



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**

**CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA SOCIAIS
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

MÁRIO TADEU SIQUEIRA BARROS

**O ROCK'N'ROLL EVANGÉLICO:
UM ESTUDO SOBRE A NOVA CONCEPÇÃO MUSICAL DOS
EVANGÉLICOS**

FORTALEZA

1997

MÁRIO TADEU SIQUEIRA BARROS

O ROCK'N'ROLL EVANGÉLICO:
UM ESTUDO SOBRE A NOVA CONCEPÇÃO MUSICAL DO EVANGÉLICOS

Dissertação apresentada ao Mestrado de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Sociologia do Desenvolvimento.

Orientadora: Prof. Dr^a. Maria Sylvia Porto Alegre

FORTALEZA

1997

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B279r Barros, Mário Tadeu Siqueira.
O Rock'n'roll Evangélico : Um Estudo Sobre a Nova Concepção Musical dos Evangélicos / Mário Tadeu Siqueira Barros. – 1997.
138 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Fortaleza, 1997.
Orientação: Prof. Dr. Maria Sylvia Porto Alegre.

1. Rock'n'holl Evangélico. 2. Música e Sociedade. I. Título.

CDD 301

MÁRIO TADEU SIQUEIRA BARROS

O ROCK'N'ROLL EVANGÉLICO:
UM ESTUDO SOBRE A NOVA CONCEPÇÃO MUSICAL DO EVANGÉLICOS

Dissertação apresentada ao Mestrado de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Sociologia do Desenvolvimento.

Aprovada em 02/05/1997

Prof. Dr^a. Maria Sylvia Porto Allegre - UFC (Orientadora)

Prof. Dr. Antônio Mourão Cavalcante – UECE

Prof. Dr^a. Irllys Barreira – UFC

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a. Dr.^a. Sílvia Porto Alegre, pela forma tranquila e segura com que orientou esta tese;

Aos Pastores Alison, Pereira e Samuel Munguba Jr., pela delicadeza com que nos receberam;

À Prof.^a. Ana Patrícia pelo carinho e estímulo constante;

Ao Prof. Raimundo de Assis Holanda, pela ajuda no trabalho de revisão.

RESUMO

Em meados da década de 1980 do século passado, surge no panorama musical brasileiro algo inédito e surpreendente: um nicho do mercado de música voltado exclusivamente para o público evangélico. Trata-se do resultado de todo um esforço de renovação da música evangélica que ficou conhecido como “música gospel”. A face mais visível e surpreendente do movimento está no fato de que membros de inúmeras igrejas evangélicas passam a se utilizar, tanto nos cultos como em apresentações em palcos independentes, de gêneros musicais até então proscritos: rock, samba, reggae, baião, entre outros. A questão principal é entender esse suposto paradoxo. Como se justifica a adesão dos evangélicos, tão fiéis e submissos a seus princípios conservadores, a gêneros musicais que expressão valores radicalmente divergentes dos seus. Vale lembrar, para ficar só em dois exemplos, que em suas canções muitas bandas de Rock proclamam a adoração do “diabo” e que Bom Marley, o maior expoente do reggae, defende abertamente o uso e a legalização da maconha. A hipótese principal trabalhada é de que tal aproximação só foi possível em função da “ressemantização” e “reterritorialização” desses gêneros musicais, um processo que resulta da intensa massificação desses gêneros em escala global. Ou seja, a massificação extenuante da música e de seus gêneros e subgêneros retiram deles suas referências originais e os transformam em conteúdos com múltiplos significados que passam a serem acionados ou permutados em função das circunstâncias. O trabalho de campo se realiza a partir da análise de material fonográfico e apresentações ao vivo, seja em igrejas sediadas na cidade de Fortaleza ou em palcos independentes em outras cidades. Também se realiza entrevistas e o exame de algumas publicações em jornais e revista.

Palavras-chaves: música gospel; música e globalização; rock evangélico.

ABSTRACT

In the mid-1980s of the last century, something unprecedented and surprising appeared in the Brazilian music scene: a niche in the music market aimed exclusively at the evangelical audience. It is the result of an entire effort to renew gospel music that became known as “gospel music”. The most visible and surprising face of the movement is the fact that members of numerous evangelical churches start to use, both in worship and in presentations on independent stages, musical genres that were previously banned: rock, samba, reggae, baião, among others. The main question is to understand this supposed paradox. How is it justified the adherence of evangelicals, so faithful and submissive to their conservative principles, to musical genres that express values radically different from their own. It is worth remembering, to take just two examples, that in their songs many rock bands proclaim the worship of the “devil” and that Bom Marley, the greatest exponent of reggae, openly defends the use and legalization of marijuana. The main hypothesis worked is that such an approximation was only possible due to the “resemantization” and “reterritorialization” of these musical genres, a process that results from the intense massification of these genres on a global scale. In other words, the strenuous massification of music and its genres and subgenres removes their original references from them and transforms them into contents with multiple meanings that are activated or exchanged depending on the circumstances. The fieldwork is carried out from the analysis of phonographic material and live performances, either in churches based in the city of Fortaleza or on independent stages in other cities. Interviews and the examination of some publications in newspapers and magazines are also carried out.

Keywords: gospel music; music and globalization; evangelical roc

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	06
2	LINGUAGEM MUSICAL, DISTINÇÃO SOCIAL E NOVOS SIGNIFICADOS SOCIAIS.....	09
2.1	A especificidade da linguagem musical.....	09
2.2	Os gêneros musicais como elemento de distinção social.....	13
2.3	A massificação da música: flexibilização e descontextualização....	18
3	A CULTURA GLOBAL E A EMERGÊNCIA DE GÊNEROS MUSICAIS GLOBALIZADOS.....	21
3.1	Globalização e desterritorialização.....	21
3.2	A acumulação flexível e o enfraquecimento das fronteiras nacionais.....	24
3.3	Globalização e práticas culturais.....	29
3.3.1	<i>A nova articulação entre o local e o global.....</i>	29
3.3.2	<i>Ressemantização dos conteúdos culturais.....</i>	33
3.3.3	<i>Música e globalização.....</i>	35
4	O MOVIMENTO GOSPEL: A RENOVAÇÃO DA MÚSICA EVANGÉLICA.....	37
4.1	“Rebanhão” e “Vencedores por Cristo”: a renovação.....	40
4.2	"O pai do rock é Deus".....	41
4.3	Consolidação da música gospel.....	43
4.4	Rock, samba, rap, reggae: a diversidade de gêneros.....	46
4.5	A letra das canções: elemento de distinção.....	52
5	CONCLUSÃO.....	54
	REFERÊNCIAS.....	57

1. INTRODUÇÃO

Para um observador mais atento do panorama musical brasileiro, um fato recente e bastante curioso não pode ter passado despercebido: o surgimento de um mercado de música evangélica. Até aí nada demais. Historicamente, os evangélicos sempre atribuíram à música um papel fundamental nos seus cultos e na propagação das suas mensagens. Portanto, nada mais natural que eles busquem, nesses tempos em que o consumo cada vez mais vai deixando de ser um ato supérfluo e irracional, um modelo mais "profissional" de divulgação da sua música. No entanto, o fato toma-se verdadeiramente surpreendente na medida em que se constata que não se trata apenas de uma profissionalização das atividades musicais dos evangélicos e, sim, de uma profunda renovação nas suas práticas e concepções musicais. Na realidade, a constituição desse mercado é um dos resultados do surgimento de um movimento de renovação musical entre os evangélicos que ficou conhecido como movimento gospel ou música gospel. Basicamente, ele tem como proposta promover uma revisão na distinção anteriormente estabelecida entre música secular e música religiosa. Gêneros musicais que anteriormente eram vistos como sendo "coisas do demônio", "música do diabo", por expressarem mensagens inaceitáveis para os evangélicos, depois da consolidação do movimento gospel, passaram a ser utilizados sem maiores constrangimentos. Assim, a música evangélica na atualidade, excetuando-se o sentido das letras, difere muito pouco da chamada música comercial que é veiculada diariamente nas rádios e televisões. Constitui-se a partir de gêneros musicais como o rock (inclusive algumas correntes do rock pesado como o heavy metal e o trash metal), o reggae, o samba, a música romântica, a black music etc. É cantada individualmente ou em grupo por artistas que, em termos de visibilidade e gestualidade, se assemelham muito às grandes estrelas da música pop. É celebrada em grandes shows e lançada em CDs que são vendidos em lojas especializadas e executados em rádios evangélicas espalhadas por todo o país.

O objetivo do nosso trabalho é investigar o que, num primeiro momento, parece ser um contrassenso: a utilização pelos evangélicos de gêneros musicais seculares que, nas suas circunstâncias originais, expressam valores radicalmente opostos aos seus. É assim com o rock, música que simboliza ou pelo menos simbolizou, noutro momento, rebeldia e contestação. É

assim com o samba, com o reggae e com a black music, que nascem sob o estigma da malandragem e da marginalidade, adotando formas de dançar extremamente sensualizadas. E é assim com a música romântica, que a despeito de suas variadas configurações, sempre esteve associada à boemia, com letras que relatam paixões desmesuradas e desenganos amorosos. O que leva os evangélicos a optarem por esses gêneros de música? Como eles se adequam às práticas evangélicas? Qual o resultado dessa utilização, isto é, como ficaram o rock, o samba, o reggae evangelizado? Essas foram algumas das indagações que nortearam a confecção da nossa pesquisa.

Já nas investigações preliminares, pudemos constatar que essa nova concepção musical não é decorrência de mudanças mais gerais, supostamente havidas no seio das comunidades evangélicas. Pelo que podemos constatar, os evangélicos ainda continuam sendo praticantes ardorosos da sua fé. O modelo de organização de suas igrejas ainda permanece extremamente fechado e rígido. Se houve mudanças, e nos parece evidente que elas tenham realmente havido, não foram tão significativas a ponto dos evangélicos passarem a compactuar com certos valores associados a alguns gêneros musicais seculares. Seria conveniente lembrar, por exemplo, que algumas correntes do rock fazem a apologia do demônio e que um compositor como Bob Marley, o principal responsável internacionalização do reggae, nas letras de suas canções, defende abertamente o uso da maconha. Com certeza, esses valores ultrapassam qualquer possibilidade de aceitação por parte dos evangélicos.

Sendo assim, fomos levados a trabalhar com uma segunda hipótese: a de que o que mudou foi muito mais a música do que propriamente os evangélicos. O processo de massificação ao qual vem sendo submetida a música nas últimas décadas altera profundamente as suas referências sociais. Massificados pela mídia, os gêneros musicais passam por um processo de descaracterização relativamente acentuado, o que faz com que os seus significados originais sejam alterados. Dissociados do que representavam originalmente, passam a ser utilizados das mais diferentes maneiras, nos mais variados contextos, podendo mesmo, em alguns casos, perderem quase que completamente o vínculo com as suas significações originais. Portanto, dentro dessa perspectiva, os evangélicos se apropriam não de gêneros musicais carregados de significação e vinculados à trajetória de grupos sociais específicos, mas de materiais sonoros multisignificantes, flexíveis. Uma vez adaptado às práticas evangélicas, assumem novos significados dentro de um contexto radicalmente diferente daqueles onde se deram os seus surgimentos.

Nos três capítulos que se seguem nos propomos a fazer uma reflexão sobre o fenômeno musical evangélico, partindo da hipótese anteriormente mencionada. No primeiro,

discutimos a especificidade da linguagem musical, a sua natureza não conceitual, ressaltando as dificuldades de apreendê-la através dos métodos tradicionais da sociologia. Como um dos conceitos fundamentais para o nosso trabalho é o de gênero musical, tentamos enquadrá-lo a partir de uma abordagem sociológica, trabalhando com algumas referências teóricas propostas por Bourdieu. No segundo, fazemos referência à emergência de uma cultura global, como um estágio mais avançado do processo de massificação da cultura. Nosso interesse por esse tema decorre do fato de que a cultura global tem como uma de suas principais características a veiculação de conteúdos desterritorializados e multisignificantes. A maior dificuldade, nesse caso, foi a escassez de bibliografia existente nessa área. A maior parte da literatura existente trata a questão da globalização a partir de uma perspectiva econômica, que não nos interessa mais diretamente. Mesmo assim, os estudos realizados sobre esse tema por Nestor Garcia Canclini e Renato Ortiz nos pareceram um bom ponto de partida para o desenvolvimento da nossa reflexão.

Já no terceiro e último capítulo, fizemos um relato do trabalho de campo realizado. Este foi dividido em duas partes: na primeira, fizemos a catalogação das principais bandas e cantores de música gospel atualmente em atividade no Brasil. Selecionamos algo em torno de dez a quinze CDs desses artistas. Analisamos as letras das canções, a estrutura musical, o material gráfico, entre outras coisas. Além dos CDs, nessa primeira fase também foram analisados o programa Clip Gospel, que vai ao ar diariamente pela Rede Manchete de televisão, e a programação musical de duas rádios evangélicas da cidade de Fortaleza, a Rádio FM 99.9 de propriedade da igreja Universal do Reino de Deus e a Rádio 3 · FM recentemente fundada pela igreja Batista da Parangaba. A observação desse material nos, permitiu obter uma visão geral da atual produção musical evangélica. Na segunda parte do trabalho de campo foram realizadas entrevistas com pastores e músicos. Como os evangélicos não foram uma comunidade homogênea, estando divididos em várias denominações, cada uma adotando práticas e concepções próprias, optamos por entrevistar Pastores e músicos ligados a igrejas onde o movimento gospel tem melhor aceitação. Em Fortaleza, até onde pudemos investigar, esse é o caso da Igreja Betesda, da Igreja Batista e da Igreja Renascer do Reino de Deus. Entrevistamos o Pastor Alisou da Igreja Betesda do Mucuripe, o Pastor Samuel Munguba Jr. da Igreja Batista da Parangaba e o Pastor José Pereira que está à frente da única afiliada da Igreja Renascer existente em Fortaleza. Esses Pastores foram escolhidos pela intensa atividade que desenvolvem na área da música. Também foram entrevistados nove músicos, pertencentes às bandas Kurios e Bright. Portanto, ao todo, foram realizadas doze entrevistas que nos serviram como valiosas fontes para realização do nosso trabalho.

Gostaríamos de ressaltar que a escolha da nova música evangélica como objeto de estudo se deu porque, a nosso ver, trata-se de um fenômeno que parece refletir, a seu modo, as transformações mais gerais por que passam as sociedades neste final de século. Hoje, parece estar evidente que as referências dos grupos e classes sociais na sociedade estão passando por mudanças significativas. Mudanças que, muitas vezes, como observou Anthony Giddens na introdução "As consequências da modernidade", nos dão a sensação "de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem em grande parte estar fora de nosso controle".

Assim, a nossa intenção é oferecer uma modesta contribuição para o esforço de elucidação desse novo estado de coisas. Desde já reconheço a existência de algumas limitações em nosso trabalho. Não nos propomos a realizar uma reflexão definitiva sobre o tema. Até mesmo porque, esse tipo de pretensão no âmbito das ciências sociais, há muito deixou de ser algo plausível.

2. LINGUAGEM MUSICAL, DISTINÇÃO SOCIAL E NOVOS SIGNIFICADOS SOCIAIS

2.1. A especificidade da linguagem musical

Uma das principais tarefas dos historiadores da música tem sido a de analisar os processos de formação e desenvolvimento dos gêneros musicais. Na maioria dos casos, tais análises estão inseridas numa tradição teórica que busca a compreensão dos fenômenos das artes através do estudo das particularidades das obras e da individualidade criativa do artista. Nesse tipo de abordagem, como bem observa Bourdieu (1992: 183), tem-se a representação do ato criativo "enquanto expressão da pessoa do artista em sua singularidade", como algo indiferente ao

"sistema de relações constitutivo da classe dos fatos (reais ou possíveis) de que faz parte sociologicamente. Assim, os artistas e suas respectivas obras são apreendidos como pedem para sê-lo, quer dizer, em si mesmos e por si mesmos. Enquanto expressão da pessoa do artista em sua singularidade"(Bourdieu, 1992:183).

Eric Hobsbawm, num de seus últimos trabalhos, reconhece essa característica aqui imputada à maioria dos estudos históricos sobre as artes:

"É prática dos historiadores - inclusive este - tratar os fatos das **ine** . por mais óbvias e profundas que sejam suas raízes na sociedade, como de algum modo separáveis de seu contexto contemporâneo, como ramo ou tipo de atividade humana sujeito às suas próprias regras, e capaz de ser julgado como tal" (Hobsbawm, 1996:483).

No caso dos estudos sobre os gêneros musicais, o surgimento destes não raro é tratado como sendo resultado da trajetória individual de um gênio criador, que num momento raro de profunda inspiração consegue criar uma nova forma de estrutura musical que, em função de suas características intrínsecas, acaba sendo incorporada pela coletividade. Assim, a ênfase acaba caindo sobre a figura do inventor, dos "pais", dos "reis", como é o caso de figuras tão díspares como Luiz Gonzaga, Bach, Louis Armstrong, James Brown, entre outros.

Seguindo essa mesma lógica, boa parte desses estudos é dedicada ao levantamento de dados referentes à vida pessoal do artista e à análise das particularidades das obras, sempre tomadas em estreita relação com a personalidade do autor.

Não é difícil sublinhar as fragilidades desse tipo de abordagem, ainda hoje muito difundida entre os historiadores da música. Falta-lhe, evidentemente, considerar adequadamente um aspecto que é fundamental na estruturação dos gêneros musicais: a forma como se dá a relação entre os autores, suas obras e os contextos sociais nos quais eles estão inseridos. Quando mencionados, os contextos sociais são vistos apenas como circunstâncias-que favorecem o afloramento da genialidade do autor. Ou seja, apesar de inseridos num contexto social específico, o autor e suas obras mantêm com ele um certo grau de distanciamento, resguardando sua autonomia e compondo um universo diferenciado. Bourdieu nos chama atenção para o fato de que a formação escolar e universitária é relegada a um segundo plano, privilegiando-se de forma exagerada a primeira educação, as primeiras experiências, "onde já irrompem e, em grau menor, já estão sendo moldadas as particularidades inteiras dadas desde a origem de uma invenção criadora" (1992: 190).

Para se romper com isso que Bourdieu (1992:185) chama de "ideologia carismática da criação" é preciso sociologizar mais o debate sobre a música. A análise sociológica oferece a vantagem de não se deixar contaminar facilmente pela visão romântica do gênio criador, o que, para o caso dos estudos sobre música, é de grande valia. Tem-se, porém, nesse caso, que evitar um certo tipo de reducionismo sociológico, encontrado com alguma frequência em alguns trabalhos de influência marxista_ que considera os acontecimentos das artes como mero reflexo das condições econômicas. Felizmente, esse tipo de compreensão tem

sido alvo de inúmeras críticas e rejeições, o que fez reduzir consideravelmente a sua influência. Por outro lado, como afirma Ernst Fischer (1959:207), a música é a forma de arte "onde se fez mais forte a resistência contra a interpretação sociológica". Isso porque, na música, a transmissão de conteúdo se realiza de uma maneira bastante singular, muito diferenciada de outras formas de arte como no caso da poesia ou da pintura. José Miguel Wisnik resume muito bem essa questão nos seguintes termos:

"... a música não expressa conteúdos diretamente; ela não tem a letra, e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção. o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons "(In Bosi, 1992: 114).

O resultado é que essa sutileza e essa quase inconsciência que caracterizam a forma de transmissão dos conteúdos musicais, conforme ressaltou Wisnik, faz com que a significação social da música permaneça muitas vezes camuflada, obstaculizando a sua apreensão pelos métodos tradicionais da sociologia. As dificuldades são ainda maiores quando se parte do princípio de que a análise sociológica da música não deve se restringir apenas aos elementos mais visíveis da estrutura musical como é o caso, por exemplo, das letras das canções. Deve também se ocupar da forma como se organizam e se combinam o ritmo, a melodia e a harmonia, ou seja, deve também buscar a significação social de procedimentos musicais mais corriqueiros tais como: células rítmicas, encadeamentos harmônicos, sonoridades dos instrumentos, etc. Seria ingenuidade supor que tais procedimentos são casuais, fortuitos, ou, como nos levam a pensar alguns livros de história da música, que são resultantes da atitude isolada de algum compositor. Eles, assim como as letras das canções, transmitem valores e padrões de comportamento.

Essa especificidade da linguagem musical tem levado, até mesmo, alguns estudiosos e músicos a pensar a música como uma forma de arte eminentemente formal, destituída de qualquer significado social. Stravinsky, por exemplo, referindo-se a música de Beethoven, afirma:

"É o instrumento que o inspira e determina o modo de ser do seu pensamento musical. Será realmente à música de Beethoven que se referem numerosos trabalhos de filósofos, moralistas e até de sociólogos? Como é irrelevante a questão de se a terceira sinfonia foi criada sob a inspiração do imperador Napoleão! Só a música é que importa. Os homens de letras monopolizaram Beethoven com suas explicações. Esse monopólio precisa ser rompido. Beethoven não pertence a eles e sim àqueles que se

limitam a ouvir na música ... Em suas composições para piano, o ponto de partida para Beethoven é o piano; em suas sinfonias, aberturas, peças de músicas de câmara, o ponto de partida é o elenco instrumental ... Não creio que me engane quando digo que as criações monumentais a que ele deve sua fama são consequência lógica do modo de ele explorar o som dos instrumentos "(Apud Fischer, 1959: 207-208).

Pelo visto, Stravinsky concebe a música simplesmente como um sistema de sons que se configura em função das possibilidades de combinação existentes, ou seja, para ele a música não expressa conteúdos sociais e, sim, realiza combinações sonoras sujeitas, única e exclusivamente, ao "pensamento musical" do compositor. Na verdade, Stravinsky confunde a natureza não conceitual da linguagem musical com ausência de significado. O que lhe escapa é a percepção de que "o modo de explorar os sons do instrumento" é, em si mesmo, um gesto carregado de significação social. O "pensamento musical", assim como qualquer outra forma de pensamento, se expressa em função das visões de mundo e do sistema de valores interiorizados pelo compositor, resultantes da sua posição no contexto social do qual faz parte. Portanto, o que há de específico na música é que lhe falta, como afirmou Hegel (Apud Fischer, 1958:208), "a configuração de algo objetivamente outro-que-não-ele, quer nos refiramos com isso a fenômenos externos, quer nos refinemos à objetividade de ideias ou imagens intelectuais." A música não possui uma natureza conceitual, no sentido tradicionalmente dado a esse termo. Como observa Adorno (1980:260), "Ela não faz a exposição imediata de doutrinas nem pode ser identificada simplesmente a uma tese". Mas, isso não significa que ela seja destituída de conteúdos sociais - ideia que, da maneira como é defendida por Stravinsky, é absolutamente fora de propósito. Muito pelo contrário, uma breve descrição dos vários papéis que a música vem desempenhando na história das sociedades, como a que nos oferece José Miguel Wisnik, mostra com clareza as suas profundas vinculações com a vida social:

" Estando muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana, a música é um foco de atrativo que se presta a variadas utilizações e manipulações. Instrumento de trabalho, habitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários, a música é sempre suspeita, dizia um personagem de Thomas Mann em *A Montanha Mágica*. Seu papel é decisivo na vida das sociedades primitivas, no cotidiano popular. e o estado e as religiões não a dispensam "(Wisnik,1992: 113-114).

2.2. Os gêneros musicais como elementos de distinção social

Pretendemos, inicialmente, abordar a problemática dos gêneros musicais, que é o que mais diretamente nos interessa, utilizando a noção de habitus proposta por Bourdieu. Agindo dessa forma, estaremos nos distanciando tanto da visão romântica do gênio criador, como daquele tipo de reducionismo marxista que crer ser a arte um simples reflexo da estrutura econômica.

A noção de habitus nos permite compreender melhor a especificidade da linguagem musical (a sua natureza não conceitual), já mencionada anteriormente e que tanto tem dificultado a apreensão da música pelos métodos tradicionais da sociologia. As formas de apreensão e transmissão de conteúdos musicais, que a princípio parecem não obedecer a nenhuma lógica social, começam a ser decifradas quando entendemos como sendo resultantes de um habitus, definido por Bourdieu como sendo um:

" sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente 'regulamentadas' e 'reguladas' sem que por isso sejam o produto de obediências de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro" (Bourdieu, 1983:61).

O habitus se constitui enquanto "estrutura estruturada" na medida em que ele é produto de condições sociais objetivamente dadas. No entanto, ele só se impõe enquanto possibilidade, enquanto um "sistema de disposições duráveis" que serve como orientação para efetivação das ações dos sujeitos dentro de um quadro conjuntural específico. Assim, conforme Bourdieu as entende, "as práticas são o produto da relação dialética entre uma situação e um habitus". Como observa Sérgio Miceli:

"o habitus constitui o princípio gerador que impõe um esquema durável e, não obstante, suficientemente flexível a ponto de possibilitar improvisações reguladas. Em outras palavras, tende, ao mesmo tempo, a reproduzir as regularidades inscritas nas condições objetivas e estruturais que presidem a seu princípio gerador, e a permitir ajustamentos e inovações às exigências postas pelas situações concretas que põem à prova sua eficácia" (miceli, 1992: XLI).

Bourdieu aplica a noção de habitus não só a valores e a normas interiorizadas de uma forma mais consciente, como também aos esquemas de percepção apreendidos inconscientemente e que se constituem num momento anterior à ação. Podemos, então, supor que as formas de apreensão e de transmissão de conteúdos musicais, como é o caso do gosto musical, gozam de uma certa especificidade, porque derivam diretamente desses esquemas de percepção que são apreendidos inconscientemente, mas que não deixam de ser produto de um habitus adquirido.

Podemos também, aplicando a noção de habitus às práticas musicais, estabelecer uma relação entre gêneros musicais e grupos sociais. Se considerarmos que as práticas e as preferências dos grupos se manifestam com alguma sistematicidade e unidade porque, em última instância, são decorrências do mesmo habitus e que, entre essas práticas e preferências estão incluídas as escolhas estéticas, podemos supor que há uma tendência de haver uma correspondência entre os diferentes grupos sociais e os diferentes gêneros musicais existentes. Isso não só no que diz respeito às preferências que se efetivam no nível da audição musical, mas também no que se refere à própria produção musical, ou seja, à composição e à criação de peças e arranjos musicais. Portanto, as disposições estéticas mais ou menos uniformizadas dos grupos tendem a produzir estruturas musicais regulares, que é o que está na base da conceituação de gêneros musicais. Nessa perspectiva, a ação individual do compositor, ao contrário do que imaginam os partidários da "ideologia carismática da criação", se encontra previamente configurada em termos de possibilidades que lhes são oferecidas pelo habitus.

Evidentemente que a relação que se estabelece entre música e os grupos sociais não é do tipo mecânica. O próprio conceito de habitus impossibilita esse tipo de compreensão, já que ele é proposto somente enquanto disposição. Se quisermos avaliar as práticas musicais dos grupos sociais, temos que nos reportar às condições particulares em que elas são engendradas. Mas, o importante é que, uma vez estabelecida essa relação, podemos definir os gêneros musicais como uma expressão da cultura dos grupos sociais. Isso significa que podemos abordá-los a partir de uma referência social mais precisa e não como consequência da criatividade de artistas nas suas individualidades. Dessa forma, os gêneros musicais estão longe de se constituírem apenas como regularidades de procedimentos musicais praticados e apreciados amistosamente por grupos de artistas e setores da população. Mais do que isso, eles vêm se constituindo como peças importantes no estabelecimento de identidades, atuando no processo de diferenciação dos grupos sociais e participando das disputas de poder que caracterizam o universo simbólico.

Podemos citar alguns exemplos onde essa caracterização dos gêneros musicais aparece de forma mais evidente. A começar por um gênero de música que tem sido o principal referencial de legitimidade no campo da música: a música erudita. Comumente, a diferenciação que se estabelece entre música erudita e música popular procura fundamentar-se em critérios internos, inerentes ao próprio material musical. Os dois critérios mais citados são geralmente o da profundidade e o da complexidade. Visto dessa forma, a música erudita se caracterizaria por possuir um índice elevado de complexidade na sua estrutura e por uma forma de apropriação da linguagem musical bastante intensificada, aprofundada. Por sua vez, a música popular apresentaria estruturas mais simplificadas, estando o compromisso com a profundidade praticamente ausente. Essa caracterização é comumente encontrada tanto na visão do leigo, como também nos textos de iniciados e estudiosos da música. Num texto intitulado "Música e Democracia: 'populismo' x 'elitismo' argumento falacioso", por exemplo, José Paulo Paz (1992:124) chama atenção para o fato de que, hoje, ao contrário de algumas décadas atrás, os intelectuais brasileiros preferem mais música popular brasileira à música "clássica". O autor associa essa nova predileção da intelectualidade brasileira ao fato de que, nas últimas décadas, a MPB (aqui no sentido restrito da produção de um grupo específico de artistas, do qual fazem parte compositores e cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros) passou por um processo de "sofisticação", dando continuidade histórica ao impulso criativo da Bossa Nova, "cujas impregnações jazzísticas são bem conhecidas". O jazz, por sua vez, é apresentado como um gênero de música cujo "progressivo refmamento de seus executantes, preocupados em renová-lo, acabou por se distanciar de suas raízes populares - a canção do trabalho e o hino religioso, a princípio, e a música de dança, depois - para ficar a meio caminho da música erudita". Vê-se que o critério de complexidade é decisivo para José Paulo Paz discernir a esfera da música erudita da esfera da música popular. Depois de sofisticar-se, a MPB passou a ter "inclinações semi-eruditas", tornando-se "capaz de atender ao paladar discriminativo da intelligentsia de hoje...".

Obviamente que a complexidade e a profundidade são características visíveis nos vários estilos de música, e que, pelo menos no que concerne à complexidade, a música que se enquadra dentro do que se convencionou chamar de música erudita, se levado em consideração o aspecto puramente formal, geralmente possui realmente altos níveis de complexidade. Mas, o que nos chama a atenção, é o fato de que por trás da utilização de tais critérios, parece existir uma questão de poder que é muito mais decisiva. Num certo sentido, não podemos dizer que, muitas vezes, no uso cotidiano, a simetria música popular/música erudita corresponde à simetria música boa/música ruim? O que nos leva a concluir que a

qualificação da música erudita como música sofisticada, profunda, - qualificação que, em última instância, visa caracterizá-la como uma música de natureza superior - está, na realidade, indo ao encontro da necessidade de distinção social dos grupos dominantes, principalmente quando se sabe que esta separação sempre foi levada a efeito exatamente por esses grupos e que são eles os principais consumidores desse gênero de música. Assim, podemos vincular o gênero musical erudito, se é que a vastíssima produção existente nessa área pode ser tratada como tal, aos grupos dominantes que, por estarem mais liberados das "exigências materiais e das urgências temporais" como escreve Bourdieu, podem reivindicar um tipo de apropriação legítima não só da música como da arte de uma maneira geral.

Outro exemplo que pode ser dado é o da música negra americana, que de uma maneira geral, seja tratando-se do jazz, do blues ou do funk, tem o seu desenvolvimento marcado pela necessidade de afirmação da cultura negra em contraposição à cultura do branco. Talvez em nenhum lugar do mundo a distinção racial através da música seja tão marcante quanto nos Estados Unidos, a ponto de um músico como o trompetista Miles Davis, notabilizado por sua capacidade de assimilar novas tendências ao jazz, ter declarado na sua auto-biografia o quanto foi difícil para ele e para outros músicos negros aceitarem a ideia de tocar jazz ao lado de músicos brancos.

A importância da música como elemento de distinção para a população negra americana pode ser constatada no seu próprio dinamismo. A maioria das inovações verificadas no âmbito da música de massa, nos últimos trinta ou quarenta anos, originam-se direta ou indiretamente da música negra americana. Pode-se argumentar que é mais precisamente nesse período que os Estados Unidos se constituem como principal potência mundial, portanto, nada mais natural que sua cultura tenha se sobreposto à cultura de outros países. Entretanto, muito embora tal fato não possa deixar de ser considerado, o que parece ser mais relevante é que o desenvolvimento da música negra americana se dá muito mais em função de confrontos internos do que em função do expansionismo internacional norte-americano. É dessa situação conflitual interna onde a questão econômica e racial é predominante, que emerge o potencial criativo e inovador da black music. O alto teor de inovação que caracteriza a música negra americana deve ser interpretado como sendo uma resposta às frequentes apropriações praticadas pelos brancos. Ou seja, a constante "usurpação" da música dos negros pelos brancos, que é patrocinada principalmente pela indústria fonográfica, promove uma descaracterização e a sua inserção em contextos mais amplos, o que acaba eliminando os traços de distinção estabelecidos originariamente. Isso faz com que os grupos negros produzam novos estilos e tendências, objetivando reestabelecer o distanciamento e as distinções perdidas. Portanto, nada mais justo

do que chamar gêneros musicais como o funk, o soul, o rap de "Black music". Eles são as mais legítimas expressões da cultura negra americana. E isso é bastante visível nos traços distintivos desses gêneros musicais.

E para finalizar, temos aqui no Brasil o exemplo do samba, que no início do século, antes de se transformar no principal gênero de música nacional, definidor da autenticidade brasileira, o que lhe deu o privilégio de aglutinar em torno de si quase que a totalidade dos segmentos da população brasileira, era, por excelência, a música da população marginalizada do Rio de Janeiro. Nesse primeiro momento, o samba permaneceu confinado aos morros e favelas, sendo, muitas vezes, alvo da ação repressiva da polícia, que era legitimada pela ideia de malandragem e vagabundagem que estava associada ao Samba. Vale a pena lembrar que, mais ou menos nesse período, vivia-se no Rio de Janeiro o que alguns historiadores chamam de "Belle Époque tropical", período em que o modelo civilizatório europeu, mais precisamente o estilo de vida parisiense, foi endeusado pela elite carioca, que fazia de tudo para ajustá-lo ao seu modo de vida. Como consequência, existia uma tendência predominante de se estabelecer uma distinção clara entre a cultura das elites e a cultura popular, esta última vista como antiquada e incompatível com os novos valores da modernidade.

Num certo sentido, o samba era mesmo a música da malandragem e da vagabundagem. Só que, como ressalta Wisnik, a malandragem e a vagabundagem do sambista, no seu "elogio da orgia, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida", no "orgulho de ser vadio" como cantava Wilson Batista, funcionavam como uma espécie de "ética oculta": "a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de uma mão-de-obra desqualificada e flutuante" (Wisnik, 1992: 119). Assim, podemos dizer que o samba, no início do século, se transformara numa das poucas maneiras que a população excluída do Rio de Janeiro encontrou para se expressar culturalmente e se reconhecer enquanto grupo social. A condição de exclusão está expressa nos próprios elementos que compõem a estrutura musical do samba, que, como ressalta José Miguel Wisnik, atuam no sentido de referendar uma contra-ordem:

"Uma tal contra-ordem tem o seu cacife e o seu aliado na música, na desrecalcante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com um jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença, irradiando diferença e buscando identidade no quadro da sociedade de classe que se formava" (Wisnik, 1992: 119).

A sincopa, deslocamento na acentuação do tempo forte do compasso, como é realizada no samba, promove uma quebra acentuada da rítmica "natural" mais comumente

encontrada nos gêneros de música provenientes da Europa. Essa quebra é de tal forma acentuada que o simples acompanhamento do ritmo do samba, mesmo quando apoiado na partitura, é para um músico não iniciado no gênero uma tarefa extremamente difícil, não raro impossível de ser realizada. Até mesmo os músicos de jazz, habituados a trabalhar com ritmos acentuadamente sincopados, encontram grandes dificuldades para executar o samba. A dança, outro elemento imprescindível para o samba, é coreografada com extrema sensualidade e liberdade de gestos. O corpo expande-se, adotando um "gingado" que preenche os espaços vazios deixados pelo ritmo sincopado. Nas letras dos sambas tem-se a consagração da figura do malandro, nas suas noitadas de orgias, na sua entrega à vida boêmia. O mundo do trabalho, como afuma Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Júnior, é narrado através de uma imagem invertida, onde: "o operário é a principal personagem à sombra, ofuscado pela ruidosa e alegre consagração da figura do malandro" (In: Fausto, 1984:505). Ou seja, o samba traduz, dentro da sua própria estrutura, valores dos grupos marginalizados que buscavam uma identidade, uma afirmação. Na adoção de gestos diferenciadores, como a "investidura sincopada dos sons" e a "corporalidade diferenciada", percebe-se nitidamente a intenção de ocupar espaços numa sociedade que lhes negava condições mínimas de existência.

2.3 A massificação da música: flexibilização e descontextualização

Essas considerações iniciais a respeito dos gêneros musicais já são o suficiente para podermos lançar uma questão que é de fundamental importância para nós, tendo sido, inclusive, a principal motivação para realização do nosso trabalho: Se é verdade que os gêneros musicais se constituem como formas de expressão da cultura dos grupos sociais e que indivíduos de um mesmo grupo, por estarem sujeitos ao mesmo habitus, tendem, de uma maneira geral, a adotar as mesmas práticas musicais, ou seja, as mesmas disposições e escolhas estéticas, como explicar o fato de que atualmente alguns grupos evangélicos, que entre os diversos grupos religiosos existentes são um dos que mais rigorosamente assumem seus valores e crenças, estejam se utilizando de gêneros musicais como o rock ou o reggae, ou seja, estejam se utilizando da música de outros grupos, cujas condutas, inclusive, têm sido alvo frequente de ataques por parte dos próprios evangélicos? A primeira ideia que nos ocorre é a de que esse fato seria

consequência de mudanças havidas no interior dos próprios grupos evangélicos, ou seja, que seria consequência de mudanças na concepção e na prática religiosa desses grupos, que estariam proporcionando uma maior liberdade e abertura às práticas de outros grupos. Porém, refletindo-se um pouco, logo somos 'levados a descartar tal hipótese. Mesmo supondo que tenha havido mudanças, e é certo que elas tenham ocorrido, tais mudanças não podem ter sido tão profundas a ponto dos evangélicos passarem a compactuar com certos valores veiculados por alguns gêneros musicais. Lembremos, por exemplo, de que alguns grupos de reggae, entre outras coisas, defendem abertamente o uso da maconha e que algumas correntes do rock se dizem pactuadas com o demônio. E isso, convenhamos, é demais para os evangélicos. Mas há ainda um outro dado que, ao nosso ver, é ainda mais decisivo. Examinando-se a produção da nova música evangélica, cds, shows, vídeo percebe-se que o que está havendo é muito mais uma apropriação do que uma adesão a gêneros musicais estranhos. Esses foram adaptados às práticas evangélicas e não assimilados acriticamente. O que nos leva a concluir, e essa ideia ainda será examinada detalhadamente mais adiante, que o propósito dos evangélicos, quando utilizam gêneros musicais como o rock e o reggae, é antes fortalecer a unidade do grupo do que a expor às influências de outros grupos.

Mas, se a intenção é fortalecer a unidade do grupo, cabe a pergunta: de que maneira esses gêneros favorecem esse fortalecimento? A resposta a essa pergunta pode ser dada partindo-se da formulação de uma segunda hipótese, ao nosso ver bem mais consistente, que está baseada na ideia de que o que mudou foi muito mais a música do que propriamente os evangélicos. Um exame rápido na história da música ocidental nesse século nos mostra que o lugar e a função da música vêm sendo modificados profundamente a partir do surgimento e da proliferação das novas técnicas de reprodução do som. As possibilidades de difusão vão sendo ampliadas de forma significativa, passando a música a ser consumida em circunstâncias inimagináveis até bem pouco tempo atrás. Com o surgimento do rádio, do disco, e o desenvolvimento da indústria fonográfica, que rapidamente se transforma num dos setores industriais mais lucrativos da economia capitalista, a música vai sendo disseminada por toda parte. Passa-se a ouvir música das mais diferentes formas, nos mais diferentes lugares, num ritmo que muitas vezes chega a ser alucinante. Basta lembrarmos, por exemplo, da variedade da programação oferecida pelas rádios das grandes cidades, da chamada música ambiente dos aeroportos, elevadores, salas de espera, lojas de departamento. Da música nos bares, no 'walkman', da 'música de dança' das boates e danceterias e na recente inserção da música na rede de terminais telefônicos e de computadores. Evidentemente que um movimento de tal natureza não poderia deixar de provocar modificações substanciais nas formas tradicionais de

práticas musicais. Fenômenos como o da nova música evangélica indicam que realmente houve mudanças significativas, que só agora estão se tornando mais visíveis, principalmente para nós habitantes do chamado "terceiro mundo", onde só mais recentemente deu-se a consolidação da indústria cultural.

Mas, quais as consequências desse processo cada dia mais intenso de massificação da música? Vários aspectos têm sido destacados por alguns autores. Adorno, por exemplo, adotando uma postura radicalmente crítica, afirma que as práticas musicais se tornaram estandardizadas, o que, segundo ele, implica num embrutecimento da sensibilidade do ouvinte e impede que novas propostas musicais sejam assimiladas, o que, em última instância, acaba bloqueando o desenvolvimento histórico da música. Outro aspecto, que foi inicialmente mencionado por Benjamin, é o de que o processo de massificação, não só da música, mas da arte de uma maneira geral, impede a contemplação distanciada do objeto de arte que possibilita um tipo de atitude crítica que caracterizava a postura dos intelectuais e burgueses cultos do final do século XIX e início do século XX. Com a massificação atingindo todos os níveis da cultura, transformando-a em elemento rotineiro, comum na nossa vida cotidiana, a percepção da arte, na atualidade, se dá de uma forma mais direta, sem mediações. Se antes havia contemplação distanciada, julgamento crítico; hoje, o que existe é exercício prático.

O aspecto que nos interessa mais diretamente é o fato de que, com a massificação da música, ocorre uma descontextualização dos gêneros musicais e uma flexibilização de seus significados. Se até algum tempo atrás eles podiam ser situados em relação a regiões geográficas facilmente delimitáveis, podiam ser enquadrados em tempos históricos relativamente precisos e associados a determinados grupos sociais, o que lhes conferia uma significação mais precisa, hoje, parece-nos evidente que esse quadro se encontra bastante modificado. Não que essas referências tenham deixado de existir. Em alguns casos, elas ainda estão muito bem caracterizadas. Porém, é inegável que na atualidade já não são tão determinantes e que, para alguns gêneros musicais, como é o caso do rock e do reggae, novas referências surgiram e passaram a ser predominantes. Gradativamente esses gêneros musicais foram deixando de estar vinculados, de uma forma mais direta, a grupos e contextos sociais específicos, passando também a fazer parte do que alguns autores vêm chamando de cultura global, que se caracteriza exatamente pelo fato de ser compartilhada pelos vários grupos e classes sociais existentes.

Portanto, os evangélicos se utilizam não de gêneros musicais carregados de significação e vinculados a trajetória de grupos sociais específicos, mas de materiais sonoros descaracterizados (no sentido menos depreciativo desse termo) e multisignificantes. Por isso,

gêneros musicais como o rock, o reggae, o samba, que, a princípio, transmitem valores radicalmente opostos aos valores evangélicos, são utilizados sem nenhum constrangimento. Uma vez adaptados às práticas evangélicas, eles assumem novos significados, adquirem novos sentidos, dentro de um contexto radicalmente diferente daqueles onde se deram os seus desenvolvimentos. Agindo dessa forma, as igrejas evangélicas conseguem atualizar suas práticas, e passam a dispor de um canal de aproximação eficiente em relação aos setores mais jovens de suas comunidades.

Essas transformações nas referências sociais da música devem ser apreendidas como fazendo parte de um quadro de transformação cultural mais amplo. Hoje, vemos a configuração de práticas culturais que perpassam o cotidiano de indivíduos pertencentes a diferentes grupos e classes sociais. Trata-se do fenômeno da globalização, que vem se constituindo como o fato cultural mais importante deste final de século. Fenômenos como a descontextualização e a flexibilização dos conteúdos se inserem dentro desse novo ambiente cultural globalizado. No próximo capítulo, analisaremos alguns aspectos dessa cultura global emergente.

3. A CULTURA GLOBAL E A EMERGÊNCIA DE GÊNEROS MUSICAIS GLOBALIZADOS

3.1. Globalização e desterritorialização

O quadro de mudanças que vem marcando a cultura na sociedade contemporânea tem sido objeto de vários tipos de análise. Uma delas é a que enfatiza a emergência de uma cultura global que estaria provocando uma reestruturação nas práticas culturais locais e nacionais. Nessa perspectiva, como observa Renato Ortiz (1994:7), tem-se como pressuposto a existência de "processos globais que transcendem os grupos, as classes e as nações". O esforço é o de tentar apreender a emergência de "um conjunto de valores, estilos, formas de pensar, que se estende a uma diversidade de grupos sociais vistos até então como senhores dos seus próprios destinos".

Os indícios que apontam para a configuração, na atualidade, de processos culturais globais são cada vez mais evidentes. Como afirma Octavio Ianni(1993: 67-68), a cultura global "distingue-se por sua originalidade, apresenta configurações e movimentos próprios, revelando-se uma totalidade superior, abrangente, complexa e contraditória". Assim, um fenômeno de tal magnitude acaba trazendo novos desafios para as ciências sociais que, se quiserem se manter em sintonia com o seu tempo dificilmente poderão deixar de considerá-lo.

Alguns autores postulam a ideia de que a globalização é um processo que vem se constituindo desde os primeiros momentos da modernidade. Giddens (1991 :29), por exemplo, utilizando a noção de “desencaixe” chama atenção que, com o advento das sociedades modernas, dá-se "o deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e a sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço". Através do que ele chama de "mecanismos de desencaixe” a modernidade paulatinamente vai suprimindo o localismo existente nas sociedades pré-modernas, promovendo uma unificação de espaços diferenciados antes dotados, cada um deles, de lógica e linguagem próprias. Giddens distingue dois tipos de mecanismo de desencaixe característicos das instituições sociais modernas: as "fichas simbólicas" e os "sistemas peritos". Qualifica como ficha simbólica "os meios de intercâmbio que podem ser 'circulados' sem ter em vista as características específicas dos indivíduos ou grupos que lidam com eles em qualquer conjuntura em particular". Oferece como exemplo o dinheiro, que segundo o autor é chamado por Marx de "a prostituta universal", exatamente por caracterizar-se como um meio que possibilita a troca de qualquer coisa por qualquer coisa, independente das características particulares dos bens envolvidos. O dinheiro interfere na noção tempo-espaço, pois oferece a possibilidade de se estabelecer transações em circunstâncias em que a troca imediata de produtos não pode ser realizada. Como afirma Anthony Giddens, "ele possibilita a realização de transações entre agentes amplamente separados no tempo e no espaço".

Já os sistemas peritos são definidos por Giddens como sendo “sistemas excelência técnica ou competência, profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social". Cotidianamente, estamos envolvidos em situações em que a influência do conhecimento de peritos é decisiva. Quando utilizamos o carro, viajamos de avião, ou simplesmente estamos em casa, permanecemos envolvidos em diferentes sistemas peritos dos quais pouco sabemos, não obstante, depositamos neles grande confiança. Giddens observa que:

"Os sistemas peritos são mecanismos de desencaixe porque em comum com as fichas simbólicas, eles removem as relações sociais das imediações do contexto. Ambos os tipos de mecanismo de desencaixe pressupõem, embora também promovam, a

separação entre tempo e espaço como condição do distanciamento tempo-espaço que eles realizam. Um sistema perito desenha da mesma forma que uma ficha simbólica, fornecendo 'garantias' de expectativas através de tempo-espaço distanciados" (Giddens, 1991:37).

Portanto, dentro dessa perspectiva proposta por Anthony Giddens, a modernidade é vista como um tipo de organização social inerentemente globalizante, o que pode ser constatado, como vimos anteriormente, em algumas das mais básicas características de suas instituições.

No entanto, esse impulso globalizante da modernidade é, em grande parte e pelo menos temporariamente, contido pelo surgimento das nações. Se, por um lado, a constituição dos estados nacionais implica um processo de desenraizamento das tradições locais e regionais, o que faz com que, como observa Renato Ortiz (1994:45), "o camponês, o operário, o cidadão, deixem de se definir pela sua territorialidade imediata para se transformar em francês, inglês ou alemão"; por outro, ela não deixa de impor limites através da definição de um espaço integrado a um poder central. Como pondera Néstor García Canclini:

"Nos séculos XIX e XX a formação de nações modernas permitiu transcender as visões aldeanas de camponeses e indígenas, e ao mesmo tempo evitou que nos dissolvêssemos na vasta dispersão do mundo. As culturas nacionais pareciam sistemas razoáveis para preservar, dentro da homogeneidade industrial, certas diferenças e certo enraizamento territorial, que mais ou menos coincidiam com os espaços de produção e circulação dos bens" (Canclini, 1995: 15).

Renato Ortiz chama atenção para o fato de que existe, no âmbito das ciências sociais, uma tendência de compreender a questão nacional de um ponto de vista estático. Alguns autores chegam mesmo a pensar a nação como estágio mais elevado de organização social. No entanto, como observa esse mesmo autor, a nação se constitui historicamente em função de circunstâncias conjunturais. Nesse sentido, ela deve ser apreendida em sua transitoriedade:

"...o que alguns pensadores percebiam como sendo uma forma completa e derradeira de organização social significava apenas sua transitoriedade: a modernidade encerra uma vocação mundial, e não pode contida no interior das fronteiras nacionais" (Canclini, 1994: 50).

Assim, é somente na segunda metade do século XX, quando as fronteiras nacionais perdem em grande parte os seus significados, que essa vocação mundializante da modernidade vai se realizar mais amplamente. Se é verdade, como afirma Anthony Giddens, que o processo de globalização em acompanhando a modernidade desde os seus primórdios, até esse momento, ela só se realizava parcialmente, manifestando-se mais enquanto potencialidade.

3.2 A acumulação flexível e o enfraquecimento das fronteiras nacionais

Uma forma de entender as circunstâncias que propiciam o enfraquecimento das fronteiras nacionais e a consequente retomada do processo de globalização neste final de século é compreender as transformações mais gerais por que vem passando a economia capitalista nesse período. David Harvey nos oferece uma interessante análise a esse respeito. Ele observa que, mais ou menos a partir da década de setenta, a economia capitalista vai deixando paulatinamente de ser gerenciada pelo modelo fordista de produção, passando a adotar um novo modelo que ele chama de 'modelo de acumulação flexível'. O modelo fordista de produção se fundamentava basicamente num tipo específico de equilíbrio de poder instituído entre os três principais agentes do desenvolvimento capitalista: o capital, o trabalho e o estado. As atividades do capital eram pautadas pela adoção de uma "racionalidade corporativa burocrática", que visava assegurar, como nos diz David Harvey:

" ... o crescimento sustentado de investimentos que aumentassem a produtividade, garantisse o crescimento e elevasse o padrão de vida enquanto mantinham uma base estável para a realização dos lucros. Isso implicava um compromisso corporativo com processos estáveis, mais vigorosos de mudança tecnológica, com um grande investimento de capital fixo, melhoria na capacidade administrativa na produção e no marketing e mobilização de economias de escala mediante a padronização do produto" (Harvey, 1992: 129).

Na esfera do trabalho, tinha-se a negociação da sujeição dos trabalhadores a longas jornadas de trabalho puramente rotinizado, sem praticamente nenhum controle sobre a organização do processo produtivo como um todo. É nesse contexto que se verificam as maiores resistências às técnicas fordistas de produção. Mas, no geral, elas acabaram sendo incorporadas em troca de ganhos salariais e de alguns benefícios como um mínimo de estabilidade no

emprego, educação e saúde pública, entre outros. O estado, por sua vez, assumia o compromisso de controlar ciclos econômicos através da adoção de políticas fiscais e monetárias, que visavam criar condições para uma demanda estável que assegurasse a produção em massa. As políticas estatais "eram dirigidas para as áreas de investimento público - em setores como o transporte, os equipamentos públicos etc. - vitais para o crescimento da produção e do consumo de massa e que também garantiam um emprego relativamente pleno" (Harvey, 1992:132). Também era função do estado fornecer um reforço que compensasse os momentos de baixos níveis salariais, o que ocorria através da implantação de políticas nas áreas de saúde, educação, habitação etc.

O equilíbrio entre essas três instâncias, apesar de dificultoso, permaneceu mais ou menos estável durante todo o período de expansão do pós-guerra, tanto no âmbito interno das nações como no contexto internacional. No início da década de setenta, no entanto, começam a aparecer os primeiros sinais de desequilíbrio que revelariam a fragilidade do fordismo para conter as contradições inerentes ao capitalismo. De uma forma bastante resumida, podemos dizer que a principal causa desse desequilíbrio estava na pressão que passaram a exercer os países da Europa Ocidental e o Japão, já com suas economias recuperadas da destruição causada pela guerra, visando a criação de novos mercados de exportação para os seus excedentes. Isso acabou provocando uma desestruturação na divisão geográfica dos mercados que havia sido estabelecida durante o fordismo, levando a um aumento generalizado da competitividade e comprometendo a hegemonia do poder norte-americano, que se constituía como a principal instância regulamentadora do sistema financeiro internacional. A partir desse novo quadro, as taxas relativamente fixas de crescimento que existiram no período pós-guerra são substituídas, ou pelo menos passam a coexistir com taxas flutuantes e voláteis.

Nesse ambiente de competição acirrada, surgem novas estratégias que são adotadas visando reduzir custos e acelerar o tempo de giro do capital. Investe-se maciçamente nas inovações tecnológicas, na criação de novas linhas de produtos, na descoberta de novos mercados, em relações de trabalho mais flexibilizadas, etc. O resultado é que se tem um processo bem mais ágil de acúmulo do capital que se contrapõe à rigidez que caracterizava o modelo fordista de produção. David Harvey observa que essas novas experiências formaram a base para o surgimento de um novo regime de acumulação:

"A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente

intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional" (Harvey, 1992: 140).

No regime de acumulação flexível, o mercado de trabalho caracteriza-se pela adoção de contratos e regimes de trabalho flexibilizados que objetivam atender às necessidades específicas e momentâneas de cada empresa. Mesmo naquelas empresas onde a maioria da mão-de-obra empregada é composta de trabalhadores regulares, com jornada de trabalho pré-estabelecida, verifica-se uma tendência de adotar como estratégia a concentração do maior volume de trabalho nos períodos onde a demanda é ampliada, o que é compensado reduzindo-se a jornada nos períodos de diminuição de demanda ou através da decretação de férias coletivas. De uma maneira geral, e quanto a isso as estatísticas mais recentes parecem ser claras, houve uma redução no número de empregos regulares, que oferecem estabilidade e benefícios de seguridade social em favor do aumento de empregos em tempo parcial temporários e do aumento das subcontratações.

Paralelamente a essas mudanças na estrutura do mercado de trabalho ocorrem mudanças de igual importância no sistema de organização industrial. David Harvey atenta para o fato de que a produção em escala que caracterizava o fordismo vem sendo substituída progressivamente por uma crescente capacidade de produção de uma grande variedade de bens, com preços baixos e em pequenos lotes:

"As economias de escopo derrotaram as economias de escala. Por exemplo, em 1983, afortune revelou que 'setenta e cinco por cento de todas as peças de máquinas são produzidas hoje em lotes de cinquenta ou menos'... A produção em pequenos lotes e a subcontratação tiveram por certo a virtude de superar a rigidez do sistema fordista e de atender a uma gama bem mais ampla de necessidade do mercado, incluindo as rapidamente cambiáveis" (Harvey, 1992: 148).

A busca pela produção de uma maior variedade de bens, a um baixo preço de custo e em pequenos lotes, revela que no regime de acumulação flexível há uma tendência de haver uma desmassificação da produção. Importa menos, como ocorria no fordismo, produzir o maior volume de produtos para distribuí-los em massa, o que resultava na necessidade de padronização dos produtos, única forma de reduzir o custo de sua fabricação. No regime de acumulação flexível importa mais a fabricação de produtos especializados visando atingir mercados de perfil específico, altamente segmentados. A redução dos custos de produção é garantida pela incorporação de novas tecnologias, que proporcionam, além do barateamento dos custos, maior agilidade na confecção dos bens. Tais estratégias não ficaram exclusivas às

empresas de pequeno e médio porte, também as grandes corporações buscaram uma maior diversificação de suas atividades. A década de oitenta foi palco de inúmeras fusões que quase sempre implicaram em redefinições nas estratégias de produção:

"Muitos dos empregados das 500 maiores companhias norte-americanas, segundo fortune, hoje trabalham em linhas de atividades sem relação alguma com a linha primária de negócios m que a sua empresa está identificada" (Harvey,1992:148).

Outro aspecto importante é o que alguns autores vêm chamando de "deslocalização da produção". O acirramento da competitividade, que, como vimos anteriormente, leva necessariamente à busca da redução ao máximo dos custos de produção, fez com que as empresas optassem pela fragmentação do processo de produção, fabricando em lugares diferentes as partes componentes de um mesmo produto. De tal forma que, como afirma Renato Ortiz, na atualidade:

"Um carro esporte Mazda é desenhado na Califórnia, financiado por Tóquio, o protótipo é criado em Worthing(Inglaterra) e a montagem é feita nos Estados Unidos e México, usando componentes eletrônicos inventados em Nova Jérsei, fabricados no Japão. O "Ford-Fiesta", é montado em Valência (Espanha), mas os vidros vêm do Canadá; os cilindros, as baterias e a ignição da Inglaterra; o pistão da Alemanha; e o eixo de transmissão da França" (1994:108).

Uma das consequências do processo de deslocalização da produção é que, transformados em compostos resultantes da combinação de partes produzidas em diferentes lugares do mundo, os produtos deixam de estar vinculados a uma nacionalidade. Se antes a maioria dos produtos tinham uma nacionalidade bem caracterizada; hoje, com a fragmentação do processo produtivo, eles se tomaram desnacionalizados.

Portanto, fundamentalmente, o que caracteriza as novas formas de organização industrial no modelo de acumulação flexível é a busca de um tipo de agilidade que permita a aceleração no ritmo de inovação do produto e a exploração imediata de nichos de mercado altamente especializados que, muitas vezes, só se constituem momentaneamente. Busca-se, com o auxílio de novas tecnologias e com a fragmentação do processo produtivo, reduzir ao máximo o tempo de giro do capital, único meio de garantir a sobrevivência num ambiente de competitividade elevada. O resultado é que, nesse processo, as fronteiras nacionais, que ~tes se constituíam como importantes referências para a economia capitalista, acabam perdendo em grande parte os seus significados. Embora com variações significativas de país para país, a capacidade e a mobilidade de intervencionismo estatal perdem em muito a sua força. A capa

idade dos estados de implementar políticas :financeiras, por exemplo, fica comprometida com o surgimento de um sistema :financeiro global, com poderes imensamente ampliados de coordenação :financeira, que se configura como um poder à parte do poder estatal. David Harvey dá como exemplo o caso do mercado do "eurodólar":

"A formação do chamado mercado financeiro do 'eurodolar' a partir do excedente de dólares americanos na metade dos anos 60 é sintomática do problema. Sem nenhum controle de nenhum governo nacional, esse mercado de dinheiro 'sem estado' se expandiu de milhões de dólares em 1973 para quase 2 trilhões em 1987, aproximando-se assim do montante de agregados existentes nos Estados Unidos "(Harvey, 1992: 150).

Mas, o principal motivo dessa reformulação do papel e das funções do estado é que, sob o regime de acumulação flexível, o capital precisa de maior liberdade e autonomia para se realizar, o que se contrapõe diretamente ao tipo de intervencionismo estatal corporativista que caracterizava o fordismo. A ação do estado, no regime fordista de produção, é toda ela baseada na previsão de taxas de crescimento estáveis e em mercados de consumo padronizados e invariantes. Tais circunstâncias, como vimos anteriormente, simplesmente vão deixando de existir a partir da década de setenta. Levado a se adaptar às novas circunstâncias, o estado vai deixando gradativamente de exercer a função de coordenador geral das atividades econômicas para se transformar em mais um elemento atuante no mercado. O aumento da competitividade internacional obriga, inclusive, os estados a se tomarem mais empreendedores, promovendo reformas internas, de tal forma que eles possam, em determinadas circunstâncias, agir como agentes econômicos independentes. Evidentemente que, em muitos casos, a ação do estado ainda se configura nos moldes do fordismo. O próprio regime de acumulação flexível ainda não se tomou preponderante, sendo mais prudente considerá-lo, em determinadas circunstâncias, como uma tendência. No entanto, na atualidade, é cada vez mais visível a existência confrontos entre a nação-estado e o capital internacional, comprometendo a fácil acomodação entre grande capital e grande governo tão típico da era fordista.

Essa breve explanação a respeito da nova dinâmica que se instaura nos processos de acumulação do capital talvez já seja o suficiente para percebermos que o modelo de acumulação flexível se ajusta muito melhor à tendência globalizante da modernidade do que o modelo fordista de produção. O acirramento da competitividade em todos os níveis, com a conseqüente adoção de processos produtivos mais ágeis e flexíveis, faz com que sejam ampliados os mecanismos de integração das atividades econômicas que, na atualidade, passam

a se estabelecer cada vez· mais de maneira independente dos limites impostos pelas fronteiras nacionais. O modelo de acumulação flexível pressupõe, portanto, o enfraquecimento do estado nacional.

3.3. Globalização e práticas culturais

Mas como a problemática cultural pode ser pensada dentro desse novo quadro? Interessa-nos ressaltar dois aspectos em particular: O primeiro é o de que, com o fenômeno da globalização, tem-se uma reestruturação das práticas culturais locais e regionais. Surgem novas formas de articulação entre a produção cultural local, regional e global. O segundo diz respeito ao fato de que a cultura global opera com conteúdos descontextualizados e multisignificantes.

3.3.1. A nova articulação entre o local e o global

Gostaríamos de iniciar o primeiro ponto tratando de um mal-entendido que tem sido verificado com uma certa frequência em alguns escritos da mídia e num certo tipo de literatura empresarial. Muitas vezes, a forma como o tema da globalização é tratada nesses contextos sugere que ela possa ser entendida como um processo que promove a unicidade cultural. A globalização é vista como um fenômeno que, através do avanço das tecnologias, possibilita a comunhão universal dos homens, superando as suas diferenças e as suas especificidades locais. Nesses relatos está implícita a ideia de homogeneidade e integração cultural. Apesar de estar se tornando bastante difundida, tudo nos leva a crer que essa é uma compreensão errada do que vem ocorrendo. A cultura global se caracteriza obviamente por ser compartilhada por uma grande variedade de indivíduos e grupos sociais independentemente dos contextos em que estão inseridos. No entanto, isso não implica necessariamente uniformização das práticas culturais. Como observa Renato Ortiz (1994:173), a cultura global para existir " ... deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais". Nesse movimento de inserção em contextos localizados, a cultura global reconhece certas especificidades, certas particularidades. O inglês, por exemplo, ao mesmo tempo que se constitui como língua mundial passa a ser decodificado de várias maneiras em função dos diferentes padrões culturais locais. Ou seja, a

extensão e a intensificação de seus usos acabam possibilitando a configuração de registros linguísticos particulares. Renato Ortiz dá outros exemplos:

" ... a Coca-Cola só tirou proveito do mercado espanhol quando diminuiu o tamanho de suas garrafas adaptando-se aos refrigeradores existentes no país; uma campanha publicitária desenvolvida na Alemanha, com ídolos do basquete norte-americano, teve pouca repercussão porque os desportistas eram desconhecidos na Europa: os jeans no Brasil são mais justos para realçar as curvas femininas; os japoneses sabem que os europeus tendem a adquirir aparelhos de som pequenos, de alto desempenho, mas que possam ser escondidos em armários, enquanto os americanos preferem alto-falantes grandes" (Ortiz, 1994: 170).

Esses exemplos comprovam que ao processo de globalização corresponde uma grande variedade de respostas locais, o que torna bastante implausível a possibilidade de uma homogeneização dos hábitos e das formas de pensamento. Na realidade, dentro do processo de globalização, uniformização e diferenciação não podem ser pensadas de forma excludente. Elas se realizam simultaneamente, como duas faces do mesmo fenômeno. Renato Ortiz resume muito bem essa questão nos seguintes termos:

" O local não está necessariamente em contradição com o global, pelo contrário, encontram-se interligados. O pensamento dualista tem dificuldades em operar com categorias que os consideram simultaneamente. mas torna-se difícil decifrar nossa atualidade, se nos encerramos dentro de seus limites dicotômicos. Creio que é tempo de entender que a globalização se realiza através da diferenciação. A ideia de modernidade-mundo nos ajuda nesse sentido. Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individualização, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras "(Ortiz, 1994:181).

Portanto, as culturas locais e regionais não são suprimidas num ambiente cultural globalizado. Elas convivem com a cultura global, alimentando-a e sendo alimentadas por ela. É verdade que na maioria das vezes essa convivência não se dá de forma harmoniosa, visto que uma das fontes de legitimidade da cultura global é o seu apelo "modernizante", inovador. Ela se coloca em oposição às formas tradicionais de cultura, que são mais frequentemente associadas às culturas locais e regionais. Entretanto, mesmo sabendo que esse apelo tem sido feito com bastante eficiência, o que vem conferindo à cultura global uma legitimidade muito maior quando comparada a outras formas de cultura, nada nos faz supor que a globalização seja capaz de promover a supressão das culturas locais. Há, sim, uma acomodação de ambas as partes, uma reestruturação mútua. Se, por um lado, as práticas locais passam por redefinições significativas, por outro, a cultura global, para se inserir em determinados contextos, tem que se "nativizar", adaptando-se às circunstâncias específicas.

Em alguns casos essa articulação entre o local e o global tem proporcionado o surgimento de movimentos que Néstor García Canclini chama de "movimentos de reterritorialização" que valorizam e redimensionam aspectos das culturas locais:

"Simultaneamente à desterritorialização das artes, há fortes movimentos de reterritorialização, representados por movimentos sociais que afirmam o local e também por processos de comunicação de massa: rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a 'desmassificação' e a mestiçagem dos consumos engendrando diferenças e formas locais de enraizamento" (Harvey, 1995: 146).

Um bom exemplo de como as práticas locais são reterritorializadas pode ser dado através do Baião, gênero de música tipicamente nordestino, que nos últimos anos vem passando por mudanças significativas. Segundo José Ramos Tinhorão (1974:208), uma das principais características do Baião é que o seu desenvolvimento se dá quase que totalmente independente das influências dos novos gêneros musicais urbanos. O baião evolui, na sua estrutura, através de elementos retirados da própria cultura musical nordestina. Mesmo na década de quarenta, quando é levado por Luiz Gonzaga à condição de gênero de música nacional, ele ainda permanece alheio a influências externas. Só na década de setenta, com algumas experiências realizadas por compositores como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Alceu Valença, o baião começa a ser fundido com outros gêneros de música, dentre os quais se destaca o rock. Entretanto, tais experiências acabaram ficando restritas a um público mais específico, "intelectualizado", não se estendendo ao público mais geral, costumeiramente habituado a ouvir baião. Assim, de uma maneira geral, pode-se dizer que até recentemente o baião ainda preservava as suas referências locais, configurando-se como um gênero de música tipicamente regional.

No início da década de 90, surge, em Fortaleza, o que ficou sendo conhecido como "movimento de renovação do forró" que irá redefini-lo em vários aspectos (a começar pela sua designação; o baião, em todos os seus 'estilos', passa a ser chamado simplesmente de forró). Esse movimento é marcado pelo surgimento de diversas bandas, como é o caso da famosa banda "Mastruz com leite". Elas surgem apoiadas num eficiente esquema comercial que se caracteriza por não se ocupar apenas da venda de shows, estando presente também no momento da produção e distribuição dos discos, na definição das estratégias de marketing e na articulação das atividades das bandas com outros setores, como é o caso do turismo que passa a ter como um de seus mais fortes atrativos os forrós animados pelas novas bandas.

No que diz respeito à estrutura musical propriamente dita, no geral, as novas bandas de forró continuam utilizando as mesmas células rítmicas que sempre caracterizaram o baião.

Porém, a introdução de novos instrumentos acaba oferecendo um colorido diferente às batidas tradicionais. O zabumba é substituído pela bateria. A Sanfona passa a dividir o espaço harmônico e melódico com teclados e guitarras. Os baixos, que antes eram tocados pelo sanfoneiro, agora são executados por outro músico, munido de um baixo elétrico. Tem-se, dessa forma, uma reestruturação na composição das bandas. A velha forma de trio, composta de zabumba, triângulo e sanfona, é substituída por uma composição que, com exceção da sanfona, é praticamente a mesma das bandas de rock: bateria, baixo, guitarra, teclado e percussão (recentemente foram incluídas duas dançarinas que cantam e dançam ao lado do cantor principal). Um aspecto interessante é a forma como vem sendo criada a visibilidade dos membros da banda. Suas roupas, posturas no palco, corte de cabelo diferem muito pouco dos grandes artistas da música pop internacional. Jeans, óculos escuros, tênis tipo Nike, cabelos longos são incorporados, deixando-se de lado o chapéu de couro, gibão, sandália de rabichos, elementos que caracterizavam a indumentária dos antigos cantores de forró. As letras das músicas também passam por mudanças significativas. Referências regionais' tais como o relato da vida do sertanejo, o flagelo da seca, a paisagem nordestina deixa de se constituir como temática principal. Agora, as letras fazem com maior frequência o relato de paixões, de desenganos amorosos, de uma forma ~e lembra muito o estilo das letras da música romântica internacional. Também se usa com frequência o recurso do humor, nas letras de "duplo serrado" e no relato de casos curiosos. O que gostaríamos de salientar é que esse movimento de renovação do forró é marcado pela absorção de elementos da cultura global (isso é particularmente evidente na nova visibilidade dos componentes das bandas). Esses novos elementos dão ao forró a conotação de um estilo de música menos regionalizado, possibilitando a sua inserção em contextos mais amplos. Se antes o forró era identificado como sendo a música da população de baixa renda do nordeste, principalmente dos moradores da periferia das grandes cidades e do meio rural; hoje, com as suas práticas renovadas, ele é consumido por quase todos os segmentos da população nordestina. Dificilmente o forró teria podido conquistar novos espaços, e, o que é mais importante, novos mercados, se ainda permanecesse sendo identificado como um gênero de música tipicamente regional. Por isso, o aumento da vendagem de discos fica mais restrito às novas bandas, já que os velhos cantores e grupos de forró continuam vendendo a mesma quantidade de discos que vendiam anteriormente.

O exemplo do movimento de renovação do forró nos permite chegar_a algumas conclusões. A primeira é que as respostas locais ao processo de globalização, como é o caso desses movimentos de reterritorialização, podem se utilizar das estratégias e da operacionalidade da cultura global. E segundo, a utilização dessa operacionalidade passa a ser

um fator decisivo para sobrevivência desses movimentos. Portanto, podemos supor que, dentro do novo quadro emergente, se por um lado, como observou Renato Ortiz, a globalização se realiza através da diferenciação, por outro, as diferenças locais são afirmadas através da absorção de elementos da cultura global.

3.3.2. Ressemantização dos conteúdos culturais

Havíamos proposto como segundo ponto de análise a questão da descontextualização e flexibilização de significados dos conteúdos veiculados pela cultura global. Isso nos remete de volta à problemática da desterritorialização que se configura como um dos principais traços da globalização. Anthony D. Smith, tratando dessa questão, afirma que:

"Uma cultura global, conforme se argumenta, será eclética, como a sua progenitora ocidental ou europeia, porém usará uma embalagem uniformemente aerodinâmica. As utilidades de massa, padronizadas e comercializadas, irão, não obstante isso, recorrer para o seu conteúdo, à revitalização dos motivos e estilos tradicionais, folclóricos ou nacionais no que se refere à moda, aos móveis, aparelhos e utensílios, à música e às artes, extraídos dos seus contextos originais e anestesiados"(In: Featherstone, 1994:189).

Smith parece partilhar daquele mal-entendido mencionado anteriormente que identifica globalização à uniformização e padronização. Mas, o que nos interessa reter de sua citação é a ideia de que a cultura global é formada a partir da apropriação de fragmentos extraídos de diferentes contextos. Motivos e estilos das culturas tradicionais, folclóricas e nacionais são deslocados de suas territorialidades para serem consumidos em escala mundial. E o mais importante, eles são "anestesiados". Não no sentido de que os seus significados sejam anulados, suprimidos, mas muito mais no sentido de que eles são controlados, contidos, de tal forma que possam ou não ser recuperados em função das circunstâncias. Assim, a cultura global não expressa nenhuma centralidade, ela não opera com conteúdos fixos. A sua territorialidade e seus significados serão negociados e renegociados como parte de estratégias de inserção em contextos particularizados. Por isso Néstor García Cancline irá dizer que, na atualidade: *"A cultura é um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar"* (Cancline, 1995:17).

Portanto, o processo de desterritorialização que acompanha a globalização sempre implica, em maior ou menor escala, no que Renato Ortiz chama de "ressemantização dos significados". Podemos compreender melhor esse processo utilizando o conceito de "mercadoria-signo" proposto por Jean Baudrillard (1995). Quando analisa as formas de consumo nas sociedades atuais, Baudrillard observa que as mercadorias se transformaram em signos, cujos significados são determinados pela posição em que se encontram num sistema autorreferenciado de significantes. O modo como os signos são utilizados pela mídia e pela publicidade, através de superprodução de informações, faz com que eles se constituam de forma independente dos objetos, ficando livres para assumir uma multiplicidade de significados e podendo ser adaptados aos mais variados contextos. Transportando esse raciocínio para a problemática da globalização, podemos afirmar que os objetos e as práticas culturais, quando globalizados, passam a funcionar como "mercadorias-signos"(por isso alguns autores consideram a cultura global como sendo basicamente uma cultura de consumo). Seus conteúdos são flexibilizados, podendo ser ajustados em função das circunstâncias. Renato Ortiz dá como exemplo dessa ressemantização de significados o caso dos filmes de western. Esse gênero de filme se constitui historicamente como um dos traços mais autênticos da cultura norte-americana. Todas as referências se constituem dentro do quadro geográfico do oeste americano. No entanto, como observa o autor: " ... O western será arrancado do solo americano, para se projetar fora dele, enquanto cenário. Gênero em declínio nos estúdios de hollywood, ele irá florescer na Austrália ('Silverado '), e com spaghetti italiano" (Ortiz,1994: 114).

O que não faltaram foram reações negativas às produções de filmes de faroeste realizadas fora dos Estados Unidos. Alguns críticos chegaram a identificá-las como sendo "produções baratas", "imitações oportunistas". No entanto, a reação do público foi amplamente favorável, fato este que, com certeza, não conseguiu ser explicado devidamente pela crítica. Como observa Renato Ortiz, isso "só é possível porque o gênero deixa de se vincular a sua territorialidade". Transformado em signo, ou em "mercadoria-signo" como propõe Baudrillard, o faroeste se afasta de suas origens históricas, adquirindo uma identidade própria que se caracteriza pela sua fluidez, pela sua flexibilidade de significados. Nessas condições, ele pode ser traduzido e retraduzido das mais diferentes formas. Foi o que fez a indústria cultural italiana, que criando o gênero "spaghetti", reelabora-o segundo suas próprias conveniências.

3.3.3. *Música e globalização*

Podemos agora retomar algumas questões que vínhamos tratando no final do primeiro capítulo. Dizíamos que a massificação da música, que se concretiza através do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, altera profundamente as suas funções na sociedade, impondo uma nova dinâmica às práticas musicais. Os gêneros musicais que surgem e se desenvolvem em contextos geográficos específicos, como traços das culturas dos grupos e classes sociais são descontextualizados e seus conteúdos flexibilizados. Gostaríamos de situar todo esse processo dentro da análise proposta pela teoria da globalização.

Pelo que já foi dito até agora, parece estar claro que a indústria cultural desempenha papel decisivo na configuração da cultura global. A aplicação do modo de produção industrial à esfera da cultura vai gradativamente possibilitando a sua inserção no circuito mundial. A indústria fonográfica, mais especificamente, se caracteriza por ter, desde o princípio, estabelecido uma política mundial de atuação. Companhias como "Gramofone Co"(Reino Unido, 1898), "Deutsche Gramophon"(Alemanha, 1898), "Pathé Freres"(França, 1897), "Victor Talking Machine Co"(Estados Unidos, 1901) se espalharam rapidamente por todo o mundo. De tal maneira que, já em 1910, eram poucos os países nos quais a indústria fonográfica não havia ainda sido implantada. Assim, a indústria fonográfica se caracteriza por ter sido um dos primeiros setores da economia capitalista a se constituir enquanto mercado global. Hoje, para se ter uma ideia, o lançamento de um disco de uma grande estrela internacional da música pode ocorrer, se assim julgarem conveniente os executivos de sua gravadora, simultaneamente em vários países e de forma articulada com todos os setores da mídia: rádio, televisão, jornais, revistas, cinema e computadores.

Mas, há um aspecto que nos interessa em particular. No movimento de expansão do mercado fonográfico, os gêneros musicais se configuram como importantes referências na definição das estratégias de atuação. A segmentação do mercado se dá, por isso mesmo, através deles. Ainda hoje, num momento em que as fronteiras estilísticas se tornam cada vez mais atenuadas em todos os campos da arte, os discos expostos à venda nas lojas especializadas ainda continuam sendo classificados tomando-se como referência os gêneros de músicas. Dessa forma, no mercado fonográfico, a concorrência se estabelece em torno da capacidade das gravadoras de descobrir não só novos artistas, como também novos gêneros musicais. Um dos segredos para a obtenção de maiores lucros está na exploração de gêneros musicais que possam ser consumidos pelo maior número de pessoas. Na década de cinquenta, por exemplo, surge

nos Estados Unidos uma série de gravadoras independentes que conseguem se consolidar no mercado, obtendo bons lucros através da exploração de alguns gêneros musicais de origem negra. Até então esses gêneros, dentre os quais se destaca o *rythm'n'blues*, eram considerados excessivamente periféricos pelas grandes gravadoras, com suas letras que abordavam temas como droga, sexo, corrupção etc. Além do que, eles eram estigmatizados como sendo "música de negro". No entanto, algumas adaptações e seleções foram feitas e eles se transformaram em fontes seguras de lucros, formando a base para o surgimento do mercado do rock, que mais tarde irá propiciar lucros incalculáveis para a indústria fonográfica. Portanto, o processo de globalização da música passa necessariamente pela problemática dos gêneros musicais. Paralelamente à promoção de artistas e de discos, as gravadoras também promovem os gêneros musicais, o que faz com que rapidamente alguns deles se tornem mundializados. O Jazz é considerado por alguns historiadores como sendo o primeiro gênero de música popular que teve sua territorialidade expandida pela indústria cultural numa escala mundial. Surgem, espalhados por quase todo o mundo, aficionados por esse tipo de música com possibilidade de acesso às principais obras das grandes figuras do jazz. O jazz passa a ter grande influência sobre músicos de várias nacionalidades. Sua técnica de execução torna-se universal. Muitos estilos de música são recriados a partir da "influência do jazz", como é o caso da Bossa-Nova aqui no Brasil. Entretanto, a mundialidade do jazz significa muito pouco se comparada com alguns gêneros da atualidade. Apesar de bastante difundido, sua influência se restringe mais aos grandes centros urbanos. E mesmo nesses contextos sua penetração só se verifica em determinados segmentos da população.

Bastante diferente é a situação na atualidade de gêneros como o rock, o reggae ou o funk. O rock, por exemplo, pode ser considerado como uma das mais legítimas expressões da cultura global. Uma de suas principais características é que, durante muito pouco tempo, ele esteve circunscrito a determinados limites geográficos. Rapidamente ele se transforma num gênero de música de massa. A importância que o rock passa a ter para a indústria do disco pode ser comprovada através de alguns dados fornecidos por Hobsbawm (1990:16) referentes à venda de discos nos Estados Unidos. Segundo o autor, de 1955 a 1959, as vendas de discos nesse país aumentaram de US\$ 227 milhões para US\$ 600 milhões. Em 1973, ultrapassaram a quantia de US\$ 2 bilhões. E o mais importante: setenta e cinco a oitenta por cento dessas vendas eram representadas por gravações de rock ou gêneros afins. Nunca na história da indústria fonográfica os lucros tinham dependido tanto de um único gênero musical. Como observa Eric Hobsbawm:

"Quase que imediatamente ... o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma 'juventude' e de uma 'cultura jovem' consciente de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas" (Hobsbawn ,1990: 17).

Porém, essa identificação do rock como sendo uma música exclusivamente de jovens, expressão da rebeldia e do inconformismo das pessoas pertencentes a essa faixa etária, parece corresponder mais a um momento específico da sua história. Hoje, parece estar evidente que o rock não significa apenas isso. Uma vez mundanizado, ele passa por aquele processo mencionado anteriormente de ressemantização de significados. A rebeldia e a contestação deixam de ser os traços definidores desse gênero de música. Um rápido exame na forma como ele vem sendo utilizado pela publicidade e na sua vinculação com outros setores, como é o caso do mercado da moda, nos revela que na atualidade o rock pode assumir vários significados em função de diferentes circunstâncias. Mas, com certeza, o maior exemplo dessa flexibilidade do rock é a música evangélica. É nesse contexto que se verifica um maior distanciamento de sua significação original. Quando nos deparamos com grupos de evangélicos ouvindo rock, seja no seu dia-a-dia ou até mesmo nos seus cultos, percebemos que se trata de um gênero de música multissignificante, desterritorializado. O mesmo acontece com outros gêneros de música como o reggae ou o funk. Eles se transformam em instrumentos de evangelização. E a julgar pelo crescimento do mercado de música evangélica nos últimos anos, eles têm desempenhado muito bem essa nova função.

4. O MOVIMENTO GOSPEL: A RENOVAÇÃO DA MÚSICA EVANGÉLICA

Só aparentemente os evangélicos formam um grupo religioso homogêneo. Na realidade, o movimento evangélico divide-se numa quantidade razoável de igrejas chamadas de "denominações". Assim, um mapeamento inicial das principais igrejas evangélicas atualmente existentes no Brasil deve incluir necessariamente as igrejas Assembleia de Deus, Batista e Universal do Reino de Deus, consideradas as três denominações com maior número

de membros; as chamadas igrejas históricas, onde se incluem, entre outras, as igrejas Presbiteriana e Congregacional. Deve-se também mencionar as Renovadas, tais como a Metodista e a Igreja do Nazareno e as Pentecostais, representadas por igrejas como a Quadrangular e Brasil para Cristo. Ainda assim o quadro não estaria completo. Isso porque entre os evangélicos existe o princípio do sacerdócio de todos os crentes, o que significa que qualquer um deles tem o direito de fundar uma igreja autônoma e em qualquer lugar. Isso faz com que frequentemente novas igrejas estejam sendo abertas, com práticas e concepções renovadas.

Essa heterogeneidade do movimento evangélico dificulta bastante a sua apreensão como um todo. As práticas variam muito de igreja para igreja. E isso é ainda mais evidente quando se trata de um fenômeno ainda emergente como é o caso da música Gospel. Ela não goza de unanimidade entre os evangélicos, havendo, por um lado, igrejas que se a rejeitam quase que completamente e, por outro, igrejas que se consolidaram tendo como uma de suas principais atividades exatamente a propagação da nova música. E mais: mesmo entre as igrejas que aceitam a nova música sem grandes restrições existem diferentes registros. O rock pesado e o Rap, por exemplo, não são utilizados por todas elas. Existem também diferenças na forma de utilização da música nos cultos e em outros tipos de eventos promovidos pelas igrejas. Portanto, na atualidade, não há uniformidade nas práticas musicais dos evangélicos. No geral, o movimento de constituição da música gospel vem refletindo esse caráter heterogêneo do movimento evangélico como um todo.

Diante da dificuldade de se chegar a dados mais gerais sobre o consumo de música entre os evangélicos, optamos por priorizar a análise em alguns casos particulares, basicamente naqueles onde a renovação da música vem se dando de uma forma mais aberta, ou seja, naquelas igrejas onde não haja tantas restrições à utilização de gêneros musicais estranhos ao universo evangélico. Esse parece ser o caso, pelo menos em Fortaleza, cidade onde foi realizado todo o trabalho de campo, da igreja Bethesda, de alguns setores da igreja Batista e principalmente da igreja Renascer. Foram entrevistados Pastores, membros de bandas, cantores e programadores de rádios evangélicas. Todos eles pertencentes a uma das três igrejas mencionadas anteriormente.

No entanto, a nossa principal fonte de pesquisa acabou sendo a própria música. Selecionamos algo em torno de dez a quinze bandas e cantores de grande sucesso dentro do movimento gospel. Além do maior sucesso, outro critério utilizado para a escolha foi o de que se tratassem de bandas e cantores mais especializados na execução de gêneros musicais como o rock e o reggae. O motivo dessa predileção é que, pelo menos nas suas circunstâncias

originais, esses dois gêneros são os que mais radicalmente expressam valores contrários aos dos evangélicos.

Foram objeto de análise as letras das canções, a visibilidade das bandas e dos cantores e, principalmente, o material sonoro utilizado. Como deve estar implícito no que foi dito até agora, o nosso interesse é o de analisar a renovação da música evangélica no Brasil. Essa delimitação é importante porque o que se convencionou chamar de música Gospel no Brasil apresenta algumas especificidades, diferindo bastante do que se compreende por esse termo nos Estados Unidos. Resultado da confluência das culturas africana e européia que passa a ocorrer nos Estados Unidos a partir do século XVII, o Gospel Song norte-americano se caracteriza mais por ser um tipo específico de gênero musical, possuindo uma estrutura bem definida, que se apoia em determinados padrões musicais como é o caso do "canto e resposta", das escalas pentatônicas, da polifonia vocal e rítmica. Portanto, o Gospel Song já nasce como uma música religiosa. Seus padrões musicais foram sendo estabelecidos no decorrer de um longo processo histórico, configurando-se como procedimentos adequados às práticas religiosas.

No caso da música gospel no Brasil tem-se algo completamente diferente. Ela se constitui basicamente através da utilização de uma grande diversidade de gêneros musicais que se desenvolveram em circunstâncias absolutamente desligadas da religião. Dessa forma, ela não pode ser caracterizada como um tipo de gênero musical, no sentido de que não possui uma estrutura específica. É mais conveniente considerá-la como um movimento musical que realiza a convergência de vários gêneros musicais seculares dentro de um contexto religioso. Inclusive porque, como veremos mais adiante, na maioria das vezes, esses gêneros musicais seculares são apropriados sem nenhuma alteração na sua estrutura, com exceção, evidentemente, dos conteúdos das letras. Rock, samba, música sertaneja, bolero, rap, funk, forró, todos esses todos esses gêneros são utilizados pelos evangélicos sem nenhuma alteração significativa nos seus padrões habituais. Portanto, a música gospel no Brasil é um fenômeno totalmente diferente do Gospel Song dos Estados Unidos. Tratam-se de dois fenômenos bastante diferentes, resultantes de circunstâncias e contextos distintos.

Durante nossa investigação não encontramos nenhuma documentação que fizesse um relato histórico do surgimento e desenvolvimento da música gospel no Brasil. Isso levou a nos apoiarmos basicamente nos depoimentos de pastores, que foram selecionados para a entrevista. O principal critério de seleção foi a proximidade com atividades musicais. Alguns deles, inclusive, tendo acompanhado de perto todo o processo de constituição da nova música.

4.1. "Rebanhão" e "Vencedores por Cristo": o início da Renovação

De acordo com alguns dos depoimentos colhidos, o movimento de renovação da música evangélica nasce nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro no final da década de setenta. Nesse período, surgem, em São Paulo, o grupo "Vencedores por Cristo", e, no Rio, o grupo "Rebanhão", apontados como os primeiros grupos evangélicos a incluírem no seu repertório gêneros musicais seculares. Até então, a música evangélica era composta basicamente de hinos e cânticos provenientes da Europa e Dos Estados Unidos. Todos catalogados num hinário intitulado "O Cantor de Cristo", que servia como uma espécie de guia para as atividades musicais das igrejas. Qualquer informação musical não proveniente desse hinário era considerada como sendo "fogo estranho no altar do senhor", para usar as palavras de um dos Pastores entrevistados. No entanto, tanto o "Vencedores por Cristo" como o "Rebanhão" conseguiram obter grande aceitação gravando samba, baladas, bossa-nova, baião e, de um forma ainda incipiente, o Rock.

Entrevistamos o Pastor Alison da igreja Betesda, um dos principais incentivadores da música gospel em Fortaleza. Além das atividades desenvolvidas junto a sua igreja, ele é também cantor e compositor, já tendo realizado vários shows em Fortaleza e em outras cidades do Nordeste. Em 1995, uma música de sua autoria foi classificada para a final do festival Canta Nordeste, patrocinado pela rede Globo de televisão. O Pastor Alison descreve da seguinte forma a atuação do "Vencedores por Cristo":

"O Vencedores por Cristo ganhou notoriedade porque ele conseguiu obter aquilo que nós chamamos, na igreja, de autoridade cristã, unção para se transmitir uma mensagem. Ele era considerado cristão na mais legítima expressão da palavra. Então, ele conseguiu unir essa autoridade cristã que ele tinha a uma nova proposta musical. Gravou samba, numa época em que tocar samba numa igreja evangélica era algo inconcebível. Gravou também baladas e bossa nova. Como ele era muito bem-visto, composto por pessoas que não poderiam ser chamadas de mundanas, ele conseguiu infiltrar essas músicas no conceito musical evangélico".

Ao mesmo tempo em que se torna mais importante enquanto fenômeno musical, o Vencedores por Cristo vai encontrando maior resistência entre alguns setores evangélicos, o que fez com que, no início da década de oitenta, ele se desligasse da igreja Presbiteriana a qual estava vinculado. A partir desse momento, ele passa a se constituir como um ministério independente, ou seja, passa a ter uma atividade autônoma e desvinculada de qualquer igreja.

Tendo passado por algumas reformulações, o Vencedores por Cristo continua em atividade até hoje, permanecendo como um grupo de música estritamente evangélico.

A proposta do grupo "Rebanhão", cuja maioria dos componentes era proveniente do Nordeste, inclusive o seu fundador, o cantor e compositor Janires, era ainda mais radical do que a do "Vencedores por Cristo", principalmente no que se refere à escolha de gêneros musicais a serem utilizados. Ele foi o primeiro grupo evangélico a compor e a tocar gêneros musicais como o rock e o baião. Outro aspecto importante é que, ao contrário do "Vencedores por Cristo", que atuava mais no interior das igrejas, o "Rebanhão", desde o início, teve uma atividade mais independente, realizando shows em teatros e outros lugares públicos.

O Pastor José Pereira, da igreja Renascer em Cristo de Fortaleza, é músico e durante muito tempo trabalhou em rádios evangélicas na cidade de São Paulo. Atualmente, além de pastorear a única afiliada da igreja Renascer em Cristo em Fortaleza, ele também está na direção da rádio AM Renascer, localizada na cidade de Senador Pompeu no sertão central cearense. Relembrando uma das canções do grupo "Rebanhão" o Pastor Pereira fez a seguinte observação:

"O Rebanhão cantava uma música de autoria do Janires onde ele dizia: 'quando a tristeza tentar chegar ao seu coração pegue uma guitarra e cante um rock para Jesus'. Isso na época era uma abominação, um escândalo. Cantar um rock para Jesus?! Pois bem, Janires foi uma das primeiras pessoas a fazer isso".

O fundador e líder da banda Rebanhão, falecido no final da década de oitenta, pelo que podemos perceber nos depoimentos que nos foram dados, parece ter tido uma atuação marcante na sua época. Para o Pastor Alison, sem sombras de dúvida, ele deve ser considerado como uma figura central no movimento de renovação da música evangélica:

"O Janires foi o grande responsável por essa mudança radical nos costumes da música cristã. Além da banda Rebanhão, ele também fundou a banda Azul. Ou seja, já começou até a mudar o tipo de nome das bandas. Ele foi quem entrou pesado no rock 'n' roll!".

4.2. "O pai do rock é Deus"

Assim, o sucesso dos grupos Rebanhão e Vencedores por Cristo serviu para que fosse instaurada uma discussão sobre a forma e o tipo de música que vinha sendo utilizada pelos evangélicos. Se por um lado, esses grupos usavam um tipo de música considerada

"contaminada", que, a princípio, não expressava nenhuma relação com o sentido das pregações evangélicas, por outro, o resultado obtido por eles, pelo menos para alguns, era inquestionavelmente positivo. A partir desse tipo de avaliação, dá-se início a todo um movimento de renovação da música evangélica que se apoiava basicamente na ideia de que os gêneros musicais seculares poderiam ser utilizados sem nenhum comprometimento dos valores evangélicos.

O argumento básico dos partidários do movimento de renovação, independentemente da igreja a qual estavam vinculados, era muito simples e ainda permanece praticamente o mesmo até hoje. Perguntamos ao Pastor Alison se não lhe parecia algo por demais contraditório o fato os evangélicos estarem se utilizando de gêneros musicais como o rock ou o reggae. A sua resposta foi a seguinte:

"A bíblia sagrada diz que todas as coisas são puras para os que são puros. E que, eu sendo santo, ou seja, separado para a obra do Senhor, eu santifico aquilo que eu toco. Essa palavra, que é um preceito bíblico, tem servido pra mim como uma argumentação para eu poder compor e tocar jazz, blues, rock, baião, samba ou qualquer outro tipo de música."

Essa mesma argumentação foi apresentada por outros Pastores e componentes de bandas entrevistados. O Pastor Samuel Munguba Júnior, da igreja Batista da Parangaba, que desenvolve uma intensa atividade na área da música, já tendo lançado dois discos, recentemente fundado uma rádio comunitária e lançado um selo próprio, referindo-se a essa questão, deu-nos o seguinte depoimento:

"Todas as coisas foram criadas por Deus. Deus deu inteligência ao homem para fazê-las. Então, o rock, a valsa, o jazz ou a balada, pra gente não importa quais são as suas origens. Porque nós acreditamos que foi a sabedoria de Deus que deu capacidade ao homem para fazer isso. O que importa é a forma como esse tipo de música é utilizado".

Já o guitarrista Júnior, da banda Kurios, uma banda de reggae ligada a igreja Renascer, nos deu um depoimento enfático: "Dizem que o pai do rock no Brasil, é Raul Seixas. Isso é conversa. O pai do rock é Deus".

Evidentemente que as dificuldades encontradas pelo movimento foram muitas. Embora os dois grupos mencionados tenham conseguido uma boa projeção dentro do ambiente evangélico e a argumentação justificadora do movimento seja bastante eficiente, a resistência aos gêneros seculares ainda permaneceu forte durante muito tempo. Os grupos que surgiram na década de oitenta, influenciados pela proposta do Rebanhão e do Vencedores de Cristo, assim como os Pastores que tentaram algum tipo de inovação nas práticas musicais das igrejas,

encontravam vários tipos de obstáculos, O Pastor Samuel Munguba Júnior menciona, por exemplo, a dificuldade de introduzir no interior da sua igreja alguns instrumentos musicais, como a bateria e a guitarra:

“o único instrumento utilizado no interior da igreja era o órgão. O piano, para entrar na igreja, já foi uma luta. Você imagina a bateria, o violão, a guitarra. Quando nós chegamos aqui na Parangaba não existia nem aparelhagem de som, pois até esse tipo de equipamento não era bem-visto. Alguns diziam que ele interferia na acústica da igreja, no ambiente natural, etc. Portanto, isso tudo foi um processo longo e vagaroso”.

O Pastor Alison, num tom de brincadeira, confirma as palavras do Pastor Munguba Jr:

"No início dos anos oitenta, colocar uma bateria no interior de uma igreja evangélica era o mesmo que xingar a mãe do Pastor. Era considerado um pecado sem perdão. Para você ter uma ideia de como eram as coisas, agora mais recentemente, já no final dos anos 80 e início dos anos 90, nós encontramos dificuldades de instalar, aqui na igreja Betesda, um retro-projetor. Isso foi considerado pelos nossos colegas Pentecostais como um ato de transgressão".

4.3. Consolidação da música gospel

A década de oitenta foi toda ela marcada pela tentativa de consolidação do movimento. Chegou a haver conflitos sérios entre Pastores e alguns setores jovens que apoiavam abertamente a nova proposta musical. Ameaças de expulsão das igrejas, fechamentos de igrejas, debates calorosos eram frequentes nessa época. O Pastor Alison, nesse período radicado no Rio de Janeiro, fez a seguinte avaliação do que acontecia nessa época:

"Havia um abismo entre a informação da igreja e a informação do mundo que era passada para o jovem. Isso era complicado para a cabeça dos jovens. Então, quando surgem bandas que falam a linguagem deles dentro das igrejas todos eles correm para essas igrejas. Eu acompanhei de perto todo esse processo. Os Pastores ficavam nos púlpitos a pregarem, dizendo 'eu vou expulsar todo mundo'. Mas, quase que todo mundo é que expulsava eles"

Mais ou menos em meados da década de oitenta, dois novos acontecimentos vão se tornar decisivos para os destinos da nova música: a criação do festival de música "Som do Céu" e a fundação da igreja Renascer em Cristo. O "Som do Céu", que passou a se realizar anualmente na cidade de Belo Horizonte, tinha como proposta promover o encontro de diversas bandas espalhadas por todo o país que partilhassem da nova proposta. O sucesso do festival foi bastante significativo. Os Pastores entrevistados por nós referiram-se a ele como um grande

acontecimento. Nele as bandas podiam apresentar suas propostas musicais sem maiores impedimentos, longe das restrições impostas pelos Pastores das igrejas. É nesse espaço que surgem as primeiras bandas evangélicas especializadas em rock pesado e reggae.

Já a Igreja Renascer em Cristo nasce de uma insatisfação diante da falta de liberdade existente nas igrejas mais tradicionais. Desde o princípio, o seu principal objetivo foi o de propor uma renovação em algumas das práticas culturais dos evangélicos, questionando muitas das proibições e preconceitos existentes. O Pastor José Pereira, da Renascer de Fortaleza, fez uma breve análise das circunstâncias que propiciaram o surgimento da sua igreja:

"O Pastor Estevam Hernandes, um dos fundadores e atual presidente da nossa igreja, percebeu uma insatisfação nas igrejas de sua época. Uma insatisfação e uma falta de liberdade em relação a própria manifestação cultural dentro das igrejas. A partir daí, ele quis começar um trabalho diferente. E um dos carros chefes da igreja Renascer em Cristo, desde o início, foi a música".

O resultado é que rapidamente a igreja Renascer em Cristo se transforma numa das principais igrejas evangélicas em atividade no Brasil, aglutinando em torno de si principalmente jovens e adolescentes que viam a possibilidade de compartilhar de um ambiente mais aberto, onde os seus problemas e inquietações podiam ser debatidos com maior liberdade. No que se refere à música, quase que de imediato a igreja Renascer acolhe sem restrições a nova tendência musical. O próprio termo música gospel nasce no interior dessa igreja. Só depois é que ele passa a ser usado por outras. No início, conforme nos relatou o Pastor Pereira, houve muitas restrições ao apoio dado ao movimento musical recém criado:

"Quando nós lançamos o gospel foi uma perseguição terrível. Isso porque a música gospel para a gente significa samba, baião, rock pesado, heavy metal, trash metal, tudo pra gente é música gospel. E o público evangélico, obviamente não aceitou isso. Eu me lembro que, em 1993, nós trouxemos uma banda dos Estados Unidos chamada Bride, cuja tradução é Noiva de Cristo, que faz um rock pesadíssimo. Quando essa banda começou a tocar no estádio Pacaembu, naquela ocasião com quase cem mil pessoas, todo o pessoal começou a ir embora".

A principal contribuição da igreja Renascer em Cristo foi ter criado um ambiente mais profissional para a realização das atividades das bandas e cantores de música gospel. É na Renascer que surge o primeiro esquema realmente profissional de produção e distribuição de discos. Hoje, o selo Gospel Records, de sua propriedade, é responsável pela produção e distribuição do trabalho de mais de trinta artistas pertencentes ao movimento gospel. Também ela foi a primeira igreja a realizar shows pagos, prática que ainda hoje vem causando muita controvérsia entre os evangélicos (na edição de janeiro/fevereiro de 1997 a revista Vinde, uma

das mais importantes publicações evangélicas, traz uma reportagem que questiona os altos cachês cobrados por alguns artistas evangélicos). Dentre outras coisas, a profissionalização da música gospel permitiu que muitos músicos passassem a se dedicar exclusivamente à música. Isso fez com que houvesse uma melhoria significativa na qualidade das músicas e apresentações. Todas essas atividades desenvolvidas pela igreja Renascer serviram como importante referência para o movimento gospel. Se antes, a maior parte de suas manifestações ocorria de forma espontânea e isolada, com a intervenção da Renascer, são criadas condições para uma maior integração. Pelo que podemos perceber nos depoimentos de Pastores de outras igrejas, o sucesso obtido pela Renascer, na área da música, praticamente obriga uma melhor avaliação da proposta do movimento gospel. Principalmente porque eles se viram na iminência de perder boa parte da população jovem e adolescente de suas igrejas, que começava a se sentir atraída e a migrar para a igreja Renascer.

Portanto, tanto o festival "Som do céu" quanto as atividades desenvolvidas pela igreja Renascer serviram como importante suporte para a consolidação do movimento gospel. Ele entra na década de 90 como um movimento relativamente estruturado. Sua legitimidade é bem maior se comparada às décadas anteriores. Hoje, existem algumas dezenas de gravadoras especializadas em música gospel que distribuem discos para todo o país. Até mesmo algumas das grandes gravadoras comerciais, como é o caso da Ariola e da Warner, estão investindo no recém criado mercado de música evangélica. Em quase todas as livrarias evangélicas foram criados departamentos destinados à venda de discos de música gospel, com uma oferta média de oitenta a cem títulos. Surgiram inúmeras rádios evangélicas que passaram a executar exclusivamente música gospel. Na sua maioria, rádios comunitárias que possuem um baixo custo de instalação e conseguem atingir, em média, um raio de dez a quinze quilômetros. Só para se ter uma ideia, em Fortaleza, das quarenta rádios comunitárias presentes na assembleia de fundação da ARCOCE (Associação das Rádios Comunitárias do Ceará), em janeiro de 1997, dez eram rádios evangélicas. Também surgiram alguns programas nacionais de TV e algumas revistas e Jornais especializados. Esse é o caso do programa Clip Gospel, que vai ao ar diariamente pela Rede Manchete de Televisão, e do jornal Gospel News, publicação mensal da Rede Gospel de Comunicação ligada à igreja Renascer. Assim, na atualidade, a música gospel não pode ser mais vista como um fenômeno marginal dentro do universo evangélico, como ocorria algum tempo atrás. Hoje, ela dispõe de uma estrutura de produção e divulgação que faz com que qualquer evangélico tenha acesso as suas principais bandas e cantores. Embora sendo ainda motivo de alguns questionamentos, a perspectiva é que a sua aceitação continue a aumentar nos próximos anos.

4.4. Rock, samba, rap, reggae: a diversidade de gêneros musicais

A diversidade de gêneros musicais presente na música gospel chega a ser surpreendente. Durante nossa investigação, constatamos que samba, pagode, música sertaneja, bolero, baladas, forró, axé music, blues, rock, rap, funk, reggae, todos esses gêneros vêm sendo utilizados. É bem verdade que, como dissemos anteriormente, nem todas as igrejas aceitam todos eles. Existem algumas preferências que são estabelecidas de acordo com a orientação de cada igreja. Verificamos a existência, de algumas dessas preferências entre as três igrejas investigadas por nós. A Batista investe mais em gêneros musicais com ritmos mais lentos, como é o caso das baladas. A Betesda prefere MPB e algumas variações da black music, como o funk e o soul. Já a igreja Renascer, sem dúvida, é a mais ousada. Financia e apoia as atividades de várias bandas de reggae e rock, inclusive, algumas bandas de rock pesado. No entanto, pelo que podemos constatar, essas preferências das igrejas parecem ter uma importância relativa, uma vez que, no geral, não há maior impedimento que um membro de uma determinada igreja ouça e goste de cantores e bandas ligadas a outras igrejas. Evidentemente, que por uma série de circunstâncias, ele tende a se identificar mais com os artistas ligados a sua igreja. Porém, isso deve ser visto como uma tendência e não como algo determinante.

Essa diversidade de gêneros musicais não parece ter sido resultante de uma escolha aleatória. Se observarmos bem, perceberemos que todos os gêneros utilizados pelos evangélicos ocupam algum lugar de destaque na mídia. São gêneros massificados diariamente pelas rádios e televisões, responsáveis pelo maior volume de vendas no âmbito do mercado de música secular. Isso reforça a hipótese levantada por nós, no segundo capítulo, de que a massificação dos gêneros musicais promove uma flexibilização nos seus significados, fazendo com que eles possam ser aceitos e utilizados em diferentes contextos. Poderíamos nos perguntar qual o motivo de alguns gêneros musicais como, por exemplo, o tango, o fado e o country não estarem sendo utilizados pelos evangélicos. A explicação para essa exclusão nos parece óbvia. Trata-se de gêneros inadequados, sem atrativos, que, com certeza, como nos afirmou um dos Pastores entrevistados, se fossem utilizados talvez causassem maiores rejeições do que o próprio rock ou o reggae. Por não terem sido massificados pela mídia, pelo menos na mesma intensidade que outros, eles ainda trazem significações bem precisas. Estão vinculados a circunstâncias sociais e territoriais bem definidas, o que dificulta a sua aceitação em outros contextos. A rigor, o fado, por exemplo, expressa bem menos contradição em relação aos valores evangélicos do que o rock. No entanto, a sua inadequação é bem maior, exatamente por não se enquadrar nas novas circunstâncias culturais descritas no segundo capítulo, ou seja, o fado não passou ainda

pelo processo de ressemantização ao qual estão submetidos todos os gêneros musicais globalizados.

Um outro aspecto que nos interessa mais diretamente e que também reforça a hipótese em que estamos trabalhando é a forma como os gêneros musicais seculares vêm sendo apropriados pelos evangélicos. Em todo o material que pesquisamos, que, além dos CDs de cantores e bandas de maior sucesso, inclui-se também a programação de duas rádios evangélicas de Fortaleza, assim como vídeo-clips e filmagens de shows, constatamos que praticamente não há nenhuma alteração nas suas estruturas. Com exceção das letras das músicas, as células rítmicas, os encadeamentos harmônicos, os timbres, as técnicas de execução vocal e instrumental são reproduzidos de maneira idêntica. Em alguns casos pode-se até mesmo estabelecer perfeitamente um paralelo entre algumas bandas evangélicas com algumas bandas seculares. Esse é o caso da banda Catedral que possui um estilo idêntico ao do grupo Legião Urbana (se o que estivesse em questão fosse estabelecer um julgamento estético, dificilmente se poderia deixar de falar em imitação nesse caso). São também reproduzidos outros elementos, tais como: coreografias das danças, visibilidade e postura de palco, projeto gráfico das capas dos discos etc. Não são esquecidas nem mesmo algumas práticas bem específicas, como, por exemplo, o costume de grande parte das bandas de Heavy Metal brasileiras de gravar tanto em português quanto em inglês. A banda evangélica Oficina G 3, só para dar um exemplo, que faz um tipo de rock nessa mesma linha, incluiu no seu último disco duas faixas em inglês.

No que diz respeito aos shows e apresentações, nesse caso, existem algumas especificidades. Algumas igrejas, como a Renascer, estabelecem uma distinção entre banda de louvor e banda de evangelismo. As bandas de louvor funcionam como uma espécie de equipe de músicos que é escalada semanalmente para tocar nos cultos da igreja. Elas não têm formação fixa e, mesmo não havendo, a princípio, proibição quanto ao tipo de música que deve ser executada, na maioria das vezes, a opção é por um tipo de música mais lento, mais contemplativo, geralmente de acordo com a vontade do Pastor. Já as bandas de evangelismo possuem uma formação fixa, têm uma designação própria e apresentam uma proposta musical mais independente. Podem ocasionalmente, participar de cultos (segundo o Pastor Pereira, uma das normas da igreja Renascer é que toda banda de evangelismo ligada a ela, ao se apresentar em alguma cidade onde haja uma de suas filiadas, é obrigada participar de pelo menos um de seus cultos), mas, mais frequentemente, realizam shows em lugares públicos ou nas próprias dependências das igrejas. Se nos cultos, as apresentações das bandas e cantores gospel têm um caráter específico, essas apresentações em

locais públicos, que ficaram conhecidas como shows Gospel, em quase nada diferem dos shows realizados na área secular. O S.O.S. Vida, por exemplo, realizado anualmente na cidade de São Paulo e patrocinado pela igreja Renascer, se realiza no mesmo estilo dos mega-eventos da música pop. Descrito pelo jornal Gospel News como tendo sido "o maior evento gospel do planeta", o V S.O.S Vida, realizado no estádio do Pacaembu em dezembro de 1995, teve uma programação que incluiu à participação de mais de vinte bandas e cantores. Segundo o mesmo jornal, uma equipe de mais de 1500 pessoas trabalhou na realização do evento. Foram vendidos ingressos em todo o Brasil. O show contou com um palco de estrutura metálica que pesava 15 toneladas. com altura de 15 metros e um espaço para a performance dos artistas de 360 metros quadrados. Ao todo foram seis toneladas de equipamentos de som que produziram 300 mil watts de potência, ou como se refere Felipe Hemandes, repórter do jornal Gospel News e apresentador do programa Clip Gospel, "300 mil watts de "sonzeira santa". Durante três dias dividiram o mesmo palco figuras tão díspares como o cantor Nelson Ned, discretamente considerado por alguns evangélicos como sendo o precursor do 'brega gospel', e o vocalista Dale Thompson, líder da Bride, uma banda evangélica americana de rock pesado. Além da postura "agressiva" no palco, uma das marcas de Dale Thompson é que ele tem o corpo tatuado, o que fez com que, logo na sua primeira entrevista realizada no Brasil, esclarecesse que "tatuagens não matam, não destroem famílias e não deixam pessoas fora do normal". Obtivemos algumas imagens do V S. O. S através do programa clip Gospel. O que se vê é algo idêntico aos grandes shows de música pop. O estádio Pacaembu lotado. Dois telões instaladas ao lado do palco. Nas apresentações das bandas de rock, de longe as mais prestigiadas, o público delirava, cantando, pulando, dançando, repetindo os gestos dos cantores. Em alguns momentos, o cantor da banda que estava se apresentando, ou o próprio apresentador oficial do evento, fazia uma referência a Jesus. Mas eram referências breves, geralmente em forma de "palavras de ordem". Até onde pudemos constatar, nesses shows não existem pregações mais demoradas. O essencial é a música.

Não só nos grandes eventos, como o S. O. S Vida, são reproduzidas as práticas da música secular. Presenciamos um dos shows gospel, que são promovidos todos os sábados pela igreja Renascer de Fortaleza, e o que vimos foi praticamente a mesma coisa. Esses shows são realizados no próprio interior da igreja, sendo o altar transformado em palco e todas as cadeiras retiradas para que o público possa dançar mais à vontade. A apresentação era da Bright, banda de rock fundada a mais ou menos dois anos e mantida pela Renascer de Fortaleza. Inicialmente, houve um curto pronunciamento do Pastor. Ele fez uma breve referência a Jesus e depois conclamou o público presente, na sua maioria jovens e adolescentes, a curtir Rock'n roll.

Imediatamente, as luzes da igreja foram apagadas e no mesmo instante acesa a iluminação do palco. A banda começou a tocar num volume altíssimo, sendo a reação do público imediata. Gritos, aplausos e muita dança. As coreografias e gestos utilizados pelo público são os mesmos dos shows seculares. A cada nova música que era tocada, havia uma mudança de postura, com gestos e formas de dançar característicos do tipo específico de música que estava sendo tocada. Houve até um "mosh", gesto muito utilizado nos shows de heavy metal, que é quando um dos membros da banda ou alguém do público sobe no palco e se joga sobre a plateia. O show durou aproximadamente duas horas e não houve nenhuma interrupção para oração ou pregação.

Nenhum músico evangélico entrevistado se sentiu constrangido em afirmar as suas influências de músicos da área secular. Alguns deles chegaram a fazer fortes elogios a algum desses músicos especificamente, descrevendo em detalhes as principais características de sua execução e a sua postura no palco (o guitarrista e vocalista Edir da banda Bright, por exemplo, se mostrou um fã ardoroso do guitarrista de blues Steve Ray Vaughan). No entanto, mesmo admitindo essas influências, fizeram questão de afirmar que os músicos seculares fazem um tipo de som contaminado. Em alguns casos, amaldiçoado.

Entrevistamos os quatro componentes da banda Kurios que é ligada a igreja Renascer. Essa banda tem como proposta tocar reggae. Seus componentes têm uma média de idade de 15 a 16 anos e todos eles aprenderam música na própria igreja, que, além de oferecer cursos de música regularmente, também financia a aquisição dos instrumentos. Perguntamos o que define exatamente uma música "contaminada", "amaldiçoada". O guitarrista Kleber, vocalista e líder da banda, referindo-se ao grupo Titãs, afirmou: "eles falam muito das coisas do mundo. Você vai escutando, vai cantando e aí, de repente, você vai pegando. Porque esse lance de maldição, com palavras se pega". O baixista Rafael citou o caso do grupo Iron Maden, que, segundo ele, teria feito um pacto com o demônio:

"Eles fizeram um pacto com o demônio. Quem não fizesse ia ser crucificado. Teve um cara, o que mexia com o som, que não quis fazer o pacto com o demônio. Foi crucificado. Então, nas capas dos discos do iron Maden sempre aparece uma caveira. O nome dessa caveira é Ed, exatamente o nome do cara que não quis fazer o pacto com o demônio".

Foram também citados o exemplo do grupo Ramones e da banda Raimundos. No geral, as respostas não nos pareceram muito conclusivas. Mas, pelo que podemos observar, para os músicos evangélicos a "maldição" não está na música propriamente dita, mas nas letras e, principalmente, na conduta particular dos artistas. O envolvimento com drogas e bebidas, a

instabilidade na vida familiar, a promiscuidade sexual, a crença em religiões exóticas, são alguns dos elementos determinantes na avaliação do "caráter amaldiçoado" dos cantores e músicos seculares. Isso ficou patente em praticamente todos os depoimentos de músicos entrevistados. Ao mesmo tempo que mencionavam certas bandas como exemplo de "contaminação" e "maldição", eles não deixavam de elogiá-las, fazendo questão de ressaltar, no entanto, que o elogio se referia ao aspecto puramente musical, sem levar em consideração as letras das músicas e a conduta particular de seus componentes. O baterista George, da banda Kurios, mencionando a sua grande admiração pelo grupo Legião Urbana, fez a seguinte observação: "o que eu gosto no legião é só a melodia e o Jeito que eles tocam. E isso não tem problema. Mudando a letra, nós podemos tocar o jeito que eles tocam, sem se contaminar com as músicas". O guitarrista Júnior, da mesma banda, nos deu um depoimento no mesmo sentido: "eu gosto muito da música dos Raimundos, do som que eles fazem. Agora, as letras não têm nada a ver. Eles falam umas coisas que não têm nada a ver. Eu nem presto mais atenção. Já o som, todo mundo gosta do som que eles fazem".

Entrevistamos também os componentes da banda Bright, considerada por alguns como sendo a mais importante banda de música gospel de Fortaleza. Assim como a Kurios, a banda Bright também é ligada à igreja Renascer. Seus componentes têm média de idade de 20 anos e ela já existe há dois anos. Basicamente, a banda Bright toca rock pesado, apesar de, eventualmente, incluir no seu repertório também outros gêneros de música como o reggae e o rap. O vocalista e líder da banda Edir Guimarães referindo-se a sua relação com a música secular, fez as seguintes observações:

"O que a gente tira proveito da música secular são mais os acordes, a harmonia musical. A gente quer o aperfeiçoamento da técnica musical, da teoria musical. Se nós vamos tocar rock, nós temos que tocar no mesmo nível das bandas de rock do meio secular. Se não, nós não vamos ter acesso àquelas pessoas que gostam desse tipo de música. Hoje, se o cara que é detonado, que tá no mundo, gosta do Black Sabbath, que faz um som mais pesado, cheio de improviso, nós temos que buscar um aperfeiçoamento nesse âmbito. Agora, isso é só no setor da música, porque as letras que nós utilizamos são voltadas para a mensagem de Cristo".

O que gostaríamos de ressaltar é que, para os evangélicos, "o som", ou seja, a música propriamente dita, é visto como um elemento à parte, que pode ser desvinculado das circunstâncias originais em que foi gestado. Para eles, o material sonoro, por si só, não expressa nenhum tipo de "contaminação", não carrega nenhum tipo de "maldição". Muito pelo contrário, ele é considerado como sendo "obra de Deus". O mesmo pode ser dito em relação a outros aspectos como as roupas e a aparência de um modo geral, as coreografias das danças, a estrutura

dos shows etc. Tudo isso é apreendido como estando à parte, como algo que pode ser dissociado de suas significações anteriores. Mas, como já pudemos constatar através das declarações dos Pastores entrevistados, essa compreensão é relativamente nova. Antes, há duas ou três décadas atrás, gêneros musicais como o samba, o rock e o reggae eram considerados como sendo "coisa do demônio". E essa era uma ideia predominante entre os evangélicos. Praticamente não havia dúvidas quanto ao caráter diabólico desse tipo de música e de qualquer coisa que direta ou indiretamente estivesse associado a ela. A questão fundamental é saber o que determina essa mudança radical na postura dos evangélicos. Como se explica o fato desses gêneros musicais seculares terem perdido o seu caráter "diabólico" num intervalo de tempo tão breve? Ao nosso ver, dificilmente isso pode deixar de ser atribuído ao processo de ressemantização por que passam as práticas musicais numa sociedade globalizada. Se não fosse assim, os evangélicos não poderiam "ouvir apenas a música", como afirmou um dos entrevistados. Isso porque, nesse caso, a música ainda traria significações precisas, ainda estaria intrinsecamente associada a práticas sociais específicas, o que, com certeza, impossibilitaria a sua aceitação por parte dos evangélicos.

4.5. A letra das canções: elemento de distinção

Para os evangélicos, as distinções entre música secular e música religiosa, mesmo depois do surgimento da música gospel, ainda estão muito bem definidas. Tanto os músicos, como Pastores de igrejas entrevistados fizeram questão de ressaltar que a música gospel é radicalmente diferente da música secular por ter um sentido religioso bem definido. Entretanto, essa diferença só aparece expressa nas letras das canções. Nelas, a mensagem evangélica está muito bem caracterizada através de referências diretas à mensagem 'de Cristo, à condenação de satanás, à necessidade de conversão dos pecadores, etc. No entanto, mesmo nas letras das canções, podemos perceber algumas aproximações, algumas semelhanças com as letras da música secular. Se examinarmos o tipo de construção textual utilizado pelos letristas da música gospel, principalmente os mais jovens, veremos que realmente existem algumas semelhanças.

A título de ilustração transcreveremos letras de canções de algumas das principais bandas e cantores da música gospel do momento. As duas primeiras letras, "Abrir os olhos" e "Papo de lóki", de autoria do Grupo Resgate, banda de rock que vem conseguindo obter uma das maiores vendas de discos no meio musical evangélico; a terceira, "Bomba relógio", de

autoria de um dos mais conhecidos grupos de rap da música gospel, Fruto Sagrado; e a quarta, "Jacó e o anjo", de autoria de Paulinho Makuko, um percussionista baiano que introduziu a axé music no movimento gospel:

ABRIR OS OLHOS

Corre todo dia, toda hora
 Em todo tempo, feito louco,
 Dando volta, fica tonto
 Sem parar para pensar
 Trabalha o dia inteiro, junta grana, põe no banco, paga conta,
 compra roupa, banca rota
 Um dia vai estourar

Quem não volta os olhos pra Deus
 Acaba num cemitério, antes do tempo
 Quem não abre os olhos a tempo Assiste ao seu velório, do pior lugar

Quem voltar os olhos pra Deus
 Em qualquer lugar do mundo
 Vai enxergar

Quem buscar a face de Deus
 Na vida enquanto há tempo
 Vai encontrar.

PAPO DE LÓKI

A gente está mal
 O fazer da gente?
 A gente, tá down
 Nada levanta a gente

A gente escutou
 Alguém falou pra gente
 E.a gente pensou
 A gente vai virar crente

A gente mudou
 Ninguém reconhece a gente
 A gente pirou
 Agora a gente é crente
 Agora a gente é lóki.

BOMBA RELÓGIO

Bomba relógio,
Anjo da morte,
O envelope maldito ... O maldito resultado!

Carrega no sangue o vírus mortal,
Convive com um monstro rondando suas veias!
A sociedade condena e executa sem apelação;
A angústia invade a alma
num grito de interrogação.

Isso não é o fim?

A história não termina aí,
A batalha apenas começou.
Tua sede de viver tem que ser muito maior ...
Supressa, revolta, confusão
Vão querer te consumir,

Mas da luta pela vida você não pode desistir
Será que é preciso um milagre
Pra não deixar morrer
A esperança de tantos e tantos e tantos?
Basta o amor de Deus
Pra tornar possível o impossível!
Ele é a chave. Ele é a chance.
O remédio, solução, única salvação!
Pior que o HIV é a desumanidade
Coexistindo como algo normal.

Aos olhos do Pai somos todos iguais.
Ele não olha o vírus.
Ele olha o nosso coração!

JACÓ E O ANJO

Jacó segurou o anjo
Agarrou o anjo
Não deixou fugir

E o anjo perguntou:
O que queres que eu te faça?
E Jacó lhe respondeu:
Me dá a minha bênção pra depois subir.

Pelos exemplos apresentados, percebemos que, apesar de possuírem um sentido religioso claro, as letras são criadas utilizando-se de um modelo idêntico ao das letras das canções seculares. Nas letras do grupo Resgate tem-se uma agressividade e um desprendimento típicos das letras de rock. O mesmo ocorre com o baiano Paulinho Makuko e o grupo Fruto Sagrado. O primeiro escreve um tipo de letra simples, alegre, de fácil absorção, que são algumas das características fundamentais do axé music. Já as letras do Fruto Sagrado são feitas seguindo a estrutura musical-discursiva do rap. Portanto, mesmo nas letras são identificadas apropriações das práticas seculares. Não na sua semântica, mas no seu modelo construtivo, na sua estrutura textual. Assim como o material sonoro, esses elementos não interferem no caráter sagrado da música dos evangélicos, eles também estão deslocados de seus contextos originais, desvinculados de suas significações anteriores.

5. CONCLUSÃO

Recentemente, num texto onde analisa as relações existentes entre música e política, José Miguel Wisnik (1992) faz referência à tentativa empreendida pelo estado novo de utilização do samba como instrumento de propaganda política. Segundo o autor, em grande parte essa tentativa resultou em fracasso. Isso porque o estado novo tinha como base de sua propaganda política a exaltação ao trabalho e o ufanismo nacionalista, valores estes que deveriam ser exaltados pelos sambistas em suas composições. O que Wisnik tenta mostrar é que tais valores são incompatíveis com a própria natureza do samba. Os gêneros musicais, observa o autor, possuem "aquilo que os gregos chamavam o ethos da música: o seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante". Assim, há no samba, na sua própria estruturação rítmica e melódica, uma "investidura sincopada dos sons", uma "corporalidade diferenciada" que lhe confere um sentido absolutamente incompatível com o tipo de ideário proposto pelo estado novo. Tais elementos devem ser vistos como expressões musicais de "forças sociais virtualmente subversivas". O ethos do samba, na realidade, "seria algo como um antiethos: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta

exemplar". Por isso, o samba não funcionou muito bem como instrumento de exaltação do trabalho e do nacionalismo. Os sambas que foram criados dentro dessa linha traziam como marca maior a existência de uma incômoda incompatibilidade entre letra e música, fato que se tomou decisivo para a não aceitação do público.

Tomando como referência essa passagem do texto de José Miguel Wisnik, gostaríamos de propor a seguinte indagação: será que a música ainda pode ser compreendida da forma como era originalmente compreendida pelos gregos? Ou seja, pode-se ainda pensar os gêneros musicais como possuidores de um ethos, definidor de um padrão de sentido, reflexo de usos e práticas sociais específicas? Acreditamos que não. Hoje, em função do processo de massificação da música que possibilita a emergência de uma cultura musical globalizada, os gêneros musicais encontram-se distanciados dos contextos, usos e práticas que propiciaram os seus surgimentos. Eles não mais possuem significações precisas. E sim, uma pluralidade de significações regulada pelo que parece ser o único elemento constante nesse processo: o consumo massificado.

O movimento de renovação da música evangélica comprova perfeitamente essas alterações nas referências sociais da música. O fato de algumas igrejas evangélicas estarem se utilizando de gêneros musicais seculares como instrumento de propagação da sua fé nos parece emblemático. Principalmente se considerarmos que, historicamente, os evangélicos sempre se notabilizaram por suas rígidas convicções religiosas e pela adoção de um modelo bastante disciplinado de organização de suas comunidades .

Ao nosso ver, dificilmente o movimento de renovação da música evangélica pode deixar de ser considerado como estando diretamente relacionado à intensificação do processo de massificação da cultura, que, no Brasil, alcança o seu ponto máximo mais precisamente na década de setenta, ou seja, exatamente quando surgem as primeiras manifestações da música gospel. Evidentemente que essa mudança radical na concepção musical dos evangélicos também é resultado de outras circunstâncias. Seria conveniente mencionarmos, por exemplo, que ela oferece a possibilidade de criação de um lucrativo mercado de música evangélica no Brasil. Estima-se que, na atualidade, existam algo em torno de trinta a trinta e cinco milhões de evangélicos no país. Se considerarmos todo esse contingente populacional como provável consumidor de música gospel, podemos vislumbrar a potencialidade desse mercado. Com certeza, esse dado deve ter influenciado sensivelmente a aceitação da música gospel por parte das igrejas evangélicas mais conservadoras. No entanto, sem as alterações nas referências sociais da música, o movimento musical gospel sequer teria se constituído. Se o samba ainda fosse visto como a expressão cultural dos grupos marginalizados do Rio de Janeiro, se sua

gestualidade, seus "requebros" ainda fossem sinais de transgressão, com certeza, os evangélicos não poderiam se apropriar desse gênero de música. O mesmo pode ser dito em relação ao rock, ao reggae e a outros gêneros musicais. Massificados, eles perdem as suas referências originais, seus significados se tornam imprecisos. Os evangélicos se aproveitam dessa imprecisão para se apropriarem desses gêneros musicais. Dessa forma, eles conseguem atualizar suas práticas, o que lhes permite, entre outras coisas, inserirem-se em contextos, até então, inacessíveis.

Portanto, gostaríamos de concluir sugerindo que o movimento gospel deve ser visto como uma espécie de movimento de reterritorialização, sobre o qual nos fala Néstor García Canclini. Como mencionamos no segundo capítulo, esses movimentos de reterritorialização se constituem como estratégias de sobrevivência das culturas locais. Através deles, as manifestações culturais locais redefinem suas práticas, objetivando resguardar ou, até mesmo, ampliar seus espaços de atuação dentro de um contexto social globalizado. A reterritorialização é garantida pelo novo modelo de articulação que passa a existir entre o local e o global, que se caracteriza pela facilidade com que se realizam as trocas entre esses dois níveis, uma vez que os conteúdos culturais estão sendo permanentemente ressemantizados, o que os tomam flexíveis, portanto, passíveis aos mais diversos tipos de utilização. Ficou claro durante toda nossa investigação que, ao se utilizarem de gêneros musicais seculares, mesmo sem promover alterações substanciais nas suas estruturas, os evangélicos tencionam resguardar e fortalecer o espaço de suas práticas musicais. Não se trata de concessão, mas sim de apropriação, objetivando reestabelecer os limites entre a música sagrada e a música secular. Em última instância, a música gospel deve ser compreendida como um movimento estratégico das igrejas evangélicas, que tomando suas atividades musicais mais atraentes, conseguem atualizar suas práticas e ampliar seu campo de atuação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Coleção grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1986.

ALVES, Rubem A. **A volta do sagrado: os caminhos da sociologia da religião no Brasil**. In: *Religião e sociedade*: n.3. São Paulo: Centro de estudos da religião, 1978.

BARRAUS, Henry. **Para compreender a música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARRETO, Jorge Lima. **Anarqueologia do jazz**. Lisboa: A Regra do Jogo edições, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BILLARD, François. **A vida cotidiana no mundo do jazz**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

BOLZ, Norbert. **Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria?** Revista USP, V. 15. set. / out. / nov. 1982.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Coleção grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora perspectiva, 1992.

CANCLINE, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CHALHUB, Sarnira (org.). **Pós-moderno & artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CORREIA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda: mídia, consumo e mercado cultural**. São Paulo: Papirus, 1989.

DAVIS, Miles & TROUPE, Quincy. **Miles Davis: a autobiografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

FEATHERSTONE, Mike (org.), **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____ **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Stúdio Nobel, 1995.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GONDIM, Ricardo. **Fim de milênio: os perigos e desafios da pós-modernidade na igreja**. São Paulo: Abba Press, 1996.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia da letras, 1995.

IANNI, Octavio. **Nação e globalização**. In: Santos, Milton (org.). **Fim de século e globalização**. São Paulo: Editora I-TTJCITEC, 1993.

_____ **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JAMESON, Fredéric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: 1985.

____ **A modera tradição brasileira: cultura brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

____ **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

____ **Um outro território: ensaio sobre a mundialização.** São Paulo: Editora Olho D' água, 1996.

SANTOS, Milton et alli (org.). **Fim de século e globalização.** São Paulo: Editora HUCITEC, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto.** Petrópolis: Vozes, 1974.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WILGES, Irineu. **Cultura religiosa: as religiões do mundo.** Petrópolis: Vozes, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil.** In: Bosi, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações.* São Paulo: Ática, 1992.