



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**COLETIVO CANDIERO: CULTURA BRASILEIRA PERIFÉRICA FRENTE À
HEGEMONIA DO MERCADO GOSPEL**

**Uma análise das influências e potencialidades na música nordestina por meio das obras de
Calmará, Julhin de Tia Lica e Midian Nascimento**

ALEXANDRE CARVALHO RIOS MAGALHÃES

Rio de Janeiro

2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**COLETIVO CANDIERO: CULTURA BRASILEIRA PERIFÉRICA FRENTE À
HEGEMONIA DO MERCADO GOSPEL**

Por ALEXANDRE CARVALHO RIOS MAGALHÃES

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras:
Português-Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel.

Rio de Janeiro

2023

COLETIVO CANDIERO: CULTURA BRASILEIRA PERIFÉRICA FRENTE À
HEGEMONIA DO MERCADO GOSPEL

Alexandre Carvalho Rios Magalhães

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Data da avaliação: ____ / ____ / ____

Examinada por:

Prof. Dr. Ary Pimentel
UFRJ (Presidente da Banca Examinadora)

NOTA: _____

Profa. Dra. Simone Bondarczuk
UFRJ (Leitora Crítica)

NOTA: _____

MÉDIA: _____

Assinaturas

dos

avaliadores:

Rio de Janeiro
Março de 2023

Para minha família. A de verdade.

Agradeço a Deus, pela vida, alegria e coragem; ao Coletivo Candiero, por tanto carinho com seus fãs e cuidado com sua arte; a cada colega de classe e a cada professor ao longo dessa graduação, mesmo nos dias mais difíceis da faculdade, tudo cooperou para que eu chegasse aqui. Agradeço também a meu pai e minha mãe, que me sustentaram enquanto eu não podia pagar minhas próprias contas; e agradeço à Maria Carolina, por me amar além da medida dos amores naturalmente humanos. Agradeço também à Cru Campus, por ter me proporcionado uma existência em paz na faculdade, obrigado Lidiane, Erick, Bispo e quem mais entrar nesse balaio. E agradeço aos meus amigos, Daniel, Ítalo, Evelyn, por me ouvirem sempre e também me ajudarem nessa monografia; também aos amigos que me deram sangue e sorrisos ao longo da minha vida; e a cada amigo que me acompanhou ao longo da faculdade e tanto me ouviu falar do Coletivo Candiero, Dominique, Samuel e todos os “Patriotas”, essa é em homenagem a vocês. Por fim, agradeço a qualquer um que decidir ler essa singela monografia, por se importar com os destinos da cultura brasileira em nosso mundo.

*“Vem dançar, menina
É festa, é riso, é samba
É paz que não finda
Folia e Marat Sá”*

- *Chico Conrado/Filipe Machado*

-

SUMÁRIO

Introdução

1. Coletivo Candiero, quem são?

2. “Do que somos feitos?”, antecedentes do Coletivo Candiero

2.1. Contracultura no Nordeste brasileiro: Jaguaribe Carne e Manguebeat

2.2. Vencedores por Cristo, Stênio Marcius, Palavrantiga

3. Marat Sá: História sociocultural e hibridação no Nordeste Brasileiro

4. A indústria cultural e hegemônica do gospel frente a cultura brasileira

4.1. Uma pequena história da formação da cultura cristã e sua vinda ao Brasil

4.2. A ascensão e proliferação da cultura gospel de massa

4.3. Periferia da periferia: O Candiero e sua relação com a cultura

5. Iradê Marat Sá, Julhin de Tia Lica, Midian Nascimento e Calmará

5.1. Julhin de Tia Lica

5.2. Midian nascimento

5.3. Calmará

Considerações finais

Introdução

O objetivo deste trabalho é trazer à tona a arte produzida pelo Coletivo Candiero, destacando as potencialidades e os conflitos suscitados por tal manifestação artística dentro do contexto cultural brasileiro do presente. Esses conflitos parecerão ter sua origem no próprio fato de ser esta uma arte da periferia da periferia da periferia (cidades menores e/ou com menos relevância do Nordeste, periferia do capitalismo brasileiro, periferia do capitalismo mundial). O foco principal são as origens e os porquês desses conflitos, investigando as raízes culturais e sociológicas que transformam a própria existência do Candiero em uma luta de resistência em meio ao cenário xenófobo, excludente e preconceituoso da música produzida por e para cristãos no Brasil, a qual há muito foi dominada pela hegemonia do mercado gospel.

Para desenvolver a argumentação teremos como cenário de fundo a formação histórica e a construção de uma imagem do Nordeste no imaginário social. Para isto, recorreremos ao pensamento de Albuquerque Júnior (1994). Traremos, então, alguns exemplos de grupos artísticos que precederam o Coletivo, como Jaguaribe Carne, Mangubeat e Vencedores por Cristo, analisando-os sob a perspectiva das propostas de Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas* (2019) para tentar alcançar uma compreensão do que vem a representar o Coletivo Candiero na contemporaneidade. Além disso, dialogaremos com as discussões elaboradas por Belohuby (2019) acerca da indústria gospel para pensar o modo como o Candiero se introduz e se relaciona com esse mercado na atualidade. Por fim, nos debruçaremos sobre três canções, uma de Julhin de Tia Lica, outra de Midian Nascimento e uma terceira de Calmará, a fim de ver como o Candiero se coloca nessa história cultural nordestina e se põe em conflito direto com as estéticas e ideias predominantes do mercado gospel.

Objetivamos, assim, demonstrar como a música do Coletivo Candiero busca superar os limites e as amarras, configurando-se como uma arte livre e em constante busca da liberdade artística e sonora. Esse pensamento é expresso por Marat Sá, que articula um conceito, modo de fazer arte, atitude artística, desenvolvido pelos próprios integrantes do Coletivo para pensar suas influências e objetivos discursivos. Pretendemos, portanto, demonstrar a maneira como o Coletivo Candiero bebe de diversas referências e estéticas para produzir algo singular que dialogue com a fé cristã e também com as questões sociais e culturais mais profundas do Brasil contemporâneo. Trata-se da procura por uma estética que não se prenda a qualquer tipo de “como deve ser”, mas que busca, por meio da expressão de

suas próprias raízes e identidade, uma exteriorização do desejo de transcendência inerente à própria fé cristã.

1. Coletivo Candiero, quem são?

O Candiero é um coletivo de artistas cristãos pensado e organizado por Marco Telles e Filipe da Guia. A origem do desejo de criar o coletivo vem da frustração de se ver que muitos artistas da região Nordeste não conseguiram ter visibilidade no circuito nacional, a não ser que migrassem para o Sudeste e adaptassem sua estética para algo que se assemelhasse ao gospel *mainstream*. Assim, Marco e da Guia decidiram juntar, mais em uma dimensão experimental do que em um projeto com contornos bem delineados, alguns artistas conhecidos para juntos se fortalecerem, apoiarem-se mutuamente e produzirem uma música com características autorais marcadamente brasileiras.

Além disso, intentam uma arte que não se venda ou se possa simplesmente rotular pela alcunha redutora do gospel. Isso gera uma tensão com relação ao mercado hegemônico, pois contesta o que já está estabelecido. Como diz Canclini, “mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores” (CANCLINI, 2019, p. 40).

Entretanto, antes de se discutir como o Coletivo se coloca nessa posição à da margem na cultura hegemônica, é necessário reportar-se às referências e antecedentes do coletivo e, é claro, ao Candiero em si, recuperando o que dizem acerca de si mesmo. Para começar, o Coletivo é composto, atualmente, por quatorze nomes vindos de diferentes localidades do Nordeste brasileiro, facilmente localizáveis nos aplicativos de *streaming* de música. São eles: Marco Telles (João Pessoa, PB), Filipe da Guia (João Pessoa, PB), Dri do Sol (Salvador, BA), Juliana Tavares (João Pessoa, PB), Ramon Souza (Lauro de Freitas, BA), Chico Conrado (Tabuleiro do Norte, CE), Northon Pinheiro (Teresina, PI), Hipona (Cabo de Santo Agostinho, PE), Catarina Von Bora (João Pessoa, PB e Recife, PE), João Manô (Campina Grande, PB), Ana Heloysa (Currais Novos, RN), Julhin de Tia Lica (Jardim de Seridó, RN), Midian Nascimento (Caruaru, PE) e Calmará (João Pessoa, PB). Além dessa longa lista de nomes, o Coletivo já teve outros participantes, como Samuel Palmeira (Aracaju, SE) e O Eli (Natal, RN) e está constantemente aberto a reformulações em sua composição.

Apesar de tantos nomes que integram o grupo, a composição estética de cada um dos participantes é singular, havendo uma grande abertura para diversos ritmos e estilos musicais

diferentes. Além disso, a própria postura artística no palco e nas mídias sociais difere muito entre cada um deles. Samuel Palmeira demonstra humor e um jeito sereno; Ana Heloysa foca em reflexões teológicas e missiológicas; João Manô e Chico constantemente trazem pautas existenciais; Midian Nascimento e Calmará tocam em feridas e problemáticas da realidade social; Julhin de Tia Lica traz à tona questões relativas às comunidades do sertão nordestino, e assim por diante. Toda essa diversidade demonstra uma marca que o Coletivo defende como sendo essencial: a pluralidade, o colorido, presente na cultura nordestina, nos diferentes aspectos dos diferentes estados, e na cultura brasileira como um todo. Assim, a própria constituição do Candiero, sua postura, musicalidade e a localização geográfica de cada um dos membros é símbolo do que o Candiero será como movimento artístico.

Outro ponto importante e já mencionado acima é a relação do Coletivo com as redes sociais. Oficialmente, o Candiero **teve** seu início na segunda metade de 2019, com lançamentos de Marco Telles, Ana Heloysa e João Manô. A partir desse momento, inicia-se uma intensa atividade nas redes sociais para a propagação de sua arte. Para isso, eles se valem das lógicas que orientam a sociedade de massas. Como argumenta Jesús Martín-Barbero (2015), *massa* não significa “anonimato, passividade e conformismo”, como se pensou outrora. E, assim como Barbero aponta o rádio e o cinema como elementos de propulsão e intensificação do fluxo entre os diferentes estratos sociais, podemos dizer que as redes sociais (como o Instagram) e as plataformas de compartilhamento de vídeos permitiram que se difundissem novas formas da cultura antes restritas a contextos locais ou regionais.

Foi através do Instagram que o Candiero conseguiu, pouco a pouco, alcançar muitos outros sujeitos que possuem inquietações semelhantes às deles. Pessoas que vivem no seio da igreja evangélica brasileira, mas que não se conformam com certas posturas políticas e artísticas dominantes nas diferentes denominações. Com relação às mídias sociais, o Candiero possui uma política de “crescimento orgânico” nas redes sociais, o que significa que cada seguidor é conquistado por ser verdadeiramente uma pessoa e não apenas um número na plataforma. Assim, o Candiero cria grupos de Whatsapp para conversar com seus seguidores e gera movimentos por meio de seus fãs no Twitter e no Instagram. Essas ações, intensificadas pelo contexto da pandemia em 2020 e 2021, permitiram a criação de um senso de comunidade *online*, gerando um ambiente onde questões artísticas e teológicas podiam ser discutidas com ampla abertura, e no qual era possível estabelecer relacionamentos e amizades com os artistas que se admirava. Tais ações ocorriam à margem do que se passava na indústria gospel corrente e, com isso, eles se diferenciavam muito do que os membros das igrejas por todo o Brasil estavam acostumados a viver em suas próprias comunidades. Isso

resultou em um ciclo que se retroalimenta. As ações geram mais seguidores e apoiadores, o que gera mais ouvintes nas plataformas de *streaming*, fato que gera ainda mais seguidores e apoiadores, gerando ainda mais poder nas ações. Dessa forma, o Coletivo Candiero cresceu em popularidade no período entre 2020 e 2022 e continua se difundindo por todo o país.

O que chama atenção nesse processo de propagação nacional é o local de origem de cada um desses artistas. Canclini, em seu livro *Culturas híbridas* (2019), disserta acerca da convivência em um mesmo espaço geográfico de artefatos culturais, materiais e imateriais, de diversos tempos. Há, assim, a convivência de algo tradicional na vida de muitos desses artistas, como em Julhin de Tia Lica, bonequeiro de João Redondo, e Midian Nascimento, feirante na Feira de Caruaru, que se unem a artefatos culturais da contemporaneidade, estratégias de marketing e divulgação nas redes sociais, utilizadas por grandes empresas ao redor de todo o mundo. Logo, por esse caminho, artistas do interior ou de cidades de pouca relevância econômica no capitalismo brasileiro alcançam reconhecimento nacional.

Todo esse percurso traçado pelo Coletivo Candiero, contudo, não seria possível sem alguns precursores. O próprio Marco Telles diz que o Candiero não está inventando algo novo, mas está seguindo uma tradição de valorização da música brasileira que já fora iniciada por muitos antes deles, mas que é invisibilizada pelos algoritmos e pela lógica mercadológica atual. Assim, faz-se necessário falar acerca do que veio antes do Coletivo, àqueles a quem os próprios artistas reconhecem como sendo referências de gerações anteriores.

2. “Do que somos feitos?”¹ antecedentes do Coletivo Candiero

A pluralidade de pensamentos é algo que é característico dos movimentos surgidos na música popular brasileira e que marcaram e mudaram para sempre os rumos da arte no Brasil. Esse aspecto se observa tanto no Candiero como em muitos outros momentos históricos, quase sempre associado à confluência de mentes e características artísticas para a criação de algo novo a partir de referências previamente difundidas.

Jairo Severiano, em seu livro *Uma história da música popular brasileira* (2013) demonstra como foi importado para o Brasil um variado conjunto de formas musicais europeias, como a polca, a valsa e a moda. Essas formas foram amplamente utilizadas e reestruturadas pelas camadas mais populares da sociedade, em sua vasta maioria composta

¹ *Do que somos feitos*, canção de Dri do Sol, lançada em 2022 pelo Coletivo Candiero.

por negros e pobres. Apesar da pressão da tão aclamada “música erudita” sobre as formas mais populares, o que realmente se estabeleceu e se propagou pelo Brasil foi a música feita pelo povo para o povo, uma música concebida no Brasil a partir das referências externas, tanto da Europa como da África e também outras internas, originárias do próprio continente americano.

Acerca desse processo de múltiplas influências derivando em novas formas musicais falaremos mais à frente ao discutirmos a hibridação cultural no Nordeste brasileiro. Por enquanto, o que chama atenção é que essa música que se propaga e que marca a cultura e a arte brasileira é formada por muitos indivíduos e grupos que se juntam. Severiano (2013) conta a história das bandas de barbeiros, das bandas de operários, dos grupos de choro, das rodas de samba e tantos outros movimentos importantes da música popular brasileira na virada para o século XX e demonstra como a coletividade foi importante em cada um desses casos. Apesar da presença de grandes nomes, como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense, Sinhô e tantos outros, nenhum deles jamais foi um fenômeno isolado. Há sempre um contexto de músicos semelhantes a eles, mesmo que de menor expressividade ou relevância histórica, que os apoiaram e foram fundamentais para a propagação dos gêneros que representam na sociedade como um todo.

Dito isso, poderemos ver em dois contextos diferentes – um da música popular brasileira no geral e outro mais específico da música cristã brasileira – a importância da coletividade e desse contexto artístico para o surgimento do Candieiro.

2.1. Contracultura no Nordeste brasileiro: Jaguaribe Carne e Manguebeat

Dois importantes atores dessa história estão localizados nas capitais João Pessoa e Recife. O primeiro deles é o Jaguaribe Carne, grupo musical originalmente fundado por Pedro Osmar e Paulo Ró em 1974, mas que logo se expandiu para além da música e para além dos dois irmãos, servindo de influência para artistas da região da Paraíba e de outros estados do Nordeste, como foi pesquisado e relatado por EGYPTO (2015).

Apesar do pouco reconhecimento midiático, o grupo foi uma referência fundamental na formação de muitos artistas de relevância nacional, como Lenine, Elba Ramalho e Chico César. Outro artista marcado pela influência do Jaguaribe Carne foi Filipe da Guia, considerado uma das grandes mentes criativas do Candieiro, produtor de vários dos álbuns, EPs e singles. Membro, compositor e produtor da Calmará. Jaguaribe Carne inspira a tantos

por não ser simplesmente um grupo de música, mas por ser um movimento que se autodefine como guerrilha cultural. Intenta-se uma fomentação da cultura local através de várias iniciativas diferentes. Trabalha-se com as artes plásticas, com educação e discute-se filosofia. Além disso, sua musicalidade trabalha com as diferentes características e complexidades das manifestações musicais brasileiras e latino-americanas. Não há um estilo ou conceito que rotule e conclua o que é o Jaguaribe Carne. É um movimento em constante mudança.

Jaguaribe Carne se assemelha ao Coletivo Candieiro de diversas formas. Primeiramente pela própria formação física, liderados por uma dupla de amigos que agem como liderança intelectual (Marco Telles) e artística (Filipe da Guia) e localizados na mesma capital, João Pessoa. Em segundo lugar, por ser uma produção advinda de classes populares que foca no próprio povo, movimentando diferentes linguagens artísticas, se comunicando com a cultura local e global, sem muito glamour midiático, mas que, apesar disso, influencia artistas e pessoas pelo Brasil inteiro.

Na esteira do Jaguaribe Carne, alguns anos mais tarde, surge o Manguébit, que, devido à grafia deturpada adotada pela mídia da época, tornou-se Manguébeat (MONTARROYOS, 2010). O movimento germinou na chamada grande metrópole do Nordeste, Recife dos anos 1990. À época, havia uma forte crise na cidade, levando muitos dos seus moradores a viverem em grande pobreza, mas, apesar disso, exibia para o restante do Brasil cores da música tradicional local e uma relação mais intensa com o mundo globalizado do que outras regiões do Nordeste brasileiro. Tal história é contada no livro *Manguébeat* (2017, p.), de Julia Bezerra e Lucas Reginato.

O mangue é o bioma que cerca a cidade de Recife. No nome do movimento, “Mangue era o que ainda restava do organismo vivo da cidade, e o ‘beat’, um impulso elétrico que ele necessitava para voltar à vida” (BEZERRA e REGINATO, 2017, p. 3). O manguébeat, assim, une jovens músicos de diferentes gêneros para movimentar a cena cultural da cidade e pensar nas questões sociais que os envolviam, trazer voz para a periferia de Recife. Um dos grandes símbolos do movimento é a parabólica fincada na lama, muito representativo ao fazer alusão ao modo como o movimento buscava suas referências em outras partes do mundo, no rock, na guitarra elétrica, no hip hop, no metal; mas continuava essencialmente enraizado no mangue, na cultura local. Daí surgem fenômenos como Chico Science e Nação Zumbi, apresentando maracatu e coco em diálogo com elementos do rock e com uma poesia falada; Mundo Livre S/A, mesclando cavaquinho com guitarra elétrica, e Devotos do Ódio, banda de punk rock, gênero essencialmente estrangeiro, formada por jovens pobres da favela do Alto José do Pinho, em Recife.

O Mangubeat, diferente do Jaguaribe Carne, alcançou projeção nacional com muito mais facilidade pela própria proeminência de Recife como metrópole nacional. E o Candiero, também lista o movimento entre as suas principais referências. O single “*Oração de São Pedro*” de Julhin de Tia Lica pode ser relacionado imediatamente à sonoridade de Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo. Ademais, o Mangubeat, assim como o Jaguaribe Carne, também se coloca em uma posição contrária à cultura hegemônica, contestando e reinterpretando significados e artefatos culturais impostos. O Mangubeat, através da música, cria novas estéticas para a cultura local recifense, numa criação coletiva, formada pela confluência de muitos indivíduos diferentes, e se coloca na discussão nacional com as correntes dominantes, desafiando a hegemonia de gravadoras e produtoras culturais centradas no Sudeste brasileiro. Essas características também estão presentes na constituição do Coletivo Candiero e se tornará claro como tal desafio é colocado com relação à indústria gospel.

2.2. Vencedores por Cristo, Stenio Marcius, Palavrantiga

Marco Telles Belohuby, o mesmo que tem liderado o Coletivo Candiero, na terceira parte de seu livro *Vida Após o Gospel* (2019), faz um breve histórico de diversas gerações da música cristã evangélica brasileira, salientando as motivações culturais, teológicas e mercadológicas envolvidas em cada momento. Assim, o autor cita algumas referências que se tornaram fundamentais para o surgimento de um projeto como o Candiero. Obviamente, não cabe no presente trabalho expor toda a história dos diversos grupos evangélicos no Brasil. Destacaremos, contudo, três nomes que ajudam a expressar o argumento que buscamos comprovar.

No primeiro momento de sua análise histórica, Belohuby aponta a motivação missionária de diversos artistas nos anos 1970 para investir na produção musical. Fundados nisso, começou a florescer uma produção artística que, pela primeira vez no contexto evangélico brasileiro, não se resumia apenas a traduções de hinos e canções de repertório estrangeiro, mas tinha características próprias nacionais. Assim, artistas como Jayrinho, grupo Elo e, o mais influente de todos, Vencedores por Cristo (VPC) absorveram e utilizaram elementos de uma nova musicalidade do período a fim de produzir suas próprias canções, relacionando sua sonoridade com tendências da Bossa Nova e MPB da época.

O VPC, que trataremos mais de perto, era composto por jovens universitários de diversas denominações evangélicas e, ao longo dos anos, possuiu diferentes formações, pois a VPC era mais uma iniciativa missionária e musical do que uma banda fechada. Entre as grandes façanhas do VPC e seus integrantes, estão o desenvolvimento de uma grande quantidade de músicas executadas nas igrejas protestantes do Brasil inteiro e a produção do primeiro álbum de música cristã brasileira composto apenas por autores brasileiros, o álbum *De vento em popa* (1977).

Acerca do VPC e sua relação com o Candiero podem-se estabelecer muitos vínculos. Algo que SILVA (2019) demonstra em sua tese de mestrado, por exemplo, é a maneira como o VPC se relaciona com a cultura da época, elaborando canções cristãs que dialogam com discursos políticos e ideológico, endossando-os, ressignificando-os ou confrontando-os, como as políticas nacionalistas do governo Médici, as propostas hippies e o contexto mundial da Guerra Fria. A postura artística do VPC é se inserir na cultura do mundo que o cerca, conversando com a sociedade de seu tempo, utilizando-se de sua estética visual e sonora.

O LP *De vento em popa* (1977), o mais polêmico dentro e fora do meio cristão, apresentou inovações artísticas que se aproximavam do rock dos anos 1970, do samba e da bossa-nova, do jazz norte-americano, da tropicália e de outras estéticas correntes. O próprio vocabulário das composições apresenta uma proximidade maior com o discurso coloquial. Tais inovações artísticas foram recebidas com críticas por grande parte das lideranças evangélicas da época, mais conservadoras e contrárias a uma relação tão próxima com estéticas ditas “mundanas”. Contudo, há quem celebre o álbum, dentre estes destaca-se o próprio Coletivo Candiero, como um marco para jovens cristãos que ansiavam produzir música brasileira, mas que não encontravam espaço para tal no contexto cultural de seus próprio país e nas congregações (SILVA, 2019).

Marco Telles Belohuby e Filipe da Guia também salientam a produção de outro compositor cristão como fundamental em suas formações artísticas: Stenio Marcius, quem Marco Telles reputa ser o maior dentre os compositores brasileiros. Da sua obra, o que mais evidencia relacionar-se com as preocupações do Candiero é a intenção poética clara de seus versos, buscando um olhar novo sobre histórias bíblicas e situações da vida, utilizando-se de um vocabulário criativo e livre de amarras. Além de uma busca por novidades sonoras, não simplesmente a repetição de fórmulas já produzidas no meio cristão ou fora do meio cristão (como o VPC fizera), mas, de fato, produzir algo novo, capaz de ser **conquistado** artisticamente até mesmo para o público geral.

Tanto o VPC quanto o Stênio Marcius continuam a inspirar artistas cristãos atualmente. Todavia, um outro grupo, mais recente, surgiria em meados dos anos 2000, a banda Palavrantiga. Como Nogueira (2018) afirma, a banda faz parte de um movimento específico do início do século denominado, por vezes, de Novo Movimento, o qual traz uma arte produzida por cristãos que se afasta dos clichês comuns do gospel e preocupa-se em integrar-se com a arte produzida pela sociedade no geral, gerando uma estética musical aprazível tanto para o público cristão como para o público geral.

Marco Telles Belohuby e Filipe da Guia, ao explicarem a origem do Candiero em vídeo (2020), salientam a importância de Marcos Almeida, líder do Palavrantiga. Os dois contam como Marcos Almeida foi fundamental no endosso da iniciativa deles, que ganha, assim, um outro sentido. Marcos Almeida soube do Candiero e perguntou a Marco Telles se seria possível um pequeno sarau no qual todos os artistas participariam mostrando suas canções. Após esse evento, firmou-se uma parceria entre Marcos Almeida e o Candiero, o que levou a um incentivo e apoio mútuos. Esse fator marcou o Candiero justamente por tudo o que Marcos Almeida representava.

Belohuby (2019, p.) conta um pouco da história do Palavrantiga também. Trata-se de uma banda que se separava da onda e moda gospel da época, adotando uma musicalidade mais original, trazendo elementos de rock, samba e bit-pop para suas canções e arranjos e letras inteligentes, com referências intelectuais e uma poesia autêntica. Além disso, a forma como o Palavrantiga se propagou também é representativa de sua importância. Sem gravadora, publicaram de forma gratuita *online* no MySpace seu primeiro EP (Extended Play, álbum de música mais longo que o single e mais curto que o Long Play). Através da internet, o grupo ganhou repercussão entre jovens cristãos universitários e, “principalmente, entre os grupos mais ortodoxos da igreja, que há bastante tempo não possuíam um representante forte entre os principais expoentes da música cristã” (BELOHUBY, 2019).

A relação do Palavrantiga com as mídias, a maneira como se prolifera e sua postura são características que podemos ver ecoando no projeto do Candiero, assim como a poesia de Stênio Marcius e a coletividade e brasilidade de Vencedores por Cristo em *De vento em popa* e outros álbuns. Como Marco Telles afirma em vídeo, comentando a origem do Candiero (2020), eles não estão inventando algo absolutamente novo. Porém, o que estão fazendo de novo é fomentar a criação de uma cena artística cristã de alta relevância no Nordeste do Brasil, ampliando os germes lançados por Jaguaribe Carne e Mangubeat, exploram algo até então inédito, já que as cenas da música gospel e cristã no geral sempre se fundamentaram no Sudeste.

Antes de avançar para os aspectos práticos do que essa mudança de paradigma aponta em termos culturais dentro do cenário evangélico brasileiro, é preciso dar um passo atrás e entender a formação histórica e cultural nordestina em termos sociológicos.

3. Marat Sá: História Sociocultural e Híbridação no Nordeste brasileiro

Para começarmos a desenvolver esse assunto, é importante termos em mente uma noção pré-estabelecida do que é o Nordeste brasileiro. Para tanto, seguiremos a ideia de ALBUQUERQUE JUNIOR (1994):

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os lugares, os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros permanentes da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma especialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram unidade e presença. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1994)

O autor expõe que a visão homogeneizante do Nordeste brasileiro surgiu a partir de construções discursivas que são aglutinadas a fim de dar um tom de unidade para toda uma região naturalmente diversa. Assim, é bom termos em mente que a existência de um Nordeste como presença histórica *a priori* é uma falácia. Trata-se, antes de tudo, de uma construção discursiva que surge a partir do final da primeira metade do século XX principalmente a partir do enfrentamento do Nordeste com outras regiões brasileiras. Desta forma, teremos sempre em mente que o dito Nordeste, afirmado como uma região neutra, homogênea e dotada de certas características essenciais compartilhadas por todos os seus estados membros, na verdade é uma região extremamente complexa, dotada de diferentes características sócio-históricas que confluem ou entram em conflito. O Candiero, como grupo artístico, não será alheio a esse fato. Por outro lado, pegará aquilo que foi imposto ao Nordeste como uma estratégia de homogeneização e anulação e transformará em força a partir da união dos artistas.

Tendo isso em mente, é preciso compreender, a partir das reflexões de Canclini (2019), como essa lógica de Nordeste se insere na modernidade, entendendo a formação da sua cultura como um processo de híbridação entre diferentes povos. Entendemos por híbridação o que diz Canclini na introdução à edição de 2001:

(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2001, p. XIX)

Logo, a cultura da região Nordeste, assim como o Brasil e a América Latina como um todo, é fruto de um processo de hibridação de tradições diversas de diferentes partes do globo. Historicamente e com maior relevância, temos, ao menos, três que se desmembram em outras tantas: a corrente Europeia, principalmente portuguesa pelo processo colonizador, mas também de outras partes do continente, como Holanda, Alemanha e Espanha; a corrente Africana, causada pela diáspora de negros escravizados de diferentes regiões de África e que também foram espalhados de forma diversa pelo território brasileiro; a corrente Americana, formada pelas próprias nações ameríndias originárias que já estavam presentes no território. Assim, tendo em vista o conceito de hibridação de Canclini, ao levar em consideração a diferente distribuição desses povos advindos de diferentes continentes, nota-se a impossibilidade de uma homogeneização cultural nordestina. Desta forma, compreendemos ainda melhor a ideia do Nordeste como um território construído a partir de uma visão em conflito com a região Sudeste do Brasil, como aponta ALBUQUERQUE JÚNIOR (1994).

Um outro fator da história cultural geral mencionado por Canclini (2001) é necessário para se entender os fenômenos que estudamos. Trata-se da presença simultânea no espaço geográfico de tradições populares antigas de diferentes origens em interação com os elementos típicos da modernidade, tanto técnica quanto cultural. Como diz Canclini, “na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (2001, p.19). Isso aponta para a presença simultânea de mentalidades, símbolos, artefatos e bens culturais materiais e imateriais, como os batuques, as religiosidades, os rituais antigos, as danças de roda, o São João e o Carnaval; com os elementos típicos da modernidade, a televisão, a internet, o Spotify, o Instagram, a antena, a guitarra elétrica, as informações **midiáticas**. A cultura Nordestina, como de toda a região latino-americana, é formada por uma interação constante da cultura popular, da elite e das massas, confluindo de diferentes formas, em diferentes tradições e por diversas vias midiáticas e tradicionais.

Esclarecendo ainda mais, pode-se observar a maneira como o Jaguaribe Carne é um fruto dessa história de hibridação em diferentes níveis. O próprio Pedro Osmar, um dos fundadores do grupo, comenta sobre os primórdios do movimento:

Naquele momento dos anos 70 a gente escutava Gonzaguinha, escutava Caetano, Gil, a linha tropicalista mesmo, a linha da música universitária, quer dizer, que era o que se discutia mesmo nos festivais de música, aquela polêmica toda que existia entre uma música e outra, os embates que tinham com as canções de protesto, a bossa nova, a jovem guarda, a música regional como um todo, o rock, quer dizer, tudo isso vai pro festival de música e a gente tá lá dentro vivendo aquilo. (OSMAR, 2007)

O Mangubeat terá a mesma formação. No “Manifesto dos caranguejos com cérebro” (1992), Fred Zero Quatro, vocalista e compositor da banda Mundo Livre S/A, expressa essa característica:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Hoje, os manguboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. (FRED ZERO QUATRO, 1994)

Fica claro, principalmente para um dos maiores símbolos do Mangubeat que se trata de um movimento de união do que é local com o que é global. Contudo, não é simples união ou mistura, trata-se da criação de algo novo a partir das referências prévias. E foi com essa sonoridade diferenciada e inovadora que as bandas recifenses começaram a conquistar espaço no circuito nacional, especialmente devido às grandes mídias **aportadas** em São Paulo, que alavancaram a cena do Mangubeat como um grande movimento dos anos 1990, como aponta Montorroyo (2010). Com relação ao Coletivo Candieiro, temos algo análogo e diretamente ligado ao que Mangubeat e Jaguaribe Carne viveram. Porém, com um termo próprio: o Marat Sá.

“Marat Sá” apareceu pela primeira vez na canção homônima do disco *Barulho* (2020), de Midian Nascimento, em composição de Filipe da Guia. A princípio, Marat Sá era simplesmente um solfejo, uma sequência de sons sem um significado específico, que o próprio Filipe da Guia disse ter se inspirado em um Solfejo de Chico César na canção *À primeira vista*. O termo, entretanto, causou polêmica entre os fãs, que debatiam e questionavam seu significado, sempre tendo que ouvir a resposta de que não tinha um significado específico. A partir dessa predisposição poética ao termo Marat Sá, um termo que busca uma beleza por si só, sem nenhum significado por detrás, um solfejo que é belo simplesmente por ser, Marat Sá passou a ter um sentido. Como Midian Nascimento explica em vídeo, “(A palavra) não tem um significado, não significa tal coisa, não é sinônimo de

algo, mas ela tem um sentido” (2021). Esse sentido é justamente esse estilo de compor característico do Coletivo Candiero, no qual, firmado numa essência de brasilidade, de cultura brasileira, retêm-se diferentes referências e características estéticas para a formação de algo belo, uma forma específica de comunicar cantando, uma linguagem de composição.

Contudo, Marat Sá é isso tudo feito com afeto, união e parceria. A cantora segue dizendo em seu vídeo que “A Calmará é Marat Sá, a Midian é Marat Sá, Julhin de Tia Lica é Marat Sá, o Candiero é Marat Sá. (...), O almoço de domingo é Marat Sá (...), Marat Sá é chamego, é calor. Marat Sá é Margarete. Marat Sá são todos os nossos amigos que viajam (...) pra se reunir junto com a gente”. Logo, o termo, difícil de explicar para os próprios membros do Candiero, abarca não simplesmente a parte estética, sensível, mas a própria postura pública e privada dos membros do Candiero, comunicando que, de certa forma, tudo faz parte de um mesmo todo.

Marat Sá, portanto, tendo em vista tudo que já foi dito até aqui, traz em si um elemento histórico e cultural. Considerando a formação da população e da cultura brasileira, a hibridação de culturas, a confluência de ritmos, estéticas e sonoridades para a geração de algo novo, a constituição do nordeste por meio de conflitos e as características dos movimentos artísticos musicais brasileiros de se fortalecerem e falarem por meio da união de muitos; podemos dizer que tudo isso é Marat Sá. O termo traz consigo toda essa história de formação e os muitos artistas brasileiros que escreveram, cantaram e sofreram ao longo do tempo. Como dito anteriormente, o Coletivo Candiero não está alheio ao que ocorre no mundo, às correntes históricas e artísticas. Porém, por serem um movimento também ligado ao Cristianismo, gera certo incômodo em uma população acostumada à sonoridade e discurso gospel, mais despreocupada com as questões históricas do Brasil e mais afastada da realidade social e artística.

4. A indústria cultural e hegemônica do gospel frente à cultura brasileira

O mundo gospel terá uma postura muito mais fechada do que movimentos como o Candieiro. Mesmo com as poucas exceções, a postura geral desse recorte do mercado fonográfico é (e sempre foi) de um apagamento da cultura nacional. De certa forma, uma alienação às questões que mais são caras a produção artística do país. Entretanto, para entender a formação da cultura do gospel, é preciso entender um pouco da formação da cultura da cristandade no geral. Certamente não nos cabe dissertar acerca de todos os aspectos, mas traremos algumas características principais para a melhor compreensão dessa questão.

4.1. Uma pequena história da formação da cultura cristã e sua vinda ao Brasil

Um primeiro aspecto importante e que remonta ainda à época medieval, quando a Igreja Católica dominava na Europa praticamente todos os setores da produção artística e social, é o pensamento dualista. Tal ideia predominava naquele espaço social, como apontado por Dooyeweerd (2015) e Albano (2010), tendo origens no pensamento grego de fundamentação platônica, no qual há dualidade entre alma e corpo. Esse pensamento adotou diversas aparências ao longo da tradição filosófica e teológica europeia, vide Descartes e Tomás de Aquino, e repercutiu na maneira como a sociedade enxergava certas manifestações. Segundo essa ideia, aquilo que está no domínio da alma é puro, bom, belo e perfeito. O que está no domínio do corpo é perverso, mau, feio. Assim, o corpo assume um caráter secundário na lógica do que é mais valioso na sociedade.

No pensamento religioso, isso se aplica ao nascer um ao dualismo entre aquilo que é sagrado e aquilo que é profano. **O pensamento de que a alma é a parte boa do ser humano, ao impregnar a mentalidade da igreja europeia medieval, resultou em que** tudo aquilo que servirá

de alimento para a alma será ~~o que~~ é sagrado e valorizado. Logo, as orações, as penitências, as missas, os templos, a teologia, a contemplação da natureza, e a própria arte, convertida em arte sacra, será considerado aquilo que é bom e de maior valor. De forma análoga, a vida e a arte, que não **estão** diretamente **ligadas** a temáticas religiosas, **terão** menor valor ou **serão** mesmo demonizadas. Exemplos disso são o cantochão e o canto gregoriano, formas artísticas da alta idade média europeia, nos quais toda instrumentação é retirada e a melodia é monótona porque havia um entendimento de que a música, em si, era algo que apelava à sensualidade e aos prazeres da carne.

Esse dualismo transforma-se logo em outro, o dualismo entre a aristocracia e o povo, mais tarde transformando-se no dualismo entre a burguesia e o povo. Barbero (2015) disserta acerca das diferentes manifestações culturais desse período e a maneira como a cultura popular se contrapunha a esses estratos dominantes das sociedades europeias. Dessa forma, ao se compreender a aristocracia, num primeiro momento, como representante secular dos poderes divinos, representantes do próprio Deus, a produção cultural da e para a aristocracia assume um caráter de ser melhor, de maior valor, “alimento para a alma”, enquanto as manifestações populares são consideradas inferiores. De maneira análoga, com a ascensão do pensamento humanista na Europa, principalmente a partir do Renascimento, e a sua expansão no Iluminismo do século XVIII – no qual a religião vai perdendo força e cedendo espaço para a razão e para o poder do Estado – tudo aquilo que é voltado para um pensamento mais racional e conectado às classes dominantes vai ser considerado de maior valor.

Barbero (2015) exemplifica tal característica ao comentar:

P. Burke estuda o processo de enculturação do mundo popular e distingue nele duas etapas: uma primeira, que vai de 1500 a 1650 e durante a qual o agente de enculturação é o clero; e uma segunda, de 1650 a 1800, na qual o agente primordial já é plenamente laico. (...) a partir de propostas dogmáticas diferentes, convergem, sem dúvida, para o mesmo objetivo de purificar costumes daquilo que ainda resta de paganismo, e isso no que se refere tanto às representações e práticas religiosas quanto às outras práticas culturais. (Barbero, 2013, p. 106)

O autor seguirá comentando acerca dos elementos populares, como o riso do povo, as danças e outras manifestações, e como tais artefatos culturais eram considerados como recipientes de superstições e paganismo. Logo, compreendemos o riso, a dança, a cultura do povo, em síntese, como rival dualística das virtudes, da razão, das artes finas, da cultura da elite. É importante lembrar-se também, como afirma Canclini (2019), que até o século XIX a

arte não se constituía como um território separado autônomo, mas estava radicalmente integrada à sociedade. Assim, podemos perceber como a partir do pensamento dualista da época, o que é popular, as danças, as canções, as sátiras, as pantomimas, produzidas pelo povo são demonizadas. Contudo, aquilo produzido pelas classes dominantes, a arte chancelada pelo poder eclesiástico e, posteriormente, pelo poder estatal, são consideradas mais sublimes, alimento para a alma; são divinizadas.

Isso afeta a cultura brasileira na medida que toda essa mentalidade é importada para o Brasil pelo processo de colonização. Se as próprias manifestações culturais populares da Europa já eram consideradas como tendo valor inferior e eram em certa medida demonizadas, quanto mais serão as manifestações de povos fora da Europa. O pensamento colonizador assume-se como pensamento civilizatório eurocêntrico, no qual o homem branco europeu de classe dominante é o topo na escala social; há a difusão de um sistema de sociedade fundamentado na Europa. Como diz Ramón Grosfoguel (2002), “Um sistema de mundo europeu/capitalista/militar/cristão/patriarcal/branco/heterossexual/masculino chegou nas Américas e estabeleceu, no tempo e no espaço, várias hierarquias globais simultaneamente emaranhadas” (tradução minha). Esse pensamento, naturalmente, envolve e influencia o pensamento religioso e se espalha pelas manifestações cristãs em território brasileiro. O Estado brasileiro do século XIX e início do século XX, por exemplo, aliado ao catolicismo, criminaliza práticas e manifestações culturais de origem africana, tanto religiosas quanto artísticas; e o campo artístico em si, mais autônomo a partir do século XIX, assume critérios de avaliação fundamentados no pensamento artístico europeu. Mesmo nas gerações modernistas, que buscavam uma linguagem mais aproximada do Brasil, o que predominava eram os modos de produzir, entender e consumir arte oriundos da Europa. Grosfoguel prossegue:

Uma hierarquia estética de artes elevadas vs. artes primitivas ou ingênuas, na qual a Ocidental é considerada superior e elevada e o não-Ocidental é considerado como produtor de formas inferiores de expressão institucionalizadas em museus, galerias de arte e no mercado de arte global. (GROSGOUEL, 2002)

No meio evangélico isso também é uma realidade. As canções executadas em sua grande maioria até os anos 1970 vinham de repertório europeu ou estadunidense, sendo traduzidas e adaptadas para o português (SILVA, 2019). E quando começou a haver uma abertura para a música brasileira, como no álbum *De Vento em Popa* (!977) citado anteriormente, houve grande repercussão negativa. Na igreja brasileira, como aponta Silva, os

instrumentos tocados inicialmente eram apenas o piano. Com o passar do tempo e depois de muitas dificuldades, outros instrumentos, como o violão (associado ao povo, à boemia), as guitarras elétricas e bateria (associadas a manifestações populares da juventude, do rock, da rebeldia) e, com muita dificuldade, instrumentos de origem africana foram sendo incorporados. Isso tudo demonstra o conservadorismo no âmbito estético-artístico e a maneira como ainda há uma preservação do pensamento dualista: certos instrumentos e musicalidades são demoníacas, profanas; outros são santos, sagrados. Contudo, essa definição não está diretamente relacionada aos instrumentos e ritmos em si, mas ao grupo no poder que detém tais artefatos culturais e os classifica assim. Veremos, a seguir, como a indústria gospel se solidifica sobre esse fundamento.

4.2. A ascensão e proliferação da cultura gospel de massa

Belohuby (2019) nos dará um ótimo panorama sobre o surgimento da indústria gospel a partir da mudança da mídia dos discos de vinil para o CD e o surgimento dos primeiros selos de música gospel nos anos 1990. Se anteriormente havia uma preocupação basicamente evangelística na produção da música cristã, com artistas como Vencedores por Cristo, agora passa a haver a possibilidade de se integrar a um mercado e trabalhar especificamente com música cristã. As gravadoras, por sua vez, passam a perceber a potencialidade desse mercado pelos altos números de vendas gerados e investem ainda mais em novos nomes para compor o cenário.

Em um primeiro momento, muitos ministérios de louvor, nome dado ao grupo da igreja local responsável pela música, começam a lançar seus CDs e alcançar uma projeção nacional. Belohuby (2019) destaca como isso começa a moldar o canto congregacional nas igrejas, canções começam a se espalhar e ser executadas por todo o país. O autor também demonstra como os arranjos e letras, antes com mais elaboração poética e variedade de ritmos, buscando, de alguma forma, autenticidade musical, passa a ser cada vez mais simplificado e uniforme, com letras e formas musicais que se repetem. Percebe-se, portanto, como a música cristã, pouco a pouco, se transforma em uma indústria de massa.

Logo, há uma proliferação dentre uma grande parcela da população brasileira, cada vez mais evangélica, que consome e é moldada pelos pensamentos, símbolos, canções dessa indústria cultural que é o gospel. Assim, a imagem do “cantor gospel” é cada vez mais revestida de glamour, como algo de sucesso e luxo, os encartes e capas do CD são recheados

de imagens de beleza, com joias e roupas caras, os videoclipes e canções contam com altas produções e muitas das letras mais executadas possuem um viés de vitória e aprovação. Belohuby (2019) salienta tal característica das letras ao comentar a teologia de confissão positiva, que foca na vitória e conquista sobre o mundo material apenas pela declaração do que se deseja, acusada por muitos cristãos de ser uma teologia herética.

Dessa forma, o mercado gospel foi tornando-se o “bezerro de ouro”, como critica o autor, que é hoje em dia. Isso porque toda essa imagética acabou tornando-se o que muitos evangélicos entendem como religião. Pouco a pouco o ser gospel moldou o que significa ser cristão. Um exemplo contundente disso ainda na década de 1990 são as bandas de rock que se declaravam cristãos, mas não se aliaram à cultura do gospel. Dentre estes estão Cathedral, Katsbarnea e Oficina G3, muito aceitos entre o público jovem alternativo da igreja, mas criticados pela cultura gospel. Da mesma forma, ao longo dos anos 2000, cantores como Ana Paula Valadão e o fenômeno Diante do Trono (recordista de vendas no Brasil e o maior público em um show de música cristã no mundo todo) e David Quinlan moldaram a liturgia nos cultos evangélicos pelo Brasil, nas quais as canções ganharam o papel de destaque e outros momentos receberam papel secundário.

Da segunda metade dos anos 2000 em diante, a música gospel foi alimentada pela proliferação das redes sociais no Brasil, como aponta Belohuby (2019), que permitiram a maior difusão da música gospel e a devoção dos fãs na defesa de seus ídolos gospel. O autor evidencia como não importava mais os deslizes teológicos apresentados pelos artistas, os fãs sempre estavam dispostos a justificar de alguma maneira. Dessa forma, os evangélicos brasileiros, e o cristianismo no geral, deixa de ser influenciado simplesmente por concílios e lideranças eclesiásticas, como ocorrera em outras épocas da história da Igreja, mas passa a ser diretamente influenciada pela indústria de massa gospel. Assim, sendo a indústria, um ambiente com uma arte superficial, que não tange muitas questões sociais e foca na vitória e na felicidade individual (com algumas exceções), os “devotos” de tal fé gospel tornam-se semelhantes.

Assim, tendo em vista que a música cristã do meio gospel está fundamentada nas questões culturais e colonizatórias expostas anteriormente, essas mesmas questões influenciam diretamente os consumidores dessa indústria, reforçando um comportamento e julgamento estético específico. Desta forma, voltando ao tópico principal deste trabalho, o Coletivo Candiero soará com estranhamento devido a seu caráter e musicalidade periféricos, como discutiremos a seguir.

4.3. Periferia da periferia: O Candiero e sua relação com a cultura.

A partir do processo de globalização e internacionalização do sistema capitalista, o mundo foi, pouco a pouco, diferenciando-se seguindo determinadas características que exibiam com relação a esse sistema econômico global. Seguindo a teoria dos sistemas-mundo, proposta por Wallerstein em sua obra fundamental *O Sistema-mundo moderno*, publicada em três volumes (1974, 1980 e 1989), alguns países do capitalismo mundial seriam definidos como centrais, nos quais há maior sofisticação tecnológica e no qual estão as sedes das grandes empresas internacionais; países periféricos, que não possuem o mesmo avanço e sofisticação tecnológicas, sendo em sua maior parte países agrícolas, de exportação, fornecimento de matéria-prima e mão de obra para países centrais; e os países semiperiféricos, uma zona intermediária, periferia para o centro, mas central para países ainda mais periféricos. Nessa terceira definição se encontraria o Brasil.

Contudo, tendo a perspectiva de Canclini (2019) e de Grosfoguel (2002) acerca da circulação dos bens culturais e da imposição colonizatória de certos modos de pensar e de objetos culturais, pode-se pensar que tal lógica de periferia-centro aplica-se também na rede simbólica. Há, portanto, o que é produzido culturalmente pelos países centrais como sendo dotado de uma “maior sofisticação” simbólica, mais legítimo dentro do sistema mundial global, enquanto o que é periférico assume o lugar de menor importância.

Além disso, partindo da perspectiva de Albuquerque Júnior (1994) acerca da concepção do Nordeste brasileiro, podemos pensar sobre a existência de zonas de centro e periferia dentro de um mesmo país, como subdivisões desse sistema-mundo. Assim, tendo em vista aquilo que já dissertamos até aqui, podemos localizar o Nordeste brasileiro em uma zona de periferia dentro de um ambiente já periférico e, a depender da região do Nordeste, há ainda outra camada de periferia. Historicamente, como apontado por Silva (2019) e também por Marco Telles Belohuby em vídeo (2020) ao comentar as origens do Candiero, o Sudeste brasileiro, no mercado fonográfico, atuou como um centro do capitalismo, da produção, relegando a outras regiões do país à posição de periferia. Semelhantemente, Recife, como fora dito, capital do Nordeste nos anos 1990, era colocada como central, enquanto outras regiões do Nordeste eram relegadas a uma posição ainda mais periférica diante desse mercado.

Tendo isso em vista, dentre os artistas do Candiero, apenas a integrante mais recente, Karis Lizst, vocalista da Catarina Von Bora, é de Recife. Todos os outros vem de outras

regiões do Nordeste. Dos que trataremos com mais detalhes na próxima sessão, Calmará como banda é de João Pessoa (PB) e tem seus integrantes oriundos de diferentes localidades da Paraíba; Julhin de Tia Lica de Jardim de Seridó (RN) e Midian Nascimento de Caruaru (RE). Logo, todo o repertório cultural no qual estão tradicionalmente envolvidos, historicamente, só alça repercussão nacional ao ser cancelado pelas produtoras do sudeste, como no caso comentado do Mangubeat. Da mesma forma, os produtos midiáticos globais produzidos pelos artistas dos países de centro e pelos centros urbanos do Sudeste são historicamente levados ao Nordeste. E, dentro dessa lógica, há o gospel, realizando exatamente o mesmo movimento. Artistas nordestinos cristãos só conseguem alcance nacional ao passarem pelo Sudeste e, ao mesmo tempo, as canções produzidas no Sudeste sempre chegam aos ouvidos das congregações nordestinas.

Marco Telles Belohuby e Filipe da Guia comentando acerca das motivações iniciais do Coletivo vão mencionar como o Candiero é fruto de uma inquietação de não haver uma cena na música cristã nordestina. Apesar de já trabalharem com arte anteriormente e conhecerem muitos artistas da região, não havia uma comunicação ou oportunidade de projeção desses artistas sem que partissem para o Sudeste. O Candiero nasceu como a solução para se fomentar essa cena, utilizando-se da cultura local, das referências locais, mas sem se desligar nem das raízes nem das referências externas, algo semelhante à parábola fincada na lama do movimento mangubeat.

Diferente do gospel *mainstream*, o Candiero vai se aproximar mais da forma de fazer música do Vencedores por Cristo, Stênio Marcius, Palavrantiga e outros semelhantes a estes. Primeiramente, há uma liberdade de criação musical com qualquer estilo musical possível. A bossa de *Abre o teu peito*, de Ana Heloysa e em *Mar aberto (Voltar)*, de Juliana Tavares, inclusive parodiando versos de *Garota de Ipanema*. A referência a *Anunciação*, de Alceu Valença em *Sol nasceu (Fugir)* da mesma artista; o hard rock e pop rock do álbum Catarina von Bora, da banda homônima; o brega de *Luara* de Chico Conrado; a embolada em *Mandacaru* do mesmo artista; o violão suave da MPB de João Manô e Dri do Sol; dentre tantas outras formas musicais. Além disso, não é apenas o estilo musical em si, mas a construção poética e sonora das letras, a mensagem que difere da plastificação gospel. Percebe-se isso pelos solfejos de Dri do Sol em *Rumar* e Samuel Palmeira em *Ô de casa*; pelos gritos de Marco Telles em *Perder*; pela letra confusa e com repetições de puro solfejo em *Ninho* de Filipe da Guia; e também os elementos evocados pelas letras. A praia e o mar em Dri do Sol, João Manô e Juliana Tavares; a figura feminina com poder nas canções de Catarina Von Bora; o vocabulário e referências a história da Bahia em *Caminhante* (2019) de

Ramon Souza; as questões cotidianas, como as roupas do varal e o ônibus partindo no álbum *Malsoante* (2020) de Samuel Palmeira; a solidão e sofrimento decorrente nas canções em *Alma nua* (2020) de Northon Pinheiro.

Seria necessário um estudo muito maior para dar conta de todos os nomes do Coletivo Candiero. Na pequena listagem acima omiti propositalmente os três nos quais nos debruçaremos com mais detalhes agora.

5. Iradêa Marat Sá, Julhin de Tia Lica, Midian Nascimento e Calmará

Esses três nomes são os escolhidos para a análise mais detalhada por serem os mais representativos do Marat Sá que visamos demonstrar aqui. Tanto por sua relação com a cultura brasileira quanto por sua capacidade de incorporar, absorver e ressignificar referências da cultura popular, da cultura de massa e da cultura erudita. Os três, em 2021 e 2022, formaram juntos a turnê *Veleja*, realizando shows repletos de elementos da cultura nordestina, desde o vestuário até suas falas no palco e as músicas e arranjos executados, tendo passado em diversas cidades do Nordeste, Sul e Sudeste. Em uma dessas ocasiões, pude conhecê-los pessoalmente e estreitar laços para entender e fundamentar ainda melhor a análise aqui estabelecida. A seguir, detalharemos cada um individualmente:

5.1. Julhin de Tia Lica

Filho de Tia Lica, nativo do Povoado de Currais Novos, Jardim do Seridó (RN), bonequeiro de João-Redondo, cantor e compositor, Julhin é reconhecido por muitos como o mais regionalista dos integrantes do Candiero. O próprio Marco Telles, em vídeo, o define como “a figura mais folclórica do Candiero” (2021). Isso se deve por sua maneira de compor utilizando um vocabulário e uma linguagem artística bem localizada para tratar de temas mais profundos e universais.

Seu EP *Auto do céu* (2020), produzido por Filipe da Guia, a começar pelo nome e capa, é uma fonte de referências culturais nordestinas e, mais do que isso, um exemplo

autêntico de hibridação. O nome, *Auto*, já nos relembra de uma das maiores obras da literatura brasileira, o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, parte da tradição das peças na forma auto do teatro em língua portuguesa. O álbum é dividido em cinco atos que contam a morte do céu e uma viagem celestial que flerta com o surrealismo, passando por nuvens, astros celestes, constelações e nebulosas, de forma cômica e reflexiva, encontrando, nessa viagem, o próprio Chico Science.

E, apesar da curta duração, conta com estilos musicais diversos, a Incelença, o maracatu, o xote, o bregafunk, o rock, o coco e a embolada; conta também com citações a Carlos Drummond de Andrade e Chico Science e um vocabulário extremamente regional, inspirado em neologismos e surrealismos de personagens locais como Zé Limeira e figuras nordestinas que, como diz Marco Telles, “misturam realidade e ilusão” (2021). A obra completa, em resumo, pode ser dita como ao mesmo tempo fundamentada no popular nordestino, mas também essencialmente experimental, pelas diferentes misturas e referências realizadas nas composições e arranjos.

Foquemos na letra de *Volta*, oitava faixa do disco, para observarmos tudo que já foi tratado até aqui:

Quebrou-se a barra e o Sol se levantou/ Mas o que eu mais quero é vê-lo se pôr/ E ver na parede os ponteiros girar/ O tempo correr e depressa passar/ Em todos os cantos só vejo você/ Aperte esse passo que eu quero te ver/ A prece que eu faço é pra não morrer/ Só no teu abraço é que eu posso viver/ Ah, quando tu voltar pr'aqui/ Tudo vai ser diferente/ Não vai ter tempo pra choro; Só pra se mostrar os dentes/ Quando anoiteceu, dormi/ E o tempo foi embora sem me avisar/ Quando eu me avexei o tempo parou/ E volte logo que eu já tô agoniado, meu peito tá apertado com saudade de você/ Me solte aqui que eu tô preso nesse mundé fraco feito bezerro novo sem puder ficar de pé/ Esse meu mundo tá em tempo de explodir/ Já tá aqui de cuspi o povo que mora nele/ É violência, injustiça, incoerência, o povo morre de doença e eles deitado na rede/ E eternamente tão deitado em berço esplêndido e o povo aqui morrendo sem ter nem onde cair/ O sangue escorre da pista e o povo grita justiça e assim seguem na vida sem motivos pra sorrir/ E volte logo pois só olhando em seu rosto é que sai esse desgosto e que eu posso envivescer/ Enquanto isso sigo estancando a sangria falando da alegria que só existe em você/ Ah, quando o céu no chão cair/ Como um verso de repente/ E um curisco ressurgir/ Os sonhos de antigamente/ Quando anoiteceu, dormi/ E o tempo foi embora sem me avisar/ Quando eu me avexei o tempo parou

A letra desenvolve-se em meio aos timbres de guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e sintetizadores. Contudo, tais instrumentações de origem marcadamente estadunidense perdem-se em meio às características marcadamente regionais, profundamente ilustradas pela embolada entre os versos *E volte logo que eu já tô agoniado* e *Falando da alegria que só existe em você*, além das muitas marcas da oralidade e do vocabulário da região de onde

Julhin de Tia Lica é originário. Palavras como "me avexei", "curisco", "apui", "envivescer", além de construções como "pr'aqui" e "mundé" (mundo + é), que o compositor faz questão de marcar em seu modo de cantar.

Também está clara a mistura de referências claras à teologia cristã (*Só no teu abraço é que posso viver*, menção clara a busca transcendental do divino) com referências à cultura regional (*Quando o céu no chão cair, como um verso de repente*) e a críticas sociais (*E eternamente tão deitado em berço esplêndido e o povo aqui morrendo sem ter nem onde cair*, referência ao hino nacional brasileiro e, subsequentemente, às desigualdades presentes no país).

Assim, o artista não se coloca numa posição de negação da realidade social que o cerca para se integrar a um circuito estreito e excludente da música gospel. Pelo contrário, as referências culturais, teológicas e artísticas de toda sorte parecem se metamorfosear. No discurso de Julhin de Tia Lica, ser cristão, nordestino, popular e periférico não parecem ser aspectos mutuamente excludentes, parecem ser parte de um mesmo todo. Tal postura, tão próxima daquilo que é por tanto tempo perpetuado como profano, baixo e popular causa estranhamento no meio gospel. Logo, não possui o mesmo alcance e tampouco chama atenção do público evangélico brasileiro acostumado ao som industrial.

Para além das canções do *Auto do Céu*, Julhin de Tia Lica também já lançou o single *Canto Escravo*, canção de protesto que referencia diretamente a história da escravidão e o racismo no Brasil; e o álbum *Massapê* (2022), com Ramon Souza e Calmará, no qual trazem ainda mais ritmos e construções poéticas, seguindo as ideias já trabalhadas em outras obras.

5.2. Midian Nascimento

Midian, feirante na Feira de Caruaru, cantora e compositora teve sua estreia no Candieiro na canção *Barbaridade* do *Auto do Céu* (2020) de Julhin. Pouco depois, em dezembro do mesmo ano, lançou o seu próprio EP, *Barulho* (2020), com oito faixas incluindo composições próprias e de Filipe da Guia. No EP há uma clara busca por um espaço, o estabelecimento de um ponto de diálogo entre a cultura, questões da sociedade, questões teológicas e onde a figura da mulher se encaixa no meio disso tudo.

Começando pela capa, pintada sob encomenda pela artista Ana Staut, a cantora já estabelece seu discurso. A arte representa diversas mulheres, unidas umas às outras e, ao mesmo tempo, dispostas de forma aparentemente aleatória. Essas mulheres, contudo, estão de

olhos fechados, o que pode nos dizer, tendo em vista o contexto do álbum como um todo, que há algo que está fugindo às mulheres, algo que elas não estão enxergando por algum motivo. Apesar disso, o poder dessas mulheres está lá, representado pelas cores quentes e vibrantes que se mesclam.

Assim, a partir da capa já se tem o prenúncio do álbum como um todo. O “barulho” que o álbum faz é justamente o de abordar a posição da mulher dentro do ambiente cristão de forma crítica. O que se tem feito das mulheres nas igrejas evangélicas? Como os homens e lideranças as têm tratado? Qual a voz delas presentes nas composições mais famosas do *mainstream* gospel? Podemos observar isso através de uma das canções mais repercutidas comentadas do álbum justamente pela identificação que possui na vida de milhares de mulheres evangélicas brasileiras, a faixa *Alecrim (sororiblues)*.

Tu deixa a menina quieta/ Não chega nem perto a não ser pra amar/ Não vê que tua fala mansa/ Esconde veneno e prende ela a tu?/ “Para de usar batom!”/ “Para de sorrir assim!”/ “Para e baixa esse tom!”/ “Tu tem que ser um alecrim!”/ “Para de chorar nos cantos!”/ “Olha que tá tudo bem!”/ “Tua carência é um espanto!”/ “Eu sou o melhor que tu tem!”

Esses versos são cantados com potência a um som pesado de blues marcado por fraseados intensos de guitarra elétrica e batidas bem marcadas. Há algo de extremamente denunciativo nessa estética pesada, que é a representação de como a mulher cristã é muitas vezes tratada dentro do contexto eclesiástico. A cantora aponta em vários versos, marcado acima entre aspas, vozes que são direcionadas às mulheres normalmente, vozes que visam dominação sobre sua liberdade e que são naturalizadas dentro do discurso evangélico. Vozes masculinas, originárias de seus parceiros ou outros homens, que causam sofrimento. A canção, contudo, prossegue para a segunda parte, na qual a estética se torna mais leve, uma batida mais suave que se aproxima do samba e a letra complementa:

Vê, hoje ela sorriu/ E o mundo parou/ Agora ela sabe que foi feita pra correr/ Hoje ela saiu/ E o que tu roubou/ A misericórdia do seu Cristo devolveu/ Hoje ela dançou/ Bailou por aí/ E pela primeira vez estranha não se achou/ Hoje ela falou, falou/ E é pra ouvir/ E tu não me volte mais aqui se não pra amar

Percebe-se como o sorrir, o correr, o dançar e o falar são valorizados na canção como elementos de liberdade, aspectos de uma vida que é cerceada por um discurso que a diminui

por ser mulher e a aprisiona. Além disso, a canção não dissocia essa liberdade do fato de ser cristã ao dizer que “O que tu roubou (direcionando-se aos homens) a misericórdia do seu Cristo devolveu”, apontando, assim, para uma interpretação teológica que coloca esse discurso que prende e amedronta mulheres diretamente contrário aos ensinamentos de Cristo.

A canção arremata a questão de vez com os versos recitados por Midian em meio ao segundo refrão, “Ela disse que ninguém mais vai usar a Santa Bíblia do seu Deus para transformar ela numa boneca plastificada, sem vida e sem som. Ela riu, fez e falou tudo. Tudo o que sempre quis.” Fica claro que há uma crítica bem direcionada e afiada acerca da postura da igreja brasileira concernente às mulheres, questão que é, em larga medida, ignorada pela indústria gospel ou tratada com superficialidade.

O EP de Midian possui ainda muitas outras riquezas que poderíamos explorar. Na faixa *Oi, oi*, em que a cantora reafirma sua voz dizendo “Ei, pera aí que eu cheguei/ Uma voz, um tom/ Tu vai ter que me ouvir”, como se em sua voz viesse junto a voz de uma multidão de mulheres, artistas, que foram silenciadas ou apagadas da história; além da referência nos versos “Samba cantiga virou/ Hino em coco tocou/ Todo som para o Rei” às questões de hibridação discutidas anteriormente. Os hinos, tradicionalmente a forma musical de maior prestígio de igrejas brasileiras, unidos ao coco, ritmo popular do Nordeste. Contudo, não possuímos espaço aqui para tratar de todos os aspectos do álbum e também dos outros *singles* de Midian Nascimento. O apresentado basta para a compreensão da importância da cantora dentro do escopo mais amplo deste trabalho.

5.3. Calmará

Formada por Filipe da Guia, nas guitarras, Alysson Sereno, vocalista, Marcellus Alexandria, no contrabaixo, e Bennet Oliveira, na bateria, a Calmará é uma das bandas base de todo o Coletivo Candiero. Isso porque costumam trabalhar na parte instrumental, tanto nos arranjos como na produção e execução, de vários outros trabalhos. Dentre estes estão os álbuns citados de Midian Nascimento e Julhin de Tia Lica, e outros de grande repercussão, como *Amado Timóteo* (2021) de Marco Telles, *Oia lá* (2021) de Chico Conrado, *Alma nua* (2020) de Northon Pinheiro e *Vivente* (2021) de Ana Heloysa.

Tal participação define aquilo que já discutimos como característica fundamental do Candiero, o fato de serem artistas que caminham juntos para o estabelecimento de sua estética. Consequentemente, o discurso de um influencia o outro e a estética de um influencia diretamente na do outro.

A canção que analisaremos com mais detalhes faz parte do álbum homônimo de 2021, *Calmará*. Na obra é possível observar tudo que já discutimos anteriormente acerca de hibridação e uma novidade de discurso em meio ao cenário evangélico. Um exemplo, relatado em vídeo pela banda (2021), é a valorização da voz dos seus próprios integrantes, mesmo que não sejam cantores profissionais. Ao comentar acerca desse aspecto, Marcellus Alexandria e Filipe da Guia comentam sobre o “cantar feio”, aludindo a um canto que não é tecnicamente trabalhado e polido. Contudo, também comentam que é o “cantar feio” que faz ser bonito. Comparam como outros artistas como Luiz Gonzaga, Gonzaguinha e Chico Buarque também “cantam feio” dentro desses padrões estéticos industriais e remontam esse tipo de canto ao canto tradicional das lavadeiras.

Além disso, o álbum traz em sua capa uma fotografia de uma mulher negra com metade do rosto pintado em diversas cores e a outra metade lisa com o fundo branco. Essa mulher é Jacira Monteiro, teóloga e escritora guineense que reside no Brasil. Todas essas escolhas estéticas já demonstram a autenticidade do discurso da banda, de trazer para dentro de sua conversa a África, as cores do Brasil, a mulher, as diferentes possibilidades e colocá-las sem preconceito.

As canções do disco são repletas desse Marat Sá; dessa hibridação de ritmos e sonoridades gerando algo novo, potente e inteligente. E com relação ao gospel em si, podemos citar a canção *Hillsamba*, quinta faixa do álbum, na qual há uma clara crítica às características do gospel que já pontuamos anteriormente.

Eu fiz um samba/ Nem dá pra hillsonguear/ Como que faz pra pegar?/ Será que vai dar? (Não deu)/ Eu não sei fazer um clima/ Meus mantra nem pega não/ Minha canção poucos cantam/ Às vezes nem tem refrão/ E tu feito cego se entrega ao sentir/ Fecha o olho, ergue as mãos, arrepiá, eu ouvi/ Cala teu coração/ Ele inventa demais, sente além do que apraz/ Não esquece que a razão tem beleza, é bonita/ Cala o teu coração/ Ele é poeta que só, poeta que só/ E se for pra fazer canção/ Que faça nua, ô rapaz, tu não ouse cantar nunca mais

Para compreender a letra, primeiramente é preciso compreender a referência a um dos maiores grupos de música gospel do mundo, o Hillsong. Na letra o grupo se torna símbolo de toda essa indústria musical. Ao dizer que “Eu fiz um samba/ Nem dá pra hillsonguear” o que está sendo dito é que o samba não se encaixa na estética que é divulgada e chancelada pelo gospel. Ademais, a canção critica claramente o emocionalismo que envolve a atmosfera do

gospel, uma indústria que, ao envolver seus consumidores por meio das emoções, deixa a razão e reflexão de lado, permitindo que críticas e questões importantes da sociedade não tenham lugar em seu meio. A canção menciona “fazer um clima”, relativo ao hábito de se criar um ambiente sonoro que instigue as emoções; “mantra”, aludindo a linhas melódicas repetitivas presentes em diversas canções do gospel; “Fechar o olho e erguer as mãos”, hábitos comumente associados a uma imagem de espiritualidade dentro dessa estética.

Para além dessa canção, a Calmará também embarca em diversas outras discussões relevantes. Em *Luz ia*, o eu-lírico é uma mulher cega e pobre; em *Ela chamou (D+D=A)* é cantado o sofrimento da rotina de uma pessoa com insônia; em *Patrícia, de Onde Vim*, a banda assume sua identidade híbrida cantando “Samba, baião, com coco, rock e até um assobio” e termina gritando para o resto do Brasil que a cultura paraibana também pode ser associada às questões teológicas mais profundas, “A Paraíba Deus vê”. Tudo isso demonstra a potencialidade da banda frente a hegemonia do mercado gospel, uma potencialidade de mudança. Calmará já lançou outros singles e um EP posteriores, trazendo novas discussões e continuando com sua estética Marat Sá.

Considerações Finais

Após tudo que foi exposto, podemos concluir que os três nomes apresentados são um exemplo de força, resistência e possibilidade de mudança dentro do cenário artístico brasileiro. Constata-se que na população do país houve um crescimento considerável dos que se autodenominam evangélicos e, concomitantemente, casos de exclusão social, discriminação, racismo, misoginia e tantos outros males que têm sido cada vez mais denunciados e combatidos. A indústria gospel, contudo, não se mostra preocupada diretamente com essas questões. Pelo contrário, auxilia na permanência de preconceitos regionais, como o historicamente construído acerca do Nordeste, e estruturas de poder excludentes ao mesmo tempo que se coloca como um baluarte de santidade.

Nesse cenário, termos Julhin de Tia Lica, Midian Nascimento e Calmará e, em um quadro maior, todo o Coletivo Candiero e seus aliados em um movimento de contracultura aponta para novas possibilidades estéticas e discursivas dentro da população evangélica brasileira. À exemplo de Jaguaribe Carne e Mangubeat, que nadaram contra a corrente principal e hegemônica de suas épocas, o Candiero tem, hoje, a possibilidade de cantar, com arte e poesia, em uma direção diferente da corrente hegemônica gospel. Assim, o Candiero

será, daqui para frente, um ambiente cada vez mais profícuo de discussões artísticas e sociais para os cristãos brasileiros, um ambiente de protesto contra as imposições de uma igreja brasileira dominada pela estética gospel.

Fecho este trabalho citando o que Filipe da Guia diz ao comentar sobre a existência de tantos estilos diferentes dentro do álbum homônimo da Calmará. “Quando se passa muito tempo calado, você fala muita coisa e às vezes não consegue organizar (...) Você simplesmente começa a falar tudo que você quis” (2021).

Referências Bibliográficas:

ALBANO, Fernando. *Dualismo corpo/alma na teologia pentecostal*. Protestantismo em Revista. São Leopoldo. v. 25. p108-116. Maio-Agosto. 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes*. 1994. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1994.

BELOHUBY, Marco Telles. *Vida após o gospel*. 3ed. João Pessoa, [s.n.], 2019.

BEZERRA, Júlia; REGINATO Lucas. *Manguebeat*. 1ed. Rio de Janeiro: Panda Books, 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4ed. São Paulo: Edusp, 2019.

DOOYEWEERD, Herman. *Raízes da Cultura Ocidental*. As opções pagã, secular e cristã. 1ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2022.

EGYPTO, Diogo José Freitas do. “*Não é a antimúsica, é a música em movimento!*” *Uma história do grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004)* 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 2015.

GROSGUÉL, Ramón. *Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political economy*. Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. *Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Berkeley. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações*. 7ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MONTARROYOS, Hugo. *Devotos, 20 anos*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

NOGUEIRA, Deivison Brito. *Música cristã contemporânea*. Identidades, discursos e apropriações. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Joinville. 2018.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. 3ed. São Paulo: Editora 34, 2013

SILVA, José Andrezes Nunes da. *Os Protestantes protestaram?* Análise do discurso das composições do grupo musical Vencedores por Cristo na década de 1970 no Brasil. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) - Faculdade Unida de Vitória. Vitória. 2019

WALLERSTEIN, Immanuel. *World-Systems Analysis: An Introduction*. 1ed. Durham: Duke University Press. 2004.

Referências Discográficas:

CALMARÁ, *Calmará*. João Pessoa: Coletivo Candiero, 2021. Disponível em <https://open.spotify.com/album/1LVYeAfDoTQhQLXqIO6OGh?si=qnfPq3Y9QPqhPRoInigfTQ>, acessado em 02/01/2022.

JULHIN DE TIA LICA, *Auto do Céu*. João Pessoa: Coletivo Candiero, 2020. Disponível em <https://open.spotify.com/album/2fFN2uMrW1z4FErdXWWaFq?si=-aXO3yOxTe2pETsOeDaGKw>, acessado em 02/01/2022.

MIDIAN NASCIMENTO, *Barulho*. João Pessoa: Coletivo Candiero, 2020. Disponível em <https://open.spotify.com/album/2ztocisvIXQMjPVurMkN3X?si=m3yqBNr5T4e2GI736LyeMQ>, acessado em 02/01/2022.

Referências Videográficas

CANDIERO, Coletivo. Gambiarra #01 | com João Manô, Marco Telles e Filipe Daguia. Youtube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l4ZSyR2DNMw>, acessado em 02/01/2022.

_____, Coletivo. Gambiarra #07 | Julhin de Tia Lica, Filipe da Guia e Marco Telles. Youtube, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9YzQ9TO96y4>, acessado em 02/01/2022.

_____, Coletivo. Gambiarra #10 - Midian Nascimento, Marco Telles e Filipe da Guia. Youtube, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KFdPTNjsuMQ>, acessado em 02/01/2022.

_____, Coletivo. Gambiarra #11 - Calmará - ao vivo. Youtube, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KFdPTNjsuMQ>, acessado em 02/01/2022.

JAGUARIBE Carne: alimento da Guerrilha Cultural. Direção de Fabia Fuzeti e Marcelo Garcia. Brasil: Gasolina Filmes, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow&t=1725s> acessado em 02/01/2022.

MOVIMENTO Mangubeat. Direção de Gilson Gaspodini. São Paulo: TV Cultura, 1994. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jrEWfCilf4I> acessado em 02/01/2022.

NASCIMENTO, Midian. O que é Marat Sá? Explicando Gabriela (Rachadura) e a história por trás de Alecrim (Sororiblues). Youtube, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_7WFotzyaTk, acessado em 02/01/2022.