é que a música tem sido utilizada de maneira distorcida nas igrejas e nos ditos meios evangélicos, proporcionando mais "status" àqueles que cantam, tocam, interpretam e deixando de lado àquele a quem estão oferecendo o louvor: Deus (Deborah).

Tudo aqui na igreja é sempre com partitura. Nunca aqui se usa só cifra não [...] Uma vez eu apresentei um baião com o coro infantil e eles falaram pra não tocar mais. ‘Muito bonita a música, mas não cante mais’. Então tem limitações. Palmas, louvor com brados e aleluias, essas coisas também não, porque na igreja, a maioria dos membros optou por não ter esse tipo de coisa. Aqui nós somos mais dos hinos, da música mais séria; bela, mas séria. Nada popular. Entra algum popular através de cânticos que a gente traz, mas sempre muito bem selecionado, o texto é bem selecionado. Guitarra, por

exemplo, nós não usamos, o pessoal não gosta. Usa um baixo, mas esse contrabaixo faz a base mesmo, nada de extravagante (Miriam).

A gente também evita determinados estilos, samba, coisas muito assim, que chama muito a atenção mundana, que tem relação com o mundo a gente evita. Ritmos que tem correlação com o mundo a gente evita usar. E a gente dá uma atenção especial pra letra, pra não ter nenhum erro teológico [...]. A igreja não comporta a bateria. Existem pessoas que realmente não gostam desses instrumentos de percussão. Existem alguns preconceitos (Ester).

Sabe quando Deus fala na bíblia: “afasta de mim os estrépitos com seus cânticos”. Por quê? Porque é aquele cântico tão barulhento que não está agradando a Deus. Não porque ele seja barulhento. Ainda que ele seja barulhento, maravilhoso, ou uma orquestra, que tem coisas maravilhosas, se ele não for feito de coração ele não está agradando a Deus (Elizeu) [grifos meus].

Como dito anteriormente, as igrejas chamadas ‘históricas’ ou ‘tradicionais’ estão ligadas mais diretamente ao pensamento original da Reforma Protestante. Então, voltemos ao que era feito naquela época.

[...] Burke cita outro exemplo de Lutero, que foi a organização de uma coletânea de hinos “para dar aos jovens... algo que os afaste das baladas de amor e versos carnais, e ensine-lhes algo de valor em lugar destes”. Lutero escreveu 37 hinos, o que foi seguido por outros pastores na Alemanha. Ao compor eles empregavam o método do que Lutero denominou contrafação, que tinha o sentido de transposição ou substituição, como nos casos em que as melodias dos hinos eram canções populares adaptadas (Cunha; 2004:158) [grifo meu].

E ainda:

Os reformadores designavam o estilo ao qual se opunham como ‘a maneira usual’, ou ‘a maneira comum’ de cantar. O estilo que defendiam era por eles denominado ‘Canto Regular’, ou ‘Canto por Nota’. Cada um dos dois campos, é claro, tinha plena convicção da superioridade do seu estilo. No entanto, nada indica que os adeptos da ‘maneira comum’ procurassem impor aos outros as suas convicções, ou seus métodos. Queriam simplesmente, que os deixassem cantar em paz conforme lhes aprouvesse. Os reformadores é que, animados de vistoso zelo, pretendiam impor a toda a gente os seus padrões (Chase; 1957:21-22) [grifo meu].

Lutero iniciou uma prática de compor e seus hinos, prática essa que seria imposta como padrão aos protestantes, tornando os hinos do protestantismo conhecidos sob o termo ‘hinos luteranos’. O centro da discussão aqui, no entanto, não é ainda a forma padrão desses hinos, antes, ao cenário no qual eles foram compostos séculos atrás. Contrafação e imposição são as palavras de ordem. Melodias de canções populares foram fontes primárias para as composições de Lutero. Ao que parece, a ‘sacralidade’ buscada na música para aqueles cultos residia mais na letra que nos sons propriamente ditos. A partir do momento em que se colocava uma letra ‘sacra’ numa melodia conhecida, efetivava-se uma comunicação mais eficaz, uma vez que a melodia já ‘estava no ouvido’ do povo, e este voltaria sua atenção para a letra. O que foi popular outrora se cristalizou em partituras e coletâneas, e foi imposto, pelos reformadores e seus sucessores, como o melhor a ser seguido. Desta forma, concordo com Mendonça quando ele enfatiza: “Não nos resta, portanto, outro documento que expresse a resposta e a organização da crença por parte do protestante comum a não ser o seu livro de cânticos sagrados [...]” (1995:220).⁶

A crença na racionalidade expressa na ordem, e mais ainda, na cristalização de elementos dessa ordem, pode ser lida, ainda que nas entrelinhas, desde a Reforma. Contudo, como mudam as pessoas e o tempo, mudam as idéias e os valores impostos sobre essa ordem. Ao dizer “*nós somos mais dos hinos, da música séria*” um membro da igreja parece refletir, nesta fala, a ideologia vigente: ‘somos, cremos e cantamos uma tradição que se impôs como padrão séculos atrás’.

Essa identidade proposta para a música evangélica, separada do mundo irá referir-se, de início, a não utilização dos instrumentos elétricos e eletrônicos (guitarra e o sintetizador), à bateria e os instrumentos de percussão, pela ênfase rítmica e pela analogia de estilos musicais que traziam à lembrança os padrões comportamentais e de vestuários inerentes ao artista popular (Souza, Z.; 2003).

Ao assumir “*nada popular*” um muro contra ‘o mundo lá de fora’ é criado. Ainda que nesse muro haja as brechas dos cânticos avulsos, essas são brechas controladas, ‘populares’ não em sua completude, uma vez que vão se cristalizando no formalismo. Abri-se mão de

⁶ Ainda que, em sua definição ligada ao direito de autoria (Artigo 5º. VII, da Lei 9610/98) contrafação seja definida como a reprodução não autorizada de algo, na prática observada aqui, ela acaba sendo encarada como a utilização não autorizada de uma obra, ou, mais essencialmente, uma substituição de partes de uma obra para seu uso com outros significados, confundindo-se talvez com o plágio.

criar coisas novas que fogem aos padrões estabelecidos para se manter uma tradição que se pensa fixa. Lutero usou o popular como inspiração, transformando-o no que hoje é conhecido como parte da música sacra protestante (com caráter mais erudito). IBT usa essa música que tornou-se ‘sacra’, mas, no entanto, acaba condenado em seus discursos os que se valem desse mesmo princípio de ‘contrafação’ nos dias atuais, não só com relação a melodias mas também a estilos e ritmos: “*ritmos que tem correlação com o mundo a gente evita usar*”. O que musicalmente entra de “*popular através dos cânticos*” deve possuir um texto tão correto, de forma tal que esse se sobreponha a música, ou seja, à melodia e ritmos que dão suporte a esse texto.

Reconheço, no entanto, a importância de se ter em mente a diferenciação do popular nos tempos de Lutero e do popular na sociedade contemporânea. Conforme Araújo:

Essa referência à expressão "música popular" requer, porém, um breve comentário. Nos termos de Antonio Gramsci, ela seria considerada como segmento de uma cultura nacional-popular, expressão dos antagonismos entre classes sociais em uma sociedade nacional particular. A este conceito é contraposto aquele que Ortiz (1988) denominou cultura internacional-popular. Esta última "nasce, circula e é consumida como mercadoria lançada simultaneamente em diferentes mercados nacionais, simultaneamente [sic] internacional" (Ianni 1992: 49) (Araújo;1996).

Apesar das diferenças, tanto o ‘nacionalista’ – sejam estes simples ritmos regionais brasileiros, como o samba ou o baião exemplificado por Miriam – quanto o ‘artista pop de mídia’, sugerido por Deborah, parecem entrar nessa concepção de ‘popular’ para a liderança musical de IBT – estejam estes dentro ou fora do chamado mundo *gospel*.

É possível dizer que o movimento gospel se apropriou, sem restrição, de coisas “*mundanas*” para a divulgação religiosa, e mesmo como ‘alternativa criativa à música sacra evangélica’, talvez como uma forma de contracultura evangélica, muito aliada ao pentecostalismo. Pode-se observar essa cena pelo recorte das idéias de IBT aqui já expostas: ao assumir ‘ritmos correlatos ao mundo’, há uma ‘distorção na maneira de as igrejas usarem a música’; a ligação com a mídia gera o ‘status’ artístico, e podem vir questões tais como: ‘isto está sendo feito de coração para Deus?’. Ainda que de forma velada em suas falas, o que a liderança musical de IBT parece passar, em sua prática, para o restante da igreja, é que suas formas cultuais e culturais, apoiadas em sua tradição musical são as corretas no que tange a

sacralidade, reverência e racionalidade na comunicação igreja-Deus. O julgamento entre duais – certo/errado, sacro/profano, pode/não pode, sim/não, ou isso/ou aquilo – pode ser visto como o centro praxial de IBT, de forma que esta cria seus fiéis em uma tradição que luta contra as adaptações e pressões contemporâneas a respeito de cultuar, cantar e ser evangélico atualmente.

3.1.2. IBP: a forma do (in)formalismo

Culto pra mim na igreja é o momento de celebração. Você vai pro culto pra celebrar, você vai pro culto pra ter este tempo com Deus. Onde você agradece, onde você pede, onde você canta. Mas eu creio que nossa vida deve ser um culto, um culto sempre. Tudo que a gente faz deve ser pra agradar a Deus (Davi).

Nós cristãos, a gente acredita que nossa vida é um culto a Deus, não somente aqui, nessas 2 horas de reunião que chama culto (Mateus)

Acho que o culto é essa coisa da comunhão. Porque se não, todo mundo ficava em casa de boa. Acho que uma das coisas mais importantes no culto é isso, esse lance da comunhão debaixo de uma liderança (Paulo)

É o momento que you está ali pra se entregar mesmo, pra você se dar. Você está cultuando, você está se dando, se entregando (Josué).

Jesus veio, rasgou o véu, é a nossa vida. Eu não me preparo, eu vivo o culto. [...] Quando a igreja recebe a música e participa, você vê que está dando tudo certo. Agora, quando você vê que o pessoal está se dispersando é porque tem alguma coisa errada. A igreja é o termômetro, por ela que você vê. [...] Eu não consigo distinguir onde começa minha vida, onde começa o culto e onde começa a música (Salomão) [grifos meus].

O culto, para além de ritual em espaço físico, expande-se, na visão da liderança de IBP, para uma postura de vida. Não que a liderança de IBT não tenha essa mesma visão, no entanto, o que evidencia a postura de vida é a prática no próprio *locus* do culto. É possível observar como as posturas em IBP não se excluem, mas se complementam. Os verbos relacionados ao culto aqui são muitos semelhantes ao da outra igreja – *estar, ir e vir* – o que chama atenção, no entanto, são os verbos *ser e viver*. A pessoa *está* no culto, *vai* cultuar, no entanto, sua própria vida *é* um culto. Não se trata de estar no culto *ou* viver um culto, mas sim de estar no culto *e* viver um culto. Essa visão e prática ampliadas proporcionam uma

liberdade (in)formal do culto, que terá como seus principais elementos os mesmos retirados do texto de *Isaias 6*, contudo, sem uma ordem necessariamente pré-estabelecida. Linha emocional, interação com a igreja e improvisação marcam os cultos sob essa liderança.

- **Improvisação: espontaneidade**

A espontaneidade passa a ser marca dos pentecostais, que passa a ser imitada por muitas igrejas da tradição histórica. Segundo Cunha (2004:113-114), a centralidade da música e a técnica da espontaneidade configuram o espaço pentecostal como voltado para o ‘espetáculo’, inserido numa comunicação de mídia, muitas das vezes aliada à produção e comunicação de massa. Mas em que medida essa espontaneidade, é de fato espontânea? Cohn diz que “nenhuma regulamentação normativa ou legal pode substituir inteiramente os sentimentos que brotam espontaneamente nos homens nas suas aproximações e afastamentos recíprocos” (1998). De fato, regulamentações e sentimentos espontâneos transitam em diferentes sistemas operacionais, mas talvez o que seja interessante de se observar aqui é como se assegura, na forma do culto, a continuação ‘formal’ da espontaneidade.

Ao contrário de IBT, as ordens dos cultos não são impressas e nem passadas com antecedência aos que participarão ativamente no culto. Pelo fato de ser líder musical do grupo e também pastor, Davi é quem prepara as ‘ordens’ de culto, e como os músicos que tocam com ele o acompanham constantemente em turnês, a ordem das músicas é passada minutos antes do início do culto.

Ao ser questionado sobre esse preparo, ele disse:

O culto existe principalmente pra gente não perder a motivação. Porque uma vez que a gente começa a receber por tudo que faz a gente quer receber por tudo o que faz. Mas a igreja é diferente, ali nós somos voluntários, nós não recebemos. O culto serve pra gente estar ali servindo. Toda terça é um desafio pra gente, porque a gente viaja muito. E o preparo pro culto é muito simples. O que eu faço? Eu preparo uma mensagem que é uma reflexão na bíblia, uma reflexão pro nosso dia-a-dia, pra nossa caminhada, e dentro dessa reflexão eu preparo canções que vão preparar o coração das pessoas para ouvir aquela mensagem. A mensagem e a música no meu caso andam muito juntas. A mensagem e a música vão passar a mesma realidade (Davi).

Se ele prepara antecipadamente as ordens, então ele não improvisa? Do latim, *improvisu* significa fazer sem preparação prévia. Em música, no entanto, esse conceito se expande e pretendo usar dessa expansão para analisar a (in)formalidade nos cultos de IBP. Segundo

Nettl (*s.d.*), uma das definições de improvisar seria uma elaboração ou ajuste numa estrutura já existente. Na forma do culto, como já vimos anteriormente, deveriam estar contidos: louvor, mensagem, oração e dedicação. Estes elementos estão presentes no culto de IBP, mas não em uma ordem definida. Para esclarecer esses ajustes formais, comparo diferentes cultos.

COMPARAÇÃO DOS CULTOS – IBP		
11/09/2007	02/10/2007	30/11/2007
Música de fundo - oração	Música cantada 1	Música de fundo – oração
Espontâneo	Espontâneo	Música cantada 1
Música cantada 1	Música cantada 2	Música cantada 2
Música cantada 2	Música cantada 3	Oração
Música cantada 3	Música cantada 4	Música cantada 3
Música cantada 4	Música cantada 5	Espontâneo
Espontâneo	Espontâneo	Música cantada 4
Música cantada 5 Dedicação de dízimos e ofertas	Música cantada 6	Música cantada 5 Dedicação de dízimos e ofertas
Mensagem (com música de fundo)	Oração	Espontâneo
Música cantada 6	Mensagem (com música de fundo)	Mensagem (outro pastor)
Nota: Espontâneo foi definido pelo próprio grupo como uma oração cantada.	Música cantada 6 Dedicação de dízimos e ofertas (música especial cantada por outro grupo)	Oração de apelo
	Música cantada 7 (música cantada por outro grupo)	Música cantada 6

TABELA 5: Comparação entre cultos em IBP ⁷

A forma do culto mostra-se maleável, permitindo improvisos e ajustes quando necessários, pois, mesmo não institucionalizadas através de um estatuto, as idéias de interação com a igreja e liberdade de culto através da ‘ação’ do Espírito Santo é marca de muitas igrejas em diferentes denominações pentecostais ou neopentecostais; uma vez que, uma das ‘bandeiras’ desses movimentos, vindos dos ‘revivals’ norte americanos, é ir contra a cultura rígida dos evangélicos ‘tradicionais’. Mas em que medida essa tentativa de uma contra-forma é de fato

⁷ Para a qual as cores correspondem aos elementos: LOUVOR E ADORAÇÃO, ORAÇÃO, DEDICAÇÃO e MENSAGEM.

algo sem forma? Em nenhuma medida. Pois se percebermos bem na tabela acima, ainda que com pequenos ajustes, a não-forma assume uma formalidade, que se pretende (in)formal na busca por uma linha de resposta emocional da igreja.

- **Linha músico-emocional e interação com a igreja**

“Os cultos pentecostais têm um ethos, um espírito e uma estrutura emocional distintas. Cultos emocionais são feitos de um sistema normativo de emoções e comportamentos que operam durante o curso do ritual religioso” (Nelson *apud* Miller & Strongman; 2002:8). Nesse campo normativo de emoções está o cerne do pentecostalismo, no entanto, este é posto em prática de diferentes formas em diferentes igrejas. Uma procuram essa experiência emocional através de orações e falas altas, aliadas a jejuns, outras através de mensagens com pregadores ‘inspirados’ pelo Espírito Santo, outros se utilizam da música (Souza, A., 2005).⁸

Observar a comparação de diferentes cultos em IBP revela a importância da música nesses espaços, dada à sua presença quase ininterrupta, que pode ser entendida como uma facilitadora na comunicação. A música dita a ordem do culto e integraliza liderança e liderados na busca de algo comum: Deus.

Eu gosto da música porque ela preenche o vazio, ela preenche o espaço. Quando você fala tem muito vazio. Quando o tecladista me acompanha na mensagem, se eu falo algo mais forte ele toca mais forte, se eu falo algo mais delicado, ele toca mais delicado, assim, agrega tudo [...]. Já teve culto que a primeira música foi o ápice do culto. Tem momentos que a primeira música foi o boom, e o restante... Bom, já foi o que precisava. Como tem culto que a última foi o máximo, ou o meio. Isso vem. Eu vou lá pra igreja pra buscar a Deus, igual a todo mundo. Eu num vou pra igreja, num faço música, num falo de Jesus pra dar lição de moral. Tem momentos que todo mundo fica animado e agitado e há aquele ápice. Num é nada programado (Davi).

As concepções de igreja como ‘cozinha de casa’ ou como ‘termômetro’ e a ligação dessas idéias com a prática musical apontam para um ambiente descontraído e receptivo, e a meu ver, musicalmente construído, no qual a música é vista como sentimento em si, e também produtora e comunicadora de sentimentos. A interação da congregação com essa música – seja cantada, em forma de espontâneo ou como complemento da mensagem,

⁸ “*Pentecostal worship services have a distinct ethos, a spirit and an emotional structure. Emotional worship services are made up of a normative system of emotions and behaviors that operate during the course of religious service ritual*” (Nelson *apud* Miller & Strongman; 2002:8).

determina a qualidade de um culto. Esses músicos que estão à frente do culto controlam, ou, buscam um controle, dos meios materiais e simbólicos – aqui: a música, as letras, bem como os demais discursos que as acompanham – que se aliam ao contexto, criando significados além da emoção somente. E ainda, esse controle é o que torna a pretensão de informalidade em formalidade, um sagrado domesticado nos termos de Bastide (*O sagrado selvagem*, 1992).

Se está no momento de adoração, todo mundo num momento adorando, e você do nada começa a fazer uma música agitada, você quebra a essência, você sai da essência, a essência passa a num ser mais aquilo, passa a ser só música. Então a gente começa primeiro com a música, com a questão musical do negócio, pra depois passar pra questão espiritual, como se fosse o tabernáculo. Tem o lugar do incensário, o lugar santo e o lugar santíssimo. Começa primeiro na música de fundo com uma palavra uma oração, que seria o lugar do incensário. Aí você entra pro lugar santo. Começou a música, um pouquinho mais agitada, que já te leva pra uma questão um pouco mais espiritual. E o lugar santíssimo, que é a hora que começa aquela música totalmente espiritual. Que num vai ter aquela complexidade harmônica, nem rítmica. Ela vai realmente proporcionar um estado de... Num é repouso... Encontro... A música tem esse poder né, de te levar até Deus (Pedro).⁹

A música é como se fosse uma preparação pra pessoa quando chegar o momento da mensagem já estar mais envolvida com a Palavra de Deus. É muito mais fácil pra pessoa ouvir a Palavra de Deus numa música do que ela sentar e ficar ali ouvindo a palavra. Porque eu acho que a música em 3, 4 minutos te diz muito mais do que talvez um pastor que gaste uns 40 minutos pra falar. O legal da música é isso: ela entra em qualquer lugar, querendo ou não a pessoa vai ouvir aquilo ali, e se tá falando de Deus aquilo vai bombar na cabeça dela (Josué).

Então, se você predispõe uma harmonia, um enredo musical que vá conduzir a emoção das pessoas, o tempo todo, então você vai conseguir prender a atenção delas. Música, teatro, a arte, ela lida com as emoções. Se você coloca uma luz que liga na hora exata, que apaga na hora certa, uma fumacinha que sai quando tem que sair, isso é arte, é pra prender a atenção. Nada pode ser feito sem propósito. Tudo tem um propósito: a altura dos instrumentos, a luz, a mixagem. É tudo feito pra emocionar as pessoas. Não pra emocionar assim, fingindo pra que elas pensem que está tudo bem. É como um óleo no motor de um carro, pra facilitar o que a gente tá querendo passar. Tudo é um artifício (Salomão).

⁹ Aqui, Pedro faz referência direta à estrutura arquitetônica do Templo dos judeus em Jerusalém, descrito no Antigo Testamento.

Há uma consciência assumida da centralidade da música no culto. Ela constrói o espaço de atuação da liderança; não o espaço físico, mas o espaço existencial do culto, onde ocorrem as trocas horizontais – da comunhão entre pessoas de uma mesma fé – e verticais – das pessoas com o transcendente. Atrevo-me a pensar a música nos cultos sob essa liderança em IBP um pouco além. Ao contrário de ‘óleo no motor de um carro’, vejo-a como o próprio ‘motor do carro’ – aquela sem a qual o culto não ‘se movimenta’. Através dela, a liderança prende a atenção do público durante o culto, interage com esse público e busca levar o público a um processo de ‘adoração’. Essa atitude de ‘prender’ musicalmente a atenção de adoradores é confirmada por Sloboda (2000) como característica em muitos tipos de cultos. ‘Tudo é um artifício’ para se chegar aos objetivos propostos pelo ato de cultuar: interagir social e transcendentalmente.

Os músicos que aqui buscam essa interação, todavia, compreendem que quanto mais ‘próxima’ do contexto social formador daquele público for a música, maior será a potencialidade desta em comunicar e construir o espaço do culto. Para isso o ‘sacro formal’, que outrora vimos em IBT, será visto de outra forma, bem como o olhar sobre ‘as coisas do mundo’ será diferenciado.

- **Música: um lugar de outras diferenciações entre sacro e profano**

[...] muitas pessoas em nossa cultura associam música de órgão com cenários de adoração (como resultado da experiência de cenários de adoração anteriores envolvendo música de órgão), mas não associam a música pop; música de órgão parece apresentar em si o ‘sacro’ e música pop, ‘profano’ [...] (Sloboda; 2000:114)¹⁰.

A música no culto de IBP está inserida na cultura pop, aquela do ‘*american way of life*’. Ritmos, estilos, instrumentações e formas se mesclam para construir músicas classificadas pelo mercado como ‘gospel’, que, como dito anteriormente, parece ter se apropriado das ‘coisas mundanas’ nas visões mais ‘tradicionais’, dando uma amplitude ao conceito de sagrado, ou criando outra categoria de sagrado.

¹⁰ “[...] many people in our culture associate organ music with worship settings (as a result of experiencing many previous worship settings involving organ music), but do not so associate pop music, organ music can in itself appear ‘sacred’ and pop music ‘profane’ [...]” (Sloboda; 2000:114).

Esta nova categoria é reflexo do movimento crescente do mercado evangélico: os artistas, 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 linguagem popularizada no cenário evangélico, são “instrumentos de Deus” (Cunha; 2004:148).

Um sagrado no qual, musicalmente, se pode tudo:

Pode tudo. Porque assim, num existe uma regra. A música está aí para ser feita, cada um expressa os sentimentos que tem da forma que quer. Vamos fazer música, ‘música música’. Num é fazer barulho, num é fazer só notas, é fazer música. Música se faz com sentimento. Música é sentimento, é arte, você se expressa através da música (Mateus).

Musicalmente se pode tudo, pois tudo vem de Deus:

O diabo não cria nada, ele não sabe criar nada. Deus é o criador de todas as coisas. O diabo nada mais fez do que roubar. Quando ele se rebelou contra Deus e levou 1/3 dos anjos, ele era o anjo da música, ele levava a música ao trono de Deus, então ele levou algo que Deus criou. A essência da música, a essência das melodias, elas vêm do coração de Deus. Então, não há, na nossa concepção, uma melodia que seja satânica, um som que vem do inferno. Mas não existe nada fora da igreja que a gente precise receber, precise se alimentar, nós temos em nós a fonte. Então, o que a gente passa pra igreja é que ela desenvolva os dons, desenvolva a musicalidade e aprenda a levar isso pra Deus sem precisar se comparar com quem é de fora, sem precisar olhar pra o que é de fora (Davi)

No entanto, essa sacralidade imanente da música e essa liberdade de expressão musical no culto devem estar aliadas ao que o grupo deseja passar e ao que a igreja deseja receber (mecanismos de controle da ‘forma’ do culto), para que o culto horizontal, a comunhão com os irmãos, e a relação de respeito entre eles não seja quebrada, e para que se atinja o objetivo de levar a igreja a adorar:

Hoje você pode tocar tudo, você pode tocar rap, raggae, samba, funk. Antes não, tinha estilos pré-definidos e você num podia mudar, tocar nada diferente daquilo. Você pode usar efeitos, elementos mais fortes, guitarra, rock e tal. Agora, o que a gente sempre comenta no grupo e tenta estabelecer como prioridade é o nosso relacionamento, independente do que cada um gosta de tocar, nós temos que respeitar todos. O tempo todo a música mexe

com o sentimento das pessoas, e você pode gerar intenções através da música. Se você toca uma música falando: vamos adorar, vamos celebrar, vamos glorificar a Deus, as pessoas vão fazer aquilo. Mas se você toca falando outras, elas vão fazer... Mesmo na igreja, às vezes as pessoas extrapolam os limites (Salomão).

Ao enfatizar ‘antes’, o grupo parece se colocar no ‘agora’. O antes equivale a igrejas que, como IBT, escolhem (e zelam para que isso permaneça) estar presas em estilos pré-definidos de culto, de música e de ser batista, e se pensamos na própria história de IBP, antes, ela era da linhagem tradicional. O agora, entretanto, se abre, expande seus limites e conceitos para alcançar um público maior, um crescimento e uma visibilidade nos meios de comunicação, uma tradição criativa, que parece entender que a tradição consiste numa permanência na mudança – criação e recriação de conceitos, formas que se adaptam conforme as necessidades e desejos das pessoas que a constituem.

3.2. Análises musicais: formas, timbres, estilos e performances

Duas formas de cultivar, formal e (in)formalmente, mostraram-se muito próximas, se vistas pelo prisma do controle das ações em culto. Aqui, talvez as análises musicais nos confirmem essas semelhanças, e talvez as performances nos mostrem as diferenças finas que fazem com que as similaridades dêem mais lugar à diferença.

A análise é uma ‘sub-disciplina’ dentro da Musicologia responsável por verificar a coerência interna numa obra musical (Beard; 2005:11). Essa disciplina se encarrega de observar a organização de temas canonizados da música erudita: forma, harmonia, instrumentação, e, atualmente, graças à semiótica e as outras ‘musicologias’, as relações entre elementos musicais e outros contextos, sejam eles textuais, visuais, ou mesmo sociais.

As músicas observadas neste trabalho transitam em ambientes ligados à música européia - canonizada pela Academia, construída num sistema tonal com caminhos harmônicos previsíveis e descritos em regras, sendo, muitas vezes, a melodia mais valorizada que o ritmo (Blum; 1992) e possuindo formas também já previamente definidas e determinadas – e em outros da chamada música pop, que também respeita regras de forma e

harmonia, porém trata-as com mais flexibilidade, ou melhor dizendo, trabalha de outras modos as questões formais e harmônicas. Assim, o que interessa aqui é a maneira como, em cada contexto de culto, esses elementos já conhecidos vão ser tratados e interpretados.

3.2.1. Analisando formas

Em *Fundamentals of Musical Composition*, Schoenberg declara que ‘forma significa que uma peça é organizada: isto é, que ela consiste de elementos funcionando como um organismo vivo... As principais exigências para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência’. Contrastando, para Langer, forma ‘é sempre um todo perceptível, auto-identificado; como um ser natural, tem característica de uma unidade orgânica, auto-suficiente, realidade individual (Whittal, *s.d.*)¹¹.

Cada música que ouvimos possui uma lógica interna própria, e cujos significados vão ser atribuídos de diferentes formas a cada escuta. Essa lógica geralmente é identificada pelos elementos de repetição e contraste: o que é percebido como igual ou diferente. Como tanto em IBP quanto em IBT o material sonoro é complementado por uma letra, esses elementos de repetição e contraste são facilmente identificados e combinados nas seguintes possibilidades: a estrutura musical permanece e a letra muda; a letra permanece e a música muda; ambas mudam, ou permanecem.

Analisando o hinário oficial de IBT – Cantor Cristão – vemos que, formalmente, uma boa parte dos hinos possui duas partes, a saber, estrofe e refrão, característica adotada desde os tempos de Lutero. Essa forma pode ser classificada como binária simples. No entanto, ainda que musicalmente uma forma binária simples, textualmente ela será um binário cíclico. Se chamarmos a estrofe de X e o refrão (estribilho) de Y, musicalmente teremos a forma X-Y. Ao considerar o texto, veremos que X se altera, uma vez que o texto nele muda a cada estrofe; Y, todavia, permanece igual. Assim, teremos uma forma final **X – Y – X’ – Y – X’’ – Y**, na qual o sinal ^(’) indica a mudança textual que vai se repetir conforme a quantidade de estrofes de cada hino. Vejamos um exemplo.

¹¹ “*In Fundamentals of Musical Composition, Schoenberg declared that ‘form means that a piece is organized: i.e. that it consists of elements functioning like those of a living organism ... The chief requirements for the creation of a comprehensible form are logic and coherence’. For Langer, in contrast, form ‘is always a perceptible, self-identical whole; like a natural being, it has a character of organic unity, self sufficiency, individual reality’*” (Whittal, *s.d.*)

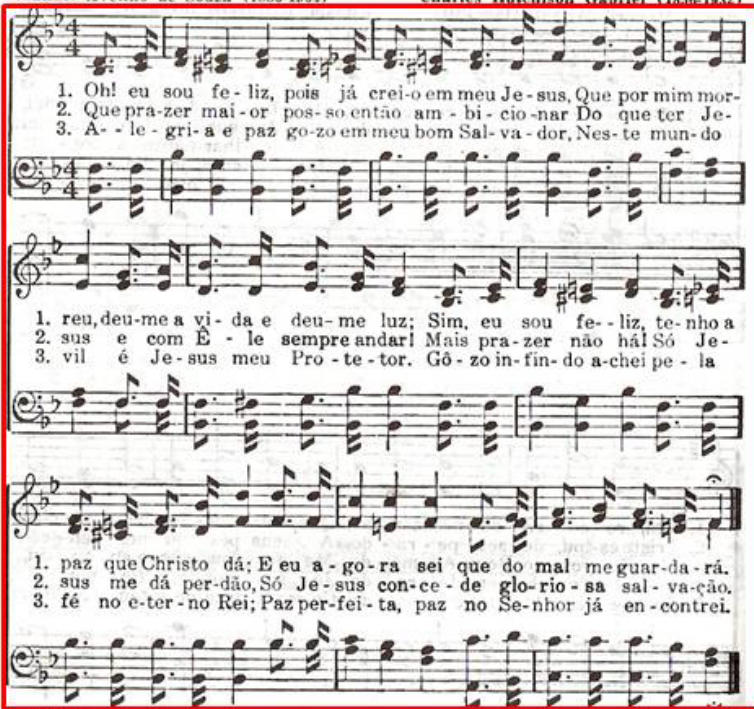

LOCALIZAÇÃO NO C.C.	TÍTULO DO HINO
405	LETRISTA GÓZO E PAZ
	COMPOSITOR
	12.12.12.12. com Estrib. Manuel Avelino de Souza (1886-1962) Charles Hutchison Gabriel (1856-1932)
X	 <p>1. Oh! eu sou fe- liz, pois já crei-o em meu Je- sus, Que por mim mor- 2. Que pra-zer mai- or pos- so então am- bi- cio- nar Do que ter Je- 3. A- - le - gri- a e paz go- zo em meu bom Sal- va- dor, Nes- te mun- do</p> <p>1. reu, de- u- me a vi- da e de- u- me luz; Sim, eu sou fe- liz, te- nho a 2. sus e com Ê - le sempre andar! Mais pra- zer não há! Só Je- 3. vil é Je- sus meu Pro - te - tor. Gô - zo in- fin- do a- chei pe - la</p> <p>1. paz que Chris- to dá; E eu a - go - ra sei que do mal me guar - da - rá. 2. sus me dá per - dão, Só Je - sus con - ce - de glo - rio - sa sal - va - ção. 3. fé no e - ter - no Rei; Paz per - fei - ta, paz no Se - nhor já en - con- trei.</p>
Y	<p>Estribilho</p>  <p>Sim, fe- liz eu sou só por Cris - to; E por Ê - le sou ben - quisto; meu Je - sus, Pois por Ê - le eu te- nho a ben - di - ta paz;</p> <p>Em Je - sus eu go - zoê- se dom ve - raz; Seu a - mor me sa - tis - faz.</p>

FIGURA 8: Hino 405 do Cantor Cristão – exemplo de forma binária cíclica ¹²

Na execução de um hino é comum ter-se uma introdução, geralmente a última frase do hino, e às vezes um interlúdio. ¹³

¹² Para uma análise auditiva própria, ouça a faixa 8 do CD.

¹³ Outra forma de hino relevante no CC pode ser chamada de estrófica, pois não existe um estribilho, e para qual X corresponde ao todo que será repetido apenas com mudança textual: X – X’- X’’, e assim por diante. Estatisticamente, dos 560 hinos contidos no CC, podemos classificá-los como: 52% forma X-Y; 46,5% forma estrófica X-X’; 1,5% outras formas.

Como já dito anteriormente, são formas simples, para melodias simples e sem grandes rebuscamentos harmônicos, fáceis de serem guardadas no ‘ouvido’ dos fiéis: *vamos dizer assim, 70% dos nossos cânticos são extraídos do CC, e são cânticos mais simples, mais fáceis de serem assimilados* (Elizeu). A melodia permanece e a letra muda, exigindo de quem canta uma maior atenção na letra que no material musical. Consiste aí, na visão de alguns músicos, principalmente em IBT, a eficácia da comunicação da música no momento do culto: ela é eficaz porque suporta bem os textos, a palavra que deve ser cantada: *quando o cântico é mais eficaz, e tem uma melodia mais conhecida, eu me sinto mais livre pra atuar* (Elizeu)

Essa estratégia de preservar a música e mudar o texto, vinda dos tempos de Lutero, também é usada em IBP, vejamos como. Tomo como exemplo a primeira música cantada no culto de 02/10/2007, *Nada se compara*.¹⁴

INTRODUÇÃO	Am⁷⁽⁹⁾ (4 compassos guitarra) II: Am⁷ Am⁷/G F^{7M} Am⁷/G :II (todos os instrumentos, ao todo, 8 compassos)
Y	Am⁷ Am⁷/G F⁹ Gsus4 Am⁷ Nada se compara nada se compara (compara a ti) Am⁷/G F⁹ Gsus4 G/B C Nada se compara nada se compara (compara a ti)
X	C Am⁷ Dm⁷ F/G G/C Am⁷ Dm⁷ F/G G Quando eu te conheci não olhei mais pra mim C Em⁷ F F/G G/C Am⁷ Ab^{7M} Bb⁶ Quando eu te vi não olhei circunstâncias C G/B Am⁷ G F C/E Quando te ouvi reconheci Dm⁷ F/G G/B F/A C/G Bb2 Am⁷ Dm⁷ E7/G# Que nada se compara a ti
Y	Nada se compara, nada se compara (se compara a Ti)
X'	Nem o céu e o mar a lua e as estrelas Nem o brilho desse mundo e suas riquezas Quando olho tudo isso eu reconheço Que nada se compara a ti

¹⁴ Esse culto não foi descrito em minúcia, apenas na tabela de comparação, entretanto essa música é um bom exemplo de forma. Faixa 9 do CD anexo, ela é acompanhada pelo trecho de um espontâneo (faixa 10) muito próximo ao que aconteceu nesse culto. Infelizmente, por problemas com aparelhagem de som, minha gravação desse dia não teve boa qualidade, assim, resolvi utilizar da gravação profissional feita pelo grupo de Davi.

Y	Nada se compara, nada se compara (se compara a Ti) [só com guitarra e/ou baixo]
Y	Nada se compara, nada se compara (se compara a Ti) [com todos os instrumentos]
INTERLÚDIO	C/E F Am⁷ G Em⁷ F Dm⁷ Am⁷ G C/E F Am⁷ G Bb² F/A G/B A/C# (Solo de sax – 8 compassos, com modulação, 1 tom acima)
Z	D A/C# Bm⁷ Bm⁷/A G D/F# D/E Em⁷ Asus A Nada se compara ao teu amor que me conquistou Jesus D A/C# Bm⁷ Bm⁷/A G D/F# A/B Bm⁷ F/Bb Am⁷ Amor tão grande como este amor de morte de cruz
Z	Nada se compara ao teu amor que me conquistou Jesus Amor tão grande como este amor de morte e de cruz (C2 Bm⁷ Em⁷)
Y *	Bm⁷ Bm⁷/A G⁹ Asus4 Bm⁷ Nada se compara nada se compara (compara a ti) Bm⁷/A G⁹ Asus4 A/C# Bm⁷ Nada se compara nada se compara (compara a ti) (* 1 tom acima de Y)
Y *	Nada se compara, nada se compara (se compara a Ti)
Y *	Nada se compara, nada se compara (se compara a Ti) Nada se compara, nada se compara (pausa de 2 compassos)
FIM INSTRUMENTAL	A/B Bm⁷ C/Bb F/Bb F C/E G/A D D (2 compassos)

TABELA 6: *Nada se compara*

Olhando horizontalmente temos:

INTRODUÇÃO – Y – X – Y – X' – Y – Y – INTERLÚDIO – Z – Z – Y* – Y* – Y* -FINAL

A melodia aqui também é simples, a harmonia um pouco mais rebuscada, com muitas passagens, inversões e dissonâncias acrescentadas aos acordes. Devido ao acréscimo de outras partes, essa forma sai de um binário para cair no chamado *rondó*, outra forma cíclica, caracterizada pelo retorno em uma das partes. A parte em questão seria **Y**, o refrão. No intuito de fugir à previsibilidade, o compositor começa a música pelo refrão, coloca um interlúdio no qual modula a música de **C** (Dó maior) para **D** (ré maior), e acrescenta um final instrumental.

A repetição aqui também é vista como algo eficaz, no entanto, para essa liderança não é manter a música e mudar a letra que prende a atenção da congregação, e sim repetir música e letra sempre que possível, às vezes alterando o arranjo musical para que a letra seja fixada: em um determinado ponto alguns instrumentos param, voltam, há transposições. E como eles produzem música não apenas para o consumo interno da igreja, não deixam de estar atentos para as tendências de mercado:

Quando você começa a ouvir uma música, às vezes você tá vindo de um supermercado, vindo de algum lugar, até a sua mente entrar na música demora, num é uma coisa click... Às vezes a pessoa vai entender o refrão da música quando a música tá acabando. Se a música repetitiva não fosse boa comercialmente, ele não faria o sucesso que faz, e ela vende muito porque as pessoas gostam de fazer aquela oração repetidas vezes (Davi).

- **Formalismos e (in)formalismos: performances da forma**

Tal como a performance do culto deve obedecer à ordem impressa e determinada, assim também a performance musical deve obedecer às partituras impressas, em IBT. Mesmo quando os pianistas não tocam exatamente o arranjo coral proposto pelo CC, acrescentando arpejos e/ou oitavas, eles não fogem à estrutura dada: não modulam, não mudam a letra e nem acrescentam falas entre as estrofes. Buscam seguir o que a partitura propõe e prezam pela ‘correção’ performática, uma vez que estão conduzindo a congregação à adoração.

Eu tenho que fazer esse povo aqui prestar culto a Deus. Então qualquer coisa que acontece de diferente, errou ali, eu desconcentro (Miriam).

Mas às vezes a atenção fica muito voltada pra performance. Tocar certinho pra não atrapalhar a congregação. Tocar certinho pra não atrapalhar o regente. Às vezes dá até pra tocar junto, pra cantar e tocar. Porque a gente também pode tá regendo e tá muito preocupado em apenas conduzir a congregação (Ester).

Apesar de parecer mais informal que em IBT, a performance de IBP também obedece às formas dadas. Não se muda radicalmente os arranjos, já conhecidos e gravados em CDs, no momento do culto. Os músicos tocam como eles tocaram no CD. O que a partitura representa para IBT, a gravação representa para IBP. Há, no entanto uma liberdade criada pelos

momentos de espontâneo e pelas muitas falas colocadas por Davi na música, também conhecidas como ministrações.¹⁵

Existe ainda uma certa liberdade com relação ao erro, não que ele deva acontecer, porém, se acontece, o dirigente tenta corrigi-lo de maneira descontraída, uma vez que, como já vimos, há uma postura de *desobrigação* com relação à congregação. Essa desobrigação é, contudo, paradoxal, uma vez que, mesmo não tendo obrigações morais com a pessoa (ela está ali porque quer e vai permanecer ali se quiser), a partir do momento que ela opta em estar ali a minha ‘obrigação’ é levá-la a adorar. Esse processo deve partir primeiro dos próprios músicos, como por magia simpática (Mauss; 1974): eu não levo as pessoas a adorarem através de uma performance correta, mas sim através da minha própria adoração, do meu sentimento.

Esse aqui é um momento meu. Lógico que eu tô com uma banda, eu num tô tocando sozinho, mas eu tento dar o meu melhor, principalmente porque eu tô louvando ao Senhor. Eu tô retribuindo o que Ele me deu, esse dom da música, de poder me expressar através de um instrumento. Então, eu procuro fazer assim, o meu interior mesmo louvar (Mateus).

Falo comigo: esquece lá e faz você aqui. Claro, a função é intermediar sim, levar o povo a adoração. Mas mais do que isso, precisa partir de mim primeiro (Ana).

Você não toca simplesmente por tocar, tudo conta, cada movimento seu você tem que passar pra igreja, porque música é isso, é sentimento. E tem a questão espiritual, se você num tá bem, às vezes num rola, por mais que a música seja linda e tudo esteja ótimo. A música sempre é a mesma coisa, o dia que é C [dó maior], é C e pronto, mas a questão sentimental, a questão espiritual tem que estar bem, porque quando você tá tocando, cantando, você está aberto como um canal para que a glória de Deus chegue à igreja. Então, se tem alguma coisa impedindo, aí você já sente, entendeu? No nosso caso, a gente toca música pop, num tem muitas coisas complicadas, a gente foge um pouco do complicado. E a gente ensaia bastante pra na hora de tocar você num ficar preocupado com a parte técnica, mas sim com os sentimentos. Na maioria das músicas eu procuro me portar assim: me preocupar mais com os sentimentos do que com a parte técnica e simplesmente musical (Salomão).

Poderia tentar montar a seguinte equação:

Performance tradicional : adoração racional :: performance pentecostal : adoração emocional.

¹⁵ Nota 15 do capítulo 2.

No entanto, toda equação tende à polarização e ao reducionismo. Não é o que pretendo aqui. Penso que seja possível aliarmos uma tradição mais formal, com mudanças paulatinas ao racionalismo defendido por IBT, ao passo que o informalismo (ainda que formal) pode ser aliado a uma efervescência sentimental em IBT. No entanto, em ambas existem tanto sentimentos quanto razão, enquanto pólos potenciais, mas as diferenças residem na forma de mediação entre esses pólos, ou seja, na performance – com todas as suas facetas.

3.2.2. Analisando timbres e estilos

Como já foi dito, a instrumentação usada na performance de IBT é: piano acústico; piano elétrico – na grande maioria das vezes com som de órgão –; às vezes um contrabaixo, fazendo a linha do baixo nos hinos, e voz. A voz é um instrumento muito privilegiado, uma vez que é aquele que porta o texto, e devido à formação musical da própria liderança, tem tendência a ser usada com uma impostação quase lírica. Piano e órgão são já instrumentos tradicionais no meio protestante, uma vez que, os arranjos dos hinos em estilo *chorale*, são mais facilmente interpretados nesses instrumentos. Preservar o som de órgão em um piano elétrico, com muitos outros recursos, é uma prática que aponta para a idéia de que a tradição vinda com os missionários norte-americanos dever ser mantida.^{16,17}

O instrumento musical protestante era o órgão, com repúdio aos instrumentos populares de percussão ou cordas. A hinologia – mormente a grande fonte de inspiração espiritual, emocional e de veiculação dos conteúdos teológicos – estruturou-se por meio de versões de hinos tradicionais europeus ou norte-americanos ou mesmo canções populares nacionais. Isto refletia o sentido de negação das culturas autóctones assumido pelo PHM [Protestantismo histórico de Missão]: o popular anglo-saxão era admitido; o latino não (Cunha, 2004:73).

¹⁶ Aquela impostação vocal que busca uma maior projeção de volume, independente de estar ou não auxiliada por microfones; como pode ser observado nos exemplos das faixas 4 e 8 do CD anexo.

¹⁷ *Chorale*: Composições à quatro vozes, geralmente estróficas, podendo ou não possuir refrão. Seu arranjo é com frequência escrito para execução em instrumentos de teclado, conforme Marshall & Leaver (s.d.).

Já na performance de IBP, há, como as falas de seus músicos revelaram, uma variedade de estilos e timbres, muitos gerados dos vários recursos dos instrumentos elétricos, e mesmo de recursos eletrônicos como samplers e sintetizadores. Apenas lembrando, temos um piano elétrico (imitando som de piano); guitarra (com pedaleiras de efeitos); teclado e sintetizador (diferentes timbres eletrônicos); violão; bateria; trompete; trombone e saxofone, além da voz. Todos os instrumentos possuem seu valor e lugar nos arranjos, uma vez que cada música tem um ‘estilo’ e um ritmo próprios da chamada ‘música pop’, ou como querem alguns do ‘pop gospel’.¹⁸

Segundo Beard, “o conceito de estilo refere-se à maneira ou modo de expressão, a forma com a qual os gestos musicais são articulados. Dessa forma, ele pode ser visto como relacionado ao conceito de **identidade**” (2005:170) [grifo do autor].¹⁹

Identidade, talvez seja esse o termo.

[...] Depois veremos que a narrativa mítica foi uma tentativa de identificação do mundo. Desde a filosofia grega, encontramos reflexões sobre a identidade do indivíduo singular e do conceito universal, *este homem e o homem*, sobre a identidade e as diferenças, pois definir identidades é mostrar diferenças. Está implícito no conceito de identidade o conceito de diferença (Maia & Miotello).

O conceito de diferença está embutido em identidade, mas apenas quando comparamos diferentes agentes entre si, porque, se colocamos o agente em confronto consigo mesmo, é possível que tenhamos a similaridade explícita. Isto digo porque, se confrontarmos as músicas feitas em IBT veremos a similaridade das formas – corais –, dos timbres – o piano e órgão – e do estilo de performance – a obediência a uma ordem prescrita. Se confrontarmos as músicas de IBP, ainda que aparentem uma variedade maior, elas serão formalmente parecidas – a repetição, as transposições –, os timbres – clichês do mercado da música pop –, e a performance tendem à uma padronização. É um conjunto de iguais que só se tornam diferentes a frente de outro conjunto de iguais.

¹⁸ A faixa 11 do CD é composta por vários trechos de diferentes músicas, como forma de exemplificar essa diversidade de timbres e estilos.

¹⁹ “The concept of style refers to a manner or mode of expression, the way in which musical gestures are articulated. In this sense, it can be seen to relate to the concept of **identity**” (Beard; 2005:170).

- **Familiarizando o novo porque o novo se tornou familiar: performando pseudo-individualizações**

A padronização do ‘novo’ em familiar ocorre exatamente da necessidade de transformar o familiar em novo. Segundo Adorno (*apud* Middleton, 2002:46), isso pode ser observado nas categorias de análise aplicada aqui. Na forma, por exemplo, a repetição seria uma possibilidade de se rever uma experiência familiar, tal como uma não complicação harmônica, caracterizaria uma linguagem musical ‘natural’. Ao que parece, IBT opera nesses termos. Já em IBP, ainda que repetição e ‘naturalização’ sejam percebidos, ocorrem também o que o autor chamou de “efeitos pseudo-individualizados”, para chamar a atenção dos ouvintes, “confinados aos aspectos mais superficiais”, uma vez que o “escopo para uma ‘real’ variedade é tão limitado que eles de fato se tornam rapidamente clichês, padrões deles mesmos” (2002:50).²⁰

Esses efeitos foram classificados em cinco categorias: 1) complicação harmônica através de substituição dos acordes primários; 2) complicação de efeitos rítmicos com o uso de síncopas; 3) coloridos e ‘sujeiras’ timbrísticas; 4) ‘blue notes’ e 5) improvisações e paradas. Todas estas características podem ser encontradas nas músicas de IBP..

O *pop gospel* de IBP, na tentativa de variar, cria clichês que transitam entre a indústria cultural que produz a música de consumo gospel, ao passo que os clichês de IBT se criaram em tempos não tão recentes, mas se criaram e lá estão. O (in)formalismo do popular quer trazer elementos novos ao familiar. Estes elementos acabam se familiarizando e deixando de ser novos. O formalismo do que é impreso (partituras, ordens de culto) quer manter o familiar simplesmente familiar. Ao que parece, as coisas esperam por elas mesmas em ambos os casos.

Superfícies diferentes, diferenças superficiais, que acabam implicando em processos bastante semelhantes. A existência de diferentes modos de vivência de música e culto sobre um mesmo nome de ‘culto de igreja batista’ parece não compreender essa diferença como proximidade. Então, as coisas se passam como se o que estivesse sendo atacado, nas idéias e práticas discursivas das vivências de cada uma, fosse a diferença; não as igrejas, as pessoas

²⁰ *They are confined to the most superficial aspects, and scope for real variety is so limited that they in fact quickly became clichéd, standardized, themselves* (Adorno *apud* Middleton; 2002:50).

em si, mas o próprio processo de hibridação para se tornar diferente, ou a tentativa de não hibridação, para também se manter diferente.

3.2.3. Analisando performances: significados, delineações, inerências e experiências

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam eles próprios de formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permanecerá palavra muda, adormecida nas coisas.

Foucault; 1981:48

A performance, tanto dos músicos quanto das congregações, já foi descrita, no capítulo anterior quando da descrição dos cultos, e as descrições performáticas têm permeado esse texto como um todo. Em termos de significações dessas performances, eu talvez precisasse estabelecer primeiramente a quais tipos de significados estou me reportando, se afetivo, cognitivo, referencial, e assim por diante. No entanto, eu não creio nesse tipo de separação em se tratando de música e culto como cultura, e principalmente, de ambos enquanto vida; uma vez que a vida, ainda que possa ser analisada separadamente nesses compartimentos de afeto, cognição e referência, não é performada dessa forma. É sempre um todo com relação ao todo, e como diria Moraes refletindo Simmel, “a vida só se explica pela vida” (*apud* Ribeiro; 111:206). Performance é vida, e, por mais que em alguns momentos eu pareça tornar estáticos os significados aqui, por causa de análises localizadas, é fundamental saber que eles são dinâmicos, e que de fato, os significantes que geraram esses significados também o são. Além do que, são compreendidos e construídos individualmente, à revelia de toda forma ou estrutura social imposta. “Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha”, lembrando contudo que “a semelhança jamais permanece estável em si mesma”(Foucault; 1981:46); a semelhança é sempre a potencialidade da diferença.

Para se falar de significações, a semiótica nos dará dois campos: o da chamada significação primária – processos de descrição aparente ou conotativos, e o das significações secundárias ou denotativas. Segundo Stefani (*apud* Middleton; 2002:232), a significação

secundária vem da análise dos valores intencionais, implicações de posição, escolhas ideológicas, conotações emotivas, ligações com outros sistemas semióticos, conotações retóricas, de estilo e axiológicas. E segundo Nattiez, citado na mesma obra (2002:233), essas análises advêm de uma tentativa hermenêutica de compreensão do texto e da reconstituição das intenções dos produtores. Aqui, volto também à teoria dos significados musicais de Green, mencionada no primeiro capítulo, para a qual há significados inerentes ao material musical e significados delineados pelo contexto no qual a música é produzida.

Observemos então uma tentativa de interpretação de significações em cada igreja.

Por falar em interpretação, permitam-me um breve comentário. Em 26 de setembro desse ano, pude participar do encerramento da VI Jornada de Ciências Sociais da FAFICH/UFMG, com palestra do antropólogo Roberto Da Matta. Algumas colocações sobre interpretações e música foram feitas, e espero que elas ainda me influenciem tanto quanto quando saíram da boca de Da Matta. A primeira delas diz respeito ao compromisso que músicos têm de reproduzir uma música, um compromisso fundamental permeado pela fidelidade. Não fosse o desejo de fidelidade não haveria necessidade, e nem interesse, nas diferentes 'interpretações'. Por esse caminho, a música é sempre redefinida. Essa fidelidade pode ser vista como um dos fatores que embutem significados nas performances em culto, vistas pelo prisma da fidelidade na crença, nas definições de Deus, nas escolhas ideológicas, entre outras.

A segunda é o fato de o intérprete estar consciente de que não pode exaurir o alvo interpretado, pois objetos são passíveis de infindáveis interpretações. E aqui, eu me coloco como intérprete, não das músicas enquanto performances, mas das performances enquanto textos a serem lidos. Em terceiro, salientou-se que no esforço interpretativo, objetos e intérpretes se misturam. Se misturam enquanto agentes, se misturam nos recortes feitos.

Por fim, ele citou um exemplo claro de que existem interpretações e interpretações. 'Todo mundo tem uma prima pianista. Imagine ela tocando a *Valsa do Minuto* de Chopin, e compare com o Vladimir Horowitz interpretando a mesma peça'. Confesso que senti essa comparação um tanto cruel, porque eu era, possivelmente, a única pianista numa platéia lotada de pessoas, e, mesmo com aspirações de ser um terço do que é o Horowitz enquanto intérprete, o papel de prima pianista eu sem bem qual é. Mas compreendi. Talvez aqui eu não seja nem prima, nem gênio da execução interpretativa, apenas mais uma nesse exercício infinito, das interpretações de interpretações.

- **Significações musicais – IBT**

Ainda que na teoria de Lucy Green, as inerências sejam tratadas como intra-sônicas, pretendo tratar inerência, aqui, como aspectos intra-perfomáticos da música como um todo; e delineações como aspectos da performance relacionada ao contexto.

INERÊNCIAS	DELINEAÇÕES
Tudo em partituras	Toda ordem de culto impressa
Partituras seguidas à risca	Ordem do culto seguida à risca
Música com formas cíclicas, nas quais a mudança acontece somente no texto	Música como algo funcional – prepara as pessoas para o momento da pregação
Músicas correspondentes ao cânone da tradição batista	<i>Obrigação</i> - Negação de idiosincrasias
Músicas previsíveis	Racionalidade e padronização
Familiarização do ‘popular’ (regência dos cânticos avulsos)	
Música ‘séria’ – timbres limitados (piano e órgão)	Reverência e tradicionalidade
Música cessa no momento da pregação: a palavra falada é privilegiada	

TABELA 7: Inerências e delineações em IBT

Tendo a performance como o próprio texto a ser interpretado, percebo sim o caráter de fidelidade mencionado por Da Matta. Há uma fidelidade na performance interpretativa da tradição batista, das escolhas ideológicas em busca de um ‘estar separado’ do ‘mundo’, de se manter diferente frente as padronizações idiossincráticas de várias denominações, inclusive de outras linhagens batistas. Enfim, a música reflete e cria o ambiente de um campo de experiência e significação que parece ser o da *celebração*. Ali naquele espaço musical-religioso, as coisas se passam como se as pessoas se deleitassem no que fazem, compreendendo as inerências e delineações. Suas intenções são de perfeição performática (fidelidade a um texto) porque estão à frente, conduzindo uma comunidade através do contágio da experiência ela mesma, e a congregação parece responder também de forma positiva e celebrativa a toda essa experiência.

- **Significações musicais – IBP**

INERÊNCIAS	DELINEAÇÕES
Tudo tocado de memória	Culto sem ordem impressa – ‘improviso’
Gravações dos CDs musicalmente seguidas à risca, com possibilidades de intervenções do ‘ministrador’	Espontâneos e Ministrações informalmente formalizados
Estilos ligados à música pop	Culto despojado
Música cíclica – valorização da repetição: Música muda – texto permanece Música permanece – texto muda	Música como algo estrutural – caminha juntamente com a mensagem
Música acompanha tendências do mercado gospel (padronização de clichês musicais)	<i>Consumo</i> – produção voltada para uma carreira artística
Dinâmica e timbres conforme o momento de ministração	Emoção e feeling (linhas-músico emocionais)
Música, praticamente, ininterrupta: a palavra apóia a música na mesma medida em que a música apóia a palavra.	

TABELA 8: Inerências e delineações em IBP

Um outro texto, mas que também pode ser lido sobre a ótica da *celebração* e da fidelidade. Inerências e delineações caminham de forma positiva para esse grupo que entende o culto e a música como vida. Pois como diria o jovem tecladista Salomão, “se eu não fosse músico eu seria um vegetal”. Ainda que os padrões se pretendam ‘não-padrões’, eles também celebram a estética e as normas voltadas para o marketing e a mídia ligada ao mundo *gospel*, evidenciando não só o consumo, mas também a expansão dos limites das relações do culto na igreja e fora dela. Tudo celebra e é fiel às idéias que ditam esse estilo. Tudo o que é artifício intencional, para que as coisas aconteçam, é vivido e as coisas acontecem. As manifestações dos dons espirituais almejados e presentes nos auge efervescentes de música e derramamento do Espírito, a interação emotiva entre os músicos e a congregação, parecem dar a completude de uma experiência que celebra o ser e o estar em um culto com músicas, e

de músicas, para que se concretize as relações entre o homem, o sagrado e as necessidades sociais dessa interação.

- **Quando a ambigüidade existe: o retorno às minhas questões através das similitudes e diferenças**

Algumas questões, expostas no primeiro capítulo, impulsionaram a pesquisa, e talvez aqui seja o momento de retornar a elas. As primeiras diziam respeito a diferenças musicais: As músicas dessas duas igrejas aparentam diferenças, elas são, de fato, diferentes? Em quê elas diferem e como? Criam uma unidade ou uma distinção maior entre essas igrejas?

Ao que parece, é possível afirmar que toda música é diferente, e a mesma música se torna diferente ao ser interpretada e ouvida por pessoas diferentes. O que se mostrou similar aqui, no entanto, foram os processos musicais: a fidelização aos timbres, às partituras ou gravações, os aspectos formais da repetição. No entanto, se diferem em seus estilos, voltados ou não para o consumo, em suas performances espetaculares ou simples, em seus aspectos de função no culto ao simplesmente dar suporte ou ao se tornar a própria palavra, no verbo que se faz canto e no verbo que é canto. Se vistas de forma comparativa, poderíamos dizer que a experiência dessas duas igrejas, uma frente à outra, transitam no mundo das chamadas *ambigüidades*, no qual uma não compreende e/ou não aceita a forma como a outra se porta musicalmente. Uma produz música pra vender, outra somente para cultuar, porque uma entende o culto como algo além do culto, enquanto a outra, o vê como algo separado dos demais momentos da vida.

Outras questões diziam respeito aos conceitos e idéias sobre a música: quais conceitos e idéias estariam atuando sob e sobre a produção sonora dessas igrejas? Em que as crenças afetariam a performance musical, e em que a música afetaria as crenças e idéias nesses lugares? Como os próprios músicos percebem a atuação das músicas e das idéias entre si e nos comportamentos, na performance musical ou fora dela?

As idéias sobre música se mostraram atreladas não somente à história da formação musical de cada músico, mas também à história de cada igreja. Valores e compreensões de educação formal e informal, de música como profissão, de escolhas do ‘ser santificado’ se separando das tendências do mercado e do sistema contemporâneo, ou de ‘ser santificado’ porque o mercado gospel é um mercado ‘santo’, tudo isso atua no resultado musical dos cultos. A forma como se crê o ser cristão, e mais, o ser cristão e batista, reflete (ou é gerado)

pelas formas musicais assumidas, racionais formais, ou formais despojadas. Os músicos percebem tudo isso na medida em que compreendem a música como símbolo, ou seja, como mediadora, não só de homens e divino, mas também de homens e homens, em relações sociais que sanam as necessidades e os gostos musicais, para além da busca de Deus somente. A música revela e oculta padrões, valores e intenções, vindas de idéias não musicais, mas que, somente pelo viés da música conseguem transitar e se manter nesses meios. Porque música transita entre ser sentimento, arte, bem de consumo, objeto de manifestação, de defesa, de luta, de adoração...

Por último, as questões diziam respeito à performance compreendida como experiência, e surgiram: como os músicos se preparam para o momento da performance em culto? Como eles experienciam essa performance? Que significados são atribuídos a essas experiências? Eles se relacionam diretamente com o material musical, ou com as demais delineações do ambiente em que a música acontece?

Individualmente, todos se preparam de acordo com suas necessidades, sejam elas do domínio da técnica, sejam elas do preparo espiritual, e mesmo performances diferentes trazem pontos de similitude. Em ambos os casos há a mediação não da música, mas dos músicos: através da música eles levam as pessoas a adorar ao mesmo tempo em que é através da adoração – as próprias performances dos músicos – que as pessoas, como que por contágio, adoram. O deleite, a satisfação, a gratidão e reciprocidade de se fazer para Deus, embora o fato de que o que se faz é também para os homens, parece ser um ponto de significação, semelhantes em ambas as igrejas. Em IBT, o material musical, um suporte para a palavra, parece estar mais sujeito às delineações de um contexto de tradição que se quer, ainda que utopicamente, imutável, sólido. O material musical performado de forma séria e rígida, não admitindo idiosincrasias, sejam elas musicais ou não, complementa o espaço sério, ‘neutro’, introspectivo no qual é realizado o culto. Em IBP, delineações e inerências transitam entre si, porque a música suporta a palavra na mesma medida em que a palavra suporta a música, numa tradição voltada para um público e um mercado mais plásticos, que se diferem segundo os objetivos não só da publicidade, mas também da propaganda do material musical produzido. O espaço do culto, com todos seus artifícios de luz e efeitos visuais, é complementado pelos efeitos sonoros, bem como pelos efeitos retóricos do texto que acompanha a música. É no contato e no contágio que eclode a efervescência da profusão de tantos meios para uma efervescência sentimental comum.

Talvez toda essa interpretação seja tão ambígua quanto a própria experiência de ambigüidade de IBT e IBP frente a frente, carregada de incertezas. Mas como diria Fernando Pessoa, “há um Oasis no Incerto”, um campo de virtualidades e potencialidades do que é, e do que pode ser, do existir e do sentido das coisas.

Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos
aprenderam sozinhos:
As coisas não têm significação, têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas.

*Alberto Caeiro*²¹

Depois de falar tanto em significação, admitir que as coisas não significam, mas existem, pode parecer um paradoxo, mas também pode ser visto como a estranheza que é o fato de querer tornar claro o que parece oculto, ou ocultar o que parece claro, pois este é o significado do existir. E, ao menos para mim, a música é um dos campos de potência mais frutífera nesse jogo de esconder e ocultar, *mana* dos cultos protestantes contemporâneos. Talvez *mana* de algo mais...

²¹ In: Pessoa, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p.95.

CAPÍTULO 4

MENSAGEM

MANA-MÚSICA:
PERSPECTIVAS DO CANTO E DO VERBO

*A palavra, se nos revela, também nos
oculta em sua opacidade.*

Leila Longo

*Nem toda palavra é aquilo que o
dicionário diz.*

Fernando Anitelli (O Teatro Mágico)

4. MENSAGEM

MANA-MÚSICA: PERSPECTIVAS DO CANTO E DO VERBO

4.1. *Mana-música*: a centralidade da música na vida e da palavra na música

A *música* não é simplesmente uma força, um ser; é uma ação, uma qualidade, um estado. Em outros termos, a palavra é ao mesmo tempo um substantivo, um adjetivo e um verbo. Diz-se que um objeto é *musical* para dizer que ele tem essa qualidade; neste caso, a palavra é uma espécie de adjetivo (aplicada a objetos que produzem som, e às pessoas que os produzem). Diz-se que um ser, espírito, homem, pássaro ou rio tem *música* – a *musicalidade* de fazer isto ou aquilo. Emprega-se a palavra *música* nas diversas formas das diversas conjugações e então ela pode significar “ter *música*”, “dar *música*”, “fazer *música*”, etc. Em resumo, essa palavra subentende uma massa de idéias que designaríamos pelas expressões: som humanamente organizado (Blacking; 1990); ser mágico que faz entrar em ressonância a ordem cósmica e que serve à magia, filosofia, ciência, medicina, educação e política (Hornbostel e Sachs *apud* Carvalho; 1999); meio de comunicação com o transcendente, os deuses, e os antepassados (Feld; 1982); meio de comunicação não verbal, ferramenta poderosa da auto-expressão, auto-afirmação e autoconsciência humana com relação à cosmologia, bem como forte agente de coesão social (Béhague *apud* Lucas; 2002); arma defensiva e ofensiva na negociação de espaço (Frith; 2003); uma cultura, um contexto (Merriam [1975] *apud* Meyers; 1992). Uma massa de idéias cujo parentesco nem sempre entrevimos, uma vez que seus conceitos são dados separadamente e realiza essa confusão, que nos pareceu fundamental, entre o homem, o som e a cultura.

A idéia de *música* é uma dessas idéias turvas, de que nos cremos desembaraçados, e que, por isso, é-nos difícil definir. É obscura e vaga e, não obstante, tem um emprego estranhamente determinado. É abstrata e geral, mas muito concreta.

Parafraseei este texto de Mauss (1974: 138), quando da sua definição de *mana*. As proximidades entre *mana* e música, ao menos para mim são muito ‘claras’. “O *mana* é

exatamente o que dá valor às coisas e pessoas – valor mágico, valor religioso e até mesmo valor social” (Mauss; 1974:138). A música é um dos centros de existência desse trabalho. Esta música que tem seus aspectos mágicos, religiosos e, principalmente sociais. “Em segundo lugar, o *mana* é uma coisa, uma substância, uma essência manejável, mas também independente. [...] É passível de especialização: há *mana* para propiciar riqueza e há *mana* para matar” (1974: 139). E o que é a música senão uma coisa, uma substância e essência, que entre outras definições é vista como independente e autônoma, como obra e como ser, capaz de trabalhar afetos e gerar intenções? “Em terceiro lugar, o *mana* é uma força e especialmente a força dos seres espirituais, isto é, das almas dos ancestrais e dos espíritos da natureza” (1974: 139). Para quantos a música é exatamente essa força? Talvez para os indígenas brasileiros, ou da Guiné, para os diversos cristianismos, entre outras religiões; talvez mesmo para quem esteja lendo este texto.

“A *música* é portanto dada como algo não só misterioso, como também separado.[...] É também uma espécie de éter, imponderável, comunicável, que se expande por si mesmo. A *música* é, além disso, um ambiente, ou, mais exatamente funciona num ambiente que é *música*. É uma espécie de mundo interno e especial, onde tudo ocorre como se só a *música* estivesse ali em jogo. É a *música* do homem que age pela *música* do rito sobre a *música* dos espíritos o que abala outras *músicas* e assim por diante”.¹

Porque dizer isso tudo de *mana* e de música? Talvez por ser tão fascinada por essa arte que o homem produz e que produz o homem, acontece em contextos e cria contextos, e que está presente em todas as sociedades do mundo. Talvez não com o mesmo nome e formas como a concebemos, mas está lá, como *mana*, misteriosa e comunicável.

Depois de tentar observar, descrever, interpretar as cenas musicais em IBP e IBT, pode-se evidenciar o óbvio: o quanto a música é central na vida dos homens – pelos seus diversos poderes, mas principalmente pelo poder de ser algo não totalmente mensurável, não totalmente claro, não totalmente definido.

O que, no entanto, chama a atenção é o fato de a palavra ser imprescindível para as igrejas estudadas, e no geral, para a música cristã. Os poucos momentos de música puramente instrumental são acompanhados pelas palavras introjetadas, em IBT – quando um hino é tocado ele, geralmente, já é conhecido, e sua letra está na cabeça dos fiéis. Já em IBP não há

¹ Mais uma paráfrase de Mauss; 1974:141.

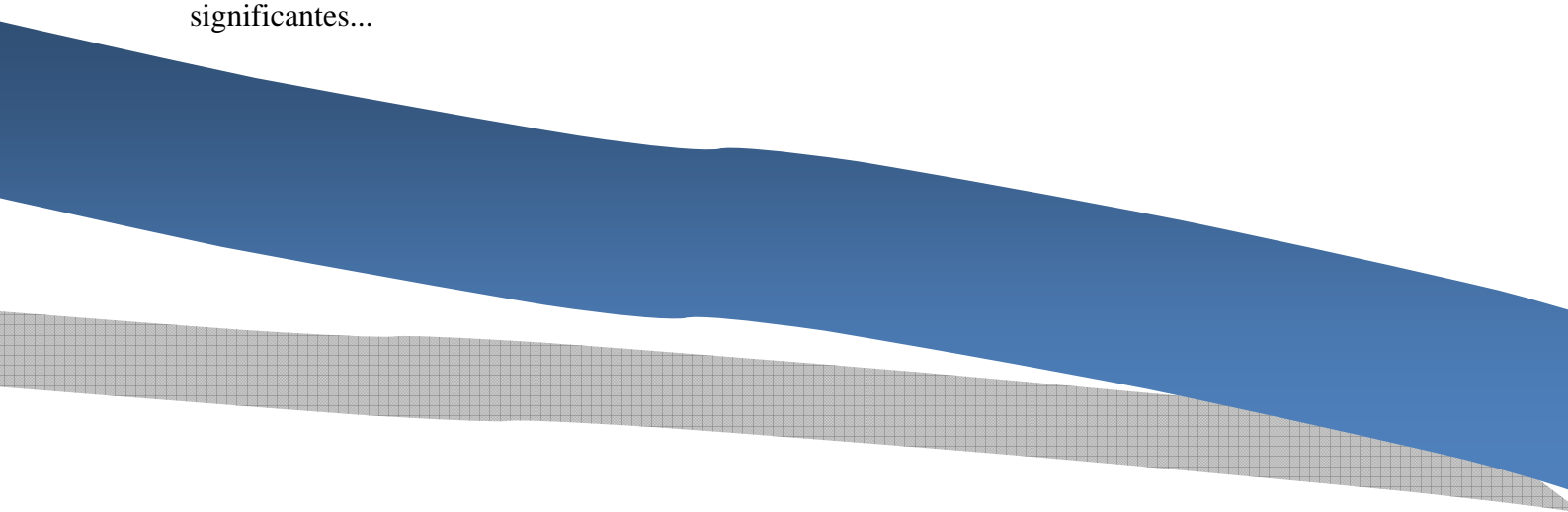
momentos somente musicais, porque a palavra é sempre proferida, esteja ela na letra das canções, nas orações cantadas como espontâneos ou nas preces dos fiéis durante as músicas, e em forma de música.

As distinções e evoluções da prece foram analisadas por Marcel Mauss em seu *La prière*, de 1909. A prece, como um dos elementos centrais da vida religiosa se transforma de grito e som, em introjeção e pensamento, de apelo e determinação coletivos à livre conversação individual com Deus. Isso se deve ao seu caráter oral (1909:8). Se pensarmos em oralidade, de fato, os momentos de oração, espontâneos, enfim, preces, são transitórios, pois não estão nem gravados, nem escritos ou grafados com harmonia, melodia e ritmo. São, de fato, aquele lugar que Simmel sugeriu como o ‘não particular ou esquemático’.

Em IBT a música serve de condução para a prece, como um fundo para a oração individual e silenciosa. Aqui, talvez a paráfrase do evangelho de João 1:6, utilizada no título deste trabalho, “o verbo se fez canto”, realmente se adéque. A palavra, centro do culto, se torna canto, está em canto e se sobrepõe ao canto, seja no discurso do pastor, seja no pensamento de cada fiel que a profere no seu momento de oração silenciosa.

Em IBP, talvez a prece, não primariamente o que era, também não o simples pensamento de efusão da alma, algo entre os extremos, seja o canto, ou seja: o verbo que é música. A prece se faz em canto, o canto é uma prece, a palavra se torna música, porque a própria música é um texto. A música é constante, pois é constante a necessidade de transmitir a palavra.

Porque música é símbolo, carrega símbolos, é significado e profusão de significantes...



CAPÍTULO 5

POSLÚDIO

REFLEXÕES SOLTAS

*PARA SER GRANDE, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.*

Ricardo Reis

5. POSLÚDIO

REFLEXÕES SOLTAS

5.1. Quando fui aprovada: educações musicais, “crentes” na Academia, conceitos e pré-conceitos

O campo da Educação Musical comporta objetos de estudo para além dos cenários escolares e acadêmicos e o pesquisador em educação musical “deveria procurar idéias práticas que são apropriadas para certas situações”, ciente de que “pode haver múltiplas maneiras nas quais a educação musical pode ser conduzida com integridade”.

Arroyo; 2002:6.

Na seleção do mestrado da Escola de Música da UFMG, para ingresso no ano de 2007, apresentei um projeto para a área “estudo das práticas musicais”, visando uma orientadora cujos projetos de pesquisa pareciam não ter ligação com as minhas intenções de pesquisa. Ainda assim, tentei aliar meu desejo de ser etnomusicóloga aos pensamentos por uma educação musical que expandisse os conceitos de aprender música, com os complementos de aprender com música, através da música, entre outros. Fui aprovada e, ao refazer meu projeto, tirei fora o ponto “educação musical” da minha pesquisa. Tirei fora do papel, mas não imaginava como a educação estaria intrinsecamente ligada não somente aos significados que eu pretendia pesquisar, como também aos discursos e aos agentes musicais propriamente ditos. Porque “todo sistema de educação é uma forma política de manter ou de modificar a educação dos discursos, com os saberes e os poderes que implicam” (Foucault; 1992:38).¹

Em primeiro lugar, imaginando a educação musical como ‘as maneiras de aprender música’, dos tipos chamados formais – sistematizados, relacionados a métodos, escolas, cursos e títulos – e dos informais – a falta de ordem (que não é desordem), os aprendizados pela vida, através da performance –, é possível aliar o *modus vivendi* de cada liderança em culto com a formação dos músicos que a constituem. Tomemos como exemplo a formação de Ester e Davi. Ester começou seus estudos de maneira formal, que culminou em uma

¹ *Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la educación de los discursos, com los saberes y los poderes que implican* (Foucault; 1992:38).

licenciatura em música, um bacharelado em piano e uma especialização em educação musical. Ao ser questionada sobre o porquê dessa carreira formal, ela respondeu que seus estudos musicais foram sempre visando a atuação na igreja. Já Davi, começou vivendo, tocando e depois de um processo longo de aprendizagem com caráter mais informal, um dia ele resolveu se especializar naquilo que já fazia: tocar e ministrar na igreja. Contudo a sua formação não foi estritamente musical, mas também teológica. Se continuo com exemplos, é possível perceber que os componentes do ministério musical de IBT tendem a uma educação musical mais formal em suas formações, e em IBP, mais informal, mesmo para aqueles que se formaram em escolas.

Talvez as coisas se passem como se a educação musical formal despertasse a busca de um ambiente formal, no qual as músicas feitas são formais, e o formalismo aqui pode ser subentendido como a tradição erudita da música européia e o sistema Conservatório de Música. Talvez o mesmo se passe no informalismo, ligado à música popular, ainda que o caráter informal da música popular já seja amplamente revisto e discutido. Talvez isso ocorra porque não estamos falando apenas de ensino musical (*in + signo* = colocar um sinal, marcar), aplicado ao conteúdo material relacionado aos parâmetros da linguagem musical (altura, duração, dinâmica e timbre), mas estamos falando de educação (*ex + duco* = conduzir para fora), poder-se-ia pensar aqui em para fora do material musical ele mesmo, dando uma ênfase no que o cerca, no ambiente, nos demais valores atrelados a ele.

Em segundo, a Educação Musical pode ser vista como educação através da música, das palavras, estilos e posturas de performance. Os discursos por trás delas, e a respeito delas, transmitirão valores, idéias e crenças para os músicos e para a comunidade que os ouve. Se o ideal daquela comunidade é voltado para alcançar pessoas fora da igreja através do comércio no chamado mercado gospel, não só o estilo das músicas deverá ser adequado para este fim, como também as pessoas serão educadas discursivo e musicalmente para o consumo. Assim como, se o ideal é manter uma tradição na qual a música, ainda que com seus poderes, tem como função principal dar suporte a um texto que seja doutrinariamente correto, as pessoas serão educadas para chegar nesse fim, através dos estilos musicais e dos discursos sobre música. E aqui, talvez *obrigação* e *desobrigação* se encontram, e se fundem em uma *(des)obrigação*: a pessoa está ali porque quer, desfruta, e assim por diante; mas vai permanecer ali se a obrigação de persuadi-la for cumprida, se as formas de educação alcançarem seus objetivos.

E acredito que o tema poderia gerar muitas outras reflexões, porque educação são várias e música são várias também. Essa variedade, superfície da diferença, levantou outro

ponto, surgido a partir de uma mesa redonda no *I Simpósio de Sociologia da Educação Musical*, na Escola de Música da UFMG, em agosto de 2008. Ali, uma pessoa da platéia fez o comentário que, em uma escola de música de uma universidade no interior de Minas Gerais, cerca de 90% dos alunos do curso de licenciatura eram evangélicos, e que o motivo principal da busca dessa formação era o um aperfeiçoamento musical para se trabalhar nas igrejas. Outro professor, da mesma instituição, comentou que, devido a uma variedade de ‘credos’ dos crentes, ele não pode realizar o repertório que havia escolhido para o coral porque os ‘crentes’ não cantavam missas ou músicas inspiradas nas tradições religiosas afro-brasileiras.

O ingresso dos crentes em cursos superiores de música visando um melhor trabalho na igreja, talvez mostre que, apesar de ‘laica’ a universidade oferece recursos para a manutenção das práticas religiosas, e que a música nas igrejas evangélicas busca, mais do que simples reproduções amadoras, qualidade naquilo que é uma das expressões máximas de louvor. Ao passo que, nesse mesmo espaço laico da universidade ocorrem ainda rixas advindas de conceitos e preconceitos sobre as crenças de cada um. Uma vez mais, não são os ‘crentes’, ou as ‘missas’ ou as ‘religiões afro-brasileiras’ que são atacadas, mas a diferença. O que fazer? Obrigar o professor a mudar seu repertório, ou obrigar o aluno a cantar algo que sua religião ‘proíbe’? Não! Deixar que a diferença prevaleça, e que, ela com suas ambigüidades achem as soluções que serão diferentes para cada caso.

5.2. De quando não fui etnomusicóloga: na margem das definições e conceitos

A natureza efêmera da música predispõe etnomusicólogos a abraçar múltiplas realidades. Como sugere Lévi-Strauss, “música... coloca o homem face a face com objetos potenciais dos quais somente as sombras se atualizam” (1996:17-18). [...] Significados musicais são ambíguos e limiares, convidando etnomusicólogos a um diálogo de múltiplas realidades.

Cooley; 1997:1²

Aqui, pretendo refletir um pouco sobre o ofício etnomusicológico. Como isso se define? O ser ou não ser etnomusicólogo... Essas questões surgiram a partir de um parecerista que avaliou um paper submetido por mim ao *IV Encontro Nacional da ABET*. O conteúdo do paper era basicamente as reflexões preliminares que originaram o capítulo 3 deste trabalho. O parecer elogiava a escrita e a relevância do tema, no entanto criticava a minha abordagem muito sociológica e pouco etnomusicológica na seguinte frase: “você dá mais valor a questões sociais de fundo musicológico do que a questões musicológicas propriamente”. Então, no auge da minha revolta, porque a única coisa que eu tinha certeza de ser era etnomusicóloga, eu pensei: em que medida questões musicológicas são mais importantes que questões sociais de fundo musicológico, uma vez que, toda questão musicológica sempre tem seu fundo social? Pois música é fruto de indivíduos que vivem em sociedade, e é pautada pela história e pela cultura. E antropólogos, freqüentemente são confundidos com sociólogos, sendo, ambos, cientistas sociais, porque a antropologia e a sociologia, ainda que pretendam, sabem que seus limites não são tão rígidos. Um exemplo? Os membros do *Collège de Sociologie*, formado na França por Leiris, Bataille e Callois, entre 1937 e 1939, são tratados, aqui no Brasil, como antropólogos. Assim, por que definir tão bem limites entre a ‘antropologia’ e a sociologia da música?

Depois me perguntei, será que etnomusicologia é algo assim, tão bem definido e delineado? Porque “definir etnomusicologia não é uma tarefa fácil, por existir uma diferença entre o que os próprios etnomusicólogos fizeram e fazem, e entre o que eles pensam que podem estar fazendo” (Nettl; 1964:1). Quando o autor fez essa proposição, sua definição

² *Music’s ephemeral nature predisposes ethnomusicologists to embrace multiple realities. As Lévi-Strauss suggests, “music... bring[s] man face to face with potential objects of which only the shadows are actualized” (1996:17-18). Ethnomusicologists [...] Musical meaning is often ambiguous or luminal, inviting ethnomusicologists into a dialogue of multiples realities (Cooley; 1997:1).*

dessa musicologia visava os estudos fora da música ocidental, contudo, hoje o termo *etno* não é mais aplicado somente ao outro estrangeiro, de uma comunidade distante, o exótico. *Etno* é aplicado ao outro, ex-ótico porque sai da minha ótica, porque tento estranhá-lo, mesmo quando sou parte da comunidade a ser estudada. O outro é sempre potencial.³

O que se vê, em termos da atualidade da Academia brasileira, é que a etnomusicologia, apesar de alguns a pretenderem como autônoma e emancipada, rígida em seus conceitos e definições, é ainda localizada à margem de um sistema muito atrelado aos padrões de conservatório, à música européia e à musicologia histórica; localizada num estado de transitoriedade. E jogando para músicas alguns conceitos de ritual, “o perigo reside, de uma maneira geral, na marginalidade [...]. É nos estados de transição que reside o perigo, pelo simples fato de toda a transição estar entre um estado e outro estado e ser indefinível” (Douglas; 1966:117). Na marginalidade reside o perigo, porque o perigo é fonte de poder, porque a marginalidade é a transição de lugar indefinido ao mesmo tempo em que é o lugar das potencialidade e virtualidades do poder, e das condições de poder enquanto capacidades de experiências e significações de experiências. Uma defesa à etnomusicologia? Talvez. Enquanto marginal ela pode ser e vir a ser uma gama de coisas, ao mesmo tempo em que, no seu estado indefinível ela pode se infiltrar em qualquer estado já friamente canonizado.

Na minha revolta assumo que pensei: Como um etnomusicólogo pode me julgar como não sendo etnomusicóloga apenas por ler proposições em não mais que 4.000 palavras? Como é possível, em plenos idos do século XXI, da era dos paradoxos e não das contradições, que se queira um limite certo para a etnomusicologia? Então percebi que, à revelia de toda a minha crítica daqueles que criticam a diferença, eu mesma estava criticando a diferença. Assim como música, etnomusicologia são várias. Contudo, “há pessoas que são atraídas pela permanência da pedra. Querem ser maciças e impenetráveis, não querem mudar: quem sabe ao que uma mudança pode levar?” (Sartre *apud* Douglas; 1966:188). Quem sabe o que pode acontecer se os etnomusicólogos assumirem a margem como possibilidade de ser e existir, de não ser somente o que é dito, pois seu material de trabalho, a música, é algo além do que é dito sobre ela, e que “sabe dizer o que não pode ser dito de outra maneira” (Lévi-Strauss; 2004:42).

³ *Defining ethnomusicology is not an easy task, for there is a difference between what those who call themselves ethnomusicologists have done and are doing, and what they think they should be doing* (Nettl; 1964:1).

5.3. Sobre a continuidade de uma comunidade à *la* IBT: a contra contracultura...

[...] o que se observa na contemporaneidade, é que a grande maioria das pessoas busca um outro tipo de religiosidade: mais voltado às sensações e promessas de sucesso e felicidade para o aqui-agora. A racionalidade batista levou a construção de uma identidade específica. O uso dessa mesma racionalidade tem servido de critério para ajuizar questões morais e teológicas. O efeito disso, é que o seu uso, de modo sempre radicalizado, engolfa o princípio da liberdade individual, configurando-se, de certo modo, uma tirania da racionalidade. Sem espaço, por um lado, para as emoções e sensações, como parte legítima da experiência religiosa, e por outro lado, com um espaço bastante restrito e restritivo quanto à elaboração da experimentação empírica da fé, abre-se um vácuo nesse modo de religiosidade, permitindo, por essa brecha, a entrada e estabelecimento do modo vivido e divulgado pelo pentecostalismo, movimentos carismáticos, neo-pentecostalismo, e outras religiões dessa natureza. Esse novo panorama religioso contemporâneo, por si só, coloca em questão o futuro e lugar do tipo de evangelização identitário e da própria denominação batista (Esperandio; 2005).

Aqui, Esperandio defende uma identidade batista que, com os diferentes ramos surgidos com pentecostalismo é colocada em xeque, não apenas pelas mudanças sofridas nas definições de ser batista, mas, também, como, salienta Souza, pela marca importante dos batistas que é a “centralidade da liberdade de religião, do caráter sagrado da consciência individual em matéria de credo religioso” (*apud* Cerveira; 2008:32).

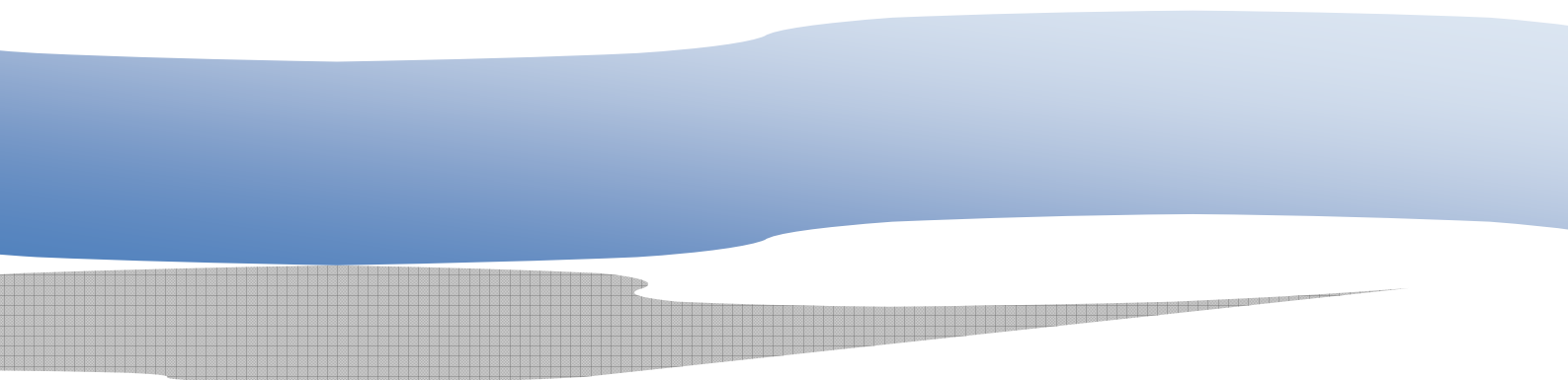
Se observarmos IBT e suas estratégias de evangelização e crescimento, percebemos que ela talvez se enquadre na dúvida de Esperandio, uma vez que é uma comunidade arraigada na identidade mais que no individualismo. Ao passo que IBP é arraigada no individualismo marcado pela sua *desobrigação*. Isso se torna mais claro quando vemos em IBT apenas batistas cultuando com batistas e em IBP uma profusão de denominações levando os batistas a cultuarem, quando observamos os credos dos músicos.

IBP tem seu rol de membros na casa dos milhares enquanto IBT não passa das duas dezenas, porque uma compreende as relações da contemporaneidade com a religião, a mídia e as outras necessidades humanas, enquanto a outra quer justamente se afastar dessas tendências contemporâneas. Há, entretanto, que se questionar a sua permanência nesse mundo? ‘O futuro da denominação batista?’ Não vejo necessidade de tamanho

apocalipsismo, pois “o fator comum, ‘unificador’ do protestantismo, é justamente o elemento desagregador” (Cerveira; 2008:40), ou seja, o eterno lugar para que as diferenças se aflorem.

Se igrejas como IBP surgiram de um movimento contra a cultura das igrejas históricas ‘tradicionais’, reivindicando para si uma maior liberdade de expressão, musical entre outras, igrejas históricas, com posturas radicais como as de IBT se mantêm pelo movimento de contra contra-cultura, reivindicando a liberdade de permanecer ou invés de mudar.

E, ao fim e ao cabo, ambas permanecem, grandes ou pequenas, com perspectivas de um crescimento maior, de estabilização, ou mesmo e diminuição numérica, mas permanecem. Pois, como há espaço e possibilidade das diversas músicas no mundo, há a diversidade dos credos, a assimetria, a efervescência... A diferença prevalece.



RECESSIONAL

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Onde não há texto, não há nem mesmo o objeto de estudo e pensamento.

Bakhtine

RECESSIONAL

Referências bibliográficas

AMARAL, Leila. Deus é pop: sobre a radicalidade do trânsito religioso na cultura de consumo. In SIEPIERSKI, Paulo D. e GIL, Benedito M. (org.). *Religião no Brasil: enfoques dinâmicos e abordagens*. São Paulo: Paulinas: 2003. p. 97-108.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O corpo: novos poemas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ARAÚJO, Samuel. Louvor, música popular e mídia evangélica no Rio de Janeiro: utilização de músicas tradicionais em um determinado contexto de globalização. *Revista Transcultural de Música*, v.2, nov. 1996. Disponível em: <<http://www.sibetran.com/trans/trans2/araujo.htm>>. Acesso em: 04 Nov. 2006.

ARROYO, Margareth. *Representações Sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. Mundos Musicais Locais e educação musical. *Em Pauta*. V.13 n° 20, jun.2002. p.45-120.

BARBEITAS, Flávio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. (Tese – Doutorado em Estudos Literários – Literatura comparada). UFMG: Faculdade de Letras, 2007.

BASTIDE, Roger. O sagrado selvagem. *Cadernos de Campo*. n. 8. São Paulo: USP, 1992.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Sérgio Goés de Paula e Viviane de Lamare (trad). São Paulo: Ática, 1993.

BEARD, David. *Musicology: the key concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

BÍBLIA SAGRADA/HOLY BIBLE. A.T. *Isaías*, 6. São Paulo: Vida, 2003. (Nova Versão Internacional – NVI).

_____. A.T. *Provérbio*, 22.

_____. A.T. *Salmos*. 122; 150.

_____. N.T. *Colossenses*, 3.

_____. N.T. *João*, 17.

_____. N.T. *Romanos*, 12.

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago and London:

University of Chicago Press, 1995.

BLUM, Stephen. Analysis of musical style. In: MYERS, Helen. (ed.) *Ethnomusicology: an introduction*. London: Macmillan Press, 1992. p. 165-218.

BOLHMAN, Philip V. Music and culture: historiographies of disjuncture. In: CLAYTON, M; HERBERT, T; MIDDLETON, R. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 45-56.

CANTOR CRISTÃO. 6 ed. Rio de Janeiro: JUERP.

CARVALHO, José Jorge de. *A religião como sistema simbólico: uma atualização teórica*. Brasília: Série Antropologia; 2000.

CARVALHO, Mário Vieira. *Razão e sentimento na comunicação musical: estudos sobre a dialética do iluminismo*. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

CERVEIRA, Sandro Amadeu. Protestantismo tupiniquim, Modernidade e Democracia: limites e tensões da(s) identidade(s) evangélica(s) no Brasil contemporâneo. *Revista de Estudos da Religião*. mar. 2008, p. 27-53. Disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv1_2008/t_cerveira.pdf>. Acesso em 21 out 2008.

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao Jazz – a música dos Estados Unidos*. Samuel Penna Reis e Lino Vallandro (trad.). Rio de Janeiro: Globo, 1957.

COHN, Gabriel. As diferenças finas: de Simmel a Luhmann. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.13 n. 38. Out. São Paulo: 1998.

CONVENÇÃO BATISTA BRASILEIRA (CBB). *Nossa História*. Disponível em: <<http://www.batistas.org.br>>. Acesso em 24 mar 2008.

CONVENÇÃO BATISTA NACIONAL (CBN). Disponível em: <<http://www2.cbn.org.br>>. Acesso em 24 mar 2008.

COOLEY, Timothy. Casting shadows in the Field: na introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy (ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997. p.1-19.

CRAPANZANO, Vincent. A cena: lançando sombra sobre o real. *Mana*. Rio de Janeiro, vol.11, nº.2, p.357-383, Out. 2005.

CUNHA, Magali do Nascimento. “*Vinho novo em odres velhos*”. Um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário evangélico no Brasil. Orientador: Luiz Roberto Alves. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

Da MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAVIE, Gracie. *New approaches in the Sociology of Religion: a Western*

- Perspective. *Social Compass*; 51 (1). Sage Publications: 2004. p. 73-84.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Sónia Pereira da Silva (trad.). Lisboa: Edições 70 [1966].
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUVIGNAUD, Jean. *Le Don Du rien: essai d'anthropologie de la fête*. Paris: Stock, 1977.
- ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. A identidade Batista e o “espírito” da Modernidade. *Protestantismo em Revista*. Núcleo de Estudos e Pesquisa em Protestantismo – NEPP. Ano 04, n. 01, jan/abr. São Leopoldo: EST, 2005.
- FATARELLI, Ueslei. “*Cantai ao Senhor um cântico novo*”: influência da teologia da libertação no canto protestante brasileiro. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.
- FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- FINNEGAN, Ruth. Music, experience, and the anthropology of emotion. In: CLAYTON, M; HERBERT, T; MIDDLETON, R. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 181-192.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____. *El orden del discurso*. Alberto Gaonzález Troyano (trad.). Buenos Aires: Torquets Editores, 1992.
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. Rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- FRITH, Simon. Music in everyday life. In: CLAYTON, M; HERBERT, T; MIDDLETON, R. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 92-101.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- _____. *Nova luz sobre a antropologia*. Vera Ribeiro (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GIUMBELLI, Emerson. Para além do “trabalho de campo”: reflexão supostamente malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17 n°48, fev./2002. p. 92-107.
- GREEN, Lucy. *Music on deaf ears – musical meaning, ideology, education*. Manchester and New York: St. Martin's Press, 1988.
- _____. Pesquisa em sociologia da educação musical. Oscar Dourado (trad.).

Revista da ABEM, 1996, n.º. 4. p. 25-35.

_____. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom*. Institute of Education, University of London, 2005.

GUERRIERO, Silas. “Os desafios aos estudos das religiões” In: GUERRIERO, Silas (org.). *O estudo das religiões – desafios contemporâneos*. São Paulo: Paulinas, 2003.

HINÁRIO PARA O CULTO CRISTÃO. Rio de Janeiro: JUERP, 1992.

HININGS, C. Robins; FOSTER, Bruce D. The organization structure of churches: a preliminary model. *Sociology*, 7. Sage Publications, 1973. p. 93

HOUTART, François. *Sociologia da Religião*. Mustafa Yasbek (trad.). São Paulo: Ática, 1994.

IBGE. Censo 2000 – diversidades religiosa (anexos). Disponível em: <http://www1.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/senso2000/metodologia/anexos>. Acesso em 22 mar 2008.

LEIRIS, Michel. Le sacré dans La vie quotidienne. In: HOLLIER, Denis. *Le Collège de sociologie 1937-1939*. Paris: Gallimard, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. (Mitológicas v.1). Beatriz Perrone-Moisés (trad.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. São Paulo: Martins Fontes; 2006.

LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LUCAS, Glaura. *As sombras no espelho: percepção e interpretação em etnomusicologia*. Trabalho apresentado na disciplina *Etnomusicologia II*, ministrada pela Prof. Dr. Elizabeth Travassos. UNIRIO, 2001. (Não publicado).

_____. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAIA, Rubens Dias; MIOTELLO, Valdemir. Identidade e linguagem. In: *Linguagem e discurso*. Disponível em: http://www.ufscar.br/~ppgl/Rubens_Maia.pdf. Acesso em 25 mai 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Um diário no sentido estrito do termo*. Celina Falck (trad.). Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARSHALL, Robert; LEAVER, Robin A. Chorale. In: SADIE, S. (org). *NEW GROVE Dictionary of music*. Oxford Press, s.d. (CD-Rom).

MARTIN, Peter J. *Sounds and society – Themes in the sociology of music*.

Manchester University Press, 1996.

MAUSS, Marcel. La prière. *Les classiques des Sciences Sociales*. Université du Québec à Chicoutimi. [1909]. Disponível em:
<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em 01 nov 2008.

_____. *Sociologia e Antropologia*, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. Lamberto Pucinello (trad.). São Paulo: EPU, 1974. vol. 1.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: IMS, 1995.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. p. 9-73.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 2002.

MILLER, Mandi M.; STRONGMAN, Kennet T. The emotional effects of music on religious experience: a study of pentecostal-charismatic style of music and worship. *Psychology of Music*, 30. Sage Publications, 2002. p.8-27.

MORAES, Marcelo Jacques. O outro que se lê: “O Espelho” de Guimarães Rosa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.22, n. 30, 2002

MYERS, Helen. (ed.) *Ethnomusicology: an introduction*. London: Macmillan Press, 1992.

_____. An ethnomusicological perspective. *International Journal of Music Education*, 23 (2). Sage Publications, 2005. p.131-133.

_____. Improvisation. In: SADIE, S. (org). *NEW GROVE Dictionary of music*. Oxford Press, s.d. (CD-Rom).

PEREZ, 2000. Breves notas sobre a religiosidade brasileira. *Brasil 500 anos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial dos Poderes do Estado, 2000. Disponível em <http://www.antropologia.com.br>. Acesso em 12 mai 2008.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

REINHARDT, Bruno Mafra Ney; PEREZ, Léa Freitas. Da lição da escritura. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n.22, p.233-254, jul/dez, 2004.

RIBEIRO, Jorge Cláudio. Georg Simmel, pensador da religiosidade moderna. *Revista de Estudos da religião*. n.2. 2006. p. 109-126. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/rever/rv2_2006/p_ribeiro.pdf>. Acesso em 11 out. 2008.

ROWLING, Joanne K. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Lia Wyler (trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANCHIS, Pierre. Desencanto e formas contemporâneas do religioso. *Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 3, n. 3, p. 27-43, oct. 2001

SANTANA, Luther King de Andrade. Religião e Mercado: a mídia empresarial – religiosa. *Revista de Estudos da religião* nº 1/2005. p. 54-67.

SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. *Tempos de Exaltação: um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangular*. São Paulo: Annablume, 2005.

SHEPHERD, John. Music and Social Categories. In: CLAYTON, M; HERBERT, T; MIDDLETON, R. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 69-79.

SILVA, Pr. Nicodemo Celio da. *Concílio para todos. S. l.: Edições para todos*, 2000.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*. Vol.11 n.2. out. Rio de Janeiro:2005.

SOUZA, André Resende de. *Igreja in concert: padres cantores, mídia e marketing*. São Paulo: Fapesp, 2005.

SOUZA, Euridiana Silva. Entre nós e laços: a construção da identidade musical e social nas igrejas batistas de Divinópolis/MG. ENCONTRO INTERNACIONAL DA ABET, 3., 2006. São Paulo. [Anais eletrônicos...] São Paulo: ABET, 2006.

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. A música evangélica e a indústria fonográfica no Br: anos 70 e 80. Anais do XIV Congresso da ANPPOM – Porto Alegre: 2003.

SUPICIC, Ivo. *Music in society: a guide to Sociology of Music*. New York: Pendragon Press, 1987. (Sociology of Music, n. 4).

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. A antropologia musical de Anthony Seeger: uma proposta para estudos etnomusicológicos. *Debates*, n.1. Cadernos de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 1997. p. 69-79.

_____. Etnomusicologia, educação musical e o desafio do relativismo estético. Anais do X Encontro Anual da ABEM. Uberlândia, out. 2001. p.75-84.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VERÓN, Eliseo. *Ideologia, estrutura e comunicação*. Amélia Cohen (trad.). São Paulo: Cutrix, 1977.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. M. Irene de Q. F. Szmrecsány e Tamás J. M. K. Szmerecsány (trad.). São Paulo: Pioneira, 1967.

WHITTALL, Arnold. Form. In: SADIE, S. (org). *NEW GROVE Dictionary of music*. Oxford Press, *s.d.* (CD-Rom).

YAMANE, David. Beyond beliefs: religion and the Sociology of Religion in America. *Social Compass*, 54 (1). Sage Publications, 2007. p. 33-48.



ANEXOS

ANEXO 1

CD

Este CD apresenta exemplos musicais de diferentes cultos em IBT e IBP.

As faixas 1 a 7, são uma compilação de um culto, e foram gravada pelo técnico de som de IBT e por mim, a partir de microfones unidirecionais, pertencentes à própria IBT, colocados no piano e na estante do regente. A forma de captação desses microfones não permitiu uma boa captação do canto da congregação. A faixa 8, é o hino n. 405 do CC, dado como exemplo no capítulo 3.

As faixas 9 e 10 foram gravadas por técnicos de som da IBP, usando uma mesa sofisticada de 32 canais, com os quais cada instrumento foi captado separadamente e equalizado por eles. Finalmente, a faixa 11, é composta de trechos de várias canções retiradas dos CDs de IBP, como forma de exemplificar a diversidade de estilos e timbres.

A propósito, todas as faixas passaram por uma edição prévia a partir do programa Sound Forge 7.0.

FAIXA 1 – Processional [11'']

FAIXA 2 – Avisos e Saudações [1'35'']

FAIXA 3 – Prelúdio [43'']

FAIXA 4 – Momento Musical [11'20'']

FAIXA 5 – Mensagem [1'56'']

FAIXA 6 – Poslúdio [50'']

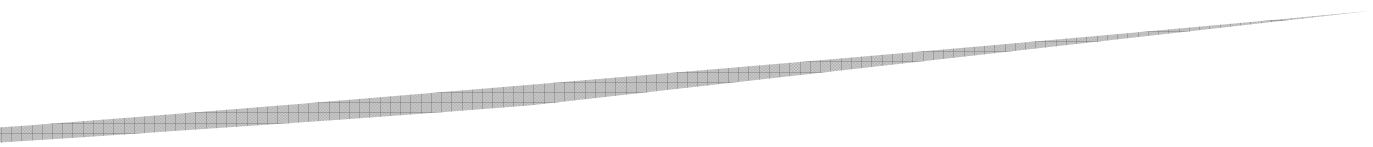
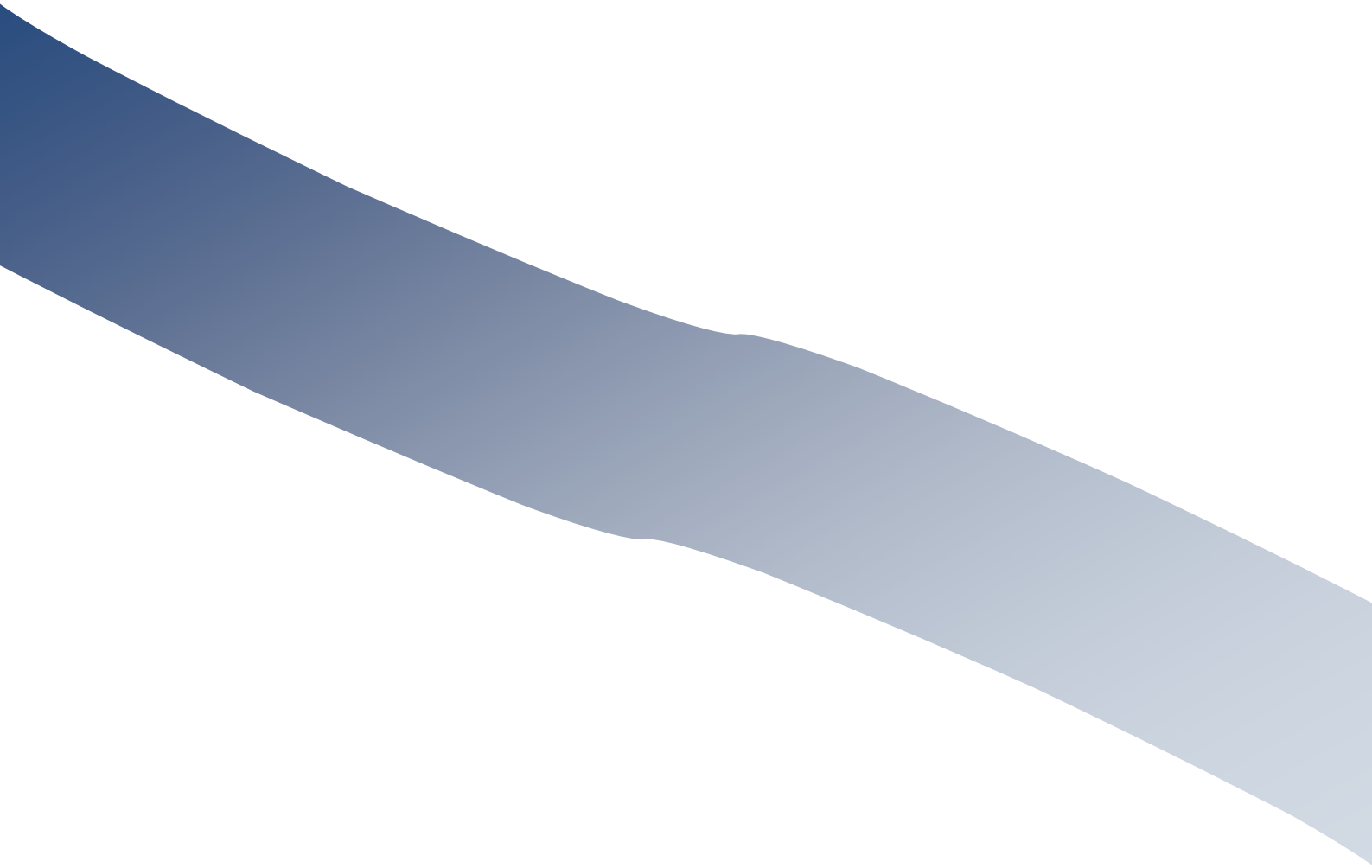
FAIXA 7 – Recessional [46'']

FAIXA 8 – Hino 405 CC

FAIXA 9 - Nada se compara [5'02'']

FAIXA 10 - Exemplo de espontâneo sobre a música *Nada se compara* [4'01'']

FAIXA 11 - Exemplos da diversidade de timbres e estilos em IBP [9'18'']



ANEXO 2

DISTRIBUIÇÃO DAS RELIGIÕES NA POPULAÇÃO BRASILEIRA - 2000

DISTRIBUIÇÃO (%) DAS RELIGIÕES NA POPULAÇÃO TOTAL - Brasil - 2000	
Total	100.00
SEM RELIGIÃO	7.35
Católica Apostólica Romana	73.55
Católica Carismática, Católica Pentecostal	0.02
Católica Armênia; Católica Ucrâniana	0.00
Católica Apostólica Brasileira	0.29
Católica Ortodoxa	0.02
Ortodoxa Cristã	0.00
Outras ORTODOXA CRISTÃ	0.00
Outras Católicas	0.00
Igrejas Luteranas	0.62
Outras DE MISSÃO LUTERANA	0.00
Igreja Evangélica Presbiteriana	0.37
Igreja Presbiteriana Independente	0.05
Igreja Presbiteriana do Brasil	0.07
Igreja Presbiteriana Unida	0.00
Presbiteriana Fundamentalista	0.00
Presbiteriana Renovada	0.07
Outras DE MISSÃO PRESBITERIANA	0.01
Igreja Evangélica Metodista	0.14
Evangélica Metodista Wesleyana	0.05
Evangélica Metodista Ortodoxa	0.00
Outras DE MISSÃO METODISTA	0.00
Igreja Evangélica Batista	1.73
Convenção Batista Brasileira	0.00
Convenção Batista Nacional	0.03
Batista Pentecostal	0.00
Batista Bíblica	0.01
Batista Renovada	0.05
Outras DE MISSÃO BATISTA	0.05
Igreja Evangélica Congregacional	0.08
Igreja Congregacional Independente	0.00
Outras DE MISSÃO CONGREGACIONAL	0.01
Igreja Evangélica Adventista do Sétimo Dia	0.67
Igreja Evangélica Adventista Movimento de Reforma	0.00
Igreja Evangélica Adventista da Promessa	0.03
Outras DE MISSÃO ADVENTISTA	0.00
Igreja Evangélica Episcopal Anglicana	0.01
Outras DE MISSÃO EPISCOPAL ANGLICANA	0.00
Igreja Evangélica Menonita	0.01
Outras DE MISSÃO MENONITA	0.00
Exército da Salvação	0.00
Igreja Evangélica Assembléia de Deus	4.89
Igreja Assembléia de Deus Madureira	0.03
Igreja Assembléia de Deus Todos os Santos	0.00
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL ASSEMBLÉIA DE DEUS	0.03
Igreja Congregacional Cristã do Brasil	1.46
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL CONGREGACIONAL CRISTÃ DO BRASIL	0.00
Igreja Evangélica Pentecostal O Brasil Para Cristo	0.10
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL O BRASIL PARA CRISTO	0.00
Igreja Evangelho Quadrangular	0.77

Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL EVANGELHO QUADRANGULAR	0.01
Igreja Universal do Reino de Deus	1.24
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL UNIVERSAL DO REINO DE DEUS	0.00
Igreja Evangélica Casa da Benção	0.08
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL CASA DA BENÇÃO	0.00
Igreja Evangélica Casa de Oração	0.03
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL CASA DE ORAÇÃO	0.01
Igreja Evangélica Pentecostal Deus é Amor	0.46
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL DEUS É AMOR	0.00
Igreja Evangélica Pentecostal Maranata	0.16
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL MARANATA	0.00
Evangélica Renovada, Restaurada e Reformada Sem Vínculo Institucional	0.01
Pentecostal Renovada, Restaurada e Reformada Sem Vínculo Institucional	0.00
Outras RENOVADA SEM VÍNCULO INSTITUCIONAL	0.00
Evangélica Pentecostal Sem Vínculo Institucional	0.20
Outras PENTECOSTAL SEM VÍNCULO INSTITUCIONAL	0.00
Igreja Evangélica Comunidade Cristã	0.03
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL COMUNIDADE CRISTÃ	0.01
Igreja de Origem Pentecostal Nova Vida	0.05
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL NOVA VIDA	0.00
Igreja Evangélica Comunidade Evangélica	0.02
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL COMUNIDADE EVANGÉLICA	0.03
Outras Igrejas Evangélicas Pentecostais	0.89
Igreja Pentecostal Avivamento Bíblico	0.03
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL AVIVAMENTO BÍBLICO	0.00
Igreja Evangélica Cadeia da Prece	0.00
Igreja do Nazareno	0.03
Outras DE ORIGEM PENTECOSTAL IGREJA DO NAZARENO	0.00
Evangélica Não Determinada	0.02
Evangélica Sem Vínculo Institucional	0.40
Declaração Múltipla de Religião Evangélica	0.01
Outros Evangélicos NÃO DETERMINADA	0.32
Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias / Mormons	0.12
Testemunha de Jeová	0.65
Outras TESTEMUNHA DE JEOVÁ	0.00
Legião da Boa Vontade / Religião de Deus	0.01
Espiritualista	0.01
Outras ESPIRITUALISTA	0.00
Espírita, Kardecista	1.32
Outras ESPÍRITA	0.01
Umbanda	0.23
Outras UMBANDA	0.00
Candomblé	0.07
Outras CANDOMBLÉ	0.00
Religiosidades Afro-Brasileiras	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Afro com Outras Religiosidades	0.00
Outras AFRO-BRASILEIRA	0.00
Judaísmo	0.05
Outras JUDAÍSMO	0.00
Hinduísmo	0.00
Ioga	0.00
Outras HINDUÍSMO	0.00
Budismo	0.12
Nitiren	0.00

Zen Budismo	0.00
Budismo Tibetano	0.00
Soka Gakkai	0.00
Outras BUDISMO	0.00
Igreja Messiânica Mundial	0.06
Seicho No-Ie	0.02
Perfect Liberty	0.00
Hare Krishna	0.00
Tenrykyo	0.00
Mahicari	0.00
Religiões Orientais	0.00
Bahai	0.00
Shintoísmo	0.00
Taoísmo	0.00
Outras ORIENTAIS	0.00
Islamismo	0.02
Outras ISLAMISMO	0.00
Esotérica	0.03
Racionalismo Cristão	0.01
Outras ESOTÉRICAS	0.00
Tradições Indígenas	0.00
Santo Daime	0.00
União do Vegetal	0.00
Neoxamânica	0.00
Outras INDÍGENAS	0.00
Religiosidade Cristã Sem Vínculo Institucional	0.14
Religiosidade Não Determinada /Mal Definida	0.21
Declaração Múltipla de Religiosidade Católica / Outras Religiosidades	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Evangélica / Outras Religiosidades	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Católica/ Espírita	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Católica/Umbanda	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Católica/Candomblé	0.00
Declaração Múltipla de Religiosidade Católica/Kardecista	0.00
SEM DECLARAÇÃO	0.23

Fonte: CPS/FGV através do processamento dos microdados do Censo 2000 – IBGE

Retirado de <http://www.fgv.br/cps/religoes>. Acesso em 20 out. 2008.