



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

GOSPEL: UMA ANÁLISE E REFLEXÃO SOBRE O STATUS CONTROVERSO
DO GÊNERO NA CULTURA BRASILEIRA

GEISIANE CRISTINE PINTO SILVA

Rio de Janeiro

2022

GEISIANE CRISTINE PINTO SILVA

GOSPEL: UMA ANÁLISE E REFLEXÃO SOBRE O STATUS CONTROVERSO
DO GÊNERO NA CULTURA BRASILEIRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português/Inglês.

Orientadora: Professora Doutora Luciana Villas Bôas

Rio de Janeiro

2022

Sumário

1 INTRODUÇÃO	8
2 IMPLICAÇÕES DO TERMO GOSPEL	11
2.1 GOSPEL: AS ORIGENS	11
2.2 O NASCIMENTO DO GOSPEL NO BRASIL	13
2.3 RITMOS DIABÓLICOS: ORIGENS E EMPASSES	17
3 O DESEMPENHO EVANGÉLICO NO CAMPO CULTURAL	22
3.1 OS OBJETOS DE ARTE E CULTURA	22
4 ANÁLISES E REFLEXÕES DE UM PROJETO DE LEI CONTRADITÓRIO	29
4.1 LEI Nº 12.590/2012, EMENDA DA LEI <i>ROUANET</i>	29
5 CONCLUSÃO	32
NOTAS	35
REFERÊNCIAS	35

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, acima de tudo, por todas as oportunidades que me tem dado, e por ter sempre permanecido ao meu lado nas situações mais difíceis;

Agradeço à Professora Doutora Luciana Villas Bôas por ter aceitado me orientar, pela confiança de que daria tudo certo e por me ajudar muito academicamente em momentos complicados. Sou imensamente grata por todo o apoio e paciência;

À minha mãe, Andréa, e minha irmã, Ágatha, por me amarem muito, por serem meus fortes pilares a cada instante e por me estimularem a voar cada vez mais alto e mais longe e a me manter saudável;

Ao meu pai, Jorge, e sua esposa, Roselene, pela confiança, suporte e por acreditarem no meu potencial;

Deixo meu breve agradecimento à minha avó Josepha, que apesar de não ter visto o quanto pude alcançar, me amava muito e sempre mostrou ter muito orgulho de mim;

À minha família como um todo por todo suporte;

Às minhas amigas de faculdade Larissa, Tayná, Letícia e Ana Beatriz, uma vez que elas deixaram a graduação mais divertida. Foram sorrisos, lágrimas, reclamações e voltas pelo Fundão que valeram à pena;

Ao meu namorado, Renan Alonso, por todo apoio, carinho e por acreditar que eu poderia ser e fazer mais, apesar de todas as dificuldades;

À comunidade acadêmica como um todo, as críticas construtivas que me permitiram crescer e me tornar quem eu sou atualmente;

E a todos que me ajudaram ao longo do caminho, seja com um sorriso, um abraço ou uma palavra de conforto. Muito obrigada por tudo, pois eu não conseguiria chegar até aqui sem as diversas mãos que me sustentaram, e que me apoiam até hoje para que eu consiga chegar aonde quero. Muito obrigada.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir o *status* controverso do gospel na cultura brasileira a partir da análise de sua incorporação formal em um projeto que se tornaria uma emenda da Lei *Rouanet*, voltada para investimentos culturais e artísticos. À luz da análise pioneira de Clara Mafra, que expõe a pouca habilidade da comunidade evangélica de usar a “cultura como arma”, tenta-se compreender o processo de disseminação e aceitação cultural do gospel no Brasil, assim como refletir sobre os motivos pelos quais o estilo musical ainda não foi capaz de se tornar uma “arma da cultura” evangélica.

Palavras-chave:

Gospel; Trabalho; Evangélico; Cultura; Música

ABSTRACT

This work aims to discuss the controversial status of gospel in Brazilian culture, based on the analysis of its formal incorporation in a project that would become an amendment of the *Rouanet* Law aimed at regulating cultural and artistic investments. In the light of Clara Mafra's groundbreaking analysis, which demonstrates the lack of ability of the Brazilian evangelical community to use "culture as a weapon", we try to comprehend the process of cultural dissemination and acceptance of gospel music in Brazil. We also reflect upon the reasons why the musical style has not been able yet to become a "weapon of the evangelical culture."

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2018, cursei uma disciplina de graduação chamada Literatura e outras artes. O curso fazia uma abordagem interdisciplinar entre arte, cultura e política com foco no Renascimento do Harlem, movimento que se iniciou a partir da migração de afro-americanos do Sul para o Norte dos Estados Unidos. Apesar da abolição da escravidão, no Sul dos Estados Unidos ainda prevaleciam relações de trabalho escravocratas. Por ser um pouco mais progressista, o Norte acabou sendo o refúgio de negros estadunidenses em busca de oportunidades. É, especificamente, no Harlem onde um grande contingente dos migrantes se instalam e iniciam um movimento de emancipação artística afro-americana.

A partir dessa noção básica da história afro-americana, produzimos pesquisas individuais ou em dupla, de tema aberto, sobre o Renascimento do Harlem. Minha dupla se encantou com a cantora gospel *Rosetta Tharpe* e resolvemos fazer o trabalho sobre ela. Na época eu estava retornando para a igreja evangélica que costumava frequentar quando criança. Meu interesse por estudar a cantora *Rosetta Tharpe* foi pela história fascinante da cantora, pela identificação com o tema e com a figura de uma mulher negra que se torna uma cantora ao mesmo tempo tradicional e inovadora. Uma das imagens mais fortes que tenho na minha memória de *Tharpe* é da sua apresentação para grandes multidões tocando a sua guitarra. Nos tempos atuais a sua contribuição para a criação do estilo musical *Rock 'n Roll* passou a ser reconhecida e a cantora recebeu o título de madrinha do rock, além de ser considerada uma das principais influências para artistas consagrados como *Elvis Presley*, o Rei do *Rock*, e *Chuck Berry*, o Pai do *Rock* pela academia. *Tharpe* ganhou notoriedade por seu talento notável e por incorporar elementos do *blues* e *jazz* em suas músicas, gerando um conflito com a comunidade da igreja que frequentava, pois acreditava-se que esses ritmos musicais eram demoníacos. (GILMORE, 2007:47-48)

Ao desenvolver o trabalho para a disciplina, meus focos foram as influências do Renascimento do Harlem na música de *Rosetta* e a importância das *Black Churches* na luta pela conquista dos Direitos Civis pela comunidade afro-americana. Após o término da disciplina, pedi para a professora Luciana Villas Bôas me orientar no meu trabalho de conclusão de curso. Ela prontamente aceitou e me enviou o texto “Arma da cultura e os Universalismos parciais”, de Clara Mafra. Este texto embasa o presente projeto.

Inicialmente, a ideia era pensar as diferenças e semelhanças do gospel nos Estados Unidos e no Brasil, ou seja, o projeto tinha um viés comparativo. A primeira proposta era analisar as semelhanças e diferenças entre as carreiras de *Rosetta Tharpe* e da banda cristã de rock progressivo intitulada *Rebanhão*, formada na cidade do Rio de Janeiro na década de 80 e conhecida por ser a primeira a obter sucesso inserindo ritmos populares, o rock e o pop, em suas músicas dentro do nicho cristão. No entanto, após muitas pesquisas percebi que apesar das produções sobre a cultura evangélica estarem crescendo significativamente na academia, ainda há muitos aspectos a serem explorados, pois este tipo de pesquisa ainda é algo novo no Brasil.

A minha vontade de mudar de tema ocorreu no final do ano de 2018, após a eleição do presidente da República Jair Messias Bolsonaro. A comunidade evangélica foi um dos grupos determinantes para a vitória do atual líder nacional. Como evangélica, no entanto, discordo dos ideais defendidos por muitos dos meus colegas de religião que apoiaram o presidente da república durante a eleição de 2018. Buscando entender mais sobre a religião, resolvi voltar para o texto “Arma da cultura e os Universalismos parciais”, de Clara Mafra, com mais atenção.

Em uma leitura minuciosa e comparando ao cenário de pré-candidatura e de pós-vitória de Jair Bolsonaro, pude notar que os evangélicos possuem uma capacidade de se adaptar às mudanças políticas e tecnológicas e de se incluir no cenário político nacional sem abandonar as doutrinas que os definem. No entanto, a comunidade evangélica parece não alcançar o mesmo sucesso em propagar a sua importância no âmbito da cultura. (MAFRA, 2011) Este fato chamou a minha atenção e me fez querer entender o porquê desse debate ainda ocorrer, uma vez que a música gospel já era reconhecida por lei como cultura no país. Por que a lei não era o suficiente para definir o gospel como “objeto de cultura e arte” para os evangélicos? Por que a lei não garante ao gospel o reconhecimento social enquanto um ritmo musical que pertence à cultura nacional? Com esses questionamentos em mente comecei a escrever este trabalho.

Para respondermos essas questões precisamos, inicialmente, compreender o contexto de nascimento do gospel nos EUA. O período de reforma e reorganização política nos Estados Unidos da América conhecido como Reconstrução, ocorreu entre 1865 e 1877. Durante a era da Reconstrução a escravidão foi abolida e os negros americanos tiveram o direito de voto garantido. Todavia, em 1876, as políticas da Reconstrução foram desmanteladas, os negros perderam seus direitos políticos sociais

e as leis de “Jim Crow” foram decretadas. As leis de “Jim Crow” determinavam o domínio dos brancos, separavam espaços sociais para os negros e para os brancos, criminalizavam a interação entre “raças”, e impediam os negros de votar. Isto posto, é preciso ressaltar que o gospel possui suas raízes no período de escravidão americana. O estilo musical nasce a partir dos *spirituals*, canções de ritmos complexos de chamado e resposta (*call-and-response*) cantadas por negros afro-americanos escravizados ao sul do país. Após a emancipação da escravidão estadunidense os negros criaram as chamadas *Black Churches*, igrejas onde os negros podiam congregar-se, pois apesar da abolição, a comunidade afro-descendente americana continuava a ser segregada pelos brancos. (BAGGIO, 2005)

No Brasil, a história do gospel é muito diferente e posterior. Diferentemente dos EUA, o gospel não tem a sua origem na cultura afro-brasileira, cuja música seria incorporada à cultura nacional, mas na história das igrejas protestantes/evangélicas do final do século XX. A sua chegada é marcada por uma estratégia mercadológica orquestrada, no final da década de 80, pela Igreja Renascer em Cristo (Renascer) (DOLGHIE, 2004). A partir desse momento, o gospel, com seu estilo único e sua capacidade de incorporar ritmos musicais nacionais, ganhou destaque no cenário da indústria musical brasileira.

No dia 09 de janeiro de 2012, a música gospel foi declarada como manifestação cultural a partir da emenda à Lei nº 8.313/91, a Lei de Incentivo à Cultura (BRASIL, 2007), despontando assim como um forte candidato a representar a comunidade evangélica, sem desmerecer as diferentes denominações presentes no cenário evangélico brasileiro. No entanto, apesar do *status* de objeto de cultura obtido por lei ser um marco para a comunidade evangélica, essa mudança formal não garantiu a sua legitimidade social.

Os evangélicos têm se mostrado eficazes atuando no cenário político brasileiro, porém poucas vezes se arriscaram na busca por reconhecimento no campo cultural e quando o fizeram, demonstraram pouca habilidade. (MAFRA, 2011)

Clara Mafra foi uma antropóloga, professora da UFRJ (Universidade do Rio de Janeiro) e é referência na área de Antropologia da Religião. Em seu texto, “Arma da cultura e os Universalismos parciais”, a autora discute a falta de habilidade dos evangélicos de empunhar uma “arma da cultura”. Em oposição a católicos e afro-brasileiros, que por sua vez investiram em negociações, na qual o "religioso" está

subordinado ao "cultural", como uma maneira de adquirir legitimidade social por meio da inclusão de si no leque da diversidade cultural que compõe o Brasil, os evangélicos manifestam uma tendência a construir um engajamento mais básico com as políticas culturais propostas pelo Estado. (MAFRA, 2011:1) Mafra limita sua análise sobre a questão da objetivação da cultura através da representação "física", ou seja, por meio de templos, museus e imagens, desconsiderando assim, representações "não físicas". Entretanto, considerando que a comunidade evangélica é iconoclasta, o presente trabalho possui como foco o gospel brasileiro, pela sua capacidade de representar a cultura evangélica no Brasil. No entanto, não há um consenso, seja social ou acadêmico, quanto ao *status* do gospel como "objeto de arte e cultura". O *status* controverso do gospel fez com que a incorporação do ritmo musical em um projeto que se tornaria emenda da Lei *Rouanet*, recebesse duras críticas.

Ciente de que estudos acadêmicos sobre o gospel e a cultura evangélica no Brasil ainda são um fato recente, a intenção desse trabalho é tentar compreender o processo de inserção do gospel no país para que dessa forma, inspirados pela análise de Mafra, possamos refletir sobre os motivos pelos quais o estilo musical, não tem sido capaz de se tornar uma "arma da cultura" evangélica.

2 IMPLICAÇÕES DO TERMO GOSPEL

2.1. *Gospel*: as origens

A música *gospel* é um estilo único, criado a partir dos *spirituals*, que eram músicas cantadas por negros norte-americanos e cristãos no início do século XXI. O *gospel* tem sido usado, desde então, em muitas igrejas, em sua maioria pertencentes à comunidade negra dos Estados Unidos (Baggio, 2005:16).

Os negros que se convertiam ao cristianismo e que frequentavam as igrejas pertencentes aos brancos eram inferiorizados por causa da sua cor, principalmente ao sul devido às leis de "Jim Crow" que afirmavam o domínio dos brancos sobre os negros, segregavam espaços sociais para os negros e para os brancos e criminalizavam a interação entre raças. Por esta razão, o desenvolvimento do gospel é inseparável da segregação racial. Segundo Baggio, muitos desses negros que emigraram para o norte começaram a formar congregações para esta comunidade cristã negra oprimida. Uma das novas igrejas formadas foi a Igreja Metodista Episcopal Africana, anteriormente

denominada Sociedade Africana Livre. A igreja foi fundada em 1787, na cidade de Filadélfia, por Richard Allen (BAGGIO, 2005:17).

Baggio (2005) enfatiza que somente na igreja e no lar os negros tinham algum tipo de liberdade para praticar seus próprios costumes, elaborar opiniões distintas das legitimadas por seus senhores e preservar parte da sua cultura. Nas palavras do autor, “Assim como no Brasil os escravos negros preservaram seus costumes pagãos através dos cultos afro-brasileiros, do mesmo modo, nos Estados Unidos, os negros preservaram parte da sua cultura através da música.” (BAGGIO, 2005:17) A música é utilizada como um dos principais recursos de adoração nas igrejas evangélicas até hoje. É na igreja que se incentiva o uso de instrumentos musicais e delas saem artistas que transformaram os cultos cristão no que conhecemos atualmente.

Em um primeiro momento, os cristãos negros mantiveram os hinos tradicionais nos cultos. Em seguida, as canções de trabalho (*work songs*) permitiram a composição dos primeiros hinos negros. Segundo Baggio, “As canções de trabalho consistiam em chamados e respostas, nos quais uma linha solo era alternada com uma resposta coral, uma frase curta ou uma palavra.” (BAGGIO, 2005: 17) Baggio elucida, ainda, que estes cantos provêm da África e deram origem à música *gospel*.

O *gospel* afro-americano possui como principal característica a espontaneidade e profundidade emocional. Além disso, apresenta um ritmo sincopado, ou seja, a última nota de um compasso está ligada à primeira do seguinte e o timbre de voz dos cantores sofrem bastante alteração. Por volta de 1870, a música *gospel* começa a se tornar popular fora da comunidade negra através dos cantores negros Jubilee, da Universidade de Fisk, em Indiana, que realizaram diversas apresentações nos Estados Unidos e na Europa. (BAGGIO, 2005:17) O autor explica que a influência das igrejas de santidade ou pentecostais, especialmente da Igreja de Deus em Cristo (*Church of God in Christ*), aumentou a força do *gospel*, uma vez que estas igrejas foram as primeiras a incentivar o uso de instrumentos musicais no culto, em um período em que muitas denominações proibiam essa prática. Baggio argumenta que o termo *gospel*, cujo significado o autor define como “evangélico”, chega ao Brasil como uma estratégia mercadológica desenvolvida no final da década de 1980 para definir a música cristã contemporânea. A partir dessa afirmação, tentaremos esclarecer a seguir o que vem a ser o chamado *gospel* brasileiro.

2.2. O nascimento do Gospel no Brasil

O protestantismo chegou ao Brasil no começo do século XIX com a abertura dos portos brasileiros ao comércio inglês e o incentivo do governo à imigração europeia. Anglicanos, episcopais e luteranos têm assegurada a sua liberdade de religião no país na Constituição de 1824 que estabelece a tolerância a cultos não-católicos. De acordo com Vicentini, esses cristãos não-católicos passam a adquirir relevância para a população brasileira com a vinda dos primeiros missionários protestantes: congregacionais, presbiterianos, metodistas e batistas (VICENTINI, 2007:92). A partir dos anos de 1850, estes missionários chegam ao Brasil com a intenção de propagar a sua fé.

A autora ressalta que a chegada do protestantismo no Brasil ocorreu durante o período expansionista do capitalismo mundial em termos econômico-políticos e havia o interesse de restabelecer e manter a força das Igrejas da Reforma, que na época encontravam-se um pouco enfraquecidas pelos efeitos do racionalismo. Havia também a preocupação com a reação da Igreja Católica Romana que realizou o Concílio Vaticano I (CVI), em 8 de dezembro de 1869, na cidade do Vaticano (VICENTINI, 2007:93-94).

De acordo com Diekmann, na tentativa de frear o movimento causado pela modernidade, o CVI contribuiu para o processo de centralização da Igreja em Roma ao voltar-se para a figura do Papa Pio IX, culminando na “definição do dogma da infalibilidade papal como uma forma de fortalecer a autoridade não só do Papa, mas de todos aqueles que com ele compactuam.” (DIEKMANN, 2019:53) Dessa forma, o CVI buscava restaurar uma cristandade usando como modelo o projeto papista criado pelos papas Leão I e Gelásio I, no século V.

Por esta razão, é compreensível que ao se instalar no Brasil, líderes de igrejas protestantes procuraram salientar mais as características que eram comuns às diferentes denominações do que aquelas que as distinguiam. Diante deste cenário, o termo “evangélico” foi cunhado para definir o indivíduo que aderiu ao protestantismo. Consequentemente, a pessoa se sentiria parte da religião e não apenas de uma denominação: “...o termo evangélico era individual e significava o compromisso da pessoa com aquele conjunto de princípios doutrinários: antes de pertencer a esta ou àquela denominação, o indivíduo era ‘evangélico’.” (VICENTINI, 2007:94)

Nas igrejas protestantes tradicionais, representantes adotaram uma hinódia dissociada da cultura local, baseada na cultura europeia e norte-americana, desencorajando a produção de uma religiosidade brasileira. Usando as palavras de Dolghie,

A hinódia tradicional do protestantismo brasileiro é sempre identificada com a importação dos hinos folclóricos americanos, que aqui foram entendidos e sentidos como um produto genuinamente sagrado, separado para a adoração a Deus. Independentemente de sua origem, esses hinos foram cristalizados no culto protestante tradicional, cujo trabalho pioneiro foi a formação do hinário Salmos e Hinos, por Sara Kalley. A compilação de hinos, na sua quase absoluta maioria, traduzidos da língua inglesa, gerou outros hinários tradicionalmente usados no culto protestante (DOLGHIE, 2004:206).

Dolghie define como hinódia toda a produção de hinos protestantes. Entretanto, a autora traz à luz uma categoria de hinologia oficial, que deve ser entendida como o conjunto de hinos que eram autorizados a serem usados nas igrejas protestantes. Em outras palavras, somente os hinos importados dos Estados Unidos eram reconhecidos pelas igrejas protestantes tradicionais como a hinologia oficial. A partir dessa informação, Dolghie expõe a existência de uma hinódia marginalizada, um tipo de produção independente que surge nos anos 50: os corinhos, posteriormente nomeados cânticos.

Dolghie explica que os corinhos eram utilizados somente em reuniões de jovens, acampamentos e Escolas Dominicais. Portanto, os cânticos não recebiam o reconhecimento litúrgico. A marginalização e resistência aos corinhos, que eram proibidos nos cultos pela tradição hinódica conservadora, gerou tensão e insatisfação nos grupos dos jovens e dos músicos, compositores e instrumentistas dos cânticos (DOLGHIE, 2004:206).

Para Dolghie, pensar a figura do músico se faz importante porque dentre as principais práticas nos cultos protestantes está a adoração ao Senhor por meio do canto. Seja através das palmas ou de apenas um instrumento, a música está presente. Dolghie afirma que a maioria dessas igrejas tradicionais entregavam a responsabilidade de uma ferramenta litúrgica para um indivíduo leigo, no caso a música, mas ao mesmo tempo, a criatividade dessa pessoa era tolhida e o agente musical não deveria interferir ou discutir a produção musical definida por grupos dominantes do clérigo (DOLGHIE, 2004:206).

Dolghie explica que diante desse cenário de insatisfação litúrgica e musical de diversos cristãos, Estevam Hernandes e os especialistas da Igreja Renascer em Cristo

não encontram barreiras para a divulgação e proliferação do *gospel* no Brasil. Revistas especializadas e estudiosos de diversas áreas reconhecem que a Renascer é a responsável pela disseminação do “movimento *gospel*” (DOLGHIE, 2004:206-207).

Fundada em São Paulo, no ano de 1986, por Estevam Hernandes e sua esposa, Sônia Hernandes, a Igreja Apostólica Renascer em Cristo (Renascer) patenteou a marca *gospel* no Brasil. Associado a estilos musicais proibidos nas igrejas tradicionais, o *gospel* se tornou um dos principais atrativos da Renascer para o público jovem. (DOLGHIE, 2004:202)

Dolghie explicita que o público jovem foi mais fácil de se conquistar porque não havia empatia com a hinódia tradicional imposta nas igrejas por parte deles. Essa ausência de empatia para com as músicas pode ser explicada pela insatisfação religiosa dos jovens devido à proibição de gêneros populares, como o rock e o pop, nos cantos congregacionais. Ademais, a autora argumenta que as igrejas tradicionais não se preocupavam com o grupo que cuidava da parte musical litúrgica, que era composto em sua grande parte por jovens, pois quem exercia a função de músico tinha um trabalho tecnicamente limitado e não recebia nenhum incentivo à formação técnica. (DOLGHIE, 2004:206-208)

Nas palavras de Dolghie, “o consumo religioso é o objetivo da produção religiosa, que para tanto precisará se moldar à procura religiosa insatisfeita.” (DOLGHIE, 2004:205) Consequentemente, a aceitação e proliferação rápida do *gospel* entre jovens protestantes revela uma oferta adequada à procura religiosa por parte da Renascer em Cristo.

Dentre as principais estratégias adotadas pela Renascer, podemos destacar as três mais importantes que garantiram a ascensão e disseminação do seu produto entre os jovens: 1- Identificação de um “nicho mercadológico” e, através de estratégias de marketing para divulgar o produto, foi capaz de atingir seu público alvo; 2- o cuidado com a condição do músico, uma vez que além de atender ao desejo de reconhecimento dentro e fora da igreja, ela oferecia a liberdade estilística e o incentivo ao crescimento profissional; 3- a renúncia à hinódia tradicional e a adoção de estilos musicais populares que passaram a compor a liturgia oficial da igreja. (DOLGHIE, 2004:205-206)

Dolghie mostra que a Renascer ainda foi capaz de explorar outro aspecto do jovem cristão: o fator social. A igreja passou a oferecer a possibilidade de

entretenimento: “o entretenimento *gospel*”. Os jovens buscaram no *gospel* uma maneira de interagir com o mundo secular. Dolghie ressalta que o *gospel* proporciona a satisfação de pertencimento a algum tipo de grupo social que os jovens não obtinham nas igrejas tradicionais (DOLGHIE, 2004:209-210).

Os jovens de igrejas protestantes históricas e das pentecostais clássicas eram privados de frequentar lugares comuns aos jovens da sua faixa etária, e como não havia entretenimento, isso causou uma insatisfação no público jovem dessas igrejas. Além disso, a severidade do padrão de comportamento dessas instituições causava o apagamento identitário desse público no processo de conversão. Segundo Dolghie, “...para esse tipo de igreja, o roqueiro, ao se “converter”, deixaria de ser roqueiro e passaria a ser crente, cristão ou protestante.” (DOLGHIE, 2004:209-210)

Dolghie observa ainda que a Renascer, por sua vez, decide por manter a identidade de cada “tribo” de jovens, ou seja, na Igreja Renascer em Cristo o roqueiro pode continuar sendo roqueiro, mas ele ouvirá o “rock *gospel*” (DOLGHIE, 2004:210)

A estratégia de oferecer entretenimento ao jovem cristão foi tão bem-sucedida que culminou na criação do evento conhecido como “Marcha para Jesus”, show organizado pela Renascer, em que diversos artistas gospel nacionais e internacionais se apresentaram. (DOLGHIE, 2004:210) A magnitude e recorrência do evento é tão importante que no dia 3 de setembro de 2009 o então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva sancionou a lei que criou o Dia Nacional da Marcha para Jesus. O decreto insere o evento, que teve sua origem em Londres, no calendário comemorativo nacional, e explica que a comemoração ocorrerá anualmente no primeiro sábado 60 dias após o feriado da Páscoa. ¹

O projeto é do ex-prefeito da cidade do Rio de Janeiro Marcello Crivella, na época Senador, e contou com representantes de algumas das principais denominações evangélicas do Brasil: Igreja Universal do Reino de Deus, Assembleia de Deus, Renascer em Cristo, Sara Nossa Terra e Igreja Batista.

Diante dos fatos apresentados, é inegável a relevância do *gospel* para a cultura brasileira atual. Devido à ampla visibilidade do estilo musical no mercado fonográfico, as pesquisas acadêmicas sobre o “movimento *gospel*” se intensificaram. Além de chamar a atenção de pesquisadores das áreas das ciências da religião, antropologia, música, comunicação social e sociologia da religião, o novo modelo de pastores e pastoras da Renascer, o estilo de culto festivo, a programação revolucionária para os

jovens e a música gospel em si despertaram o interesse de muitas igrejas evangélicas no Brasil. (DOLGHIE, 2004:202-203)

Para Dolghie não é apenas uma questão de evolução histórica, pois o *gospel* corta as raízes com a antiga hinódia brasileira ao abarcar valores litúrgicos, seculares e de mercado. No que se refere à musicalidade, o *gospel* se sobressai por incorporar diferentes ritmos musicais, que vão do *rock* aos ritmos tipicamente brasileiros, como o samba e o axé, mas sempre mantendo o foco na adoração a Deus. Contudo, sabe-se que a entrada desses ritmos musicais nas igrejas não ocorreu e não ocorre de forma sutil. A seguir tentaremos explicar o processo de incorporação de alguns ritmos musicais ao gospel.

2.3. Ritmos diabólicos: origens e empasses

Os primeiros protestantes convertidos em solo brasileiro por missionários estadunidenses, adotaram uma hinódia anglo-saxã e excluíram gêneros musicais seculares. De acordo com Joêzer Mendonça, o fato ocorreu

“...devido à forte associação da música local com as festas consideradas “pagãs ou profanas” e, também, devido ao distanciamento que os conversos tinham em relação à cultura estrangeira. Isso teria facilitado a designação daquela hinódia como “música sacra”, isto é, “separada” para as atividades do serviço litúrgico, e ainda separada quanto à divergência de propósito entre os gêneros, um para a “diversão” e outro para a “comunhão espiritual.” (MENDONÇA, 2009: 70-71)

A música cristã contemporânea sofre críticas, pois os mais conservadores defendem que os objetivos da música cristã devem ser exclusivamente o louvor e adoração. (BAGGIO, 2005:112) Portanto, os corinhos, hinos criados por compositores brasileiros e que se associavam a estilos musicais de cunho não religioso, eram considerados inapropriados para serem tocados em cultos das igrejas tradicionais protestantes. (DOLGHIE, 2004:206-208)

Entretanto, na década de 80 o movimento gospel nasce e explode no Brasil através de um excelente trabalho de marketing executado pela Renascer. Este trabalho não possui como objetivo desenvolver uma discussão aprofundada sobre marketing e seus pressupostos. No entanto, faz-se necessária a menção ao assunto, pois a autora entende que alcançar o público-alvo e a divulgação em larga escala de um produto são

elementos fundamentais do marketing (DOLGHIE, 2004:211) e esse recurso foi um dos grandes responsáveis pelo sucesso do gospel no país.

Mendonça considera o gospel um fenômeno da contemporaneidade que está além de estratégias de mercado. Para o autor, o gospel é uma porta de entrada de variados estilos musicais nos cultos neopentecostais, permitindo que gêneros antes vistos como “impróprios” se tornassem parte da hinologia oficial das igrejas. Dessa forma, gêneros nacionais como o pagode, das bandas Tempero do Mundo, PraGod, Radicais na Fé e Só pra te Abençoar; o baião, das bandas Oxente, Cabras de Cristo e Xote Santo; axé-music, das bandas Dominus, Tambores Remidos e da cantora Jake; e o sertanejo que passa a utilizar o termo *country* para definir artistas neopentecostais, como Rayssa & Ravel, Daniel & Samuel e Os Peregrinos (MENDONÇA, 2009:15).

Todavia, mesmo com toda essa diversidade de estilos, muitos gêneros causaram e ainda causam polêmicas no contexto brasileiro. Entendemos que o nosso recorte é arbitrário, pois haveria outras possibilidades igualmente válidas. Neste trabalho analisaremos apenas dois estilos musicais: o *rock* e o *funk*. É preciso ressaltar que outros gêneros também provocaram controvérsias no processo de inserção no mercado evangélico. Embora neste trabalho não tenhamos a intenção de fazer uma análise mais aprofundada sobre o assunto, entendemos que é impossível avançar sem tentarmos entender os possíveis motivos que culminaram na demonização desses (e de outros) estilos musicais. Por esta razão, optamos por focar apenas em dois gêneros musicais por compreendermos que ambos apresentaram e/ou ainda apresentam uma relação antagônica com a igreja devido à história e ao contexto social em que esses gêneros musicais estão inseridos. Para estabelecermos uma ordem cronológica, trataremos primeiro do *rock*.

Com base em Baggio, aprende-se que o gênero musical se insere no contexto cristão brasileiro na década de 80, mas já existia nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960. A fim de evitar que crianças brancas escutassem músicas oriundas de comunidades negras e não se misturassem com os negros nos bailes de *rock*, muitos pais americanos tentavam difamar o ritmo musical. Sendo assim, o mito inventado nos Estados Unidos de que o *rock* veio das selvas africanas seria uma forma de demonizar o estilo musical através do preconceito racial enraizado no país. (BAGGIO, 2005:83)

Baggio aponta que o *rock* é “o estilo musical mais ouvido ao redor do mundo”. (BAGGIO, 2005:36) Segundo o autor, o ritmo musical tem sua origem na pobreza e

marginalidade e reforça que as raízes do *rock* estão no século XIX, isto é, nas canções de trabalho (*work songs*) e nos gritos campais (*field hollers*) interpretados por negros americanos que trabalhavam nas plantações de algodão. A partir dessas canções nasceram como música secular o *blues* e o *gospel*, como música sacra.

Vale a pena ressaltar que o *blues* assume uma nova forma instrumental, se unindo ao *jazz* no início do século XX, devido à imigração dos negros para os centros urbanos ao norte dos Estados Unidos. Logo depois da comercialização dos primeiros discos e a partir da expansão da indústria fonográfica em 1930, o *rhythm & blues* aparece (BAGGIO, 2005:37).

Devido ao contexto de discriminação racial, destaca que os brancos protestantes também possuíam uma música própria: “A classe dominante, chamada de *WASP* - *white anglosaxon protestant*, ou seja, protestantes brancos anglo-saxões-, era constituída de pessoas puritanas, que ouviam apenas música erudita e religiosa, tipicamente tocada ao som do órgão e do piano.” (BAGGIO, 2005:37)

Em contrapartida, o *country & western*, estilo musical era considerado muito perigoso e profano pela elite protestante, era a música preferida da população mais pobre nas áreas rurais. Ao mesmo tempo, o *rock* ganha vida na década de 1950 através da união do *rhythm & blues* dos negros com o *country & western* dos caipiras brancos (BAGGIO, 2005:37).

Não há como determinar com precisão quando e quem é o precursor do estilo musical chamado *rock 'n roll*. Por um lado, há críticos que defendem que o mérito pertence à irmã Rosetta Tharpe, uma mulher negra. Tharpe tornou-se uma estrela disseminando a palavra de Deus e tornou a música *gospel* popular durante os anos de 1930 e 1940. Rosetta foi bastante criticada por membros das igrejas por utilizar *jazz* e *blues* nas suas músicas, pois a igreja acreditava que estes ritmos musicais eram demoníacos. (GILMORE, 2004:48)

De acordo com Gilmore, Tharpe é considerada uma das primeiras superestrelas da indústria *gospel* e durante o auge da sua carreira, ela encheu igrejas e concertos nos Estados Unidos e no exterior (GILMORE, 2004:52-53). Por outro, há quem argumente que o reconhecimento deveria ser dado a Bill Halley, um cantor branco que misturava música dos negros e dos brancos. (BAGGIO, 2005)

Independentemente de o *rock* ter nascido das mãos de uma cantora *gospel* afro-americana ou não, o gênero musical é conhecido e difundido pela voz de Elvis Aron

Presley e a ele foi dado o título de “rei do *rock*”. Jovens de todas as Américas, escutavam *rock* e passaram a assumir uma identidade semelhante à de seus ídolos. Ao entrar no Brasil, o estilo musical é visto como a “música do diabo”. (BAGGIO, 2005)

Segundo Baggio (2005), um argumento muito usado pelas igrejas no contexto religioso brasileiro, é de que o *rock* é o ritmo que estimula a violência, sensualidade e rebeldia entre os jovens. O autor reforça que as mortes nos *shows* das bandas Ramones e do Sepultura no Brasil na década de 1990, os tumultos na década de 1950 nos Estados Unidos da América e as atitudes dos cantores e bandas brasileiras não colaboraram muito para desvincular a imagem satanista do ritmo musical.

Para Baggio, o rock não tem o poder que lhe é atribuído por muitos críticos, uma vez que o *rock* não pode induzir ninguém a fazer nada que não deseja. Além disso, o autor afirma que as imagens de erotismo, rebeldia e violência tão associados ao gênero musical são artifícios dos quais o grande empreendimento de música popular tira proveito para aumentar a venda de discos.

No que tange ao funk, Viana (2010) explica que o termo também tem a sua origem na mistura do *rhythm & blues* com a música *gospel* nos Estados Unidos. Coutinho (2015) revela que o *funk* surge no ano de 1967 através do cantor James Brown, mas é somente na década de 80 que o ritmo musical emerge no Brasil devido à “influência de um novo ritmo proveniente da Flórida, o Miami Bass, que apresentava uma batida mais acelerada e músicas mais erotizadas.” (COUTINHO, 2015:521) Viana (2010) esclarece que a primeira investida brasileira no *funk* resultou em um produto híbrido: músicas americanas eram tocadas nos bailes em suas versões instrumentais enquanto o público gritava refrões em português.

Na década de 90, Fernando Luís Mattos da Matta, o DJ Marlboro, e o seu cd “Funk Brasil” revolucionaram o mercado fonográfico no país para o funk brasileiro. É entre as décadas 1990 e 2000 que o *funk* atinge um reconhecimento nacional quando Marlboro participa do Xuxa Park, na Rede Globo. Entretanto, apesar do grande sucesso do ritmo musical, na mesma época o funk brasileiro teve que enfrentar a difamação por parte dos meios de comunicação, que associavam a música a facções criminosas. (VIANA, 2010:5) Ademais, de acordo com Mendonça, “Em meados dos anos 1990, devido à divulgação de imagens de sugestão sexual filmadas nos bailes das periferias do Rio de Janeiro e à veiculação de canções de acentuado conteúdo erótico, o *funk* era rotulado como propulsor do erotismo entre os jovens.” (2009:139)

Apesar das críticas e repercussões negativas a respeito dos gêneros musicais citados, a entrada desses ritmos seculares nos cultos aconteceria no final da década de 80 pelas mãos da igreja renascer. Por ser uma igreja neopentecostal, uma vertente considerada mais tolerante e progressista, ela percebeu a insatisfação do público mais jovem nas igrejas tradicionais e entendeu que para evangelizá-lo seria preciso usar uma linguagem contemporânea. (DOLGHIE, 2004:205-206)

Mendonça pontua que “no final do século XX, com a devida apropriação do rock pelos músicos do *gospel*, nenhum outro gênero musical popular sofreria mais restrições nas camadas religiosas neopentecostais.” (2009:140) O autor afirma que a mesma legitimidade oferecida ao *rock*, também seria dada ao *reggae*, ao pagode, ao *rap* e ao *funk*. Dessa forma, todos os estilos musicais serão considerados elementos musicais com uma finalidade evangelizadora em um processo que se assemelha à conversão de um indivíduo, na qual o passado pecaminoso é deixado nas águas para surgimento de um novo ser. (MENDONÇA, 2009:140)

Mendonça (2009) sustenta que a sacralização do *funk* advém de um modelo evangelista desenvolvido para os jovens e da glamourização midiática do ritmo musical. Contudo, o estilo musical ainda não é completamente bem aceito na comunidade evangélica por pessoas mais conservadoras. Podemos citar como exemplo, o vídeo “No passinho do abençoado”, lançado no ano de 2012 pelo cantor *gospel* Tonzão, ex-integrante do grupo de *funk* “Hawaianos”, e que atualmente possui mais de 8.000.000 de visualizações no *Youtube*.² Apesar da relevância que a música adquiriu na comunidade evangélica, ainda há muita rejeição ao gênero musical, como é possível perceber em alguns comentários deixados como reação ao vídeo. Serão transcritos aqui apenas dois exemplos:

“A pessoa diz sair do mundo. Mas o batidão continua lá. Eu tenho vergonha da igreja brasileira.”

“É pecado música gospel em ritmo mundano.”

Diante deste cenário, o *funk gospel* tem gerado um conflito: aqueles que defendem o gênero musical alegam que o ritmo usado para adorar a Deus não importa. Já os que são contra, afirmam que é uma forma de trazer o “mundo”, ou seja, a permissividade para a igreja. (BAGGIO, 2005:108-109)

Não é possível precisar quando este impasse terminará e qual será o desfecho. O fato é que uma revolução musical aconteceu nas igrejas brasileiras na década de 1990.

Sabe-se que muitos líderes acreditaram que o movimento seria uma moda passageira (BAGGIO, 2005), mas como mostramos ao longo deste capítulo, não foi este o caso.

Apesar de reconhecermos que a existência de um produto genuinamente evangélico como o *gospel* contribuiu para a expansão e notoriedade da comunidade religiosa, entendemos que é necessário reabrir o debate sobre a atuação da comunidade evangélica no campo da cultura. Por esta razão, adiante analisaremos a relação do evangélico com a cultura, com base no trabalho pioneiro de Clara Mafra. Tentaremos examinar o desempenho dos evangélicos no âmbito da cultura e entender o porquê de o evangélico não conseguir empunhar a “arma da cultura”, para ganhar uma aceitação mais ampla, mesmo possuindo um recurso de enorme relevância cultural para a comunidade evangélica: o *gospel*.

3 O DESEMPENHO EVANGÉLICO NO CAMPO CULTURAL

3.1. Os objetos de arte e cultura

Em 2005, o ex-prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella, que na época era senador, tentou incluir os templos religiosos na lei Rouanet, a lei de incentivo à cultura. De acordo com Mafra, Crivella, que também é ex-bispo da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e sobrinho do dono da instituição, Edir Macedo,

apresentou o projeto de lei que propunha a alteração da Lei n. 8313, o Programa nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), popularmente conhecida como Lei Rouanet. O projeto previa duas modificações: 1. ampliar os sujeitos que poderiam ser objeto de apoio da lei, incorporando “as crenças, as tradições e a memória”. 2. incluir entre os possíveis beneficiários do Fundo Nacional de Cultura (FNC), as “fundações culturais de qualquer natureza e os templos. (MAFRA, 2001:4)

O projeto teve uma grande repercussão midiática e sofreu duras críticas por parte da sociedade civil. Gilberto Gil, na época ministro da Cultura, veio a público para declarar-se contra a proposta. Além de artistas e intelectuais, Crivella encontrou forte resistência de parlamentares das bancadas católica e evangélica. Por exemplo, o ex-deputado federal Padre José Linhares (CE-PP), também coordenador da bancada católica no Congresso, condenou abertamente o projeto. Argumentou que o acervo cultural da igreja católica é único e é o maior no que se refere às construções históricas, mas a preservação desses monumentos não deve ser usada como pretexto para desvirtuar uma lei de incentivos fiscais para a cultura. O ex-deputado federal Luiz Carlos Hauly (PSDB-PR), integrante da bancada evangélica, declarou que a lei

Rouanet deve ter como prioridades a dança, a música, o cinema e a literatura e não ser usada para a construção de templos, pois não falta dinheiro nas igrejas evangélicas.³

Maфра argumenta que foram poucas as vezes em que os evangélicos brasileiros se arriscaram a usar a “cultura como arma” e quando tentaram, mostraram não estar familiarizados com o instrumento. O caso do projeto de lei revela uma atuação fraca por parte de líderes evangélicos que tentam se apropriar da “linguagem da cultura” e mostrar seus “objetos sagrados” como “objetos de cultura e de arte”. (2011:4)

Para entender a metáfora da “cultura como arma” faz-se necessário abandonar a noção essencialista do termo, ou seja, não há uma procura por uma “cultura original” ou uma mais legítima que as outras. O que está em destaque é a possibilidade de “objetificação” do que é aceito como cultura, que ocorre quando uma pessoa de fora do grupo se propõe a representar o que as comunidades experienciam. Indo além, acontece o processo reverso de forma continuada, em que o indivíduo que se tornou o “objeto” toma posse dessa representação e das hipóteses do observador, permitindo o surgimento de algo novo. (Sansi 2007 *apud* MAFRA, 2011:2)

Maфра explicita que quando os evangélicos e agentes da cultura, mesmo que sem a intenção de fazê-lo, negociam as fronteiras entre “sagrado”, “arte” e “cultura”, eles estão trazendo à luz um antigo debate, no qual o ponto de desvio é a entrada na modernidade. Segundo a autora, os “objetos de arte e cultura” passaram a ser designados dessa forma com o surgimento da modernidade. (2011:6)

Os “objetos de arte e cultura” foram estabelecidos em contraposição à noção de mercadoria - produtos de fácil reprodução, na qual o valor do bem está conectado a uma dinâmica complexa de produção, circulação, posse e consumo. Maфра defende que estes objetos chamados de cultura carregam uma “aura”, cujo valor é intransferível e que transcende o indivíduo. Como consequência, os objetos foram vinculados “a um conjunto de práticas, relacionadas a esforços de “preservação” e “exposição”.” (2011:6)

Respondendo a essa demanda, museus, centros culturais e outros espaços de exposição foram construídos a fim de atender a essa nova necessidade. Se por um lado “as mercadorias” estão conectadas a uma ideia passageira, por outro, “os objetos de arte e cultura” reafirmam a sua “aura” pelo reconhecimento da sua particularidade. (MAFRA, 2011)

Ainda segundo a autora, não é acidental que os debates gerados sobre os sentidos de "objetos de arte e cultura" no ocidente ocorram a partir das relações estabelecidas por povos tradicionais, uma vez que os objetos sagrados antecedem essa classificação moderna. Por esta razão, Mafra entende que artistas e intelectuais ocidentais tendem a duvidar que seus compatriotas (crentes ou não) consigam produzir "objetos sagrados", ou seja, "objetos que ensinem as pessoas a transcenderem suas convenções apoiando-se em ideias inusitadas ou então que ajudem as pessoas a ampliarem criativamente a sua própria cultura". (2011:7)

Acredita-se que as religiões cristãs teriam as suas raízes em um passado pré-moderno e somente ali conseguiríamos achar a característica legítima e verdadeira da arte sacra cristã que valha a pena ser reconhecida e preservada. Entretanto, as religiões atuais do ocidente, que surgiram em uma sociedade capitalista, são reconhecidas pela procura desmedida pelo "objeto mesclado" ou "objeto-pessoa para destruí-lo, purificá-lo, discipliná-lo". Ademais, Mafra reforça que as religiões cristãs contemporâneas são iconoclastas, ou seja, destroem imagens religiosas e se opõem à sua adoração, e assim mantêm uma guerra contra práticas da cultura tradicional. (2011:7)

No entanto, Mafra pontua que quando se leva em consideração agentes e coletivos contemporâneos, é possível observar que eles também buscam caminhos culturais que os identifiquem como produtores de objetos sagrados e como agentes preservadores. Para exemplificar esse processo, ela menciona o caso da igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. No século XX, um considerável grupo de intelectuais católicos defendiam que nos tempos modernos a construção de réplicas de templos de períodos passados fosse evitada, "pois ao invés de educar o povo sobre a semelhança do belo e do divino, multiplicavam o mau gosto e o 'pastiche'." (2011:8) Como consequência, surgiu uma vertente na igreja que acreditava que artistas, mesmo aqueles que fossem não crentes, estariam aptos, devido à sua alma de artista, a produzir objetos sacros. Nas palavras da autora, "Objetos com beleza e graça produzidos por não crentes dariam melhor testemunho sobre o transcendente que objetos toscos construídos por artistas crentes inábeis." (MAFRA, 2011:8)

Com base nessa linha de pensamento que pairava sobre a igreja, o arquiteto Oscar Niemeyer e o artista plástico Cândido Portinari foram convidados por Juscelino Kubitschek para construir a igreja da Pampulha. Após a sua fundação, em caráter civil, durante 17 anos a igreja da Pampulha se manteve sem a bênção da Igreja

Católica. Desse modo, Mafra conclui que a igreja da Pampulha “é um testemunho vivo da pregnância dos debates sobre as fronteiras entre arte sacra e cultura no Brasil.” (2011:8)

Para a comunidade evangélica, o debate sobre as fronteiras entre arte sacra e cultura brasileira parece ser mais complicado porque os evangélicos no Brasil são considerados “íconoclastas”. No entanto, isso não significa que eles tenham conseguido estabelecer relações com o sagrado sem a mediação de objetos, muito pelo contrário. (MAFRA, 2011:7-8)

Ciente do seu recorte arbitrário e a fim de economizar na escrita, Mafra concentrou sua descrição em três denominações evangélicas: os presbiterianos, os assembleianos e os iurdianos e sua atuação nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A autora mostra que segundo os registros da igreja, o primeiro missionário presbiteriano, Ashbel Green Simonton, chega ao Brasil em 12 de agosto de 1859 enviado pela Igreja Presbiteriana dos Estados Unidos. Uma das estratégias de inserção social adotada pelos presbiterianos foi o uso da educação formal, pois são eles os responsáveis pela criação de um dos primeiros colégios não católicos no país, o colégio Mackenzie, fundado em 1870 e que atualmente é uma importante rede de ensino privado. Somente nas últimas décadas que os presbiterianos perceberam o tesouro histórico que tinham nas mãos na edificação da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro - um dos poucos prédios não católicos tombados pelo INEPAC (Instituto Estadual de Patrimônio Histórico) (MAFRA, 2011:10).

Mafra explicita que durante o Governo de Anthony Garotinho (1999-2002), o primeiro governador presbiteriano do Estado do Rio de Janeiro, uma política de valorização dos prédios históricos da cidade do Rio foi implementada e por conta deste feito, a Catedral Presbiteriana entrou nessa lista. A ideia era destacar a paisagem noturna da cidade através da iluminação dos seus monumentos culturais e naturais. (2011:10) O resultado dessa ação foi o aumento da visitação à Catedral, principalmente por estudantes de arquitetura interessados em conhecer o estilo neo-gótico do local. Por conta do aumento da visitação, a congregação angariou fundos para reformar o prédio, imprimiu *folders* e se preparou para os visitantes. (MAFRA, 2011:10)

Contudo, com o aumento da visibilidade pública, a Catedral foi alvo de duas tentativas de tombamento sem o consentimento e ciência da congregação. A primeira tentativa aconteceu em 2003, quando Rosinha Garotinha, esposa de Anthony

Garotinho e presbiteriana, governava o Rio de Janeiro. A congregação presbiteriana, que tinha na época acesso ao palácio do governo, foi contra a proposta e o projeto foi arquivado. Já a segunda vez ocorreu durante o Governo de Sérgio Cabral. Em consequência ao baixo poder político da congregação presbiteriana, o grupo foi forçado a aceitar o tombamento e a assumir diversas normas presentes nos termos e formato da efetivação do ato.

Mafra chama a atenção para a oscilação entre a rejeição e aceitação da inclusão da identidade presbiteriana em uma política patrimonialista mais ampla e os atritos entre um grupo social minoritário e um Estado de tradição autoritária. Ademais, “a Catedral Presbiteriana tornou-se ícone dos evangélicos no leque da diversidade religiosa da cidade” e conseqüentemente, incentivou o esforço para a preservação da história presbiteriana na região (MAFRA, 2011:11).

Apresentando objetos que se enquadram de maneira razoável nas expectativas dos agentes de cultura sobre “arte sacra”, a comunidade presbiteriana está bem qualificada para estabelecer relações entre diferentes redes sociais - com estudiosos da cultura e da religião, com a indústria do turismo, com os irmãos evangélicos menos favorecidos no que se refere a uma patrimonialização de uma memória material. No entanto, pelas diversas denominações que estão presentes no Brasil, pode ocorrer um conflito de “hierarquização das memórias”, pois os presbiterianos estariam representando uma parte e o todo do segmento evangélico simultaneamente, desconsiderando as histórias e identidades de outras denominações. (MAFRA, 2011:12)

Em 2011, a Assembleia de Deus, uma das primeiras igrejas pentecostais formadas no país, celebrou os seus 100 anos de história. O ponto de partida para esse cálculo é a chegada dos missionários suecos - Gunnar Vingren e Daniel Berg - em Belém do Pará. Mesmo a igreja possuindo uma estrutura institucional policêntrica e segmentada, prevalece o consenso entre os responsáveis por gerir a instituição sobre esse marco inicial. Contudo, apesar da intensificação nas publicações do tipo diário, livro, mensagens de orientação moral, criação de museus e centro em torno dos dois missionários, não houve um encontro para celebrar o centenário. (MAFRA, 2011:13) Após dois anos de campanha do jornal *O Mensageiro da Paz*, o principal da denominação, o Memorial Gunnar e Vingren foi inaugurado. O Memorial apresenta uma coleção de objetos que ajudam a recontar a vida pessoal e pública de uma

quantidade expressiva de homens e mulheres relacionados à história da instituição. Todavia, o acesso ao local precisa ser agendado e monitorado por membros da própria igreja. No Memorial os visitantes podem ver réplicas dos quartos dos missionários, bíblias com anotações, cartas, agendas, histórias de pessoas que tiveram encontros com os dois irmãos e o violino de Gunnar. Os objetos estão organizados a fim de dignificar a trajetória individual e a subjetividade da instituição. Dessa maneira, “os assembleianos encontraram um modo de narrar a sua história onde a qualidade maior do objeto está na sua ligação íntima com o antigo proprietário.” (MAFRA, 2011:13-14)

O modelo de objetificação da memória assembleiana se assemelha aos museus judaicos. A longa história de perseguição e Holocausto criou nos judeus a responsabilidade de valorizar as suas estratégias individuais de sobrevivência do seu povo a fim de lembrar e celebrar os homens que se relacionaram com o transcendente. “Se, segundo a ortodoxia, o transcendente não pode ser objetivado, os homens que se relacionaram de modo excepcional com ele devem ser lembrados e celebrados.” (MAFRA, 2011:14)

Uma outra semelhança entre judeus e assembleianos é o sentimento de “minorias perseguidas”. Mafra explica que “o acúmulo de eventos tensos entre a diáspora e diferentes Estados Nacionais, levou a comunidade judaica a prática sistemática de criação de museus e centros autônomos, geridos por membros da própria comunidade.” (2011:14) Estabelecendo esse paralelo, a autora justifica que assim como os judeus, os museus e centros culturais assembleianos visitados por ela também possuem acesso restrito e monitorado por indivíduos da própria igreja.

Por um lado, “os assembleianos recusam a lógica da celebração da cultura via monumento e grandiosidade física e dedicam-se à recolha, seleção e celebração de objetos que ganham valor pela relação íntima com pessoas excepcionais.” (MAFRA, 2011:14) Por outro lado, os assembleianos utilizam a lógica de colecionador, pertencente à tradição secular, porém se recusam a dividir a sua história material em espaços oficiais de celebração da memória popular no Brasil. Na concepção assembleiana, misturar seus objetos com objetos sacros de outras religiões seria o mesmo que igualá-los ao nível de fetiche que se deseja exterminar.

A última denominação mencionada pela antropóloga é a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). A igreja foi fundada em 1977 e tem o seu início marcado pela

ocupação de salas de cinema antigas para as reuniões dos fiéis. Em 1995, a liderança da IURD adotou a estratégia de construir mega catedrais em pontos estratégicos do Rio de Janeiro. Por esta razão, em 2000, Edir Macedo, líder da IURD, inaugurou o Centro Cultural Jerusalém, “uma réplica ‘cientificamente’ reproduzida de ‘Jerusalém na época do segundo templo’”. (MAFRA, 2011:15) No entanto, a repercussão nacional e internacional ocorreu em agosto de 2010 quando o Bispo Edir Macedo lançou a pedra fundamental para a construção da réplica do Templo de Salomão em São Paulo. O que chama atenção nessa construção é a ausência da preocupação em manter laços com um passado, fazendo uma outra leitura da narrativa judaico-cristã, na qual Roma e a Europa são apagadas dessa história. Nessa nova narrativa o Templo de Salomão Edir Macedo tenta vencer as ambiguidades entre objeto sacro e objeto cultural celebrando uma história com sentidos mais autênticos do culto judaico que chegariam na periferia sem contato com as terras europeias, ignorando assim, um fato histórico importante para a construção da história cristã.

No entanto, mesmo com as considerações e o reconhecimento do avanço dos evangélicos no campo cultural, para Mafra ainda permanece a inadequação do compósito “cultura evangélica” no Brasil, uma vez que “Presbiterianos, Assembleianos e Iurdianos hesitam de modos distintos em se alinhar com as políticas patrimoniais propostas pelo Estado e agências transnacionais de caráter secular como “arma”.” (MAFRA, 2011:17) Além da resistência em se alinhar a políticas patrimoniais propostas pelo Estado, quando tal objetivo é atingido, como foi o caso dos presbiterianos, surge a questão da “hierarquização das memórias”, pois uma denominação passa a ser reconhecida como representante de um grupo que apresenta diversas denominações, comportamentos e doutrinas. Mafra conclui que os evangélicos tendem a desenvolver relações tensas marcadas pela negação do seu passado ou do passado de outros segmentos sociais que compõem a nação. Talvez “os evangélicos sejam adequadamente descritos pelo seu comprometimento com uma “cultura parcial”.” (MAFRA, 2011:18) Em suma, a comunidade evangélica apresenta uma tendência a construir culturas que repudiam e reconhecem as instituições e discursos culturais dominantes simultaneamente.

É notável que em sua análise Mafra (2011) se limite à questão da objetivação da cultura através da representação “física”, ou seja, por meio de templos, museus e imagens. A autora desconsidera representações “não físicas”.

Da nossa perspectiva, a questão de os evangélicos serem “iconoclastas” e, por isso, enfrentarem o problema de encontrar um objeto sacro “físico” que seja capaz de representar o segmento como um todo, mostra a necessidade de pensarmos um objeto “não físico” que permita abranger o grupo como um todo. Seguindo essa linha de raciocínio, queremos focar a nossa atenção no *gospel* brasileiro. Neste sentido é significativo lembrar que a música *gospel* brasileira foi reconhecida como manifestação cultural a partir da emenda à Lei nº 8.313/91, a Lei de Incentivo à Cultura, no dia 09 de janeiro de 2012. Todavia, a adesão a esta política pública não foi bem recebida pela sociedade. Por esta razão, à luz da análise de Mafra, refletiremos sobre os motivos pelos quais essa “marca registrada” não tem sido capaz de se tornar uma “arma da cultura” evangélica.

4 ANÁLISE E REFLEXÕES DE UM PROJETO DE LEI CONTRADITÓRIO

4.1. Lei nº 12.590/2012, emenda da Lei *Rouanet*

Em 16 de outubro de 2007 foi apresentado pelo Bispo Robson Rodovalho, fundador e líder da igreja Sara Nossa Terra e até então deputado do PFL/DF, o Projeto de Lei n.º 2.217-B na Câmara dos Deputados. O autor do texto original é o deputado federal Costa Ferreira, que sugeriu a criação de uma lei à parte. O Bispo, junto com a redação do assessor da Frente Parlamentar Católica, o advogado Paulo Fernando Melo, transformou o projeto em uma emenda. (SANT’ANA, 2013:24)

Em sua proposta, o projeto declara a música e os eventos *gospel* como manifestação cultural, podendo assim, desfrutar dos benefícios legais previstos na legislação federal de incentivo à cultura, popularmente conhecida como Lei *Rouanet*.

No dia 09 de janeiro de 2012 o projeto foi transformado na Lei nº 12.590/2012, tornando-se emenda da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (a Lei *Rouanet*) com o seguinte texto: "Para os efeitos desta Lei, ficam reconhecidos como manifestação cultural a música *gospel* e os eventos a ela relacionados, exceto aqueles promovidos por igrejas". (BRASIL, 1991, Art. 31)

A Lei gerou ampla repercussão na época e retomou um debate sobre a dificuldade que a comunidade evangélica brasileira ainda possui em ter suas manifestações culturais reconhecidas na sociedade.

De acordo com Sant’Ana, “a música (em geral) já estava inserida na lei desde a sua primeira formulação.” (1013:26) Além disso, projetos relativos à música *gospel* já

havia sido beneficiados antes da criação do projeto de lei do Bispo Rodovalho. Dessa forma, ocasionando uma redundância na lei.

No que concerne ao texto original do projeto de lei, os argumentos desenvolvidos na justificativa não são capazes de destacar a relevância da cultura evangélica para a nação brasileira. O texto se inicia com a afirmação da importância do gênero *gospel* para os Estados Unidos da América:

A música *gospel* é um gênero musical de origem afro-americana, nascido nas fazendas de escravos no sul dos Estados Unidos. Em sua forma original era geralmente interpretada por um solista, acompanhada de um coro e um pequeno conjunto instrumental. Atualmente nos Estados Unidos e em outros países, o *Gospel* está incluído como uma categoria tradicional de música cristã. (BRASIL, 2007:2)

Nas palavras de Sant'Ana (2013), “é atribuída uma origem ancestral ao *gospel* que o associa à história da escravidão (ainda que, nesse caso, estadunidense) e, conseqüentemente, ao imaginário de lutas pela liberdade construído em torno dessa história.” (p.26) A ênfase na origem afro-americana do gênero musical aparenta ser uma estratégia de aproximação com a realidade brasileira que também construiu sua história a partir do processo de escravidão.

O texto prossegue reforçando que o termo *gospel* se transformou em uma marca ao mencionar que o gênero musical deu origem a um novo modelo de festa denominado “balada *gospel*”, um tipo de festa onde são proibidas bebidas alcoólicas e drogas e o principal objetivo é a evangelização e o conhecimento da palavra de Deus. (BRASIL, 2007) A utilização do termo “balada *gospel*” parece uma tentativa de agrupar práticas específicas a fim de transmitir uma ideia de compartilhamento de certas visões de mundo e um estilo de vida. (SANT'ANA, 2013:27)

No entanto, há questões conflitantes quanto à abrangência da palavra *gospel* no Brasil. O documento assegura que a música cristã no Brasil é denominada *gospel*. O termo é usado no documento para abarcar produções musicais católicas e evangélicas, mas a sua relação, no Brasil, está diretamente ligada aos evangélicos, uma vez que a Igreja Apostólica Renascer em Cristo (Renascer) usou a palavra *gospel* pela primeira vez e a transformou em uma marca evangélica no país. (DOLGHIE, 2004:202)

Uma questão valiosa citada no projeto de Lei é a evolução e a expansão para outros países do gênero musical *gospel* que possibilitou variações da sua forma original, mas mantendo a sua essência de caráter religioso cristão de louvor e adoração. (BRASIL, 2007) Para SANT'ANA,

Os termos do mercado e de uma “religiosidade integrada ao cotidiano” tentam demonstrar, portanto, que o *gospel* teria independência em relação às

instituições eclesíásticas. Ele configuraria uma religiosidade dispersa e um mercado consolidado. A esfera da economia universaliza o que a religião parece ter de específico, além de remeter a uma importância para a própria economia do país. (2013:27)

Ao longo do projeto de Lei são apresentados critérios que caracterizam a especificidade do *gospel*, como a sua ausência de especificidade sonora que o permite se integrar a diferentes ritmos musicais que compõem o Brasil, e o vincula a aspectos apreciados na concepção de política cultural que atravessa a Lei Rouanet.

É importante considerar que economia, política e religião são pensadas como esferas diferentes, a mistura dessas áreas pode ser compreendida como um problema para empresas que, por sua vez, colocariam restrições para se associarem a eventos *gospel*. Por essa razão, o reconhecimento do *gospel* como manifestação cultural brasileira é um marco muito importante para neutralizar a perspectiva negativa atribuída à religião evangélica, conferindo à religião um valor de ‘diversidade cultural’ (SANTANA, 2013:32).

No entanto, apesar da aprovação política conquistada pelos evangélicos brasileiros, o *status* de arte não é uniformemente reconhecido, pois há um atrito na equação cultura, religião e política. Nas palavras de Sant’Ana,

A música *gospel* poderia ser tida como cultura por ser música, mas seu caráter de experiência religiosa seria um impedimento a isso e uma “distorção da linguagem da cultura”, que aqui não comporta a religião para receber “benesses da lei”. A diversidade valorizada nos gêneros musicais “amplos e variados” é contraposta à força da palavra “catequese”, que remete a uma tentativa de combate ao diferente e à imposição de uma religião. (2013:29)

Portanto, “A cultura está na música, longe da religião, mas não de qualquer religião. Esse mesmo estranhamento não aparece em relação à maior parte do patrimônio material brasileiro, composto por obras sacras, incluindo igrejas e imagens de devoção a santos.” (SANT’ANA, 2013:29)

Por um lado, a igreja católica defende sua “arma da cultura” por meio de uma narrativa ancestral cultural nacional, um patrimônio composto por objetos sacros e o alinhamento com a arquitetura para a construção de igrejas. Por outro lado, o “povo do candomblé” utiliza a arte para obter sucesso no reconhecimento de suas práticas e se inserir na história e fazer parte da identidade nacional (MAFRA, 2011:3). Para a Mafra a dificuldade dos evangélicos em acionar uma “arma da cultura” está além de seu caráter iconoclasta, o problema está na resistência de dialogar com a narrativa nacional. A autora afirma que o grupo está comprometido com uma “cultura parcial”,

ou seja, uma propensão a constituir um tipo de cultura que repele e aceita o contexto convencional ao mesmo tempo.

Como mencionado anteriormente, Mafra concentra sua análise em acervos que ela entende como “objetos de arte e cultura”, que se opõem à ideia de “mercadoria”, “bens de fácil reprodução, cujo valor relaciona-se com um jogo complexo de produção, circulação, posse e consumo” (2011:6).

A noção de mercadoria está diretamente ligada ao gospel brasileiro no próprio projeto de lei ao reforçar a sua relevância para a economia do país e o uso da palavra “marca”. (BRASIL, 2007) Consequentemente, o gospel não poderia ser considerado um “objeto de arte e cultura” por Mafra dado o seu contexto de criação, produção e reprodução.

Por um lado, Mafra (2011) considera que os evangélicos são produtores de uma ‘cultura parcial’. Por outro, Sant’Ana os define como ‘evangélicos genéricos’, “elemento que se leva em conta nos cálculos políticos. É também um projeto. É uma ideia de que há uma ‘cultura’ evangélica compartilhada. (2013:35) Tomando por base a análise de Mafra, Sant’Ana defende que a emenda da Lei *Rouanet* permite ao evangélico se incluir no discurso da nação e na Lei do Estado. Nesse caso, a “arma da cultura” é um esforço para a obtenção do reconhecimento de um “Estado Laico”, e não para conquistar direitos negados (2013:35).

Segundo a formulação de Sant’Ana, “A questão nesse caso não é pela conquista de direitos historicamente negados, mas de um grupo que deseja conferir universalidade a seus valores. Esse vocabulário é capaz de unir a esfera religiosa e a estatal sem que se afete a legitimidade conferida por elas, sem as desnaturalizar.” (2013:39)

5 CONCLUSÃO

De acordo com a análise deste trabalho, apesar do gospel ter se tornado uma marca registrada da cultura evangélica, o debate sobre a aprovação social do seu *status* de arte e “arma da cultura” continua em aberto.

Para Mafra parece haver uma inadequação na relação entre os vocábulos “cultura evangélica” no Brasil, uma vez que os evangélicos não conseguem empunhar uma “arma da cultura” devido à sua resistência em dialogar com a narrativa nacional, tornando-se assim, produtores de uma “cultura parcial” (2011:17).

Sant'Ana expõe o debate gerado pela inclusão da música gospel na lei *Rouanet*. A autora defende que o “evangélico genérico” é uma frente e um mercado que precisa ser levado em consideração na política nacional. Utilizando a análise de Mafra como base, Sant'Ana argumenta que a emenda da Lei *Rouanet* permite que o evangélico seja inserido no discurso da nação e na Lei do Estado. A inserção do *gospel* na Lei Incentivo à Cultura garante ao “evangélico genérico” a notoriedade de um “Estado Laico” e a ideia de universalidade de seus valores (SANT'ANA, 2013:35).

Vários membros e líderes da comunidade evangélica têm se esforçado para obter reconhecimento no campo cultural nacional a partir de tentativas não tão bem-sucedidas de criar um “objeto de arte e cultura”. Por entender que há uma lógica mercadológica atrelada à sua criação, que se opõe à noção de “objeto de arte e cultura”, Mafra não considera o *gospel* uma “arma da cultura” dos evangélicos. Sant'Ana, diferentemente, considera o “evangélico genérico” um projeto político, reforça a ideia de uma cultura evangélica compartilhada e propõe que o *gospel* seja entendido como o símbolo da cultura evangélica.

Ao longo da nossa análise mostramos que diversas iniciativas de figuras políticas foram determinantes para tentar incorporar o evangélico na narrativa nacional. No entanto, essas ações não foram recebidas positivamente pela sociedade. Dentre as principais objeções feitas por quem desaprova a entrada do *gospel* na Lei *Rouanet* está a necessidade de afastar o discurso religioso do cultural. Contudo, tal preocupação parece apenas ocorrer quando a religião em questão é a evangélica. (SANT'ANA, 2013:29)

As diferentes denominações e o caráter iconoclasta dos evangélicos não contribuem para a escolha de um objeto sacro físico que seja capaz de representar *todas* as denominações sem desmerecer nenhuma. Portanto, é preciso concordar com a observação de Sant'Ana de que o *gospel* continua sendo a melhor opção para representar a comunidade evangélica e que, apesar das críticas negativas, a inserção do *gospel* na Lei *Rouanet* mostrou um grande avanço na tentativa de incorporação do *gospel* no discurso da cultura nacional.

Contudo, é necessário ainda compreender qual ou quais são os motivos que levam à estigmatização dos evangélicos no campo da cultura brasileira. A resistência a se pensar a religião evangélica e os seus modos de expressão como parte constitutiva da cultura faz com que a noção da existência de uma “cultura evangélica” seja

rejeitada. Por esta razão, continuam excluídos da narrativa e do imaginário da cultura nacional. Quando representantes evangélicos reivindicam a sua inclusão formal no âmbito da cultura são frequentemente acusados de colocarem a laicidade do Estado em risco. Já quando símbolos católicos são instalados em espaços públicos, a reação é muito diferente. Isso evidencia que a relação tensa entre a religião evangélica e a cultura tem também uma dimensão política. Para compreender a dimensão política da estigmatização do evangélico é preciso repensar o seu lugar na cultura brasileira como um todo. Este trabalho foi apenas um primeiro esforço nessa direção.

NOTAS

1<http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL1291943-5601,00-LULA+SANCIONA+LEI+QUE+CRIA+O+DIA+DA+MARCHA+PARA+JESUS.html>

2https://www.youtube.com/watch?v=ztqEb_nDeTs

3<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/406102/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>

4http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/467

REFERÊNCIAS

BAGGIO, Sandro. **Música Cristã Contemporânea: Um avivamento musical em nossos dias**. São Paulo: Editora Vida, 2005

BANDEIRA, Olívia. **Música Gospel no Brasil - Reflexões em torno da bibliografia sobre o tema**. In: Relig. soc. vol.37 no.2 Rio de Janeiro May./Aug. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0100-85872017v37n2cap08>

BRASIL. Câmara dos deputados. **Projeto de lei N.º 2.217-B**. Altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 que tem por objetivo incentivar a cultura por meio do financiamento de projetos culturais, com utilização de incentivos fiscais, na forma de patrocínio ou doação. Disponível em:

<<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/508143/000987743.pdf?sequence=1>> Acesso em: 26 jan. 2021. Texto original

COUTINHO, Reginaldo Aparecido. **A elevação do funk carioca a “patrimônio cultural”: cotidiano e embates sociais e políticos em torno da Lei 5543/2009**. Antíteses, vol. 8, núm. 15, enero-junio, 2015, pp. 520-541 Universidade Estadual de Londrina Londrina, Brasil. DOI: 10.5433/1984-3356.2015v8n15p520

CUNHA, Magali do N. **A influência da ideologia neoliberal na religiosidade evangélica: o discurso do mundo “gospel”**. In.: Caminhando, vol. 7, n. 2 [10], 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.15603/2176-3828/caminhando.v7n2p9-30>

DIEKMANN, Leonardo Envall. **Concílio Vaticano I: Avanço ou Retrocesso? Uma leitura da história 150 anos depois**. Revista Missioneira | Santo Ângelo | v. 21 | n. 1 | p. 49-57 | jan./jun. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.31512/missioneira.v21i1.3034>

DOLGHIE, J. Z. (2004). **A Igreja Renascer em Cristo e a consolidação do mercado de música gospel no Brasil: uma análise das estratégias de marketing**. *Ciencias*

Sociales Y Religión/Ciências Sociais E Religião, 6 (6), 201–220.
<https://doi.org/10.22456/1982-2650.2273>

DOLGHIE, J. Z. **Um estudo sobre a Formação da Hinódia Protestante Brasileira.** In: *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 6, n. 6, p.201-220, outubro de 2004.

GILMORE, Lea. **Sister Rosetta Tharpe: The Original Soul Sister.** *Sing Out!: The Folk Song Magazine*, 2004 Winter, Vol.47(4), pp.47-53

MAFRA, C. C. J. **A “Arma da cultura” e os “Universalismos parciais”.** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa - Itaú Cultural, 2011. v.1. PDF

MENDONÇA, Joêzer de Souza. **O Gospel é pop: música e religião na cultura pós-moderna.** 2009. xiii, 181 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95139>>

SANT'ANA, Raquel; **“A música gospel e os usos da “arma da cultura”. “Reflexões sobre as implicações de uma emenda.”** In: *Revista Intratextos*, 2013, vol 5, no 1, p. 23-41. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7097>

VIANA, Lucina R. **“O Funk no Brasil: Música Desintermediada na Cibercultura.”** Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). In: *Revista Sonora*, vol. 3, num. 5, 2010.

VICENTINI, Érica de Campos. (2007); **A produção musical evangélica no Brasil.** 1554 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: Dissertação de mestrado em História, São Paulo, 2007.