

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ELZA OLIVEIRA DE SOUZA ALMEIDA

**A MÚSICA EVANGÉLICA DO MOVIMENTO PENTECOSTAL EM
GOIÂNIA COMO FENÔMENO CONTEMPORÂNEO**

GOIÂNIA
2010

ELZA OLIVEIRA DE SOUZA ALMEIDA

A MÚSICA EVANGÉLICA DO MOVIMENTO PENTECOSTAL EM
GOIÂNIA COMO FENÔMENO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Música da Escola de Música e Artes Cênicas da
Universidade Federal de Goiás para a obtenção do
título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música, Cultura e
Sociedade.

Professor: Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes

GOIÂNIA
2010

A Deus, fonte de toda inspiração. Derramou a sua graça e misericórdia, renovando-me a cada manhã. À minha mãe, ponto de apoio e suporte nesta jornada. Ao meu marido Luiz, minhas filhas Ludmila e Érika e meu genro Rogério, pela paciência e compreensão durante esta longa caminhada, repleta de ausências.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador desta dissertação, Dr. Wolney Unes, pela amizade, credibilidade, empenho e dedicação.

Ao Pastor Oídes José do Carmo, pelo precioso apoio profissional, sem o qual tudo seria difícil.

Ao Pastor Enoque Vieira, pela revisão teológica, os livros e as longas conversas e abalizadas opiniões.

À professora Edna Sampaio, cujo exemplo de coragem foi minha força nos momentos mais difíceis do Mestrado. Agradeço pelo apoio, incentivo e também pela revisão do texto.

Á grande amiga Dr. Neusa César, que me incentivou ao estudo da música e ao aprofundamento do conhecimento intelectual.

Às minhas amigas do Quinteto Harmonizza: Edna, Loertina, Grace e Martha, pelo incentivo.

Á minha amiga e coordenadora do Departamento de Música do Centro Livre de Artes, Adriana Andraus, que me fez perceber a verdadeira dimensão da competência e da amizade.

A todos que me ajudaram a construir este trabalho. Cada um com sua importância singular, comunicadores da Rádio Paz FM 89,5, amigos e amigas que atuaram de maneira fundamental durante todo o processo.

RESUMO

A presente pesquisa objetiva promover uma reflexão sobre a descaracterização da música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia. Para tanto, será discutido o processo de interação entre a música e a Rádio Paz FM 89,5, considerando o impacto da Globalização e, mais especificamente, a Indústria Cultural na expansão do estilo musical conhecido atualmente como *gospel*. Esse estudo analisa ainda a integração e a similaridade da canção *gospel* com a música denominada *pop*, esta que é desenvolvida fora dos recintos religiosos, apontando semelhanças quanto à instrumentação, arranjos musicais, performances, difusão radiofônica, televisiva e recepção pública.

A sistematização da pesquisa ocorre em três capítulos, sendo que cada um perfaz uma abordagem específica, com base nos métodos de crítica de Imbert: histórico e sociológico e também nas considerações de Guy Debord, no que se refere ao espetáculo. A observação no que diz respeito à Rádio Paz FM 89,5 teve a duração de vinte meses. A fundamentação teórica foi construída a partir dos resultados das respostas obtidas nas entrevistas. O primeiro capítulo está voltado ao campo histórico, abordando o desenvolvimento da música religiosa no Antigo e Novo Testamento bíblico, o estabelecimento da Igreja na Idade Média e as reformas religiosas conforme Grout Palisca, Collins Price e Stamps. O segundo capítulo explora o *Gospel*, desde a sua origem até a contemporaneidade, com base nas reflexões de Friendlander, Baggio, Muggiati e Calado. A primeira parte do terceiro capítulo aborda a musicalidade religiosa no Brasil e em Goiás, mais especificamente a trajetória do pentecostalismo e o desenvolvimento musical deste segmento apoiados nos autores da esfera social: Mariano, Freston e Weber. Atingindo os objetivos desta pesquisa, a segunda parte apresenta a Rádio Paz FM 89,5, relacionando-a ao contexto atual, denominado pós-moderno, baseado em vários pesquisadores - Featherstone, Lyotard, Harvey e outros - dentro do processo de globalização, abrangendo a questão da globalização, o espetáculo e consumo. Conclui-se que a música *gospel* é o grande fenômeno atual. Pode-se assegurar que essa pesquisa representa apenas o início do estudo desse fenômeno que tende a despertar cada vez mais o interesse das comunidades religiosas, evangélicas ou não.

Palavras-Chaves: música religiosa, *gospel*, pentecostalismo, rádio.

ABSTRACT

This research aims to promote reflection on the distortion of the gospel music of the Pentecostal movement in Goiania. For this purpose, will discuss the interaction between music and Radio Paz FM 89.5, considering the impact of globalization and, more specifically, the cultural industry in the expansion of the musical style known today as gospel. This study also examines the integration and the similarity of the Gospel song with the music called pop, that is developed out of religious grounds, pointing out similarities in the instrumentation, arrangements, musical, performances, radio broadcasting, television and public reception.

The systematization of the research occurs in three chapters, each one makes a specific approach, based on the methods of critical by Imbert: historic and sociologist as well as the considerations of Guy Debord, in relation to the show. The observation with regard to Radio Paz FM 89.5 lasted twenty months. The theoretical framework was constructed from the results of responses obtained in interviews. The first chapter is focused on the historical field, addressing the development of religious music in the Old and New Testament Bible, the establishment of the Church in the Middle Ages and the religious reforms according to Grout Palisca, Collins Price and Stamps. The second chapter explores the Gospel, from its origins to the present time based on the reflections of Friendland, Baggio, Muggiati and Calado. The first part of the third chapter discusses the musicality of religion in Brazil and in Goiás , more specifically the history of Pentecostalism and the musical development of this segment supported by the authors of the social sphere: Mariano, Freston and Weber. Achieving the goals of this research, the second part presents Radio Paz FM 89.5, relating to the current context, called postmodern, based on various researchers - Featherstone, Lyotard, Harvey and others - within the globalization process, including the issue of globalization, the spectacle and consumption. Conclude that Gospel music is the great current phenomenon. You can ensure that this research represents only the beginning of the study of this phenomenon that tends to arouse more and more the interest of religious communities, evangelical or not.

Key Words: religious music, gospel, pentecostalism, radio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Castelo Forte: Martinho Lutero (Harpa Cristã n. 581).....	38
Ilustração 2 – Conversão: Isaac Watts (Harpa Cristã n. 15).....	51
Ilustração 3 – Poder pentecostal: Almeida Sobrinho (Harpa Cristã n. 24).....	83
Ilustração 4 – Há poder no sangue de Jesus (Harpa Cristã n. 491)	84
Ilustração 5 – Bem-aventurança do crente (Harpa Cristã n. 126)	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A TRAJETÓRIA DA MÚSICA DA ANTIGUIDADE ÀS REFORMAS RELIGIOSAS	19
1.1.1.A música dos cristãos primitivos: da concepção judaica ao cristianismo da Idade Média.....	19
1.1.2. Salmos: Arte musical judaica e o estabelecimento da música sacra.....	22
1.1.3. Instrumentos musicais do Antigo Testamento.....	23
1.1.4. Tabernáculo, Templo e Sinagoga.....	24
1.1.5. A música na Igreja Primitiva: conflito entre o sagrado e o profano.....	26
1.2. Os primeiros séculos da Igreja Cristã	30
1.2.1. O florescer da canção profana.....	33
1.3. O contexto Musical da Renascença	36
1.3.1. Um reflexo da transição do pensamento religiosos Feudalista para uma visão Humanista.....	36
1.3.2. Reforma Protestante: a música de Lutero.....	40
1.3.3 A música nas reformas Católica: Concílio de Trento e Vaticano II.....	43
1.3.4. As transformações musicais na expansão da Reforma Protestante.....	47
2. GOSPEL: ASPECTOS HISTÓRICOS DESDE A SUA ORIGEM ATÉ A CONTEMPORANEIDADE	53
2.1.1. <i>Rock</i> : o som do Cristianismo moderno.....	59
2.1.2. <i>Rock</i> Clássico: raízes da música negra.....	59
2.1.3. <i>Rock</i> Cristão: A contracultura Hippie.....	64
2.1.4. <i>Rock</i> Cristão: Por que deveria o diabo ter toda a boa música?.....	65
2.2. Gospel: A música Cristã contemporânea no Brasil	67
2.2.1. Os grupos musicais.....	69
2.2.2. <i>Rock</i> Cristão Brasileiro.....	71
3. A MUSICALIDADE RELIGIOSA NO BRASIL E EM GOIÁS	75
3.1.1.O protestantismo no Brasil.....	75
3.1.2.O protestantismo em Goiás.....	76
3.1.3. A música evangélica em Goiás.....	77

3.1.4. A gênese do pentecostalismo e seu estabelecimento no Brasil e em Goiás.....	81
3.2.1. O fenômeno musical na pós-modernidade.....	93
3.2.2. A mídia <i>gospel</i> por meio da Rádio paz FM 89,5.....	96
3.2.3. Características da pós-modernidade na música <i>gospel</i>	100
3.2.4. O pluralismo na sociedade pós-moderna e a questão do híbrido.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

INTRODUÇÃO

Proporcionalmente, Goiânia é apontada como a cidade brasileira com o maior número de evangélicos em todo o país. Dados do IBGE (2000) mostram que esse público aumentou em 70% nos últimos 10 anos. No Brasil, o público evangélico é representado por 26 milhões de pessoas (15,45% da população). Em Goiás, são 1,28 milhões de pessoas (23,7% da população). Já em Goiânia, 350.000 a 400.000 pessoas (25% a 30% da população) dizem ser evangélicas.

O pentecostalismo é um movimento evangélico oriundo do protestantismo norte-americano, distinguindo-se deste pela ênfase nos dons do Espírito Santo como cura, revelações, visões e línguas estranhas. Dorneles acrescenta que o pentecostalismo também é fruto da incorporação de elementos da cultura popular ao culto cristão, o que “enche as igrejas, enfatiza os dons do Espírito Santo e provoca mudanças radicais na liturgia tradicional” (2002, p. 73).

Freston (1996) e Mariano (1999) dividem o pentecostalismo brasileiro em três ondas. A primeira onda é a década de 1910, com a chegada da Congregação Cristã do Brasil (1910) e da Assembléia de Deus (1911). A segunda onda pentecostal é a dos anos 50 e início de 60 representadas pelas igrejas Quadrangular (1951), Brasil para Cristo (1955) e Deus é Amor (1962). A terceira onda começa no final dos anos 70 e ganha força nos anos 80. Suas principais representantes são a Igreja Universal do Reino de Deus liderada por Edir Macedo (1977) e a Internacional da Graça de Deus comandada por R. R. Soares (1980) (MARIANO, 1999, p. 28 – 29). Hoje, a cidade de Goiânia se configura como um lócus privilegiado de ampliação do pentecostalismo e a igreja Assembléia de Deus tem sido, dentre outras, a principal representante desse movimento que se estabeleceu em Goiânia por volta de 1937. Na fase inicial do movimento pentecostal no Brasil, e mais especificamente em Goiânia, existia uma série de regras em relação às músicas utilizadas na liturgia. Instrumentos como a bateria, guitarra elétrica, por exemplo, eram proibidos, bem como danças e palmas. Qualquer estilo musical que se assemelhasse à performance de um artista da música popular brasileira também não era permitido, apesar de as músicas dessa fase serem baseadas em ritmos populares rurais de estilo bem caipira, até mesmo no forró (OLIVEIRA, 2006, p. 138).

Os hinos da Harpa Cristã¹ eram cantados pela congregação ao som da tradicional “Banda de Música” (composta por instrumentos de sopro - metais e madeiras - e percussão). Na ausência da banda os fiéis cantavam *a cappella*.

O pentecostalismo, através de seus líderes, conseguiu controlar a entrada de qualquer inovação musical até por volta da década de 80, quando os neopentecostais² chegaram à Goiânia. Estes, por sua vez, implantaram novas práticas de adoração adotando o *rock*, *funk*, samba, pagode, danças e palmas, atraindo principalmente os jovens de várias denominações protestantes, especialmente os pentecostais da primeira onda (OLIVEIRA, 2006, p. 138). Mendonça indica duas hipóteses sobre a expansão do neopentecostalismo: a primeira seria a atração simbólica de um sagrado mais livre e a segunda seria a característica popular que lhes permite uma melhor imersão no cotidiano. O relacionamento mais livre com o sagrado provém de uma independência em relação aos dogmas e doutrinas tradicionais, o que permite aos adeptos maior liberdade de expressão na prática musical (MENDONÇA, 2008, p. 223).

Para não perder fiéis, algumas igrejas pentecostais, inclusive a Assembléia de Deus, foram aos poucos abarcando as inovações e também lançando mão de veículos de comunicação como o rádio e a TV para divulgar a temática cristã e os seus cantores. Mendonça afirma que “o crescimento dos pentecostais tem sido observado como fator preponderante na substituição dos métodos tradicionais de evangelização por meios modernos e tecnicamente eficazes de divulgação do evangelho” (2008, p. 225).

A utilização do rádio pelos evangélicos intensificou-se a partir da década de 80, com David Miranda³ e o Bispo Edir Macedo, os grandes pioneiros na transmissão de cultos, notícias sobre suas atividades e também de músicas. Nos anos 80, 10% das rádios no país estavam sob o comando de religiosos (FERRARETO, 2001, p. 181). Segundo o documentário elaborado por Francisca Kika Oliveira (2007), a fase religiosa na capital goianiense iniciou-se na Rádio Difusora, no início da década de 70, quando Dom Fernando Gomes dos Santos, então arcebispo da cidade, adquiriu a referida emissora com o objetivo de ampliar o programa

¹ Hinário Oficial das Assembléia de Deus no Brasil, contendo 640 hinos de autores nacionais e estrangeiros. Segundo Henriqueta Braga, a primeira edição, só com a letra, foi editada em 1922 na cidade de Recife. A edição com música foi preparada por Paulo Leivas Macalão, João Sörheim e Emílio Conde e lançada em 1941 no Rio de Janeiro (1961, p. 220).

² Termo utilizado para denominar o pentecostalismo da terceira onda surgido no Brasil nos anos 80. O prefixo *neo* mostra-se apropriado para designá-lo tanto por remeter à sua formação recente como ao caráter inovador do neopentecostalismo. Mariano afirma que embora recente entre nós, o termo neopentecostal foi cunhado há vários anos nos EUA (1999, p. 33). Esse mesmo autor assevera que o neopentecostalismo goiano surgiu em 1976, com Robson Lemos Rodovalho, fundador da Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra e César Augusto, fundador da Comunidade Cristã (MARIANO, 1999, p. 104). Este movimento, segundo Oliveira, “É reconhecido pela ênfase musical nos cultos [...] e por contar com bandas musicais, atraindo muitos jovens, faixa etária que representa a metade de sua membresia” (2006, p. 104).

³ Fundador da Igreja Deus é Amor

de evangelização proposto pela Arquidiocese de Goiânia. Contudo, em meados da década de 80, os evangélicos lançaram mão dos meios radiofônicos e, a partir desse período, foram conquistando espaços na mídia até obterem uma programação cristã em tempo integral. Na década de 60, com a chegada da TV, o rádio passou por uma fase dramática, que o faria acomodar-se. Mas reagiu com a chegada das FM's e hoje, conta com um ponto a seu favor: é um meio de comunicação financeiramente viável voltado à comunidade que pretende servir. Parada afirma que: “a velocidade, a simplicidade e a popularidade são virtudes que farão o rádio chegar ao seu centenário no Brasil, em 2022, como grande veículo de comunicação [...] o tempo que se passa nos automóveis e a necessidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo tornam o rádio uma companhia cada vez mais cômoda (PARADA, 2000, p.11).

A Rádio Paz FM 89,5 é uma emissora religiosa evangélica mantida pela Assembléia de Deus de Campinas e sediada em Goiânia. Foi inaugurada em novembro de 2006 e, com apenas cinco meses no ar, tornou-se líder no segmento evangélico, passando a competir com as demais emissoras veteranas na capital goianiense (SERPES, 2009/2010). O seu objetivo é alcançar as massas e para isso tem hoje comunicadores com propostas diversificadas, que incluem em suas programações variados estilos musicais (nacionais, internacionais, regionais). Há programas, como Manhã Total e Geração Pentecostal, que recebem em média 500 ligações/hora de ouvintes que interagem com os locutores, respondendo às enquetes, emitindo opiniões e pedindo as músicas de suas preferências.

Após a inauguração da Rádio Paz FM 89,5, foi possível constatar um distanciamento das práticas musicais de origem e uma aproximação de gêneros antes considerados “impuros”. Verifica-se que nessa emissora são veiculados gêneros diversos, desde o sertanejo *gospel* até o *funk*, *rap*, *rock* e pagode, o que demonstra que a Assembléia de Deus tem abrigado as tendências musicais populares de massa num processo que acompanha a globalização, a diversidade e o pluralismo existente na contemporaneidade. Constata-se, assim, que a partir do estabelecimento da Rádio Paz FM, houve alterações no “gosto” dos membros das igrejas pentecostais, bem como o aquecimento das articulações mercadológicas. Antes da existência dessa emissora, os shows artísticos eram oferecidos pelos neopentecostais; porém, após a entrada da Rádio Paz FM 89,5 no mercado radiofônico, os pentecostais também adotaram essa prática.

Através do estudo do novo contexto religioso que se configurou em Goiânia a partir da década de 80, algumas indagações puderam ser formuladas: Existe uma rejeição às tradições o que tem provocado uma transformação da música evangélica em detrimento da Indústria

Cultural? A Rádio Paz FM, 89,5 favoreceu a introdução de novos estilos de adoração no movimento pentecostal?

Segundo Featherstone, as mudanças ocorridas no cenário religioso atual são provocadas pelas novas formas de pensamento da pós-modernidade (1995, p. 29-30). A apropriação dos gêneros musicais contemporâneos impostos pela Indústria Cultural tem causado impacto nas relações com o sagrado. Verifica-se, atualmente, que uma crise de identidade religiosa instalou-se a partir do momento em que o Cristianismo da pós-modernidade se alojou confortavelmente no mercado de consumo. A partir de então, esse mesmo Cristianismo se apropriou das estratégias de *marketing* e gestões administrativas, típicas da lógica do mercado secular e, assim, pôde organizar seu público consumidor.

Na origem do canto litúrgico, tal canto aparece como instrumento de louvor a Deus. No Cristianismo, além de servir como elo de comunicação entre os cristãos e Deus, a função social da música era também contribuir para a criação de uma emoção coletiva uniforme. Após o estabelecimento da Rádio Paz FM 89,5, observa-se que houve uma mudança no perfil do ouvinte evangélico, principalmente nos membros das igrejas Assembléia de Deus. Dessa forma, a música do movimento pentecostal em Goiânia tem atendido não só às demandas espirituais e emocionais como também às exigências de mercado, uma vez que tem sido estimulada pela cultura do consumo propagada pela mídia.

A música evangélica em Goiânia já representa um mercado promissor. Por essa razão, há uma grande necessidade de se pesquisar sobre o assunto. Elizeu Lima, atual diretor artístico da Rádio Paz FM 89,5, relata que “nunca houve tantos shows *gospel* como no momento e isso requer profissionais competentes que atuem como agentes culturais, comerciantes de produtos fonográficos, instrumentistas e vocalistas” (LIMA, em entrevista, 2010). Atualmente, muitos musicistas são contratados para atuarem como líderes de louvor, instrumentistas, vocalistas, sonoplastas, operadores de estúdios de gravação e até como compositores. Ultimamente, verifica-se que algumas emissoras de TV como Rede Globo, Bandeirantes e Record estão veiculando música *gospel*, contratando artistas evangélicos e até inserindo canções religiosas nas novelas. Um exemplo foi a veiculação da música “Recomeçar”, da cantora Aline Barros, na novela “Duas Caras”, transmitida em 2007, às vinte e uma horas, pela Rede Globo. No mês de outubro/2008, foi divulgado outro projeto da Rede Globo: CD “Infinito amor I e II”, contendo várias músicas de artistas evangélicos, gravado pela Som Livre. Em Agosto/2009, a Som Livre reuniu vários artistas para outro projeto “Promessas” que contém vários sucessos, inclusive a canção: “Faz um milagre em mim” de Regis Danese, veiculado até por emissoras radiofônicas não evangélicas, como a Rádio Terra FM. Em outubro/2009 a Som Livre lança o

“Irmão Lázaro”, ex-integrante da Banda baiana Olodum com o CD “Vai mudar”. Esses artistas são os mais solicitados pelos ouvintes da Rádio Paz FM 89,5.

Para compreender as transformações musicais instaladas no cenário mundial e refletidas em Goiânia, o primeiro capítulo desta pesquisa percorre uma trajetória musical da antiguidade às Reformas Religiosas: a música no Antigo e no Novo Testamentos, bem como as transformações musicais ocorridas no decorrer da Idade Média, período em que o sacro entra em conflito com o profano. Foi verificada, a seguir, a necessidade de discutir sobre a Reforma Protestante iniciada por Lutero e, finalmente, foram apresentadas reflexões em torno das transformações musicais com a expansão da Reforma Protestante através de Jan Hus, Irmãos Morávios, Ulrich Zwinglio, João Calvino, John e Charles Wesley, Isaac Watts e Finney. Além da Bíblia, os pesquisadores que contribuíram para a construção deste capítulo foram Grout e Palisca (1988), Stamps (1991), Raynor (1972), Hustad (1991), o cientista da religião Samuel Bacchiocchi e a musicista Denise Frederico (2002).

O segundo capítulo faz uma abordagem sobre o *gospel* que se instalou no Brasil na última década do século XX, depois de transpor a fronteira de sua origem norte-americana e ser devidamente globalizado pelo Cristianismo. Essa nova prática musical, o *gospel*, é definido por Cunha como um “fenômeno cultural-religioso do mercado” (2004, p. 240). Pela importância do *gospel* no Brasil, propôs-se uma discussão, inclusive do termo que passou a ser utilizado para denominar a música religiosa atual, tanto católica quanto evangélica. Dessa forma, foi preciso buscar informações na música dos primeiros negros escravos em solo americano, desde os *spirituals songs* até o *Rock*, este que é considerado por vários autores do século XX como um grande marco na história musical. Este capítulo teve como sustentação as considerações de Mugnaini (2007), Muggiati (1999), Calado (1990), Baggio (2005) e Paul Friendlander (2008), professor de História do Rock na Universidade de Oregon, Estados Unidos.

O terceiro capítulo propõe a ordenação do campo pentecostal a partir da análise de sua dinâmica histórico-institucional, considerando as mudanças ocorridas na mensagem religiosa e nas práticas musicais, concomitantemente ao contínuo processo de aculturação das teologias importadas. Para isso, houve a necessidade de uma ampla reflexão acerca da inserção do Protestantismo no Brasil e em Goiás e, com base na discussão das tipologias recentes, procurou-se discutir sobre o pentecostalismo norte-americano e o seu estabelecimento no Brasil. Como visto anteriormente, a classificação do pentecostalismo brasileiro foi baseada em Paul Freston (1996) que o divide em três vertentes: pentecostalismo da primeira onda ou clássico, da segunda onda também conhecido por deuterpentecostalismo e da terceira onda,

denominado neopentecostal. Este capítulo foi fundamentado a partir das reflexões de Mariano (1999), Nanez (2007) e Max Weber (1991) que abordam as fases em que ocorre a incorporação de bens que dão novo sentido à crença pentecostal, os elementos que vão desde os bens místicos à junção da experiência com a racionalidade burocrática na busca por *status* social.

O pentecostalismo não tem escapado dos efeitos da Globalização nem dos processos que ela fomenta: diversidade cultural, práticas musicais espetaculosas, por exemplo, processos discutidos na contemporaneidade por Guy Debord (1997), Edgar Morin (1969) e Jean Braudillard (1995). Inserida nesse contexto, encontra-se a Rádio Paz FM 89,5, que para alcançar popularidade lançou mão das novas tendências musicais do mercado, o que significa que todos os estilos anteriormente “proibidos” tornaram-se permitidos, além de ter se tornado freqüente a promoção de shows artísticos por tal emissora.

A segunda parte do terceiro capítulo discute o novo contexto cultural denominado por muitos autores de pós-modernidade. A partir dessas reflexões, foi possível compreender as rápidas mudanças religiosas e as transformações musicais no cenário evangélico. Esse item apresenta, ainda, a trajetória da Rádio Paz FM 89,5, objeto de estudo da pesquisa e as características pós-modernas, bem como as condições que levaram a música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia a promover a Rádio Paz FM como seu principal veículo de divulgação.

Para melhor fundamentar as reflexões em questão, foram realizadas entrevistas, importantes fontes de informações que nortearam a pesquisa. O caráter das entrevistas foi o semi-estruturado, no qual as perguntas, apesar de dirigidas, ofereciam espaço para os entrevistados alargarem os horizontes de suas respostas. Todas as entrevistas foram registradas através de gravação em áudio, transcritas na íntegra e autorizadas pelos participantes. Ainda que os textos tenham passado por pequenas correções lingüísticas, buscou-se preservar o caráter espontâneo das falas.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, optou-se por apenas registrar as falas dos entrevistados, fazendo recortes em “unidades de registros”, que é o menor recorte de ordem semântica que se liberta do texto (palavra-chave), e “unidades de contexto”, aquilo que se faz compreender a unidade de registro (frase). Uma vez que não se pretendia constituir dados quantitativos, a partir dos conteúdos recolhidos através das entrevistas, visto que a realização das mesmas não objetivava a comprovação, mas a complementação e a ilustração, optou-se por não tabulá-las, e sim preferindo inseri-las no texto como reflexões, em partes do trabalho nas quais essas foram vistas como pertinentes.

Através deste estudo foi possível concluir que alguns indivíduos não possuem referências musicais e se apegam à letra das canções, ou seja, o texto é, normalmente, o item mais valorizado por muitos ouvintes. Outros, já apreciam a música evangélica por ela assemelhar-se aos gêneros musicais populares como *rock*, *axé*, *funk*, *rap*, pagode, samba e até o sertanejo. Tais gêneros tornam-se sagrados na medida em que são interpretados por pessoas do segmento religioso ou quando suas letras expressam mensagens voltadas à temática cristã. Assim os indivíduos passam a consumir canções que atendam às suas necessidades emocionais, espirituais e materiais. Isso representa a valorização do espetáculo, algo que mexe com os sentidos, distanciando-se, de forma acelerada, da música como arte. Outro fator determinante na aceitação das músicas por muitas pessoas está relacionado ao repertório utilizado na programação musical das igrejas. As músicas mais tocadas na Rádio Paz FM são incorporadas na liturgia das igrejas pentecostais. Tais músicas, em sua grande maioria, são sempre as mesmas, ou seja, sucessos que provêm do eixo Rio/São Paulo.

Conclui-se, também, com base na audiência da Rádio Paz FM 89,5 que ela é um veículo importante na formação musical do goianiense. Porém, ao atender à preferência do ouvinte, ela normalmente veicula o que os indivíduos querem ouvir, impossibilitando a audição de todo o repertório *gospel*, que é rico e diversificado. Tais indivíduos, bombardeados pela Indústria Cultural, também acabam consumindo alguns itens como CDs, DVDs e até comparecendo aos shows. Certamente, o gosto do pentecostal goianiense pelo “sertanejo” é fortalecido e estimulado pela Rádio Paz FM 89,5 já que a emissora traz em sua grade de programação uma grande quantidade de músicas deste gênero cujo ritmo remete os ouvintes às raízes goianas. Dessa forma, a Rádio Paz FM contribui para um distanciamento da apreciação, observação e reflexão, fomentando e enobrecendo o que Debord (1997) chama de “espetáculo”. Outro fator importante a ser mencionado é que antes da Rádio Paz FM, as igrejas inseriam no repertório musical canções de compositores que, em sua grande maioria, faziam parte da membresia local. No entanto, por estas canções nem sempre serem difundidas pelos veículos de comunicação, acabam sendo esquecidas ou pouco apreciadas pelo público que aprendeu a gostar apenas do que é veiculado pela Rádio Paz FM. Enfim, através das entrevistas, percebe-se que os ouvintes não têm a mínima noção de que estão sendo manipulados. Assim, pode-se reiterar que o repertório é sempre o mesmo e que neste são priorizadas as músicas dos grandes centros.

A nova configuração musical evangélica, ou seja, o *gospel*, é algo que diz respeito a grande parte da sociedade e poderá mudar significativamente o perfil social e político da cidade, caso se concretize a hipótese de o protestantismo vir a ser, no futuro, o maior grupo religioso

de Goiânia. A partir da observação da Rádio Paz FM 89,5 e de outras emissoras evangélicas, conclui-se que a música *gospel* é o grande fenômeno atual. Esta pesquisa, que busca destacar esse fenômeno, o *gospel*, deve ser considerada apenas como o início do seu estudo. Está posto, diante de todos, o grande desafio da compreensão do fenômeno *gospel*.

1. A TRAJETÓRIA DA MÚSICA DA ANTIGUIDADE ÀS REFORMAS RELIGIOSAS

1.1.1. A música dos cristãos primitivos: da concepção judaica ao cristianismo da Idade Média.

Os primeiros indícios da existência da música sujeita e integrada a ordem social, ética e religiosa foram encontrados na Antiguidade: Egito, Mesopotâmia, China e Grécia. Alguns séculos antes ao cristianismo, todos estes povos possuíam uma cultura musical que de certa forma influenciou a música cristã.

A cultura da Grécia antiga foi a que mais contribuiu para a origem da presente civilização ocidental. Essa civilização impôs uma poética musical que se tornou um modelo para gerações seguintes. A música dos antigos gregos, tida como um fenômeno de origem divina, estava ligada à magia e à mitologia, havendo várias histórias relacionadas à origem da música e suas funções. Alguns instrumentos e modos eram associados especificamente a certas divindades, como *Aulos* a Dionísio e *Kithara* a Apolo. Essa doutrina, conhecida como “etos” baseava-se na convicção de que a música afetava o caráter dos indivíduos. Nas distinções existentes efetuadas entre os muitos tipos de música, pode-se detectar uma divisão espiritual associada ao culto de Apolo e, outra ao culto de Dionísio, esta quando a música tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo (GROUT e PALISCA, 1988, p. 22).

Roma foi a responsável pela importação da maior parte das técnicas artísticas e referências estilísticas da Grécia. Supõe-se que os romanos tenham empregado em sua produção sonora o sistema grego dos modos e que a prática tinha sido principalmente monódica. A música vocal teria imitado o padrão grego, embora adaptado ao ritmo peculiar da prosódia latina. É possível que a música romana tenha absorvido elementos exógenos vindos dos etruscos, asiáticos, africanos e povos bárbaros do norte da Europa, integrantes de regiões que, com o tempo, foram sendo anexadas ao Império em expansão.

A versão romana do aulo, a túbia e os seus tocadores, os tibicinos, desempenhavam um papel importante nos ritos religiosos, na música militar e no teatro. Destacavam-se ainda vários instrumentos de sopro e também de percussão que eram utilizados em cerimônias religiosas, estatais e militares. A música esteve presente em quase todas as manifestações públicas e particulares romanas, e também na educação (GROUT e PALISCA, 1988, p. 33).

Grout e Palisca, ao analisarem o mundo antigo, pontuam que a antiguidade legou à Idade Média algumas idéias fundamentais no domínio da música, herança que veio especificamente da Grécia. Esses conhecimentos foram transmitidos ao Ocidente por diversas vias: pela igreja

cristã, cujos ritos e música derivaram inicialmente, em grande quantidade, de fontes judaicas, se bem despojados dos instrumentos e das danças que os acompanhavam no templo; pelos escritos dos Padres da Igreja e tratados enciclopédicos da Idade Média, que abordavam a música juntamente com uma diversidade de outros temas (1988, p. 34).

Os textos da música dos povos cristãos primitivos derivam quase exclusivamente da Bíblia. Em muitas passagens encontram-se referências a fatos e instrumentos musicais. Ao analisar a música dos cristãos primitivos percebe-se que religião e arte andaram quase sempre juntas. A relação Criador/Criatura foi estabelecida através de ofertas e cultos diferentes do natural cotidiano e o comportamento do homem transformou a vulgaridade dos gestos naturais, dando a eles novas significações diante do divino, tornando-os assim ritualizados.

Os registros que aparecem no Antigo Testamento a respeito da arte musical abordam tanto a música secular quanto a sacra (NOLAND, 2002, p. 18). Todavia, para compreender a música dos cristãos primitivos é necessário analisar a herança judaica, na qual o cristianismo tem suas raízes. Os judeus praticavam o monoteísmo e consubstanciados nessa crença, compunham suas músicas com o objetivo de adorar a este único Deus. Oliveira relata que a música na antiguidade judaica sempre acompanhava um evento e não era simplesmente para o deleite pessoal, mas era, sim, uma música funcional (DOUKHAN apud OLIVEIRA, 2006, p. 38).

Ciqueira (2006) observa que, entre o povo judeu, a maneira de se expressar veio a ser conhecida no presente século, pelo vocábulo “cantinela”, técnica algumas vezes denominada de *salmodiai*, *recitativo* ou de *declamação*. Oliveira afirma que “a cantinela é uma leitura recitativa e foi entre os judeus uma forma de cantar ao Senhor” (2006, p.48). Esse processo declamatório diferenciado, caracterizado como algo entre fala e canto é relevante para a compreensão dos registros bíblicos do Antigo Testamento sobre a música, pois se difere da concepção que hoje os ocidentais têm do que seja melodia.

Quanto ao padrão harmônico e melódico das composições musicais dos antigos hebreus, Frederico acrescenta que ela pode ser descrita como um tipo recitativo declamatório (2001, p. 72). Essa prática consistia em uma forma de declamar o texto que, segundo a autora, classifica-se entre o ato de falar e cantar. Segundo Frederico, a melodia dos povos do Antigo Testamento possuía um caráter de improviso; no entanto, o responsável por sua execução deveria conhecer eximamente as bases de composição melódica que se adequariam tanto a cada texto quanto à entonação recitativa.

Do padrão harmônico e melódico das composições dos antigos hebreus, Stamps destaca que era constituído por uma melodia recitativa declamatória. Ele acrescenta que a poesia e a música vocal do Antigo Testamento podiam ter as seguintes características: paralelismo de pensamento, ou seja, a segunda linha da estrofe praticamente faz uma reiteração da primeira linha. Também poderia ser o inverso apresentando um contraste (paralelismo antitético) ou de modo progressivo à primeira linha (paralelismo sintético). Todas as três formas de paralelismo caracterizavam o Saltério⁴ (STAMPS, p. 814). De acordo com as considerações de Ciqueira (2006) a música judaica tem características da música semítica oriental, que é modal em sua forma e cujo sistema está baseado em quartos de tom. A composição dessa música é feita de motivos, conhecidos ainda como pequenas células musicais de uma certa escala, e não existe harmonização. Porque a música oriental tem características populares, suas frases são curtas, o que facilita a sua apreensão pela maioria do povo, e é transmitida oralmente.

Ciqueira (2006) acrescenta outra característica da música judaica que é a utilização de símbolos efonéticos, também conhecidos como acento. Em consonância com Ciqueira, Oliveira explica que “nesse sistema o líder que conduz a entonação usa sinais que indicam quando levantar e abaixar a voz durante a leitura de um texto bíblico” (OLIVEIRA, 2006, p. 45). Ciqueira esclarece que a entonação é dada pela estrutura frasal e pelas relações sintáticas e lógicas dos elementos da frase, contribuindo para a fluência rítmica da mesma: “nesse sistema usava gestos com as mãos a fim de traduzir a altura dos sons e o ritmo para a pessoa que interpretava o discurso musical” (OLIVEIRA, 2006, p. 46)

“No mundo antigo, cantar significava dar às palavras e frases a mais apropriada inflexão fonética” (WERNER apud OLIVEIRA, 2006, p. 45). Esse autor explica que nas comunidades primitivas e antigas os seres humanos, ao reportarem-se aos seus deuses através da fala deveriam fazê-lo com expressões, gestos e entonações vocais diferentes do padrão ou das formas cotidianas de comunicação e essa forma de expressão consistiu no primeiro padrão de música nas comunidades antigas, incluindo aí os antigos judeus.

As primeiras referências encontradas em Gênesis sobre a música estão registradas no capítulo 4 verso 21 onde é dito que Jubal é “pai de todos os que tocam harpa ou flautas” (SOUZA FILHO, 1999, p. 12). Segundo Oliveira, Jubal é considerado como o inventor do shofar, instrumento de sopro feito com o chifre de carneiro e que segundo a tradição judaica deu origem à trombeta, que era um dos mais destacados instrumentos de Israel (DOUKHAN

⁴ Saltério era uma Antologia de 150 Salmos de diversos temas.

apud OLIVEIRA, 2006, p. 39). Uma canção secular registrada nesse mesmo capítulo é um canto lúgubre, em que Lameque explica o homicídio de alguém que o havia ferido. A última referência⁵ sobre a música nesse primeiro livro da Bíblia relata a censura que Labão fez a Jacó, que fugia dele, sem permitir uma festa de despedida, “com canções acompanhadas de pandeiros e harpas”.

Os relatos bíblicos reatam que povos do Antigo Testamento utilizavam a música para o ato de profetizar, buscar o poder de Deus e também para fins terapêuticos. Um dos casos mais conhecidos refere-se a harpa tocada por Davi quando o Rei Saul era atormentado por espíritos malignos⁶.

1.1.2. Salmos – Arte Musical Judaica e o Estabelecimento da Música Sacra

A música desempenhava papel de importância no culto do antigo Israel. Os salmos eram os hinos do povo israelita. O título hebraico dos salmos é *Tehillim*, que significa “louvores”; o título na Septuaginta (tradução do Antigo Testamento para o grego, feita em 200 a.C.) é *Psalmoi*, que significa “cânticos para serem acompanhados por instrumentos de cordas”. O título em português, “salmos”, deriva da Septuaginta (STAMPS, 1991, p. 811).

O Salmo 90, composto por Moisés no século XV a.C, é considerado o primeiro cântico registrado na Bíblia⁷. Tal salmo foi um hino de agradecimento após os israelitas terem atravessado o mar Vermelho. O cântico de Moisés⁸, por sua vez, é uma menção musical entre os povos hebreus. Porém, um dos maiores músicos registrados no Antigo Testamento é o rei Davi.

Davi era um musicista consumado, conforme registros bíblicos, e anelava sempre melhorar o aspecto musical do culto divino⁹. Davi veio a ser uma espécie de patrono da hinologia judaica. Só na instituição de Davi e por seu sucessor Salomão é que a música de Israel mudou significativamente. Foi nessa ocasião que o canto começou a atrair o foco do interesse musical, com toda a organização profissional que demandava. É no relato da mudança da arca de Jerusalém que os nomes dos levitas¹⁰ foram listados. Estes eram pessoas com treinamento e habilidades musicais, selecionados por Davi para essa tarefa.

⁵ Gênesis 27:31

⁶ I Samuel 16:16

⁷ Este cântico está registrado em Êxodo 15: 2.

⁸ Juízes 5: 9

⁹ I Samuel 16:14-23

¹⁰ Levitas eram pessoas com vocação musical e responsabilidades no culto sagrado.

A maioria dos salmos era relacionada à música composta por levitas. Porém, os mais famosos foram feitos por Davi, durante o seu reinado, para o uso no culto público em Jerusalém (STAMPS, 1991, p. 814). Das grandes festividades do povo hebreu, encontra-se a Páscoa, quando os salmos eram bastante cantados e recitados pelos judeus.

A popularidade dos salmos reside no fato de que eles refletem experiências comuns, emoções, sentimentos pessoais, atitudes, gratidão e interesses de indivíduos comuns. Contudo, a maioria dos salmos visava exaltar o poder e grandes feitos de Deus (conhecido por Iavé) e, ao mesmo tempo, tornar-se agradável aos soberanos ouvidos, segundo demonstra o salmo seguinte:

Rendei graças ao Senhor, invocai o seu nome, fazei conhecidos, entre os povos, os seus feitos.
 Cantai-lhe, cantai-lhe salmos, narraí todas as maravilhas.
 Gloríai-vos no seu santo nome; alegre-se o coração dos que buscam o Senhor.
 Ele é o Senhor nosso Deus; os seus juízos permeiam toda a terra. (SALMOS 105: 1-3,7)

Na época de Davi havia vinte e quatro grupos¹¹, cada um formado por doze corais, num total de duzentos e oitenta e oito componentes. Os três cultos diários para os sacrifícios, juntamente com os cultos dos sábados exigiam que todos os grupos estivessem atuando de alguma forma, durante a semana. Ciqueira (2006) menciona que os músicos levitas só eram admitidos para atuarem nos cultos com a idade de trinta anos, portanto, só faziam parte dessa categoria profissional indivíduos amadurecidos e longamente treinados na prática musical¹². O tempo de serviço era de vinte anos e o período anterior de aprendizagem específica levava cerca de cinco anos, não contados os anos da infância dedicados à memorização de todos os detalhes ritualísticos.

Os levitas, portanto foram os responsáveis pela manutenção de uma tradição musical, pois eram os que possuíam habilitação e domínio das técnicas requeridas para a execução da música litúrgica. Além disso, segundo registros bíblicos, eles foram escolhidos por Deus para exercer essa função.

1.1.3. Instrumentos Musicais do Antigo Testamento

Os instrumentos musicais dos hebreus eram variados. Entretanto, um dos mais importantes era a trombeta, frequentemente utilizada para conchamar o povo a uma batalha. A

¹¹I Crônicas 25:7

¹²I Crônicas 23:3

primeira menção sobre o uso da trombeta foi no momento em que Moisés recebeu o decálogo das mãos de Deus no monte Sinai¹³. Os instrumentos musicais também eram utilizados como meio de comunicação para anunciar eventos importantes e serviam como instrumento didático para ensinar as leis ao povo, conforme o texto de Deuteronômio 31: 19-22 (OLIVEIRA, 2006, p. 40).

Os instrumentos bíblicos incluem: *asor* (instrumento de corda), *halil* (instrumento de sopro), *hatzotzerah* (trombeta), *kaithoros* (provavelmente uma lira), *kinnor* (provavelmente uma lira, a tocada por Davi para Saul, o instrumento mais importante do antigo Israel), *metziltaym* (provavelmente um par de címbalos), *minnim* (provavelmente um instrumento de corda), *nevel* (provavelmente uma lira ou harpa), *qarna* (chifre de animal tocado na corte de Nabucodonosor), *tof* (provavelmente um tambor redondo e de fuste estreito, semelhante a um pandeiro, porém sem soalhas), *ugav* (provavelmente um instrumento de sopro) e o *shofar* (chifre de carneiro ou de cabrito montês, usado para chamadas rituais), o único desses instrumentos tocados nos tempos modernos (GROVE, 1994, p. 481). Ciqueira afirma que é de extrema relevância constar que a Bíblia diz que os levitas utilizavam-se de instrumentos inventados pelo próprio Davi¹⁴.

O alaúde, assim como a harpa, era instrumento de corda designado para o louvor a Deus, segundo explica Oliveira. Esses instrumentos eram utilizados para acompanhar os cânticos no templo conforme a ordem do rei Davi ao separar e indicar os levitas e os instrumentos para a adoração a Deus. Os instrumentos de corda eram extensivamente usados para acompanhar o canto, uma vez que eles não encobriam a voz ou a “Palavra de Jeová” que estava sendo cantada (WOLF apud OLIVEIRA, 2006, p. 41).

1.1.4. Tabernáculo, Templo e Sinagoga

Segundo relatos bíblicos, o tabernáculo¹⁵ ou santuário era um lugar separado para Deus habitar e encontrar-se com o povo hebreu. Também era um espaço para conceder perdão dos pecados mediante um sacrifício. O tabernáculo era um santuário portátil onde, durante o Êxodo até os tempos do rei Davi, os israelitas guardavam a Arca da Aliança¹⁶ e demais

¹³ Êxodo 19: 19

¹⁴ I Crônicas 23:5

¹⁵ Êxodo 25

¹⁶ Arca da Aliança é descrita na Bíblia como o santuário sagrado portátil em que as tábuas dos dez mandamentos teriam sido guardadas, e também como o veículo de comunicação entre Deus e o seu povo escolhido. Sua construção foi orientada por Moisés, que por sua vez recebera instruções divinas quanto à forma e tamanho do objeto. (SANTOS, 2006, p. 42)

objetos sagrados. Era composto de três partes: Átrio Exterior, onde todos os fiéis podiam entrar, o Lugar Santo, onde os sacerdotes ministravam e o Santo dos Santos, que guardava a Arca da Aliança e onde apenas o sumo sacerdote podia entrar uma vez ao ano. O Lugar Santo e o Santo dos Santos eram separados por um véu.

O Primeiro Templo, de acordo com a tradição judaica cristã, foi iniciado no terceiro ano do reinado de Salomão e concluído sete anos depois. Porém, o projeto foi desenvolvido pelo rei Davi, pai de Salomão. Esse novo tabernáculo era um espaço para abrigar uma única peça, a Arca da Aliança. De acordo com relatos bíblicos, neste novo templo havia cantores com cânticos, instrumentos e música, celebração, ações de graças, louvor, palmas, brados de louvor, danças diante do Senhor, levantamento de mãos, regozijo e alegria.

Oliveira cita Dorneles para chamar a atenção para a ocorrência de uma significativa mudança quanto à instrumentação utilizada na execução da música sacra, antes e depois do tabernáculo de Moisés e, posteriormente, ao de Davi. Dorneles assinala que os judeus, ao executar a música antes da construção do templo, utilizavam indistintivamente todos os tipos de instrumentos conhecidos na época e essa música era, não raramente acompanhada por palmas e danças (OLIVEIRA, 2006, p. 41). Todavia, de acordo com as considerações bíblicas conclui-se que a música era desenvolvida em diversos tipos de eventos e não era utilizada no tabernáculo de Moisés.

É importante observar que mesmo antes da construção do templo, os judeus usavam em suas composições sacras instrumentos e ritmos musicais utilizados tanto em outros eventos quanto por povos pagãos. Oliveira pontua que havia uma forte preocupação em (re)significá-los, ou seja, não ocorria na música sacra hebraica a preocupação em torná-la agradável ao adorador, pois o verdadeiro significado da música era exaltar o poder de Deus (2006, p. 43).

No entanto, quando o rei Davi decidiu construir um templo ele não só planejou todos os detalhes do projeto, material e trabalhadores, como designou e consagrou sacerdotes e levitas para servirem continuamente no templo. Esses levitas, de acordo com relatos bíblicos e conforme já foi mencionado, eram um grupo que deveria dedicar-se exclusivamente à música em um louvor contínuo, cantando e tocando os instrumentos separados para esse ofício. Dos instrumentos existentes nesse período¹⁷ apenas três foram escolhidos por Davi para serem tocados no templo: alaúde, címbalo e harpa. Todavia, I Crônicas 23:1-5 menciona a separação de quatro mil levitas para louvarem continuamente a Deus com instrumentos que Davi consagrara para tal tarefa (DORNELES apud OLIVEIRA, 2006, p. 41-42).

¹⁷ I Crônicas 15: 16-17

O tabernáculo de Davi foi saqueado várias vezes e acabou por ser totalmente incendiado e destruído por Nabucodonosor II, em 587 a.C.. O segundo templo foi construído durante a denominação persa, no mesmo local, sofrendo modificações com o rei Herodes, o Grande. Porém, acabou sendo destruído pelos romanos em 70 d.C., comandados pelo general Tito. Desse templo, só restou o que se conhece atualmente como o Muro das Lamentações.

A partir do exílio babilônico surge um outro local de adoração: a sinagoga¹⁸, um lugar onde se ofereciam orações, exortações, explicações, interpretações, e se davam esmolas. Uma especial importância era dada nestes serviços à leitura da Torá¹⁹ e dos profetas (SANTOS, 2006, p. 480). Oliveira comenta que:

Pelo fato de a sinagoga ter função diferente do templo, a música também era executada de forma peculiar, sem a utilização variada de instrumento, apenas o shofar era permitido, mas não como acompanhamento melódico para o canto, e sim como um sinalizador para o início ou conclusão das atividades. (OLIVEIRA apud BACCHIOCCHI, 2005, p. 46)

Ainda, segundo Oliveira sobre a ausência dos instrumentos musicais na sinagoga, ela afirma que:

A mesma pode ser explicada pela forte rejeição que os fariseus tinham por associarem-nos aos costumes profanos de povos pagãos, podendo também ser explicada pelo fato de os mesmos os fazerem lembrar-se do primeiro templo que fora destruído. (WERNER apud OLIVEIRA, 2006, p.46)

Esse costume foi levado pelos judeus que se converteram ao cristianismo para o seio de sua nova comunidade religiosa: a Igreja Apostólica ou simplesmente, igreja primitiva, já que as práticas da sinagoga estavam mais próximas ao ritual do culto cristão que, a princípio, eram realizados em suas próprias casas. É importante mencionar que não era dado o direito às mulheres de lerem as escrituras. Esse ofício era concedido apenas aos homens.

1.1.5. A música na igreja Primitiva: conflito entre o sagrado e o profano

¹⁸ Sinagoga quer dizer Assembléia. A palavra como no caso de “igreja”, veio a significar o próprio edifício, onde a assembléia se reunia (SANTOS, 2006, p. 480).

¹⁹ Torá é a denominação do conjunto de livros composto por Gênesis, Êxodo, Levítico, Números, e Deuteronômio; os cinco primeiros livros da Bíblia chamado de Pentateuco (SANTOS, 2006. p. 513).

O termo igreja primitiva, também chamada de igreja dos apóstolos, refere-se às primeiras comunidades da era cristã em Jerusalém. Os primeiros cristãos viviam unidos e compartilhavam os seus bens, porém, quando começaram a ser perseguidos, eles se dispersaram por vários lugares. Dessa forma, o cristianismo ultrapassou as fronteiras judaicas.

Grout e Palisca afirmam que a história da música ocidental, em sentido restrito, começa com a música cristã. De certa forma, as informações adquiridas por meio de relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, frescos e esculturas revelam a importância da música na religião. Segundo a historiografia desse período, a ausência de documentação impossibilita uma compreensão mais ampla no que tange à prática musical no início da Idade Média, pois a igreja primitiva eliminou os documentos no intuito de afastar os fiéis de qualquer atividade que estivesse relacionada à tradição musical romana, considerada abominável pelos cristãos (GROUT e PALISCA, 1988, p.16)

De acordo com as considerações de Grout e Palisca (1988, p.19), é possível afirmar que a música da igreja primitiva tinha muito em comum com a grega. Possuía uma melodia sem harmonia ou contraponto (monofônica), era improvisada e inseparável de um texto.

O Novo Testamento, compêndio que narra a organização do cristianismo, também não apresenta escritos que forneçam diretrizes para a produção e utilização da música religiosa nesse movimento. O tratamento de um assunto de tal importância reflete o contexto judaico no qual os escritos do Novo Testamento se desenvolveram. Segundo Reinaldo Siqueira, no primeiro século da Era Cristã, muitos grupos religiosos judaicos diferentes haviam desenvolvido uma atitude restrita com relação ao uso de execuções musicais exuberantes, tanto no ambiente litúrgico quanto no secular.

O Novo Testamento faz silêncio sobre qualquer cargo “musical” na igreja [...] com exceção do livro do Apocalipse, no qual a música faz parte de um rico drama escatológico [...]. Nenhuma das passagens [...] dá-nos um retrato claro do papel que a música desempenhava nos cultos na igreja durante o período do Novo Testamento. Isto não surpreende, porque os crentes deste período não viam seus grupos de adoração como sendo muito diferentes dos da sinagoga. Ambos eram conduzidos de maneira informal, por pessoas leigas liderando a oração, leitura, cânticos e exortação. As referências do Novo Testamento às reuniões de adoração refletem em grande parte o serviço de adoração da sinagoga. (BACCHIOCCHI apud OLIVEIRA, 2006, p. 50)

Siqueira menciona que nas primeiras décadas da Era Cristã, o Templo de Jerusalém, com seu rico ritual e liturgia (nos quais era comum uma execução musical pelo coro levítico e

vários instrumentos musicais), foi dominado pela classe de saduceus²⁰, muito corrupta. As comunidades judaicas da época também tinham que enfrentar a pressão e a influência das religiões pagãs com suas práticas orgiásticas sempre presentes em banquetes particulares, festas populares, feriados públicos e nos shows dos circos e teatros romanos. Tudo isso levou muitos judeus da época a adotar uma abordagem mais rígida em relação à música e seu uso, particularmente no contexto religioso.

Grout e Palisca afirmam que para compreender a música no início da Era Cristã é preciso estabelecer uma distinção entre as funções religiosas do templo e da sinagoga nesse período:

O templo – ou seja, o segundo templo de Jerusalém (destruído pelos romanos em 70 d.C.) era um local de culto público. Esse culto consistia principalmente de um sacrifício, em geral de um cordeiro, realizado por sacerdotes, assistidos por levitas, entre os quais se contavam vários músicos, e na presença de leigos israelitas [...]. A sinagoga era o centro de leituras e homilias, bem mais do que sacrifícios ou orações [...]. Após a destruição do templo, o serviço da sinagoga incorporou elementos que substituíssem os sacrifícios do templo [...] para servir de modelo aos cristãos [...]. Segundo parecem o canto cotidiano dos salmos ora cantado no templo, só começou a realizar-se bastante depois de iniciada a era cristã. O que a liturgia ficou a dever à sinagoga foi principalmente a prática das leituras associadas a um calendário e o seu comentário público num local de reunião dos crentes. (GROUT e PALISCA, 1988, p. 35)

Em consonância com Grout e Palisca, Siqueira assinala que nas sinagogas, o homem religioso judeu comum começava a enfatizar a música vocal sobre a instrumental em sua liturgia e uma prática musical religiosa mais austera. Essa tendência, acrescenta Siqueira, consolidou-se não só com a destruição do templo de Jerusalém pelos romanos mas também pelo banimento rabínico do uso de instrumentos na sinagoga, como expressão de lamentação pela destruição do templo.

Dois pontos devem ainda ser observados nos poucos textos que mencionam a música no Novo Testamento. “Na sinagoga o canto era centrado na palavra [...] designado para louvar a Deus através da recitação de sua palavra; na igreja [...] o canto era centrado em Cristo, para exaltar as realizações redentoras de Cristo (BACCHIOCCHI apud OLIVEIRA, 2006, p. 50).

Oliveira chama a atenção para este primeiro aspecto que deve ser observado nos poucos textos que abordam a música no Novo Testamento.

Mesmo que o comportamento religioso e litúrgico cristão fosse herdado, em muitos aspectos, do judaísmo, essa crença foi reinterpretada, ou seja, os judeus louvavam a

²⁰Designação da segunda escola filosófica dos judeus. Os saduceus viviam em completa discórdia com os fariseus, discordando em diversos pontos. Com a queda de Jerusalém, a seita dos saduceus extinguiu-se, porém, ficaram suas marcas em todas as tendências anti-rabínicas dos primeiros séculos (d.C.) e da época medieval (SANTOS, 2006, p. 452).

Deus através da música por aceitarem em sua suprema força, grandeza e livramento. No cristianismo essa crença foi (re) significada na pessoa de Cristo. Todos os rituais do sacrifício expiatório que eram símbolos de uma libertação, significando também a misericórdia e o perdão divino, foram em Cristo (re) significados, pois para seus seguidores ele era não o símbolo da promessa de libertação, mas o cumprimento vivo, morto e ressuscitado dessa promessa, a qual foi reinterpretada por eles como libertação contra a escravidão do pecado e não somente da dominação estrangeira como interpretavam os judeus. Assim, a música que refletia essa crença foi legada e praticada pelo cristianismo: o da gratidão pelo livramento que o Deus-Homem (Cristo) proporcionou sobre o pecado garantindo-lhes a vida eterna. (OLIVEIRA, 2006, p. 51).

Diante do exposto, conclui-se que a música do Antigo Testamento era apenas uma expressão de louvor ao seu Deus libertador e foi re-significada na pessoa de Cristo no Novo Testamento.

O segundo ponto a ser observado é a ausência de alusões a instrumentos musicais. Como já foi dito anteriormente por Siqueira e reforçado por Oliveira: “Com exceção do texto de Apocalipse 5:8-14, em nenhum desses textos são mencionados instrumentos musicais acompanhando a execução da música, pois os cristãos seguiam a tradição da sinagoga proibindo o uso de instrumentos musicais nos cultos da igreja por causa da sua associação pagã” e conforme Bacchiocchi completa: “e pela sensualidade da música instrumental e seus efeitos estéticos” (BACCHIOCCHI apud OLIVEIRA, 2006, p. 51).

Siqueira menciona que o cristianismo apostólico emergiu, desenvolveu-se e organizou-se principalmente dentro do contexto da sinagoga. Portanto, era natural para os primeiros cristãos que mantivessem o que conheciam da música da sinagoga em sua própria adoração. Esta é, aparentemente, a razão pela qual Paulo, um fariseu²¹, considerasse os instrumentos musicais como “coisas inanimadas” e, em vez disso, segundo Siqueira, promovesse a adoração na forma de “salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e salmodiando ao Senhor no nosso coração” conforme Efésios 5:19.

Através de investigação do Novo Testamento foi possível catalogar alguns cânticos e formas de utilização da música no cotidiano judaico da época. O Cântico de Maria (Lucas 1:46-56), Cântico de Zacarias (Lucas 1:67:79), Cântico dos Anjos (Lucas 2:13-14) e o Cântico de Simeão (Lucas 2:29-32). No livro de Apocalipse são relatados cinco cânticos, considerados proféticos, quadro musical exuberante em relação com às visões de João sobre o céu e o futuro estabelecimento do reinado eterno de Deus. Além desses cânticos, as passagens

²¹ É o nome dado a um grupo de judeus devotos à Torá (escrituras), surgidos no século II a.C.. Opositores dos saduceus, os fariseus criaram uma Lei Oral em conjunto com a Lei Escrita e também foram os criadores da instituição da sinagoga. Com a destruição de Jerusalém em 70 d.C. e a queda do poder dos saduceus, cresceu sua influência dentro da comunidade judaica tornando-se os precursores do judaísmo rabínico. Sua oposição ferrenha ao cristianismo rendeu-lhe através dos tempos uma figura de fanáticos e hipócritas que apenas manipulam as leis para seu interesse. (SANTOS, 2006, p. 169).

dos evangelhos também registram a cerimônia de lamentação pela filha de Jairo, presidente de uma das sinagogas da região ao redor do lago da Galiléia e também a utilização tradicional de flautistas e cantores nos funerais da época (Mateus 9:23 e Marcos 5:38). Foi possível verificar que a música e dança eram comuns nas festas conforme o livro de Lucas, capítulo 15 verso 25.

Tudo o que foi relatado no que tange à música do Novo Testamento, permaneceu por longa data e as mudanças só ocorreram a partir do século IV quando o Imperador Constantino em 313, através do Edito de Milão, unificou Estado e Igreja, tornando o cristianismo religião oficial do Império Romano. A seguir, serão levantadas reflexões sobre o desenvolvimento musical da Idade Média, pois foi nesse período que se iniciaram os primeiros debates em relação à música sacra, ao se fixar e oficializar o canto gregoriano no cristianismo católico.

1.2. Os primeiros séculos da Igreja Cristã

A primeira fase da história da música da era cristã pode ser situada entre os séculos I e X, isto é, no decurso de um período em que o canto litúrgico se estabeleceu após algumas hesitações e se tornou um servidor imutável da estabilidade da Igreja (STEHMAN, 1964, p. 37). O início dessa nova era foi marcado por dois fatores: no aspecto religioso, o cristianismo; e no sócio-econômico, o Feudalismo. Ambos levaram ao fortalecimento da igreja cristã, que chegou a ter poderes de estado.

Qualquer história da música [...] começa inevitavelmente com a igreja, pois só esta oferece dados verificáveis em registros precisos. A música como elemento do culto, ocupando lugar indispensável no ritual, tem de ser cantada corretamente. Um engano na música do culto, assim como na palavra, gesto ou movimento podia invalidar a celebração que, portanto, tinha de ser repetida. Por esta razão a música tinha de ser ensinada e era preciso memorizar as suas formas corretas; métodos de notação tiveram de ser inventados e aperfeiçoados para ajudar a memória dos músicos, de modo que a história da evolução da notação ocidental é a história dos esforços de musicistas eclesiais no sentido de assegurar o rigor do ritual. (RAYNOR, 1972, p. 26).

O aspecto religioso foi de uma importância fundamental nesse período. O cristianismo teve uma enorme força, chegando aos mais diferentes e distantes povos. Começou como um ramo do judaísmo, diferindo dele a partir do momento em que um judeu, Jesus Cristo, começou a pregar o amor ao próximo. Ao enfatizar o perdão, entrou em atrito com determinadas leis e práticas judaicas. A força da mensagem de Jesus e muitos outros fatores

políticos e sociais fizeram com que essa religião se difundisse entre muitos povos, tornando-se cada vez mais forte.

Stehman pontua que na primeira fase da música cristã nasceram os primeiros salmos monódicos, uma oração cantada, cuja pureza acentuaria-se constantemente. Originário das tradições judaicas (salmos e hinos do Antigo Testamento), gregas e pagãs, o canto da igreja está edificado sobre os modos da antiguidade com uma melodia flexível aliada ao texto seguindo um ritmo livre (1964, p. 29).

A cultura dessa fase pode ser dividida em eclesiástica e profana. A cultura profana inclui todas as manifestações que ficam às margens da igreja, tanto as do povo como as da nobreza latifundiária e das cortes monárquicas. Entretanto, a igreja se considerava como a única detentora da verdadeira cultura e negava as expressões artísticas populares por considerar o povo inculto e ignorante; e foi dentro dessa igreja e nesse contexto que a música se transformou numa das principais manifestações culturais: o cantochão²².

O cantochão era monódico, modal, cantado a capela e em latim, transmitido até o final do século IX por tradição oral e escrito, depois desse século, por uma notação especial denominada neumática²³ e uma forte preponderância ao ritmo (GROUT e PALISCA, 1988).

Como já mencionado, após várias perseguições os cristãos, finalmente livres por meio do Edito de Milão, em 313, por Constantino, saíram dos subterrâneos, se espalharam pela Europa e criaram uma arte puramente religiosa. O cantochão começou como um instinto criador dos primeiros fiéis que, nas catacumbas, começaram a cantar em louvor a Deus. Quando o Cristianismo foi reconhecido, o canto se espalhou por vários lugares e povos. Muitas tendências surgiram, inúmeras igrejas foram fundadas para o culto dos fiéis. Como conseqüência desse crescimento surgiram vários ramos do cantochão e liturgias diferentes: Canto Bizantino (Bizâncio), Ambrosiano (Milão), Gálico (Poitiers), Moçárabe (Sevilha) e Romano Antigo (Roma). A maioria desses cantos desapareceu ou foi absorvido por uma única prática, cuja autoridade básica era Roma.

A liturgia das primeiras épocas foi marcada por Santo Ambrósio, bispo de Milão, no século IV, que introduziu na sua diocese antífonas e hinos vindos do Oriente, integrando na missa os modos do rito bizantino, derivados dos modos gregos. Em 387, Ambrósio efetua o

²² Cantochão consistia em linhas melódicas monódicas, ritmicamente livres, nas quais eram colocados textos litúrgicos. Era sempre linear e sem acompanhamento instrumental (GROVE, 1994, p. 1666-167).

²³ "Os neumas consistiam numa espécie de taquigrafia, correndo por cima do texto religioso e indicando pelas diversas formas dos sinais utilizados, as subidas, descidas, ornamentos e paragens do canto. Efetivamente, a única utilidade dos neumas, nesta fase tão primitiva, era de auxiliar a memória do cantor" (STEHMAN, 1964, p. 39).

batismo de Santo Agostinho de Hipona (340-430). Este vai propagar o salmo ambrosiano e redigir o “Tratado de Música”, de grande importância para a teoria do canto da igreja. Por esse feito, surge como um dos primeiros grandes pensadores e teóricos do canto litúrgico. Nesse período desenvolveram-se várias liturgias locais. Segundo Stehman, “pouco a pouco se manifesta uma espécie de vasta anarquia [...] que ameaça tornar-se heresia [...] e por fim, fazer ruir a estrutura da igreja, fragmentando-a em tantas liturgias” (1964, p. 31). Tal “anarquia” colocaria em risco a unidade da igreja.

Ao analisar o forte controle da igreja nessa fase e a preocupação em fixar regras na liturgia, verifica-se que muito disso ainda ocorre atualmente. No momento em que o movimento pentecostal percebeu que a rigidez, inclusive na área musical, iria comprometer o seu crescimento, rapidamente promoveu uma “reforma” na liturgia ao adotar gêneros musicais contemporâneos e utilizar os veículos de comunicação, mais especificamente o rádio, na veiculação dos mesmos. Reformas e Contra-Reformas religiosas sempre existiram, com algumas divergências. Na atualidade, os indivíduos ficam mais vulneráveis devido aos efeitos dos meios de comunicação e as novas formas de pensamento que proporcionam mudanças aceleradas e descontroladas. Até a década de 80, o pentecostalismo negou diversas manifestações artísticas criadas fora do contexto religioso e tidas como “músicas mundanas”. Somente a música desenvolvida dentro da igreja era considerada inspirada por Deus. Dessa forma, o criador/inventor era um agente de transmissão e sistematização da mensagem divina. O rádio, outros itens tecnológicos e o avanço de novas ideologias fizeram o sacro aproximar-se do profano. Para comprovar esse pensamento basta que se ouçam alguns programas de rádio e assistam certas programações da televisão para ver cantores católicos e evangélicos dividirem o palco com outros artistas fora do contexto cristão. Tal parceria também pode ser vista nas gravações de CDs. A disputa pela audiência toma outra dimensão. Isso pode ser constatado nos depoimentos dos evangélicos quando declaram que estão resgatando o espaço roubado pelo “diabo”. A divisão da música na primeira fase da era cristã como sacra e profana ainda existe no imaginário das pessoas; porém, na atualidade, o sacro não está relacionado a regras melódicas e ao controle instrumental como noutros tempos. O sacro, muitas vezes está associado ao intérprete. Se o musicista se diz convertido e filia-se a uma denominação evangélica, toda a sua performance musical, por mais distanciada que seja das tradições cristãs, passa a ser sacralizada. Dentro do movimento pentecostal, principalmente nas cidades do interior de Goiás e alguns bairros de Goiânia, ainda existem correntes fiéis às tradições. No entanto, existem também igrejas que convivem harmoniosamente com o *rap*, *funk*, *axé*, *rock*, *pagode* e outros gêneros musicais. Muitas dessas canções se fixaram no movimento

pentecostal por intermédio de artistas seculares recém-convertidos ao cristianismo e hoje são veiculadas pela Rádio Paz FM 89,5. Através dessa emissora, os evangélicos tradicionais acabam tendo acesso às novidades artísticas e muitos deles, impulsionados pela geração mais jovem (filhos, sobrinhos, netos e outros), acabam aceitando, mesmo com muitas restrições as inovações.

Para resolver as divergências no início da era cristã, foi necessário chamar a atenção dos bispos para a necessidade de observância do rito romano. São Gregório foi o responsável pelo início da codificação e sistematização do canto na igreja e, depois de padronizado, este receberia o seu nome (STEHMAN, 1964, p. 31). Stehman acrescenta que “o gregoriano iria, portanto, ser doravante o canto oficial da igreja Cristã [...] o núcleo de toda a música ocidental” (1964, p.37).

Quando se examina a história deste período, verifica-se que a música escapou à regra geral do desenvolvimento que marca tanto o destino do homem como o das suas criações artísticas. Essa fixidez se deve ao fato de a música, sendo essencialmente religiosa e ritual, atingir plenamente o seu fim ao participar na oração. Stehman afirma que estranha essa fase por ela não ter sido “afetada pelas leis da evolução, ou seja, no exterior, os homens agitavam-se e a vida transformava-se; no seio da igreja, a música permanecia contemplação e adoração”. Nesse aspecto, não se pode dizer o mesmo em relação às novas práticas musicais do movimento pentecostal. Por um tempo a igreja conseguiu ser fiel às suas origens rígidas e fechadas a qualquer inovação. Porém, as novas formas de pensamento fixaram-se no seio da igreja, e assim, pode “recuperar o atraso” (STEHMAN, 1964, p. 38). Esse assunto será discutido com maiores detalhes no último capítulo.

Houve, dentro do gregoriano, o germe de uma evolução: a contradição entre a obrigação de acompanhar fielmente o texto litúrgico, à maneira de recitativo, e, por outro lado, a presença de tão rica matéria melódica, os “melismos” que se estendem longamente quase como coloraturas, sem consideração do valor da palavra. Essa contradição levaria à divisão das vozes: uma, recitando o texto; outra, ornando-o melodicamente. São as origens das primeiras tentativas de música polifônica, do *organum* e do *discantus*.

1.2.1. O Florescer da Canção Profana

O feudalismo trouxe segurança à sociedade com sua estrutura sócio-político-econômica. Depois de anos voltado para a salvação de sua alma, o homem começou a abrir as janelas para

o mundo profano. Nesse momento histórico, observou-se o florescer da música profana. Porém, surgiram alguns obstáculos ao desenvolvimento de uma arte fora da igreja, porque “só ela possuía os recursos necessários e meios intelectuais para o ensino que possibilitou não apenas a notação de melodias, mas também a codificação de técnicas e algumas normas dos estilos” (RAYNOR, 1972, p. 26).

As mais antigas canções profanas e não litúrgicas preservadas têm texto em latim e os exemplos mais primitivos formam o repertório dos Goliardos²⁴ dos séculos XI e XII. Surgem, nessa fase, os Jograis ou Menestréis que ganharam a vida cantando, tocando instrumentos, apresentando mágicas e exibindo animais adestrados. Sua tradição profissional e experiência foram parte importante no desenvolvimento da música profana da Europa Ocidental, a música dos Troubadours e Trouvères²⁵. Esses, por sua vez, criaram canções de amor, cantos que narravam feitos heróicos medievais que, de certa forma, exerceram grande influência no desenvolvimento das formas musicais (STEHMAN, 1964, P. 46).

Viajando eles próprios, a fim de irem declamar e cantar os seus poemas e canções nas cortes vizinhas, os trovadores fazem-se também, por vezes, representar por menestréis e jograis pertencentes à sua casa e que atuam em seu nome, percorrendo as estradas [...] indo de castelo em castelo, de vila em vila e, em breve, de província em província. (STEHMAN, 1964, p. 49)

Ao analisar o aspecto social dos trovadores, é possível observar uma semelhança com a prática de alguns cantores pentecostais, principalmente aqueles que não têm acesso às rádios e vivem no anonimato. Existem artistas que compõem suas próprias músicas, gravam CDs e viajam pelo interior do estado e até por estados vizinhos de igreja em igreja para mostrar sua performance e vender suas obras. Há um favorecimento para o fortalecimento dessa prática, pois os templos pentecostais têm público para as intensas atividades o ano inteiro. Se, por coincidência, as composições dos artistas se encaixarem nos temas propostos pelas igrejas visitadas, aumentam as chances de esses músicos se estabelecerem. Existem muitos cantores que estabeleceram suas carreiras artísticas através dessa prática, semelhante à dos trovadores da Idade Média. Outro ponto que merece destaque é o fato de que, antes do rádio, essa era uma das formas das inovações adentrarem nas igrejas. Os cantores mostravam suas músicas e partiam para outras localidades; porém suas canções, muitas vezes diferenciadas e

²⁴O nome Goliardos provavelmente foi uma homenagem ao bispo Golias – patrono místico dos cantores/compositores.

²⁵ “Troubadours eram os aristocráticos poetas músicos do sul da França e os Trouvères eram do norte” (BENNETT, 1986, p. 18).

distanciadas da estética local, ficavam na memória dos apreciadores. Era já o começo das mudanças que se fixariam mais intensamente com a presença do rádio.

Com o desenvolvimento da polifonia²⁶ na Ars Nova²⁷, a música profana predominou sobre a sacra. Isso ocorreu devido às restrições criadas pela igreja que alegava ser a polifonia uma complexa elaboração musical que desviava a atenção do ritual e do texto.

Outro aspecto relevante no fim da Idade Média foi o desenvolvimento da música instrumental que, aos poucos, começou a substituir as vozes. Até então, a função dos instrumentos era duplicar e sustentar as vozes. Ao analisar a música instrumental no que concerne ao movimento pentecostal, verifica-se que sua função é a de acompanhar as vozes. Dificilmente um músico terá espaço na liturgia para performances instrumentais. É comum os cantores utilizarem o playback²⁸ para a reprodução da parte instrumental. Isso faz com que o público, em vez de apreciar os arranjos orquestrais, sejam motivados à glorificação a Deus com palmas e brados de louvor, levantando as mãos e proferindo orações. É raro ver artistas incentivarem os fiéis à apreciação dos arranjos instrumentais em suas apresentações, até porque esse sistema de reprodução instrumental, o playback, não atrai a atenção dos ouvintes. Observa-se que essa prática é comum até mesmo nas performances ao vivo, nas quais o cantor tem uma maior liberdade nos solos instrumentais (introdução, interlúdio e pós-lúdio) para interagir com o público, incentivando os presentes a orarem, declararem bênçãos tanto para si como para as pessoas que estiveram mais próximas. A instrumentação já é previamente elaborada para proporcionar esses momentos para o cantor. Neste caso, os instrumentos servem para auxiliar o cantor durante a sua ministração

Concluindo, ressalta-se que mesmo ocorrendo essas formas de manifestações musicais, o canto gregoriano foi predominantemente a manifestação musical religiosa oficial da Igreja Cristã durante todo o período medieval. E apesar de sua hegemonia ter sido profundamente abalada no meio cristão a partir da Reforma, ele ainda é a forma musical oficial do catolicismo, mesmo depois das mudanças introduzidas pelos Concílios de Trento no Séc. XVI e Vaticano II, já no século XX. Em relação ao movimento pentecostal, pode-se concluir o

²⁶ Polifonia é uma técnica de composição que produz uma textura sonora específica, na qual duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado. A polifonia começou na Escola de Notre Dame no Séc. XII. No contexto da música erudita do ocidente, polifonia se refere à música composta na Idade Média tardia e no Renascimento, quando era a técnica de composição mais usual, mas formas barrocas como a Fuga também são claramente polifônicas. Num sentido estrito, significando simplesmente várias vozes, a polifonia também engloba homofonia e contraponto (GROVE, 1994, p. 733).

²⁷ “O termo Ars Nova foi atribuído à música produzida no início do século XIV na França e Itália, quando os músicos passaram a referir-se ao estilo anterior como Ars Antiqua” (BENNETT, 1986, p. 19).

²⁸ Playback é uma palavra inglesa utilizada para descrever o processo de sonorização que utiliza gravação prévia de trilha sonora, nesse caso o de acompanhamento para um uso posterior em um show ou apresentação.

mesmo. Apesar de sofrer grandes influências no decorrer de sua trajetória musical a “Harpa Cristã²⁹” continua sendo teoricamente o hinário oficial da igreja. Mas na prática é diferente. Existem vários líderes pentecostais, principalmente em Goiânia, que já substituíram as canções tradicionais por sucessos atuais o que aquece ainda mais as discussões nas convenções, especialmente dos líderes religiosos mais conservadores.

1.3. O contexto musical da Renascença

1.3.1. Um reflexo da transição do pensamento religioso Feudalista para uma visão Humanista

O Humanismo foi o movimento intelectual mais característico da Renascença. Enfatizava os poderes e as virtudes do ser humano, assegurava que a vida presente é tão importante quanto a vida do além e pregava o direito do prazer. Os indivíduos que renunciavam aos prazeres materiais por uma futura salvação passaram a preocupar-se mais com a sua felicidade. Na verdade, o ser humano nascia, mas na mente desses indivíduos do século XVI era um renascimento, pois era um resgate de valores já discutidos pelos pensadores da antiguidade.

A experiência de redescoberta da antiga cultura [...] avassalou a tal ponto [...] que não podia ter deixado de afetar o modo como as pessoas concebiam a música. É verdade que não era possível um contato direto com a própria música da antiguidade [...] mas um repensar do papel da música à luz daquilo que podia ler-se nas obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais. (GROUT e PALISCA, 1988, p. 183)

Stehman relata que “o Humanismo é uma nova atitude filosófica que ia modificar a face do mundo, nascida em parte da descoberta grega revelada ao ocidente” (1964, p. 85). “O homem da Renascença é arrastado pelas suas recentes conquistas, sente-se orgulhoso das suas descobertas” (STEHMAN, 1964, p. 86).

²⁹ Harpa Cristã é o hinário oficial das Assembléias de Deus no Brasil, contendo 640 hinos de autores nacionais e estrangeiros. Ela foi organizada com o objetivo de unificar o cântico congregacional nas diversas liturgias da igreja: culto público, santa ceia, batismo, casamento, apresentação de crianças, funeral e outros. Foi lançada em 1922 na cidade de Recife-Pe com apenas cem hinos. A segunda edição, já com 300 hinos, foi impressa no Rio de Janeiro, em 1923. Em 1932 já contava com 400 músicas. No ano de 1981, a Harpa Cristã foi atualizada somando o total de 524 canções cantadas por muitas décadas até sua última ampliação lançada em 1999 (MANUAL DA HARPA CRISTÃ, edições CPAD, 1ª. Edição, 1999, p. 11-12). No início do pentecostalismo no Brasil, o hinário adotado pelo movimento foi o “Salmos e Hinos”. Tal hinário foi produzido pelo casal Kalley, sendo que a primeira edição foi lançada no Brasil em 1861 com apenas 50 músicas. O “Salmos e Hinos” também foi utilizado por diversas igrejas evangélicas históricas (ICHTER, 1967, p. 82).

Ao refletir sobre as obras dos pensadores da antiguidade, os indivíduos começaram a ser influenciados pela produção artística dos antigos. A arte passou a ser um “bem de consumo” procurada e patrocinada por homens de poder. E com a música não foi diferente.

As mudanças de pensamento afetaram profundamente o aspecto religioso da sociedade ocidental. Essas alterações foram de tal dimensão que produziram uma fragmentação da cristandade ocidental em muitas seitas dissidentes ou “protestantes”, cada qual aderindo a uma variante fortemente modificada da doutrina cristã. A reação do catolicismo a essa rebelião, culminou numa nova e disciplinada reafirmação das doutrinas antigas da própria Igreja Romana. O primeiro conjunto de alterações foi denominado pelos protestantes de “Reforma Protestante” e o segundo, de “Contra Reforma”. Porém, os católicos se referem a ambos como “Revolta Protestante” e “Reforma Católica” (SAVELLE, 1990, p. 394 – 401).

A primeira fase da Renascença pode ser identificada como o período da polifonia vocal desenvolvida pelos mestres flamengos³⁰. Nesse contexto a missa³¹ e o motete³², cantados *a cappella*, são as formas musicais mais destacadas e executadas durante uma boa parte da Renascença. Pode-se afirmar que os mestres flamengos ditaram a música sacra, estilo que iria perdurar até a Reforma Protestante.

Como já foi dito, os indivíduos, influenciados pelas tendências humanistas, começaram a questionar a ordem religiosa vigente. A música “Castelo Forte”, considerada como o hino oficial da reforma, um dos mais conhecidos e cantados, apresenta a visão de um Deus todo-poderoso, protetor, que defende seus filhos das artimanhas cruéis do diabo. Lutero, que será discutido no item seguinte, ao compor essa canção, não só evidencia sua crença na incapacidade de o ser humano vencer seus inimigos espirituais como também transmite a idéia de que a vitória final está no filho enviado pelo Pai, que venceu a batalha na cruz, pois ele é também o próprio Deus.

³⁰ São assim denominados pela língua utilizada: o flamengo, falado no dia a dia e o francês para os fins ditos superiores da sociedade. Os compositores franco-flamengos que se destacaram nessa fase, início do século XVI foram: Gombert, Claudin De Semirsy, Clement non Papa, Orlando de Lassus e Adriano Willaert. Esse processo de assimilação de influências nativas pelo estilo franco-flamengo foi mais claramente marcado na Itália. Também em consequência, surgiram duas importantes escolas: Romana (contra-reforma) e Veneziana.

³¹ Missa é um gênero musical para várias vozes que reproduz integralmente o texto da missa católica em latim. Este tipo de obras era composto para integrar o culto litúrgico, formado por seis partes: *Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei* (GROVE, 1994, p. 609-610).

³² Motete é um gênero musical polifônico em que inicialmente se usavam textos distintos para cada voz. Originou-se na chamada Escola de Notre Dame, onde inicialmente era uma *clausula* em que se mudava o texto da voz superior de uma forma diferenciada do *cantus firmus* (duplum). A esta voz foi acrescentada uma terceira (triplum) em um ritmo mais rápido e com um texto que poderia estar em francês. Posteriormente o duplum recebeu texto numa outra língua, se afastando do ambiente religioso. Durante a Ars Nova, o Moteto seria dotado de Isorritmia no tenor e algumas vezes, nas vozes superiores. No início da Renascença o moteto passou, então, a se concentrar na chamada Escola franco-flamenga, consolidando-se como nova forma no século XVI (GROVE, 1994, p. 623-624).

Figura 1 – Castelo Forte: Martinho Lutero (tradução e adaptação de J. Eduardo Von Haje)
Harpa Cristã – N. 581

A primeira estrofe enfatiza a crença em um Deus protetor que cuida dos seus filhos nos momentos de fraqueza em vez de rejeitá-lo como pecador impertinente.

1. Castelo forte é o nosso Deus,
Amparo e fortaleza:
Com seu poder defende os seus
Na luta e na fraqueza.
Nos tenta Satanás,
Com fúria pertinaz,
Com artimanhas tais
E astúcias tão cruéis
Que iguais não há na terra

Na segunda e terceira estrofes, Lutero evidencia sua crença na incapacidade humana destacando as ciladas do diabo contra os fiéis e a vitória alcançada somente por Deus.

2. A nossa força nada faz;
Estamos, sim perdidos.
Mas nosso Deus socorro traz
E somos protegidos.
Defende-nos Jesus,
O que venceu na cruz
O Senhor dos altos céus.
E sendo também Deus,
Triunfa na batalha.

3. Se nos quiserem devorar
Demônios não contados,
Não nos podiam assustar,
Nem somos derrotados.
O grande acusador
Dos servos do Senhor
Já condenado está
Vencido cairá
Por sua só palavra

Na última estrofe é possível perceber as perdas que poderão afetar os cristãos, inclusive a vida, pois essa era a expectativa dos reformadores perseguidos diante das regras impostas pelo Tribunal do Santo Ofício.

4. Que Deus a luta vencerá,
Sabemos com certeza,
E nada nos assustará
Com Cristo por defesa.
Se temos de perder
Família, bens, poder,
E, embora a vida vá,
Por nós Jesus está,
E dar-nos-á seu reino (HARPA CRISTÃ, n. 581).

Ao observar as últimas palavras desse hino que enfatizam as perdas de bens, família e até mortes, verifica-se que as mesmas se contrapõem às mensagens atuais que expressam em sua grande maioria, as conquistas terrenas ao invés do almejado céu, abordadas pela Teologia da Prosperidade que será discutido no último capítulo. Isso pode ser percebido no trecho musical da cantora pentecostal Damares, veiculada pela Rádio Paz FM, líder na preferência do ouvinte evangélico durante o segundo semestre de 2008. Os inimigos aos quais a artista se refere são pessoas que se tornam obstáculos àqueles que buscam o sucesso. Tal sucesso está relacionado a bens materiais como casa, carro, conforto, dinheiro, ítems que posiciona o cristão como “bem sucedido”, “abençoado”. A música de Damares relata o seguinte:

O agir de Deus é lindo na vida de quem é fiel
 No começo tem provas amargas, mas no fim tem o sabor de mel
 Eu nunca vi um escolhido sem resposta, porque em tudo Deus lhe mostra uma solução.
 Até nas cinzas ele clama e Deus atende, lhe protege, lhe defende com as suas fortes
 mãos
 Você é um escolhido e a tua história não acaba aqui
 Você pode estar chorando agora, mas amanhã você irá sorrir

Deus vai te levantar das cinzas e do pó
 Deus vai cumprir tudo o que tem te prometido
 Você vai ver a mão de Deus te exaltar
 Quem te vê há de falar: Ele é mesmo um escolhido
 Não dizem que você nasceu pra vencer
 Que já sabiam porque você tinha mesmo cara de vencedor
 E que se Deus quer agir ninguém pode impedir
 Então você verá cumprir cada palavra que o Senhor falou

Quem te viu passar na prova e não te ajudou
 Quando ver você na bênção vai se arrepender
 Vai estar entre a platéia e você no palco
 Vai olhar e ver Jesus brilhando em você
 Quem sabe no teu pensamento você vai dizer:
 Meu Deus como vale a pena a gente ser fiel
 Na verdade a minha prova tinha um gosto amargo
 Mas minha vitória hoje tem sabor de mel
 Tem sabor de mel, tem sabor de mel
 A minha vitória hoje tem sabor de mel
 (Fonte: Faixa 3 do CD “Apocalipse” gravado pela Gravadora Louvor Eterno)

1.3.2. Reforma Protestante: a música de Lutero

Martinho Lutero (1483-1546) nasceu em Eisleben, na Saxônia. Era filho de um empreiteiro de minas que atingiu certa prosperidade econômica e, influenciado pelo pai, ingressou em 1501 na Universidade de Erfurt, para estudar Direito. Porém, seu temperamento inclinava-o à vida religiosa. E, em 1505, após quase ter morrido em uma violenta tempestade,

ingressou na Ordem dos Monges Agostinianos, cumprindo promessa feita a Santa Ana. Estudioso sério, Lutero conquistou prestígio intelectual, tornando-se professor da Universidade de Wittenberg. Viajou para Roma, de onde regressou decepcionado com o clima de corrupção que percebera no alto clero. Logo aprofundou-se nos estudos, o que resultou em um manifesto público (as 95 teses) em 1517, em que protestava contra a atitude do papa e expunha os elementos de sua doutrina. Dessa iniciativa originou-se a Reforma Protestante.

Lutero era um homem educado, inteligente, sensível e um verdadeiro musicista. Preocupou-se com uma reforma gradativa da música na Igreja; não abandonou totalmente as conquistas musicais da Igreja Católica, como por exemplo, as práticas polifônicas. Mesmo assim, textos e melodias novas mais adequadas aos seus ensinamentos começaram a aparecer. Hinos em alemão paulatinamente substituíram textos e cantos em latim; Lutero teve participação ativa no novo repertório.

O papel fulcral da música na igreja Luterana [...] refletia as convicções pessoais de Lutero. Este era um amante da música, cantor, compositor de algum talento e grande admirador da polifonia franco-flamenga [...] acreditava profundamente no poder educativo e ético da música e desejava que toda a congregação participasse de alguma forma na música dos serviços religiosos. Embora tenha alterado as palavras da liturgia para adequá-las aos seus pontos de vista relativamente a certas questões teológicas, Lutero pretendia conservar o latim nos serviços, em parte, porque o considerava importante para a educação dos jovens. Estas opiniões pessoais e oficiais, eram incoerentes em alguns aspectos e, ao aplicá-las, as diversas congregações locais desenvolveram um certo de práticas comuns diferentes. (GROUT e PALISCA, 1988, p. 277)

No início, principalmente, o estilo de Lutero era variado: cantos em uníssono, arranjos polifônicos similares ao Moteto, simples a quatro partes e o texto era em alemão ou latim. No intuito de ampliar o repertório e organizar o material que tinha em mãos, Lutero pediu ajuda a músicos profissionais. O mais importante foi Johann Walther, que segundo Stehman: “pode ser considerado como o mais eminente dos compositores luteranos” (1964, p. 104). Stefani acrescenta que: “a melodia foi posicionada na voz superior, ao invés do tenor” (STEFANI apud OLIVEIRA, 2005, p. 63).

Este novo estilo musical foi em certo sentido a resposta ao chamado de Lutero para a criação de canções de adoração para a congregação [...] que pudessem ser utilizadas como instrumento de louvor, de educação nos princípios cristãos e por fim de condução à piedade e devoção cristã, sem as quais o evangelho não seria eficientemente propagado (OLIVEIRA, 2005, p. 63)

Lutero foi um grande defensor do canto congregacional em detrimento do até então vigente canto eclesiástico. Ele priorizou a música congregacional ao mesmo tempo em que

preservou e incentivou a música em coro. No início, era cantado em uníssono por toda a congregação, sem acompanhamento de órgão. Com o passar do tempo, as igrejas das cidades mais desenvolvidas iniciaram a formação de coros para ensinar os corais à congregação e dirigir o canto da igreja. O coro, então cantava em uníssono juntamente com a congregação e alternadamente em polifonia, estilo que passou a predominar no canto das igrejas. Essa prática dificultou o canto congregacional por dois motivos: pela complexidade em identificar a melodia principal, que, àquela época, vinha escrita na voz de tenor e de compreender a letra que não era pronunciada simultaneamente pela polifonia das vozes. Iniciou-se, assim, uma mudança de comportamento da congregação, que cessou de cantar passando a apreciar a habilidade vocal do coro.

A transferência do tenor para o soprano, sob a influência da música italiana e emprego da homofonia substituindo a polifonia, restabeleceu o coral como canto coletivo. No entanto, já se havia criado o hábito de ouvir o coral, o que pode ter sido o germe da atual forma de utilização do coro nas igrejas de hoje.

Outro aspecto observado em Lutero era a crença na eficácia da música para combater as hostes malignas. Na carta enviada ao compositor Ludwig Senfl, ele afirmou “que os demônios odeiam, não suportam a música; ao ouvi-la, o diabo foge”. Lutero afirmou que “depois da teologia é a música que consegue uma coisa que no mais só a teologia proporciona: um coração alegre” (FREDERICO apud OLIVEIRA, 2005, p. 63).

Lutero, além de inovar o texto da música, se apropriou de formas musicais não religiosas fora do seu contexto religioso, inclusive alguns estilos rejeitados pela igreja oficial. Essa postura tem sido discutida atualmente para justificar o *rock*, *axé*, *funk*, pagode e outros estilos contemporâneos veiculados nas rádios evangélicas. Essa corrente, defendida por alguns pentecostais, acrescenta que Lutero popularizou o canto religioso e eliminou os limites entre o sagrado e o profano. Outros teólogos, divergentes desse pensamento assinalam que Lutero teve uma atitude bem diferenciada da atual, pois viveu sob a égide de uma cultura extremamente religiosa na qual todas as manifestações artísticas, inclusive a música, estavam a ela atreladas. Oliveira pontua que:

Lutero nunca adotou a música sensual, erótica do seu tempo [...] nunca considerou a música como uma mera ferramenta que pudesse ser empregada sem considerar sua associação original, mas teve o cuidado para combinar o texto e a melodia, de forma que cada texto tivesse sua própria melodia e que ambos complementassem um ao outro. (BACCHIOCCHI apud OLIVEIRA, 2005, p. 69)

Lutero tinha uma preocupação com o texto e mesmo se apropriando de formas melódicas não religiosas de sua época, procurou fazer com que suas músicas afastassem a mente das pessoas das tentações e prazeres terrenos, possibilitando uma aproximação com Deus.

Concluindo, é importante ressaltar que nem todos os reformadores contemporâneos a Lutero foram unânimes em relação as suas inovações musicais. A historiografia desse período revela que Calvino não concordava com Lutero a ponto de adotar uma prática musical semelhante à sinagoga judaica e á igreja primitiva, rejeitando até o uso do órgão.

Diante do exposto, percebe-se que as novas formas de pensamento tem influenciado a sociedade, isso ocorreu na Idade Média, com o Feudalismo, e posteriormente com as idéias Humanistas, quando ocorreu a Reforma Protestante. Alguns pensadores defendem Lutero afirmando que ele não teve a intenção de secularizar a música, pois quando ele colocou letras sacras em músicas folclóricas, o contexto histórico girava em torno do Teocentrismo e o Iluminismo ainda não havia florescido.

Na atualidade, faz-se necessário levantar reflexões urgentes sobre a prática musical evangélica. Tais reflexões devem envolver compositores, cantores, instrumentistas e líderes evangélicos no intuito de se fazer música pensando no belo, mesmo incorporando elementos musicais contemporâneos. Não se deve desenvolver um trabalho musical evangélico sem reflexões, apenas com a intenção de lotar igrejas e vender materiais como CDs, DVDs, promover shows pelo Brasil e liderar audiências em rádios. A música não pode ser usada como um instrumento de manipulação e alienação.

1.3.3. A música nas Reformas Católicas: Concílio de Trento e Vaticano II

A Reforma de Lutero só foi possível devido ao apoio de muitos líderes políticos e humanistas alemães. Após traduzir a Bíblia do latim para o alemão, Lutero passou a realizar pregações nos quais os princípios religiosos eram esclarecidos a muitas pessoas na Alemanha coincidindo com o que eles queriam ouvir. Foi devido à revolta iniciada por Lutero que a igreja Católica Romana se viu abalada em seus fundamentos. Essa situação que representava a perda de fiéis da maior parte da Europa Ocidental induziu os líderes do catolicismo a fazerem um tríplice esforço a fim de restituir à igreja sua antiga posição de autoridade universal. Stehman assevera que desses esforços consistiu na realização do Concílio de Trento, durante o qual os principais eclesiásticos da cristandade empreenderam a reafirmação da doutrina

católica. O segundo foi representado pela organização da ordem missionária militante denominada Companhia de Jesus, responsável pela criação da figura dos Jesuítas. A terceira foi o restabelecimento do tribunal eclesiástico chamado Inquisição, que fora o instrumento tradicional utilizado para evidenciar e extirpar a heresia (1964, p. 105).

O Concílio de Trento reuniu-se de 1545 a 1563 em três períodos, convocado pelo papa Paulo III, com finalidade de examinar meios e modos de combater o protestantismo. Além de o concílio realizar alterações na área administrativa e moral, promoveu ainda uma reforma dogmática, estabelecendo modificações na missa. Stehman afirma que “o espírito da contra-reforma vai dar origem ao Barroco [...] uma nova geração de artistas começa a abandonar a ordem e a harmonia da Renascença para exprimir mais liberdade, mais realismo e autenticidade” (1964, p. 105).

Na verdade, trata-se de uma reforma não somente litúrgica, mas também musical. Assim, para que a verdade religiosa ficasse bem representada, os fiéis deveriam entender com clareza as palavras sacras cantadas pelo coro. Os compositores tinham que reduzir a abundância e suntuosidade de artes contrapontísticas, além de impedir o canto simultâneo de textos diferentes. Com a redução da complexidade, o instrumento tornar-se-ia dispensável “a música da contra-reforma é rigorosamente desacompanhada, *a capella*. Só a voz da criatura humana é digna de louvar o Criador. Eis os elementos básicos característicos do estilo de Palestrina” (CARPEAUX, 1999, p. 33).

Palestrina não foi um inovador como apontam alguns historiadores. Carpeaux afirma que ele “é o mais clássico dentro de um estilo [...], um fenômeno histórico” (1999, p. 34). Mas apesar de muitos concordarem com este autor, há também os que discordam de suas opiniões. Bennet pontua que o estilo de Palestrina já vinha sendo utilizado por outros músicos da época (1986, p. 25). Porém, o reconhecimento atribuído a Palestrina como o grande compositor da contra-reforma é discutido na contemporaneidade por estudiosos da Acústica que visualizam os argumentos de Palestrina nas regras harmônicas apresentadas aos membros eclesiásticos do Concílio de Trento. Na ocasião, não havia tolerância a qualquer indivíduo que apresentasse algo contra os princípios estabelecidos pela igreja, inclusive em relação à música, mas essa atitude proporcionou certa popularidade a Palestrina. A missa mais famosa de Palestrina “Missa Papae Marcelli”, pode ter sido composta para satisfazer às exigências do Concílio de Trento no que se refere ao poder de convicção da música e à inteligibilidade do texto” (GROVE, 2000, p. 696).

Palestrina foi regente da capela Giulia, cantor na capela papal, regente do coro de Santa Maria Maggiore e de San Pietro in Vaticano (GROVE, 2000 p.696). Sempre sintonizado com

o espírito da contra-reforma, Palestrina alinhava-se a Lassus e Byrd como um dos grandes mestres do Renascimento. Compositor prolífico de missas, motetos e outras obras sacras, bem como madrigais, foi basicamente conservador. Em sua música sacra assimilou e refinou as técnicas polifônicas de seus antecessores para produzir uma textura “sem costuras”, com todas as vozes perfeitamente equilibradas. A nobreza e a sobriedade de suas obras mais expressivas firmaram a reverência quase lendária que durante muito tempo cercou o seu nome e o ajudou a estabelecê-lo como o modelo clássico da polifonia renascentista (GROVE, 2000, p. 696).

O movimento intelectual e religioso, a revolta protestante contra o catolicismo e a reação católica a essa revolta, em conjunto, podem ser considerados grandes acontecimentos da história ocidental. A cristandade do ocidente fendeu-se de alto a baixo e com a música não foi diferente. Infere-se disso que essa revolução religiosa foi também uma reação contra o autoritarismo religioso, em nome do individualismo centralizado em torno da relação direta entre os seres humanos e seu Deus. Apesar do autoritarismo corporativo que se imiscuiu em tantas das próprias seitas protestantes, inclusive o pentecostalismo, esse acontecimento inaugurou a Era Moderna de individualismo religioso, da tolerância na religião, considerando muitos outros campos de pensamento. Outro aspecto que merece destaque está relacionado ao individualismo econômico que teve reflexos na expansão do comércio e ascensão do capitalismo. Além disso se espalhou muito rapidamente devido ao apoio das forças dos estados integrais que iam surgindo e do nascente espírito do nacionalismo. A reforma e a contra-reforma podem ser consideradas alguns dos importantes aspectos da profunda transformação nas amplas tendências da civilização ocidental, mudança assinalada pela crescente urbanização da sociedade, expansão do comércio e do capitalismo, pelo início da ciência moderna e pela progressiva concepção secular da vida humana e da sociedade, já visíveis na Renascença, a que tão intimamente se vincula.

A liberdade religiosa e intelectual introduzida na civilização ocidental pela reforma e pela contra reforma inscreveram-se na tradição ocidental, através desse racionalismo da era da ciência. A história das religiões do racionalismo e a liberdade intelectual que as acompanhou devem esperar a história do crescimento e do triunfo da própria ciência que se realizará nos séculos seguintes, inclusive as várias tendências musicais que passarão a incorporar a liturgia cristã, principalmente a protestante.

Collins e Price afirmam que o Concílio de Trento traçou o curso da Igreja Católica para os 400 anos seguintes: somente na década de 1960, no Concílio Vaticano II, ocorreria outra grande reavaliação. Mas foi apenas no final da Guerra dos Trintas Anos, em 1648, que se

pôde ver o resultado final, alcançado 85 anos após o Concílio de Trento, e a reforma católica finalmente se concluiu (2000, p. 148-149).

O Concílio Vaticano II é visto como um divisor de águas na história da Igreja católica. Segundo o Padre Michel Collins, na esteira do Vaticano II, a igreja fez várias mudanças em suas formas de culto. A mais notável foi que a missa, que por séculos fora celebrada em latim, passou a ser rezada na língua local do povo. E isso se refletiu na música (2000, p. 221). A partir das decisões tomadas no Concílio Vaticano II, a música católica popular vem ganhando força, principalmente no Brasil. É um estilo que, segundo muitos, veio como um contra-ataque católico às investidas das igrejas protestantes, principalmente as pentecostais, dos meios de comunicação, principalmente da divulgação musical. Verifica-se que as igrejas católicas e protestantes têm características semelhantes: a utilização de instrumentos musicais (teclado, bateria, guitarra e baixo) e ritmos contemporâneos.

Esse fervor musical iniciou-se no Brasil com o Padre Zezinho, que foi extremamente revolucionário. Esse artista foi uma referência na música católica nas décadas de 70 e 80, uma vez que nessa época ele era o único cantor católico com tal visibilidade. Nessa mesma época, surgiu a Renovação Carismática que impulsionou as inovações musicais, permitindo o surgimento das bandas e de vários cantores que gravaram à princípio várias canções do movimento pentecostal devido a escassez de músicas que adequassem a essa nova realidade e posteriormente as suas próprias composições.

A partir da década de 90, a música católica brasileira deu um salto com Padre Marcelo Rossi que, após ser contratado pela Sony, tornou-se posteriormente, um dos maiores vendedores de discos do país. Segundo a Federação de Produtos Fonográficos/2008, Padre Marcelo aparece em primeiro lugar, competindo com grandes nomes da música secular.

Atualmente, a música católica vem crescendo substancialmente, tendo seu mercado comparável ao da música evangélica. Atualmente, a música católica tem como um dos seus principais representantes o Padre Fábio de Melo.

Do exposto, infere-se, portanto, que a música religiosa sofreu significativas transformações. Tais mudanças ocorreram a partir do momento em que Lutero pregou as suas noventa e cinco teses à porta de Wittemberg. A atitude de Lutero forçou a igreja católica a tomar algumas medidas iniciadas no Concílio de Trento e extensivas ao Concílio Vaticano II. Ao observar o cenário religioso que se instalou no Brasil, conclui-se que a música religiosa, seja ela católica ou evangélica já constitui um mercado promissor, cuja tendência é, num curto espaço de tempo, é extinguir a competição criada entre as músicas católica e protestante iniciada nas referidas reformas. O maior exemplo desse fato foi a realização do show *gospel*

no dia 11 de setembro de 2009, na cidade de Goiânia, no qual os goianienses presenciaram a parceria do cantor evangélico André Valadão com a banda católica Rosa de Sarom, show divulgado inclusive pela Rádio Paz FM 89,5.

1.3.4. As transformações musicais na expansão da Reforma Protestante

Houve um movimento anterior à Reforma que teve lugar na Boêmia, encabeçado por Jan Hus que levou a uma total proscrição da música polifônica e dos instrumentos nas igrejas até meados do século XVI. Os hussistas cantavam hinos simples, geralmente monofônicos, de caráter popular. À medida que o rigor primitivo foi se abrandando, começou a ser permitida a música a várias vozes, embora ainda em estilo de nota contra nota (GROUT e PALISCA, 1988, p. 284). Esses autores também abordam que em 1561, um grupo conhecido como os Irmãos tchecos publicaram um hinário com textos em língua tcheca e melodias extraídas do repertório do canto gregoriano, das canções profanas ou dos salmos calvinistas franceses em versões a quatro vozes. Os Irmãos tchecos, mais tarde chamados Irmãos Morávios³³, emigraram para a América no início do século XVII e as suas colônias na Pensilvânia tornaram-se importantes centros musicais (1988, p. 284). Na Polônia, também houve indícios de uma revolta contra a Igreja Católica que, no entanto, não teve influência duradoura, restringindo-se apenas à publicação de uma coleção de salmos com textos polacos.

O efeito que a Reforma teve sobre a música na França, nos países baixos e na Suíça, foi bastante diferente da evolução verificada na Alemanha. João Calvino, como já foi dito, não apoiou certas mudanças musicais impostas por Lutero. Apesar de ter aderido às idéias protestantes, isso não significou uma total aceitação das interpretações teológicas luteranas. Outros chefes protestantes reformadores opuseram-se muito mais energicamente do que Lutero à manutenção de elementos da liturgia e do cerimonial católicos. A uma desconfiança generalizada relativa aos atrativos da arte nos serviços do culto, somava-se a proibição rigorosa de cantar textos que não fizessem parte da Bíblia (GROUT e PALISCA, 1988, p. 282).

Quando as autoridades católicas francesas começaram a perseguir os suspeitos de heresias, Calvino fugiu para a Suíça, onde o movimento reformista já havia iniciado sob a

³³ Um dos mais importantes grupos dos pietistas alemães eram os Morávios. Estes influenciaram a música americana. Como pietistas, os morávios com sua música artística e sofisticada da Europa, se afastaram bastante do padrão normal. Foram influenciados pela tradição reavivamentista do século XIX, mostrando grande interesse pela tradição dos acampamentos e pelos novos hinários evangelísticos que apareceram com o segundo despertar de Finney (GROVE, 1994, p. 614).

liderança de Ulrich Zwinglio que em suas pregações dava maior importância do que Lutero à crença na predestinação dos homens para a salvação, valorizando menos o aspecto da justificação pela fé.

Com o seu espírito racionalista, Zwinglio conquistou o apoio da burguesia mercantil da Suíça, que admirava a objetividade de suas ações e o lado prático de suas idéias. Seu trabalho religioso preparou o caminho para que ali se desenvolvessem as idéias de João Calvino. Zwinglio, tentando uma ruptura total com o catolicismo, fez uma reforma litúrgica radical, eliminando tudo o que poderia se assemelhar à idolatria católica. Preocupado com o significado do culto, ao transmitir alguma sensação de salvação, retirou o órgão, o canto coral e toda a ornamentação da igreja limitando o altar a uma simples mesa de santa ceia. Ao enfatizar o sermão, Zwinglio considerava a música uma forma de distração intelectual, razão pela qual os salmos e os cânticos passaram a ser apenas recitados responsivamente, sem melodia.

Calvino, segundo as considerações de Hustad, no momento em que se iniciou a reforma, restringiu o uso da música na adoração, retirou o coro das igrejas e priorizou os salmos (Salmodia), pois os Hinos não eram considerados de inspiração divina mas “composições humanas”. Calvino adotou uma postura rígida em relação à música a ponto de dizer que só a palavra de Deus era digna de ser usada para o seu louvor (HUSTAD, 1991, p. 119). Depois de um período na Alemanha, durante o qual conheceu e aprovou o modelo litúrgico alemão, fez dele a base litúrgica para adoração calvinista na Suíça, França, Alemanha, Holanda e Escócia. Dessa aprovação resultou a solicitação ao poeta Clément Marot a tarefa de metrificar os salmos, que musicados por Louis Bourgeois, deram origem ao hinário *Saltério de Genebra*”. Bourgeois utilizou melodias folclóricas francesas e alemãs no Saltério e sua introdução nas cerimônias religiosas causou estranheza. Como em nossos dias, a reação contrária logo se manifestou, sendo, então, essas melodias depreciativamente chamadas de “Gigas de Genebra” (HUSTAD, 1991, p. 126). “Esses salmos eram originalmente cantados em uníssono, sem acompanhamento, nos serviços religiosos; para a devoção doméstica compuseram-se versões semelhantes ao motete que, aos poucos, começaram a ser utilizadas no culto público (GROUT e PALISCA, 1988, p. 282).

Grout e Palisca afirmam que as igrejas calvinistas desencorajaram a elaboração musical e devido a este rigor as melodias dos salmos raramente se expandiam em formas vocais e instrumentais de maiores proporções, ao contrário do que sucedeu com os corais alemães. Por isso mesmo, tais igrejas tem um papel menos relevante na história da música. No entanto, apesar dessas observações sobre a música calvinista, faz-se necessário conhecer a postura

desse reformador, pois seus seguidores vieram para o Brasil na fase do estabelecimento do protestantismo no país, assuntos que serão discutidos no terceiro capítulo.

No final do século XVII, aconteceu um movimento de reavivamento espiritual na Alemanha, conhecido como Pietismo³⁴. Esse movimento rejeitou o formalismo vigente, buscando maior envolvimento espiritual através de uma forma de culto mais livre e participativa. Como consequência, apareceram hinos de estilo popular com caráter de dança. Brandão³⁵ relata que os pietistas foram os primeiros colonos que ocuparam as terras da América no século XVI e levaram apenas a Bíblia e o hinário de salmos da Baía (Baía Psalm Book), de forte influência calvinista. No século XVIII, chegou outro grupo, só que de alemães, trazendo influências da hinologia morávia. Esse movimento inspirou uma quantidade significativa de hinologia subjetiva e grande parte dos hinos era musicada em métrica tripla de caráter de dança, em agudo contraste com o estilo coral mais antigo, mais rude.

Ainda no século XVII, surge na Inglaterra, em oposição à Igreja Anglicana³⁶ da Rainha Elizabeth I, o Puritanismo³⁷. Este movimento, em seus primórdios, foi apoiado por João Calvino e um dos motivos para tal rompimento foi as duras críticas à realização de Missas Cristãs. Muitos puritanos vieram para a América do Norte, almejando encontrar uma nova pátria onde tivessem liberdade de exercer sua fé sem o controle do estado. Sua história de rejeição à música profana vem de uma atitude moralística, condenando cantar canções vulgares e repudiando a música popular por incentivar a dança silenciosa, comum na época. Assim, os reformadores da Nova Inglaterra, em mais uma tentativa de controlar a música na igreja, tentaram impor uma forma de cantar oposta à maneira comum de cantar defendida pelo povo que apreciava o estilo popular do canto dos salmos.

No Século XVIII, ainda na Inglaterra, surge o movimento Wesleyano, liderado pelos irmãos John e Charles Wesley. Eles ficaram conhecidos como precursores de um despertar religioso, cujo resultado foi a igreja metodista. Possuidores de uma vasta cultura, perceberam a importância dos hinos, começando, assim, uma fecunda atividade musical. Os irmãos

³⁴ Pietismo foi um movimento de renovação protestante visando soprar vida nova na igreja luterana no final do século XVII. O Pietismo influenciou o surgimento de vários movimentos religiosos independentes de inspiração protestante tais como o pentecostalismo (COLLINS & PRICE, 2000, p. 234).

³⁵ Artigo “A música na adoração nas igrejas evangélicas” disponível em www.musicaeadoração.com.br

³⁶ A Igreja Anglicana foi oficialmente a primeira igreja cristã estabelecida na Inglaterra. Segundo historiadores, esse movimento surgiu no século III, unindo-se a Igreja Católica em Roma no reinado do Papa Gregório I e rompendo de vez no ano de 1534. A separação da igreja Anglicana do Catolicismo em Roma existiu antes da Reforma Protestante. (COLLINS & PRICE, 2000, p. 230).

³⁷ Puritanismo designa uma concepção da fé cristã desenvolvida na Inglaterra por uma comunidade de protestantes radicais depois da Reforma (COLLINS & PRICE, 2000, p. 234).

Wesley receberam uma grande influência dos irmãos Morávios, e isso fez com que eles mudassem a maneira de pensar a respeito dos hinos, o que facilitou a aceitação e difusão das canções publicadas pelos Wesley. Riffel afirma que John começava seus hinos da seguinte forma: “Aprendeí estes hinos, cantai-os como estão escritos, cantai todo o hino; cantai com entusiasmo, cantai com humildade, com ritmo; sobretudo, cantai no Espírito”. Ao observar essa ministração, verifica-se uma mudança de enfoque. Enquanto John Wesley convocava o povo a adorar a Deus corretamente e com entusiasmo, os cantores pentecostais atuais usam termos tais como: “Declare”, “Tome posse”, “Cante com fé”, “Louve a Deus, independente do seu problema” como se o ato de cantar estivesse associado ao recebimento de bênçãos e não como um momento de adoração. O movimento do Irmãos Wesley, denominado de Grande Despertamento, representou um marco para a música evangélica por ter sido a ocasião em que surgiram os hinos evangelísticos nos moldes de hoje. Foram compostas músicas que falavam da morte de Cristo para remissão dos pecados e o direito à vida eterna, pois o próprio John Wesley considerava os hinos como um dos meios mais eficazes para a pregação do evangelho. Por essa razão, foram férteis escritores de hinos publicados em várias coletâneas.

Os irmãos Wesley foram os responsáveis pela popularização desse estilo de música, criando os primeiros hinos de apelo, utilizando inclusive melodias de ópera e canções folclóricas alemãs, sendo considerados, “progenitores dos hinos evangelísticos modernos”. A influência de Watts e de Wesley na América do Norte, então a Nova Inglaterra, para os seguidores da Reforma foi de fundamental importância. É importante evidenciar que Isaac Watts é autor da música mais conhecida no meio evangélico, principalmente no movimento pentecostal. A primeira estrofe e o refrão do hino “Conversão” relatam a transformação humana provocada pela morte de Cristo na Cruz e também mostra o protestantismo que mais prosperou no Brasil: o conversionista, trazido pelos missionários americanos e ingleses.

Oh! Quão cego andei e perdido vaguei,
Longe, longe do meu Salvador!
Mas do céu Ele desceu e seu sangue verteu
P'ra salvar um tão pobre pecador.

Foi na cruz, foi na cruz,
Onde um dia eu vi
Meu pecado castigado em Jesus;
Foi ali pela fé, que os olhos abri,
E agora me alegro em suas luz (HARPA CRISTÃ, N. 15)

Figura 2: Conversão – Isaac Watts (tradução e adaptação H. Maxwell Wri
Harpa Cristã – N. 15

No século XIX, ocorreu o “Segundo Grande Despertamento da América do Norte” liderado por Finney, um advogado, que se tornou pastor e teólogo. Atuou ao lado do compositor Thomas Hastings cuja parceria resultou na primeira publicação de um hinário com temas direcionados a campanhas de avivamento. Concomitantemente ao fervor provocado por Finney, inicia-se o movimento de acampamentos, os *camp meetings*, nos quais a música, basicamente uma melodia simples repetida várias vezes e com muita emocionalidade, era o elemento principal das reuniões. O ambiente descontraído e emotivo desses acampamentos favorecia a criação de melodias simples e a improvisação semelhante ao *negro spiritual*. Finney foi um grande inovador musical, permitindo a participação de mulheres no culto. Ele também foi um abolicionista que chegou a negar apoio a traficantes de escravos em suas igrejas. A aproximação dos brancos em acampamentos musicais negros resultou no que se pode denominar de “hibridização”, a mistura de hinos tradicionais com “corinhos” marcando o início de uma nova fase para a música evangélica, ou seja, o *gospel* discutido no capítulo seguinte.

Diante do exposto, conclui-se que a música foi o ponto máximo na adoração e posteriormente, na evangelização.

Foram mencionados vários musicistas nessa pesquisa, porém, é importante frisar o nome de Martinho Lutero. Esse reformador merece destaque porque soube lidar com os desafios da sua época e tirou vantagens das possibilidades que emergiram no seu contexto. O exemplo de Lutero pode ser seguido na medida em que há uma disposição em refletir sobre assuntos ligados a contemporaneidade, tais como: Diversidade, a espetacularização musical, Globalização, Indústria Cultural, e outras ideologias da pós-modernidade.

2. *GOSPEL*: ASPECTOS HISTÓRICOS DESDE A SUA ORIGEM ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

A partir da Idade Média a música desenvolvida nos recintos religiosos era elaborada dentro de rígidas regras a fim de que ela se mantivesse sagrada. Em contrapartida, toda prática musical executada fora da igreja era tida como profana. Nessa fase, as composições eram facilmente identificadas como sacras ou não. Com a reforma de Lutero e de outros líderes protestantes, a música cristã foi absorvendo, aos poucos, elementos seculares tais como o abandono do latim, apropriação de ritmos e canções populares e a utilização de instrumentos musicais. No entanto, mesmo diante de tantas transformações proporcionadas pelos reformadores, a música sacra mantinha certos padrões que a identificava como sagrada.

Lutero introduziu na igreja uma melodia popular para sua composição “Castelo Forte”. Depois dele vieram outros, como os irmãos Charles e John Wesley e William Booth do Exército da Salvação. Eles também ousaram se utilizar de meios nada convencionais para a sua época com o intuito de tornar a mensagem do evangelho mais acessível a seus ouvintes. A história tem se repetido através dos séculos e a controvérsia também (BAGGIO, 1997, p. 12)

No cristianismo moderno, a música absorveu todos os gêneros musicais de sucesso popular, como o *funk*, *rock*, forró e pagode. Esses estilos foram introduzidos pela renovação musical cristã, que tem se sustentado através da reprodução dos gêneros musicais nacionais da adaptação de tendências globalizadas, num processo que acompanha a diversidade de estilos musicais divulgados pelos meios de comunicação de massa. Essa nova prática musical é conhecida como *gospel*, este que é definido por Cunha como “um fenômeno cultural-religioso do mercado” (2004, p. 240). O *gospel* instalou-se no Brasil na última década do século XX, depois de transpor a fronteira de sua origem norte-americana e ser devidamente globalizado pelo cristianismo contemporâneo.

O *gospel*, palavra inglesa que significa “evangelho”, originariamente é um tipo de canção religiosa de movimentos avivalistas norte-americanos do final do século XIX. *Gospel Music* designa o tipo de canção popular religiosa que sucedeu ao *Spiritual* (GROVE, 1994, p. 380). *Spiritual* é definido como um tipo de canção folclórica que nasceu com a prática evangelizadora nos EUA, entre 1740 e final do século XIX. O termo deriva de *spiritual songs*, designação inicialmente utilizada para distinguir estes cantos de hinos e salmos métricos, tradicionalmente utilizados nas igrejas.

Baggio define música *gospel* da seguinte forma:

O termo música *gospel* abrange vários tipos de canções que compartilham uma identificação pessoal e emocional com textos bíblicos e um rico vocabulário musical. Dos vários tipos, a música *gospel* cantada nas igrejas batistas negras é provavelmente a mais importante, pois tem influenciado não só as formas brancas de *gospel*, mas também certos estilos de música popular. Diferente do *spirituals*, o qual está arraigado nos hinos formais protestantes, a música *gospel* negra é improvisada, altamente emocional e alegre. (1997, p. 15)

O desenvolvimento do *gospel* se deu principalmente devido à segregação racial na América do Norte. Os escravos negros que se convertiam ao cristianismo e frequentavam igrejas brancas eram inferiorizados por causa de sua cor. Muitos deles começaram a formar congregações negras. Calado afirma que:

É na música religiosa do negro norte americano que se pode encontrar, em total evidência, o elo mais forte com a tradição ritual africana. Proibido de praticar suas cerimônias religiosas, o negro acabou encontrando na Igreja Cristã um importante canal, tanto de expressão social, como um lugar onde suas tradições pelo menos em boa parte, pudessem continuar a ser cultivadas. Foi desse modo que vários sincretismos musicais e religiosos se formaram. (CALADO, 1990, p. 88)

O *gospel* é uma forma de expressão musical do negro norte americano³⁸ “e seria muito menos possível o surgimento dessa música nos EUA sem a participação essencial do negro” (CALADO, 1990, p. 65). Muitos autores explicam que: “o negro trouxe os ritmos da África e o branco contribuiu com a harmonia e a melodia européia”. Segundo Calado, esta afirmação não tem nenhuma fundamentação tendo em vista que o negro, vivendo numa outra sociedade como escravo, não iria abandonar passivamente a sua arte, substituindo-a pela cultura do dominador (1990, p. 66). Por outro lado, a África não é um continente homogêneo e os negros levados para os EUA como escravos provinham principalmente da Costa Ocidental, sendo que a maioria desses escravos negros que desembarcaram na América tentou preservar a sua herança cultural construindo, inclusive, instrumentos iguais aos que conhecia na África (MUGGIATI, 1999, p. 15-17). Um importante ponto a ser compreendido em relação à música africana e que faz, em certos aspectos, ser tão diferente da música européia é justamente a sua natureza, ou seja, “a música servindo a propósitos cotidianos e imediatos” (CALADO, 1990, p. 68). Vivendo sob o regime de escravidão, proibidos de tocar seus instrumentos musicais e de executarem suas tradicionais cerimônias, os negros africanos levados para os EUA desenvolviam sua arte de forma coletiva, o que impedia que tal arte fosse esquecida. Essa

³⁸ Muggiati afirma que havia duas classes sociais nos Estados Unidos, cujas diferenças eram bem marcadas. Os negros mais ligados às seitas protestantes e os crioulos, mestiços descendentes de franceses e espanhóis, que musicalmente estavam voltados para a tradição européia e frequentavam a igreja católica. Estes como moradores que eram da cidade, desconheciam a tradição rural dos *hollers*, *work songs*, *spirituals* e *gospels*, gêneros peculiares àqueles. (1989, p. 29-30)

música não era aprendida em escolas ou conservatórios. Mais tarde, essa prática musical foi fortemente desenvolvida dentro das igrejas batistas dos EUA, desde os momentos posteriores à escravidão até os dias atuais (CALADO, 1990, p. 68).

A percussão era o instrumento mais importante dos africanos e essencial para a prática coletiva. Impedido de executá-lo, o negro reuniu o canto, a dança, a mímica e outras representações cênicas nas reuniões religiosas.

Mesmo que os negros não mais pudessem usar os tambores durante a escravidão nos EUA, proibidos pelos senhores receosos de seu poder de comunicação e incitamento, substituem-nos por palmas e batidas de pé, que assumem função semelhante na tentativa de preservar essa linguagem [...] Essa relação entre linguagem verbal e a música acabou assumindo novas formas. (CALADO, 1990, p. 71)

Calado assevera que além da riqueza rítmica, existia outra prática considerada uma das manifestações mais expressivas do negro africano conhecido como *holler*, ou seja, o grito do campo, uma espécie de grito primal do negro, transposto diretamente da África. Outra modalidade de grito é o *cry* ou *street cry*, que assim como o *holler*, representava a expressão dos sentimentos do negro longe de sua pátria. “O *holler* e o *cry* situam-se numa região entre a fala e o canto, isto é, são meio cantados e meio berrados” (CALADO, 1990, p. 83). Muggiati assinala que “esse grito primal [...] ia se modificando e assumindo novas formas à medida que o negro absorvia a cultura americana” (1999, p. 17). E o mesmo acontecia com a música que trouxeram da África, a partir do momento em que entrava em choque com a tradição européia.

Quando o negro entrou finalmente em contato com os instrumentos europeus, ele abordou a sua técnica de um modo inteiramente espontâneo e original, e acabou se identificando com os instrumentos de sopro.

Por outro lado, para muitos negros a Bíblia foi uma experiência mitológica, mais que apenas religiosa, e nela a trombeta aparece como instrumento sagrado. Causavam profunda impressão entre eles relatos como os das trombetas que anunciavam o Apocalipse, ou o de Josué derrubando as muralhas de Jericó com o som de trombetas – episódios que aparecem em profusão nos *spirituals* (MUGGIATI, 1999, p. 34)

De acordo com Hobsbawm, os primeiros *spirituals* remontam a tempos bem antigos, certamente anteriores a 1800. Ele assevera que esse estilo recebeu influências da Europa e era encontrado na Igreja Episcopal Metodista Africana de Florence (1990, p. 57). Outra modalidade que influenciou a música *gospel* foi as *works songs* (canções de trabalho), de acordo com as considerações a seguir:

Mais tarde, porém, as canções de trabalho (*work songs*) começaram a servir de base para as composições dos primeiros hinos negros. Estas canções de trabalho eram cantos de chamado e resposta, onde uma linha solo é alternada com uma resposta coral, uma frase curta ou uma palavra. Estes cantos são oriundos da África e ainda hoje são usados em muitas igrejas naquele continente. Foram eles que deram origem à música *gospel*. A maior característica desta música é que ela é espontânea e profundamente emocional. O ritmo é sincopado, isto é, há uma ligação entre a última nota de um compasso com a primeira do seguinte. Além disso, há bastante alteração no timbre de voz dos cantores. (BAGGIO, 1997, p. 18)

Em consonância com Baggio, Muggiatti assinala que este esquema de chamado e resposta, solo ou coro, que muitos denominam de “responsorial” ou “antifonal” era encontrado na música religiosa afro-americana. “Entre suas diversas manifestações, figuram as *gospel songs*, espécie de fusão dos hinos protestantes com as *work songs* em que o pregador sola e a congregação responde” (1999, p. 20). Os negros transformaram esses hinos de origem européia em verdadeiros cânticos sincopados ao ritmo vivo de palmas e batidas de pés. Já os *spirituals*, entoados mais lenta e solenemente, são solos inspirados em trechos da Bíblia adequados à condição do negro, que se identificava com o povo oprimido de Israel em sua luta pela libertação (MUGGIATI, 1999, p. 20).

A música *gospel* desenvolvida pelos negros norte americanos teve alguns representantes. Um deles foi o pianista e compositor Thomas A. Dorsey, filho de um pregador batista, fortemente influenciado por Isaac Watts e que ouvia *jazz* e *blues*. Ele compôs abundantemente durante os anos da Depressão Americana e suas canções tinham o objetivo de levantar o ânimo dos abatidos, canções essas que deram origem ao *blues gospel*. Considerado o pai da música *gospel*, autor de sucessos como “There will be peace in the valley”, gravado posteriormente por Elvis Presley, essa canção é cantada em várias igrejas pentecostais e também é veiculada pela Rádio Paz FM 89,5, mais conhecida pela versão em português “Paz no Vale”. Essa composição reflete tempos angustiantes, ou seja, o vale; porém, revela a fé e a busca pela paz nesse momento de sofrimento.

Mui cansado estou, mas procuro o Senhor
Dele a voz eu almejo ouvir
Na gloriosa manhã ou à noite ao dormir
Haverá paz no vale pra mim

Haverá paz no vale pra mim, eu sei
Haverá paz no vale pra mim, Senhor, eu sei
Nem a sombra da noite ali verei
Haverá paz no vale pra mim

Quando o sol surgir no horizonte além,
E mostrar todo o vale em flor
Eu ali quero estar bem alegre a cantar
Na presença do meu Senhor (Gravado por Adilson Rossi, Gravadora Califórnia)

Além de compor, Dorsey iniciou e dirigiu vários corais e também acompanhou Mahalia Jackson em apresentações por todos os Estados Unidos. Morreu em 1991, aos 92 anos de idade.

Muitos outros nomes apareceram, mas, vale destacar o nome da cantora Mahalia Jackson. Ela nasceu em 26 de outubro de 1911 e cresceu na primeira cidade da música negra americana, Nova Orleans, considerada por muitos autores como a cidade do *jazz* (MUGGIATI, 1999, p. 27). Mahalia foi uma das principais cantoras *gospel* dos Estados Unidos no século XX. Ela foi a primeira artista *gospel* a cantar no Carnegie Hall de Nova York, em 1950, e no consagrado festival “The Newport Jazz Festival”, em 1958 e 1959. Viajou pela Europa e foi aclamada pela crítica como a maior cantora *gospel* de todos os tempos. Ela cantou na posse do presidente norte americano John Kennedy e também na ocasião em que Martin Luther King Jr.³⁹ fez seu famoso discurso “I have a dream” (Eu tenho um sonho), discurso pelos direitos civis amplamente conhecido nos Estados Unidos. Também cantou “Take my hand, precious Lord” (Segure a minha mão, amado pai) no funeral de Martin Luther King Jr. Em 1954, ela começou a gravar pela Columbia Records e seus discos, se tornaram sucessos em todo mundo. A partir dessa gravação, ela passou a compartilhar o palco com nomes famosos como Louis Armstrong e Duke Ellington (BAGGIO, 1984, p. 26). A parceria de Mahalia com esses jazzistas abriu novos rumos para a música evangélica, esta que se refletiria no Brasil três décadas depois. Quando Aline Barros foi convidada pela apresentadora Xuxa, para cantar o seu novo sucesso veiculado pelas rádios cariocas, alguns líderes pentecostais não desaprovaram essa iniciativa, pelo contrário, muitos concluíram que a Rede Globo estava abrindo as portas para a evangelização.

Ao analisar esse fato, percebe-se que as igrejas pentecostais clássicas brasileiras demoraram algum tempo para aceitar esse compartilhamento. A princípio, as igrejas não aceitavam nem o termo “show” para as apresentações musicais, dentro ou fora da igreja. Desde o início das atividades em Goiânia, a Assembléia de Deus priorizou a palavra do pastor, os testemunhos dos fiéis nos cultos e o louvor não coletivo, exceto canções do hinário,

³⁹ Martin Luther King nasceu em Atlanta, Geórgia, em 1929. Foi pastor, Prêmio Nobel, um dos primeiros líderes do movimento americano pelos direitos civis, além de defensor da resistência não violenta contra a opressão racial. Em 1955, organizou o famoso boicote aos ônibus de Montgomery. Tal boicote encerrou-se após um mandado da Suprema Corte proibindo qualquer transporte público segregador. King lutou por um tratamento igualitário e contribuiu para a melhoria da situação da comunidade negra mediante protestos pacíficos e discursos enérgicos sobre a necessidade do fim da desigualdade racial. Em 1963, dirigiu uma marcha pacífica do monumento para Washington onde pronunciou seu discurso mais famoso “Eu tenho um sonho” (WHITMAN, 2004, p. 169-175). King morreu em 1968, assassinado por um branco, foragido da prisão. Em 1986, o terceiro domingo de cada mês foi escolhido como data para a comemoração dos direitos civis negros.

geralmente no início da reunião, que eram interpretadas com a participação mínima de fiéis, numa espécie de espera dos “atrasados”. Após a década de 80, mais intensamente nos anos 90, o cenário musical sofreu algumas alterações que serão discutidas no decorrer desta pesquisa. Hoje, além de os cantores pentecostais dividirem espaço com artistas seculares, já se pode utilizar o termo “show”, bem como vários ritmos contemporâneos num louvor mais participativo. A revista Backstage aborda que no “Rock in Rio III”, teve em espaço denominado “Tenda Brasil”, que foi considerado uma das tendas de maior destaque do evento. Dentre os vários grupos escolhidos para se apresentarem naquela ocasião estavam as bandas “Oficina G3” e “Os Nazarenos”, ambas evangélicas (BACKSTAGE N. 71, 2001, p. 46-52). Essa iniciativa exemplifica o compartilhamento de cantores evangélicos, inclusive os pentecostais, com artistas seculares. Atualmente, essa parceria pode ser vista na TV, ou através de gravações de CDs, entrevistas, rodeios e, com mais frequência, nas festas agropecuárias.

Além de Thomas A. Dorsey e Mahalia Jackson, outros artistas se destacaram no cenário americano: Clara Ward e James Cleveland, este considerado o rei da música *gospel*. Cleveland recebeu quatro Grammys, inclusive um póstumo pelo seu álbum “Having Church”. Após a Segunda Guerra Mundial, surgem os quartetos e as danças acompanhadas de roupas mais ousadas. Na década de 50, surge Jerry Lee Lewis e nos anos 60, Elvis Presley. Elvis, como afirma Baggio, era cantor branco cantando música negra (1984, p.47). Foi, sem dúvida, o maior divulgador desse gênero musical, chegando a lançar quatro álbuns: Peace in the valley, His hand in mine, How Great thou Art (Grandioso és tu, N. 526 da Harpa Cristã) e He touched me (Tocou-me), uma das canções mais cantadas no movimento pentecostal. Elvis Presley ganhou três Grammys por suas interpretações e entrou para o “Hall da fama” do *gospel*, deixando o seu nome gravado como um grande intérprete desse gênero musical americano importante e influente.

O *gospel*, em sua forma original, era geralmente interpretado por um solista acompanhado de um coro e um pequeno conjunto instrumental. Porém, na década de 50, com o surgimento do *rock* e a profissionalização e comercialização da música cristã, o *gospel* passou a ser um fenômeno cultural-religioso de mercado, conforme mencionado .

“O *rock* explodiu no cenário americano em meados dos anos 50” (FRIENDLANDER, 2008, p. 23) e muitos sugerem que ele foi o grande vilão da história (MUGGIATTI, 1984, p. 99). O aparecimento desse estilo influenciou a música *gospel* e as igrejas brasileiras tiveram que fazer adaptações. Verifica-se que a partir do *rock*, as regras impostas para o sagrado foram quebradas de vez. Não houve como evitar tais inovações. Foi-se o tempo em que o

pastor, apoiado por regras convencionais, ditava normas para a estética musical. Com o avanço da tecnologia, escuta-se música em qualquer lugar.

Diante do exposto, conclui-se que o *gospel* é a música religiosa atual, seja católica ou protestante. Em termos de instrumentação, performance, comercialização e difusão, ela não difere da música secular. Se a letra falar de amizade, amor, aspirações, petições, guerra contra as hostes malignas, louvor e adoração a Deus, essa música é *gospel*. Esses temas podem ser elaborados de forma livre, tanto na instrumentação quanto na parte rítmica. As barreiras do sacro versus profano, tão combatidas a partir da Idade Média, foram derrubadas. É óbvio que a Indústria Cultural se encarrega de fazer algo que agrada o ouvinte, afinal, a música *gospel*, e tudo o que ela proporciona, faz parte dos interesses capitalistas que se instalaram nesses últimos tempos.

Ao abordar o termo *gospel*, é importante que ele seja entendido e situado na música religiosa da contemporaneidade, ou seja, como fenômeno cultural religioso que se instalou no Brasil a partir da década de 80. Essa pesquisa visa proporcionar reflexões e oferecer novos olhares sobre essa música cada vez mais proeminente na cultura religiosa brasileira.

2.1.1. Rock: o som do cristianismo moderno

2.1.2. Rock Clássico: raízes da música negra

A prática musical atual denominada *gospel* é, na verdade, fruto de uma renovação cristã ocorrida nos Estados Unidos no início dos anos 70. Em meio às discussões dessa renovação ocorreu o processo de reformulação da música cristã com o objetivo de torná-la mais relevante à nova geração. Contudo, as inovações tornaram-se ainda mais marcantes devido às novas filosofias instaladas na contemporaneidade. Tais filosofias, aliadas ao avanço tecnológico, foram associadas ao maior fenômeno musical já ocorrido na história do cristianismo: o *rock*.

Foi o fenômeno único na História. Nunca [...] a música teve tanta importância, figurando no centro de profundas mudanças no indivíduo e na sociedade. Pela primeira vez o mundo se via à beira de uma revolução [...] Era uma espécie de guerrilha cultural, um movimento espontâneo e insinuante que se, apossando dos meios de comunicação [...] conquistava adeptos por toda parte. (MUGGIATTI, 1985, p. 7)

O *rock* entrou nas igrejas com outra nomenclatura. Até hoje, são poucos os que realmente, admitem que esse estilo é praticado nas igrejas, tocados nas rádios e transmitidos

pela TV. Muitos afirmam que a música do gênero *rock* é, na realidade, *pop*. Esse *pop* engloba os estilos contemporâneos fortemente combatidos há algumas décadas pelas igrejas não só brasileiras, mas também americanas, de onde emergiram as novas tendências musicais cristãs. Para combater o *rock*, alguns líderes religiosos se apóiam na vida dos intérpretes - geralmente associadas às drogas, ao sexo, a comportamentos irreverentes - e também em estudos científicos que atestam que essa música é sentida pelo sistema nervoso central, sem o conhecimento do cérebro ou das emoções e seu efeito, quando em alta intensidade e andamento acelerado pode “ser semelhante ao de bebidas alcoólicas” (MUGNAINI, 2007, p. 13). Por essas razões, muitos cristãos usam o termo *pop* para se referirem às inovações musicais contemporâneas, inclusive o *rock*. É difícil ouvir essa expressão procedente de um líder pentecostal clássico. Geralmente o termo *rock* tem sido discutido mais abertamente pelos neopentecostais.

Mugnaini usa o termo *pop* para designar “a música comercial feita para as paradas de sucesso e aberta a influências de qualquer parte ou época desde o apelo popular” (2007, p. 33). Segundo este autor o agravante é que a música evangélica brasileira atual denominada *gospel* frequentemente passa pelo filtro da indústria norte americana.

A música *pop* é a canção que toca nas rádios e emissoras de TV, lotam casas de shows, estádios, lideram vendas de CDs, DVDs e demais itens. Baggio, ao comparar o *pop* com a música clássica, salienta que “não é necessário ter nenhuma educação musical para poder apreciá-la” (1997, p. 41).

Os vários estilos musicais que formaram a música *pop* e, posteriormente o *rock* apareceram nos Estados Unidos a partir do final de século passado. Tais estilos são:

Gospel e Spirituals – Adaptação mais ritmada de hinos tradicionais (BAGGIO, 1997, p. 42).

Blues – Música melancólica, triste (MUGNAINI, 2007, p. 24).

Ragtime – De acordo com Mugnaini, o *ragtime* é a música negra com grande influência européia. Basicamente, trata-se de música pianística e de melodia elaborada (2007, p. 25).

Jazz – Mugnaini define o *jazz* como uma combinação de *blues*, *ragtime* e *gospel*, sempre com espaço para improvisações (2007, p. 25).

Country and Western – Música do campo, interiorana, caipira, criada longe dos centros urbanos, pouco letrada, mas muito fluente (MUGNAINI, 2007, p. 30).

Rhythm and Blues – Segundo Friendlander, esse estilo “é a maior fonte do *rock and roll*” (2008, p. 31). É o *blues* com a marcação do ritmo mais acentuada, tornando-o mais dançante.

Alguns autores apontam que os *spirituals* do século XIX já eram o início do *rhythm and blues*.

Soul music – Fusão das harmonias e do estilo de interpretação passional do *gospel* com o *rhythm and blues*, ou seja, música carregada de emoções (FRIENDLANDER, 2008, p. 24).

A música negra desempenhou um papel importante na formação do *pop*. Na década de 40, Mahalia Jackson, Clara Ward e Sister Rosetta Tharpe tornaram o *gospel* popular com suas gravações. Nas décadas de 50 e 60, finalmente, o estilo mais ouvido da música popular foi formado: *rock'n'roll*⁴⁰.

O *rock* é hoje a música mais ouvida pelo mundo. A princípio, o som que se ouvia dos escravos negros americanos eram as *work songs*, ou seja, cantos de trabalho compostos de frases musicais curtas e simples, intercaladas pelas canções religiosas conhecidas por *spirituals* e, posteriormente, como *gospel*. Quanto à influência da música européia, Friedlander acrescenta:

O *rock* explodiu no cenário americano em meados dos anos 50. Entretanto, sua ascendência musical pode ser traçada, voltando-se alguns séculos, nas tradições musicais da África e Europa. Nós ouvimos, na mesma música, os padrões de chamado-e-resposta provenientes de uma aldeia africana, misturados com as harmonizações da música clássica da Europa do século XVIII. São esses e muitos outros elementos que contribuíram para os estilos afro-americanos do *blues*, *gospel*, *jazz* (e, subsequentemente, *rhythm and blues*), e elementos das melodias *folk* e *country* que formam a base do *rock and roll*. (2008, p. 23).

As raízes do *rock* têm sido remetidas ao século passado, às canções de trabalho e gritos campais dos negros americanos que trabalhavam em plantações de algodão. Estes deram desenvolvimento ao *blues* (tristeza) como música secular e ao *gospel* (evangelho) como música sacra. Os instrumentos usados neste período eram de fabricação caseira como violão, banjo e gaita.

Com a migração dos negros para os centros urbanos do norte dos Estados Unidos, o *blues* tomou uma nova forma instrumental aliando-se ao *jazz*. Na década de 30, com a guitarra elétrica, surgiu o *rhythm and blues*, música feita para ser tocada: “nos bares e guetos negros das grandes cidades [...] feita sob medida para locais ruidosos, onde se bebia e conversava em voz alta, obrigando o cantor e a banda a brigarem com todo aquele barulho (MUGGIATI,

⁴⁰ O termo *rock'n'roll* refere-se à música anterior a 1964. Após este ano, com a ascensão dos Beatles, a música popular ficou conhecida simplesmente como *rock*. Segundo Friedlander, os principais marcos e divisórios da história do *rock* são: 1º. - 1954-1955 - explosão do *rock and roll* ou *rock'n'roll* clássico; 2º. - 1963-1964 - a invasão inglesa; 3º. - 1967-1972 - a era de ouro (o amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros, incluindo a primeira invasão inglesa, o *soul*, o som de San Francisco e a ascensão dos reis da guitarra); 4º. - 1968-1969 - a explosão do *hard rock*; 5º. - 1975 -1977 - a explosão do *punk* (2008, p. 18).

1984, p. 12). Essa era a música secular dos negros americanos não só nos anos 30, mas também nos 40. Uma música carregada de sentimento, tristeza e lamento, cujas letras abordavam desde problemas sociais a ilusões amorosas.

Os brancos, no entanto, possuíam sua própria música, pois a discriminação racial nesta fase ainda era forte. Estes sim, eram constituídos de pessoas puritanas, que ouviam somente música clássica e religiosa, geralmente tocada ao som do órgão e do piano. As pessoas mais pobres, das áreas rurais, preferiam o *country and western*, música considerada tão perigosa pela elite protestante quanto a melodia dos negros.

Como já foi mencionado, Thomas Dorsey, no início do século XX, criou uma versão contemporânea do *gospel*, cujo formato incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisação melódica e acompanhamento com percussão, facilmente reconhecido hoje em dia. E essa performance influenciaria sobremaneira os primeiros artistas do *rock*.

Bill Halley não era negro, mas ficou conhecido como o pioneiro do *rock and roll*. Incorporando seu sentimento intuitivo e experiência como *country*, *blues*, *jazz* e *rhythm and blues*, ele criou conscientemente uma colagem de música rápida, ritmada e dançante, narrando o modo de vida dos adolescentes dos anos 50 (FRIEDLANDER, 2008, p. 51). “*Rock around the clock*” ficou conhecida como a primeira canção de *rock and roll*, gravada por Halley e sua banda, Cometas,, em 1954. Porém, essa música se tornou um sucesso no ano seguinte como trilha sonora do filme “Sementes da Violência” que expunha a hostilidade no relacionamento da juventude com o sistema. Muggiati salienta que “não se pode imaginar e nem entender o poder jovem e os *hippies* sem associá-los ao *rock*” (1985, p. 7). Esse fator impulsionou o governo, igrejas protestantes e líderes civis a resistirem ao *rock*, associando-o à rebeldia dos jovens dessa fase. No entanto, da mesma forma que havia líderes religiosos que combatiam o *rock*, outros defendiam esse gênero, tentaram compreender o movimento *hippie* e até concordavam com os jovens no sentido de “que não poderia haver lugar para a injustiça social, a degradação da natureza e a opressão humana” (MUGGIATI, 1985, p. 41).

Elvis Presley e Jerry Lee Lewis foram criados na Assembléia de Deus, onde aprenderam a cantar canções *gospel* e *spirituals*. Elvis Presley, mesmo com toda a discografia *gospel* já mencionada, ficou conhecido como cantor secular, o maior fenômeno do *rock* da década de 50. Através dele, o *rock* tornou-se a música da América, onde os jovens passaram a escutá-la assumindo uma identidade semelhante à de seus ídolos. Para esclarecer sobre a delinqüência juvenil desta fase, até o cantor Elvis Presley fez um pronunciamento dizendo que a dança, bem como o *rock*, não estimulavam a juventude à rebeldia.

Tanto Bill Halley como Elvis Presley vieram de famílias pobres e buscavam fama e dinheiro. E na onda deles vieram muitos outros como Chuck Berry, que utilizou elementos do *country and western*, e Little Richard, que com seu estilo vocal único, altamente emotivo, soltava gritos de louvor de sua formação *gospel*, cantava em coros, em concursos, acampamentos e reuniões evangélicas. Pela biografia dos pioneiros do *rock*, percebe-se a influência cristã em suas performances. “Seja pentecostal, na metodista ou na batista, o estilo *gospel* era emocional e musical” (FRIEDLANDER, 2008, p. 60).

A era do *rock* clássico, embora começasse com um grupo de artistas negros, terminou com artistas brancos executando uma fusão dos estilos mencionados. A princípio, a música refletia uma visão relativamente sem censura da vida que os cercava: rebeldia com temática sexual. Aos poucos, as canções foram voltando para o amor e a rejeição, deixando para trás o caráter libinoso e rebelde dos seus antecessores.

Em 1960, a era do *rock* clássico estava morta. Os músicos foram vítimas da pressão do governo e de líderes religiosos, conforme mencionado anteriormente. A América teria que esperar a invasão inglesa e os Beatles para ouvir novamente os acordes do *rock* clássico. No entanto, no início dos anos 60, tiveram espaço Rey Charles, Aretha Franklin e James Brown, que surgiram no cenário musical cantando *soul*, um estilo que reproduz as características vocais do *gospel*.

Ray Charles, cantor e pianista, misturou o estilo do vocal do *gospel* com elementos de *rhythm and blues* e *rock and roll* para ajudar na criação da música *soul*. Aretha Franklin, filha de um pregador protestante, foi treinada como uma cantora *gospel*. Ela expandiu o estilo *soul* nas décadas de 60 e 70, durante as quais seus discos se tornaram sucessos internacionais. James Brown, no entanto, foi quem mais influenciou a música popular. Ele é considerado por vários autores como o precursor do *funk* e do *rap*, dando início a uma nova fase de estilos nos anos 80.

A fragmentação do mercado do *rock* continua através dos anos 80. Os fãs abraçaram os Rolling Stones, Grateful Dead, Led Zeppelin e mesmo Elvis Presley, assim como os difundidos antigos formatos do rádio. Madonna, Michael Jackson, Prince e Billy Joel dominaram as paradas da música *pop* mostrando que o *rock* chegou para ficar. De certa forma, pode-se afirmar que o *rock* não só está renovando a música evangélica como também está derrubando as fronteiras entre o sagrado e profano, refletindo em todo o mundo, inclusive no Brasil.

2.1.3. Rock Cristão: A contracultura Hippie

A música cristã contemporânea, já denominada como *gospel*, nasceu em meio a uma nova revolução nos Estados Unidos. Tal revolução ficou conhecida como “Movimento de Jesus” (Jesus Movement). Esse movimento tinha como objetivo dar ênfase à pessoa de Cristo e a seus ensinamentos, em vez de pregar o cristianismo institucionalizado das igrejas norte americanas.

Cansados do estilo de vida do movimento hippie e desiludidos com a idéia de mudar o mundo com sua contracultura, muitos jovens começaram a buscar no cristianismo, a solução para seus problemas e para a sociedade [...] Muitos jovens que se converteram eram músicos para os quais a música não era apenas uma forma de arte, mas um veículo para expressar suas idéias e conceitos. Eles tinham aprendido isso com Bob Dylan e Beatles. A música *rock* foi o maior veículo de comunicação de idéias da contracultura hippie. Por esse motivo aqueles novos convertidos começaram a se utilizar da música *rock* para transmitir seus novos conceitos. (BAGGIO, 1997, p. 52)

De acordo com Baggio e outros autores como John Styll, diretor executivo da Revista C.C.M., a música *gospel*, da forma como é entendida na contemporaneidade, nasceu do movimento da contracultura dos anos 60 (STYLL, 1993, p. 42). A partir dessa fase, todas as inovações foram sendo trazidas para a igreja, inclusive o uso da bateria, guitarra e contrabaixo. O piano e o órgão foram, aos poucos, substituídos pelos sintetizadores e teclados. Assim, para tamanha estrutura foi necessário o uso de microfones e amplificadores para tais instrumentos eletrônicos. Friedlander acrescenta que esse período também presenciou a teatralização do *rock* (2008, p. 405). Os púlpitos das igrejas, inclusive pentecostais, transformaram-se em palcos com iluminação, fumaça, canhões de luzes e outros instrumentos capazes de impactar os fiéis.

O disco “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” dos Beatles⁴¹, marcou o ano de 1967 e foi indicado por muitos críticos de música como o melhor álbum de *rock and roll* (FRIEDLANDER, 2008, p. 135). No entanto, as músicas inseridas nessa gravação revelavam todo o espírito hippie da época e se tornaram hinos da contracultura. Nessa fase muitos jovens, cansados do movimento hippie, passaram a procurar as igrejas protestantes. Para atender a essa juventude, alguns líderes religiosos fundaram comunidades as quais passaram a

⁴¹ Para aumentar a resistência dos líderes protestantes em relação ao *rock*, após quinze dias do lançamento de “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, nas vésperas de completar vinte e cinco anos, Paul, um dos integrantes dos Beatles, confessou à revista Life que tinha tomado LSD. A repercussão desse pronunciamento foi tão grande que precisou do líder evangelista Billy Graham organizar uma série de orações para que “a juventude inocente do mundo não seguisse o exemplo de Paul”. (MUGGIATI, 1985, p. 37).

ser frequentadas pela maioria dos hippies e motoqueiros ex-fora-da-lei, fãs de *rock* (SMITH, 1988, p. 142). Para defender os hippies e responder aos ataques de religiosos radicais, alguns líderes, inclusive Smith, afirmaram que se a igreja fosse mais aberta e não se distanciasse de seus ideais na época, os jovens não precisariam de se envolver com sexo e drogas, nem tampouco viver em comunidades como era o caso do movimento hippie. Após várias discussões, finalmente, em 1971, ocorreu o batismo do primeiro hippie nas águas do Pacífico. Logo depois, o “Movimento de Jesus” começou a chamar a atenção da Imprensa por todo o mundo. Tal movimento cresceu muito, ao ponto de o líder mundial Billy Graham se pronunciar da seguinte forma:

Há armadilhas. Há temores. Há críticas. Alguns acham ser muito superficial, e, em alguns casos, é. Alguns consideram muito emocional, e, em alguns casos, é. Alguns dizem estar fora dos limites da igreja estabelecida, e, em alguns casos, está. Mas mesmo na igreja primitiva, tais problemas são contraditórios. Procurei estudar este movimento, e sinto que há vários aspectos recomendáveis de valor: Uma das coisas interessantes é que é espontâneo. (GRAHAM, 1978, p. 17)

A princípio, não foi muito fácil aceitar o movimento hippie dentro das igrejas. Muitos diáconos⁴² quiseram impedir a entrada desses jovens descalços e cabeludos na congregação. Contudo, aos poucos, as barreiras foram rompidas e dezenas de hippies começaram a encher as fileiras dos templos. Muitos desses jovens permaneceram nas igrejas, outros não; no entanto, a maior herança deixada pelo Movimento de Jesus foi a nova linguagem musical.

O Movimento de Jesus expandiu-se ao ponto de reunir artistas famosos em Festivais promovidos até dentro de Universidades. Foi nesta fase que começaram a surgir as primeiras gravações de *rock* cristão.

2.1.4. Rock Cristão: “Por que deveria o diabo ter toda a boa música”?

Larry David Norman foi considerado o pai do *rock* cristão. Músico, compositor e produtor, começou a gravar em 1966, mas surgiu para a fama na Banda People. Após despontar no meio musical, Norman deixou a banda e decidiu cantar apenas músicas cristãs quando lançou seu primeiro álbum, “Upon this rock” (Sobre esta rocha), pela Capitol

⁴² A palavra diácono vem do grego (diakonos) e quer dizer atendente ou servente. Na Assembléia de Deus, os diáconos são escolhidos pelas lideranças para exercerem várias atividades relacionadas à assistência social e ao bom andamento do culto, atuando como porteiros, acomodando membros e visitantes, na distribuição da Ceia etc (SANTOS, 2006, p. 120).

Records, álbum considerado o primeiro disco de *rock* cristão da história da música. Norman se converteu na adolescência e, embora tenha vivido na Califórnia, sede do movimento hippie, não se envolveu com o estilo de vida desses jovens. A música de Norman é fortemente caracterizada por uma inclinação grande a contextualizar o cristianismo dentro dos mais diversos assuntos da sociedade. Devido às resistências do protestantismo tradicional, Larry fez a canção: “Why should the Devil have all the good music?”⁴³ (Por que deveria o diabo ter toda a boa música?) para mostrar que o indivíduo pode ser cristão e ouvir *rock*. Nessa ocasião, assim como hoje, mas em proporções menores, os grupos radicais associavam a música de Norman ao secularismo. (BAGGIO, 1997, p. 64).

Para Larry, a música do gênero *rock* era o veículo adequado para expressar a mensagem de Deus, e, convicto, ele declarou que estava acontecendo uma grande revolução espiritual através da música. Seus álbuns eram uma mistura de *rock* pesado, com letras geralmente sérias, mas ocasionalmente descontraídas.

Sua aparição ao lado do líder mundial Billy Graham causou um forte impulso em sua carreira. Entretanto, seus lisos cabelos, quase brancos, até os ombros, o jeans, a camiseta e tiradas agudas contra influências seculares no meio cristão dificultaram uma aproximação com a geração mais antiga da igreja. Mas os jovens, religiosos ou não, compravam seus discos e afluíam em massa aos seus concertos.

Em 1974, quando Norman gravava um de seus álbuns, Paul McCartney declarou em algumas entrevistas que Norman poderia ter sido um dos mais significativos artistas dos anos 70, se ele não se restringisse à temática cristã. O talento de Norman rendeu alguns títulos, sendo que um deles foi recebido no “Hall da fama da música gospel” em 2001.

Larry Norman popularizou o gesto da mão fechada com o dedo indicador apontado para o céu, cujo sinal, sintetizava a idéia de “One way to heaven” (Um só caminho para o céu). Tal gesto se transformou em marca registrada de Norman e utilizada por vários artistas brasileiros e até por jogadores cristãos de futebol.

Norman abriu as portas para o *merchandising* ao autorizar os desenhistas da série televisiva “Os Simpsons” a criarem uma edição limitada de história em quadrinhos, caracterizando-o como personagem do desenho.

Larry Norman morreu em 2008, deixando uma mensagem de despedida aos amigos e admiradores:

⁴³ Essa frase utilizada por Larry Norman é atribuída a Martinho Lutero, o pai da Reforma protestante. Ansioso por ajudar seu povo sem instrução a entender a Bíblia, ele iniciou a tradição de compor melodias simples, que podiam ser cantadas por toda a congregação (COLLINS & PRICE, 2000, p. 165).

... Adeus, até logo, nos veremos de novo
Em algum lugar além do céu
Eu oro para que vocês fiquem com Deus
Adeus, meus amigos, Adeus.

Outro artista de destaque, já na década de 70, foi Mylon LeFevre, que gravou um disco com canções, que combinam as raízes da música *gospel* da década de 20 com o *rock*. Porém, no ano de 1972, Mylon gravou outro disco, fora da temática cristã, o que o levou às paradas de sucesso, abrindo shows para The Who, Pink Floyd, Bob Seger, Jethro Tull, Traffic, Grand Funk e outros. Envolvido com drogas, em 1971, Mylon decidiu abandonar o vício e retornar ao cristianismo. Mylon LeFevre e sua banda “The Broken Heart” tornaram-se um dos mais famosos grupos cristãos de *pop rock* da década de 80 nos Estados Unidos.

Concluindo, as inovações musicais cristãs tais como são entendidas na atualidade, ou seja, o *gospel*, emergiram do Movimento de Jesus e de seus principais representantes Larry Normam e Mylon LeFevre. Tendo em vista o que foi exposto, verifica-se que o *rock* explodiu no cenário americano em meados dos anos 50. Entretanto, sua ascendência musical pode ser traçada, após a volta a alguns séculos, nas tradições musicais da África e Europa.

No Brasil, percebe-se que grande parte das inovações musicais, bem como a utilização do *rock* vieram dos Estados Unidos, a partir da década de 70. Foi nessa fase que o termo *gospel* passou a substituir a música cristã contemporânea brasileira. No entanto, só no início da década de 90 é que a música evangélica, da forma como ela é entendida no momento, explodiu no cenário nacional e começou a fazer parte de uma estratégia de *marketing*,

2.2. Gospel: A música cristã contemporânea no Brasil

Antes da década de 70, a música evangélica era quase exclusivamente importada, traduzida do inglês. O hinário oficial das Assembléias de Deus no Brasil comprova isso, pois grande parte das músicas foi trazida pelos missionários e posteriormente traduzida e adaptada, exceto algumas composições de pioneiros brasileiros, como o compositor Paulo Leivas Macalão que era pastor responsável pelo templo sede no Rio de Janeiro e também administrador de todas as igrejas do Brasil. Paulo Leivas Macalão era compositor, responsável por muitas canções da Harpa Cristã. Em algumas músicas, Macalão e outros compositores do hinário usaram a estratégia de Lutero ao utilizar melodias folclóricas

estrangeiras adaptadas com letras sacras. Isso pode ser conferido nas canções “O exilado” (N. 36), “Graça, Graça” (N. 205) de Macalão.

Na década de 50, houve uma explosão de cânticos em ritmo de marcha, usados nas campanhas de evangelização e, mais tarde, as igrejas pentecostais tornaram-se responsáveis pela utilização de ritmos nordestinos, toadas sertanejas e guarânicas. De acordo com Baggio, os primeiros acordes contemporâneos ouvidos no Brasil surgiram na década de 70.

Baggio relata que antes de os grupos evangélicos desafiarem a música cristã com ritmos populares, o cantor Luiz de Carvalho despontou no cenário musical, no Brasil, como um dos pioneiros do disco evangélico. Com seu estilo popular e inspirador, foi quebrando as barreiras do tradicionalismo e conquistando os corações dos ouvintes em suas apresentações pelo Brasil, inclusive em Goiânia (2005, p. 57).

Outros artistas que marcaram o pentecostalismo na década de 70, não só em Goiânia, mas em todo o Brasil, foram os curitibanos Matheus Iensen e “Irmãs Falavinha”. Além da ampla discografia, eles adentravam os lares goianos por meio das programações radiofônicas. Talvez seja essa a razão pela qual se podia encontrar um disco da família Iensen e até a coletânea de suas músicas em quase todo lar evangélico do Brasil, na década de 70. Até hoje, essa família é lembrada através do programa “Clássicos Inesquecíveis” transmitido aos sábados pela Rádio Paz FM 89,5. O estilo de Matheus Iensen foi fortemente difundido na década de 70, mas não trouxe inovações musicais para o pentecostalismo.

A juventude evangélica das décadas de 70 foi sacudida pelo surgimento, no Brasil, de organizações como Mocidade para Cristo (MPC), Palavra da Vida, Jovens da Verdade, Vencedores por Cristo, Aliança Bíblica Universitária (ABU), Jovens em Cristo, Grupos Logos, Jovens com uma missão (JOCUM), entre outros. Com uma proposta inovadora e atraente, tais organizações conseguiram mostrar aos jovens e adolescentes daquela época, que era possível ser cristão e ouvir músicas com ritmos e mensagens mais atuais (BOMILCAR, 2005, p. 228).

Bomilcar assevera que “os trabalhos desses grupos e organizações foram importantes, mas a tarefa não foi fácil. Os jovens cristãos viviam sob grandes pressões e conflitos pelo movimento *hippie* e a Jovem Guarda” (2005, p. 228). Todos esses movimentos convidavam os jovens para um estilo de vida “paz e amor”, caracterizado por sexo, drogas e muito *rock and roll*. Por essa razão, vários líderes evangélicos combatiam o *rock* por associarem-no ao sexo e às drogas.

As organizações cristãs, seguindo o exemplo do Movimento de Jesus nos Estados Unidos, também questionaram as igrejas afirmando estarem elas muito fechadas. Bomilcar salienta que muitos pastores não permitiam nem o uso do violão nas reuniões de mocidade.

As igrejas históricas sentiam-se ameaçadas pelo movimento pentecostal que dividiu várias dessas igrejas em todo o Brasil. O pentecostalismo, embora defendesse uma prática musical mais espontânea, continuava a enfatizar questões associadas aos usos e costumes, fato que os jovens passaram a questionar. Paralelamente a isso, se consolidava a estrutura de movimentos nascidos das cisões, influenciadas por uma nova onda pentecostal conhecida posteriormente por neopentecostal.

No contrafluxo dessa tendência, vários jovens descobriam outra via para o desenvolvimento e a expressão de sua espiritualidade. Muitos deles participavam de temporadas nos acampamentos Palavra da Vida, Mocidade para Cristo, Jovens da Verdade e Jovens em Cristo, onde tinham mais liberdade para cantar, rir, brincar e estudar a Bíblia de uma forma mais contextualizada à sua geração.

A partir das iniciativas por parte dessas organizações supracitadas, as inovações musicais, aos poucos, começaram a entrar nas igrejas históricas e pentecostais. Foi nesta fase que surgiram os grupos musicais que mostraram música de qualidade, tanto no que concerne às composições e arranjos mais modernos e sofisticados quanto no resgate de ritmos e tradições nacionais. Pela primeira vez, a música popular brasileira era valorizada na liturgia.

2.2.1. Os Grupos Musicais

O grupo “Jovens da Verdade”, liderados por Jasiel Botelho, foi um dos pioneiros dessa musicalidade cristã contemporânea. Em 1973, o grupo gravou o disco “Viagem”, com o intuito de atrair a nova geração cristã. Segundo as considerações de Baggio, o Jovens da Verdade “foi o eco do Movimento de Jesus no Brasil” (2005, p. 58).

Na mesma época, surge no Brasil o grupo Vencedores por Cristo, cujas músicas foram mais influentes no movimento pentecostal em Goiânia, ao fato de o líder Jaime Kemp ter conseguido bons relacionamentos no segmento e ser um exímio conferencista. O grupo Vencedores por Cristo percorreu o país com equipes de jovens realizando trabalhos evangelísticos e desbravando fronteiras musicais. Seu primeiro LP, “Fale de amor”, foi gravado em 1970, porém, foi o segundo álbum, “Se eu fosse contar”, o mais significativo não só no movimento pentecostal em Goiânia, mas em todo o Brasil, por apontar novos rumos à

música evangélica. Algumas canções eram traduções e versões de músicas do cantor americano Ralph Carmichael⁴⁴ usando a musicalidade de Guilherme Kerr, Aristeu Pires Jr., Gerson Ortega, Nelson Bomilcar, Sérgio Pimenta, dentre outros. De acordo com Baggio, os Vencedores por Cristo ajudaram grandemente a formar as bases para a revolução da música cristã no Brasil (2005, p. 58). As músicas dos Vencedores por Cristo são apreciadas até hoje e uma das canções mais pedidas pelos ouvintes da Rádio Paz FM é “Tudo Ele é pra mim” do álbum “Se eu fosse Contar”.

Nesta fase, surgiram outros grupos que também contribuíram para o desenvolvimento da música cristã no Brasil, como Grupo Elo e S-8. O grupo Elo foi formado em 1976, pelos amigos de seminário Jayro Trench Gonçalves, Paulo César da Silva, juntamente com suas mulheres. Juntos, eles produziram músicas do mais alto nível no cenário evangélico da época. LPs como “Calmo, sereno, tranquilo”, “Ouvi dizer”, “Nova Jerusalém” e “Nova Canção” tornaram-se clássicos da música cristã brasileira. Entretanto, com a morte trágica de Jayro e sua família em 1981, Paulo César seguiu adiante com o Grupo Logos, que atua até o momento.

Além desses grupos, é importante relatar a importância da Cruzada Bernard Johnson e o quanto ela influenciou a música pentecostal em Goiânia na década de 80. Tal Cruzada era composta por conferencistas e cantores, dentre eles Vitorino Silva. O maestro Misael Passos era quem comandava toda a parte musical. Ele vinha para Goiânia com algumas semanas de antecedência ao evento pré-agendado e fortemente divulgado, a fim de selecionar, organizar e ensaiar um grupo de instrumentistas e vocalistas para as apresentações das cruzadas realizadas no Ginásio Rio Vermelho. Misael Passos, além da ampla experiência musical como maestro e pianista, teve contato com outras vivências artísticas através de viagens feitas com a Cruzada por diversos países, principalmente nos Estados Unidos. Além da performance de Vitorino Silva, havia o momento do louvor coletivo com músicas inéditas acompanhados pela orquestra, cujos arranjos eram bastante modernos para a ocasião. A Cruzada, além de fazer várias campanhas de evangelização, instalou um curso de teologia em São Paulo conhecido por EETAD⁴⁵, estendendo-se a várias capitais brasileiras, inclusive Goiânia, a fim de incentivar os pentecostais a pesquisarem a Bíblia, prática pouco comum no segmento. O

⁴⁴ Ralph Carmichael despontou no cenário artístico cristão em 1965, após um musical de sua autoria ter sido utilizado por Billy Graham no filme “The restless one” (O incansável). Nessa ocasião, o Movimento de Jesus estava no auge nos Estados Unidos e as composições de Carmichael tinham traços de uma musicalidade contemporânea defendida por tal movimento. Em virtude dessa aparição, as suas canções tiveram grande repercussão e ficaram conhecidas internacionalmente, formando, inclusive, a base do repertório cristão brasileiro nas décadas de 70 e 80 (BAGGIO, 2005, p. 52).

⁴⁵ Escola de Educação Teológica das Assembléias de Deus.

EETAD era uma escola teológica cujo curso, com duração de quatro anos, oferecia aulas semanais. Esse curso, além das disciplinas teológicas, abordava questões relacionadas à organização da liturgia e às práticas musicais. Foi a partir daí, que muitos alunos e alguns líderes pentecostais começaram a rever as proibições no segmento, como a utilização de alguns instrumentos musicais e as gravações mais atuais. Dessa fase em diante, surgiram novas discussões sobre a necessidade de ampliação do repertório na liturgia cristã, sobre o uso do quarteto: bateria, guitarra, contrabaixo, teclado e também sobre os ritmos contemporâneos.

Dois fatores contribuíram para o lento desenvolvimento da música evangélica em Goiânia. O primeiro foi o fato de os pentecostais não se interessarem pelo ensino teológico e pelo aperfeiçoamento musical; o segundo foi que não havia revistas especializadas em música *gospel* nessa fase. Muitos artistas desconheciam quase totalmente alguns precursores dessa revolução musical no país e vários líderes pentecostais temiam as inovações afirmando ser algo “mundano”. E a agravante era que eles se fundamentavam em textos bíblicos, interpretados sem nenhuma profundidade.

2.2.2. Rock Cristão Brasileiro

De todas as inovações musicais brasileiras, o estilo que mais provocou polêmica foi o *rock*, interpretado por Janires Magalhães Manso. Ele começou a cantar por volta de 1977 e em 1980 decidiu criar o Grupo Rebanhão. Liderado por Janires, o Rebanhão iniciou as atividades em São Paulo, mas logo mudou-se para o Rio de Janeiro. Tal grupo era formado por Pedro Braconnot no teclado, Kandel Rocha na bateria, André Marien na guitarra, Paulinho Marota no baixo e Carlinhos Félix na guitarra e vocais. A partir da mudança de cidade, o Rebanhão gravou o primeiro disco “Mais doce que o mel” em 1981, lançado pela gravadora Doce Harmonia. O referido disco foi tão revolucionário que recebeu acusações de conter mensagens invertidas (*backward messages*)⁴⁶. Baggio assevera que “sem se importar com as críticas, Janires, Carlinhos Félix e seus companheiros seguiram adiante, desafiando os conceitos e preconceitos relativos a como deveria ser a música cristã [...] O Grupo trazia uma mistura de ritmos que ia do baião ao *rock and roll*” (2005, p. 61).

Janires permaneceu no grupo e lançou, em 1983, o LP “Luz do Mundo”, um trabalho mais amadurecido, o que possibilitou a sua divulgação em rádios FMs seculares do Rio de

⁴⁶ Termo utilizado por Muggiati (1984, p. 12)

Janeiro. Em 1984, ele reuniu alguns amigos e gravou um disco ao vivo, prática inovadora na ocasião. Tal disco tinha o objetivo de celebrar os seus dez anos de conversão ao cristianismo. Após a gravação desse álbum, Janires deixou o Rebanhão e foi trabalhar em Belo Horizonte, onde fundou a Banda Azul. Mas pouco tempo depois, em uma de suas viagens de volta para casa, o ônibus no qual ele estava colidiu com outro veículo ceifando-lhe a vida (BAGGIO, 2005, p. 61). Vários autores, dentre eles Sandro Baggio, um pesquisador da música *gospel* no Brasil, afirmam que Janires e o grupo Rebanhão foram o divisor de águas da música cristã no Brasil: “Um dos maiores talentos de todos os tempos [...] e quanto a Janires, um dos compositores que mais polemizaram a música sacra” (2005, p. 62).

Seguindo o exemplo do Rebanhão, muitos outros grupos começaram a despontar em todo o país na década de 80, formando o que mais tarde seria conhecido por música *gospel*. Carlinhos Félix, ex integrante do Rebanhão, lançou carreira solo e passou a viajar por todo o Brasil, cantando inclusive na Assembléia de Deus de Campinas. Suas músicas são bastante solicitadas pelos ouvintes da Rádio Paz FM 89,5. Outros grupos que se destacaram no Rio de Janeiro foram: Sinal de Alerta, Banda e Voz, Complexo J e Fruto Sagrado. Os grupos que emergiram em São Paulo foram: Kadoshi (conhecido anteriormente por Atos-2), Banda Gerd, Banda Rara, Katsbarnéa, Resgate e a tão consagrada Banda Oficina G3.

A partir da década de 80, a música cristã tomou novos rumos apoiada por grandes gravadoras, por forte esquema de publicidade em emissoras de rádio e televisão, o que fez com que esses grupos tivessem uma repercussão bem maior que seus antecessores. A Banda Oficina G3 é o maior exemplo de que, como nos Estados Unidos, através de Larry Norman, o *rock* chegou no Brasil para ficar. Na época em que o Oficina G3 começou suas atividades, o *rock* era um tabu em igrejas cristãs brasileiras. Essa banda foi uma das primeiras a mesclar vertentes mais pesadas do *rock* com música evangélica, assim como Katsbarnéa, Resgate e Fruto Sagrado. Esses grupos foram rejeitados por muitos pastores e lideranças religiosas, principalmente pelo visual dos artistas, geralmente tatuados e com cabelos longos. Outro fator que causou grande indignação foi o fato de esses artistas realizarem shows no Canecão, espaço anteriormente reservado aos grandes nomes da música popular brasileira.

Atualmente, a banda Oficina G3 ainda possui grande popularidade. Apesar da saída de um de seus integrantes, o vocalista PG, em 2003, mesmo assim o grupo prosseguiu a carreira

efetivamente e nesta nova fase recebeu duas indicações ao Grammy Latino⁴⁷ e cinco ao Troféu Talento⁴⁸. Além disso, logrou relativo sucesso com boa parte dos fãs, o que fez alcançar o Disco de Ouro com o álbum “Além do que os olhos podem ver” apenas poucas semanas após o lançamento.

Considerando o exposto, percebe-se que a música evangélica encontrou definitivamente seu espaço no Brasil. Cada vez mais, igrejas e líderes cristãos, inclusive o movimento pentecostal, apóiam a iniciativa de grupos com ritmos contemporâneos e promovem reuniões para atrair principalmente os jovens. Todavia, ainda existem muitas críticas ao desenvolvimento musical cristão, principalmente ao gênero *rock*.

Marcelo Gualberto, teólogo, escritor e conferencista de Belo Horizonte, trabalha com jovens há vinte e cinco anos. Ele afirma que o *gospel*, culto-show, gravações de CDs ao vivo com forte ênfase na celebração estimulam a juventude a optar por um estilo de vida *light*. “Embora seja uma juventude conectada e bem informada, também se trata de uma geração sem conhecimento, imatura e vulnerável” (GUALBERTO apud BOMILCAR, 2005, p.233).

A observação, apreciação, o devocional, a hora tranqüila, tão enfatizados na religiosidade da Idade Média e pelos reformadores europeus Lutero, Calvino, Irmãos Wesley, Finney e outros, foram, aos poucos, substituídos por ideologias novas advindas quase que exclusivamente dos Estados Unidos. Talvez seja este também um dos motivos de os líderes evangélicos questionarem o *rock* como se ele fosse o causador dessa mudança de comportamento dos fiéis.

Concluindo, na era da Globalização, quando o mundo está à distância de uma tecla, não há como impedir as inovações musicais nas igrejas. Porém, já que os templos estão cada vez mais lotados, os líderes deveriam pelo menos tomar conhecimento de assuntos tão importantes, como os abordados nessa pesquisa, e promover uma reflexão com os membros.

⁴⁷ Grammy Latino trata-se de uma versão latino-americana dos prêmios Grammy dos Estados Unidos da América, desde 2000, para as melhores produções da indústria fonográfica. Os prêmios Grammy Latino se dividem em dezessete subcategorias específicas: Geral, Pop, Rock, Música Alternativa, Música Tropical, Cantor-compositor, Música Mexicana, Música Brasileira, Instrumental, Música Tradicional, Música Cristã, Música Infantil, Música Clássica, Projeto Gráfico, Produção e Vídeo Musical.

⁴⁸ O Troféu Talento foi criado em 1995 por iniciativa da Rede Aleluia, emissora de rádio da Igreja Universal, para premiar os destaques da música *gospel*. Algumas críticas ao Troféu Talento consistem, primeiramente, no fato de o mesmo ser uma votação popular, na qual o público aponta os indicados de sua preferência sem atentar aos quesitos técnicos e profissionais. A segunda se refere aos vencedores de uma determinada categoria disputarem em outra categoria e perderem para o mesmo concorrente. A terceira crítica é que os responsáveis pela premiação não informam os vencedores de edições anteriores. O Troféu Talento acontece anualmente em São Paulo e é dividido pelas seguintes categorias: Música do Ano, Intérprete masculino, feminino, Cantora do ano, Dupla, Banda, Grupo de louvor, Grupo Vocal, Destaque, Revelação masculina, feminina, Álbum do ano, Rap, Rock, Pop e pop rock, Álbum ao vivo, Álbum Alternativo, Pentecostal, Black Music, Infantil, Independente, Adoração e louvor e Vídeo Clipe. A categoria DVD e Álbum instrumental são votadas por profissionais da área.

Acredita-se que indivíduos orientados, bem informados, são capazes de fazer escolhas mais conscientes e democráticas. Atualmente, algumas denominações evangélicas ainda conseguem “proibir” certos estilos musicais e os fiéis, temerosos, não questionam nem o porquê dessas proibições. Às vezes, a música é livre, mas a própria vida social é regrada, como roupas, cabelos etc. A tendência é que, num país como o Brasil, num curto espaço de tempo, isso se modifique, pois a Globalização mostra o mundo real de forma bem mais atraente do que muitos líderes religiosos.

3. A MUSICALIDADE RELIGIOSA NO BRASIL E EM GOIÁS

3.1.1. O Protestantismo no Brasil

A religião oficial do Brasil no período colonial era o catolicismo. Neste período, havia um forte esquema de fiscalização para impedir a entrada no país de imigrantes protestantes e de outras denominações religiosas, como o judaísmo. Gilberto Freire afirma que ao desembarcar nos portos brasileiros, o indivíduo era investigado e caso não fizesse o sinal da cruz ou rezasse a Salve Rainha era considerado um herético. E isso já era o suficiente para o frade não autorizar a entrada e permanência de alguém no Brasil (2000, p. 102). Devido a esse rígido controle e monopólio religioso do catolicismo em terras brasileiras, a presença dos protestantes nessa fase só se deu em consequência das invasões francesas e holandesas.

A primeira invasão francesa ocorreu nos primórdios da colonização, em 1555, no estado do Rio de Janeiro. Segundo Mendonça (1984), nesse período foi realizada a primeira cerimônia religiosa protestante em território brasileiro. O culto possuía uma liturgia diferenciada da missa católica, pois priorizava, entre outras coisas o canto congregacional. A música era tradicional, desprovida de ritmos populares, com enfoque para o canto, esse que exercia papel relevante na manutenção da fé dos colonos e também na evangelização dos índios. Essa primeira invasão protestante teve pouca duração, pois em 1560, os franceses foram expulsos do país oficialmente católico.

A segunda invasão francesa ocorreu em 1612, no norte do país, porém teve curta duração já que tais invasores foram expulsos do país em 1615. A invasão seguinte foi a dos holandeses no estado do Pernambuco, em 1630. Segundo Mendonça (1984), nesse período houve uma significativa tolerância religiosa devido a interesses mercantilistas e, assim sendo, alguns se converteram ao protestantismo calvinista. Para essa ocasião alguns pastores foram enviados a fim de providenciarem a impressão de literatura religiosa na língua portuguesa e tupi e também para desenvolver trabalhos religiosos com os índios, holandeses, portugueses e luso-brasileiros⁴⁹. Todavia, de forma similar às primeiras invasões francesas, os holandeses foram expulsos em 1654, e “durante os séculos seguintes os sinais da ação institucional do cristianismo protestante no Brasil foram extipardos” (MENDONÇA, 1984, p. 17). No entanto, no século XIX, devido a acordos políticos, econômicos e sócio-culturais, os protestantes voltaram ao Brasil, já que o Tratado de Aliança e Amizade de 1810 permitia liberdade religiosa aos imigrantes ingleses. Porém, as conquistas mais significativas aconteceram em

⁴⁹ Colonos diretamente descendentes de portugueses, nascidos no Brasil durante os primeiros séculos da colonização.

1819, quando D. João VI permitiu a entrada e fixação, no Brasil, de aproximadamente dois mil imigrantes, dentre eles vários protestantes. Apesar de a Constituição de 1824 manter o catolicismo como religião oficial no país, ela também reconhecia o Brasil como um reino cristão, garantindo a calvinistas, anglicanos e outros, direitos políticos, mesmo estabelecendo “restrições quanto aos lugares de culto, construções de templos e práticas proselitistas” (MENDONÇA, 1984, p. 24). Mendonça acrescenta que durante os anos seguintes, novos grupos de imigrantes adentraram o Brasil e, com eles, suas práticas protestantes. No entanto, o grupo de imigrantes que trouxe mais contribuições para as mudanças protestantes no cenário brasileiro foi o luteranismo, ao longo do século XIX.

Segundo Souza, o pentecostalismo chegou ao Brasil entre o final da primeira e o início da segunda década do século XX. Nessa ocasião, nasceram as principais e maiores denominações do pentecostalismo clássico: a Congregação Cristã e a igreja Assembléia de Deus. Ambas constituíam movimentos dissidentes de duas denominações históricas: a Igreja Presbiteriana do Brás, em São Paulo, e a Igreja Batista de Belém, na Pará (2004, p. 122).

3.1.2. O Protestantismo em Goiás

O protestantismo se estabeleceu oficialmente em Goiás a partir do século XIX. Oliveira pontua que apesar de o catolicismo ser a religião oficial do estado, verifica-se que alguns fatores contribuíram para o surgimento de outras práticas religiosas. O primeiro fator a ser considerado é a ocupação tardia por parte dos brancos, o que possibilitou a influência negra e indígena. Um segundo fator refere-se às dificuldades econômicas geradas pela crise de produção aurífera que, por sua vez, também contribuía para ampliar as crenças populares num ambiente de incertezas quanto ao futuro. Somadas a isso a localização geográfica e as dificuldades de traslado próprio da época, a assistência religiosa acabou por se tornar uma atividade irregular (2006, p. 24). Moraes assevera que a religiosidade goiana mesclou várias manifestações religiosas e “nos séculos XVIII e XIX esta religiosidade era quase que um fruto maduro à espera da chegada do protestantismo” (2003, p. 83).

Um dos primeiros missionários protestantes a atuar em Goiás foi o presbiteriano John Boyle. Ele fez várias viagens missionárias entre 1884 a 1889 em diversas cidades, entre elas: Goiás, Catalão, Jaraguá e Luziânia que, segundo Ribeiro (1987), foi o lugar onde o protestantismo mais se destacou, enfatizando, no entanto, que a relativa receptividade

apresentada pela região de Santa Luzia, nome anterior a Luziânia, é o resultado da obra de colportagem⁵⁰.

O autor afirma que os primeiros indivíduos convertidos ao protestantismo encomendavam hinários, esses que eram enviados apenas com a letra das canções. Isso favoreceu a composição de uma música religiosa com melodia basicamente sertaneja. Antonito de Jesus Dias, um dos fundadores da Assembléia de Deus de Campinas, relata que essa prática era realmente comum, principalmente no movimento pentecostal em Goiânia, “porque ninguém sabia música e o desejo de cantar era tão grande que acabou fortalecendo essa prática” (em entrevista, 2009). Oliveira acrescenta que “como estavam acostumados com os ritmos e melodias sertanejas, acabava sendo natural que o ato de louvar a Deus através da música fosse consubstanciado pelo estilo musical típico compartilhado pelo grupo local” (OLIVEIRA, 2006, p. 27).

Diante do pioneirismo missionário dos presbiterianos, a primeira igreja protestante oficialmente instalada em Goiás foi a desta denominação, fundada ainda no século XIX, denominada Igreja Presbiteriana de Santa Luzia da Goyaz. O presbiterianismo fundou várias igrejas independentes em diversas cidades, ganhando força também pela fundação de escolas e hospitais.

No século XX, mais precisamente em 1906, Reginaldo Yong e Charles Glass desenvolveram um trabalho evangelístico em Goiás (antiga capital) que resultou na Igreja Cristã Evangélica, considerada a segunda igreja protestante em Goiás. Faustino (1985) relata que esta igreja foi fundada após algumas viagens missionárias em Catalão, Santa Cruz até fixar-se em Goiás. Esse trabalho de evangelização proporcionou uma transformação não só na religiosidade goiana, mas também na música religiosa deste estado.

⁵⁰ Venda ou distribuição de literatura religiosa com objetivo missionário.

3.1.3. A Música Evangélica em Goiás

Em Goiás, durante as primeiras décadas de ocupação, a produção musical seguiu o estilo religioso católico como as modinhas⁵¹ e o cateretê⁵². As condições econômicas e sociais da época desfavoreciam o estudo musical dos habitantes da região, cuja maioria eram garimpeiros que para cá vieram em busca de ouro. Devido a esse interesse, desenvolveu-se nessa região uma população flutuante formada por habitantes de arraiais e vilas que se desfaziam com rapidez assim que o ouro acabava. As cidades goianas que sobreviveram à crise de exploração aurífera dedicaram-se à economia agro-pastoril para a qual os aspectos artísticos e culturais urbanos não eram prioridade. Oliveira acrescenta que a música protestante/evangélica foi lentamente introduzida a partir do final do século XIX, com o crescimento e organização sócio-cultural dos primeiros centros urbanos do estado como Pirenópolis e a antiga capital de Goiás. Observa-se que nessa fase, a música evangélica se espalhou por meio dos trabalhos missionários de John Boyle e Charles Glass nas cidades de Catalão, Goiás e Santa Luzia (Luziânia), sendo esta o principal lócus do protestantismo no Estado (2006, p. 134).

A música evangélica desempenhava um papel preponderante em meio ao pequeno núcleo protestante que aos poucos ia se formando. As primeiras canções executadas pelos primeiros conversos faziam parte do Hinário Salmos e Hinos. De acordo com as considerações de Araújo, as músicas, inicialmente, foram executadas da seguinte forma:

Este grupo encomendava hinários recebendo-os sem partitura. Entretanto, as músicas são cantadas a partir do momento em que uma jovem senhora da nascente igreja compõe músicas e os hinos são cantados. Provavelmente o que ocorria era um processo de adaptação entre letra de cunho europeu e o gênero modinha visto que os hinos ocuparam um lugar de destaque, não só na liturgia protestante, como na prática dos conversos de todo território nacional. (ARAÚJO, 2004, p. 38-39)

A partir dessas considerações, observa-se que o estilo sertanejo e os ritmos popularizados, tão presentes no pentecostalismo, têm suas raízes no próprio protestantismo histórico, quando

⁵¹ A modinha, gênero de canção amorosa e sentimental foi cultivada intensamente no Brasil quanto em Portugal. A princípio, era acompanhada pelo piano, porém, o violão assumiu o lugar de acompanhador e enriqueceu a modinha com um fundo instrumental bem nacionalmente característico. As modinhas de salão, geralmente, eram formadas por duas estrofes e refrão (A-B-A) e a modinha popular era na sua grande maioria formada por uma estrofe e refrão ou três estrofes (A-B-A-C-A). (ALVARENGA, 1982, p. 328-330).

⁵² Cateretê ou catira é uma dança de origem ameríndia, aproveitada em festas católicas, em que a bugrada a dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi. A dança se executa sempre em fileiras e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres do outro, ou por homens apenas. O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas (ALVARENGA, 1982, p. 210).

este se estabeleceu em Goiás. O movimento pentecostal, com uma liturgia mais espontânea, encontrou na capital terreno relativamente fértil para expandir-se, pois Goiânia, no período de sua construção, tornou-se um “local de cruzamento de idéias” devido “ao elevado contingente de indivíduos e de valores já arraigados, facilitando o surgimento de espaços e a penetração de diferente [...] tipo de cristianismo” (MORAES, 2002, p. 89). Moraes argumenta que devido a promessas de empregos geradas pela falta de trabalhadores goianos habilitados para a construção da nova capital e também ao sonho de uma vida melhor, as pessoas de diversas regiões do país se deslocaram para a nova capital. Moraes defende ainda a idéia de que, por ser Goiânia uma região de fronteira em decorrência do excessivo fluxo migratório quando da sua construção, foi favorecido o desenvolvimento da fé protestante, tanto em sua forma histórica quanto na versão pentecostal (2002, p. 88). Conde relata que:

O estado de Goiás foi a última Federação a receber a mensagem pentecostal. Somente em 1936 registrou-se oficialmente a presença de mensageiros pentecostais ali. Naquele ano, Goiânia, a capital do estado, ainda era uma cidade em fase de construção. Artífices, operários especializados, negociantes e simples serventes eram atraídos a Goiânia pela facilidade com que encontravam trabalho e faziam negócios na capital de Goiás. Dentre as muitas pessoas que foram trabalhar em Goiânia havia um grupo de crentes, membros da Assembléia de Deus de Madureira - Rio de Janeiro. (CONDE, 2000, p. 303).

Fica evidente que a igreja Assembléia de Deus, a primeira representante dessa vertente protestante, não se deparou com uma forte oposição para se estabelecer. Dessa forma pôde, com certa facilidade, difundir suas idéias e suas práticas musicais, diferenciadas e distanciadas do protestantismo histórico.

É necessário esclarecer, entretanto, que nas décadas de “vida” dessa capital não havia ocorrido ainda a apropriação de ritmos populares contemporâneos nas composições musicais pentecostais. O que ocorria [...] era a herança tanto do estilo musical adotado por esse movimento desde a sua fundação nos EUA como também da forma “sertaneja de entoar” a melodia dos hinos herdada dos pioneiros do protestantismo nesse estado já que estes desconheciam a melodia original desses hinos contidos nos hinários que recebiam. (OLIVEIRA, 2006 p. 138)

A apropriação de ritmos populares contemporâneos iniciou-se entre a juventude do protestantismo histórico (mais precisamente entre os batistas e presbiterianos) no início da década de 1970, com a lenta e gradativa utilização da bateria e da guitarra no acompanhamento instrumental durante a execução musical. Dessa forma, o *rock* encontrou o caminho aberto para fazer parte das futuras composições evangélicas.

Mesmo considerando ser a prática musical mais espontânea da Assembléia de Deus, no período em que se estabeleceu em Goiânia, vale ressaltar que ela não era isenta de restrições.

O *rock*, os instrumentos musicais associados a esse gênero foram fortemente combatidos. A Assembléia de Deus de Campinas nunca determinou qual estilo permitido na liturgia, mas quem se atrevia a fazer algo distante dos padrões estéticos das lideranças tinha carreira limitada. A liturgia pentecostal era composta pelos hinos da Harpa Cristã e por músicas especiais interpretadas por solos, duetos, conjuntos femininos e masculinos pelos membros mais habilidosos da igreja. Tais grupos eram, em sua grande maioria, voltados ao gênero musical modinha. O coral era uma prática apreciada pelo segmento, porém, sem nenhuma técnica vocal e apresentando um repertório tradicional dentro dos padrões existentes na ocasião. Nenhum integrante do coral tinha conhecimentos musicais e isso dificultava e limitava a ampliação do repertório, porque os coralistas decoravam as suas respectivas vozes. No início foi possível controlar o uso do rádio e da TV, mas na medida em que os jovens passaram a freqüentar as Universidades e ter contacto com outras pessoas, especialmente freqüentadoras dos acampamentos⁵³ e segmentos independentes, tais jovens começaram a se interessar por outras vivências artísticas.

As práticas musicais dos acampamentos, a princípio, não influenciaram a Assembléia de Deus em Goiânia, porque a própria igreja não incentivava os seus jovens a freqüentarem esses lugares. Um fator importante em relação à restrição aos retiros estava relacionado à forma despojada dos trajes dos jovens (bermudas, camisetas e jeans), à prática de esportes, ao uso de piscinas e ao contato dos rapazes com as moças.

Para atrair os jovens pentecostais nos feriados prolongados, a igreja promovia programações locais e em ginásios de esportes da cidade. Nessa ocasião, vários cantores e conferencistas, geralmente do eixo Rio-São Paulo, eram convidados. Para esse tipo de festividade, a igreja permitia algumas alterações no repertório musical que era composto, geralmente, por composições dos acampamentos e sucessos fonográficos da época. No entanto, essas modificações só eram permitidas durante essas solenidades. Os artistas desses eventos, campeões de vendas de discos da época e pertencentes aos grandes centros culturais como São Paulo e Rio de Janeiro, tinham sempre algo novo a oferecer aos pentecostais goianienses. Grandes cantores desses eventos foram Oséas de Paula, Júnior, Shirley Carvalhaes, Osvaldo Nascimento, Vitorino Silva, Dedos de Davi, Adilson Rossi, Edson e Telma, Álvaro Tito, Jorge Biná, Mara Lima e outros.

⁵³ Espécie de pousada ou hotel fazenda construído com o objetivo de hospedar a juventude das igrejas em feriados prolongados para lhe oferecer uma programação espiritual e recreativa num clima de descontração. Nesses retiros aconteciam inúmeras palestras, debates e muita música ministrada sem as formalidades exigidas nos cultos da igreja. O acampamento de maior destaque foi o “Boa Esperança”, construído em Goiânia em 1964 e doado para a Primeira Igreja Presbiteriana dessa cidade.

A partir da década de 80, o estilo musical da juventude foi se distanciando dos padrões estéticos pentecostais. A Assembléia de Deus priorizava os hinos da Harpa Cristã e não permitia que outras composições substituíssem a prática do hinário. Quando os artistas mais jovens elaboram arranjos modernos para as canções da Harpa Cristã, poucos musicistas, geralmente militares e as lideranças, deixavam de apoiar as inovações. Existia, também, um grupo de fiéis pioneiros que apreciava o sertanejo evangélico e defendia esse estilo como a verdadeira música “inspirada por Deus”. Os jovens queriam algo diferente, pois estavam tendo contacto com outras práticas através de um novo pentecostalismo denominado posteriormente como neopentecostal. Em meio a essas discussões, muitos pais viram seus filhos abandonarem a fé pentecostal, pois por não poderem adotar um estilo musical contemporâneo nas composições e cantar nos cultos de suas igrejas, optavam por celebrar em festas seculares da capital goianiense. Devido a essas tensões aconteceram várias cisões que acabaram promovendo a organização de novas igrejas com uma prática musical menos rígida, bem como um visual mais despojado. Para acirrar ainda mais as tensões no pentecostalismo clássico, instalou-se em Goiânia, o movimento neopentecostal, com novas músicas, danças, trajes mais joviais e uma religiosidade diferenciada da Assembléia de Deus.

O neopentecostalismo não tinha restrições quanto à diversidade musical. Todos os estilos existentes como samba, forró, xote, pagode, *rock*, *axé*, *rap* e *funk* eram permitidos. E foi através desses gêneros que outras igrejas passaram a cantar de forma mais jubilosa que a Assembléia de Deus, por conseguir maior envolvimento corporal. Nessa fase, a Comunidade Evangélica de Goiânia, uma das principais representantes do neopentecostalismo, lançou um CD contendo várias canções de ritmos diversificados compostos pelos artistas Kléber Lucas, Alda Célia, Silvério Peres e outros. Para a Assembléia de Deus isso foi uma grande novidade, pois além de as músicas serem diferentes do hinário oficial, um ministrante no altar da igreja, além de cantar, fazia orações para todos os tipos de males. Ele também incentivava os fiéis a louvarem a Deus de forma mais espontânea. Esse fervor musical iniciou-se em Goiânia a partir de 70, com a Igreja Luz para os Povos e Comunidade Evangélica Sara nossa Terra, consolidando-se na década de 80, com a Comunidade Cristã do Ministério Fonte de Vida.

3.1.4. A Gênese do Pentecostalismo e seu estabelecimento no Brasil e em Goiás

O cristianismo possui uma única origem: partiu do movimento que surgiu no mundo antigo com a manifestação de Jesus Cristo e, depois, foi difundido por seus apóstolos no

mundo inteiro. Houve uma fase caracterizada pelo domínio oriental, com base na igreja primitiva de Jerusalém. Depois, em consequência da multiplicação das comunidades evangelizadas e influenciadas socialmente, aliada à conversão do imperador romano Constantino, o governo da igreja mudou-se para o Ocidente e se estabeleceu em Roma. Essa mudança de influência política representa, depois da formação de igrejas gentílicas pela intermediação do apóstolo Paulo, a segunda grande transição na história do Cristianismo (SOUZA, 2004, p. 16).

A Reforma, mais que uma transição, representou uma ruptura que veio a culminar na criação de uma igreja paralela e concorrente, fato nunca antes acontecido na história da igreja. O bloco reformado se segmentou em diversas ordens protestantes e além disso, outros grupos cristãos mais próximos do protestantismo do que do catolicismo reivindicaram o *status* de protestantismo paralelo em relação ao movimento reformador. Souza conclui que todas as manifestações religiosas protestantes emergiram de “uma mesma fonte” (2004, p.16). Dessa forma pode se afirmar que o pentecostalismo também tem suas raízes na Reforma Protestante.

O termo pentecostal origina-se de “Pentecostes”, nome dado a uma festa anual do povo judeu, celebrada cinquenta dias após a Páscoa, em comemoração ao recebimento do Decálogo. No entanto, Souza salienta que a relação do pentecostalismo com a citada festa é indireta e acidental por duas razões: Primeiro, porque a doutrina pentecostal está diretamente relacionada à descida do Espírito Santo; segundo, por causa da afirmação doutrinária da manifestação dos dons de cura, revelação, profecia, visões, línguas estranhas (conhecido pelo termo glossolalia), como sinais que acompanham a inédita manifestação do Espírito Santo. Portanto, conclui-se que o termo pentecostalismo não faz alusão à festa judaica, mas sim evoca as primeiras manifestações dos carismas do Espírito Santo enviado à igreja, coincidentemente ocorridas no dia de pentecostes (2004, p. 17). Os hinos seguintes, conforme o hinário Harpa Cristã, exemplificam o verdadeiro significado do termo pentecoste para os crentes da Assembléia de Deus. Ressalta-se que as composições do referido hinário foram bastante cantadas pelos pioneiros da Assembléia de Deus em Goiânia, mas com o passar do tempo, elas foram sendo esquecidas e substituídas por outras canções, principalmente por aquelas veiculadas pela mídia.

Figura 3: Poder Pentecostal – Almeida Sobrinho
Harpa Cristã N.24.

Figura 4: Há poder no sangue de Jesus – Autor desconhecido
Harpa Cristã – N. 491

Collins e Price asseveram que a raiz do pentecostalismo pode remontar aos movimentos de santidade do século XIX que existiam nos EUA e na Inglaterra e que “enfaticavam a santificação, ou vida sem pecado” (2000, p. 224). Alguns pesquisadores afirmam que este movimento foi inspirado no reavivamento pregado por Wesley no século XVIII, período em que ele rompeu com o anglicanismo oficial da Inglaterra (COLLINS & PRICE, 2000, p. 164). Para alguns autores, o marco fundante das igrejas pentecostais foi a descida do Espírito Santo. Sob esse enfoque, as chamadas crenças pentecostais eram exercidas pelos apóstolos pioneiros e, nesse caso, o surgimento do pentecostalismo enquanto prática ritualística seria bem mais antigo do que se supõe. No entanto, a idéia subjacente ao conceito de marco fundante sugere que se pense não que o pentecostalismo tenha antecedido a Reforma, mas que o seu surgimento *a posteriori*, instituiu uma nova expressão do Cristianismo tendo como dogma central o resgate dos dons carismáticos do Espírito Santo (SOUZA, 2004, p. 17).

A eclosão do movimento pentecostal nos Estados Unidos, de onde se disseminou para o mundo, deu-se entre a população negra; em praticamente todos os lugares, as igrejas pentecostais iniciaram suas comunidades eclesiais entre as populações de baixa renda. No caso brasileiro, os primeiros pastores pentecostais que vieram com a missão de implantar igrejas eram ex-membros de igrejas históricas. E os primeiros adeptos do culto pentecostal no Brasil foram ex-membros da Igreja Presbiteriana e ex-componentes da Igreja Batista.

Nanez afirma que o “pai do pentecostalismo” e “fundador e idealizador da fé apostólica” foi Charles Parham, considerado o “indivíduo mais importante no surgimento do movimento pentecostal” (NANEZ, 2007, p. 102). Muitos pesquisadores afirmam que tal movimento surgiu por volta de 1901, nos Estados Unidos. Todavia, tradicionalmente, reconhece-se o início do pentecostalismo no ano de 1906, em Los Angeles, nos Estados Unidos, na Rua Azusa, onde houve um grande avivamento caracterizado principalmente pelo batismo no Espírito Santo, evidenciado pelos dons do Espírito. O principal representante do fenômeno da Rua Azusa foi William Seymour, um pregador negro. De acordo com as considerações de Nanez, tanto Parham como Seymour eram contra a instrução intelectual, teológica e contra até cuidados com a saúde por vias médicas pois tudo tinha que ser revelado e resolvido por Deus (2007, p. 110). Quanto à prática artística, Nanez salienta:

Sobre os momentos de louvor, declarava-se: “Não precisamos desses cânticos da terra [...]. Não temos necessidade de órgão ou piano [...], o Espírito Santo toca em todos os corações e então nos concede as interpretações das músicas e as entoa na língua inglesa” [...]. Os hinos de Lutero, Watts, Wesley e Crosby perderam a importância segundo a avaliação daqueles que eram diretamente inspirados. (NANEZ, 2007, p. 110)

Nanez acrescenta que para tocar algum instrumento musical o indivíduo não precisaria recorrer aos ensinamentos terrenos porque tudo deveria ser “resultado sobrenatural dos dons recebidos por Deus” (2007, p. 110). Diante dessas considerações, conclui-se que no Brasil, e em Goiás, a importância da intelectualidade e a necessidade de se desenvolver a mente para assuntos religiosos só foram considerados posteriormente, pelo novo pentecostalismo, já na década de 80. Vários líderes dos primórdios da igreja pentecostal recriminavam o envolvimento de fiéis em problemas políticos e sociais, além de se posicionarem contra as artes e a ciência. Paulo Romeiro, professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie, ao prefaciar a obra de Nanez, salientou que ao adotar uma postura tão rígida em relação à mente, o pentecostalismo afastou-se dos postulados da Reforma Protestante. Considerou, ainda, que os prejuízos foram enormes, principalmente para a igreja brasileira: “Ao rejeitar a educação teológica e sem as ferramentas da Hermenêutica e da exegese bíblica, os movimentos pentecostais concedem aos seus arautos a livre interpretação do texto bíblico”. Assim, surgiram várias novidades doutrinárias, principalmente em relação à música (2007, p. 9).

Devido à projeção da mídia, o avivamento na Rua Azuza rapidamente cresceu e, subitamente, pessoas de todos os lugares do mundo procuraram conhecer o movimento. No começo, os cultos na Rua Azuza aconteciam informalmente, eram realizadas apenas por fiéis que se reuniam em um velho galpão para orar e compartilhar suas experiências. Posteriormente, grupos semelhantes foram se formando em muitos lugares do EUA. E o rápido crescimento do movimento favoreceu, desde o início, a ocorrência de divisões, nas quais grupos independentes emergiram com outras denominações.

As constantes transformações pelas quais passaram o pentecostalismo mundial e brasileiro fizeram com que, no Brasil, pesquisadores dividissem a história desse segmento religioso em períodos distintos. Freston foi o primeiro a dividir o movimento pentecostal em ondas:

O pentecostalismo brasileiro pode ser compreendido com a história de três ondas de implantação de igrejas. A primeira onda é a década de 1910, com a chegada da Congregação Cristã (1910) e da Assembléia de Deus (1911) [...]. A segunda onda pentecostal é dos anos 50 e início de 60, na qual o campo pentecostal se fragmenta, a relação com a sociedade se dinamiza e três grandes grupos surgem: a Quadrangular (1951), Brasil para Cristo (1955) e Deus é Amor (1962). O contexto dessa pulverização é paulista. A terceira onda começa no final dos anos 70 e ganha força nos anos 80. Suas principais representantes são a Igreja Universal do Reino de Deus (1977) e a Igreja Internacional da Graça de Deus (1980) [...]. O contexto é fundamentalmente carioca. (MARIANO, 1999, p. 28-29).

De acordo com Freston (1996), as primeiras igrejas pentecostais que se estabeleceram no Brasil; Congregação Cristã e Assembléia de Deus⁵⁴, também designadas como pentecostais clássicas, reinaram absolutas no país, pois eram majoritárias e as únicas, expandindo-se por diversos estados da Federação. A segunda onda representada pelas igrejas Quadrangular, Brasil para Cristo e Deus é Amor (FRESTON, 1996, p. 71) não trouxeram grandes preocupações à Assembléia de Deus. Apesar de terem formas diferenciadas de promover o evangelismo, que na ocasião era novidade, todas essas igrejas tinham o mesmo princípio teológico. Contudo, Mariano ressalta que o pentecostalismo da segunda onda “trouxe para o Brasil o evangelismo de massa centrado na mensagem da cura divina [...] utilizaram o rádio para as práticas pentecostais, promoveram o evangelismo itinerante em tendas, a concentração em praça pública, ginásio, teatros e cinemas” (1999, p. 30).

A terceira onda do pentecostalismo, ainda segundo Freston (1999), apesar de se ter iniciado em 1970, só se projetou na década de 80. A maior representante desse grupo é a Igreja Universal do Reino de Deus, fundada em 1977, no Rio de Janeiro, pelo dissidente da Igreja Nova Vida, Edir Macedo, por isso considerada também uma igreja 100% brasileira. A Igreja Internacional da Graça de Deus e a Cristo Vive também são dissidentes da Nova Vida. Porém, a igreja da terceira onda que mais se destacou no cenário goianiense foi a Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, fundada em Goiânia em 1976, cuja origem está diretamente vinculada à biografia de seu líder, Robson Lemos Rodovalho “professor de física licenciado da Universidade Federal de Goiás, proprietário da Editora Koinonia e autor de diversos livros, cuja temática principal é a guerra espiritual” (MARIANO, 1999, p. 104). “Reconhecida pela ênfase musical nos cultos, por ser liberal nos usos e costumes e por contar com bandas musicais, atrai muitos jovens, faixa etária que representa metade de sua membresia” (MARIANO, 1999, p. 106). Outra igreja da terceira onda que provocou grandes mudanças no pentecostalismo goianiense foi a Igreja Fonte de Vida. Fundada em Goiânia, em 1994, por César Augusto, essa igreja também reconhece a influência da música não só para alcançar novos membros, mas também para mantê-los firmes em sua doutrina (OLIVEIRA, 2006, p. 156).

A Assembléia de Deus, segundo Mariano, “desde o princípio [...] atraiu, sobretudo as camadas pobres e marginalizadas e sobre ela foi difundindo” (1999, p. 148). Rolim assinala

⁵⁴ A Assembléia de Deus foi fundada pelos missionários Daniel Berg e Gunnar Vingren em Belém do Pará. Esses pioneiros eram suecos de nascimento, mas americanos pela nova religião que traziam para o Brasil. Nos Estados Unidos, tinham sido Batistas antes de se tornarem pentecostais, razão pela qual receberam acolhimento dos batistas em Belém. Filiação às Assembléias de Deus americanas, vieram bater em Belém, como missionários guiados por uma inspiração (ROLIM, 1985, p. 40)

que os primeiros adeptos do pentecostalismo eram semi-analfabetos e moradores pobres das periferias das cidades (1994, p. 29). A Assembléia de Deus, ao se estabelecer em Goiânia, era constituída por indivíduos pobres. Pregações e canções refletiam o tão almejado céu onde, finalmente, viveriam em paz e com prosperidade.

Orações coletivas espontâneas, cada um com suas próprias palavras, crentes podendo pregar nas igrejas e não apenas os pastores, depoimentos, acolhimento fraternal dado pelos integrantes do grupo de visitantes, cânticos, simples crentes lendo a Bíblia (não importavam se soletravam), e também pregando [...]. Esse estilo de culto [...] jamais entraria nos sentimentos de gente rica [...] acostumadas aos cânticos estilizados [...]. Pelo contrário [...] gente pobre mostravam cânticos populares executados por todos. (ROLIM, 1994, p. 30-31)

MacAlister afirma que a teologia dos hinários evangélicos, principalmente por refletirem a pobreza dos primeiros pentecostais, “falam muito sobre as dificuldades de uma ‘vida trabalhosa’” e a respeito de que “neste mundo não há senão tribulações, lutas, além de tesouros impossíveis de conquistar, razão por que tanto se almeja o céu” (1981, p. 23). Essa temática pode ser encontrada em diversas canções do hinário Harpa Cristã e também nas gravações fonográficas dos cantores pentecostais. A música seguinte foi composta por Frida Vingren, mulher do missionário Gunnar Vingren, um dos fundadores da Assembléia de Deus no Brasil. Essa composição, conforme afirma o hinário Harpa Cristã, além de mostrar o padrão rítmico e melódico da hinologia pentecostal deste período, exemplifica a temática abordada por McAlister. Verifica-se, também, que a estrutura melódica e harmônica é idêntica à hinologia do protestantismo histórico.

Figura 5: Bem-aventurança do crente – Frida Vigren
Harpa Cristã - N. 126

O percurso histórico percorrido pelo pentecostalismo, desde o seu surgimento até os dias atuais, revela uma sucessão de modos de aquisição de insumos em sua produção simbólica do sagrado. Souza relata que o movimento pentecostal foi marcado por estágios. Tem-se, primeiramente, uma fase marcada predominantemente pela incorporação de bens místicos. O segundo período é caracterizado pela incorporação de bens teológicos formais, que fazem entrar em cena os seminários e cursos de preparação teológica, inclusive o aperfeiçoamento artístico. Já o terceiro estágio concentra-se na prosperidade material (2004, p. 37).

A fase da incorporação de bens místicos acontece a partir da experiência primitiva do pentecostalismo. Adotando novas significações e emigrando no curso de novas culturas, o ser pentecostal se atrela a experiências extraordinárias e sinais milagrosos. A segunda fase corresponde ao que Weber (1991) denominou de “rotinização do carisma”, ou seja, a experiência que, até então, consistia num movimento informalmente ordenado, adiciona-se à experiência e racionalidade burocrática. A terceira fase foi a que verdadeiramente trouxe modificações, principalmente no âmbito musical, no qual a cultura *gospel* se instalou confortavelmente. Esse estágio caracteriza-se pela busca por *status* social, ou seja, pela incorporação de bens que dão novo sentido à crença pentecostal. É nesse estágio que a Teologia da Prosperidade entra em cena tornando-se tema central da música *gospel*.

Diante da mobilidade social de parte dos fiéis, das promessas da sociedade de consumo, dos serviços de crédito ao consumidor, dos sedutores do mundo da moda, do lazer e das opções de entretenimento criadas pela indústria cultural, essa religião ou se mantinha sectária e ascética ou [...] fazia concessões. Diante das mudanças na sociedade e das novas demandas do mercado religioso, diversas lideranças pentecostais optaram por ajustar gradativamente sua mensagem e suas exigências religiosas à disposição e às possibilidades de cumprimento por parte dos fiéis e virtuais adeptos. (MARIANO, 1999, p. 148)

Nos Estados Unidos, a teologia da prosperidade teve início já nos anos 60. No Brasil, ela é mais recente, principia-se nos anos 70 e se aprofunda com o nascimento e crescimento do pentecostalismo da terceira onda. Diferente de outrora, atualmente, muitos crentes, além de desejosos, reúnem condições econômicas de desfrutar as boas coisas que o mundo pode oferecer. Souza afirma que essa fase pode ser compreendida como o renascimento de uma das doutrinas de Calvino. Como se sabe, o calvinismo criou uma sociedade laboriosa, apoiada na crença de que a prosperidade material provinha de Deus. Dessa forma, o fiel deveria colocar-se sempre a serviço de Deus, onde quer que esteja, fazendo sempre o uso da honestidade e do trabalho (2004, p. 44). Souza aponta alguns princípios que são encontrados nas canções atuais incorporadas à cultura *gospel*. Essas composições vão se enquadrando cada vez mais no

pentecostalimo clássico goianiense à medida que são apresentadas com uma nova instrumentação e ritmos contemporâneos discutidos no decorrer deste trabalho como *rock*, *funk*, *rap*, samba, pagode, xote, forró, *axé*, sertanejo evangélico e outros.

A Teologia da Prosperidade⁵⁵, segundo Souza, fundamentada doutrinariamente numa lei divina para o sucesso e essas leis se tornaram os temas centrais das composições do gênero *gospel*. Tais temas, em princípio, baseiam-se em como fazer Deus habitar a vida humana, familiarizar-se com a vontade de Deus através das orações e leitura da Bíblia, crer na vida abundante obtida por meio de Cristo, controlar o corpo e a mente (confissão positiva), ousar e exigir os milagres de Deus porque eles estão ao alcance das pessoas (2004, p. 43). Mariano assevera que a Teologia da Prosperidade prega que o crente pode alterar realidades por meio da palavra profética com fé (1999, p. 153).

As músicas cristãs atuais de maiores sucessos da Rádio Paz FM 89,5 confirmam o exposto. Ao analisar a grade de programação dessa emissora e as músicas mais pedidas, verifica-se que os temas mencionados estão entre os preferidos do ouvinte. Além da Teologia da Prosperidade há também a questão da espetaculosidade da produção e do consumo, que fez o mercado incorporar uma dimensão lógica.

Além do neopentecostalismo, a ADHONEP⁵⁶, também contribuiu para a entrada de novos estilos e práticas musicais em Goiânia, onde a Teologia da Prosperidade, guerra espiritual, quebra de maldição hereditária eram temas principais dos testemunhos, mensagens e também das canções. A partir dessa nova estratégia de evangelização, os empresários começaram a freqüentar as igrejas pentecostais. A forma de evangelização da Adhonet é feita fora do contexto da igreja; através de reuniões bastante informais, jantares, café da manhã realizados principalmente em hotéis. A liturgia dessas reuniões sociais é diferenciada das igrejas, assim como a música. Os artistas que se apresentam na Adhonet devem ter performances e repertório especiais que não sejam interpretados como música sacra pelos empresários visitantes. Na década de 80, as composições dos neopentecostais foram bastante utilizadas pela Adhonet, o que representou uma via de entrada de novos estilos nas Assembléias de

⁵⁵ Os pesquisadores Mariano (1999) e Corten (1996) entendem que as raízes históricas da Teologia da Prosperidade perduram ao longo do tempo, apontando para muitos lugares: o movimento gnóstico do segundo século, as seitas esotéricas da Idade Média e o movimento da ciência cristã do século XIX. Todavia, Souza relata que essa teologia foi reestruturada pelo americano Kenneth Hagin.

⁵⁶ Associação dos homens de negócios do Evangelho Pleno filiada à Full Gospel Business's Fellowship International, fundada nos Estados Unidos em 1952. Fixada no Brasil desde 1977, a ADHONEP congrega em torno de 25 mil associados (empresários, profissionais liberais e militares) que se reconheceram vocacionados pelo Espírito Santo para compartilhar sua experiência de fé, com o propósito de converter outros empresários, homens de negócio. Todos os seus membros são evangélicos, a grande maioria praticante e os demais simpatizantes do pentecostalismo.

Deus de Goiânia, bem como o aumento de empresários, políticos e atletas como membros dessas mesmas igrejas. Para manter esses membros, os líderes pentecostais tiveram que fazer modificações na liturgia e também ampliar o repertório musical como garantia da permanência desses novos fiéis.

A partir da década de 90, a Assembléia de Deus deu um salto e começou a abarcar várias estratégias de evangelização utilizadas pelo pentecostalismo da segunda onda com o uso do rádio, de cultos de libertação, utilizando, conseqüentemente, músicas com temáticas voltadas a curas emocionais e físicas. Todavia, a Assembléia de Deus também incorporou elementos da terceira onda com práticas musicais espetaculosas voltadas a uma religiosidade mais recente: a magia pentecostal e a magia do mercado discutidos na contemporaneidade por vários pensadores como Guy Debord (1997), Edgar Morin⁵⁷ (1969) e Jean Baudrillard⁵⁸ (1995). Todos os três reconhecem um estatuto miraculoso e mágico presente na nova religiosidade⁵⁹.

Certas práticas corporais que restringiam alimentos, danças, ginásticas [...], moda, festividades, sensualidade, antes consideradas impróprias ao cristão, gradualmente recebem *status* de atividades naturais e os crentes se vêem liberados para desenvolver caminhos de sociabilidade antes inexplorados [...]. Um bloco carnavalesco constituído por evangélicos pentecostais denominado “Bem à Bessa” se apresenta anualmente em João Pessoa. Os componentes se apresentam com abadá, mamãe-sacode e trio elétrico, cantando música evangélica em ritmo de samba, de pagode e de axé. (SOUZA, 2004, p. 87).

Verifica-se que para o “espetaculoso”, os indivíduos colocam o corpo à mostra. Dessa forma os fiéis juntamente com o artista podem dançar, bater palmas, levantar as mãos, gritar, chorar, “fazendo uso das tendências da moda mais ousada” (SOUZA, 2004, p. 86) sob as luzes dos holofotes, em meio a fumaça, em cenas teatrais diante da platéia de fiéis cada vez mais presa a essa prática espetacular.

Assim sendo, é possível concluir que o pentecostalismo da primeira onda, prestes a completar cem anos de atuação no Brasil, não é mais a religião dos pobres como foi durante muito tempo. Vários autores pontuam que se a Assembléia de Deus foi e é voltada à classe mais pobre é porque, de fato, foi e continua sendo a igreja que se interessa pelos problemas

⁵⁷ Ver MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX – O espírito do tempo II**. Necrose, Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1986.

⁵⁸ Ver BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Rio de Janeiro. Elfos Ed., Lisboa: Edições 70, 1995.

⁵⁹ As novas práticas musicais da atualidade demonstram que o pentecostalismo da Teologia da Prosperidade assumiu uma nova conseqüência relacionada ao corpo liberto do pecado, que o pentecostalismo clássico não assumiu; ou seja, livre do mal, o corpo torna-se fonte de cuidado e de prazer. Dessa forma, os fiéis cantam, dançam, declaram, determinam de forma apresentável para “Deus”. Ver FOCAULT, Michel. **História da Sexualidade; o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

imediatos que a população sofre na carne: fome, falta de saúde, desorientação espiritual, desavenças familiares. Nestes últimos tempos, verifica-se que a principal representante do pentecostalismo clássico, a Assembléia de Deus, passa por significativas transformações, principalmente no que tange à prática musical. Percebe-se que a música conversionista da Reforma foi aos poucos incorporando elementos da Teologia da Prosperidade, guerra espiritual e quebra de maldição hereditária, tão presentes na religiosidade contemporânea. Porém, mesmo afirmando que a música atual serve para atrair e manter novos fiéis como políticos, empresários, profissionais liberais, militares, autoridades jurídicas, mestres, doutores e outros no seio da igreja, ela continua sendo instrumento de adoração.

Com a popularidade das rádios, programas de TVs e a realização de megaeventos a Assembléia de Deus teve que lançar mão das novas tendências musicais religiosas do mercado, o que isso significa que todos os estilos musicais anteriormente “proibidos” tornaram-se permitidos. Aumentou a promoção de shows artísticos em festividades agropecuárias, rodeios e em locais como Goiânia Arena, estacionamentos de shopping centers, praças públicas e outros.

É perceptível que no pentecostalismo o apelo emotivo é mais forte do que o apelo racionalista. É dessa forma que ele atrai as massas, nisso está a sua força. É assim que o pentecostalismo caminha, enchendo igrejas, cantando de forma festiva, deixando rastros cada vez mais preciosos para futuras pesquisas. Nas diversas significativas mudanças é que reside o grande desafio de sua compreensão.

3.2.1.O fenômeno musical na pós-modernidade

A contemporaneidade também é chamada por teóricos socioculturais como Hall (2006) e Bauman (2005) de era pós-moderna. Marcar uma data precisa para o surgimento da pós-modernidade é tão ineficiente quanto arriscar conceitos que a definam. O que é, afinal, a pós-modernidade? Sua denominação traz uma idéia temporal: é o que vem depois da modernidade. Entretanto, é consenso dos grandes pensadores de que se está diante de uma poderosa configuração de novos pensamentos e que houve uma mudança abissal nas práticas culturais onde a cultura *gospel* também é afetada.

O pós-modernismo certamente ultrapassou a duração de uma moda e dá indícios de se conservar como uma imagem cultural poderosa ainda por algum tempo. Essa é uma ótima razão para que cientistas sociais e outros se interessem pelo assunto. Ainda não

sabemos se, a partir desse impulso vão surgir conceituações do pós-moderno capazes de se integrar ao arsenal conceitual vigente, ou até mesmo de ultrapassá-lo, assinalando a emergência ou a necessidade de novos modos de conceituação e novas estruturas cognitivas (FEATHERSTONE, 1995, p. 13).

De acordo com as considerações de Featherstone, o pós-modernismo aponta para o processo de fragmentação cultural, envolvendo modos de produção, consumo e circulação de bens simbólicos. É possível verificar significativas contribuições da cultura pós-moderna ao cenário religioso atual, devido ao predomínio da diversidade e do subjetivismo (FEATHERSTONE, 1995, p. 29-30).

Lyotard ao argumentar sobre a condição pós-moderna afirma: “novas linguagens vêm juntar-se às antigas” (2003, p. 84). Lyotard cita Aristóteles, Descartes, Stuart Mill, entre outros, ao tentarem sucessivamente fixar regras para obter a adesão do indivíduo.

Segundo Harvey, as primeiras manifestações de mudanças na música provocaram uma revolução em 1913 por Stravinsky com a obra “A sagração da primavera” e teve como paralelo a chegada da música atonal de Schoenberg, Berg, Bartók e outros (HARVEY, 1993, p. 36).

Na religião, o Papa João Paulo II posicionou-se como um indivíduo pós-moderno. O Papa “não ataca o marxismo nem o secularismo liberal porque eles são as ondas do futuro”, diz Rocco Buttiglione (apud HARVEY, 1993, p. 47), um teólogo próximo do Papa, que ainda conclui: “mas porque, como as filosofias de século XX perderam seu atrativo, o seu tempo já passou” (HARVEY, 1997, p. 47).

De acordo com as considerações de Souza, o mundo moderno era racional, científico, positivo. Acreditava na bondade natural do ser humano. Era um mundo de certezas e de sólidas convicções. Porém, após duas guerras mundiais e uma infinidade de conflitos étnicos, políticos e econômicos, esta era de certezas deu lugar a um espírito cínico e desiludido. O mundo pós-moderno é o mundo do desencanto, decepção, desilusão e das incertezas. Segundo Souza, emocionalmente, a modernidade refletiu o progresso, o otimismo, a confiança na tecnologia. O pós-moderno é o oposto: irracional e subjetivo e também da negação. O rápido processo de secularização, o avanço tecnológico, o rompimento com as tradições, a relativização dos valores e dos costumes, o fortalecimento do individualismo e a quebra do consenso social apresentaram uma nova agenda para a sociedade (SOUZA, 2005, p. 13-14).

A reação contra a subjetividade e a mentalidade cartesiana, racional e científica do mundo moderno gerou um novo espírito, mais subjetivo e individualista [...] Se, no passado, levávamos nossas questões para serem julgadas no tribunal da razão e da sã

doutrina, hoje elas são arbitradas na jurisdição das emoções e dos sentimentos. O critério que valida a experiência é o bem-estar pessoal. (SOUZA, 2005, p. 14)

Se o pós-modernismo representa uma ruptura radical com o modernismo, é provável que possíveis mudanças afetem a música evangélica na contemporaneidade, tendo em vista o avanço tecnológico por meio dos veículos de comunicação.

A música evangélica na contemporaneidade tem a ver com o estado de espírito do mundo pós-moderno. O surgimento dos livros de auto-ajuda e a descoberta da inteligência emocional também abriram um novo espaço nos núcleos que em períodos anteriores, eram dominados pelos tecnocratas.

No mundo cristão, surgiu o pentecostalismo, aconteceu a renovação carismática dos anos 60, o movimento da música *gospel* no fim dos anos 80 e início da década de 90 e o surgimento das igrejas neopentecostais com forte apelo emocional e social, trazendo novos contornos e novas definições aos velhos paradigmas ao cristianismo.

Nessa nova forma de culto, a busca por uma religião mais intensa e sensorial está além da assimilação de novos elementos das práticas religiosas pós-modernas. Eles também estão na vivificação e no fortalecimento dos antigos elementos místicos já existentes na própria tradição da igreja. (FREDDI Jr., 2002, p. 78).

Em consonância com Souza e Freddi, Feartherstone afirma: “a questão da emotividade e da liturgia festiva também pode ser relacionada ao contexto da pós-modernidade” (1997, p. 165). Maffesoli também reforça esse pensamento ao notar uma “ênfase contemporânea na emocionalidade e no cultivo de experiências sensoriais, as quais seriam um reavivamento de práticas místicas pré-modernas” (apud FEARTHESTONE, 1997, p. 165).

Souza argumenta que todas essas manifestações têm uma relação estreita com o espírito pós-moderno em seu protesto contra o racionalismo alienante desenvolvendo novas formas de alienação e superficialidade (SOUZA, 2005, p.16). Assim, ao refletir sobre a música evangélica denominada *gospel* deve-se levar em conta esse cenário, porque mesmo tendo a música estado presente em todas as fases da história, ela contém traços da cultura iluminista e também foi atingida pelo processo alienante da cultura moderna e pós-moderna.

Ao estudar o novo contexto histórico social e religioso que se apresentaram a partir da década de 80, algumas questões podem ser levantadas: Como se configura o pós-modernismo na história da música evangélica denominada *gospel* e qual a função da mesma após o impacto dos veículos de comunicação e a globalização?

Com a chegada do novo século, a música evangélica no Brasil, denominada *gospel*, passou a apresentar novas ênfases. Como já mencionado, o *gospel* foi disseminado no país como um estilo musical no começo do século passado e encontrou seu apogeu na última década do século XX ao transpor as fronteiras de origem norte-americana, ser devidamente globalizado pelo cristianismo contemporâneo e tornar-se marca de uma nova cultura cristã.

O universo *gospel* não consiste apenas de músicas e letras que abordam temas religiosos cantados por músicos evangélicos. Nos primeiros anos do novo século, o *gospel* revela-se a estrutura da tecnologia e do mercado evangélico que se desenvolveram em seu entorno e, sobretudo, faz parte das novas atitudes e condutas cristãs geradas a partir das transformações religiosas e culturais experimentadas na dinâmica da pós-modernidade (MENDONÇA, 2008, p. 220).

O *gospel*, segundo Cunha, pode ser descrito como um fenômeno cultural religioso de mercado (MENDONÇA apud CUNHA, 2008, p. 221) e expandiu-se em Goiânia, a partir da década de 80, devido ao crescimento dos evangélicos e à chegada dos neopentecostais. Nessa fase, os neopentecostais começaram a utilizar o rádio para divulgar a temática cristã e as novas composições musicais coincidindo com o momento democrático no país e a ascensão das FM's. O neopentecostalismo trouxe várias práticas de adoração, transformando aos poucos o comportamento dos evangélicos. Houve o abandono das canções dos hinários, o desuso das bandas de músicas, prática comum na década de 70, e uma forte influência do estilo americano na liturgia cristã. Surge, então, um novo repertório musical, divulgados inicialmente, por meios fonográficos e posteriormente pelo rádio (BAGGIO, 1997, p. 11).

Para não perder fiéis, algumas igrejas pentecostais, inclusive a Assembléia de Deus, aos poucos, abarcaram essas inovações, ampliando o repertório musical para atender a juventude e consequentemente contrariar grupos radicais e tradicionais do segmento. Hoje, a forma de cantar é mais jubilosa, acompanhada por palmas e instrumentos como a bateria, guitarra, instrumentos anteriormente proibidos pela igreja (CARMO, em entrevista, 2009).

3.2.2. A mídia *gospel* por meio da Rádio Paz FM 89,5

Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural pode ser expedido e propagado ao redor do mundo. Segundo Schafer, os compositores anteriores a 1920 gastavam horas para colocar suas idéias em numerosas páginas pautadas, e os apreciadores tinham que se deslocar de suas casas para um local específico a fim de conferir a obra musical; e a quietude do ambiente facilitava essa escuta.

Schafer ainda acrescenta que, atualmente, a gravação musical é tão importante que substitui, em muitos casos, os manuscritos, tornando-se expressão musical autêntica e reforçando a idéia de que a música passa por grandes transformações (SCHAFER, 1991, p. 171).

Hoje, além da transformação do som, a sociedade está cada vez mais voltada para o visual, cuja mudança ocorre de forma acelerada. A partir do momento em que a televisão tornou-se um dos principais transmissores de som e imagem, observa-se que o homem tem necessidade de assimilar e observar mensagens por meio da junção de sentidos. E, neste caso, o indivíduo é mais que um ouvinte, passando a ser cliente e consumidor, muitas vezes manipulado pela Indústria Cultural.

Apesar de a TV reinar entre os brasileiros, o rádio é um forte veículo de comunicação. Ele explora o som sem imagem, apelando para os mais diversificados meios para atrair o ouvinte. Aqui no Brasil, ele chegou de fato em 1922 (Cabral, 1996) e essa fase inicial foi muita rica principalmente para a música popular brasileira. Elizeu Lima, atual diretor artístico da Rádio Paz FM, salienta:

O rádio jamais vai perder a sua força. A televisão e a internet têm a sua força, mas o rádio também tem [...]. É possível fazer um bom rádio e ter um bom público hoje em dia [...]. É um grande veículo de comunicação, sabe por quê? Porque até a Internet ajuda o rádio. Hoje nós temos um número enorme de internautas que ouvem a rádio através da Internet. A internet fez foi ajudar. Se antes, o nosso limite de abrangência era Goiânia e cidades do interior, hoje, através da Internet, nós transmitimos para todo estado, para o Brasil e o mundo inteiro. Agora para que o internauta ouça a rádio, a programação tem que ser agradável (LIMA, em entrevista, 2009).

A utilização do rádio pelos evangélicos intensificou-se a partir da década de 80 com David Miranda e o Bispo Macedo, os grandes pioneiros na transmissão dos cultos, notícias sobre suas atividades e também as músicas. Nos anos 80, 10% das rádios no país estavam nas mãos dos religiosos (FERRARETO, 2001, p. 181). Segundo o documentário elaborado por Francisca Kika Oliveira (2007), a fase religiosa na capital goianiense iniciou-se na Rádio Difusora no início da década 70 quando Dom Fernando, então arcebispo da cidade, adquiriu a emissora com o objetivo de expandir o programa de evangelização proposto pela Arquidiocese de Goiânia. Contudo, em meados da década de 80, os evangélicos lançaram mão dos meios radiofônicos e a partir desse período foram conquistando espaços na mídia até obterem uma programação cristã em tempo integral. Na década de 60, com a chegada da TV, o rádio passou por uma fase dramática, acomodou-se durante décadas, mas reagiu com a chegada das FM's e hoje conta com um ponto a seu favor: é um meio de comunicação financeiramente viável voltado à comunidade que pretende servir. Parada afirma que:

A velocidade, a simplicidade e a popularidade são virtudes que farão o rádio chegar ao seu centenário no Brasil, em 2022, como grande veículo de comunicação [...]. O tempo que se passa nos automóveis e a necessidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo tornam o rádio uma companhia cada vez mais cômoda (PARADA, 2000, p.11).

A Rádio Paz FM 89,5 é uma emissora evangélica mantida pela Igreja Assembléia de Deus de Campinas e sediada em Goiânia. Foi inaugurada em novembro de 2006, período em que as igrejas neopentecostais utilizavam os meios radiofônicos para veicularem as composições musicais. Com apenas cinco meses no ar, tornou-se líder no segmento evangélico e passou a competir com as demais emissoras veteranas na capital goianiense (SERPES, 2009). O seu objetivo é alcançar as massas e para isso tem hoje comunicadores com propostas diversificadas, incluindo em suas programações, variados estilos musicais (nacionais, internacionais, regionais). Há programas que recebem em média 500 ligações/hora de ouvintes que interagem com os locutores, respondendo às enquetes, emitindo opiniões e pedindo as músicas de suas preferências. Quanto ao objetivo da emissora, o diretor geral diz o seguinte:

O objetivo da Rádio Paz em primeiro plano é a propagação do evangelho. Naturalmente por ser uma rádio FM a gente usa muito aquilo que é próprio de uma emissora FM: a música. Então nós temos este objetivo primordial que é a propagação do evangelho, em especial através da música. Em razão disso nós temos tido muito êxito nesse sentido. A gente não preenche a Rádio Paz com mensagens ou pregações, mas música (CARMO, em entrevista, 2009).

Como já mencionado por Carmo uma das principais prioridades da Rádio Paz FM 89,5 é divulgar a música, porém ao analisar a programação da emissora, verificou-se que as canções são confundidas com as vinhetas e *jingles* dos comerciais. Tais vinhetas e *jingles* apresentam sons dos mais variados timbres resultando no que se pode chamar de circularidade cultural, na qual forças endógenas e exógenas são responsáveis por traçar o perfil da rádio que lida com o ouvinte consumidor. O próprio diretor geral confirma o exposto sobre os ouvintes serem impulsionados para consumo. Ao ser questionado sobre o assunto, ele respondeu:

Acaba incentivando, porque a Rádio Paz tem muito conceito e todo produto que ela divulga acaba sendo adquirido. Agora nesse aspecto aí, a gente tem muito cuidado. Não é qualquer produto que nós divulgamos. Nós temos dispensado muita mídia na área de remédios, medicação... Mas a rádio induz sim ao consumo. E se não induzisse a gente não teria nem como buscar esses comerciais no meio empresarial (CARMO, em entrevista, 2009).

Além do consumo e o aquecimento nas articulações mercadológicas, constata-se também que após a inauguração da Rádio Paz FM houve alterações no gosto dos membros das igrejas pentecostais. Antes da emissora, os shows artísticos eram utilizados apenas pelos neopentecostais, porém após a Rádio Paz, os pentecostais adotaram esta prática. Um dos mais recentes foi o show no Parque de Exposição da Pecuária no dia 28 de maio de 2008 destacado no Diário da manhã. Este show foi promovido pela Rádio Paz FM, reunindo um público por volta de vinte e cinco mil pessoas no dia 1º. de Junho:

Para quem não crê na força evangélica (e também na música), na última quarta-feira o show da banda *gospel* Trazendo a Arca no Parque de Exposição de Nova Vila, mostrou que o preconceito não pode existir. Foi um dos shows que mais tiveram público nesta edição da Pecuária (DIÁRIO DA MANHÃ, 2008, p. 4).

Até a década de 90, os pentecostais censuravam alguns estilos musicais e até os shows artísticos. Sobre essas mudanças no cenário pentecostal, Carmo expõe:

Bem, de fato, as mudanças ocorreram. A igreja pentecostal se abriu para incorporar em sua liturgia novos estilos musicais e aceitação do chamado show. Tudo isso ocorreu, tendo em vista que a igreja recebeu em sua membresia, da década de 90 para cá, uma enorme quantidade de jovens, modificando assim a sua composição. No passado a composição de membros da igreja era basicamente de pessoas idosas, mais conservadoras. Essa mudança foi de certa forma forçada, em razão dessa juventude que correu para os templos e até para contemplá-los houve essa abertura em relação a shows e a estilos novos de música. Eu julgo isso positivo [...]. Foi muito bom. Em relação à Rádio Paz, creio não ser a causadora disso, mas ela tem contribuído de forma decisiva para a formação dessa nova cultura (CARMO, em entrevista, 2009).

De acordo com Bosi “fora da Universidade, os bens simbólicos são consumidos através dos meios de comunicação de massa” (2002, p. 320). A Rádio Paz FM divulga alguns desses bens simbólicos, tais como: música ligada ao campo, clássicos das primeiras gravações fonográficas no País e em Goiás, canções e assuntos voltados a um determinado público (feminino, jovem) e acrescenta na sua grade de programação os talentos goianos, destacando os instrumentistas e compositores. Elizeu Lima, atual diretor artístico da Rádio Paz FM apresenta sua idéia:

A audiência da rádio se deve ao fato de evidenciar uma produção musical diferenciada das demais emissoras evangélicas, priorizando o estilo sertanejo dentro de uma temática pregada pelo movimento pentecostal [...]. Tal estilo não era veiculado pelas outras emissoras evangélicas, entretanto, ao apresentar uma proposta musical voltada à identidade goiana (sertanejo evangélico e ritmos brasileiros), a Rádio Paz FM, segundo pesquisa Serpes, tornou-se líder em audiência do segmento (LIMA, em entrevista, 2009).

Já Júlio Anderson de Oliveira⁶⁰ relata que o sucesso da Rádio Paz assemelha-se com o da Rádio Terra quando decidiu mudar a sua programação. Sobre esse assunto, Anderson assevera:

Eu usarei um exemplo da Rádio Terra para explicar o sucesso da Rádio Paz FM. A Rádio Cidade foi transformada em Rádio Terra e saiu de uma programação jovem para uma programação especificamente sertaneja. Isso criou um reboiço tão grande na cidade que em menos de um mês ela passou a ocupar o primeiro lugar, sendo que antes ela estava em sexto ou sétimo lugar. Não existia isso no Brasil (a não ser em programa AM), uma FM 24 horas sertaneja. Então, a direção da Rádio Terra mudou essa programação e eles foram felizes porque essa mudança foi tão bem recebida que em um mês eles ficaram em primeiro lugar. A Rádio Paz não foi diferente. Ela surgiu num contexto onde tinha outras rádios evangélicas, só que num período de cinco meses ela passou a liderar no segmento e a ocupar o terceiro lugar no geral. O que a gente pode entender é que foram situações similares, só que dentro de contextos diferentes. Então, da mesma forma que aconteceu com a Rádio Terra, que foi uma situação louvável pra quem teve a idéia de fazer isso, da mesma forma também nós temos que creditar toda essa situação pra direção de Campinas. Os fundadores da Rádio Paz acreditaram num projeto que teoricamente seria uma coisa inviável porque já existiam emissoras de rádios evangélicas em Goiânia e também muitas emissoras de rádios não evangélicas. Entrar numa briga dessas, com outra visão, priorizando principalmente o sertanejo *gospel*, era apostar numa coisa que talvez não desse certo. Outra coisa que eu acredito é que a Rádio Paz passou a veicular não só músicas pentecostais tipo Rose Nascimento (sertanejo), mas criou uma programação que não existia nas outras emissoras evangélicas. Da mesma forma que a Rádio Terra fez uma programação que não existia, a Rádio Paz também fez, só que dentro do *gospel*. Talvez seja isso o motivo do sucesso da Rádio Paz (JÚLIO ANDERSON, em entrevista, 2009).

Essa identificação que o goiano tem com o sertanejo é um assunto complexo e não será discutido nessa pesquisa. Contudo, é importante destacar que a identidade que Goiânia carrega na atualidade é uma mistura de urbano com o rural, moderno e tradicional. Sandes afirma que a modernização de uma sociedade traz em si, além das transformações nas relações sociais, a necessidade de uma identidade e esta, por sua vez, carregará simultaneamente, traços modernos e tradicionais (SANDES, 2001, apud CHAUL, 2001, p. 17). Dessa forma, o ouvinte acaba se identificando com a Rádio Paz FM, pois ao veicular o sertanejo *gospel* mostra manifestações culturais ligadas à ruralidade do goiano.

3.2.3. Características da pós-modernidade na música *gospel*

Na atual configuração do *gospel*, vê-se que os efeitos da pós-modernidade também atingiram a cultura religiosa, tendo como sustentação novas práticas musicais. Portanto, ao

⁶⁰ É locutor da Rádio Paz. Apresenta o programa “Geração Pentecostal” de segunda a sexta das 11h às 14h e aos sábados das 10 às 12h. Júlio Anderson já trabalhou em várias emissoras radiofônicas de São Paulo e Goiânia, inclusive a Rádio Terra FM, atuando por mais de dez anos. Seu programa difere de outras programações da Rádio Paz por veicular todos os estilos musicais como: *axé*, *rap*, *funk*, *pagode*, *rock* e outros.

pesquisar a Rádio Paz FM 89,5 nota-se que o movimento pentecostal em Goiânia, através das músicas veiculadas por esta emissora, apresentam características pós-modernas.

Uma das características mais presentes na pós-modernidade é a inclinação de acumular toda espécie de referência a estilos passados. A simultaneidade significa que todos os estilos artísticos antigos e novos devem ser valorizados. De acordo com Foucault “A época atual será talvez, acima de tudo, a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade [...], do perto e do longe, do lado a lado, do disperso [...]. É a diversidade compondo a unidade” (apud KUMAR, 1997, p. 157).

Para exemplificar essa característica basta observar a programação da Rádio Paz FM e constatar a veiculação das canções tradicionais da Harpa Cristã com arranjos instrumentais e interpretação vocal modernos. No CD “Clássicos”, do cantor André Valadão, ele coletou doze canções de compositores que vão desde 1674, com o famoso hino “Foi na cruz” (HARPA CRISTÃ, N. 15), até 1936 com a música:

Porque Ele vive, posso crer no amanhã,
 Porque Ele vive, temor não há,
 Mas eu bem sei, eu sei que a minha vida
 Está nas mãos de meu Jesus,
 Que vivo está (HARPA CRISTÃ, N. 545)

No DVD, o artista, ao invés de usar terno e gravata, apresenta-se de forma bem casual com visual e estampas de frase evangélicas da sua grife Amém. O pós-modernismo não repudia o passado como faz o modernismo, mas, sem imitá-lo, recupera-o, expande-o para enriquecer o presente. Nesse caso, a indústria cultural se apropria destes recursos para atrair o público consumidor. “Se não veicular as músicas de sucesso vindas na maior parte do eixo Rio-São Paulo, o ouvinte muda de emissora. Todo veículo de comunicação, seja TV ou rádio, precisa de público, pois, a audiência atrai os patrocinadores e são eles que mantêm a rádio” (LIMA, em entrevista, 2009).

A intertextualidade também é percebida no *gospel*. Estes traços são encontrados nas canções em que os artistas incluem textos humorísticos, rompendo com a estaticidade da música evangélica tradicional. “Zé” da roça no CD “Os caipiras de Deus humorístico” canta:

Se você quer casar, irmã, põe o joelho no chão,
 não vai “picurar” lá no mundo, não
 A rapaziada aí de fora
 não quer saber de compromisso
 Durante um tempo namora
 Depois o cara fica omisso

E se “ocê” der bobeira
 Ele aproveita, depois dá no pé
 E sua barriga crescendo
 E o povo dizendo cadê o mané.

A introdução é um trecho da Marcha Nupcial de Mendelsson. Na parte cantada, o acompanhamento é simples: valsa tocada por órgão, baixo elétrico e bateria. No refrão, um coral tradicional contrasta com a interpretação caipira do cantor e finaliza com trecho da ópera Lobengrin, do compositor R. Wagner.

A desterritorialização é outra característica da pós-modernidade. Entretanto, é retratada em arranjos de música, nas quais os ritmos brasileiros são negados. Verifica-se que vários cantores evangélicos optam por essa mudança na temática nacionalista. Fernanda Brum e Pâmela, artistas da MK Publicitá gravaram CDs contendo esses traços. Na faixa 12 do CD Cura-me de Fernanda Brum “Orai por todas as crianças”, observa-se que o músico Emerson Pinheiro criou arranjos bem orientais, utilizando instrumentos modernos: bateria, teclado e “back vocal” para produzir os efeitos desejados numa letra brasileira: “Era um culto infantil no sertão de Natal [...] Orarei, por todas as crianças / No louvor dos pequeninos / Há poder contra o inimigo”.

Na faixa 13 do CD “A Chave” da cantora Pâmela, cuja performance lembra o da artista Kelly Key, também contém características pós-modernas. A canção tem uma letra simples: “Ele não me esquece / Ele não me esquece / Ele não me esquece / Sabe o meu nome”. Porém, o músico Rogério Viera fez uma variação utilizando trechos orientais, eruditos, e modernos. Para produzir estes efeitos, utilizou bateria, guitarra e vozes fazendo melismas típicas do oriente. No ecletismo da pós-modernidade há uma combinação de muitas tradições, uma síntese de tradições. Uma busca por unidade na diversidade. Charles Jencks dá seu parecer: “Por que nos restringirmos ao presente, ao local, se podemos viver em épocas e culturas distintas? O ecletismo é a evolução natural de uma cultura que tem escolha”. Lyotard, também demonstra seu sentimento: “O ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea. Ouvimos reggae, assistimos faroestes, almoçamos McDonalds e jantamos comida local, usamos perfume de Paris em Tóquio e roupas ‘retrô’ em Hong Kong” (apud HARVEY, 1993, p. 86).

O maior exemplo da desterritorialização é a forte ênfase ao Judaísmo, prática encontrada no Antigo Testamento Bíblico. A temática cristã atual baseada no Novo Testamento diz que a vinda do Messias deu novos rumos à prática de adoração. Contudo, as letras das canções e os

arranjos instrumentais estão trazendo as regras dadas a Moisés no Pentateuco⁶¹ e o Tabernáculo de Davi para a atualidade. Os nomes de alguns grupos exemplificam esse fenômeno: Toque no Altar, Koinonia e Trazendo a Arca. Na música “Até tocar o céu” da cantora Eyshila, além dos instrumentos típicos de Israel na introdução da música consta também uma ministração na língua judaica.

A desterritorialização também pode ser entendida como trocas interativas na área da música. A forma de interpretar essa característica pós-moderna foi comentada pela musicista Jusamara Souza no artigo: “Cotidiano e Mídia: desafios para uma educação musical contemporânea”. Para exemplificar a desterritorialização, ela relatou sobre o lançamento do CD de Elton John, gravado em estúdio em Londres, e realizado simultaneamente em centenas de grandes cidades espalhadas pelo planeta. As músicas, nada mais fizeram senão uma “viagem virtual” via-satélite. Desse modo, nos dias 6, 7 e 8 de novembro de 2008, ocorreu o mesmo no cenário evangélico: durante três noites, foram transmitidos pela TV Bandeirantes, cultos comandados pelo conferencista americano Billy Granhan. Tais cultos eram compostos por músicas (incluindo a cantora Aline Barros e outros) para todo território nacional brasileiro. Segundo Moraes, quem “assistiu ao clipe exibido no “Fantástico” experimentou sensações semelhantes às do cidadão australiano que se postou diante da TV naquele mesmo domingo à noite para o lançamento de Elton John (apud SOUZA, 2000, p. 51)”. Dessa forma, o mesmo ocorreu com os indivíduos que assistiram os cultos de Billy Granham.

A auto-ajuda também é uma característica pós-moderna. É encontrada nas letras das canções evangélicas, bastantes solicitadas pelos ouvintes da Rádio Paz FM. Ana Paula Valadão, Cassiane, Rose Nascimento, Elaine de Jesus, Toque no Altar, Trazendo a Arca e Ludmila Ferber são os principais representantes dessa característica. Por sua vez, os títulos de algumas canções da pastora e cantora Ludmila Ferber são emblemáticos: “Unção sem limites”, “Tempo de Cura”, “Ouça e tome posse”. Sobre essa característica pós-moderna, Carmo expõe:

As letras, no começo do movimento pentecostal, eram inspiradas numa teologia futurista baseadas nos ensinamentos de Paulo. E Paulo trazia muito conforto para os crentes dos primeiros séculos e suas mensagens diziam o seguinte: “o sofrimento é normal para os cristãos e a nossa recompensa é o futuro, é o céu”. Os hinos tratavam muito de consolo, de conforto e criava uma expectativa de um futuro melhor, de um céu. Depois com a chamada Teologia da Prosperidade descobriu-se que além de um futuro glorioso, nós podemos desfrutar, já nessa vida, de toda sorte de bênção. Daí a música de auto-ajuda e de confissão positiva, em função desse ensinamento novo [...]. De maneira que em razão disso é que hoje existe realmente uma padronização da

⁶¹ Referente aos cinco primeiros livros da Bíblia: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

música voltada muito para a auto ajuda. Mas tudo isso da mudança de foco na nossa teologia (CARMO, em entrevista, 2009).

Quanto a essa característica, os ouvintes relatam:

Eu gosto muito da música do Daniel e Samuel que diz: “Você é especial” por conta de muitas coisas que aconteceram durante as dificuldades que o meu pai enfrentou [...]. E também quando minha sobrinha recém nascida, com um caso raro de cardiopatia, teve que ficar enternada muitos meses em São Paulo [...]. Após a cirurgia, minha mãe entrou na UTI e cantou essa música no ouvidinho dela. Outra música que me confortou bastante foi a do Emerson Pinheiro: “Mas eu sou teu Deus e eu estava lá” por esse mesmo motivo. (ANDRÉA KARLLA, em entrevista, 2009).

Eu gosto dessas músicas porque elas falam mais comigo, tocam mais e me levam para perto de Deus (TÂNGELA VIEIRA, em entrevista, 2009).

Às vezes eu estou triste e através desse tipo de música eu me desperto diante de Deus [...], consigo conversar com o meu Deus e levar meu sentimento a ele (QUÉSIA RAMOS, em entrevista, 2009).

Já chorei muitas vezes ouvindo a Rádio Paz (LÚCIA HELENA, em entrevista, 2009).

Outra característica no mundo pós-moderno é a apologia do novo. Novos estilos e preferências, como modas, estão sempre emergindo. Numa pesquisa realizada nas Rádios FM's (Terra, Serradourada, Paz FM e Positiva), líderes em audiência na capital goianiense no segundo semestre de 2008, verificou-se que a rotatividade da Rádio Paz FM é a de menor duração. Segundo Elizeu Lima, uma canção consegue liderar apenas por dois meses porque os ouvintes descartam a música com facilidade em busca de novidades. O que está na moda agora vai estar fora de moda logo e os ciclos de mudanças estão ficando cada vez mais curtos, impulsionados pela tecnologia e pela mídia. Sobre esse assunto Lima diz o seguinte:

O play list das outras emissoras (Terra, 99,5 e Positiva) que não são evangélicas, é bem menor que uma rádio *gospel*. Em uma rádio secular, a música fica mais tempo na programação porque a demanda é pequena e menor que a de músicas *gospel*. A rotatividade é devido à quantidade com que um cantor *gospel* grava e a facilidade que o tal cantor tem para fazer essa gravação. Dessa forma, todos os dias, chegam um maior número de músicas na emissora. Essa é a razão da rotatividade da Rádio Paz ser menor. Mas isso não quer dizer que uma música fique pouco tempo. Nós temos casos, dentro da programação, de músicas que ficam três, quatro e até seis meses. A música quando é “boa” e cai na graça do povo, ela é pedida o tempo todo. (LIMA, em entrevista, 2009)

Um movimento da música popular voltado para as raízes da música caipira, adquire feições pós-modernas ao se espelhar no *pop-rock*. Configura-se, assim, a música caipira pós-moderna. Substitui-se a viola pela guitarra e utiliza-se uma estética bastante reverenciada ao

modelo americano. Elizeu Lima, com mais de vinte anos de experiência adquiridos em outras emissoras de rádios e TV, assinala que o sertanejo *gospel* foi o responsável pelo crescimento da emissora. Outras rádios evangélicas priorizavam outros estilos e não atendiam os apreciadores da música sertaneja evangélica, principalmente o público pentecostal, como já foi dito, é significativo e está em crescimento. Por essa razão, após a inauguração da Rádio Paz FM e a ampla programação, inclusive o de cantores pentecostais, a emissora alcançou posição de liderança no segmento *gospel* dentro de pouco tempo.

Olha, o gosto do ouvinte goianiense é bem variado. Mas ele passa primeiramente pela raiz que é o sertanejo. Isso é uma coisa de cultura. Isso muda de estado para estado. Se você for a São Paulo, o estilo lá é um e no Rio de Janeiro é outro. No nordeste, você vai ver que o que lidera é o ritmo de músicas nordestinas com ritmos baianos e... Em Goiás, o estilo que prevalece aqui é o da música sertaneja (LIMA, em entrevista, 2009).

O gênero sertanejo, que desde a segunda metade do século XX era empregado por músicos pentecostais, recebeu também, maior aprovação das duplas seculares e passou a utilizar ainda o rótulo *country* para designar artistas como Rayssa & Ravel, Daniel e Samuel (dupla goiana de sucesso nacional) e Rufino e Barone (MENDONÇA, 2008, p. 238). Daniel e Samuel é uma espécie de “Zezé de Camargo & Luciano” dos evangélicos pentecostais e Rufino e Barone possuem a qualidade timbrística da dupla Bruno e Marrone.

No aniversário da Rádio Paz FM em novembro de 2007, a emissora promoveu quatro shows durante o mês. A dupla Daniel e Samuel foi a campeã de público. Verifica-se, portanto, que imitar artistas famosos é uma tática positiva para atrair os evangélicos, ainda mais quando o gênero é o sertanejo *gospel*. Ao ser questionado sobre a atitude desses artistas evangélicos imitarem cantores famosos da música popular brasileira, mais especificamente as duplas sertanejas, o diretor geral da Rádio Paz FM disse o seguinte:

Eu entendo que ninguém é proprietário de estilos musicais não é? Os estilos musicais não são propriedades dos cantores seculares. Sendo assim, eles podem ser contextualizados dentro de cada realidade. Agora a Rádio Paz procura dar espaço para todos os estilos e ritmos também. Ela não tem esse preconceito. Até porque é essa a orientação que nós temos dado desde o começo (CARMO, em entrevista, 2009).

O espetáculo, também é uma característica pós-moderna e Debord argumenta:

O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar a toda a consciência. Por ser algo *separado*, ele é o foco do olhar iludido e da falsa

consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada [...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens [...] A sociedade que repousa sobre a indústria moderna não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente *espetaculista* (DEBORD, 1967, parágrafos 3, 4 e 14)

Atualmente, o indivíduo vai às reuniões religiosas em busca de algo que mexe com as emoções. O culto é transformado numa espécie de espetáculo onde os fiéis cantam, dançam, batem palmas e choram. Muitas igrejas têm feito adaptações na liturgia para atender pessoas que estão em busca de espetáculo e para produzir tais efeitos, o papel da música *gospel* é fundamental. Várias denominações, inclusive a Assembléia de Deus, permitem aos jovens a apropriação de modelos seculares de entretenimento, dessa forma, o culto passa a ter outra nomenclatura: “Louvorzão”, onde as tradicionais canções evangélicas são substituídas por uma diversificação de gêneros musicais com vistas a angariar o gosto do público, relativizar as tradições cristãs quanto ao conceito de santidade na aparência física, no vestuário e nos costumes, além de adotar a prosperidade pessoal, a guerra espiritual e o êxtase emocional como bandeiras de sua teologia (MENDONÇA apud CUNHA e DORNELES, 2008, p. 231).

Eu vejo isso acontecendo e é quase uma coisa sem volta. Às vezes essas inovações vem de grupos que se convertem ao evangelho e já tem essa atuação e isso é incorporado na vida da igreja. Mas eu nunca concordei deles transformarem a nossa música e o nosso louvor num espetáculo. Agora isso é uma forma de atrair jovens e mantê-los. De repente, é até uma leitura que os pastores fazem que “é muito melhor nossa juventude estar nesse tipo de evento do que envolvido em shows seculares onde as drogas correm livremente e o álcool também”. Então, são coisas que você tem que aceitar, embora fira a nossa formação não é? A Rádio Paz não está aí para contestar [...] mas apoiar aquilo que é preciso apoiar. Agora há grupos que usam certos tipos de conduta nas apresentações de música que o nome do Senhor não está sendo glorificado e isso não é o alvo da música evangélica (CARMO, em entrevista, 2009).

Exemplo dessa nova configuração foi o show promovido pela Rádio Paz FM no dia 7 de novembro de 2008, no Goiânia Arena com o cantor Irmão Lázaro. O evento foi um verdadeiro espetáculo onde o artista cantou e falou sobre a sua saída da Banda Olodum da Bahia para um público diversificado de fiéis, políticos e até o prefeito de Goiânia. Debord assinala: “o espetáculo é algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível, porém, é uma fábrica de alienação” (DEBORD, 1967, parágrafo 12 e 31).

3.2.4. O pluralismo na sociedade pós-moderna e a questão do híbrido

No processo de globalização a música evangélica torna-se híbrida, pois a sociedade pós-moderna é caracterizada pelo pluralismo e a diversidade. Segundo Jencks (apud KUMAR, 1997), é impossível voltar a uma forma de cultura e de organização industrial anteriores devido ao surgimento do sistema de comunicações e da forma de produção cibernética. Sobre a globalização, Fearthestone dá o seguinte parecer:

O processo de globalização, portanto, não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim, conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global, seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio cultural (FEARTHESTONE, 1995, p. 31).

Diante da globalização e da realidade mercadológica imposta pelo capitalismo em sua forma atual, são úteis as indagações sobre os rumos da música evangélica, a apropriação de novos estilos e a condição do artista na pós-modernidade. Imbert, nos métodos da crítica histórico-sociológico, propõe uma análise sob várias perspectivas para compreender a produção artística atual, principalmente a cultura *gospel*.

Numa entrevista ao jornal “O popular” o maestro e escritor Júlio Medaglia disse: “As últimas décadas, na área artística, foram melancólicas. Desapareceram tendências, estilos, vanguardas, provocações, projetos coletivos de criação” (MAGAZINE, 25 de janeiro de 2009). Devido ao crescimento do mercado *gospel*, várias propostas foram apresentadas que segundo Medaglia: “A música perdeu completamente sua autoridade como forma de arte [...] A produção musical chegou a uma encruzilhada [...] O quadro é difícil de imaginar”.

Um dos fatores que marcam o crescimento da indústria fonográfica *gospel* no Brasil é a adoção de quase todo tipo de gênero musical: das lentas baladas ao dançante forró, *funk*, *axé-music*, do *rap* ao pagode, todos os estilos dos fiéis e às estratégias de expansão de mercado por parte dos empresários do ramo fonográfico.

Os grupos de pagode se multiplicaram na segunda metade dos anos 90 e dominaram as paradas de sucesso. No mesmo período, a música baiana, divulgada sob o rótulo de *Axé music*, projetou-se no mercado nacional após ter sido produzida para o mercado local (Salvador), pelas gravadoras domésticas. Como o Neo-pagode, manteve posição de liderança nas paradas no mesmo período, quando chegou a dividir mercado com novas tendências como *Manguebeat* e o *Rap* (ZAN, 2001, p.119).

Das tendências musicais globalizadas, o *rock* e o *funk* tiveram grande aceitação nas rádios evangélicas. A Rádio Paz FM tem uma programação especial para veicular esses estilos,

comandada por Júlio Anderson. Entretanto, o programa Geração Pentecostal difunde com mais frequência os gêneros neopentecostais: *axé*, pagode, *funk*, *rock*, *rap* e outros. Sobre esse tipo de programação Elizeu Lima relata:

Eu não acredito que houve uma descaracterização da música evangélica. O que houve foi liberdade de expressão. Não há uma censura religiosa dentro da programação da Rádio Paz. Porém, houve uma liberdade para tocar essas músicas, mas há um cuidado ético em relação ao texto e alguns ritmos [...]. Para o *funk*, *rap*, músicas internacionais, *axé* e o pagode entrarem na grade da emissora, essas músicas são analisadas e têm que estar dentro da temática cristã. Já deixamos de lado um grande número de pagodes e de axés que não tinham nada a ver, que tinham duplo sentido. Nós peneiramos: é bom? Toca. É agradável? Toca. Fere? não toca. É anti-ético? não toca. Mesmo passando por avaliações, algumas músicas podem ser retiradas da programação. Levamos em conta a quantidade de ouvintes que são crianças, adolescentes, pessoas mais idosas [...], então nós agradamos a maioria dos ouvintes (LIMA, em entrevista, 2009).

No momento, a canção mais solicitada principalmente pelo público jovem era “Apocalipse 16”, um dos principais representantes do *rap gospel*. No CD “2ª Vinda [A cura]”, o grupo canta: “VIX!!!!, é muita treta... VIX!!!!, é muita treta... VIX!!!!, é muita treta...”. Adriano *Gospel Funk*, um dos mais famosos, lançou o “Chuta que é laço!”, cuja letra aborda o critério de escolha de um parceiro ao casamento:

Conte de um até três antes de partir pro abraço
Se não for bênção de Deus, sai correndo que é laço
A embalagem é bonita, mas tenho que analisar
Se for de Deus eu abraço
Se não for, chuta que é laço
Atenção, concentração, pro “titio” não vou ficar
Atenção, concentração, salmo 40, vou esperar (FAIXA 6).

Outra banda denominada: “Tribo de *Funk*” também interpreta:

Eu não sou cachorra, sou princesa do Senhor [...]
Oh, cachorra não, ehn!
Eu sei meu bem,
Sou princesa do Senhor
Vem, vem, vem adorar
Aquele que te criou” (Faixa 10).

É notória a sacralização dos trabalhos desses artistas, haja vista que os CDs e DVDs são divulgados como bem sucedidos, “ungidos” e capazes de “abençoar” a vida dos consumidores. Ministério Louva Deus, na música “O crente pirou” canta o pagode: “Se ligue na louvadeira que chegou / chegou, abalou e o crente pirou / pirou na unção que vem do nosso Senhor” (FAIXA 7).

Ultimamente, a TV (Rede Globo, Bandeirantes e Record) está aderindo ao *gospel*, contratando artistas evangélicos e até inserindo canções em novelas. Um exemplo recente foi à veiculação da música “Recomeçar” da cantora Aline Barros na novela “Duas Caras”, transmitida em 2007, às vinte horas pela Rede Globo. No mês de outubro/2008, foi divulgado outro projeto da Rede Globo: CD “Infinito amor I e II” contendo várias músicas de artistas evangélicos, inclusive pentecostais, gravado pela Som Livre. Em agosto de 2009, a Som Livre reuniu vários artistas para outro projeto, “Promessas”, que contém a canção: “Faz um milagre em mim” de Regis Danese. Essa música foi tão difundida, que atualmente é cantada por duplas sertanejas seculares nos seus respectivos shows (LIMA, em entrevista, 2009). Isso também se repetiu com o Irmão Lázaro. Após ser contratado pela Som Livre e gravar o CD “Vai mudar” e ser fortemente difundido pela Globo, Lázaro consolida sua carreira. Atualmente, ele tem sido o único que atrai multidões para os seus shows com a produção mais onerosa no meio evangélico. Sobre o assunto, Oídes José do Carmo dá o seu parecer:

Inicialmente pode parecer uma coisa até importante, interessante. Porque os cantores evangélicos que foram tão discriminados no passado, hoje, ocupam espaço nessa mídia secular. Mas a nossa vocação não é mercantilista e eu acabo reprovando esse tipo de coisa porque a música evangélica tem uma outra finalidade. Qualquer uso da música evangélica que não seja adoração a Deus ou edificação de pessoas eu acho que isso não está correto. No meu ponto de vista a Rede Globo e a Som Livre descobriram que o segmento evangélico é altamente lucrativo. O interesse deles, na verdade, é promover a música evangélica e obter lucros. Eu entendo que os nossos cantores não deveriam se deixar levar por essa situação. Não deveria se vender, porque esse não é o objetivo. Na verdade, houve essa situação aí (referente a Aline Barros e outros projetos da Globo) porque de fato há um ganho e não há uma motivação positiva da parte dessas emissoras de jeito nenhum (CARMO, em entrevista, 2009).

Verifica-se que houve uma sacralização da cultura *pop* dentro do pentecostalismo que de acordo com as considerações de Baggio: “Estamos resgatando para Deus um veículo de comunicação (*rock*) que há muito tempo estava nas mãos do diabo” (1997, p. 50). Em consonância com Baggio, Jaci Maraschindá dá o seu parecer: “precisamos mostrar a sacralidade maravilhosa do violão, dos tambores, dos pandeiros. Experimentar a beleza do nosso samba, da nossa marcha-rancho, do nosso xaxado” (MENDONÇA, 2008, p. 246). Verifica-se também que houve uma busca mais intensa do êxtase emocionalista e da catarse: “na adoração tudo é válido, lágrimas, suspiros, gritos, cânticos e até o riso; nós precisamos descarregar a energia emocional [...] para entrar na presença de Deus” (MENDONÇA apud CORNWALL, 2008, p. 246).

Essas propostas perpassam a renovação musical cristã, que se sustenta tanto na sacralização de gêneros musicais nacionais quanto nas tendências musicais globalizadas num processo que acompanha a diversidade e o pluralismo da sociedade pós-moderna.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi exposto, infere-se que a música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia, considerada por muito tempo como mais uma forma de expressar louvor e adoração a Deus, além de instrumento de evangelização, sofreu significativas transformações ao longo da história do pentecostalismo.

Na trajetória percorrida durante a realização desta pesquisa verificou-se que uma das maiores preocupações das igrejas evangélicas, mais especificamente, as pentecostais, foi a de manter os fiéis distantes das práticas musicais ocorridas fora dos templos religiosos. Na trajetória do pentecostalismo brasileiro constatou-se que, por muitas décadas, os fiéis foram impedidos de ouvir rádio, assistir TV e comprar discos com canções consideradas “mundanas”. Essa separação entre o sacro e o profano perdurou por muitas décadas e foi também uma das razões de tantas proibições no segmento. Até hoje, essas questões aquecem os debates nos concílios pentecostais.

A importância de se fundamentar nos métodos de crítica histórico e sociológico abordados por Imbert é justamente constatar que, diante de todos os acontecimentos nas sociedades humanas, não existe algo que se possa rotular de sacro ou profano, porque as práticas artísticas foram alteradas no decorrer da história do cristianismo. No entanto, as mudanças mais abissais foram as dos últimos tempos devido às novas formas de pensamento e ao avanço científico e tecnológico. Por essa razão surgem várias conjecturas de que a música evangélica atual foi descaracterizada justamente por tentar fixar regras diferenciadas da música secular, o que na atualidade se torna inviável. A indústria cultural, por mais nociva que pareça, não foi e nem é a causadora dessas mudanças, embora sempre tire vantagens da situação. Afinal, vive-se na era da globalização e dos grandes interesses capitalistas.

As mudanças no âmbito musical são verificadas desde a antiguidade. Os relatos bíblicos, já no Antigo Testamento, mostram que os judeus foram influenciados por civilizações vizinhas. As culturas advindas de outros povos foram, aos poucos, incorporadas no dia a dia dos hebreus, inclusive nas práticas religiosas e consequentemente na música. Isso pode ser constatado através do papel da música no Tabernáculo de Moisés e da importância da arte musical no Templo de Davi, quando o mesmo separou parte dos levitas para essa atividade, o que não ocorreu nos tempos de Moisés. Encontra-se, aí, uma evidente diferenciação da liturgia em ambos os tempos. Através dos relatos bíblicos, percebe-se que na Sinagoga a atividade musical era quase inexistente. As razões disso foram discutidas na presente pesquisa a fim de demonstrar que até a consolidação da igreja na Idade Média e a Reforma de Lutero, a

música não permaneceu intacta, sagrada. Ao estender-se pelo ocidente, até chegar ao Brasil, a música passou por diversas transformações. Por essa razão, não é prudente que se afirme ser a música tradicional pura, “ungida”, como se ouve de muitas lideranças pentecostais, porque, de fato, não é. Todavia, mesmo sofrendo algumas influências, a música evangélica ainda tem o intuito de adorar a Deus.

A utilização de canções seculares para propagar os ideais da reforma, intencionalmente ou não, fez de Lutero um inovador. Isso se estende aos reformadores posteriores, principalmente no primeiro e segundo grandes despertamentos religiosos liderados pelos Irmãos Wesley, na Europa, e posteriormente por Finney, nos Estados Unidos, de onde surgem canções voltadas ao avivamento. Deve-se afirmar que essas conclusões não justificam a atual condição da música do movimento pentecostal no Brasil, mas servem para levantar questionamentos sobre a hibridização cultural discutida na atualidade por vários autores, principalmente por Canclini (2003). Esses temas aquecem as discussões de muitos líderes evangélicos, principalmente os pentecostais, sobre se é necessário proibir para obter uma prática musical sagrada, completamente separada da secular, tida como profana. Na verdade, ao utilizar os métodos de crítica de Imbert, percebe-se essa hibridização desde a antiguidade.

Com o pentecostalismo não poderia ser diferente, porque ele emergiu de algumas cisões. Com o desenvolvimento do *gospel*, o avanço científico, tecnológico e as novas formas de pensamento, era de se esperar tamanha transformação nas práticas musicais do movimento pentecostal no Brasil no decorrer de sua trajetória. Contudo, já que o número de adeptos da cultura *gospel* está cada vez maior, os questionamentos dessa pesquisa são de grande importância.

O primeiro olhar lançado sobre o objeto de pesquisa, a Rádio Paz FM, relacionou-a com a questão da espetaculosidade da produção e do consumo da música evangélica em Goiânia. Essa nova tendência ao espetacular é amplamente discutida por Guy Debord que estabelece uma relação entre consumo espetacular e religião. Assim, deduz-se que a indústria cultural é articulada constantemente na religiosidade atual, envolvida em dois processos: a globalização e o hibridismo.

A nova tendência espetacular presente nas práticas musicais, principalmente nos shows realizados pela Rádio Paz FM, é analisada por Guy Debord, que afirma existir em tais eventos um estatuto miraculoso e mágico. Uma das análises que esse autor faz sobre a sociedade do espetáculo é que a espetaculosidade do mercado mundial é uma estratégia da classe dominante mundial; tal estratégia é chamada por ele de burocracia totalitária, que busca integrar o mundo economicamente. Infere-se disso, que a sociedade religiosa é produzida sob

o estigma do espetáculo, que influencia todas as áreas de consumo. O fiel se encanta com os shows, com a liturgia festiva dentro das igrejas e isso proporciona uma experiência com o grandioso, o contato com o inefável e a posse da grandeza humana. As músicas veiculadas pela Rádio Paz FM, cantadas nas igrejas e consumidas pelos fiéis, os elevam a um nível acima da vida material. O espetáculo produz uma magia que, por sua vez, propõe um novo ordenamento do real em um código interpretativo mágico que estabelece uma relação mais coerente do indivíduo com a vida em geral. Dessa forma, como os ouvintes da Rádio Paz, ou melhor, como os indivíduos de uma forma geral, estão sempre à procura da felicidade, acabam mergulhando cada vez mais no intenso consumo dos produtos oferecidos, indo a shows e vivendo esse momento mágico que todos esses itens oferecem.

Através das entrevistas com os ouvintes da Rádio Paz FM observou-se que o consumo de CDs e DVDs e a ida a shows artísticos são estimulados pela Rádio Paz FM na medida em que a expectativa do público é aumentada por meio da divulgação do sucesso de um cantor *gospel*. Ao anunciar artigos musicais, roupas e acessórios, o artista evangélico acaba sendo visto pelos fiéis como portador da unção divina e também como símbolo de marcas de bens e serviços.

Em um mundo globalizado, a igreja Assembléia de Deus não só em Goiânia, mas no Brasil, viu-se obrigada a elaborar estratégias de manutenção de membresia e de atração de novos conversos. Dentre tais estratégias estão as inovações musicais e a utilização dos meios de comunicação. Dessa forma, os hinos da tradição protestante estão perdendo espaço para as canções contemporâneas. Vale ressaltar, ainda, que grande parte dessas músicas, bem como os seus intérpretes, vêm de grandes gravadoras, cujos proprietários nem sempre pertencem ao segmento. Todos os envolvidos na realização da programação da Rádio Paz FM, diretores e comunicadores percebem o envolvimento com a indústria cultural, bem como as novas práticas sensacionalistas, porém reagem positivamente a essas mudanças devido à manutenção da emissora e à atração de fiéis, principalmente os jovens.

Verifica-se também, que o pentecostalismo abarcou vários gêneros musicais que ao longo de sua história foram fortemente combatidos, como o *funk*, *rap*, *rock*, *axé*, pagode e, por conseqüência, alguns instrumentos musicais. Tais gêneros foram retirados do universo midiático secular e ressignificados nas práticas musicais dos pentecostais que agora os dotam de sentido religioso após a inserção de uma nova letra e um propósito diferente. A sacralização desses gêneros musicais, a ética de consumo, a inserção pentecostal nas mídias e a renovação das atividades litúrgicas desvelam o universo da “dessacralização” de dogmas, costumes e tradições religiosas.

As canções atuais, com forte apelo ao sucesso, influenciadas pela Teologia da Prosperidade, são baseadas nas necessidades emergentes dos indivíduos. Observou-se a amplitude da mudança a que foram submetidas as letras das músicas. A explicação para tal metamorfose é que a incorporação de valores do mercado religioso requer uma mediação capaz de justificar religiosamente as aspirações seculares, de maneira que o interesse religioso não seja anulado. Assim, a estreita identificação entre a ética da crença e a lógica do mercado é realizada por uma nova teologia que atribui à fé o caráter instrumental, reajustando-a ao papel de agente instaurador da prosperidade. Através das músicas conclui-se que os fiéis da Assembléia de Deus em Goiânia, assim como outros freqüentadores das igrejas da primeira e segunda onda, estão se tornando cada vez mais individualistas, consumistas, hedonistas e, portanto, mais afinados com o que se passa a sua volta. Antes, se reconhecia uma canção evangélica e um crente a uma centena de metros de distância, com muita facilidade. Com o neopentecostalismo e as novas formas de pensamento da pós-modernidade, a demarcação identitária dos crentes tornou-se questionável. Mariano conclui que “os pentecostais trazem uma mudança cultural radical” não só em Goiânia, mas na América Latina (1999, p. 233). A cultura *gospel* representa o rompimento com as tradições objetivando tornar-se atraente aos olhos da clientela. Dessa forma, deixa de padronizar a roupa e o tamanho do cabelo do artista, desiste de impor limites e de imiscuir no lazer e nas variadas formas de entretenimento. Hoje, há uma busca pelo prazer por parte dos cantores e dos membros, atividade que atualmente é tratada pela Assembléia de Deus com extremo zelo. Assim, o pentecostalismo passa a prometer o céu e a terra, prosperidade material e felicidade para comprovar a secularização não só musical, mas como um todo.

Observa-se, então, que o nivelamento entre o sagrado e profano procede do sentido de missão evangelística de propagação do ideário cristão. O “Ide por todo mundo e levai o evangelho a toda criatura” funciona como justificativa para a apropriação de ritmos e melodias *pop* e até para a valorização excessiva do sertanejo dentro dos moldes americanos, sendo a juventude o alvo privilegiado de artistas e de gravadoras.

Algumas canções inseridas nesta pesquisa, bem como os seus respectivos intérpretes, têm se deixado levar por uma teologia de superfície que evita o adensamento de temas religiosos nas suas letras. O emprego de gírias e de jargões identificados como subculturas urbanas jovens servem aos propósitos de facilitar a comunicação com um determinado público e dar relevância a conteúdos tradicionais do cristianismo. Esse processo também resulta em superficialidade hermenêutica, em distorções de conteúdos doutrinários e em subtração da solenidade e reverência em prol da festividade e da descontração. Ao analisar a grade da

programação da Rádio Paz FM na coleta das músicas, observou-se a diversidade formal e a densidade expressiva na abordagem dos conteúdos cristãos de algumas canções, principalmente o *funk*, *rap*, *axé* e o pagode. Tais gêneros acionam dispositivos referenciais dos seus equivalentes musicais seculares, como dança e a menor preocupação com a densidade da letra, o que se pode considerar como base na religiosidade de estímulo ao entretenimento e à corporalidade.

As músicas visam sempre à crença de que os indivíduos podem ascender socialmente – e isso não é tão simples – todos sabem que o mercado não é democrático. Embora, em tese, esteja aberto a todos, na prática dá acesso somente aos mais fortes. Ao mesmo tempo em que legitima o discurso da suposta igualdade propalada pelo mercado, contraditoriamente essa teologia incorporada nas letras das canções assume abertamente a noção de que apenas os mais ousados e mais preparados realizarão as grandes empreitadas no mundo místico da crença. Mas isso não é ruim para a indústria cultural. Ela frequentemente terá público para os seus interesses, pois haverá sempre alguém buscando se destacar na vida. E nessa procura, constantemente existirão indivíduos sintonizados aos veículos de comunicação, consumindo itens voltados aos temas discutidos nessa pesquisa.

Vivemos numa época de industrialização das manifestações culturais e artísticas. Visando o mercado financeiro, a indústria cultural divulga os produtos que representam a cultura da sociedade religiosa. A Rádio Paz FM também divulga tais manifestações culturais e artísticas da sociedade religiosa, mas que prioriza aquelas que estão dentro do circuito midiático e com forte apelo mercadológico. A Teologia da Prosperidade tornou-se tema principal das manifestações religiosas, mostrando que o pentecostalismo contemporâneo fez junção dos campos religioso e econômico através da Teologia da Prosperidade; ambos passaram a ser vividos simultaneamente, com paixão. Parece que a oferta da água coincidiu com a vontade de beber; de um lado o consumo espetacular levantou a pretensão de integrar tudo à economia, inclusive a religião; de outro, a religião estendeu ao mundo material a sua visão da graça divina, do milagre e da bênção sobrenatural.

A Rádio Paz FM e tudo o que ela proporcionou aos pentecostais da Assembléia de Deus em Goiânia desfez questionamentos antigos como: crente faz isso? Crente faz aquilo? Crente canta rock? Crente vai a shows? Gradualmente, os indivíduos recebem *status* de atividades naturais e os crentes se vêem libertos para desenvolver caminhos de sociabilidade antes inexplorados. A Teologia da Prosperidade não só enfatiza o corpo, e sim afirma também a supremacia do corpo rico e saudável.

Os fundadores da Rádio Paz FM idealizaram uma emissora direcionada a um grande público evangélico pentecostal que estava sintonizado noutras rádios religiosas. Tais idealizadores prepararam uma programação priorizando algo que se identifica com a região de Goiás, com a cultura goiana. Por conhecerem o público pentecostal, os responsáveis pela rádio procuraram atingir as possíveis interpretações de signos culturais condizentes com a cultura de seus receptores, despertando nos ouvintes sentimento de enaltecimento pelas músicas sertanejas evangélicas, o gosto pelo que é do campo, enfim, um sentimento de amor pela terra. Para eles, quando a Rádio Paz FM por meio da maioria de seus locutores, principalmente Silas Marinho, apresenta vários quadros voltados à região de Goiás, mexe com a sensibilidade das pessoas e o processo de identificação do público é imediato. Esses elementos já estão no repertório de identificação das pessoas. Elas não têm dificuldade de codificar aquilo que conhecem, pois há tempo estão em contacto com essas práticas, durante a história do pentecostalismo.

Dentre os ouvintes entrevistados, particularmente os que preferem o estilo *pop*, todos afirmaram apreciar o estilo sertanejo *gospel* associando esse gênero ao pentecostalismo e também à região de Goiás devido à ampla veiculação do caráter regionalista de grande parte das programações. Por mais que alguns digam ser ecléticos, todos concordam com o fato de que, se não existisse a Rádio Paz FM, talvez não tivessem aprendido a gostar do sertanejo *gospel*. Da mesma forma, seria em relação a outros gêneros musicais como *rap*, *funk*, *rock*, *axé* e *pagode*.

Ficou constatado que a linha da Rádio Paz FM é o sertanejo *gospel*, além de alguns programas contemplarem os estilos contemporâneos para atrair a juventude. Todos os estilos musicais têm espaço na emissora, mas se verificou, no decorrer da pesquisa, que apesar de alguns artistas goianos se destacarem, os grandes sucessos de audiência são do eixo Rio - São Paulo.

A singularidade da Rádio Paz FM é notória porque, em Goiânia, praticamente não há espaço para o sertanejo *gospel* em outras FMs evangélicas como Sara Brasil, Fonte da Vida e Vinha, pois tais emissoras priorizam seus próprios projetos que são CDs e DVDs contendo de dez a doze músicas, que são tocados durante um certo período de tempo. E mesmo quando essas emissoras veiculam sucessos nacionais ou internacionais, ou seja, lançamentos de outras gravadoras, geralmente não são do estilo sertanejo *gospel*.

Analisando as respostas dadas pelos ouvintes, constatou-se que eles contribuem na manutenção da audiência da emissora. Todos ouvem a rádio e a divulgam para outras pessoas. Em entrevista, a esteticista Sônia Duarte relatou que além de ouvinte é divulgadora da

emissora e faz isso com muito prazer. Vários ouvintes mudaram seus hábitos e passaram a ouvir a Rádio Paz FM após a sua inauguração. Outros que habitualmente se mantinham sintonizados em outras emissoras, até mesmo não evangélicas, se apropriaram da Rádio Paz FM como algo seu. Muitos indivíduos, antes contrários aos shows artísticos, passaram a lotar o Goiânia Arena, Parque de Exposições Agropecuárias, pátios de shoppings e até mesmo as igrejas, atendendo ao convite da Rádio Paz FM. Nesses eventos, muitos dançam, pulam, batem palmas, gritam, choram e cantam as músicas de seus ídolos, comprovando a premissa de que a música evangélica do movimento pentecostal, ou melhor, a cultura *gospel* é um fenômeno contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, R. **Culto Arte: celebrando a vida**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ALMEIDA, Versão. **Bíblia de Estudo Aplicação Pessoal**. Brasil: CPAD, 2003.

ARAÚJO, Ordália Cristina de. **História do protestantismo em Goiás (1890-1940)**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, UFG, Goiânia, 2004.

BACKSTAGE. Revista. Ano 7 – N. 75 – Editora H. Sheldon Serviços de Marketing LTDA, fevereiro de 2001.

BAGGIO, Sandro. **Revolução da música gospel**. São Paulo: Êxodus, 1997.

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

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Rio de Janeiro: Lisboa, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENNEET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986

BOA VENTURA. **Revista Boa Ventura**. Goiânia, edição 14, outubro de 2008.

BOMILCAR, Nelson. **O melhor da espiritualidade brasileira**. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, Schwarcz, 2002.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. **Música Sacra Evangélica no Brasil: contribuição à sua história**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1961.

BRANDÃO, Lucivaldo Medeiro. **A música de adoração nas igrejas evangélicas**.
www.musicaeadoração.com.br

CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CALADO, Carlos. **O Jazz como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 1999.

CÉSAR, Cyro. **Rádio: A Mídia da Emoção.** São Paulo: Summus, 2005.

CHAUL, Nars Fayad. Apresentação. In:_____. **Goiás: identidade, paisagem e tradição.** Goiânia: UCG, 2001, p. 17 – 23.

CIQUEIRA, Rubens. **O ministério Levítico e a influência do humanismo na música evangélica contemporânea.** www.musicaeadoração.com.br

COLLINS, Michael & PRICE, Matthew A. **História do Cristianismo.** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CONDE, Emílio. **História das Assembléias de Deus no Brasil.** Rio de Janeiro: CPAD, 2000.

CORTEN, André. **Os pobres e o Espírito Santo; o pentecostalismo no Brasil.** Petrópolis – RJ, Vozes, 1996.

CUNHA, M. **“Vinho novo em odres velhos”:** um olhar sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, Escola de Artes e Comunicação, USP, São Paulo, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DORNELES, Vanderlei. **Cristãos em busca de êxtase.** Engenheiro Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. **As Igrejas do Brasil.** Folha de São Paulo, 06 de maio 2007. Especial Religião.

FAUSTINO, Esli Pereira. **Missões e Missionários Pioneiros: Goiânia.** Gráfica de Goiás: Cerne, 1985.

FEATHERSTONE, M. **O desmanche da Cultura. Globalização, pós-modernismo e identidade.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica.** Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

FOCAULT, Michel. **História da Sexualidade; o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **Cantos para o culto cristão**. São Leopoldo RS: Editora Sinodal, 2001.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FRESTON, Paul. **Breve História do pentecostalismo brasileiro**. In. ANTONIAZZI, Alberto. Petrópolis – RJ, Vozes, 1996, p.67-99.

FRIENDLANDER, Paul. **Rock and Roll – Uma história social**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GROVE. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GRAHAM, Billy. **Jesus e a Geração Jovem**. 5. edição, Rio de Janeiro: Juerp, 1978.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARPA CRISTÃ. Casa Publicadora das Assembléias de Deus: Rio de Janeiro: 2002.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUSTAD, Donald P. **Jubilate! A música na igreja**. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1991.

ICHTER, Bill H.. **Vultos da música evangélica no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1967.

IMBERT, E. **A crítica: seus métodos e problemas**. Coimbra: Editora Almedina, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MANUAL DA HARPA CRISTÃ. Rio de Janeiro: CPAD, 1999.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: Sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MCALISTER, Robert. **Dinheiro: um assunto altamente espiritual**. Rio de Janeiro: Carisma, 1981.

MENDONÇA, Antônio Gouveia; VELASQUES FILHO, Procoro. **Introdução ao protestantismo no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola, 1984.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. **O evangelho segundo o *gospel*: mídia, música pop e neopentecostalismo**. Pelotas: Revista do Conservatório de música da UFPel, 2008, n. 1, p. 220-249.

MORAES, Maria Augusta Santana, PALACIN, Luís. **História de Goiás (1722-1972)**. Goiânia: UCG, 2002.

MORAIS, Itevildes José. **O protestantismo pentecostal em Goiânia: de 1970 a 2000**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciência Humanas e Filosofia, UFG, Goiânia, 2003.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX – O espírito do tempo II**. Rio de Janeiro: Forense, Universitária, 1986.

MUGGIATI, Roberto. **O que é Jazz**. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1999.

_____. **A História do Rock**. São Paulo: Revista Somtrês, julho, 1984.

_____. **Rock: Da utopia à incerteza (1967 – 1984)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MUGNAINI JR., Ayrton. **Breve História do Rock**. São Paulo: Editora Claridade, Coleção Saber de Tudo, 2007.

NANEZ, Rick. **Pentecostal de coração e mente – Um chamado ao dom divino do intelecto**. São Paulo: Editora Vida, 2007.

NOLAND, Rory. **O coração do artista**. Traduzido por Jorge Camargo, São Paulo: Fundação Batista Central, WCA/Ekklesia e W4ENDOnet, Comunicação e Editora, 2002.

OLIVEIRA, Itatiara Teles. **“Cantai com júbilo ao Senhor”:** o papel da música no crescimento do neopentecostalismo em Goiânia. Dissertação (Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás), Goiânia, 2006.

PARADA, Marcelo. **Rádio: 24 Horas de Jornalismo**. São Paulo: Panda, 2000.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1972.

RIBEIRO, Boanerges. **A igreja Presbiteriana no Brasil: da autonomia ao cisma**. São Paulo: Livraria O Semeador, 1987.

RIFFEL, Hugo D.. **Os Hinos Cristãos**. Disponível e/hinoscristãos.htm-12k. Acesso em: 19/03/2009 às 17:29.

ROLIM, Francisco Cartaxo. **Pentecostais no Brasil – Uma interpretação sócio-religiosa.** Petrópolis - RJ, Editora Vozes, 1985.

_____. **Pentecostalismo: Brasil e América Latina.** Petrópolis- RJ, Vozes, 1994.

SAVELLE, Max. **História da Civilização Mundial.** Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1990.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvinte Pensante.** São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **A Afinação do Mundo.** São Paulo: UNESP, 2001.

SIQUEIRA, Reinaldo. **Música no Novo Testamento.** www.musicaeadoração.com.br

SANTOS, João Batista Ribeiro Santos. **Dicionário Bíblico: conhecendo e entendendo a palavra de Deus.** São Paulo, Editora Didática paulista, 2006.

SOUZA, Alexandre Carneiro de. **Pentecostalismo: de onde vem, para onde vai? Um desafio às leituras contemporâneas da religiosidade brasileira.** Viçosa – MG, Editora Ultimato, 2004.

SOUZA FILHO, João A. de. **Ministério de Louvor: Revolução na vida da igreja.** Belo Horizonte: Editora Betânia, 1999.

STEHMAN, Jacques. **História da Música Européia.** Lisboa: Bertrand, 1964.

STAMPS, Donald C. **Bíblia de estudo pentecostal.** Rio de Janeiro: CPAD, 1991.

SMITH, John. **On the side of the angels.** Oxford: Lion, 1988.

STYLL, John W. **Revista C.C.M.** Julho: 1993.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade – Fundamentos da Sociologia Compreensiva.** Brasília, UNB, 1991.

WHITMAN, Christy. **O jovem Martin Luther King.** São Paulo: Nova Alexandria, 2004.

ZAN, José Robert. **Música Popular Brasileira, Identidade Cultural e Identidade.** EccoS Ver. Cient. UNINOVE, São Paulo (n.1. v.3) 105-122. jun. 2001.

