

A ADORAÇÃO NA “CULTURA”: MARGENS E MEDIAÇÕES ENTRE MÚSICA CONGREGACIONAL, ARTE RELIGIOSA E PRODUÇÃO COMERCIAL NA ATUAÇÃO DE UMA BANDA DE JOVENS EVANGÉLICOS¹

Taylor de Aguiar

Há muitos ângulos pelos quais se pode vislumbrar e interpretar as relações entre música e religião evangélica. Qualquer que seja o foco de análise, não há como elaborar uma circunscrição histórica ou conceitual que dê conta de apreender todas as manifestações musicais que essa expressão religiosa pode abranger. As formas musicais evangélicas, como quaisquer outras, se desenvolvem em dinâmicas de conflitos, acomodações, rupturas e continuidades que produzem sínteses complexas e heterogêneas. Mesmo no quadro de uma única denominação religiosa, as manifestações musicais, em sua complexidade, sempre fogem à apreensão de concepções genéricas. Como falar então de música protestante, evangélica, ou mesmo “gospel”, reconhecendo que as práticas musicais desse “povo missionário cristão” (Mafra, 2001) são multifacetadas, assim como as vertentes e configurações teológico-eclesiais que marcam esse campo religioso?

É importante atentarmos para as transformações diacrônicas da musicalidade evangélica para enfrentarmos este desafio. A música evangélica brasileira apresenta um trajeto rico em inovações. Partindo da adoção de uma hinologia “tradicional” de inspiração norte-americana e europeia, as igrejas históricas e de missão que no Brasil se instalaram desde o século XIX constituíram uma musicalidade específica, que culminou na criação de grupos e corais de louvor dedicados à música congregacional. A produção musical protestante, na forma de uma reprodução do que havia nos hinários sacros importados e traduzi-

¹ Este capítulo reúne alguns dos resultados de uma pesquisa de mestrado realizada pelo autor (Aguiar, 2020a) e desenvolve e analisa novas questões relativas à inserção de uma banda de jovens evangélicos no mercado fonográfico. Uma interpretação das relações entre adoração e “cultura”, nos termos que aqui são colocados, busca compreender os sentidos da música evangélica com base nas dinâmicas e configurações de uma igreja pentecostal em Porto Alegre. Agradeço a Emerson Giumbelli, pela orientação segura e presente, ao Núcleo de Estudos da Religião (NER/UFRGS), pelos profícuos diálogos, à Prof.^a Dr.^a Fernanda Arêas Peixoto (USP), pelas sugestões, ao grupo de pesquisa “Religião, arte, materialidade e espaço público: grupo de antropologia” (MARES), pelo projeto do livro, e ao CNPq, por financiar minha pesquisa com uma bolsa.

dos para o português, manteve-se por muito tempo restrita ao universo das igrejas e dos cultos, não se inserindo em um circuito comercial de cunho religioso e tampouco secular (Mendonça, 2014). Essa situação de isolamento e mesmo negação em relação à produção comercial perdurou até meados da década de 1970, quando o número de gravadoras de música evangélica começou a se multiplicar no país.

Ao longo das duas décadas subsequentes, a produção musical evangélica alcançou uma inserção bem-sucedida nas mídias e no mercado fonográfico brasileiro (Dolghie, 2004). Podemos associar essa nova posição da musicalidade evangélica a aspectos estruturais que, em distintos momentos, estiveram calcados sobre situações socioeconômicas e concepções acerca da circulação comercial da música religiosa. Robson de Paula (2012) pontua que a estabilização econômica pós-Plano Real e o crescimento da indústria fonográfica nos anos 1990 facilitaram a consolidação de gravadoras evangélicas atreladas a igrejas e empresários religiosos. Posteriormente, a partir do final da década de 2000, houve uma reorientação desse circuito musical com a entrada de gravadoras seculares no mesmo segmento. De um lugar inicial de afastamento em relação à produção comercial, na esteira de transformações históricas, a música evangélica brasileira é incorporada em circuitos comerciais religiosos e não religiosos.

O crescimento dessa produção musical foi acompanhado pela expansão numérica dos pentecostais, que, a partir dos anos 1980, proliferaram seus espaços de presença na sociedade e ganham força como imagem hegemônica dos “evangélicos” na opinião pública. Com a crescente diversificação das denominações, um quadro fragmentado de públicos adere ao protestantismo, notadamente pentecostal e neopentecostal, atribuindo contornos até então inexistentes à música evangélica. Ritmos e estilos antes considerados seculares passam a compor um nicho musical que não se restringia mais à hinódia anteriormente consagrada. Um gênero musical evangélico abrangendo os mais diversos subgêneros passa a existir, sufixando os correlatos seculares de seus ritmos: rap *gospel*, rock *gospel*, funk *gospel* e samba *gospel* são exemplos desse movimento.² Com a música *gospel*, surge também uma gama de bens culturais re-

2 Indico um trabalho recente sobre samba gospel: Machado (2020). Ao enfatizar os regimes de operação entre sagrado e secular para a formação de certas subjetividades, a argumentação da autora se aproxima das questões que trarei neste capítulo, a propósito de uma recorrente flutuação das margens da adoração.

lacionados à popularização de produtos comerciais como CDs, DVDs, livros, adereços, utensílios domésticos, vestimentas etc., destinados ao consumo evangélico.

Em um trabalho seminal sobre o tema, Cunha (2007) argumenta que, em torno dessa inovação de base musical, teria surgido uma “cultura gospel” com consequências diretas na estruturação de um modo de ser evangélico no Brasil contemporâneo. Embora tivesse sua origem na composição de um gênero musical, o gospel extravasaria a música nas direções tomadas pela sua relação com o mercado fonográfico, a indústria cultural e as mídias de massa. De fato, esta associação com as dimensões de sua popularização tem sido importante para a compreensão do que seja o fenômeno gospel no Brasil, aspecto que não pode ser dissociado da expansão evangélica verificada nas últimas décadas. Entretanto, como buscaremos mostrar ao longo deste texto, ela não é suficiente para apreender a totalidade das manifestações musicais evangélicas contemporâneas.

Como pondera Giumbelli (2018), é preciso atentar para os limites do gospel e para os desafios que o conceito nos coloca em termos de identificar fronteiras que são dinâmicas. A ideia de “cultura gospel” não precisa ser necessariamente um espelho para um entendimento culturalista da identidade evangélica em nosso tempo. Antes disso, a dimensão da “cultura”, que aparece relacionada sob formas variadas com os evangélicos, pode ser uma categoria que nos leve a novas indagações sobre questões diversas. Sugiro que uma dessas questões seja propriamente a musical. Para entendê-la, devemos estar abertos às formas múltiplas de sua manifestação na igreja e na sociedade, o que inclui a tríade mercado fonográfico/indústria cultural/mídias de massa, mas não se limita a ela.

Uma breve sistematização demonstra a predominância de pesquisas que apostam nessa tríade e em outros dois aspectos para investigar os processos que envolvem o gospel no Brasil. Ao realizar um levantamento bibliográfico sobre a produção acadêmica a respeito da música gospel brasileira, Olívia Bandeira (2017, p. 202-203) constata que os/as pesquisadores/as de diversos campos do saber têm se preocupado basicamente com três eixos de pesquisa: a) “interface entre religião, mercado e marketing”; b) “música gospel, evangelização e a visibilidade da religião no espaço público”; e c) “identidades juvenis: contraponto às

abordagens institucionais da música religiosa”. Ou seja, ao lado daquele primeiro eixo que constitui a chave-mestra das argumentações sobre a “cultura gospel”, os temas da religião no espaço público e das identidades juvenis evangélicas são aqueles que mais têm sido objeto de pesquisas de autores/as que se dedicam ao gospel. É interessante notar que, entre as muitas obras que compõem o levantamento de Bandeira, há uma escassez de trabalhos que abordem especificamente a dimensão do culto, e que tenham no ritual a mola propulsora para suas análises. Esta é uma lacuna considerável, principalmente se levarmos em conta que as igrejas são lugares fundamentais para a experiência musical evangélica. Nos cultos realizados em igrejas, todo um público toma contato intenso com a música religiosa, frequentemente a reproduzindo como louvor.

O espaço-tempo do culto evangélico, sobretudo o de corte pentecostal, é capaz de agregar pessoas em diferentes situações de adoração: seja como ouvintes, seja como cantantes, seja, ainda, como instrumentistas de uma banda ou grupo musical, há lugar para que todos participem dos momentos de louvor.³ A participação é variável de acordo com a pertença e o envolvimento do fiel com a igreja, havendo limitações a quem assiste ao culto sem ser reconhecido como um membro do grupo. Para estes últimos, existe uma possibilidade mais ligada à figura do visitante, que não guarda responsabilidades litúrgicas, mas, mesmo assim, pode se juntar ao coro coletivo comum e cantar as canções que a igreja entoar. Desse acesso generalizado ao louvor, pode-se depreender que há um contato com a música que atravessa a experiência espiritual de adoração de todas as pessoas que vivenciam um culto, e não somente dos líderes ou músicos da igreja.

No bojo dessa experiência, sentidos sobre a música religiosa são produzidos e compartilhados coletivamente, atualizando-se na dimensão ritual que é operada cotidianamente nos cultos. O contato com a música de louvor não se dá somente por meio das mídias e do mercado gospel, mas também – e, diríamos, sobretudo – pela via cultural. Justamente por esta razão, não são desprezíveis aqueles empreendimentos

³ Se por adoração nos referimos mais amplamente ao processo de ligação espiritual entre o fiel e o divino, cujo principal lugar de realização aqui posto em questão é o culto, por louvor nos reportamos mais especificamente à dimensão musical dessa ligação, enfatizando a adoração efetivada por meio da música. O louvor é praticado nos momentos do culto em que as canções são entoadas, diferenciando-se, dentro de uma sequência litúrgica que apresenta padrões muito variáveis entre as diferentes igrejas e vertentes, de momentos como a pregação, os testemunhos, as orações de intercessão, os anúncios, o ofertório etc.

analíticos que focalizam a música no culto e as suas implicações para a formação de concepções evangélicas acerca dos sentidos da musicalidade na vida religiosa. Este texto conclama a relevância dessa dimensão ritual para os estudos sobre música evangélica e música gospel no Brasil, não obstante trate de resultados de uma pesquisa etnográfica amparada em um recorte específico, sem pretensões de dar conta de um cenário nacional mais amplo.

O capítulo que aqui se introduz foi escrito com base nos dados obtidos e nas reflexões desenvolvidas no contexto de minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS entre os anos de 2018 e 2019. O objetivo mais geral da pesquisa, que resultou em minha dissertação de mestrado (Aguilar, 2020a), foi compreender como a adoração tem sido constituída e vivenciada em um grupo e culto de jovens evangélicos de Porto Alegre/RS. Esse culto apresenta em sua composição uma tendência estético-musical conhecida como *worship*, cujas raízes remontam às experiências de *megachurches* de países como os Estados Unidos e a Austrália. Embora tenha tratado de música, não me detive nela, entendendo o *worship* como uma dinâmica de adoração que informa sentidos à experiência religiosa. Tais sentidos, que são produzidos ritualmente, apontam para relações entre adoração e “cultura” que permeiam fronteiras entre sagrado e secular.

Como se perceberá ao longo da leitura deste texto, em diversas ocasiões faço menção à categoria “cultura” sob uma forma gráfica aspeada. Isto ocorre porque o termo é produtivo para se pensar em uma multiplicidade de sentidos êmicos que orbitam em torno das margens entre música congregacional e mercado fonográfico, “igreja” e “mundo”, e sagrado e secular. É no entorno dessas margens que reside um dilema fundamental, em que o que está em jogo é o risco de uma “banalização” do conteúdo mais religioso da adoração por formas “mundanas” que podem ameaçá-lo com base na “cultura”. Sugiro que essas margens sejam definidas em processos de mediações materiais que envolvem o *worship* como uma estética da adoração. Este é o pano de fundo sobre o qual me debruço para analisar as relações entre adoração e “cultura”, vale dizer, entre os modos de viver a estética da adoração e conceber di-

lemas entre o sagrado e o secular, segundo as margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação da banda de jovens da igreja em questão. Tendo aderido ao circuito fonográfico-comercial recentemente, a banda passou de uma posição de executora de música congregacional interna aos cultos a referência nacional de música no estilo *worship*, fazendo agora parte do *cast* de uma das maiores gravadoras evangélicas do país. A mudança de condição da banda pela inserção no mercado fonográfico investiu suas produções de visibilidade midiática e lhe atribuiu contornos artísticos, dentro de limites que serão apontados neste texto. Mas, como procurarei mostrar, à medida que suas músicas assumiram um estatuto de arte religiosa, passando a circular no meio comercial, elas também preservaram os sentidos do ritual, havendo nas produções midiáticas uma continuidade das mediações materiais da adoração ocorridas no culto.

Na sequência desta introdução, organizo os dados empíricos e a argumentação teórica, bem como as considerações finais, em mais três seções. Na primeira delas, forneço um panorama da tendência estético-musical *worship* em realização no culto, destacando as formas pelas quais certas mediações materiais vêm a estabelecer o *worship* como uma estética da adoração. Detalho como tais mediações materiais produzem sentidos para a adoração, colocando em jogo fronteiras entre sagrado e secular e estabelecendo a “cultura” como um lugar perigoso. Na segunda seção, abordo o *worship* para além do ritual, considerando a sua dimensão artística e comercial, e comento sobre os dilemas da adoração na “cultura”, explorando as margens entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial visibilizadas com a entrada da banda de jovens no mercado fonográfico. Finalmente, encerro com reflexões pontuais que unem as discussões do capítulo para responder à seguinte pergunta: e se as mediações da adoração fossem outras, quais seriam as margens da música-arte *worship*?

A estética da adoração e suas mediações materiais no culto

Nos cultos *worship*, o ambiente interno do templo é escuro e a sensação primeira que se pode ter é a de que se está presente em um espetáculo. Telões, equipamentos de filmagem de última geração, cortina

preta que reveste o altar, fumaça artificial, refletores de luzes coloridas e outros elementos tecnológicos compõem toda uma estética peculiar. Neste texto, enfatizo a prática da tendência estético-musical *worship*⁴ com base em uma etnografia realizada junto à Brasa Church, culto e ministério de jovens evangélicos de Porto Alegre/RS. Vinculada à Igreja Brasa, de vertente batista carismática/renovada, a Brasa Church tem congregado uma multidão de jovens em número crescente a cada sábado à noite, consolidando-se no cenário evangélico porto-alegrense como um lugar de referência na prática e na disseminação do *worship*, cuja expansão no meio evangélico brasileiro, sobretudo entre grupos/ministérios de jovens, tem se tornado notável.

Embora o universo protestante brasileiro tenha passado por transformações profundas nas últimas décadas, cujas consequências incidem sobre a dimensão ritual, o *worship* não se confunde com música congregacional ou de “louvor e adoração”, sendo esta última categoria mais apropriada para definir um subgênero do gospel. Pode-se situar a gênese da tendência *worship* em um movimento que surge no seio de *megachurches* de fama internacional e com grande popularidade entre o público jovem, como, por exemplo, a australiana Hillsong Church e a norte-americana Bethel Church.⁵ Em um trabalho que tangencia o tema, Rocha (2017) se dedica a pesquisar as influências e os intercâmbios transnacionais entre a Hillsong Church e jovens evangélicos brasileiros, destacando como estes manifestam uma certa “fascinação” pela igreja australiana e seus elementos estéticos. Tal relação de admiração leva muitos grupos de jovens a se espelharem no modelo de culto e de música praticado por essas igrejas, implementando-o em suas comunidades. A Brasa Church é um bom exemplo de aplicação desse modelo. O formato atual da juventude surgiu no final de 2013, depois que seu então líder, pastor Mauricio, visitou *megachurches* praticantes da tendência nos Estados Unidos. Influenciado pelo que viu e viveu naquele país, o pastor fez a frente no processo de implementação do *worship* nos

4 Traduzido, o termo quer dizer literalmente “adoração”. Os jovens da Brasa Church, no entanto, sempre se referem à tendência na sua forma original em inglês, razão pela qual opto por grafá-la desta maneira no texto. Ademais, há uma profusão de anglicismos que circulam no meio *worship*, dentre os quais destaco o sufixo “church”, muito comum na nomenclatura de cultos e ministérios de jovens que aderem à tendência.

5 Em um texto instigante, Rakow (2020) discorre sobre os cultos de uma *megachurch* que também adere à tendência *worship* – a Lakewood Church, em Houston, Texas. A autora demonstra como luz e som mediam materialmente a presença divina no espaço de uma antiga arena de basquete que, reformada, abriga a igreja.

cultos da juventude da Igreja Brasa, inaugurando o ministério Brasa Church.

É importante destacar que, quando estamos nos referindo ao *worship*, nos remetemos a um conceito que ultrapassa os limites daquele elemento que parece melhor lhe definir: a música. Justamente por essa razão, podemos inferir que a caracterização do *worship* como tendência e não como gênero é conceitualmente mais apropriada. O trabalho de campo na Brasa Church apontou para a centralidade da atividade musical na dinâmica dos cultos, sendo possível afirmar que a categoria *worship* também se refere a um estilo musical com características próprias, vivido e executado no espaço ritualístico. Mas o *worship* possui sentidos múltiplos que se referem, a um só tempo, a um estilo musical, a uma estética de culto e a uma concepção de adoração. Iremos atentar para esses três aspectos em momentos diferentes do texto, sublinhando suas especificidades.

Por um lado, há um estilo específico e marcante das canções religiosas tocadas e cantadas nos cultos modelados pela tendência *worship*. Tais músicas são caracterizadas por melodias simples, com poucas notas e fácil instrumentalização. Os tons apresentam oscilações severas no curso da execução musical, e o ritmo permanece lento durante quase todo o tempo, intensificando-se nos refrães. O estilo é bastante distinto do rock e de outros ritmos considerados mais “agitados”, tratando-se essencialmente de “música de adoração”, com uma sonoridade mais leve e que induz efeitos de contrição e reflexão à adoração, ao invés de “agitação”.⁶ Por outro lado, para além do estilo musical, podemos dizer ainda que o *worship* compõe uma estética de culto que envolve as materialidades estruturantes de sua ritualística, agregando elementos como o ambiente escuro e as luzes e telões que lhe servem de contraste no interior do templo.

Considerando essa definição mais ampla, a pesquisa que desenvolvi procurou tratar o *worship* segundo a sua dimensão estético-musical – e não simplesmente musical. Decorre disso que o culto formatado pela tendência tenha sido um espaço indispensável para reflexões mais amplas sobre a musicalidade *worship* e o que ela envolve. A ênfase da

⁶ Mais adiante nesta seção, deter-nos-emos sobre a importância destes efeitos sensoriais para comentar sobre os sentidos atribuídos à adoração.

etnografia esteve colocada sobre as práticas de adoração na Brasa Church, baseada em uma concepção mais ampla acerca do que a adoração signifique, revele e produza. Os dados empíricos e a abordagem teórica mobilizada nos permitiram perceber a adoração não só no envolvimento musical, mas na conjugação de experiências com o sagrado que estão dispostas em dinâmicas variadas do culto e para além dele, assim como na produção de sensações de ligação com o que é inerentemente invisível. No âmbito ritual dos cultos, é possível que visualizemos alguns aspectos da produção dessa adoração, desde que partamos da ampliação de um ponto referencial que sublinhe a sua dimensão estética.

Este texto foi construído com base em um diálogo com duas propostas teórico-metodológicas que se complementam: uma antropologia sensorial e uma abordagem material da religião. A tomada desta perspectiva leva ao entendimento de que as práticas de adoração na Brasa Church podem ser compreendidas ao nível das mediações materiais que fazem do *worship* uma estética da adoração informada por regimes sensoriais estabelecidos ritualmente. Contrariamente à suposição de que o culto protestante seja menos ritualizado do que os de outras matrizes religiosas, e que em seu contexto haja uma aversão incontornável à mediação material com o sagrado, assumo que as formas religiosas são, em si, processos intrínsecos de mediação. Esses processos acontecem na presença de materiais que são mobilizados na experiência cultual e que contribuem para a formação de sensações religiosas. Os materiais não querem somente dizer ou revelar algo sobre a religião; eles *são* a própria religião, ou a religião é material. Uma abordagem material, ou um estudo materializado da religião, pretende trazer o fenômeno religioso para o concreto, destacando que ele não está separado ontologicamente da imanência.

Assente em Meyer (2019), destaco que as mediações materiais da religião – no caso da Brasa Church, processos que incluem luzes, sons, objetos, instrumentos e outros elementos materiais mobilizados durante os cultos – são parte de uma “formação estética” que se estabelece segundo a elaboração de “formas sensoriais” organizadas na experimentação dessas mediações pelos sentidos corporais. A concepção que nutre essas formulações advém da ideia aristotélica de *aisthesis*, ou de estética como engajamento sensório-corporal com o mundo. Trata-se de uma

maneira de conceber a estética para além de uma divisão apriorística entre forma e conteúdo, ou imanência e transcendência, assumindo que as experiências com o sagrado guardam um estatuto de realização intrinsecamente material. Sob esse prisma, não se fala de estética da adoração como forma, e sim como “formação estética”. Participar da adoração é não só um ato intelectual e de fé, mas também um ato sensitivo da parte do adorador. A estética da adoração é experimentada pelo corpo e contribui para a formação do sujeito religioso.

Para o etnógrafo, a estética da adoração é também um instrumento heurístico para a percepção dos processos de mediação que informam sentidos ao que o adorador experimenta. Analisaremos, a partir de agora, como a ocorrência de uma modificação nas mediações materiais do *worship* pode visibilizar as formas pelas quais a estética da adoração é produzida materialmente nos cultos. A mudança em questão ocorreu no âmbito musical e teve por base uma preocupação da comunidade com uma passagem eclesial qualitativa de igreja “legal” para igreja “profunda em adoração”, como nos informam as palavras de um frequentador a seguir apresentadas. A modificação diz respeito à presença e à ação de uma função musical do teclado como produtora de certas sensações de contrição, incentivando a promoção de uma “adoração reflexiva”.

Iniciemos por um comentário do mesmo frequentador, a propósito de uma transformação musical a que o culto de jovens foi submetido:

No início, o louvor era uma coisa bem mais animada, era uma coisa meio eletrônica, meio que uma baladinha gospel. Então a gente pegava muita música da Hillsong. [Mas] Até a própria Hillsong já mudou bastante nesses cinco anos pra cá. Eles mudaram bastante a temática da adoração deles, se tornou uma coisa bem mais congregacional, louvores mais pra igreja, cantados, ao invés de uma coisa mais animadinha. Antes era uma pegada mais eletrônica, com sintetizador, bastante *beat*, no início a gente tinha bastante isso. Aí, com o passar do tempo, a adoração começou a se tornar essa coisa mais *worship*, mais esse *spiritual*, essa coisa que tem muita referência no gospel negro americano da Batista, aquela coisa mais do *soul*, aquela coisa mais profunda, de ser mais a canção, a letra, “o que que eu tô cantando”, em vez de ser só uma coisa animada, uma coisa pra só botar o pessoal pra cima. A gente canta coisas que fazem a

gente pensar naquilo que tá cantando. E, o que pelo menos eu notei, estão muito mais focadas na Pessoa de Deus e na Pessoa de Cristo do que antigamente, que era uma coisa mais só por estar aí, cantar, um lugar legal. Antes era um lugar legal. Hoje é uma igreja profunda em adoração. (Gustavo, 2019).

Segundo Gustavo, a fase inicial de implementação da tendência *worship* na Brasa Church – primeiros meses de sua experimentação nos cultos a partir do final de 2013 – era marcada por “uma coisa bem mais animada”, com música eletrônica, sintetizador e *beat*, algo como uma “baladinha gospel”. O ritmo dos cultos correspondia à expectativa de que a igreja fosse um “lugar legal”. Entretanto, a igreja só se tornou “mais profunda em adoração” quando um passo foi dado para além da animação, acompanhando uma mudança que vinha sendo introduzida pela Hillsong Church. O estilo de música que passou a ser cantado e disseminado pela Hillsong, “mais *worship*”, e que, para Gustavo, caracteriza de fato a tendência de culto homônima, foi adotado apenas quando se percebeu a necessidade de que a adoração não se limitasse à “animação”, mas incluísse a reflexão dos adoradores sobre as letras das canções entoadas. Essa observação remonta a uma entrevista com Caio, guitarrista da Brasa Church, quando ele afirma:

Tem muitas bandas que não me ajudam em nada. Só me deixam feliz, só balançam e rebolam o meu corpo, mas eu não vejo muito como bandas que têm hinos pra serem cantados na igreja. Até porque o cotidiano delas é mais pra um público lá fora, pra um público de rua, não de igreja. Mas não deixam de ser bandas boas. Pelo contrário, eu gosto dessas bandas. (Caio, 2016).

Eis que surge aqui um elemento importante, conectado com o que diz Gustavo. Há limites para que uma música seja congregacional, ou para que esteja apta para ser tocada na igreja. E esses limites passam pelos ritmos musicais e pelos efeitos corporais que eles podem desencadear. Estilos mais “animados” tendem a “balançar” e a “rebolar” o corpo, fazendo com que a igreja possa ser “legal”, mas não necessariamente “profunda em adoração”. Não se diz desses ritmos que sejam imorais, diabólicos ou algo do gênero, mas que não são músicas para serem toca-

das e cantadas na igreja, nos cultos. Conforme Caio enfatiza em outro momento: “Tem bandas que é pra igreja e outras que não são”.

Uma banda habilitada para tocar na igreja é a que está atrelada em sua audiência a um “público de igreja”. Quando está voltada a um “público de rua”, a banda é boa para se escutar, mas não para ter suas músicas tocadas na igreja. O imbróglio da legitimidade não está associado diretamente ao estilo e ao ritmo de uma música ouvida no cotidiano, mas aos efeitos que a prática musical pode ter sobre a adoração no culto, cujo tom deve ser reflexivo e não de “animação”. Nas palavras de Gustavo: “A gente canta coisas que fazem a gente pensar naquilo que tá cantando”. De acordo com ele, o resultado mais prático de cantar pensando no que se está cantando é atribuir um foco maior à “Pessoa de Deus” e à “Pessoa de Cristo”, algo que um “lugar legal” por si só não faria. É dessa forma que o processo de adoração é aprofundado. A reflexão sobre o que é cantado recebe maior legitimidade espiritual diante do que o corpo pode celebrar por meio dos ritmos musicais.

Investindo na separação entre “música para a rua” e “música para a igreja”, o guitarrista Caio entende ainda que o *worship* comporta uma vantagem em relação ao gospel: no primeiro, a adoração cumpre uma função exclusivamente religiosa. A adoração não se torna “cultural”, na perspectiva de se deslocar da “igreja” para o “mundo” carregando sentidos não religiosos. A relação do gospel com a “cultura”, todavia, é ambígua. Para o músico, pode haver uma influência do gospel sobre a “cultura” e vice-versa. Essa influência pode ser tanto evangelizadora quanto “banalizadora”, pois, na adesão a uma plataforma mercadológica, a construção de uma carreira artística por uma banda ou cantor evangélico pode resultar em uma perda do sentido propriamente religioso da música de adoração. São ocasiões em que, segundo Caio, “se exalta mais ao homem do que a Deus”, havendo aí um processo de instrumentalização da música religiosa pela indústria cultural.

Com efeito, procura-se minimizar os riscos de uma “banalização” da música congregacional e de seu conteúdo mediante a formação de certos sentidos para a adoração. Há um aparato estético-sensorial nas mediações materiais da adoração que possui a incumbência de produzir uma adoração de contrição. Esse aparato não se fazia presente sob a mesma forma

na fase de implementação do *worship* na Brasa Church. Trata-se de uma função acoplada ao teclado, referida como *pad*.⁷ O som produzido pelos *pads* – e aqui o termo é colocado no plural, porque está atrelado a uma multiplicidade de modulações operadas pela função – é de alta relevância para a condução do culto *worship*. Esse som eletrônico fornece uma espécie de ambientação acústica para os momentos rituais do culto, atuando como uma “almofada” sonora, conforme o próprio nome sugere.

Os *pads* produzem um som instrumental de fundo que remete a um sentimento nostálgico e épico, de leveza e tranquilidade, e que dura praticamente todo o percurso do culto. Seu acionamento vai desde as músicas iniciais até as finais, passando pelas orações e boa parte da pregação, especialmente no apelo final, à exceção dos momentos em que vídeos são reproduzidos nos telões. As mediações que passam pelos *pads* contribuem significativamente para o processo de envolvimento dos adoradores em sensações de calma, preparando-os para uma concentração diante da presença do Espírito Santo. O tecladista Paulinho explica melhor a função desempenhada por esse instrumento:

O papel dos *pads* é ajudar pra que a igreja se entregue o tempo todo. O Espírito Santo é quem vai operando nos corações, a gente faz só o que nos cabe, que é guiar os instrumentos e as músicas pra isso. O som que a gente faz ali [nos *pads*] é mais calmo, sustenta as nossas músicas e dá o fundo musical pro culto. É diferente dos sons dos outros instrumentos, tipo a bateria, que são mais fortes. Então isso vai acalmando quem tá presente, concentrando no que Deus tem a dizer. A pessoa vai sendo preparada. A gente pensa muito nisso, porque a igreja é um ambiente de adoração e não só de festa. (Paulinho, 2019).

Os *pads* são vistos como possuindo um potencial de induzir sensações coletivas de contrição na adoração, uma vez que podem fazer com que as pessoas se “entreguem” mais facilmente à contrição do que os outros instrumentos musicais e seus acordes “fortes”. Os sons dos *pads* preparam terreno para a ação do Espírito Santo de um modo que outros instrumentos não podem fazer. A produção de uma adoração para a contrição acompanha as preocupações com a legitimidade dos

7 Em tradução para o português, *pad* significa “almofada”.

sentidos organizados coletivamente na Brasa Church. Os membros da comunidade têm buscado no *worship* um estímulo cultural a um “ambiente de adoração e não só de festa”.

Podemos refletir sobre os sentidos das mediações materiais da música e da adoração *worship* na Brasa Church por intermédio do conceito de “ideologia semiótica”, elaborado por Webb Keane (2007). Por “ideologia semiótica”, Keane se refere ao estatuto atribuído a palavras, coisas e imagens por tradições religiosas específicas e historicamente situadas. No caso protestante, o autor argumenta que há a operação de uma divisão entre forma e conteúdo que atribui ao que se considera conteúdo – doutrinas, valores, concepções teológicas – uma preponderância sobre a forma – ritualística, imagens, materialidades. Esta noção é, em grande parte, justificada na centralidade da Bíblia como revelação divina por excelência e se impõe mediante uma posição marcadamente iconoclasta. Na ideologia semiótica protestante, o valor humano reside justamente na “sua distinção do mundo material e sua superioridade em relação a ele” (Keane, 2002, p. 71).

Em tal contexto, procura-se distinguir o que é “da igreja” e o que é “do mundo”, repondo nas dinâmicas musicais uma delimitação mais precisa das fronteiras entre sagrado e secular para a composição do que seja a adoração. A “agitação” corporal e a “igreja legal” são efeitos contornados por mediações materiais que reforçam uma estética da adoração orientada para o conteúdo religioso – sobre o qual se busca estimular a reflexão –, e não para formas relacionadas com o “mundo”, ou a esfera secular. O privilégio conferido pela ideologia semiótica protestante ao que se considera como conteúdo da experiência religiosa vem a compor o cerne das preocupações com a “profundidade” da adoração na Brasa Church. Entretanto, como veremos a seguir, essas fronteiras são redefinidas quando a estética da adoração extrapola o culto e adentra a “cultura” sob a forma de música-arte. Acompanharemos este processo pela adesão da banda da Brasa Church ao mercado fonográfico, com os dilemas que disso decorrem.

Quando a adoração adentra a “cultura”: música-arte no mercado fonográfico

As marcações fronteiriças entre sagrado e secular, ou entre “igreja” e “mundo”, são enrijecidas, por um lado, por uma concepção de adoração que procura invocar a reflexão sobre o conteúdo religioso e desestimular a celebração de formas corporais tidas como “mundanas”. Por outro, elas também se manifestam quando uma certa concepção sobre “cultura” é veiculada na igreja, entre sermões e conversas informais. Em outro lugar (Aguiar, 2020b), discorro mais detidamente sobre as implicações da ideia êmica de “cultura do Reino” para um entendimento das práticas do *worship* na Brasa Church. Grosso modo, pode-se dizer que a “cultura do Reino” é simultaneamente uma perspectiva de igreja e uma concepção de adoração que se coloca como contraponto à “cultura do mundo”, considerada, em sua abrangência, como um correspondente do espaço secular.

Comprometida com a promoção de uma “cultura do Reino”, a igreja remaria contra a maré do “mundo” nos mais diversos aspectos, incluindo o âmbito musical. O *worship* tem se afirmado desde sua gênese como música congregacional, praticada em cultos e com ressalvas à inserção no mercado gospel por conta da “banalização” do sagrado que o acometeria na construção de carreiras orientadas pela “fama” e pelo “dinheiro” (Aguiar, 2020b). Como já comentamos, podemos diferenciar o *worship* do subgênero “louvor e adoração” sobretudo pela sua caracterização como formação estética, em vez de considerá-lo simplesmente como um gênero ou estilo musical de adoração. A banda da Brasa Church surgiu com uma orientação exclusivamente congregacional, servindo à adoração por meio do louvor nos cultos da juventude da igreja. Os/as cantores/as e músicos que fazem parte da banda não são profissionais, a despeito de sua destreza técnica e do reconhecimento que têm alcançado da parte dos fiéis e do público em geral pela qualidade musical. Todos/as têm ocupações profissionais diversas no cotidiano e dedicam tempo voluntário para as atividades da igreja, reunindo-se durante a semana para os ensaios e aos sábados para os cultos e os trâmites musicais preparatórios que os antecedem. Em data recente, houve uma mudança importante nesse quadro de relações da banda com o mercado fonográfico gospel, redefinindo margens entre sagrado e secu-

lar e estabelecendo mediações da adoração para além do culto. É com base nessas margens e mediações que iremos explorar as questões que compõem o núcleo deste capítulo.

Em março de 2019, a banda da Brasa Church firmou uma parceria com a Onimusic, uma das maiores gravadoras evangélicas do Brasil. Tal colaboração levou a que conteúdos da Brasa Church Music, como passou a ser nomeada a banda, fossem produzidos e inseridos em plataformas digitais de música e vídeo, como Spotify e YouTube, sob o selo oficial da gravadora. Os repertórios gravados são geralmente os mesmos cantados nos cultos da igreja, tratando-se de traduções de canções de grupos e bandas de sucesso internacional vinculados ao estilo *worship*. Fundada em 2002, em Belo Horizonte, pelo casal batista Nelson e Christie Tristão, a Onimusic se diferencia de outras gravadoras evangélicas pelo investimento em contratos com grupos de louvor associados a ministérios de jovens aderentes à tendência *worship*.⁸ Esses grupos e bandas não se fazem presentes da mesma maneira no *cast* de *majors* seculares que mantêm selos gospel e de outras gravadoras que compõem o *mainstream* evangélico/gospel. A operação comercial da Onimusic, no entanto, funciona sob a mesma lógica das demais gravadoras, inclusive com a realização de shows por parte de cantores e bandas *worship* e a distribuição de vídeos e fonogramas principalmente por meio de plataformas e *streamings* digitais.

De acordo com o site da Onimusic, os serviços prestados pela empresa incluem, além da distribuição digital e física de conteúdo musical, gestão de conteúdo digital, edição de conteúdo digital pela Editora Adorando, uma empresa coligada e também fundada pelo casal Tristão, e mentoreamento⁹ de ministros de louvor e adoração.¹⁰ Os processos de gestão e edição musi-

8 Uma vista na seção “Associados” do site da Onimusic é suficiente para verificar um grande número de cantores e bandas *worship*. Disponível em: <https://onimusic.com.br/associados/>. Acesso em: 29 ago. 2020. Embora a gravadora não elabore uma categoria *worship* e não enquadre nenhum músico nela, é possível identificar os praticantes da tendência por intermédio de seu estilo musical e principalmente dos vídeos que dispõem em canais na internet, onde se pode constatar o *worship* na estética dos cultos de que participam.

9 Embora o site da Onimusic não explicita as formas pelas quais desenvolve o seu serviço de “mentoreamento de ministros de louvor e adoração”, é possível depreender o significado desse processo com base nos dados de campo. Em muitas ocasiões, pude registrar a ocorrência do termo “mentoreamento” na Brasa Church como algo relacionado à formação de lideranças espirituais por uma relação de proximidade que se estabelece entre uma pessoa espiritualmente mais “madura” e outra menos experiente e nova na fé. No caso do mentoreamento oferecido pela Onimusic, pode-se supor que esteja associado a um treinamento do “como fazer” música de adoração. Esta pesquisa não aborda os pormenores desse “como fazer”, ainda que aponte para linhas mais gerais do processo de produção e edição musical, como se verá mais adiante.

10 Estas informações estão disponíveis na aba “Sobre a Onimusic”, que também especifica a história da gravadora no site. Disponível em: <https://onimusic.com.br/sobre-a-onimusic/>. Acesso em: 2 set. 2020.

cal são comumente complexos e demorados, segundo as informações que obtive de músicos da Brasa Church. Durante a edição, procura-se seguir um protocolo para o aprimoramento de um conteúdo que seja comercial e que preserve, ao mesmo tempo, os sentidos da adoração congregacional. No processo editorial, há ainda uma dimensão importante relativa aos direitos autorais das canções, os quais devem ser resguardados e referenciados na distribuição do conteúdo musical. Essas atividades são suficientemente trabalhosas para que um grupo de voluntários dê conta de sua realização. Daí decorre uma das principais vantagens apontadas pelos membros da banda para comentar a efetividade da parceria fonográfico-comercial: a centralização dos diversos processos de gestão e edição nas mãos da gravadora permite que a banda possa dedicar mais atenção ao seu ministério.¹¹

Não obstante ofereça essa gama de serviços de distribuição, gestão e edição musical, a Onimusic também coloca à disposição de seus associados ferramentas para a criação de uma marca comercial e artística. Logo que estabeleceu sua parceria com a gravadora, a banda da Brasa Church passou a fazer uso de um logotipo estilizado com o acrônimo BCM, em referência às iniciais de seu novo nome. Por iniciativa e oferta da Onimusic, outras estratégias de marketing são acionadas na divulgação das bandas, cantores e grupos associados à gravadora, destacando-se a produção de vídeos de entrevistas, trailers, *preview* de discos e *lyric videos* (contendo só letras das músicas), que se somam aos materiais audiovisuais principais dos videoclipes. A forma artística de produção musical ganha relevância no modelo de operação da Onimusic, embora a aproximação de músicos com a gravadora possa acontecer por questões mais pragmáticas, tais como a procura pelas vantagens de serviços centralizados de gestão e edição musical, e não pela construção planejada e intencional de uma carreira artística e comercial.¹²

11 Este ponto foi amplamente enfatizado pelo vocalista Amauri Jr. e pelo baixista Silas em uma entrevista concedida ao autor em 18 de julho de 2020. Houve uma ênfase, em suas falas, no aspecto pragmático da parceria com a Onimusic. Para eles, mais do que por uma opção deliberada de construção de uma carreira artística, o que determinou a parceria com a gravadora foi a possibilidade aberta de obter esse benefício de ordem prática.

12 É preciso frisar que, ao participar do *cast* da gravadora, as bandas, cantores e grupos dispõem de serviços que não somente otimizam a produção e a edição musical, mas projetam uma marca que é disponibilizada pela empresa e disseminada por ela. Nessa projeção de marca, que assume feições comerciais, reside um componente simultaneamente artístico e religioso. Mesmo sendo uma gravadora de música exclusivamente evangélica, a Onimusic não estabelece o seu *cast* como um simples agregado de ministros de louvor e adoração, mas opera uma concepção calcada na associação de marcas artísticas, à maneira das gravadoras propriamente seculares. Mediante a criação e a projeção de marcas, o *cast* da gravadora é investido de uma condição que aqui considero como artística e comercial, mas que não deve ser dissociada de sua condição – supostamente preponderante – religiosa. Na projeção de marca, o artístico e o religioso se entrecruzam.

A despeito das motivações para essa aproximação, uma vez que ela ocorre, a nova condição da banda como integrante do *cast* de uma grande gravadora gospel suscita discussões sobre a legitimidade religiosa da construção de uma carreira artística e transparece dilemas que surgem da circulação comercial de suas músicas. Com o contrato assinado, o conteúdo musical da Brasa Church Music passou a ser distribuído e a circular mais amplamente por redes e mídias digitais, tornando a banda cada vez mais conhecida e famosa. Para se ter uma dimensão dessa popularização, o vídeo mais acessado da banda no YouTube contava com cerca de 4,2 milhões de visualizações quando este texto era escrito.¹³ Com a visibilidade comercial das canções de sua banda, podemos nos perguntar como a Brasa Church passa a conceber as relações entre a estética da adoração *worship* e a entrada de sua música na “cultura”. Se a inserção no mercado fonográfico gospel, dissociado da “igreja” e atrelado à “cultura”, apresenta um perigo de “banalização” da música religiosa, como dar conta das relações com a Onimusic, considerando que o contato com a “cultura” é traduzido como um contato com o “mundo”?

O dilema é semelhante ao que alguns cantores evangélicos enfrentam quando se deparam com o sucesso em suas carreiras e se tornam “celebridades gospel”. Robson de Paula (2007) aponta que há diversas maneiras de se relacionar com trajetórias profissionais nesse meio musical, desde condições diferenciadas de acesso ao mercado fonográfico até idiossincrasias relativas ao percurso biográfico e religioso dos cantores. A tensão entre ser “servo” e ser “celebridade”, que aparece em alguns contextos, tem a ver com a legitimidade da atuação de evangélicos que levam a música de adoração para fora da igreja, inserindo-a no circuito comercial gospel. Basta lembrarmos da separação entre “música para a igreja” e “música para a rua” para nos darmos conta de que a relação com o que está fora da “igreja” – a “cultura” – não opera sem conflitos. O gospel se inclui na “cultura” de uma maneira tensa, posto que sua música é tomada como indissociável do mercado que lhe corresponde, e nele há um perigo de “banalização” da adoração.

13 Há dezenas de vídeos da Brasa Church Music no YouTube, bem como fonogramas no Spotify, no Deezer e em outras plataformas e *streamings* digitais. No YouTube, o vídeo mais acessado a que fizemos referência é o da música “Altar”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOnp0Kuq-9M>. Link para o canal no YouTube: <https://www.youtube.com/user/brasachurch/>. Acesso a ambos os links: 29 ago. 2020.

Pode-se visualizar esses conflitos e tensões em situações variadas que envolvem a relatividade dos limites entre “igreja” e “cultura”. Tomemos como exemplo o caso trabalhado por Giumbelli (2018), que acompanha concepções sobre música cristã que não se reduzem a predefinições sobre o universo gospel. A propósito de uma igreja específica, o autor constata uma afirmação das fronteiras entre “bandas de bar” e “bandas de crente” que é homóloga àquela separação entre “música para a igreja” e “música para a rua” sobre a qual vimos comentando. Entretanto, a operação dessa disjunção ocorre simultaneamente a propostas de atuação musical e inserção no circuito artístico-comercial que não se enquadram em moldes rigidamente estabelecidos. A banda Tanlan, formada por cristãos evangélicos, mas contrária à definição como gospel, encontra dificuldades para circular no meio secular em que pretende estar e se volta para a “igreja”, não sem que evoque tensões nas relações que procura estabelecer musicalmente com a “cultura”.

A identificação do mercado fonográfico gospel com a “cultura” não impede, entretanto, que estratégias sejam acionadas para contornar o dilema aparentemente insolúvel da entrada da adoração na “cultura”. Bandeira e Nicolau Netto (2017) destacam que o mercado gospel considera certas racionalidades para a sua estruturação, sendo possível inferir que ele não funciona à maneira de um espelho de outros mercados seculares. Semelhantemente, cantores e bandas inseridos no circuito comercial não se comportam uniformemente em relação às suas produções e carreiras. Há uma diversidade quanto às maneiras de lidar com as fronteiras entre sagrado e secular que permeiam a atividade da música gospel no mercado e da adoração na “cultura”. Pretendo demonstrar uma dessas estratégias, particularmente relevante no caso da Brasa Church Music.

A forma de produção musical que tem recebido mais atenção da Brasa Church Music, em sua distribuição de conteúdo coordenada pela Onimusic, são os vídeos publicados no YouTube e nas redes sociais. Também são esses produtos digitais os primeiros a serem divulgados por membros da banda e da igreja quando há um novo lançamento. Em conversas que tive com pessoas vinculadas à Brasa Church no período posterior à finalização da pesquisa de mestrado, notei, da parte delas,

um entusiasmo maior com os vídeos publicados pela igreja na internet do que havia antes. Com frequência recebi vários desses vídeos, a maioria de músicas e alguns de pregações. Uma primeira explicação para tal aumento de entusiasmo pode ser encontrada nas limitações impostas pela pandemia de Covid-19, que inviabilizaram temporariamente a realização de cultos e atividades presenciais. Essa explicação apostaria no saudosismo dos cultos para dizer algo sobre as relações com os vídeos. Mas o que constatei, um tempo após esboçar essa hipótese, foi que a circulação audiovisual não é apenas um preenchimento de uma lacuna deixada pela ausência de cultos; é também uma forma de viver a adoração.

Um diálogo com o vocalista da Brasa Church Music, Amauri Jr., foi capaz de elucidar os modos pelos quais acontece o processo de produção dos vídeos. Em primeiro lugar, segundo ele, há uma tentativa de reprodução da adoração que acontece nos cultos no material audiovisual. Praticamente todos os vídeos da banda são gravados ao vivo durante os cultos da Brasa Church. Apenas dois dos videoclipes disponibilizados no YouTube foram gravados sob o formato acústico em outros ambientes. Registra-se imagem e som para os vídeos ao vivo por meio de um aparato tecnológico adequado à captura de imagens em ambiente escuro. Posteriormente, na edição de som, procura-se manter ao máximo a fidedignidade do louvor praticado no local de culto. De acordo com o músico, o que se faz nesse processo de edição é “retirar o excesso de ruído, pra que quem vai escutar e ver o vídeo não se sinta incomodado e atrapalhado nisso” (Amauri Jr., 2020). A ideia é fazer com que quem tome contato com o vídeo possa se sentir como se estivesse dentro da igreja durante um culto. A gravação e a edição são totalmente orientadas para produzir essa sensação, levando não somente a música, como também o culto para o meio virtual.

É claro que, neste caso, não se trata de uma reprodução on-line do culto ao vivo, algo que foi feito provisoriamente durante a pandemia, contendo somente as pregações do pastor Mauricio, líder da Brasa Church. Essas reproduções, sim, aconteceram sob a forma de transmissões que visaram solucionar a ausência de cultos presenciais. Mas a reprodução dos vídeos da banda assume características bastante diferentes, posto que as músicas gravadas ao vivo em momentos de culto

são produtos comerciais distribuídos pela Onimusic e sua circulação não está associada com a emergência da pandemia. A forma pela qual os videoclipes são produzidos para circularem no mercado fonográfico – reproduzindo o melhor possível a adoração no culto – guarda relação com uma afirmação estratégica dos sentidos imprimidos à estética da adoração *worship*. Estes extrapolam o culto e invadem o ambiente virtual, na intenção de incutir sobre a audiência sensações similares às aquelas estabelecidas pelas mediações materiais da adoração no culto.

Desta maneira, a Brasa Church Music logra se relacionar com o mercado fonográfico preservando os sentidos da adoração que busca organizar no ritual. Os vídeos carregam consigo não apenas as músicas executadas pela banda, mas, igualmente, a estética da adoração que constitui os cultos. Esse processo é levado a cabo por uma recomposição das relações entre o ao vivo e o gravado, em uma dinâmica que lembra as constatações de Almeida (2018) sobre outro universo religioso. A produção dos vídeos da Brasa Church Music é marcada por uma tentativa de reprodução do ao vivo no gravado e reflete uma preocupação com a transposição das mediações materiais da adoração para o material audiovisual. Distribuído comercialmente, o produto fonográfico que passa a existir sob esse regime de produção mantém o foco reflexivo da adoração, reforçando sentidos que se fazem presentes no culto. Como se pode ver, a estética da adoração possui uma dinâmica transponível. Pode-se experimentá-la ao vivo na forma gravada em vídeos.

Consequentemente, torna-se possível à música *worship* adentrar ao mercado fonográfico contornando os sentidos comerciais deste último, os quais levariam a um perigo de “banalização” de seu conteúdo religioso. Essa “banalização” está relacionada a concepções negativas sobre o “mundo”, a “cultura” e o secular. O *worship* se insere no mercado fonográfico evitando esse perigo, por meio de uma reordenação quanto à forma e à circulação de seus produtos musicais. No formato de vídeo, as mediações materiais da adoração são reproduzidas carregando os sentidos de contrição do ritual. Isto não seria possível de se realizar da mesma forma em fonogramas em CDs, por exemplo, ou, ainda, em *streamings* e plataformas que não comportam a circulação de imagens. Um passo além das mediações materiais, a Brasa Church Music

também redefine sua atuação no mercado musical como uma banda pertencente ao *cast* de uma grande gravadora. Constrói-se uma carreira artística de um grupo de músicos que não são mais apenas adoradores que entoam música congregacional nos cultos da juventude de sua igreja. Na condição de adoradores-artistas, eles conseguem alcançar um lugar junto ao mercado fonográfico que não desabona sua função mais religiosa de adoração. A música por eles produzida supera a dicotomia de ser *ou* congregacional, *ou* comercial. Tendo ambas as faces ao mesmo tempo, ela se afina como música-arte que pode adentrar a “cultura” sem se tornar secular e pode servir à adoração sem ser exclusivamente congregacional.

Margens e mediações da adoração: considerações flutuantes

Durante o percurso deste capítulo, procuramos sublinhar as formas pelas quais o *worship* se constitui como uma estética da adoração na Brasa Church. Com base em uma abordagem teórico-metodológica que nos permitiu vê-lo assentado sobre um tripé formado por a) estilo musical, b) estética de culto e c) concepção de adoração, o *worship* se apresentou como um arranjo estético-sensorial ritualmente disposto que é atravessado por sentidos estabelecidos em mediações materiais da prática religiosa. No seio dessas mediações, a música ocupa um lugar determinante, pois, ao invés de se resumir a uma característica que fundamenta a composição de um estilo musical, ela é um elemento estratégico para a ocorrência de transformações que modificam os sentidos da adoração. Como nota Costa (2014, p. 70), em muitos cultos de jovens evangélicos, a música aparenta ser a própria experiência religiosa em si, e não um veículo que conduz ou induz a essa experiência. Isto pode ser percebido também em outros contextos, como o da música eletrônica de pista, em que os sons parecem comandar os movimentos corporais das pessoas dançantes (Ferreira, 2008). Variadas análises e concepções que enfatizam a dimensão musical atribuindo atenção às corporalidades e às materialidades tendem a verificar esta abrangência da música como uma experiência sensorio-corporal total.

A música *worship* participa do emaranhado de mediações materiais da adoração na Brasa Church possuindo uma dimensão estética que

é maleável. A depender de como a música é praticada, de que instrumentos são acionados e de que sons são produzidos, o elemento musical contribui significativamente para a formação de certas sensações. A produção de uma “adoração de contrição” que segue a introdução dos *pads* no culto, por exemplo, contribui para que uma maior sensação de “profundidade” reflexiva dos adoradores seja desencadeada. Tal “profundidade” tem a ver com um direcionamento da atenção do público às letras das músicas e aos significados espirituais que elas possuem, reforçando uma ideologia semiótica protestante que valora positivamente o que é considerado conteúdo religioso em detrimento do que é visto como forma de adoração.

Uma vez organizadas as mediações materiais, os sentidos que se procura promover situam a adoração dentro de um quadro em que forças antagônicas disputam a legitimidade da experiência religiosa. A “igreja” é ameaçada pelo “mundo” – categoria que espelha a esfera secular – em diversos aspectos, o que inclui a atividade musical. A constituição de um mercado fonográfico e de uma indústria cultural gospel é lida como uma aproximação com elementos “mundanos” que apresentam um perigo de “banalização” do sagrado, baseada em uma ênfase do gospel na operação mercadológica da música e não na sua função exclusivamente religiosa de adoração. Este dilema se impõe como o problema da adoração na “cultura”: como conceber a validade da música como arte e produto comercial, preservando o seu caráter religioso em uma oposição rígida das fronteiras entre sagrado e secular? Na atuação da banda da Brasa Church, percebemos o acionamento de uma estratégia que contorna o problema por uma redefinição dessas fronteiras. Ao firmar uma parceria com a gravadora Onimusic, a Brasa Church Music passa a direcionar sua produção musical para um tipo específico de forma fonográfica, o vídeo, pelo qual procura reproduzir nas gravações a ambiência da adoração nos cultos. Como consequência, evita-se que a música *worship* passe por uma “banalização” pela transposição dos sentidos das mediações materiais do culto para o ambiente virtual.

Há um outro ponto que precisamos reafirmar pela sua pertinência quanto às formas pelas quais a Brasa Church Music se articula com a “cultura” por intermédio da música-arte *worship*. O estabelecimento

da parceria fonográfica com a gravadora Onimusic é justificado, pelos próprios músicos da banda, por razões que têm a ver com os benefícios práticos que advêm de uma centralização dos processos de produção e edição musical nas mãos da empresa. Embora este seja um aspecto importante na relação com a gravadora, ele não constitui uma explicação última da racionalidade da parceria comercial. Como vimos, ao fazer parte do *cast* da Onimusic e usufruir de uma projeção de marca, a banda se vincula diretamente a uma forma artística de produção musical que a priori poderia ser considerada “perigosa”, em decorrência de sua associação com os efeitos de “banalização” mercadológico-comercial que se procura evitar. Todavia, o regime de produção artístico-musical que se instaura com uma centralidade nos videofonogramas parece impedir a concretização dessa “banalização”. Em diálogo com outros dois textos desta coletânea, podemos sugerir que isso ocorre pela preservação de um certo tipo de “artisticidade” (Almeida, 2020) que se vale de um percurso de artificação diferenciado. Nele, procura-se criar um estado de adoração que guarda similaridade, em sua dimensão processual, com a ideia de “estado bíblico” descrita por Scola (2020).

Como se pode perceber ainda a respeito da dimensão musical do *worship*, o dilema da entrada da adoração na “cultura” não pode ser confundido com uma inviabilidade da aceitação evangélica a ritmos musicais “agitados”. Em outros domínios, como no âmbito doméstico ou em shows gospel, eles são bem-vindos e se fazem bem presentes (Jungblut, 2007). O que o *worship* e suas mediações nos sugerem é que as margens da “igreja” e do “mundo”, do sagrado e do secular e da adoração e da “cultura” são instituídas em um processo flutuante de mediações que opera instâncias como a música congregacional, a arte religiosa e a produção comercial. Se nos perguntarmos, então, se um outro regime de mediações produziria novas margens para a música-arte *worship*, devemos levar em consideração em nossa resposta a relação entre todos esses domínios. Os sentidos religiosos podem se ajustar a novas margens na mobilização de novas mediações. Cabe-nos atentar para as condições que esses ajustes são capazes de criar não só quanto à adoração, mas também quanto às formações do secular (Asad, 2003).

Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. P. A “cultura” para o Reino: materialidades e sentidos da adoração em uma juventude evangélica em Porto Alegre. 2020a. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020a.

AGUIAR, T. P. Promovendo a “cultura do Reino”: notas sobre música, religião e cultura a partir de uma juventude evangélica no Sul do Brasil. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 20, n. 37, p. 141-167, 2020b.

ALMEIDA, L. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 33, p. 197-234, jan./jul. 2018.

ALMEIDA, L. O. Entre o *fundamento* e o *popstar*: concepções de arte em circulação no contexto religioso afro-gaúcho. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 235-270

ASAD, T. *Formations of the secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

BANDEIRA, O. Música gospel no Brasil – reflexões em torno da bibliografia sobre o tema. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 200-228, 2017.

BANDEIRA, O.; NICOLAU NETTO, M. As racionalidades do mercado religioso: considerações sobre produção e consumo da música gospel. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 1, p. 269-302, jan./jul. 2017.

COSTA, W. S. R. Notas etnográficas sobre a música em um culto jovem evangélico: diversão, arte, liturgia e espiritualidade. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 52-72, jul./dez. 2014.

CUNHA, M. N. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X: Instituto Mysterium, 2007.

DOLGHIE, J. Z. A Igreja Renascer em Cristo e a consolidação do mercado de música gospel no Brasil: uma análise das estratégias de marketing. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 6, n. 6, p. 201-220, out. 2004.

FERREIRA, P. P. Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 189-215, jan./jun. 2008.

GIUMBELLI, E. Nos limites do gospel: notas sobre música e religião evangélica. *Religare*, João Pessoa, v. 15, n. 1, p. 217-242, 2018.

JUNGBLUT, A. L. A salvação pelo Rock: sobre a “cena underground” dos jovens evangélicos no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 144-162, 2007.

KEANE, W. Sincerity, modernity and the Protestants. *Cultural Anthropology*, v. 17, n. 1, p. 65-92, 2002.

KEANE, W. *Christian moderns: freedom and fetish in the mission encounter*. Berkeley: University of California Press, 2007.

MACHADO, C. Samba gospel: sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 81-101, jan./abr. 2020.

MAFRA, C. *Os evangélicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MENDONÇA, J. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: Editora Appris, 2014.

MEYER, B. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. p. 43-80.

PAULA, R. “Os cantores do Senhor”: três trajetórias em um processo de industrialização da música evangélica no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 55-84, 2007.

PAULA, R. O mercado da música gospel no Brasil: aspectos organizacionais e estruturais. *Revista UNIABEU*, Belford Roxo, v. 5, n. 9, p. 141-157, jan./abr. 2012.

RAKOW, K. The light of the world: mediating divine presence through light and sound in a contemporary megachurch. *Material Religion*, v. 16, n. 1, p. 84-107, 2020.

ROCHA, C. “The come to Brazil effect”: young Brazilians’ fascination with Hillsong. In: RICHES, T.; WAGNER, T. *The Hillsong movement examined: you call me out upon the waters*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. p. 125-141.

SCOLA, J. Ver, visitar, participar: a produção do “bíblico” com base em telenovelas brasileiras. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 193-234.

Sites consultados

ASSOCIADOS. In: Onimusic. Disponível em: <https://onimusic.com.br/associados/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BRASA CHURCH. *Altar | Brasa Church Music | Liz Johnson*. 3 set. 2018. YouTube: Brasa Church. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOnp0Kuq-9M>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BRASA Church. In: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/brasachurch/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

SOBRE a Onimusic. In: Onimusic. Disponível em: <https://onimusic.com.br/sobre-a-onimusic/>. Acesso em: 2 set. 2020.

Entrevistas

Amauri Jr. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 18 jul. 2020.

Caio. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 17 maio 2016.

Gustavo. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 23 mar. 2019.

Paulinho. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 29 jun. 2019.