

NÁDIA DOS SANTOS AGUIAR

***GOD GAVE ROCK AND ROLL TO YOU: UMA MÃO NA
GUITARRA E A OUTRA NA BÍBLIA. UMA ETNOGRAFIA DOS
“ROQUEIROS DE CRISTO”.***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de
Santa Catarina

Florianópolis
2013

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

*GOD GAVE ROCK AND ROLL TO YOU: UMA MÃO NA
GUITARRA E A OUTRA NA BÍBLIA. UMA ETNOGRAFIA DOS
“ROQUEIROS DE CRISTO”.*

NÁDIA DOS SANTOS AGUIAR

Orientador: Dr. Scott Correll Head

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Antropologia Social,
avaliada pelos seguintes professores:

Dr. Scott Correll Head (Orientador – UFSC)

Dra. Maria Eugênia Dominguez (PPGAS/UFSC)

Dr. Roberto Marques (DCH/URCA)

Dra. Vânia Zikan Cardoso (PPGAS/UFSC)

Florianópolis, março 2013

Ao Attie.

À Helena e Taís.

Seu Juaca e Dona Benedita, *in Memoriam*

Agradecimentos

A *God* por ter dado o *rock*.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e ao Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural por terem financiado essa pesquisa.

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social por terem me iniciado nos caminhos da antropologia.

Ao Grupo de Estudos em Oralidade e Performance pelas críticas e contribuições a este trabalho.

Ao orientador Scott Correll Head pelos ensinamentos dados e pela ajuda dispensada.

Aos colegas da turma de Mestrado 2011 pelos ricos debates em sala de aula, e a amizade conquistada.

A Carol Teixeira e Márcio Vasques pelas contribuições na revisão da dissertação.

Aos amigos Bruno, Andrea, Júlia, Carol, Gavin, Gustavo, Luna, Dudu, Ângela, Delmo, Edson, Allan, Ayslan, Sarah, Attie, Tércia, Mathias, Rodrigo, Thonimar e Xycko por terem alargado ainda mais meu sorriso, tornando a escrita um pouco mais leve.

À Denise por me ajudar a ficar centrada.

À Helena e Taís por todo amor, paciência e coragem que só uma família pode dar. A elas, minha eterna gratidão.

Às bandas e a todos os integrantes por terem me ajudado a realizar essa pesquisa e a me questionar durante todo esse processo.

Ao cantor Zeca Baleiro e aos instrumentistas Alexandre Aposan e Kiko Loureiro pelas entrevistas concedidas.

Às bandas e aos artistas Petra, KISS, Marcelo Camelo, Mallu Magalhães, Lady Gaga, Aretha Franklin, Los Hermanos, PalavrAntiga, Tulipa Ruiz, Backstreet Boys, Freddie Mercury, Söhne Mannheims, Oficina G3, Aça, Legião Urbana, Paula Lima, Martin'ália, Bruce Springsteen, India Arie, Vanessa da Mata, entre tantos outros pelo “som ambiente” tão inspirador!

A todos aqueles que de alguma forma tornaram o sonho do mestrado tão real e concreto.

Resumo

Esta é uma etnografia sobre os “Roqueiros de Cristo” nas cidades de Ilhéus e Itabuna, na Bahia, tendo como principal enfoque a análise das trajetórias dos sujeitos da pesquisa na construção de uma identidade musico-religiosa. Dialogando com construções identitárias, os “Roqueiros de Cristo” elaboram o gênero musical *rock* enquanto um mecanismo relacional das construções e práticas cristãs. Tanto os ensaios como as apresentações das bandas são problematizados aqui como espaços imbuídos por outras temáticas como a percepção do prazer a partir da música e da religião.

Expressões-chave: Roqueiros de Cristo, construção identitária, liminaridade, interfaces fluídas.

Abstract

This is an ethnography of the “Roqueiros de Cristo” groups based in the cities of Ilhéus and Itabuna, in Bahia, Brazil. Its aim is to analyze the way in which the participants of these groups construct an identity in the intersection between rock music and religion. Through such identificatory processes, the “Roqueiros de Cristo” elaborate this musical genre as a relational mechanism involving Christian (evangelical) beliefs and practises. This thesis interprets the shows and rehearsals of the band as places imbued by other issues such as the perception of the pleasure experienced through music, religion and their mutual imbrication.

Keywords: Roqueiros de Cristo, identity, liminality, fluid interfaces.

Sumário

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	6
Abstract.....	6
Introdução: “Rock cristão na terra do axé e do candomblé”.....	8
O que dizem outros trabalhos sobre os “Roqueiros de Cristo”.....	13
O axé, o candomblé, o rock e o cristianismo: o campo etnográfico.....	18
O que dizem os demais capítulos.....	19
1. Relação tensa ou ruptura negociada? Situando o 'limiar' entre rock e religião.....	23
1.1 “Quando era do mundão” e “Fui criado na igreja”: trajetórias pessoais que se (con)fundem entre o rock e o cristianismo.....	24
1.1.1 “Se a igreja aprovasse, eu não ia querer ser roqueiro” - O Roqueiro de Cristo como uma possibilidade de negação.....	35
1.2 O conceito de liminaridade: Para além do rock e do cristianismo.....	37
1.3 Falar sobre música é falar sobre religião.....	46
2 “Roqueiros de Cristo”: Ensaizando uma identidade músico – religiosa.....	63
2.1 Os ensaios como espaços de construção de identidade.....	63
2.2 Gêneros musicais e os discursos sobre cristianismo.....	76
2.3 “Do mundão e da igreja”: leituras nativas do sagrado e do profano.....	85
2.4 Os Roqueiros de Cristo em versos: Censurado!.....	88
3 “Quantos estão aqui para adorar ao Senhor?” Quando o aqui é palco e quando é altar.....	91
3.1 You gotta put your faith in a loud guitar - O Rock Cristão como prazer pessoal.....	92
3.1.1 “Quantos estão aqui para adorar ao Senhor?”: Quando o aqui é o palco.....	95
3.1.2 O palco como espaço de visibilidade feminina.....	104
3.2 “Meu prazer é te adorar” - Quando o aqui é altar.....	109
Considerações Finais.....	116
Referências Bibliográficas.....	123

Introdução: “Rock cristão na terra do axé e do candomblé”

Esta é uma dissertação que trabalha as experiências etnográficas entre 2009 e 2012, com maior período de permanência entre junho e agosto de 2011 e entre janeiro e maio de 2012, além de outros períodos mais curtos. A principal questão por trás da pesquisa começou a ser formulada em 2004, quando iniciei minha graduação em história na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), situada na cidade de Ilhéus, no sul da Bahia. A universidade localiza-se na rodovia que liga as cidades de Ilhéus e Itabuna e, devido a esse cenário, acabou tornando-se um entreposto, seja comercial, seja social. A universidade potencializa em si própria o encontro dessas duas cidades que, mesmo separadas por poucos quilômetros, apresentam uma concorrência seja econômica, seja turística. Isso porque em Itabuna o comércio é mais desenvolvido, havendo até mesmo um shopping-center. Já Ilhéus se destaca por conta do litoral composto por belíssimas praias. Essas distinções contribuem para uma rivalidade ilustrada por anedotas e cenas cômicas entre seus moradores.

Dessa forma, a universidade mostrou-se como uma possibilidade de eu conhecer evangélicos de várias localidades, com participação ativa ou não em suas comunidades, e pessoas que já foram adeptas ao evangelho, mas por alguns motivos diminuíram suas atividades ligadas à igreja ou saíram da comunidade de forma definitiva. Assim, foi na UESC onde conheci muitos universitários evangélicos que residiam nas cidades de Ilhéus e Itabuna, com os quais mantive maior contato.

Por meio de algumas conversas com itabunenses, tive conhecimento de uma igreja chamada Ministério Guerrilha, que entre os anos de 2007 e 2009 reunia em um galpão pessoas que se agrupavam enquanto comunidade evangélica. O gênero musical que regia tais

reuniões era conhecido como “*Thrash Metal*”.

A presença do Ministério Guerrilha em Itabuna estava ligada a uma atividade habitual da cidade: as apresentações musicais com ênfase, ainda que parcial, no gênero musical *rock* e também no *metal*. Itabuna, sendo conhecida principalmente pelos ilheenses por seus mais variados bares, exibe uma lista com alguns locais onde é comum a presença de bandas de *rock* fazendo apresentações.

O Ministério Guerrilha surgiu, segundo contou Gustavo – ex-membro da igreja que atualmente faz parte de uma das igrejas presbiterianas da cidade – na Praça da Beira Rio, em Itabuna. A praça tornou-se um ponto de encontro de *punks*, metaleiros e roqueiros que lá sentavam, conversavam, paqueravam, tocavam e cantavam. Reunia-se lá, também, um grupo de pessoas para ler a Bíblia e entoar músicas evangélicas de sua preferência.

Em uma dessas reuniões, o grupo chegou à conclusão de que em Itabuna faltava um espaço cristão que aceitasse as pessoas como elas são, sem tentar mudar seus gostos e maneiras. Gustavo explicou que muita gente que estava ali na praça lendo a Bíblia jamais poria seus pés em uma igreja tradicional; tanto pela liturgia que, segundo ele, não tinha “muito a ver” com o estilo da maioria daqueles jovens, como também o fato de não aceitar uma mudança em sua vestimenta e preferências musicais, caso se convertesse. A partir de tais inquietações, nasceu a ideia de abrir um “Ministério *Underground*” em Itabuna, como me contou Gustavo.

O Ministério Guerrilha, fundado em Itabuna no final do ano de 2007, dialogava fortemente com a Comunidade Zadoque – hoje nomeada *Crash Church Underground Ministry*, situada em São Paulo. A *Crash Church* é liderada por uma das mais famosas bandas de *Thrash Metal* Gospel brasileira: Antidemon, a qual durante o período em que o Ministério Guerrilha esteve em atividade, ia pelo menos uma vez por ano participar de algum evento em Itabuna. Esse apoio da banda

Antidemon fez com que o Ministério Guerrilha tivesse um destaque no contexto Metal Cristão e, mesmo hoje não estando mais presente em Itabuna, alguns membros do Ministério Guerrilha, que têm bandas de *Thrash*, são beneficiadas com esse contato, sendo convidados a participar de eventos fora da cidade e em alguns casos até fora do estado.

Em 2009, o pai do líder do Ministério Guerrilha faleceu em São Paulo e este teve que retornar a sua cidade natal. Na época, nenhum dos membros mais antigos quis assumir a diretoria do Ministério e a igreja acabou encerrando suas atividades.

Em Ilhéus, as atividades musicais desta época eram mais concentradas nos ritmos do axé, do reggae e do pagode, e isso não excluía o cenário cristão. Dentre as bandas mais conhecidas na cidade, estava a banda Tocando Vidas – uma banda de pagode com mais de dez anos –, a banda Marcados por Cristo, que tocava um som pop, o Ministério Sacerdócio – outra banda de pop com algumas canções de reggae – e a banda Criação Soul, que tocava soul como sugere o próprio nome.

Apesar da curta existência – dois anos – do Ministério Guerrilha e da presença de alguns ritmos diferentes dos praticados na maioria das igrejas locais, apostando em uma nova estratégia de conversão dos jovens ao cristianismo (JUNGBLUT, 2007), Ilhéus e Itabuna apontam um movimento diferente no que se refere à ligação entre *rock* e cristianismo.

Nas últimas duas décadas, o chamado movimento gospel no Brasil, liderado em sua maioria por igrejas “neo-pentecostais”, tem aplicado novas estratégias evangelísticas, enfocada nos jovens, para trazer novos membros aos templos. Inicialmente, o movimento trouxe a possibilidade de consumir outros gêneros musicais que não somente músicas clássicas em sonoridades que se assemelhavam muito aos cantos gregorianos. Em tais canções o mais importante era a passividade

contemplativa dos poderes divinos.

A Igreja Renascer em Cristo teve um papel importante nessa dispersão de novos gêneros musicais (FONSECA, 1988), já que foi uma das primeiras igrejas a incentivar formações de bandas de *rock* cristão. Novos gêneros musicais incorporados; igrejas voltadas a estilos de vidas específicos, como a Bola de Neve para os surfistas, a antiga Comunidade Zadoque para os *punks* paulistanos, a caverna do Adulão para os roqueiros em Minas Gerais; congressos específicos ensinando como evangelizar em um contexto “urbano e *underground*, promovendo a expansão do Reino de Deus através do treinamento de cristãos e desenvolvimento de intervenções em prol do enfrentamento de problemas urbanos no Brasil e no mundo”¹; são alguns dos vários exemplos que permeiam essas novas maneiras de ser cristão.

Ainda que uma série de mudanças tenha ocorrido, seja na gama da musicalidade oferecida, nas variadas formas de ter acesso a essa musicalidade, seja por meio de uma igreja emergente², pelo crente comprando um CD de axé / forró / *rock* gospel, ou indo a congressos específicos, é preciso ter em mente que, com a mesma intensidade, mas

¹ Informações coletadas no site <http://www.avalanchemissoes.org/missao.html>

² “*Igreja emergente*” é essencialmente um movimento “de dentro” e se opõe à igreja evangélica tradicional das últimas décadas do século XX. Na visão dos líderes emergentes, aquela forma de ser igreja é cativa dos conceitos do absolutismo da era moderna e o movimento emergente veio trazer a liberdade necessária para um cristianismo relevante na pós-modernidade. Logo, uma das marcas principais do pensamento emergente é a aversão ao absolutismo, ou seja, a forma de pensar do modernismo, que admite o conceito de verdade absoluta com bases fundacionalistas. Retirada do site: <http://www.teologiabrasileira.com.br/teologiadet.asp?codigo=166>

em sentido oposto, existe um movimento cristão que luta pela volta da “igreja primitiva”, e que discorda de todas essas novas leituras e perspectivas do cristianismo.

Desta forma, mesmo ocorrendo em cidades cosmopolitas, com grande circulação de pessoas, ideias e práticas, como, por exemplo, São Paulo, Belo Horizonte e Florianópolis, as novas práticas para um moderno cristianismo não são sempre bem-vindas. É importante ressaltar que, mesmo em São Paulo ou em outras capitais, alguns membros e líderes de igrejas evangélicas demonstram uma resistência ao *rock* criticando as igrejas que o utilizam como forma de manifestar sua religiosidade. Igrejas como a Capital Augusta³, em São Paulo, por exemplo, recebem críticas de outras igrejas evangélicas por adotarem uma liturgia diferente em seus cultos. A Capital funciona em um espaço alugado, o qual durante alguns dias é uma boate, e noutros dias é um espaço de cultos. Não somente o local não é bem visto, como também a sua localização, pois a Rua Augusta é conhecida por seus bares e pela presença de profissionais do sexo.

Um exemplo desse movimento contrário é a cidade de Santo Antônio de Jesus, localizada no interior da Bahia, onde, de forma regular, ocorrem eventos musicais em torno do gênero metal, bem como a presença de bandas evangélicas e não evangélicas compartilhando o mesmo palco. As bandas “Os escolhidos” e “Perdoados” se apresentaram inúmeras vezes nessa cidade, em eventos evangélicos ou não.

Se por um lado algumas cidades oferecem o *rock* como uma possibilidade da prática cristã, não se encontrou, pelo menos sob a

³ As informações aqui dadas sobre a Capital foram obtidas no próprio *site* da igreja <http://capitalaugusta.com/> e de uma reportagem vinculada ao site <http://www.pavablog.com/2011/08/21/igreja-funciona-dentro-de-boate-na-rua-augusta/>

forma de um discurso oficializado por alguma igreja, tal apoio ao gênero musical em Ilhéus e em Itabuna – principalmente naquela, pelo fechamento do Ministério Guerrilha. O que quero dizer com isso? Quero expor que, tanto em Ilhéus como em Itabuna, as lideranças e pastores da maioria das igrejas evangélicas não veem com bons olhos as práticas do *rock* cristão. Ao contrário de algumas igrejas em São Paulo, nas quais o *rock* é visto como uma estratégia divina, nas cidades de Ilhéus e de Itabuna, o *rock* é visto como um gênero musical que não está de acordo com os ensinamentos de Cristo.

O movimento gospel e as possibilidades que se abrem dentro do campo evangélico apontam para reflexões que vão além de uma estratégia mercadológica, bem como além de uma mera prática missionária que quer alcançar, sobretudo, os jovens. Parece haver uma busca para construir uma nova identidade cristã.

O que dizem outros trabalhos sobre os “Roqueiros de Cristo”

Estudar de forma analítica os grupos e indivíduos denominados roqueiros cristãos e a construção do sujeito a partir de uma leitura da música e da religião mostra-se como uma proposta teórica que se diferencia dos trabalhos já feitos, os quais apresentam o *rock* como uma estratégia de evangelização para atrair jovens.

Os termos “Roqueiros de Cristo”, “Roqueiro Cristão”, “Metaleiro de Cristo”, entre outros, estão presentes nas falas dos sujeitos da pesquisa, sinalizando um pertencimento musical ou religioso. O uso do termo nessa dissertação não funciona como um dispositivo homogêneo, mas sim como um pressuposto nativo denominador, que aciona uma fala carregada do que é ser um roqueiro e do que é ser um cristão.

Este trabalho não versa sobre o “gospel” como conceito nativo, mas o utiliza em diversos momentos como uma categoria analítica. O conceito de movimento gospel, dado por Mendonça (2008), serve como indicador de uma série de questões que muitas vezes é negligenciada pela própria nomenclatura gospel. Em muitos trabalhos, argumentados um pouco à frente nesta mesma seção, o gospel é apontado como uma marca estanque que ora favorece o mercado, ora favorece as demandas religiosas. Entretanto, como argumenta Mendonça,

o universo gospel não consiste apenas de músicas e letras que abordam temas religiosos cantados por músicos evangélicos. Nos primeiros anos do novo século, o gospel revela-se a estrutura da tecnologia e do mercado evangélico que se desenvolveram em seu entorno e, sobretudo, faz parte das novas atitudes e condutas cristãs geradas a partir das transformações religiosas e culturais experimentadas na dinâmica da pós-modernidade. (2008, p. 1)

Segundo Cunha (2004), a “explosão gospel” no Brasil surgiu no final do século XX baseada na tríade música-consumo-entretenimento. Para a autora, esse novo modo de vida estaria sendo expresso em novas formas do culto religioso e na relativização da ética protestante restritiva de costumes. A igreja se pauta nesta tríade para se adaptar às mudanças culturais vigentes, às novas demandas de fiéis que já faziam parte das igrejas ou à demanda pela conversão de novos fiéis.

Como a música é a principal ferramenta evangelística utilizada por essas igrejas, estas tentam uma maior diversificação dos ritmos em uma lógica que diz que a variedade musical reflete a variedade de público atingido por aquela ferramenta. O trabalho de Cunha (2007),

nesse sentido, mostra como os vários gêneros musicais funcionariam como um mecanismo agregador, trazendo os jovens do “mundo” para a “igreja”.

Seguindo a mesma linha de uma conversão a partir da música, o trabalho de Euridiana Souza (2002) assinala que, nas décadas de 1970 e 1980, no início do movimento gospel brasileiro, a música foi utilizada não apenas pelas igrejas evangélicas brasileiras, como também pelas gravadoras musicais, com ou sem vínculo com as igrejas.

Jungblut, em um artigo que trabalha a “cena underground” dos jovens evangélicos no Brasil, articula que os novos fenômenos evangélicos surgiram porque

esses grupos, antes organizados em pequenas comunidades de crentes, foi perdendo sua capacidade de impor regras comportamentais restritivas, sobretudo nas igrejas que, em seus templos, passaram a realizar cultos espetaculares de massa; ao diversificarem-se institucionalmente e socialmente, passou-se a abranger cada vez mais segmentos de classe média, que, em geral, são pouco afetivos a condutas rigoristas e puritanistas; ao adotar novas estratégias proselitistas e, sobretudo, ao inserir-se em inusitados e inesperados espaços sociais – em detrimento de seu progresso sectarismo – tais como a mídia eletrônica e a política partidária, teve que se acomodar às pressões, regras e exigências dessas instituições midiáticas e políticas; ao se optar pelo marketing, viam-se constrangidas a adaptar seus cultos, crenças e práticas religiosas às demandas, sempre diversificadas, de indivíduos interessados na solução mágico-religiosa de seus problemas cotidianos. Com isso, eles vêm se tornando cada

vez mais indistintos da cultura e sociedade envolventes. (2007, p. 1-2)

Mesmo existindo hoje uma abertura maior de posturas evangélicas, não podemos generalizar sobre a aceitação das mesmas. O fechamento dos recentes movimentos evangélicos na descrição que fez Jungblut nos impede de perceber o movimento que vem ocorrendo em múltiplas faces, inclusive dentro de espaços tradicionais. O autor os exclui quando supervaloriza a ocorrência de “cultos espetaculares”, que em geral são aqueles associados às manifestações feitas por igrejas neopentecostais, onde elementos como a cura de paráliticos, cegos ou a expulsão de demônios configuram-se como o ponto principal dessas celebrações.

É perceptível como a influência das novas formas comunicacionais, como a Internet, tem direcionado mudanças no campo religioso, tanto em igrejas evangélicas como na igreja católica. Entretanto, não são todas elas que se veem “constrangidas a adaptar seus cultos, crenças e práticas religiosas às demandas” (JUNGBLUT, 2007, p. 2). Estariam as igrejas evangélicas de Ilhéus e Itabuna “constrangidas” a realizarem tais mudanças? Tais mudanças não devem necessariamente ser vistas como uma obrigação adaptativa às demandas? Existem novas igrejas que emergem justamente como resposta a essa demanda, e outras demarcam suas diferenças perante as mesmas.

Percebendo que existem distintos movimentos religiosos, essa pesquisa diferencia-se propondo outro caminho teórico que elucida questões até então não elaboradas, como uma possibilidade de discussão etnográfica no campo da música e da religião. Ao contrário dos outros trabalhos que tendem a tratar o *rock* como movimento agregador, esta pesquisa mostra que, nas duas cidades pesquisadas, o que ocorre é um

movimento de exclusão do gênero musical *rock*.

Ao contrário do que propõe Mendonça ao elaborar um trabalho que pretende

questionar os rumos da música cristã a partir da interação das canções da cultura gospel com as formas de elaboração e divulgação musical da indústria cultural, (2008, p. 1)

nessa pesquisa emergem outros aspectos a serem pesquisados, além do evangelístico e do comercial. Também não se limita ao próprio discurso do *rock* como uma “rebeldia juvenil”, já que os jovens das bandas continuam, ainda que parcialmente, com suas obediências religiosas, tais como participar das atividades nas igrejas e fazer leituras regulares da Bíblia. Como sugere o título desta dissertação, estes jovens se constroem como sujeitos “com uma mão na guitarra e outra na Bíblia”.

Esse ténue jogo entre a “música do Diabo” e a “música de Deus”, como nomeou Branco (2009) em seu estudo sobre as adaptações estéticas e performáticas do metal cristão em Curitiba, tem sido entre os cristãos um poderoso veículo de uma atuação que ainda não está esclarecida.

Nádia Meinerz (2010), no trabalho realizado entre jovens da igreja quadrangular em uma cidade do Rio Grande do Sul, intitulado “Sexo, oração e rock and roll: um estudo antropológico das percepções de sexualidade de jovens a partir da vivência religiosa”, lida com ambiguidades a respeito da noção do sagrado. Ainda que trabalhando de forma mais localizada na questão de como a sexualidade é tratada a partir das experiências sexuais desses jovens antes da conversão, ou mesmo após a conversão, a discussão que a autora traz sobre o sagrado e o profano pode elucidar algumas questões sobre o *rock* como um gênero secular ou profano. Como Meinerz afirma,

[...] o sagrado e o profano tocam a consciência dos fiéis da mesma maneira. Ambos impõem interdições e proibições, são responsáveis pelo mesmo tipo de gestos e atitudes, sendo as nuances que o diferenciam tão tênues, que nem sempre é fácil se dizer em que estado se encontram os fiéis. (2010, p. 9-10)

Essa ambiguidade em saber “em que situação se encontram os fiéis” torna-se interessante a partir do momento em que só as “nuanças entre as mesmas atitudes” mostram como é tecida essa relação musical entre o Diabo e Deus.

Esclareço também que a música aqui não se configura como um importante ponto do rito religioso, como fez Lucas K.F. Rehen no artigo “Receber não é compor: Música e emoção na religião do Santo Daime”, no qual música e religião estão intrinsecamente conectados a prática litúrgica. De forma distinta, o campo etnográfico aqui trabalhado mostra aspectos nos quais o falar sobre a música constitui espaço para as construções dos sujeitos como cristãos, da mesma forma que o falar sobre religião constrói as identidades musicais.

O axé, o candomblé, o rock e o cristianismo: o campo etnográfico

Um dos primeiros comentários do Gustavo, líder e baterista da banda de *Thrash Metal* “Máquina Rival”, sobre meu tema de pesquisa foi “pesquisar rock evangélico, na terra do axé e do candomblé?! Parece ser interessante”. Durante as outras conversas e encontros, Gustavo sempre dizia que eu “era doida” por querer pesquisar rock onde não tinha rock: “Mas menina, por que você veio para cá? Tanto rock em São

Paulo, Rio, até mesmo lá em Santa Catarina e você veio logo pra cá?”

Realizei essa pesquisa com cinco bandas: “Perdoados”, “Sem Fronteiras” e “Salvos por Jesus” em Ilhéus e “Máquina Rival” e “Os Escolhidos” em Itabuna. Mas com a extinção da primeira em 2010, o campo etnográfico se resumiu às quatro últimas.

Os ensaios mostraram-se como um importante momento nos quais várias situações emergiram, seja pela música, religião, frequência e duração, bem como por serem caracterizados como um ambiente mais descontraído se comparados às apresentações das bandas que tinham um tempo demarcado para sua atuação. Os ensaios forjam um lugar dinâmico que me inspiraram a pensar várias questões sobre a utilização deste espaço como um meio de construções dos Roqueiros de Cristo. Foram nos ensaios que emergiram narrativas sobre “quando eu era mundão” e “fui criado no evangelho”, versando sobre as vivências musicais iniciadas em contextos religiosos, ou sobre a música como uma forma de ingresso à vida religiosa.

O que dizem os demais capítulos

Esta dissertação não tem a pretensão de ser uma pesquisa sobre religião, tão pouco sobre música. Ainda que esta dissertação perpassasse pelo campo religioso, bem como o musical, é necessário informar que esta não é uma pesquisa de religião ou de música, mas sim uma pesquisa que busca levantar elementos de um falar sobre música e religião. Entendendo que, quando os sujeitos da pesquisa falam sobre esses elementos, eles falam sobre si mesmos.

Falar sobre música leva à reflexão proposta por Feld, quando o autor sugere que a significação e a interpretação, ao se falar sobre a música, é gerada a partir da experiência de cada ator social. E essa experiência é gerada a partir de uma gama de outras extensões, “*the*

process of meaningful interpretation explicitly conceived as social activity” (1984, p. 365).

Por meio do falar sobre a música, e sobre a fluidez dos gêneros musicais, é possível perceber que através de uma leveza no discurso sobre a música esses jovens encontravam mecanismos para suavizar os discursos e práticas religiosas muitas vezes bastante restritivas. Uma vez que não era possível relativizar algumas posturas religiosas, era através das músicas que eles construía espaços para tais práticas.

Os falares sobre música e sobre religião estão aqui expostos como processos comunicativos, buscando entender as concepções próprias desses sujeitos, tanto com respeito ao envolvimento destas na produção musical, como ao envolvimento da música nas construções do sentido e do comportamento (AUBERT, 2007). Quando Roney, vocalista e guitarrista da banda “Os Escolhidos”, disse que “ser roqueiro é fazer o que se quer sem ferir os propósitos de Deus”, podemos entender sob a mesma perspectiva sua saída pacífica da casa dos pais aos 16 anos – movida por sua vontade de fazer o que se quer, sem desrespeitar seus pais. Como roqueiro, ele fez o que queria – sair de casa – mas respeitando os princípios de Deus, “honrar pai e mãe”, continuou mantendo sua obediência cristã.

O falar sobre o *rock* e sobre o cristianismo abriu espaço para outras discussões que ocorriam quando os ensaios acabavam. O antes e depois dos ensaios eram momentos nos quais música, religião, carreira profissional, oportunidade de emprego, sexualidade e relações afetivas eram assuntos discutidos.

Em alguns momentos durante as discussões, parecia que a música atingia certa “neutralidade”: se é para depois ser transformado em algo espiritual, eu posso usar algumas músicas “impuras”. Por que, insistentemente, Moisés, guitarrista da banda “Sem Fronteiras”, apesar de argumentar sobre a “santidade” que se deve ter nas escolhas musicais, ele se inspirava em cantores seculares nas suas composições?

Bandas mais famosas ou pessoas que consomem variados estilos musicais tendem a afirmar que música é música, sem vínculos religiosos ou seculares, e deve ser apreciada enquanto arte.

Isso sinaliza uma reflexão de que as pessoas falam sobre o que acreditam ser música (BLACKING, 2007). E poderia ainda completar que falam sobre o que acreditam ser o cristianismo. Se, de acordo com Blacking “o significado dos signos musicais é ambíguo” (2007, p. 6), o que afinal de contas eles estão por comunicar? Qual a natureza do discurso musical como algo que está forjando um discurso religioso? Nunca perdendo de vista que esse processo é relacional e ocorre em várias direções, não somente no âmbito *rock* / música – cristianismo / religião, mas também nos mais variados assuntos que permeiam esses espaços de sociabilidade.

Além desta introdução, o trabalho consta de três capítulos: o primeiro trata das questões relativas às interfaces do *rock* e do cristianismo, mostrando que os sujeitos da pesquisa estão sempre fazendo caminhos de idas e vindas, a partir de leituras de suas próprias experiências pessoais. Aqui traço uma diferença potencialmente significativa que emergiu na pesquisa: alguns dos jovens entrevistados iniciaram suas carreiras musicais pela incursão nas igrejas, e outros tinham uma ligação com o *rock*, e em um determinado momento de suas vidas converteram-se ao cristianismo. Por meio dessas interfaces que se relacionam de maneiras distintas, negociando-se o tempo todo e sinalizando momentos de ruptura ou de encontros entre o *rock* e o cristianismo, farei uma discussão sobre liminaridade e experiência, tendo como aporte teórico os horizontes imaginativos de Crapanzano (2005).

O segundo capítulo, apoiado nas discussões de gêneros musicais a partir das leituras de Bakhtin (2003) e Bastos (1996) e das colocações sobre identidade de Hall (2004), discute os ensaios das bandas como espaço para construção de uma identidade musico-

religiosa, tendo em vista que os gêneros musicais e os seus nos ensaios e apresentações, estavam o tempo todo dialogando com as perspectivas e experiências dos Roqueiros de Cristo na música e na religião.

O terceiro e último capítulo discute como as bandas utilizavam os espaços musicais para além dos ensaios. Como as bandas e seus integrantes se expressavam nos palcos e no altar da igreja? De que forma tais performances, partindo da discussão de Dawsey sobre performance (2006), estariam por ecoar uma identidade musico-religiosa? Estariam as performances nos palcos além de uma postura musical, mercadológica, religiosa, missionária, mas também respondendo a uma ordem do prazer pessoal?

Essa pesquisa se utilizou de conversas informais como uma oportunidade advinda dos ensaios, nos quais os fluxos das conversas por si só rendiam extenso material etnográfico. Além disso, as conversas refletem o clima dos ensaios, sem uma estrutura definida e envolvendo constantes movimentações de corpos e práticas.

1. Relação tensa ou ruptura negociada? Situando o 'limiar' entre *rock* e religião

Entendendo o *rock* e o cristianismo como duas interfaces que estão parcialmente separadas e também parcialmente sobrepostas, esse capítulo tem como intenção discutir esse movimento, ora permeando uma tensa relação entre os Roqueiros de Cristo e a sua própria relação com esses dois campos, ora uma ruptura que é negociada, na qual vários pontos são balanceados e relacionados.

A partir dos processos das trajetórias pessoais foi possível perceber que certos sujeitos iniciaram seus caminhos como músicos e posteriormente ingressaram em comunidades religiosas. Já em outros casos, por meio dos caminhos religiosos, tiveram proximidade com a música. As trajetórias desses sujeitos a partir das experiências musicais e religiosas construíam também suas relações sociais com os líderes de suas igrejas e com a comunidade exterior.

Dessa forma, este capítulo trabalha com o argumento de que – assim como essas passagens entre a música e a religiosidade não podem ser bem definidas e delimitadas, pois os sujeitos não afirmaram que em um determinado dia houve uma mudança brusca, mas que tal mudança ocorreu de forma processual – a relação entre o *rock* e o cristianismo ocorre por meio de processos de negociação.

Esse capítulo terá como direcionador teórico as discussões sobre liminaridade em Crapanzano (2005) e as discussões sobre pureza e perigo em Douglas (1976). A utilização do conceito de pureza e perigo deve-se ao fato de que o campo mostra que essas passagens entre a música e a religião estavam sendo balizadas como perspectivas de pureza e perigo a partir das experiências anteriores que os roqueiros tiveram. A música que antes era pura passa a ser perigosa, bem como algumas posturas religiosas antes perigosas, tem seus momentos purificadores.

Na última seção desse capítulo, é levantada a hipótese de que quando os Roqueiros de Cristo estão falando sobre música e sobre religião, eles estão tecendo uma relação direta com as suas próprias experiências.

1.1 “Quando era do mundão” e “Fui criado na igreja”: trajetórias pessoais que se (con)fundem entre o *rock* e o cristianismo

Como já mencionei o campo etnográfico contou com quatro bandas de *rock* cristão: duas da cidade de Ilhéus e duas da cidade de Itabuna. Em Ilhéus foram pesquisadas as bandas “Sem Fronteira”, com cerca de um ano de formação e “Salvos por Jesus”, com aproximadamente cinco anos. Na cidade de Itabuna a banda “Máquina Rival”, tinha três anos de formação na época da pesquisa e “Os Escolhidos” sete anos. Nesta dissertação, as bandas e integrantes assumem nomes outros, já que não me foi permitido a utilização dos mesmos.

A banda “Sem Fronteira” possuía na época do trabalho cinco integrantes: dois guitarristas, Thiago e Moisés, um baixista, João, a vocalista Andrea, e o baterista e líder da banda, Felipe. Apenas Thiago fazia parte da Igreja Batista Lindinópolis, e os demais integrantes faziam parte da Igreja Batista Missionária. Já a banda “Salvos por Jesus” era composta por cinco integrantes: dois guitarrista, Hugo e Marcelo, um baixista, Carlos, a baterista Mariana, e o vocalista Robson. Robson, Marcelo e Carlos faziam parte da Igreja Batista Bereiana, Mariana era membro da Bola de Neve e Hugo era da Igreja Batista Lindinópolis.

Em Itabuna, apenas a banda “Os Escolhidos” estava em atividade, ensaiando para uma participação no *Metanoia Fest* em Vitória, Espírito Santo. A banda contava com três integrantes: Roney, guitarrista, vocalista e líder da banda; Gerson, baterista; e Antônio, baixista. Roney fazia parte da Igreja Batista Independente, Gerson da

Igreja Adventista e Antônio da Igreja Deus é Amor. A banda “Máquina Rival” conta com três integrantes: Gustavo, baterista e líder da banda, membro da Igreja Presbiteriana em Itabuna, Eduardo, baixista e vocalista, da Igreja Assembleia dos Santos e Ramon, guitarrista e membro da Igreja Assembleia de Deus.

A trajetória de cada sujeito integrante das bandas, a partir de suas experiências com a música e com a religião, emerge constantemente nas práticas desses sujeitos. Alguns desses caminhos ocorreram no sentido “música-igreja” e outros “igreja-música”. Embora não se possa medir e datar até que ponto um campo interfere no outro, é possível a observação de que as peculiaridades de cada trajetória estavam diretamente relacionadas aos discursos sobre a aceitação ou não do *rock*, enquanto um gênero musical, o qual se poderia “tocar para Deus” ou não. Mais do que uma aceitação do *rock*, há nessas trajetórias ferramentas que forjam formas de identificação enquanto “Roqueiro de Cristo”.

Por terem tocado “no mundo” antes da conversão ao cristianismo-evangélico, alguns integrantes diziam que não era certo tocar no secular, mesmo depois de terem sido “tirados das trevas”. Certa vez, conversando comigo, Felipe disse que apesar de muitas pessoas continuarem a tocar “no mundo”, ele não achava isso certo, e disparou:

Nessas bandas só tem coisas que não devem fazer parte da vida cristã. No começo da minha conversão, eu ainda continuava a tocar em bandas seculares. Um ano fui convidado para acompanhar uma banda no carnaval. Quando o trio estava passando bem em frente à Praça da Irene, eu vi um cara sendo assassinado. Na hora eu pensei, meu Deus, que ambiente é esse que eu estou fazendo parte? Porque minha presença naquele local também estava contribuindo com tudo que

acontecia ali.

Felipe se converteu ao cristianismo no início da juventude, através de uma tia materna que fazia parte da Igreja Assembleia de Deus. Importante ressaltar que o termo cristianismo, aparece aqui como um mecanismo de fala nativo assinalando um cristianismo-evangélico, cristianismo-protestante, cristianismo-crente, ou em alguns casos a posição do ser crente / cristão era somada ao nome da igreja da qual se fazia parte, como, por exemplo: “Eu sou crente da Igreja Missionária”.

O termo “cristão” como uma categoria analítica, mostrou-se bastante problemática e complexa. Além das divisões entre as religiões, demarcando as possíveis diferenças entre cristãos, judeus ou umbandistas, uma escala interminável de diferenciações estavam dispostas entre o próprio conceito do cristianismo e do evangélico.

Em alguns momentos, essa categoria se apresentou de forma genérica, expressando aqueles que praticam a fé cristã. Mas em outros momentos, o cristão estava travestido da expressão de evangélico, como uma forma de separação entre outros cristãos como os católicos, por exemplo. Autointitular-se como “eu sou da Missionária”, “sou da Lindinópolis”, mostrando de qual igreja se fazia parte também podia ser outra leitura para expressar sua religiosidade. O ser cristão está, nessa roda, significando distintas coisas a depender dos seus sujeitos, e em outras situações pode não significar “muita coisa”, quando, por exemplo, eles perguntaram se eu era evangélica, e respondendo que era “cristã”, passou para eles, segundo eles próprios me contaram, a visão de que eu “não era nada”.

Voltando ao relato sobre o seu processo de conversão, Felipe contou que nunca gostou de “crente”, principalmente dos quais estavam sempre “gritando e cantando muito alto” em suas igrejas. “Mas você vê como Deus faz as coisas. É justamente nessas igrejas que hoje eu me sinto bem, porque quando Deus quer, ele faz assim, ele muda você de

um jeito sobrenatural”.

Os vínculos familiares estavam sempre presentes nas trajetórias de Felipe. Na religião, foi a tia; na música, o pai. O pai de Felipe, baterista profissional e que hoje toca na Espanha, é a maior influência musical na vida de Felipe. Não somente influência pessoal, mas o fato de ser o filho do maior baterista de Ilhéus lhe abriu muitas portas profissionais.

Os vínculos afetivos com os amigos eram uma das preocupações e um dos motivos pelos quais Felipe teve receio à conversão.

Minha tia tinha dito que Deus muda tudo depois que você se converte, e eu não queria que meus amigos fossem embora. Não queria perder a amizade deles. Aí, foi por isso que demorei pra me converter, mas um dia minha tia disse que Deus ia trazer meus amigos também, aí eu fiquei mais tranquilo.

Embora hoje a maioria dos amigos de Felipe “do mundo” continue lá, Felipe sempre afirmava que “tenho que ser diferente dos meus amigos que estão no mundo”.

Este é um bom exemplo para pensar as dinâmicas de uma relação tensa versus uma ruptura negociada: em um determinado momento, a relação entre a conversão e os amigos poderia caracterizar-se de forma tensa para Felipe, podendo resultar no término de algumas amizades. Contudo, a partir da fala da tia de que “Deus traria os amigos para o cristianismo”, uma nova relação é estabelecida e a partir de uma negociação, talvez com um pouco de paciência nos primeiros meses, fizesse com que aos poucos esses amigos também se tornassem outros convertidos.

Assim como Felipe, Moisés também teve sua “passagem” da música para a religião. Aprendeu a tocar violão sozinho passando depois a tocar guitarra. Moisés esteve um período preso em São Paulo, com passagem em algumas clínicas de recuperação para usuários de “drogas” em Mato Grosso. Foi no estado no Mato Grosso onde se converteu ao cristianismo. Moisés sempre contava histórias sobre seu passado “no mundo”, como o episódio em que passou quinze dias sem tomar banho, porque “a droga e o diabo consumiam a minha vida”, e histórias de como, depois que “aceitou Jesus”, ficou muito mais bonito.

Aqui os discursos religiosos apontam para uma pureza e uma limpeza não somente interior, como a paz de espírito, uma limpeza biológica, “estou livre do vício das drogas”, como também uma limpeza estética, “estou muito mais bonito agora”. A separação de como “eu era antes” e de “como sou depois de Jesus” embasa os antagonismos de tal forma que essa limpeza funciona como justificativa para todas as novas coisas que ocorriam. Participar do carnaval, mesmo após a conversão, era considerado como se “sujar novamente” e compactuar “com tudo que acontecia ali” como contou Felipe.

Voltando a Douglas, ela afirma que “Ser santo é ser total, ser uno; a santidade é unidade, integridade, perfeição do indivíduo” (1976, p. 70). Mas o que seria ser “uno” e ter uma vida de “integridade”? Seria o ser separado de uma tendência às grandes rupturas? Como ser uno, separado e ainda assim saber negociar caminhos de ruptura?

Moisés e Felipe tocaram em bandas nacionais e fizeram participações em algumas bandas internacionais que se apresentaram em cidades circunvizinhas a Ilhéus, com os mais variados gêneros musicais: axé, forró, reggae, *rock*, pop. Quando Moisés retornou do período que passou em Mato Grosso, reencontrou-se com Felipe, que estava buscando uma igreja para “aprender mais sobre a Bíblia”. Iniciou-se, então, uma caminhada religiosa para além da musical entre os dois.

Passado alguns anos da caminhada religiosa, Moisés e Felipe

mudaram de igreja e estavam em um momento de espera “em Deus” para a confirmação e liberação divina para a formação de uma banda. A confirmação divina veio em um culto no ano de 2010, no domingo pela manhã, quando uma profeta visitou a igreja da qual Felipe, Moisés e Andrea, futura vocalista da banda “Sem Fronteiras”, faziam parte.

Vale explicar que profeta é uma nomenclatura genérica dada a uma pessoa que traz uma mensagem “de Deus”. O que algumas pessoas chamariam de coincidência, outras chamam de profecia, e outras talvez até de bruxaria (EVANS-PRITCHARD, 2005). Se para um visitante, as realizações religiosas poderiam ser vistas como uma perspectiva religiosa particular, para os participantes, nesse caso, Andrea, Felipe e Moisés, tais eventos vão para além disso, envolvendo interpretações, materializações e realizações da religião – não apenas modelo daquilo em que acreditam, mas também como “modelos para” suas crenças. (GEERTZ, 1989, p. 83).

Segundo Felipe, ninguém a não ser eles três, sabia que eles queriam montar uma banda, e essa profeta nem conhecia o nome deles. Mesmo sem saber dessas informações, a profeta foi até eles e declarou que eles “tinham um chamado missionário especial pela música e que um dia o mundo inteiro iria conhecer Jesus através das canções da banda”.

Andrea, vocalista da banda “Sem Fronteira” “foi criada no evangelho” e, influenciada por sua mãe, participou dos corais da igreja desde pequena. Para Andrea, a música em sua vida é um dom de Deus, que deve ser usado para a “honra e glória d’Ele”. Andrea sempre foi categórica ao dizer que, por ser “filha de Deus”, não poderia compartilhar de lugares onde existiam “as trevas”. Os shows seculares, segundo ela, eram um desses lugares onde os filhos de Deus não

deveriam estar, já que ali não havia nada “que agradasse a Deus”. A integridade cristã era bem presente nas palavras de Andrea, de tal forma que, seguindo de forma “uno” os preceitos por ela elencados, praticados e observados, conferiam a ela a bênção e a prosperidade de Deus (DOUGLAS, 1976, p. 67). E um dos passos para ser abençoada era utilizar o dom divino, o dom de cantar, da forma que Deus ordenava que fosse utilizado.

Quando Andrea falava que tinha um “dom de Deus”, o mesmo se observou nos discursos dos demais músicos pós-conversão. Com a conversão, o saber tocar ou cantar transformava-se em um “dom de Deus” e com ele, surgia a obrigatoriedade de por o dom à disposição do próprio Deus. Ao utilizar seu talento para o processo da evangelização, você está retribuindo a dádiva recebida. Mesmo que Mauss (1981) não tenha trabalhado de forma específica com o dom divino, o autor também analisa que por meio do dom, homens e deuses realizam trocas em suas relações.

Em uma rede social, Felipe postou uma foto em que tinha um microfone e a seguinte frase: “Por que orgulhar-se de algo que não é seu? Seu dom é de Deus, seu chamado é servir”. Seria uma das obrigações da dádiva não apenas tocar na igreja, mas também a não contaminação com as coisas “seculares”? Poderia ser considerado não tocar “no mundão”, uma forma “obrigatória” de não se deixar contaminar, ou não contaminar o dom?

João, 32 anos, baixista da banda “Sem Fronteiras”, também “criado no evangelho”, aprendeu a tocar violão e depois baixo, para suprir uma carência musical no grupo de louvor da sua igreja. Ele contou que a música era um dom que Deus o havia dado.

Eu tenho um dom, Deus me deu o dom de tocar, porque depois que eu toco, se você perguntar, eu não sei dizer o que foi que eu fiz. Às vezes eu sei

dizer o que é errado, mas não sei por que e nem sei dizer como se faz certo.

Se em alguns momentos João falava que o seu tocar era uma “inspiração divina”, em outros, argumentava que não existia “uma música divina” – aquela tocada na igreja ou somente para Deus, mas que qualquer música era boa.

Eu não acho que você não deve ir a um show secular porque é do Diabo, acho que isso não tem nada a ver. Mas eu nunca fui [a um show secular] porque Ilhéus é uma cidade muito pequena e, se eu, como crente, vou a um show secular, a cidade inteira vai ficar falando que eu estou desviado, que estou em um ambiente que não é bom para um cristão ir, e a Bíblia diz que a gente não pode escandalizar os que estão fracos na fé.

Como o exemplo etnográfico nos informa, o ser cristão responde, enquanto uma categoria social, a uma listagem de coisas que se espera que o mesmo faça, assim como se espera que o comportamento dos professores em sala de aula seja diferente dos alunos. De acordo com DaMatta (apud VELHO, 2010), as categorias sociais, e nesse caso faço a relação com o “gosto musical” e com o comportamento de um cristão, estão hierarquizadas de forma que a sua própria organização, mapeamento e categorização estão delimitados a determinados lugares através de estereótipos.

Além da preocupação com a não contaminação, ou com a má utilização do dom divino, existia uma preocupação com a opinião dos de fora da igreja, a respeito das práticas dos roqueiros. Com o fato de

Ilhéus e Itabuna serem cidades relativamente pequenas, estreitam-se os laços de sociabilidade e conhecimento entre as pessoas, havendo dessa forma uma preocupação em estar de acordo com o que a comunidade exterior espera de um cristão, como argumentou João. Ainda que em certos momentos o roqueiro era assumido enquanto cristão, em outros momentos ele não era visto como um cristão genuíno.

Mesmo alguns roqueiros argumentando contra a música “do mundo” e utilizando justificativas divinas, durante algumas conversas eles assumiam que escutavam músicas “do mundo”. Não tem como resistir a tanta “informação de qualidade”, disse certa vez Moisés em relação à banda brasileira Los Hermanos. Em uma das pausas nos ensaios da “Sem Fronteira”, Andrea me contou que tinha um disco rígido (HD) externo somente com arquivos de música e que teve que apagar a maioria por serem músicas “do mundo”. Entretanto em outro dia, ela comentou sobre uma música “do mundo” que havia ouvido. João, em tom de piada, comentou: “Ué, você não apagou as músicas?” Andrea, constrangida, respondeu que sim, mas que às vezes ela ouvia.

É interessante pensar que antes Andrea tinha um HD, um componente físico de seu pertencimento, que guardava músicas “do mundo”, e uma vez que as canções foram apagadas, ela recorria ao YouTube para ouvir as músicas. Se antes o HD apresentava uma ameaça por estar ali “gravado”, o YouTube fornecia uma possibilidade passageira: escutar a música “do mundo”, sem ter uma relação “marcada” ou “gravada” com a impureza de tais canções.

Moisés, único compositor da banda “Sem Fronteira”, disse que se inspirava em cantores da MPB, entre eles a banda Los Hermanos. Durante alguns ensaios, Moisés comentou que não conseguia mais ouvir as canções dos Los Hermanos, porque tal banda fazia com que ele se lembrasse “do passado pecaminoso” que ele teve. Passados alguns meses, Moisés, em sua página pessoal do Facebook, começou a postar várias músicas dos Los Hermanos e, quando questionado se ele tinha

voltado a ouvir a banda, ele respondeu: “É, rapaz, eu tento me libertar, mas é complicado com tanta informação de qualidade”. Ouvir músicas “seculares”, nesse caso, estava associado a uma ideia de prisão e de escravidão, já que não há como “se libertar” de tal gosto.

As amizades, no caso de Felipe, a ida ou não a shows seculares, como contou João, o HD externo e os vídeos no YouTube de Andrea, as dúvidas de Moisés em ouvir ou não Los Hermanos, são bons exemplos dessa relação conflituosa que é estendida ao *rock* cristão. Todos esses exemplos mostram momentos de ruptura total, como excluir todas as músicas do HD, e em outros as rupturas se tornam negociadas, como, por exemplo, ser impossível não se render a tanta qualidade musical, já que essa mesma qualidade musical, embora “mundana”, era um dos referenciais para as composições cristãs.

Como horizontes imaginários, os quais não interessam tanto para Crapanzano (2005) os limites e fronteiras, o que fazem os roqueiros com esses “momentos liminais”? Já não ocorre uma relação tensa **ou** uma ruptura negociada, mas ambos estão convivendo em uma relação que os liga e os mantém de certa forma unidos, como os amantes exemplificados por Crapanzano (2005, p. 365), “que de tão emaranhados, torna-se qualquer delimitação de um corpo – ou alma – singular quase arbitrária.”

Mesmo que “inseparáveis”, o tensionamento e a ruptura entre o *rock* e o cristianismo estavam sempre presentes. Mesmo deixando transparecer que em um determinado momento Andrea tem a ação de excluir as músicas de seu HD, em outro parece que o site do YouTube tem um encantamento próprio que acaba por “seduzi-la”, levando a provar as canções que outrora rejeitou. Se por um lado existe uma determinação em não se relembrar das canções que estavam ligadas ao “passado pecaminoso” de Moisés, em outras circunstâncias a “recaída” à boa qualidade musical não podia ser evitada. E, como num *loop*, a identidade do roqueiro cristão vai sendo construída, ativada, visitada e

organizada o tempo todo.

A memória nas falas sobre as trajetórias do *rock* e do cristianismo são lembradas pelos “novos convertidos”, sob a premissa do “como era no mundão”. Tais memórias pareciam funcionar como um processo constante de esquecimento, seleção e avivamento de eventos, em que o passado era reinventado a partir do presente. Memórias essas que eram reinventadas a partir dos objetivos que se queria atingir e, de certa forma, por um “novo discurso moral”, pela separação de como era “antes de Deus” e de como agora a vida se apresenta em um contexto altamente “invejável”, renegando as falhas antigas, não em nome de uma consequência das próprias escolhas e aprendizados, mas sim em resposta à desobediência aos propósitos divinos.

1.1.1 “Se a igreja aprovasse, eu não ia querer ser roqueiro” – O Roqueiro de Cristo como uma possibilidade de negação

Gustavo, “criado ao som de Raul Seixas”, líder e baterista da banda de *Thrash Metal* gospel “Máquina Rival”, se converteu ao cristianismo-evangélico no final da sua adolescência. Mesmo após a conversão, não deixou de ouvir suas músicas “mundanas”. A música para Gustavo, através de suas falas, remetia sempre a uma postura de “rebelde” ou “do contra”, como ele mesmo se autointitulava:

Eu sempre fui do contra. Na época da escola, não andava com os mauricinhos, ouvia *rock*, metal, usava preto, essas coisas, sabe? Aí, quando me

converti, continuei sendo do contra, virei
Metaleiro de Cristo.

A liberdade para escutar o gênero musical que lhe agradava foi o principal motivo para que construir um estúdio musical em casa:

Tenho um estúdio em casa, justamente para ninguém ficar me perguntando o que eu toco, se o que eu toco é para Deus ou não, se a música é de Deus ou do Diabo, e nem ninguém para ficar regulando o volume da música que eu toco.

Baseados nas experiências pessoais, advindas de tantos anos de prática e de atividade na igreja, os sujeitos desta pesquisa que “foram criados na igreja” apresentam duas posições com relação às “músicas do mundo”. Alguns afirmam que não é o gênero musical nem a letra que deve ser levado em consideração para avaliar se uma música é “do mundo” ou não, questionando tal classificação.

Uma segunda posição sobre as músicas mundanas poderia ser formulada assim: se a música secular for de boa qualidade, e se a mesma for usada para inspiração nas composições cristãs, não há problema nenhum em ouvir as músicas do “mundão”. É como se tais músicas “do mundo” fossem purificadas e perdessem seus elementos de contaminação, já que estavam sendo usadas em um propósito divino.

Se a música “do mundo” por si só não é um critério para balizar se “pode-se ou não” ouvi-la, o mesmo parece ocorrer de forma inversa, com a música “da igreja”. “Foi Palavra Antiga que me fez voltar a ouvir música evangélica. Porque essas letras vazias, dizendo que Deus vai dar carro, vai dar isso e aquilo... essas músicas não são de Deus, não.” disse Gustavo, baterista da banda “Máquina Rival”.

O exemplo de Gustavo sugere que, em alguns casos, a

identidade Roqueiros de Cristo funciona justamente enquanto uma diferenciação cristã e não musical propriamente dita. O *rock* e o metal dariam essa possibilidade de construção não pela afinidade, mas pela diferenciação.

1.2 O conceito de liminaridade: para além do *rock* e do cristianismo

Em determinados momentos, para aqueles que passaram por um processo de conversão na sua juventude, alguns símbolos do “passado pecaminoso” eram escondidos, como o fato de ter relações sexuais com a namorada, mas em outros momentos símbolos desse mesmo passado eram demonstrados com certo orgulho, como, por exemplo, tatuagens, histórias sobre ter tocado para tal banda famosa, ou transformar em anedota o fato de ter roubado um frango na geladeira da própria casa.

Como exemplificado pelas falas, não se tornou uma tarefa fácil e descomplicada inferir em que momento as atitudes estavam embevecidas em um discurso e prática musical ou qual eram pautadas em eloquências que se espera de um discurso cristão-evangélico. As rupturas, sejam elas bruscas ou negociadas, de igual forma não estavam separadas por grau, por gênero, nem muito menos por números.

A discussão sobre os pontos de vista das interfaces que se cruzam, se sobrepõem e se sobressaem de forma dinâmica e processual, pareceu ser um bom caminho teórico-etnográfico a seguir. Discutir certas premissas dos estudos sobre liminaridade poderá nos elucidar algumas questões sobre os Roqueiros de Cristo, ou o que é mais provável, levantar novos posicionamentos.

Em seu trabalho sobre gêneros misturados, Geertz (1994) pontua como os papéis sociais estão permeados pela questão do status,

da representação do eu na vida cotidiana e de como as pessoas se representam umas diante das outras em processos de negociação e interação. Poderia aqui pegar o clássico exemplo da relação aluno-professor em sala de aula, na qual as ações e reações são negociadas o tempo inteiro, cada um assumindo seu papel. Assumir essa relação também implica uma mudança de papéis, já que esses papéis se relacionam a contextos.

Se por um lado se espera de um cristão – a partir dos estereótipos definidos e dos papéis sociais assumidos, bem como a “representação de si mesmo” – uma determinada postura; por outro lado, também se espera dos roqueiros certa representação de si mesmo, exemplificado na fala de Gustavo. Quando ele nos afirma que é um “Metaleiro de Cristo”, por ser “do contra” e que, se a igreja aceitasse o *rock* em sua liturgia, ele provavelmente não seria “Roqueiro de Cristo”, outro papel social estereotipado é ativado: o rebelde, o que de alguma forma está marginal, assume esse seu papel em ser do contra.

Por meio desses papéis sociais que estão mudando, bem como seus contextos, as trajetórias pessoais dos Roqueiros de Cristo em Ilhéus e em Itabuna, estavam sempre alternando suas posturas. Trabalhando a hipótese de Goffman (1975) de que seríamos animais sociais tendo papéis socialmente construídos, arbitrários e que interagimos e nos relacionamos através desses papéis, as estratégias e ações são construídas a partir de regras da interação social, a qual está organizada via expectativas.

Em um dos momentos que estive em campo, fui a um *workshop* que ocorreu na cidade de Ilhéus. Além da presença de um pastor de São Paulo, que também era guitarrista, estavam ali um baixista e outro tecladista, além da presença de Alexandre Aposan, baterista da banda Oficina G3, mundialmente conhecida. Depois de uma hora de apresentação, Aposan voltou a conversar com a plateia, na praça em frente ao teatro onde ocorreu o *workshop*. Foi durante esse momento

que fiz algumas perguntas sobre a relação *rock* e cristianismo, a partir da experiência dele na banda Oficina G3. Aposan disse: “uma das dificuldades hoje do *rock* é essa imagem associada ao sexo e as drogas, que são duas desgraças. Sexo com várias mulheres é uma desgraça. Sexo é uma aliança, um pacto espiritual”.

Se a partir de certo imaginário o *rock* era necessariamente acompanhado do sexo e das drogas, as palavras de Aposan nos levam para um *rock* que só existe se estiver desvinculado dessas ferramentas. Quando Goffman (1975) nos fala de expectativas que forjam esses papéis e a interação social, é preciso compreender também o que nos ocorre, além de múltiplas possibilidades desses papéis sociais, e de suas interações. Assim como com as expectativas, e por que não, com o senso comum.

Durante a fala de Aposan, vemos como as perspectivas do *rock* fundam-se com as do cristianismo por ele vivenciado. Antes de tocar na Oficina G3, esteve cerca de sete anos tocando em uma banda de pagode, hoje extinta, chamada Os Travessos. Não resistindo mais o número de fãs que sempre o procuravam após os shows, ele “combinou” com Deus, que se em um mês Deus não o tirasse daquela banda e o colocasse em outra, ele iria “sucumbir à tentação”. “Graças a Deus”, disse ele, “saí da banda”.

Ainda caminhando no sentido das expectativas do senso comum, o próprio Aposan abre a possibilidade de uma imagem na qual o *rock* e, nesse caso o sexo, andam juntos. “Eu achava que eles [os membros do Oficina G3] pegavam geral. Caras cheios de tatuagem, brincos. Esses caras não são de igreja”. Se em um primeiro momento, pela fala de Aposan, o que estraga o *rock* é a rápida associação entre o sexo e as drogas, dois minutos depois ele conta sobre seu descrédito em relação aos integrantes do Oficina justamente pelas tatuagens e pelos brincos.

Os discursos sobre o *rock* estão vindo de diferentes lugares.

Aposan falou que os integrantes do Oficina G3 “pegavam geral”, mas essa é uma fala de antes dele entrar no grupo musical. Quando falou do *rock* sem o sexo, foi a partir de suas experiências enquanto músico de *rock*, e quando terminou a entrevista ele arrematou:

O *rock* é para evangelização. Tem muito sal no saleiro e a luz brilha nas trevas. O *rock* não é aceito na igreja porque o crente tem a cabeça desse tamanho. Hoje eu toquei de bermuda, mas tem igreja que se eu subisse no púlpito com essa roupa ia falar que eu estava mostrando as pernas pras irmãs.

Em três distintas falas podemos identificar vários pontos dos discursos cristão-evangélicos sobre o *rock*. Os discursos se tornam tão fluidos que os entremeios, as regiões liminais acabam por configurar toda a discussão. Não tem como se apegar a um “ele é um cristão”, “ele é um roqueiro”, mas a uma possibilidade de cristão, bem como a uma das várias possibilidades do ser roqueiro. “O liminar, ainda que estimule a invenção, mesmo que pela negação, também afirma a tradição” (CRAPANZANO, 2005, p. 381), como podemos observar nas falas de Aposan.

Esses movimentos de idas e vindas entre a perspectiva religiosa e a perspectiva do senso comum (GEERTZ, 1989) desses sujeitos nos ajudam a pensar sobre como a relação *rock* / cristianismo pode ser desenrolada. Como sugere a pergunta desse capítulo, os Roqueiros de Cristo estariam em que pé de situação relacional?

Para além de uma busca de significados, como sugere Rosaldo (2000), não são somente os significados e signos, nem uma “interpretação densa” que movem a cultura, mas também diferentes dimensões da experiência humana que nos fazem agir. Além das

emoções, agindo nas práticas humanas, questões como a homogeneidade, o contexto e a ideologia (KESSING, 1987), interferem em outros aspectos da vida cotidiana.

O ser humano representa e estrutura o seu mundo, e os Roqueiros de Cristo podem fazer isso caminhando entre essas experiências, trajetórias pessoais que estão continuamente sendo forjadas e atualizadas, a depender, por exemplo, dos mecanismos ativados como os diferentes contextos, e as expectativas que estes suscitam.

Dessa forma, os caminhos de idas e vindas entre o *rock* e o cristianismo são forjados a partir de suas caminhadas pessoais. E se parafraseamos esses caminhos pessoais, com caminhadas de um transeunte em uma rua qualquer, a seguinte colocação de Certeau (1994, p. 170) pode iluminar tal caminho:

Se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades e proibições, o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada, privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais.

O caminhante, privilegiando certas estradas e deixando de lado certos elementos, abre possibilidades ampliativas de caminhos e, no caso do campo aqui percorrido, possibilidade de subjetividades para os Roqueiros de Cristo. Ouvir as músicas no YouTube, como fazia Andrea, abre uma possibilidade musical – e por que não religiosa – de delinear esse seu caminho enquanto uma Roqueira de Cristo ao mesmo tempo em que se empenha em sua excelência musical, já que a mesma escuta músicas seculares em busca de referências que ajudem enquanto

vocalista também oferece a possibilidade cristã de não estar o tempo todo com algo considerado impuro.

Gustavo tem uma tatuagem no braço esquerdo, o que poderia denotar algum traço de “rebeldia” advinda de uma das perspectivas do senso comum sobre os roqueiros, mas a tatuagem está perfeitamente localizada em uma altura, que usando a camisa do serviço, não pode ser vista. Que melhor exemplo para uma ruptura negociada do que essa? O mesmo ocorre com Roney que, tendo os braços totalmente cobertos por tatuagens, obriga-se a usar camisa social de manga comprida, mesmo sendo um profissional autônomo, pois, segundo ele, se os clientes vissem as tatuagens, não comprariam mais os serviços dele. Para burlar o forte calor que as camisas de manga comprida o fazem sentir, colocou um ar condicionado em seu escritório.

Se desde a perspectiva de Goffman (*apud* Geertz 1994) estamos nos representando uns aos outros, e por meio de nossas performances nos mostramos para os demais, os ensaios podem ser tratados como palcos que, por meio do contar de suas trajetórias, sejam elas mais musicais ou mais religiosas, constituem subjetividades que se mostram e são mostradas dentro dos momentos liminais.

Hugo, falando sobre os gêneros musicais, disse que não via problema nenhum em escutar “música secular”, embora ele não fizesse isso. Disse também que não concordava com os gêneros gospel do *Heavy Metal* – também chamado por alguns como *White Metal* – nem do *Thrash Metal*:

A palavra de Jesus traz esperança e salvação e essas músicas não falam disso. Elas só falam de morte, dor, miséria, escravidão, desenho de caveira, então não acho um tipo de música que se diz cristã. O mundo já está tão acabado que essas

músicas só o deixam mais acabado ainda.

Sobre as letras das canções, observemos o que Roney, guitarrista de uma banda de *Thrash Metal* gospel, “criado na igreja”, diz sobre as suas composições:

Não tocamos o sobrenatural de Deus, mas o natural. Eu não acredito que a gente tem que ficar orando e pedindo a Deus carro, casa, dinheiro e essas coisas. Ele dá? Sim, se Ele quiser, mas a gente tem que trabalhar pra isso, tem que suar. Não ficar lá “Oh meu Deus, me dá um milagre”. A gente fala da miséria, do pecado, da morte, coisas que estão presentes na Bíblia e que tem muito mais a ver com a sociedade que nós vivemos.

As passagens do *rock* para o cristianismo funcionam também como mecanismos de seleção das falas. Ao passo que Hugo utilizava do seu “novo momento” enquanto cristão para um novo significado das músicas do *Heavy Metal* e do *Thrash Metal* que antes ouvia, demonstrando que, na nova vida, analogia tão falada pelos convertidos, as músicas também teriam que transmitir uma nova roupagem, Roney se utiliza do *Thrash Metal* justamente para reavivar ensinamentos bíblicos, que, segundo ele, estão sendo minimizados em nome dos discursos da Teologia da Prosperidade, que vêm sendo fortemente difundida nos últimos 20 anos no Brasil, pregando os benefícios materiais que Deus pode conceder aos seus filhos fiéis.

Embora com pressupostos distintos, Hugo apostando nas palavras de esperança e Roney nas palavras que exploram as mazelas sociais, nos dois sentidos das trajetórias pessoais a religião aparece como uma resposta aos sofrimentos.

No primeiro caso a resposta aos sofrimentos seriam as palavras

de esperanças se referindo à salvação da vida eterna, e no segundo caso a resposta que aqui em terra o sofrimento, advindo dos pecados pessoais, também seria passageiro. Em outra fala, Roney disse que o objetivo da banda era “levar a palavra de esperança para quem perdeu tudo”. Levar palavras de esperança parecer ser o objetivo das duas bandas, embora as palavras sejam distintas. Porém, como disse Chambers (1991), mudar palavras é mudar situações, portanto, eu poderia também dizer que as situações mudam as palavras e aqui, além de pensar as situações, poderíamos pensar nas trajetórias em si, mudando, rompendo ou negociando as situações, as falas, as práticas e as subjetividades dos Roqueiros de Cristo. Dessa forma, a partir da perspectiva de Geertz sobre o sofrimento e a religião como sendo uma das respostas a esse sofrimento: “a formulação por meio de símbolos”, sejam esses símbolos palavras de esperança ou palavras de morte e miséria, acabam por organizar a ordem dos mundos desses roqueiros.

Assim, o problema do mal, ou talvez devamos dizer o problema sobre o mal é, em essência, a mesma espécie de problema de ou sobre perplexidade e de problema de ou sobre o sofrimento. A estranha opacidade de certos acontecimentos empíricos, a tola falta de sentido de uma dor intensa ou inexorável e a enigmática inexplicabilidade da flagrante iniquidade, tudo isso levanta a suspeita inconformável de que talvez o mundo, e, portanto, a vida do homem no mundo, não tenha de fato uma ordem genuína qualquer – nenhuma regularidade empírica, nenhuma forma emocional, nenhuma coerência moral. A resposta religiosa a essa suspeita é sempre a mesma: a formulação, por meio de símbolos, de uma imagem de tal ordem genuína

do mundo, que dará conta e até celebrará as ambiguidades percebidas, o enigmas e paradoxos da experiência humana. (1989, p. 79)

Como “horizontes imaginativos”, as trajetórias parecem não estar fechadas em si mesmas, mas proporcionam em si uma extensa teia de outros caminhos e situações investigativas. Como afirma Crapanzano,

[...] as fronteiras me interessam como horizontes que se ampliam da insistente realidade do aqui e agora para aquele espaço ou tempo optativos – o tempo-espaço – do imaginário. (2005, p. 2)

São nesses meios-termos, meios-caminhos que o falar sobre *rock* e falar sobre cristianismo, impregnados de suas trajetórias e, por conseguinte, experiências extrapolam as temáticas musicais e religiosas de tal modo que os sujeitos acabam falando de si mesmos. O falar sobre, diferente do falar de, carrega em si a possibilidade de se tornar um “horizonte imaginativo” no sentido de tentar estender para além dos discursos oficiais da religião e da música e trazer para as próprias experiências dos Roqueiros de Cristo, as ferramentas negociadoras desses campos que, assim como as idas e vindas do *rock*-cristianismo-*rock*, trazem para si próprios as dinamizações pertinentes. Enfocar o falar sobre é enfatizar a própria relação, e o modo pela qual ela formula e define os elementos que a compõe (CRAPANZANO, 2005).

1.3 Falar sobre música é falar sobre religião

A depender do que cada integrante consumia, musicalmente

falando, as comparações eram exercidas nessa direção. Ou seja, quem ouvia a banda estadunidense Alter Bridge usava dos recursos de tal banda, para executar seus solos, *riffs* e contratempos. Claro que isso não quer dizer que, quando o guitarrista fazia um solo igual ao da banda Alter Bridge, ele tenha que fazer o solo exatamente como Mark Tremonti, mas indica por qual caminho musical ele pode ir.

Problematizando a música a partir da discussão de Feld (1984), de que a música existe num sentido relacional e, portanto, em um sentido de experiência com os indivíduos, tocar como Mark Tremonti é, de certa forma, equiparar experiências com a música e encarar essa experiência enquanto uma teoria musical. Entre as bandas, nenhum integrante sabia ler ou escrever partituras e dessa forma as músicas era tocadas e aprendidas “de ouvido”.

Experienciar a música também perpassa uma identificação musical. Ou seria a identificação musical um ato experimental? Quando Feld afirma que falar sobre a música é também uma tentativa de falar sobre a experiência, isso se torna um exercício de usar a música enquanto uma mecanismo sentimental expressando coisas que são difíceis de expressar pelas palavras, “*one just can not say with words, what music says without them*” (1984, p. 372).

Em um dos ensaios da banda “Sem Fronteiras”, os integrantes estavam todos reunidos no quarto de Felipe, em volta do computador, ouvindo e vendo a apresentação da banda estadunidense Jesus Culture. Moisés comentou que quando orava ouvindo as canções da banda, ele chorava muito. “Eu não entendia nada do que ela estava cantando [Moisés não sabia falar inglês], mas me emocionava demais.” Thiago complementou dizendo que boa música é aquela da qual não é preciso entender a letra para ser tocado emocionalmente. Em outra conversa, Thiago disse que “música boa” tem que ser separada de uma “letra boa” e “instrumental bom” para ser considerada uma música de boa qualidade.

Nesse mesmo ensaio, conversando sobre músicas que “nos tocam”, que ativam as emoções do indivíduo, João, baixista da “Sem Fronteira”, disse que não se sentia tocado e emocionado pelas canções do Jesus Culture: “Isso quer dizer que eu não sinto a presença de Deus?”, questionou ele. “Não, isso quer dizer que eu não tenho afinidade com a banda, só isso”.

Segundo a perspectiva de Feld, a significação e a interpretação ao falar sobre a música é gerada a partir da experiência de cada ator social, e essa experiência é gerada a partir de uma gama de outras extensões: “*The process of meaningful interpretation explicitly conceived as social activity*” (1984, p. 365).

João sempre tocou na igreja da qual fazia parte, e estava acostumado a ouvir e a tocar o que ele chamava de sertanejo e baião, músicas bem comuns durante os cultos da Igreja Assembleia de Deus. Em casa, João geralmente ouvia *rock gospel*, principalmente da banda Petra, considerada pela crítica musical estadunidense como a primeira banda de *White Metal* a ser reconhecida internacionalmente. Nesse sentido, por haver experiências distintas, João era “tocado” com as canções do Petra e os demais membros com as canções do Jesus Culture, ambas refletindo experimentações musicais distintas.

Andrea ouvia na maior parte do tempo as chamadas músicas de adoração, ou comumente descritas como aquelas músicas mais calmas. Mesmo que o termo adoração, para um gênero musical, seja comumente conhecido, há controvérsias entre os próprios integrantes das bandas sob o nome. Se para alguns adoração é um gênero musical mais lento, para outros o termo adoração não estaria ligado a um gênero musical e sim a um estilo de vida. Nos próprios ensaios da “Sem Fronteira”, o termo “adoração” parecia ser excludente ao gênero *rock*. Gustavo dizia nos ensaios: “A música tem que ser sequinha, em formato de adoração” falando sobre como as músicas deveriam ser tocadas nas apresentações, mas nos ensaios “os solos de guitarra tinham que ser animais”.

Por que essa dicotomia nas performances? Se a banda é de *rock*, por que priorizar os “solos animais” apenas nos ensaios, nos quais a única plateia eram os próprios músicos? Seriam os “solos animais” apenas um momento particular do desfrute pessoal de suas técnicas? Ficaria a plateia escandalizada com solos de guitarra altos, em uma banda de *rock gospel*?

A partir da análise de Feld, podemos pensar na música enquanto processo comunicativo, que tem suas dinâmicas construídas em experiências e nas interpretações da vida social. Segundo esse autor, o enfoque do estudo da música deve estar sempre no relacionamento, no qual a música interage de forma dialética entre a cultura e o comportamento:

[Music] is interactive; it resides in dialectic relations between: form and content; stream and information, code and message, culture and behavior, production and reception, construction and interpretation. (1984, p. 365)

As experiências pessoais dos Roqueiros de Cristo, fortemente vinculadas às escolhas dos gêneros musicais, e a essa esfera do emocional, podem ser observadas nos exemplos acima. Importante dizer que tal perspectiva também é percebida e utilizada pelos Roqueiros de Cristo. Gustavo, contando sobre a formação do Ministério Guerrilha em Itabuna, disse que a proposta do grupo começou com a ideia de “converter os metais com o metal”.

Sabemos agora que uma das escolhas musicais está baseada nas experiências pessoais de cada indivíduo, mas “o que ocorre no processo

de ouvir a música?”, questiona Feld (1984). Seria o ouvir um dos elementos que ativaria o campo emocional, e aí a identificação musical? Assim sendo, como explicar que Moisés era tocado por uma canção de que não conhecia a letra, já que era cantada em inglês? Apenas pela melodia e pela instrumentalidade? Ora, de que forma ele poderia separar apenas pela instrumentalidade uma música “sagrada” de uma “secular”?

Sempre que questionava aos meus interlocutores qual seria a diferença entre o *rock* que eles faziam, e o *rock* secular, eles sempre me diziam que a diferença estava nas letras. Diferentes porque eram inspiradas “por Deus”, “pelo Espírito Santo”, porque eram músicas que traziam fé e esperança. Entretanto, quando perguntei para Roney, vocalista e guitarrista da banda “Os Escolhidos”, se ele compreendia o que os outros cantavam em vocal gutural, ele me disse que só entendia algumas partes, nas músicas que ele já havia ouvido muitas vezes. Quando eu fui aos ensaios ou assisti a vídeos das apresentações da banda “Os Escolhidos”, sempre ficava me perguntando o que eles estavam cantando, e como a plateia entendia as canções.

Entender as letras das canções é uma parte importante das apresentações, já que dois dos objetivos das bandas são a evangelização e a conversão daqueles que estão “no mundo”, através de palavras de fé e esperança. Pareceu-me que, de alguma forma, a plateia escuta e entende as letras, ou simplesmente é tocada, já que em algumas apresentações há a conversão.

Mas continua na roda a questão: como o processo de ouvir pode classificar em músicas sagradas e seculares canções que, tomadas de um olhar distanciado, não aparentam grandes diferenças? Marcelo, vocalista e líder da banda “Salvos por Jesus”, disse que as bandas gospel que tinham vocal gutural só conseguiam atingir o propósito da evangelização se eles tivessem “muito da presença de Deus” já que, por mais que as letras fossem diferenciadas, com mensagens evangelísticas, o vocal gutural deixa praticamente ininteligível as letras. Seria então

necessária a intervenção divina para limpar todos esses “ruídos” e arrebatá-los de forma sobrenatural os novos convertidos?

O que toca, emociona e gera experiências nas pessoas quando escutam músicas, sejam elas gospel ou seculares, ou em outro idioma que não se consiga identificar os códigos gramaticais? Como afirma Feld, “*music as metaphoric process: a special way of experiencing and knowing and feeling value, identity and coherence*” (1984, p. 371). Diante de tal perspectiva, somos levados a perceber aspectos além do contexto social, de uma trajetória individual e da ideologia que também transformam esse processo da elaboração do significado musical.

Utilizo-me da pergunta de Blacking, as “experiências musicais auxiliam ou entram em conflito com outras atividades sociais”? (2007, p. 11). Pensando atividades sociais aqui enquanto a prática religiosa, estariam as experiências musicais auxiliando ou conflitando com as práticas religiosas? Quando Andrea contou que tinha um disco rígido apenas com músicas que ela apagou por serem seculares, e justificou tal atitude, pois as músicas seculares não eram músicas que estavam “edificando” sua vida espiritual – e edificar aqui tem esse sentido de estruturar e consolidar os preceitos cristãos – nesse momento parece que as suas experiências estavam em conflito.

Contudo, nesse mesmo dia e em outras conversas em que eu e ela sempre trocávamos indicações de músicas, bandas e cantoras que gostávamos de ouvir, ela me indicou a cantora Eriqah Badu, uma cantora de *reggae* e *soul* com uma notável voz. Fui pesquisar um pouco sobre a vida e a discografia da cantora e li que um dos seus álbuns foi inspirado em uma sessão dos oráculos de Ifá.

Confesso que fiquei muito surpresa com Andrea, tão preocupada com sua espiritualidade cristã, ouvir músicas de uma cantora de ligações com os oráculos de Ifá. A surpresa se deve ao fato de que em vários momentos o candomblé era exemplificado como “coisa do cão, do diabo”. Não que esteja comparando aqui o candomblé com os oráculos de Ifá, mas enquanto termo nativo o candomblé, vodu e umbanda eram genericamente chamados como “macumba” e “do cão”.

Entrei num dilema pessoal: contava para ela o que tinha lido para ver a reação dela, mas corria o risco de desencantar a visão dela sobre uma cantora da qual ela gostava, ou ficava calada? Decidi perguntar se ela sabia sobre a cantora, a vida dela e, em um determinado momento, Andrea disse que Erikah era da “macumba pesada”. “Mas ela tem uma voz muito boa”, finalizou Andrea.

Quando Blacking questiona se as experiências musicais auxiliam ou conflitam, parece que tal pergunta não se faz excludente e sim incluyente, da mesma forma que podemos nos questionar sobre as subjetividades dos Roqueiros de Cristo. As experiências musicais parecem estar também em fluidos limites entre uma postura que auxilia ou conflita com as perspectivas religiosas dos sujeitos da pesquisa.

Dessa forma, se, em alguns momentos o “ouvir musica” para Andrea conflita com suas práticas religiosas, quando ela escuta, por exemplo, uma cantora da “macumba pesada”, em outros momentos, a qualidade vocal da cantora auxilia na própria excelência musical e cristã da Andrea.

Assim como a relação dupla nas trajetórias pessoais do *rock* e do cristianismo, os discursos sobre a música relevam também essa dubiedade nas práticas da religiosidade. Até que ponto é realmente o discurso sobre o cristianismo e sobre a religião que impede [e será que impede?] que as coisas possam ser feitas? Assim como a música tem sua interpretação redirecionada nos mais variados contextos, será que os discursos religiosos sobre a própria música também não os são?

Tais inquietações me levam a pensar sobre algumas observações de Blacking (2007). Para o autor, os antropólogos, quando fazem pesquisas no campo da música, devem levar em conta as diferentes maneiras pelos quais os indivíduos e grupos sociais produzem sentido daquilo que eles consideram “música”. De que forma, por exemplo, Andrea produz sentido “cristão” nas músicas de outra religiosidade, como no caso da cantora Badu, ou de outras canções nas quais não há uma mensagem religiosa fortemente marcada?

Se falar de música é falar sobre si mesmo, segundo a perspectiva de Feld (1984), questiono-me se a inconstância religiosa poderia ser assumida dentro dos discursos musicais, também inconstantes? É, sobretudo, importante ter em vista a intencionalidade daqueles que falam ou escrevem, na variedade dos gêneros do discurso [e por que não musical?] (ver BAKHTIN, 2003, p.292). Falar sobre religião pela música seria uma oportunidade de tentar sair de um discurso pesado e rígido que muitos têm em relação ao cristianismo?

Ainda que constantemente os roqueiros digam sobre a santidade que se deve ter nas escolhas musicais, refletindo a santidade em todas as escolhas pessoais, como forma extensora da santidade de Deus nos homens, por que eles utilizam outros cantores seculares para suas composições? Sabendo que o significado dos signos musicais é ambíguo, como nos sugere Blacking, o que afinal de contas “eles estão por comunicar” (2007, p. 6-7)? Qual a natureza do discurso musical como algo que está forjando um discurso religioso, já que a música é frequentemente gerada por padrões não musicais?

Minha hipótese é de que essa “ambiguidade musical” é conhecida pelos sujeitos da pesquisa, e utilizada de forma consciente e estratégica. Percebo que é através dessas falas pela música que outras extensões ou “padrões não musicais” vão sendo construídos, relativizados, estruturados e flexibilizados.

De alguma forma acabei por trabalhar um dos primeiros comentários do Gustavo sobre minha pesquisa: “Pesquisar *rock* evangélico, na terra do axé e do candomblé.” Essa liminaridade, atravessando e brincando com os limites, estava presente o tempo todo nos ensaios de todas as bandas. Os discursos sobre suas trajetórias, bem como sobre *rock* e cristianismo eram altamente fluídos e escorregadios, o que ocorria com as músicas e os ritmos executados.

A inconstância observada nas coisas contadas não revela seres indecisos ou dissimulados, mas antes revela sujeitos que entendem sua natureza mutável e relacional. A completude só pode ser feita pela fragmentação dos espaços, falas e horários. O “a partir das 14”, que Felipe sempre me falava sobre o horário de início dos ensaios da banda “Sem Fronteiras”, revela que mesmo tendo a vontade e predisposição aos ensaios, também eram levados em conta outros fatores que interferiam e alteravam essa dinâmica. Sabe-se que o ensaio vai ocorrer, de uma forma ou de outra, e exceto em um único momento onde se gerou uma discussão por um mal entendido de horários, todos eles apresentavam uma considerável satisfação ao produto final dos ensaios, seja aprimorando as canções, conversando sobre qualquer assunto, orando ou até mesmo indo à praia.

Foi justamente nos ensaios que as falas sobre as trajetórias pessoais e o falar sobre apontaram para várias observações trabalhadas nessa dissertação. Um dos pontos de grande valia que essa reunião despontou nos ensaios era a afinidade pessoal. Muitas vezes a afinidade pessoal mostrou-se mais importante que a afinidade musical. Por outro lado, a desculpa de um desencontro musical revelava uma desafinação pessoal.

Observando meu campo e as tênues diferenças entre os assuntos

liminares, seja a questão religiosa, do *rock* ou até mesmo a experiência de Moisés na clínica de reabilitação, os entremeios misturam-se, tornando-se híbridos, não no sentido de um “puro” ou de um “primeiro”, mas na ideia de um outro que se construiu.

“Eu sofro duplo preconceito”, contou Roney. “Eu sofro duplo preconceito: pelos crentes porque eu toco *rock* e pelo pessoal do capeta porque a letra é cristã.” Sob a perspectiva de uma identidade híbrida, Roney em certos momentos se coloca nessa posição de duplo preconceito, já que enquanto “roqueiro” não era reconhecido pelos roqueiros e enquanto “de Cristo”, não era reconhecido pelos cristãos. Nesse exemplo etnográfico, tanto a linguagem como a identidade estão forjando uma identidade que extrapola um Roqueiro de Cristo. Não há uma “colagem” ou sobreposição dessas duas construções, mas uma tentativa de outra via.

A interpretação de Lynn Souza (2004, p. 114), no capítulo “Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha”, aponta que a questão do hibridismo sempre vem a partir de perspectivas de linguagem e identidade, sabendo que esses dois elementos estão profundamente interligados e que não podem ser considerados como oposições binárias. Ao contrário de antigos estudos que relacionavam o hibridismo como uma mutação quase biológica, na qual algo “puro” adquiria novas características e se tornava híbrido, ou onde o termo hibridismo estava associado a algo indefinido, o híbrido aqui é visto como uma possibilidade em si, e não como a busca da demarcação e separação entre as partes que o compõem.

Antes que pensemos que essa instabilidade dos discursos e das práticas, ora pendendo a comportamentos sagrados, ora mundanos, como leituras de uma instabilidade que reflete um algo não verdadeiro ou não existente, podemos seguir a pista de Lynn Souza sobre o equívoco da

defesa da especificidade e da autonomia do discurso literário (...) geralmente acompanhada pela noção de sujeito como algo unitário, centrado, fixo e estável e também autônomo em termos históricos e ideológicos. (2004, p. 116)

Não somente no campo literário, entendido aqui como a literatura pós-colonial, mas a literatura como uma forma de expressão pela linguagem fica difícil pela própria linguagem não se deixar levar por essa fluidez das palavras e dos discursos. Assim como o falante molda suas colocações, a fala também adquire um sentido próprio para além dessa expressão que se faz completar seja na fala de outrem, seja pela expressão musical, corporal ou até mesmo pela expressão do silêncio, em alguns casos.

Quando ainda estava imersa apenas nas discussões teóricas do campo, acreditava que iria achar uma situação “coesa”, mas não como uma fórmula que funcionava *Rock + Igreja = Roqueiro de Cristo*. E não achei uma unidade no campo: mesmo entre os integrantes com os quais tive contato sendo evangélicos e alguns deles frequentando a mesma igreja, não foi possível achar uma “unidade” cristã. Como escreveu Geertz, “as crenças dos homens são tão diversas quanto eles próprios o são – uma proposição que mantém a mesma força quando invertida” (1989, p. 89). Achar uma coesão nos Roqueiros de Cristo seria o mesmo que procurar a coesão na nomenclatura “cristão” ou nos roqueiros, enquanto um grupo.

Assim como o ser cristão, o ser roqueiro surgiu como uma categoria nativa, seja como “o grupo de pessoas que curte o estilo, estuda e procura saber sobre as bandas” como contou Andrea, vocalista da banda “Sem Fronteiras”, seja “uma atitude de levar à frente o que se quer”, como explicou Roney, guitarrista da banda “Os Escolhidos”. Ou também o ser roqueiro era explicado a partir do que ele não é: “as

peessoas hoje acham que ter uma guitarra na banda é ter uma banda de *rock* e ser roqueiro, e não é assim” comentou Gustavo, baterista da “Máquina Rival”. Ou como se explicou Tiago: “Eu escuto *rock*, mas não sou roqueiro, porque as pessoas acham que tocar *rock* é fazer barulho e não é isso que é meu som, então eu digo que não sou roqueiro”.

Um dos conceitos mais instigantes sobre o ser roqueiro veio da fala de Hugo, guitarrista da banda “Salvos por Jesus” e policial.

Sempre ouvi e curti *New Metal*, Sepultura, esses sons diferentes, pesados. Minha família sempre foi católica, mas depois de adolescente comecei a sentir falta de visitar uma igreja, e comecei a visitar a Assembleia porque me identifiquei mais com ela. Sempre fui um cara reservado, mas gostava de um tipo de som diferente, de *rock*. Aí passei por um amadurecimento musical pelo *rock*, influenciando e sendo influenciado pelos meus amigos. Na igreja passei a ouvir mais *pop-rock*, *rock* e aí comecei a me evoluir musicalmente e fazer algo pro reino de Deus, sem intuito profissional. Queria propagar o evangelho com a música. Sou policial. Bom, as pessoas acham que ser roqueiro é ser rebelde, não respeitar as leis e essas coisas, mas isso não tem nada a ver. O *rock* é musicalidade, apenas. Tem gente que acha que é um estilo de vida e tem muito preconceito com quem gosta desse tipo de som. O fato de ser roqueiro não influencia e não tem nada a ver com o meu trabalho. Música é expressão do sentimento humano, e por causa do ritmo se preconceitualiza muito. Devido às ações das pessoas, rotula-se o estilo a um tipo de comportamento.

Os processos de construções de identidades, além de passos de uma busca de “afinidades”, também denotam em se reconhecer pelas diferenças, sejam elas internas ou externas. Não tentando ser uma grande caixa, na qual em caixas menores se vão enquadrando “as pessoas”, os conceitos ampliam-se como um verdadeiro *dégradé* que se torna infinito ao mostrar as combinações possíveis. Infinitos e possíveis tanto quanto um horizonte convidativo.

Tendo a linguagem espaço para a construção dessa identidade Roqueiro de Cristo, era nos ensaios que os integrantes tinham um lugar onde podiam conversar, ser ouvidos, discutir e elaborar concepções de mundo e de identidade que, por exemplo, na igreja não lhes era conferido, seja pela falta de espaço para essas conversas, ou por falta de “tempo” já que os encontros na igreja são sempre com objetivos fixos: orar, cantar e ouvir o sermão do pastor, mesmo havendo formas de burlar essa liturgia.

As práticas nos ensaios eram vistas como comportamentos híbridos entre o discurso religioso e musical, porque contêm traços de

outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como sendo mais autêntica ou mais complexa do que outra (LYNN SOUZA, 2004, p. 117).

Com isso, levanto questões de que o *rock* gospel tem tantos

problemas musicais quanto o *rock* secular e que as colocações evangélicas podem ser tão complexas quanto os discursos católicos, espiritistas e dos humanistas. Contudo, não caímos aqui em simplesmente equiparar essas posturas e discursos, mas antes perceber que é possível identificar que os nativos sabem e estabelecem de forma bem detalhada as diferenças e especificidades, bem como eles sabem apontar as zonas de conflito entre as posturas das diferentes igrejas e dos diferentes gêneros que são aceitos e tocados e os que não são.

Thiago me disse que ele não era roqueiro, mesmo basicamente só ouvindo *rock* porque, para as outras pessoas com quem ele convivia, *rock* era barulho, era tocar um som que fosse totalmente desordenado e sem harmonia, “e o som que eu faço é diferente, não é barulho”. Quando Andrea publica em sua página pessoal do Facebook: “por que ninguém acredita que eu sou roqueira?” e recebe várias frases com ironias e piadinhas, o que me faz perguntar é: o que é ser roqueira para Andrea? Se no caso da Andrea ela se chateou por não ser reconhecida enquanto roqueira, Thiago parece estar satisfeito por justamente não ser reconhecido como um.

Sendo o campo religioso um espaço que tem de forma bem marcante posições doutrinárias em que se percebe um discurso “único”, “fixo” e “homogêneo”, ou se acreditou que assim fosse por muito tempo, a flexibilidade nem sempre é vista como algo positivo. Nas últimas décadas, entretanto, algumas posturas vêm mudando.

Em uma entrevista concedida por Zeca Baleiro, cantor brasileiro conhecido por suas letras provocativas nos mais variados temas, de política a relacionamentos amorosos, não foi deixado de lado o assunto religião na nossa conversa. Durante a entrevista, Zeca Baleiro disparou:

Não faz sentido *rock* de autoajuda. Isso é só indústria porque é um som que aproxima os

juvens, serve meio que para absorver essa juventude. Aline Barros, por exemplo, é uma cantora famosíssima. Esses dias vi em Guarulhos um outdoor dela lançando moda evangélica. O que é moda evangélica? Hoje em dia ser evangélico é só dizer que é. Antes, os evangélicos que eu conhecia não assistiam nem televisão, eles negavam tudo que era consumismo.

Dizer sempre que as mudanças que ocorrem nos campos religiosos são uma “estratégia mercadológica” seria esvaziar a discussão sobre os mesmos e excluir outras vias de interpretação que esses próprios sujeitos fazem de si. Aqui retomo a uma das falas de Felipe, baterista da banda “Sem Fronteiras”, que se questionava enquanto ele planejava um clipe divulgador de uma das canções da banda: “qual o problema em fazer um clipe? O que isso tem a ver com tirar o foco das almas?” E em outro momento ele acrescentou,

pro carnaval as pessoas ensaiam o ano inteiro, a parada *gay* tem não sei quanto tempo de organização e a gente nem pode dizer que ficou bonito depois. Agora pra igreja o povo quer fazer tudo de qualquer jeito, sem ensaio, sem preparação, sem dar o melhor. E isso deveria ser justamente o contrário, a gente tem que dar o nosso melhor pra Deus.

Encarado como indústria por Zeca Baleiro, Felipe enxerga como fazer um trabalho bem feito. O mesmo ocorre com o discurso da “moda”. Durante muito tempo ser crente, para as mulheres, era usar saias longas e blusas “compostas” – sem aparecerem sequer os braços;

hoje já existem lojas, revistas e diversos espaços para se discutir a “moda evangélica”. De forma gradual, algumas mulheres começam a reivindicar o uso de roupas coloridas, “da moda”, o uso de maquiagem, sapatos com salto etc.

A igreja também está passando por um processo de transformação que envolve práticas híbridas. Importante esclarecer que mudanças e práticas híbridas nas igrejas sempre ocorreram. Já não são mais as igrejas primitivas com reuniões na casa dos membros, com cinco ou dez pessoas. As igrejas agora têm cultos transmitidos pela Internet, recados via Twitter, igrejas que realizam seus cultos em bares e boates. Os membros de várias igrejas também fazem parte de um *locus* que é atravessado por uma gama heterogênea de ideologias e de valores socioculturais que constituem qualquer sujeito, “toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais interagem e constituem o hibridismo” (LYNN SOUZA, 2004, p. 119).

Em muitas composições, elementos opostos, assim como água e óleo, parecem não se misturar, e é por isso que “não faz sentido *rock* de autoajuda”. Mas muitas vezes é uma relação de “exclusão” que faz com que se consiga suportar dois contextos, aparentemente distintos. Dentre os vários significados que o dicionário apresenta o que comumente usamos como “relacionar” é o de “estabelecer uma comparação ou analogia” e geralmente fazemos em coisas que apresentam alguma proximidade.

Relação é colocar “junto”, próximo. Mas, “relacionar” é sempre uma escolha daqueles que a fazem, escolha tanto desse como se relacionar como o que relacionar. Relacionar é uma prática que se esgota muito mais quando a fazemos, do que quando a deixamos no campo das possibilidades: “Enquanto você não escolhe, você tem todas as possibilidades”, como disse *Mr. Nobody*, personagem de Jared Leto no filme de mesmo nome do seu personagem. A relação, dessa forma, pode ser realizada também pela exclusão e não somente pela agregação ou

inclusão.

O hibridismo nos sujeitos dessa pesquisa, e nos contextos apresentados por eles próprios, permite essa liberdade significativa que não se prende a um puro e a uma verdade, um real.

É importante entender que a etnografia aqui presente também se configura como uma das faces que se pode perceber sobre os Roqueiros de Cristo. A definição de algo enquanto uma estratégia teórico-metodológica só se faz aqui no papel, como uma intensa tentativa em exprimir as realidades das quais pude participar, mas a definição de construção da identidade só faz “sentido” para eles enquanto algo dinâmico e inacabado. É bem mais prazeroso passear por essas possibilidades, ainda que em menor escala, do que apresentar como algo estanque, que a identidade “nunca existe *a priori*, nunca é um produto acabado; sempre é apenas o processo problemático do acesso de uma imagem de totalidade” (BHABHA, 1994, p. 84).

Para Bhabha, segundo interpretações de Lynn Souza (2004, p.124), “a identidade é construída nas fissuras, nas travessias e nas negociações que ligam o interno e o externo, o público e o privado, o psíquico e o político; veremos que essa mesma visão se aplica também as formações culturais”. Entendendo a igreja e o palco das apresentações como extremos em que essa efervescência de diálogos não são tão comuns, os ensaios seriam como um momento livre, nos quais as falas fossem sendo proferidas conforme a necessidade dos interlocutores.

Se de forma geral os ensaios eram o espaço para o diálogo e construção desses sujeitos, como se dava o “espaço” de cada um? Como se davam tais construções a partir dos gêneros musicais? Como se dá o conflito e o gerenciamento dele pelas discrepâncias religiosas ou musicais?

2 “Roqueiros de Cristo”: ensaiando uma identidade músico – religiosa

Depois de dispor sobre as trajetórias dos sujeitos da pesquisa, passo a escrever sobre outro fator de grande importância na elaboração das identidades e subjetividades dos Roqueiros de Cristo. Se as trajetórias estavam por dar forma a muitas das interpretações religiosas e musicais dos integrantes das bandas, os ensaios eram um dos espaços em que essas expressividades eram organizadas.

O segundo capítulo trabalha de forma mais específica os ensaios como espaços onde as relações entre o *rock* e cristianismo circulam e são forjadas a partir das relações que os sujeitos constroem (des)ativando aspectos das suas trajetórias pessoais.

2.1 Os ensaios como espaços de construção de identidade

Se as brigas de galos balineses, segundo assevera Geertz, funcionavam como algo que “abre a subjetividade do homem para ele mesmo” (1989, p. 321), os ensaios podem ser ponderados como essa oportunidade em abrir as subjetividades para os próprios roqueiros.

Devido a um hiato significativo em busca de um baixista e um

guitarrista, e depois da entrada do Tiago e do João, a banda “Sem Fronteiras” passou por um período de adaptação e conhecimento dos novos integrantes.

Nesse primeiro contato entre os novos integrantes e a banda, Felipe mostrou trechos do DVD da banda Jesus Culture, uma banda de *pop-rock* gospel estadunidense. A banda “Sem Fronteiras” tinha a banda Jesus Culture como modelo musical. Utilizando as imagens do DVD, Felipe ensinava aos novos membros como eles deveriam tocar. “Essa aqui é a pegada da nossa banda. É essa a ideia.”

A religião, como assevera Geertz,

ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana (...) [a qual é realizada] anualmente, semanalmente, diariamente e, para algumas pessoas, até a cada hora. (1989, p. 66-67)

Dessa maneira, daria para se inferir a busca por uma identidade músico-religiosa a partir da escolha por semelhança com outras bandas, como é o caso da banda Jesus Culture, eleita pela banda “Sem Fronteiras” como padrão não só musical, mas também religioso a ser atingido.

Nas arestas que estavam sendo aparadas na busca da boa musicalidade, vários aspectos foram relativizados. Mesmo Felipe não aprovando as músicas “seculares”, ele utilizava exemplos e técnicas de tais músicas para melhorar seu trabalho. Nesse forjar de uma identidade músico-religiosa as ferramentas utilizadas, se avaliadas fora de seus contextos, podem gerar conclusões precipitadas com respeito a lógica por meio da qual eles constroem suas percepções. Consoante Hall, as identidades então sempre construídas dentro de um discurso, de um processo, e a compressão dessa mecânica só se dá dentro desse mesmo

contexto.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que do signo de uma unidade idêntica naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (2004, p. 109)

Não se trata aqui de apontar contradições no sentido de anular os discursos, me referindo aqui às posturas de Moisés com relação às canções seculares, mas de mostrar que é justamente por se trilhar uma lógica músico-religiosa que essas afirmações ou negações fazem parte dos processos, já que como sugere Geertz, a afirmação e a negação estão relacionando a existência do homem com algo maior:

é justamente em termos de um símbolo religioso, um simbolismo que relaciona a esfera da existência do homem a uma esfera mais ampla dentro da qual se concebe que ele repouse, que tanto uma afirmação como a negação são feitas. (1989, p. 80)

Durante minha primeira conversa com Roney – líder, vocalista e guitarrista da banda “Os Escolhidos”, o que ele menos falou foi sobre sua posição enquanto um cristão músico, mas sim enquanto um Roqueiro de Cristo. Ele fazia questão de dizer que não era “crente” e que não fazia música como a maioria dos cantores do cenário gospel. Tanto Roney como Gustavo, baterista da banda “Máquina Rival”, não intitulavam suas bandas como bandas cristãs ou evangélicas, mas como cristãos que tinham um grupo musical. Sobre o tipo de música que eles tocavam, a mesma resposta era dada: “não tocamos o sobrenatural de Deus, mas o natural”.

Os ensaios da banda ocorriam na casa de Roney que sem perder muito tempo, começava a tocar na guitarra uma canção e Gérson, o baterista o acompanhava. O baterista estava afastado da banda há algum tempo, e em certo ensaio mostrou dificuldades em se lembrar das canções e de que maneira tocá-las, principalmente pela questão da preparação física. Quando a banda começou a ensaiar a terceira canção, Gérson começou a fazer umas pausas como se quisesse ter um descanso. Em um determinado momento Roney, rindo, disse: “Tá cansado, neném?”.

Durante os ensaios, Roney dizia a todo momento para o baterista “descer o braço”, indicando que ele tocasse com maior força e vigor. No momento que ele pergunta se Gérson está cansado, chamando-o de neném, podemos pensar na relação direta entre “a força e o peso” que o *rock* impõe aos seus músicos, como trabalhou Jacques (2007) em sua dissertação “As comunidades de *rock* e bandas independentes em Florianópolis”.

Para Roney, o *rock* bem feito era aquele em que a bateria tinha que estar com o som bem pesado e marcado, aconselhando que Gérson

se esforçasse cada vez mais. A relação da força no *rock*, parece estar também associada a uma questão da masculinidade. Seria uma mera brincadeira chamar o baterista cansado, de neném?

A questão da força também pode ser vista na banda “Salvos por Jesus”, quando havia sempre um direcionamento para que Mariana, mesmo sendo mulher, se empenhasse ao máximo para ter o “peso do *rock*”.

Um ponto bem particular da banda “Os Escolhidos”, era a forma como as canções eram entoadas, com vocal gutural. Se a letra era uma das formas pela qual o *rock* cristão se difere das demais categorias do *rock*, como se dá a percepção dessa diferença? Devido ao vocal gutural, eu não conseguia entender quase nada do que era cantado, exceto por algumas palavras como “morte”, “destruição”, “apocalipse” e “juízo final”.

Mais um ponto que chama a atenção na banda “Os Escolhidos”, refere-se à identificação musical. Até então os sujeitos da pesquisa sempre falavam de uma relação e identificação com o *rock*. Todavia, Antônio, baixista da banda parecia não compartilhar dessa afinidade musical com o gênero que tocava. Antônio afirmou que a sua participação na banda era por uma causa missionária, uma prática de evangelização, e que existiria algo maior que tocar nos shows, que seria converter os metais com o metal. “Não importa como o arrependimento chega até você. E depois da zuada toda, que eu não acho tão legal assim – vou ter a oportunidade de falar a palavra de Deus”.

Feld (1984) alega que o processo comunicacional da música está vinculado às biografias dos atores em questão. Dessa forma me questiono como faz um não cristão participar de uma banda cristã, situação ocorrida na extinta banda “Perdoados”, bem como uma pessoa que não gosta de *Thrash Metal* fazer parte de uma banda que toca tal gênero?

A banda “Os Escolhidos” difere em vários aspectos das demais

bandas, o que nos impulsiona a ver que o movimento dos Roqueiros de Cristo, não se dá de forma homogênea. Durante os ensaios notei certo cuidado em se negar determinada ideia de cristão: “não sou crente”, “não tenho uma banda de música cristã”, “não escuto música cristã”, “não acho muita graça no som que toco”.

Brandão (2009), em seu livro intitulado “Prece e Benção: Espiritualidades Religiosas no Brasil”, fala que as religiões estão constituídas muito mais pela diferença entre elas, do que pela semelhança entre as mesmas, o que nos leva a pensar que a banda “Os Escolhidos” se utilize de tais práticas, não que as demais bandas também não façam, mas aqui parece haver um uso maior de tais perspectivas diferenciativas entre as outras bandas aqui pesquisadas.

Essa relação da diferenciação como forma de construção do sujeito, será também trabalhada mais a frente, com os gêneros musicais, e a posição dos músicos quando usam frases como “não, isso eu não toco,” ou “isso não é *rock*”.

Mesmo a banda “Perdoados” não apresentando mais atividades devido ao seu término em 2010, configurou-se muito importante para essa pesquisa, tendo sido a primeira banda de *rock* cristão que tive conhecimento, e por meio da mesma, pude pensar em alguns pontos que foram possíveis relacionar com as demais bandas.

Nos ensaios da banda “Perdoados” o momento da oração era bem longo, tanto no início, como no final do ensaio. As orações nos ensaios configuravam-se como um dos momentos bem importante. É a oração que dá a certeza de que o “ensaio ocorra segundo a vontade de Deus”, frase bem repetida em várias orações nas diferentes bandas. Segundo Pereira, em seu trabalho intitulado “O espírito da oração ou

como os carismáticos entram em contato com Deus”,

a oração é pensada como um dos elementos que fazem com que o sujeito consiga, não apenas comunicar algo para outrem, mas, na realidade, que ele possa se envolver mais e mais com o Espírito Santo e com suas manifestações. (2009, p. 2)

É esse envolvimento com o Espírito santo, por meio da oração que daria a garantia de sucesso durante os ensaios.

A banda finalizou suas atividades no ano de 2010 porque o vocalista e o baixista casaram. Outra explicação para o final da banda vinda de Felipe era que a banda estava perdendo “o foco no Senhor”, e tocando apenas enquanto um “prazer da carne”.

Apesar de não ter acontecido os ensaios da banda “Máquina Rival” já que a banda estava em férias após terem gravado um CD demo e também por imprevistos pessoais ocorridos com seus integrantes, não tive a oportunidade de conhecer e conversar com os demais membros.

Mesmo assim, as falas de Gustavo, mostraram-se reveladoras e ricas de vários elementos constitutivos dos “Roqueiros de Cristo” enquanto uma identidade músico-religiosa, sobretudo por meio da recusa, um dos componentes identitários das subculturas, trabalhado por Hebdige (1987).

subculture – in the expressive forms and rituals of those subordinate groups – the teddy boys and mods and rockers, the skinheads and the punks – who are alternately dismissed, denounced and canonized; treated at different time as threats to public order and as harmless buffons.

Hebdige (1987) sustenta a ideia de que um dos ingredientes formadores das subculturas seria a recusa. Porém, se pensamos na recusa, seja por meio de roupas, posturas ou práticas dessas subculturas, porque não pensar, que da mesma forma que a recusa está contida, a afirmação também pode ser vista como mecanismos dinamizador das alternâncias?

Alternâncias essas que estão no bojo da identidade músico-religiosa. O signo da “recusa”, apontado pelo autor, é importante não apenas enquanto algo que está ali demonstrando uma realidade, que no senso comum poderíamos usar a conhecida frase “ele é do contra”, como Gustavo fala de si mesmo, mas nos permite questionar: o que tal afirmação pode refletir e refratar em outras realidades? Afinal de contas, o que é ser do contra?

Um dos pontos norteadores das discussões de Hebdige (1987) são os *accents*. São esses “tons” nos estilos que promovem a variedade de construções de linguagem, práticas e posturas, que conferem aos subgrupos e subculturas seus espaços. Os ensaios, enquanto esses espaços propiciadores de subjetividades conferem aos sujeitos e as bandas esses diferentes tons nas práticas de cada um.

Quando Gustavo se diz do contra, quando Antônio que tocava Metal sem ter muita afinidade ao gênero, ou quando Andrea se inspirava em cantores seculares como referenciais ao seu trabalho, são diferentes “tons”, que por meio das experiências de cada um, estão por definir seus

próprios estilos, marcas.

Se para Hebdige (1987) cultura consiste no nível pelo qual os grupos sociais desenvolvem distintos padrões de vida, dando formas expressivas às suas experiências sociais e materiais, as subculturas são uma gama de possibilidades dentro da cultura, como viabilidades dessas formas expressivas.

Posto isso, questiono como as subculturas fazem sentido para seus membros? Um dos caminhos trilhados pelo autor é que a significação não precisa ser intencional. Outrossim, subculturas são pelo menos em parte, representações das representações e esses elementos são obrigados a encontrar eco nas práticas de significação das várias subculturas.

Cada experiência produz um potencial infinito de novos significados. Por tal razão, em muitos casos essas multiplicidades de subjetividades podem gerar rupturas ou negociações, elaboradas no início do primeiro capítulo. Experiência, significação e expressão perpassam o tempo inteiro dentro das possibilidades das subculturas.

Um exemplo etnográfico a respeito desses movimentos de negociação e ruptura é como os roqueiros elaboram aspectos estéticos, em relação à aceitação ou negação das características corporais e físicas, aqui exemplificado pela relação com a negritude. Traços que comumente poderíamos associar aos fenótipos negros, como os cabelos crespos e cacheados são negados pelos Roqueiros de Cristo, negando suas ligações e identificações com a negritude, já outros signos que os tornam distintos como, por exemplo, as tatuagens, são enaltecidos.

Segundo Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, 51,7% da população residente no estado da Bahia, se autodeclarava parda. No campo, entre meus nativos ninguém se considerava negro, mesmo apresentando os fenótipos, o que de certa forma não se posta tão estranho, já que “é necessária mais do que descendência africana ou a experiência de discriminação para fazer com

que as pessoas se tornem ‘negras’ ou afro brasileiras por elas mesmas” (SANSONE, 2007, p. 248).

Andrea era uma das que mais defendia sua “brancura”. Sempre de cabelos escovados, recriminava veementemente quem dissesse que seu cabelo era ruim: “meu cabelo é bom. É liso, não tá vendo?” Quando José, antigo guitarrista da banda “Sem Fronteiras” alisou o cabelo, os demais membros ironicamente começaram a dizer que agora o cabelo dele estava ficando bom. Para Sansone (2007, p. 256), a questão dos cabelos funciona de forma mais marcante, no que se refere às discussões de etnicidade do que propriamente a cor da pele, “a cor é ainda mais determinada pelo cabelo crespo do que pelo tom de pele, e os cabelos lisos ou alisados são essenciais para permitir que o indivíduo passe de preto a pardo ou mulato”.

O cabelo liso além de ter o poder de tornar o indivíduo branco, está relacionado ao fato de que um bom roqueiro deve ter cabelos longos e lisos. Robson, vocalista da banda “Salvos por Jesus”, com cabelos naturalmente lisos e na altura dos ombros, esteve a maior parte do tempo com os cabelos presos. Mas, a cada apresentação os demais integrantes da banda sempre lembravam que ele deveria soltar os cabelos e “bater cabeça”, balançando as madeixas. Seguindo a ideia de que roqueiro tem que ter cabelo liso, os demais integrantes das bandas não deixavam o cabelo crescer justamente alegando que tinham cabelos ruins. Alguns deles poderiam ter se inspirado nos cabelos cacheados de Slash, antigo guitarrista da banda Guns N' Roses.

As subjetividades e identidades dos Roqueiros de Cristo parecem ser “pontos de apego temporários” (HALL, 2004, p. 112), já que se referem às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para eles. Esses “apegos temporários” fazem com que inclusive, muitas vezes seja difícil separar e identificar o que seja subjetividade, enquanto algo individual dentre as identidades, comuns aos demais.

Não apenas enquanto espaço de diferenciação, os ensaios são também espaços para a identificação do “nós” enquanto pessoas que buscam espaços para a construção religiosa e não pessoas que buscam uma religiosidade coletiva. Ou seja, elas buscam um espaço para além da igreja, por exemplo, onde possam pensar e construir a vivência pessoal do cristianismo, o que não quer dizer que busquem uma única vivência cristã, a mesma para todos.

Um dos roqueiros disse que somente quando conheceu um grupo que se reunia para tocar, e no qual as reuniões eram voltadas para momentos de conversas que “consistiam em desabafos, contar nossos pecados, pedidos de orações e discutir várias passagens da Bíblia” que ele teve uma experiência mais marcante no campo espiritual. Mesmo já tocando há muito tempo, foi necessário esse momento musical “diferenciado”, pois ele conta que nunca tinha encontrado um grupo com esse propósito antes, que ele sentiu uma afirmação em sua religiosidade.

A afirmação da religiosidade é um dos motivos de conflito entre pais e filhos, principalmente pelos constantes ensaios. Felipe, que mora com a mãe e a avó, sempre realizou os ensaios em sua casa, o que gerava conflito entre a família. Em uma das muitas conversas que tive na casa de Felipe, questionei se a família dele não se incomodava com o barulho dos ensaios aos sábados. Felipe me respondeu que sua mãe nunca havia reclamado, “mas que eu sei que não era fácil, que não era todo mundo que entendia”.

Nessa mesma conversa algumas horas mais tarde, chegou a mãe de Felipe, perguntando onde estavam os demais integrantes, e se não haveria ensaio. Diante da resposta negativa de Felipe, sua mãe desabafou:

Ah bom! Porque Felipe parece que não entende que todo sábado esse barulho incomoda! Ele acha

que todo mundo é obrigado a ouvir aquela barulheira. Eu sou obrigada a ficar ouvindo aquelas mensagens. Na minha casa ninguém vai me obrigar a me converter à religião nenhuma. Eu sou ateia e vou continuar assim. Aqui é minha casa, eu que mando. E eu ainda tenho que ficar ouvindo aquela voz chatinha. E eu tenho que aguentar o povo na minha casa até duas, três horas da manhã. É uma falta de respeito.

Respondeu Felipe:

Mas eu vou sair dessa casa, e quando eu sair não quero ninguém chorando, dizendo que eu sou ingrato e estou te abandonando. Eu vou embora e aí eu vou poder tocar no volume que eu quiser, na hora que eu quiser e vai entrar quem eu quiser na minha casa. Vou morar sozinho e fazer as coisas na hora que eu quiser fazer. E vou continuar pregando a palavra de Deus também!

Nesse momento a avó de Felipe pegou o crucifixo, pendurado no seu pescoço e perguntou se ele sabia o que era aquilo. Felipe replicou: “Isso é coisa do capeta! Isso de imagem, isso é idolatria.” “Não”, responde a avó dele, “isso aqui quer dizer que eu sou órfã, que já não tenho pai nem mãe”. E já gritando a mãe de Felipe encerra: E chega de falar de religião!

A relação com as mães apontam para características não só contra o *rock*, em alguns casos como a mãe de Mariana, que não permitia que ela ouvisse *rock* em casa, mas também contra a postura de conversão dos filhos, como exemplificado aqui. Nesses casos, parece que a atitude dos pais oferece uma oportunidade de uma “afirmação”, seja no *rock* ou no cristianismo, e em muitos casos essas dificuldades são sinalizadoras de que o trabalho de evangelização que estão fazendo será muito bom.

Se por um lado aqueles que ainda moram com os pais, demonstram queixas com relação à incompreensão aos ensaios, equiparando-se a uma “rebeldia” encontrada no *rock*, por outro lado aqueles integrantes que moram sozinhos tendem a falar sobre obediência e exaltação aos esforços paternos e maternos, demonstrando uma “obediência” cristã.

Ensaioando uma identidade, como está no título desse capítulo, funciona como a ideia de que tal identidade não está pronta, mas sendo rearranjada e afinada o tempo todo. E assim como uma música vai ganhando novas versões, não deixando de ser a mesma música, mas ainda assim sendo uma música diferente, os roqueiros vão ensaiando suas identidades até acharem o seu tom, ou seus “accents”.

2.2 Gêneros musicais e os discursos sobre cristianismo

As posturas dos Roqueiros de Cristo nos ensaios em relação aos gêneros musicais estavam ligadas à experiência que cada um apresentava com o que eles acham que é música (BLACKING, 2007). Tais experiências pessoais refletiam nas articulações feitas com a religiosidade de cada sujeito, bem como com os gêneros musicais.

Gustavo em alguns momentos se autointitulava roqueiro, mas em outros momentos metaleiro, e importa dizer que somente ele alegava o termo metaleiro. As entrelinhas de sua fala levantavam a possibilidade de pensar o metal enquanto uma forma mais “concentrada do *rock*”, já que para ele, o *rock* estava ficando popular demais, sendo associado ao mero “tocar guitarra”. “Tem muita banda que só por que têm uns solos de guitarra, as pessoas já querem considerar como *rock* e não é assim.”

Interessante observar que todas as bandas que Gustavo elencou como *rock* eram aquelas que não estavam fazendo sucesso no *mainstream*, sendo veementes quando diziam que Oficina G3 não era uma banda de *rock*. “Oficina G3 tenta de todo jeito virar uma banda de *rock*, mas eles não são”, comentou Gustavo.

O gênero musical *rock* não era a única possibilidade musical das bandas. Alguns integrantes possuíam projetos musicais paralelos, como é o caso do Gustavo que tinha mais duas bandas, sendo uma delas de *reggae*.

A intimidade e a familiaridade no caso daqueles que tiveram suas passagens iniciadas pela música, ecoavam nas músicas e composições cristãs, já que a diversidade dos gêneros era influenciada por uma série de fatores: “há o estilo elevado, estritamente oficial, diferente, como há o estilo familiar que comporta vários graus de familiaridade e de intimidade (BAKHTIN, 2003, p. 302).”.

Quando Moisés contou que não gostava de ouvir algumas músicas “porque elas me lembram meu passado pecaminoso”, mas em outros momentos dizia ser difícil se livrar das canções devido a sua boa qualidade musical. Pelas experiências, parecem que os gêneros musicais adquiriam características que extrapolavam uma mera escolha técnica por um gênero em detrimento a outro. Não é que se escolha “tocar *rock*” e não tocar MPB, mais também se escolhe as memórias e experiências (de)marcadas pelos gêneros musicais.

Diversos integrantes de diferentes bandas apontavam que 90% das músicas que ouviam eram *rock*, das mais variadas intensidade e nacionalidades. Em campo não houve uma conversa do que seria *rock* ou não. Várias vezes quando perguntei sobre o *rock* enquanto um gênero musical e eles não sabiam “definir” e me dar uma resposta do que o *rock* enquanto gênero musical devia ou não ter.

Às vezes nos ensaios da banda “Sem Fronteiras” as músicas de *rock* eram chamadas de “músicas mais pra frente”, “mais pesadas”, “mais rápidas”, “mais elaboradas”. Ainda que haja uma distinção entre os gêneros musicais, ela se apresentou bastante fluida e permeada por uma série de intencionalidades, como sugeria o campo.

Bakhtin (2003) em seus estudos sobre os gêneros discursivos, afirma que escolhemos as palavras de acordo com as especificidades do gênero discursivo usado no momento, o que parece ocorrer com o uso dos diferentes gêneros musicais das bandas. Pensando os gêneros discursivos como construções relacionais, o receptor não é um ser passivo, antes, perante o enunciado, ele pode completar, discutir, ampliar, direcionar e atuar de forma ativa no ato enunciativo. Os gêneros musicais para esses grupos pareciam assinalar diferentes formas da atuação musical. Bakhtin afirma que os discursos estão permeados por outros enunciados já proferidos em outras situações, o que ele chama de “memória discursiva” (2003, p. 301).

Feld por sua vez, nos estudos sobre gêneros musicais expõe que

não há um som que nunca se tenha ouvido antes. A memória, que aqui chamo de “memória musical”, se fazia presente na composição das canções que eram feitas, buscando elementos de outros gêneros musicais “já proferidos em outras situações” e bandas (1984, p. 368).

Durante os ensaios da banda “Sem Fronteira” existiam piadas em torno dos gêneros musicais, sobretudo em relação ao pagode, axé, funk, arrocha, fossem “do mundão” ou “da igreja”. As maiores piadas aconteciam em torno de Lázaro ex Olodum, muito famoso pelo “Axé Gospel”. Mas as piadinhas mudavam logo seu percurso para a seguinte colocação: “Mas é música de Deus, está salvando almas, então vamos respeitar”.

Se, contudo, em alguns momentos as músicas eram respeitadas em nome da religiosidade existentes nas letras, em outros momentos não era isso que ocorria. Existe uma banda chamada Diante do Trono, que durante seu período de sucesso ascendente perdeu vários adeptos, pois segundo alguns deles, o Diante do Trono estava saindo do foco cristão e apenas entrando no mercado comercial da música. Além da questão “comercial”, algumas posturas da banda são vistas por outros cristãos como posturas que estão fora da doutrina cristã.

Quando Roney comentou que eles não tocavam o “sobrenatural” de Deus, estava se referindo ao tipo de canções que em geral o Diante do Trono toca. Tanto Gustavo, baterista da “Máquina Rival”, bem como Roney, falaram que não escutavam música evangélica justamente pelas letras que versavam sobre a Teologia da Prosperidade. Gustavo disse: “A única banda que me fez voltar a ouvir música evangélica foi a PalavrAntiga”.

Com isso quero trazer à discussão de que a priori não existe uma aceitação em massa pelos sujeitos da pesquisa quando a música é “da igreja”, nem tão pouco uma negação generalizada quando as músicas são “do mundo”. Outras intencionalidades estão embutidas nas letras, pois se as palavras não são de ninguém e não comportam um

juízo de valor, estando a serviço de qualquer locutor e de qualquer juízo de valor, elas podem ser totalmente diferentes, até mesmo contrárias (BAKHTIN, 2003), sendo aceitas ou não, por outras escolhas além da letra e da instrumentalidade.

Existe um intenso caminho musical que retira inspiração para o *rock* cristão das canções “seculares”. Em uma conversa sobre o *rock* “proibido de ser tocado dentro de várias igrejas”, João comentou sobre uma entrevista que leu da banda Oficina G3. “Perguntaram pro Juninho Afram se ele ouvia *rock* secular, se era pecado ou não. Ele respondeu que a banda Oficina G3 só existe graças às bandas seculares, porque no Brasil não existem boas referências de *rock* cristão, e as que existem estão fora. Então que eles se inspiram sim nas bandas seculares de *rock* para melhorar a qualidade musical deles”.

Em um show da banda Oficina G3 em Florianópolis no começo do ano de 2011, Jean, tecladista da banda, declarou que não era um músico gospel. “Pra mim música é música e esse nome gospel só traz mais vergonha que prestígio.” Posteriormente referiu aos escândalos que muitos pastores e cantores com o nome “gospel” trazem a todo um grupo que se refere enquanto evangélicos.

Se por um lado Jean nega envolvimento com o movimento gospel, por outro lado, parece esquecer que foi por meio do mesmo movimento gospel que a banda conseguiu espaço e visibilidade, já que foi com o apoio da Igreja Renascer em Cristo, fundada durante o movimento gospel, que a banda conseguiu gravar seu primeiro CD. Tal situação é exposta no trabalho de Branco, no qual a autora descreve que algumas comunidades evangélicas

se propõem a exercitar um ministério alternativo e fora do que poderia se chamar de “idolatria” ou sistema “manipulador”, mas que,

contraditoriamente, têm em sua gênese social-histórica a própria cultura gospel. (2011, p. 113)

A fluidez dos gêneros musicais reflete diretamente nos discursos sobre cristianismo. Minha hipótese é que por meio da fluidez dos discursos sobre os gêneros musicais estava forjada uma fluidez dos discursos sobre as práticas religiosas do cristianismo evangélico, visto que nos momentos em que a música podia ser relativizada havia também uma relativização dos discursos sobre as práticas religiosas.

Mas afinal, o que o gênero musical “*rock* cristão” carrega em si? Se o Hino Nacional Brasileiro continua sendo Hino Nacional não importa em que ritmo ele seja tocado, samba, bolero etc. (MENEZES, 1996), é lançada a dupla pergunta: Não importa o ritmo das músicas cristãs que elas continuam sempre cristãs? Não importa a letra, *rock* continuará sempre *rock*? O que faz o gênero “*rock* cristão” diferente do *rock*?

Seria a diferença do *rock* cristão a própria instrumentalidade? Seriam os solos de Moisés diferentes dos solos de Paul Stanley, guitarrista do KISS? Se “música é música”, o que é música, afinal de contas? Ou talvez melhor: o que eles fazem com isso que chamam de música?

Conforme Nett (1994 apud AUSBERT, 2007, p. 34) a maneira pela qual os músicos cogitam a própria música é inerente à forma como os músicos cogitam o mundo em geral. Quando perguntei aos integrantes da banda “Perdoados” a diferença do *rock* por eles feito e o *rock* feito pelo “mundão”, a resposta foi que a diferença estava nas letras, sendo as primeiras carregadas de uma espiritualidade conferida pelo Espírito Santo. Já para Roney uma letra “cristã” não faz necessariamente uma canção cristã. Com maneiras diferentes de se

“pensar o mundo”, a música é pensada de forma distinta também.

a forma em que os músicos pensam musicalmente, as formas em que eles por assim dizer “pensam” suas músicas, depende em grande medida das formas como eles pensam seu mundo em geral. E, nesse contexto, as formas como uma sociedade pensa sobre o conceito de música, sobre a música na cultura, sobre os músicos, podem determinar muito sobre a forma como os músicos daquela sociedade pensam sua música (NETT, idem).

Sendo música “questão de marca e estilo de vida” (Firth, 2003, p. 97) não estaria a diferença do *rock* cristão no que eles fazem com esse gênero musical? Entendendo que as estratégias textuais variam de gênero para gênero (FABBRI, 1982, p. 13), podemos entender que é a maneira pela qual “pensam os músicos sobre a música” que apresenta a diferença entre os gêneros?

Voltando ao exemplo do Hino Nacional e fazendo um paralelo com a canção “*God gave rock and roll to you*”⁴, da banda inglesa de Hard Rock / Rock Progressivo Argent, fundada em 1969, composta por Russ Ballard em 1973, regravada por várias bandas de *rock*, entre elas o Petra, banda gospel estadunidense, que gravou a canção pela primeira vez no álbum *Come and join us* de 1977.

A banda KISS é conhecida por suas guitarras flamejantes e por quebrar seus instrumentos musicais quando cometiam erros durante os shows, famosa também pelas especulações de alguns fãs de que o

⁴ Essa canção será melhor discutida nas considerações finais.

significado das letras KISS, seriam abreviatura para Knights Insane in Service of Satan, embora isso não seja confirmado pela banda. Envolvida por essa “especulação satânica”, em 1991 KISS lança sua versão da canção intitulada “*God gave rock and roll to you II*”, com a letra quase totalmente mudada conservando parcialmente o título da canção.

Duas canções, duas bandas, um título. Poderia ter mais God em uma canção e mais *rock and roll* na outra? Para Aubert (2007, p. 26) “tanto os conceitos produzem música, [quanto] a música também pode levar à construção do sentido e do comportamento”, e isso nos coloca que o foco da discussão poderia estar nessa **construção** do sentido e do comportamento.

Os músicos estão constantemente criando novas fusões e conexões, e por essa razão os gêneros musicais estão a todo o momento em um campo no qual é difícil de encontrar uma “constância” (PIEDADE, 1997, p. 12). Devido a essa constante criatividade e aos processos de fusão, o que vemos em igual intensidade são os processos não apenas de construção, mas também de desconstrução, “de tensão e flexibilidade” (PIEDADE, 1997, p. 15).

De que forma essas desconstruções diferenciam o *rock* cristão enquanto um gênero musical? Desconstruindo a ideia de que *rock* cristão tem que ter obrigatoriamente letra cristã? De que só é *rock* gospel, se for “*White Metal* e não *Thrash Metal*? Para Firth (2003, p. 100), entre outras denotações, a música tem se tornado uma forma para demarcar o espaço privado, mas também uma forma de invadir um território demarcado.

O *rock* cristão importa nesse duplo sentido: demarcar seu território enquanto uma identidade músico-religiosa, buscando espaços junto às comunidades evangélicas, como também expandido o território demarcado pelo *rock*, que não admite um chamado “*rock* de autoajuda”.

Para González, os processos sócio-musicais estão implicados

em contextos sociais e grupais, acabando por propiciar classe de músicas que acarretam em espaço temporais.

Los procesos sociomusicales y socioculturales (como acciones humanas creativo-participativas), implican complicados y contradictorios avatares (ideas, motivaciones, creatividad, proyecciones) que se entrelazan sensiblemente a contextos grupales y sociales. Tales procesos dan lugar o propician manifestaciones y clases de músicas con determinadas implicaciones espacio-temporales, elementos consustanciales de esse acontecer y, a la larga, se constituyen em géneros y/o tipo genéricos musicales. Estos se establecen em una dinámica vinculante singular, surgen o se construyen mediante los citados procesos que el hombre protagoniza según necesidades expresivas, incidencias contextuales y su interacción permanente e ininterrumpida com el medio. (2010, p. 63)

Essas implicações complexas as quais o autor faz alusão conferem certa liberdade às construções musicais de tal forma que uma música cristã possa sim ser concebida sem uma letra cristã.

As trajetórias, experiências e aspectos emocionais dos Roqueiros de Cristo entrelaçados diferenciam o *rock* cristão enquanto um gênero musical que responde a certa demanda identitária. No livro, “O que é o *rock*” de Chacon (1985), o autor profere que o *rock* se define pelos seus integrantes, o que parece ser bem mais interessante a partir do momento que, seguindo as reflexões de González, vemos que

el género musical se origina y construye em la praxis sociomusical de individuos – creadores y participantes -, insertos em grupos sociales o comunidades que establecen espacios y ciclos específicos de realización genérica (incluso mediáticos, em la modernidade globalizada). (2010, p. 64)

Mas porque o *rock* cristão seria um gênero musical? Quem assim o nomeou? Como ocorre a divisão entre as canções que podem ser tocadas das que não podem? Quais são as divisões feitas entre as músicas “do mundão” e as músicas “da igreja”? Como os sujeitos da pesquisa fazem suas diferenciações separando curiosamente a “igreja” do “mundo”? E que separação é essa?

2.3 “Do mundão e da igreja”: leituras nativas do sagrado e do profano

Em janeiro de 2012, participei do “Vem Louvar Verão” um projeto organizado pela Igreja Batista Lindinópolis de Ilhéus. Todos os verões, nos últimos dez anos, durante alguns sábados do mês de janeiro, um palco para a apresentação de grupos cristãos é montado na avenida principal do centro da cidade, na qual milhares de turistas e cidadãos passeiam em busca da agradável brisa noturna que os verões de Ilhéus oferecem.

Em versões passadas, o projeto trouxe à cidade vários cantores

consagrados do cenário musical cristão, mas nenhuma apresentação de *rock*. Contudo, há um cantor que durante os dez anos compareceu em quase todas as apresentações do evento. O nome dele é Lázaro, conhecido como Lázaro ex Olodum.

Por meio do axé gospel, Lázaro arrebatava multidões. Seus shows estão sempre lotados com pessoas de várias igrejas, faixas etárias e localidades que se reúnem para dançar e cantar ao som de suas contagiantes composições.

Mas porque me remeto ao axé gospel nesse momento? Primeiro retomando a fala de Gustavo sobre estudar *rock* cristão na terra do axé e do candomblé. Dentre as várias associações que podemos fazer, uma delas é assumir de forma prévia, como fez Gustavo, que a Bahia inteira seja do axé e do candomblé, mesmo que ele não esteja se incluindo nessa totalidade.

Outro ponto importante é que mesmo o axé sendo associado a várias religiosidades africanas e a festa do carnaval, considerada por muitos evangélicos a festa mais “profana”, o axé gospel encontra livre caminho nas igrejas evangélicas nas cidades aqui pesquisadas.

Mas, o ponto em si que me faz tocar na apresentação de Lázaro, é que no mesmo dia de sua apresentação, a menos de uma quadra, estava ocorrendo um show da cantora baiana de axé Ivete Sangalo.

Algumas pessoas que estavam se dirigindo ao show de Ivete – e isso dava para notar, pois era uma festa de abada – estavam passando pela apresentação de Lázaro. Algumas permaneciam no local e até cantavam as músicas e depois seguiam para o show da Ivete.

Fiquei me perguntando: um mesmo gênero musical, o axé, um mesmo “jeito” de dançar. A mesma batida contagiante e frenética. Mas é tudo a mesma coisa? Bom, temos as letras que diferenciam, e também os propósitos das pessoas estarem lá, se bem que eu poderia dizer que tanto em um, como no outro lugar, havia pessoas que estavam ali para dançar.

A diferença pode ser pensada na fragmentação entre experiências que pertencem “aos deuses” das que não possuem esse pertencimento. Por mais que sejam os cristãos que estejam dançando ou cantando, o que havia ali, segundo eles próprios, é uma força sobrenatural que os move e os faz cantar.

Quando Agamben afirma que “sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses” e que “profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso os homens” (2007, p. 65), há uma clara posição de separação por meio da posse de algo.

Seria a expressão “do mundo” um indicativo de uma experiência em que “deus” não tinha a posse? Se sagrado era o pertencimento dos deuses, Agamben articula que “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2007, p. 66). Quando Roney afirma que são as palavras de morte e destruição que revelam o “natural de Deus”, parece haver um uso particular de palavras, que em certa instância não eram associadas às canções cristãs.

Retomando novamente as noções de sagrado e profano do trabalho de Meinerz (2010) e pensando meu campo, a dificuldade em “dizer em que estado se encontram os fiéis”, pode ser pelo fato deles não separarem, num sentido de “puro e impuro”, o que seja um sagrado e um profano, mas as separações ocorrem em um sentido contextual, de momento de falas e interpretações, estando o sagrado e o profano a níveis de conexões e relações que estão constantemente se ligando, desligando e religando.

Vários foram os teóricos que se debruçaram ao abrir caminhos rumo a um entendimento dos vários conceitos, crenças, dinâmicas que os termos sagrado e profano exercem sobre os grupos e indivíduos. Desde Frazer (1978), Durkheim (1996), Mauss (2005) e Eliade (1992), por mais que o assunto tenha sido exaustivamente estudado muito ainda pode ser analisado a respeito.

Afinal o que é sagrado e profano para os Roqueiros de Cristo dessas cidades? Como eles fazem tal divisão? Sagrado para esses roqueiros estava intimamente ligado a uma relação entre o gosto musical e a **uma** prática do cristianismo.

Em muitos casos o *rock* era visto como algo sagrado pelos integrantes das bandas, já que era uma forma de adorar a Deus e exercer o ide do evangelismo cristão. Certo, o *rock* agora é sagrado. Mas é todo *rock*? No início uma das hipóteses dessa sacralização do *rock* era por meio das letras. Letras cristãs, *rock* sacralizado? Não para todos. O *rock* ou qualquer outro gênero musical não tinha mais garantido a sua aura religiosa apenas pelas letras. Mas, se não é o gênero musical, a letra, o que sacraliza as músicas?

Se profanação, segundo Agamben (2007), seria restituir aos homens, as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses, o campo aponta para um restituir, ou distribuir contínuo e mútuo. Parece que ocorre uma restituição, ora aos homens, ora a Deus, a ponto de que “o mundão” tenha aspectos “da igreja” e o oposto também seja verdadeiro. Mas para além de uma sacralização do profano, penso que é difícil definir essas fronteiras e separá-los.

2.4 Os Roqueiros de Cristo em versos: censurado!

A banda “Sem Fronteiras” sempre ensaiava canções de sua própria composição. O compositor da banda era um dos guitarristas, Moisés. Na banda “Salvos por Jesus”, a maioria dos ensaios era de músicas da banda Oficina G3, embora tivesse a tradução de uma das canções da banda estadunidense Creed e mais duas ou três canções compostas pelo vocalista, que inclusive colocou a importância de que a banda também tocasse e cantasse músicas em inglês, porque segundo ele “*rock* tem que ser cantado em inglês”.

Sendo as músicas não liberadas para serem trabalhadas nessa dissertação, já que as mesmas não estavam registradas, recorro à memória para levantar algumas temáticas musicais apresentadas. Não é difícil apontar tais temáticas, pois as mesmas se repetem em outras canções cristãs. As temáticas das canções giram em torno de mensagens bíblicas, mensagens sobre a salvação eterna para aqueles que se arrependem e “entregam sua vida a Deus”.

Outra temática que perpassou a maioria das canções estava ligada à exaltação da grandeza de Deus. A mudança de vida que as experiências espirituais proporcionaram também era um ponto central nas canções. As recompensas à obediência divina estavam em quase todos os refrãos, fazendo com que as músicas sejam um forte indicativo de como a religião está de algum modo, consoante Geertz (2008, p. 79), por responder pelos sofrimentos e mazelas humanas no espaço terrestre.

Na banda “Os Escolhidos”, as canções, segundo o vocalista e compositor, não falavam do “sobrenatural” de Deus, mas sim do “natural”. Interessante que se para um senso comum dor, morte, miséria e destruição estariam relacionados a algo que não é natural, vendo tais colocações como distúrbio da ordem social ou econômica, Roney coloca que é justamente sobre essas coisas que está repousado o natural de Deus. “A bíblia fala muito mais sobre morte e sofrimento do que sobre carro e essa coisas todas”, afirma ele.

As letras das canções eram a maneira pela qual a plateia avaliava o nível de santidade e ligação com o mundo espiritual e as bandas. Talvez por isso não me foi concedida a publicação das letras. Seria esse espaço da dissertação visto como um lugar impuro, onde não seria reconhecida a espiritualidade das letras?

Felipe dizia que gostava dos meus “comentários e pensamentos secularistas”. Para ele, tudo o que eu pensava e refletia, mesmo que fossem falas a respeito da Bíblia, estavam baseadas nas minhas “experiências seculares”. Felipe até sugeriu que os demais membros da

banda orassem por mim porque segundo ele, o secularismo estava acabando com meu cristianismo. Seria eu tão secular a ponto de não merecer entrar em contato com as canções?

Se as letras das músicas buscavam uma revelação de Deus e da comunhão que os integrantes da banda tinham com Ele, o recuso de transcrever as letras revelou possíveis diferenças entre uma música que é apresentada em diferentes espaços, pensando ainda na dissertação enquanto um espaço, um território delimitante.

A forma como as canções são entoadas e como os instrumentos são executados são feitos de maneiras distintas quando os espaços também são. Uma mesma música tocada dentro da igreja, ou em uma escola, apresenta um conjunto de situações altamente particulares entre cada evento. Não só pelo próprio espaço, bem como a maneira como a plateia interage com a banda. Estariam preocupados também, com a reação que a academia tivesse com relação às letras?

Levanto essa pergunta, pois quando me foi apresentado que as letras não poderiam ser publicadas por não estarem registradas, eu me prontifiquei a ajudar no processo de registro das canções. Nos ensaios seguintes, em todas as bandas, toquei no assunto por várias vezes e ninguém me deu uma resposta ou sinalizou algo. Em resposta ao silêncio prolongado acabei por desistir da insistência. O motivo para a não permissão não era simplesmente o registrar das canções. Outras preocupações estavam imbuídas, na recusa dos roqueiros. Quais seriam elas?

3 “Quantos estão aqui para adorar ao Senhor?” Quando o aqui é palco e quando é altar

Entendendo que assim como os gêneros musicais e a posição “do mundo” e da igreja” estavam presos às intencionalidades e perspectivas, as apresentações feitas nos palcos eram diferentes das que ocorriam nas igrejas. Embora o altar possa ser visto como um tipo de palco, havia uma separação feita nas falas nativas: palco para as apresentações fora da igreja e púlpito / altar para aquelas que ocorriam dentro.

Existia uma atitude contemplativa nas apresentações feitas no templo. Segundo Finnegan (2003, p. 183), durante muitos anos as igrejas cristãs estavam baseadas em cultos em que a contemplação era uma forma de reverência a Deus. Hoje em dia, embora tenha mudado as maneiras de demonstrar a reverência, o sentido contemplativo continua presente, sobretudo nos cultos nos quais há uma contenção da movimentação dos corpos.

Mesmo hoje existindo uma quantidade de igrejas evangélicas em que as danças e as palmas fazem parte da liturgia, não era essa a prática que ocorria entre as igrejas das quais os Roqueiros de Cristo aqui pesquisados faziam parte. Em algumas delas as palmas eram permitidas, mas a dança quando ocorria era reservada a apresentação de uma coreografia ensaiada.

Esse capítulo, a partir das discussões de performance, enquanto uma perspectiva crítica que procura “identificar os gêneros particulares de performance de um grupo e de como as pessoas o constroem e produzem” (BAUMAN, 1977 apud LANGDON, 2007 p. 8), procura problematizar as posturas das bandas, atentando para dois contextos específicos: tocar na igreja e tocar em lugares outros.

Além das apresentações ocorridas nas igrejas e fora dela, tive a

oportunidade de participar de um *workshop* na cidade de Ilhéus, que também será discutido aqui. Administrado pelo pastor Wesley Rós, a temática central do *workshop*, foi a maneira como os músicos cristãos deveriam se comportar no altar, maneira que deveria se diferenciar do comportamento das apresentações no palco. O *workshop* foi um bom exemplo etnográfico para perceber como os espaços estão intrinsecamente relacionados à maneira **como** os eventos ocorriam.

Importante ressaltar que o título desse capítulo configura-se como uma pergunta, ou seja, uma interação com o público, sinalizando que o público é parte fundamental nessa dinâmica (FINNEGAN, 2003, p. 184).

A pergunta “quantos estão aqui para adorar ao Senhor?”, indica uma relação de alegria e felicidade ao “adorar”. A ideia de prazer apresenta distintas conotações, que estão imbricadas em alguns outros elementos, como por exemplo, o espaço físico. Não somente o espaço físico, mas, segundo Rosaldo (2000) existe uma série de fatores que posicionam os sujeitos e suas emoções, nas experiências que esse sujeito carrega em si. Relações de poder, níveis hierárquicos, conhecimentos de certas coisas e o não conhecimento de outras são alguns dos fatores que estão relacionados às emoções dos sujeitos posicionados.

3.1 You gotta put your faith in a loud guitar – o Rock Cristão como prazer pessoal

Nos ensaios de todas as bandas, após várias mudanças de tom, entradas, batidas e duetos, quando a música ficava “no ponto”, a alegria era contagiante. Várias vezes em meio a um solo de guitarra que na oitava tentativa ficou certo, um momento de risadas e descontração predominava no ar. Felipe, baterista do “Sem Fronteira” geralmente

dizia: “Aí, meu fio. A pegada é essa!” E outro integrante sorrindo gritava “É isso aí Deus”.

Os instrumentistas que conseguiam mostrar suas técnicas musicais ganhavam certo ar de mestre, de conhecedor musical. Durante os ensaios da banda “Salvos por Jesus”, quando o guitarrista solava, os demais integrantes diziam rindo, “esse aí é o novo Juninho Afram”, se referindo ao guitarrista da banda Oficina G3. Expressões como “esse menino é *cabuloso*” ou “esse cara toca sinistro”, estiveram sempre presentes nas falas, como forma de elogiar as performances dos instrumentistas.

Os ensaios eram situações agradáveis, um momento de sociabilidade, de reunir amigos e principalmente tocar o que gostava. Certa vez Roberto, um amigo, que tocava baixo na igreja a qual ele frequentava para cobrir a falta do instrumentista, me disse que não aguentava mais tocar Aline Barros, fazendo menção a uma das cantoras do cenário pop gospel brasileiro. “Eu quero tocar *rock and roll* velho”, ele desabafou.

Apesar de ter um discurso oficializado pela instituição igreja de que o propósito principal das coisas deve ser adorar e servir a Deus, não é isso que a queixa de Roberto parece ecoar. Ao mesmo tempo em que há essa predisposição em servir ao Senhor, também há um desejo de tocar o que dá prazer. Encarando “a questão de gosto” enquanto algo pessoal que remete a um prazer individual, o *rock* cristão acaba envolvendo uma demarcação da privacidade e do prazer que a música tem o poder de gerar.

Como se relaciona essa busca pelo prazer pessoal advinda do *rock* e a execução musical enquanto um prazer espiritual por meio do cumprimento das ordenanças divinas?

Assim como os gêneros musicais podem ser pensados como forma de forjar um novo discurso, quiçá um pouco mais flexível em relação aos discursos cristãos, o prazer que é mediado pelos objetivos

espirituais, pode ser pensado também em nível de legitimação de um prazer carnal?

Ser um Roqueiro de Cristo perpassa por diferentes níveis de prazer: o prazer em tocar *rock*, o prazer na execução das obrigatoriedades da dádiva, ou seja, a evangelização como obrigação ao dom da música e o prazer corporal. Antônio baixista da banda “Os Escolhidos” disse que gostava de ir aos shows de *rock* e metal porque relaxava, e podia experimentar o prazer espiritual de Deus refletido nos músicos e no local da apresentação.

A expressão do prazer estava relacionada às performances e os espaços onde ocorriam as apresentações dos grupos. A expressão corporal e sonora, os instrumentos e as elaborações musicais eram mais acentuados nas apresentações que ocorriam fora das igrejas. É preciso dizer também que mesmo sendo bandas de *rock*, o repertório de músicas desses gêneros ficam reservadas a uma ou duas canções de *rock* sobrando o restante do tempo à apresentação das “músicas mais lentinhas”, também chamadas de músicas de adoração.

Se os shows têm embutido em suas práticas a demonstração de uma efervescência corporal enquanto forma de sinalizar a presença divina, o “tocar na igreja” trabalha diretamente com o prazer espiritual. Banda boa é aquela que colabora com a “manifestação do espírito”, frase de uma das canções da banda “Sem Fronteiras”. Manifestação essa que ocorre pelo derramar das emoções; lágrimas, risadas, orações em voz alta, mas não de movimentos dançantes.

3.1.1 “Quantos estão aqui para adorar ao Senhor?”: quando o aqui é o palco

Em um dos ensaios Felipe sugeriu que se fizessem algumas fotos para divulgação da banda e um clip musical. Durante sua

argumentação Felipe me olhou e disse:

Mas as pessoas perguntam, cadê a preocupação com as almas aí? Por que fazer um clip não pode ser considerado como algo pras almas? Cadê o pecado em querer fazer um clip bacana, bonito?

Embora o discurso sobre a evangelização seja bastante forte, é possível enxergar uma forte preocupação nas coisas “terrenas” que envolvem o tocar: a qualidade musical, a imagem comercial das fotos, a preocupação de que eles estivessem trajando um mesmo estilo de roupa e que combinassem com uma banda de *rock*.

De modo geral, os roqueiros tinham certo cuidado com as roupas que vestiam, principalmente durante as apresentações. As mulheres não deveriam usar roupas justas e curtas e os homens não podia usar roupas velhas e coloridas demais.

Em uma das festas temáticas que a banda “Salvos por Jesus” realizou para arrecadação de dinheiro para construção do próprio estúdio, os músicos da banda combinaram a roupa que iriam usar. A festa era à fantasia com tema livre. A banda tinha combinado que eles iriam usar roupas da cor preta, como faziam nas apresentações. O líder da banda avisou antecipadamente para Mariana, que ela não deveria usar roupa colorida, muito menos usar seu chapéu Panamá.

Decidido que eles usariam roupa preta na festa à fantasia, cheguei ao evento e vi todos eles com macacões azuis, fantasiados de operários. O detalhe curioso é que um dos guitarristas e o vocalista estavam usando máscaras do personagem de filme de terror, Jason.

As máscaras tiveram um impacto visual que foi bem aceito pelo público. Durante a apresentação da banda era possível ouvir frases como “toca aí Jason!”. Era notória a importância do visual nas bandas de *rock*, principalmente nas apresentações no palco. Os tatuados se preocupavam

em deixar as tatuagens à mostra. O uso de preto era quase uma regra. A única que não seguia esse padrão indumentário era Andrea. Sempre usando estampas floridas e acessórios delicados nos cabelos, seu estilo em nada se pode identificar com o que se espera, a partir de um senso comum, dos roqueiros.

Além da preocupação com as roupas, cabelos e as cores das roupas que usavam, existia também uma preocupação moral com os mesmos pontos. Felipe, baterista da banda “Sem Fronteiras”, várias vezes decidia sobre as roupas que Andrea poderia usar ou não sob a justificativa de que a depender das roupas que ela usasse, tiraria a concentração do público masculino. Em resposta, Andrea dizia que eles não tinham “moral” para falar das roupas femininas, já que eles também usavam calças justas em suas apresentações e que isso também podia ser considerado como algo que desconcentrava as mulheres.

Em palco, as preocupações com a roupas versavam mais em direção a estar bonito, estar com roupa de roqueiro, cabelo bem feito. Existia sim essa preocupação moral com a roupa, mas ela era mais acentuada nas apresentações que ocorriam no altar.

Assim como o “aqui” muda, se palco ou altar, o sentido do “adorar” também. Com isso quero dizer que a pergunta “quanto estão aqui para adorar o Senhor”, tem dois pontos fortemente cambiáveis, o aqui e o adorar estão potencialmente conectado ao espaço. Dessa forma, o termo “adorar” a Deus, assume distintos significados. Adorar em um momento pode ser cantar, em outros dançar. Adoração pode indicar um gênero musical ou em outros contextos mais amplos, adorar é um estilo de vida, o qual está totalmente consagrado às práticas de vida evangélica.

Nas apresentações que a banda “Sem Fronteira” realizou, a

vocalista Andrea sempre questionava, com as mãos levantadas, quem estava ali para adorar ao Senhor. Após ouvir um “eu” ela completava: “Então adore ao senhor com toda a sua voz, com todo seu entendimento. Adore ao Senhor com palmas, danças”. As apresentações em palco eram combinadas com uma “liberdade” para de fazer algumas coisas que na igreja não eram permitidas. Uma das práticas recorrentes nos show do *rock* cristão é a dança, a qual consistia em pular em cima das demais pessoas e sair correndo no meio da plateia, sacudindo a cabeça, levantando os braços.

Em todas as apresentações, era possível ver que quanto mais o público dançava e pulava, mais havia uma interação positiva entre o palco e o público, as pessoas estavam gostando do que ouviam e viam. Um bom ou mal show está imbricado na competência que os músicos tem em engajar a plateia. De acordo com Fabbri

the distance between musicians and audience, the overall dimensions of the event are often fundamental elements to the definition of a genre, and often guide the participants, in the right or wrong way in determining what they should expect about other rules of genre; often “how you are seated” says more about the music that will be performed than a poster does. (1980, p. 4)

A expressão corporal, pela sua importância ligada à experiência, é um dos pontos que “diz muito sobre a música” e sobre a exibição musical. Quando Aposan, baterista do Oficina G3 diz que o *rock* não é para ser tocado na igreja de quatro paredes, estaria aí contido a ideia de que o *rock* sofre uma forma de represamento da sua potencialidade corporal?

Em alguns momentos da dança, a qual ocorria nos cultos do Ministério Guerrilha em Itabuna, em uma olhada rápida poderia ser

difícil distinguir entre briga ou dança. Quando o Ministério Guerrilha ainda estava em atividade, o pastor da comunidade aconselhou que os membros não fossem aos cultos de coturno, pois o sapato estava machucando outros membros durante as danças.

As danças, que são contidas dentro dos espaços da igreja, eram extravasadas nos shows, não somente de *rock*, mas também nas apresentações de Lázaro, cantor de axé gospel.

Dawsey (2006), no artigo intitulado “O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem”, discute a experiência dos devotos em Aparecida a partir de duas relações liminares: com a santa e com o lobisomem. A santa encontrada no altar da igreja, em um local especialmente escolhido para que os fiéis a pudessem ver e admirar, e a mulher lobisomem, que ele encontrou no parque de diversões. Na primeira relação há elementos que procuram neutralizar, as tensões geradas no cotidiano dos devotos; já a segunda relação, dá a oportunidade de extravasar tais tensões, no parque de diversões na figura da mulher-lobisomem, entre outros.

Se na Aparecida de Dawsey (2006), a mulher lobisomem pode evocar um estado de inervação corporal frequentemente reprimido, me questiono se as exhibições de *rock* não indicam também uma dinâmica corporal reprimida. Durante as canções, homens e mulheres se espalham durante o local dançando. Não há casais dançando, mas cada um balançando seu corpo no ritmo das canções. As danças seguem livremente durante todo o show.

Ao contrário de outros shows, como por exemplo, de bandas de forró ou nas apresentações de Lázaro, não existe um discurso de como se deve dançar, lembrando que na época do Ministério Guerrilha, o único conselho dado a respeito da dança, era que os membros da comunidade evangélica não usassem coturno, mas não houve proibição da dança ou que eles dançassem mais comportados.

Nos últimos 15 anos várias igrejas evangélicas têm investido no “Ministério da dança”, no qual coreografias, na maioria com passos

semelhantes ao balé clássico e o Hip-hop, são exibidas nas igrejas em datas comemorativas. Em tais apresentações não são todos os membros que podem dançar, mas apenas aqueles que tiveram a dança domesticada em coreografias e em passos ensaiados.

Os “Ministérios de dança” consistem em grupos mais ou menos fixo de mulheres que ensaiam coreografias para serem apresentadas durante os cultos. Outra mulher é a coreógrafa, mas a decisão dos passos também pode ser feita de forma coletiva, e nada impede que a coreógrafa também participe como dançarina. Em geral, o Ministério de dança é uma das atividades voltada para o público jovem e adolescente da igreja. As roupas, sempre bem compridas, com mangas compridas, são delicadamente analisadas, principalmente buscando evitar transparências dos tecidos.

De forma oposta, as danças nos shows de *rock* promovem a liberação corporal por meio de uma manifestação e exibição uma teatralidade que pode ser entendida aqui como a situação na qual o indivíduo usa sua presença física e mental com leis que diferem da vida cotidiana (BARBA apud SCHECHNER, 2001). Vemos então, que a dança nas apresentações de *rock* difere do cotidiano da vida evangélica, a qual prega um adestramento corporal em oposição ao extravasamento das energias corporais.

Estariam estas apresentações por romper essa ligação entre uma performance de culto e uma performance que poderíamos dizer mais relaxada? Mesmo que em alguns momentos haja a cobrança de uma postura de respeito, que se assemelha a alguns momentos do culto, como por exemplo, o silêncio e o abaixar da cabeça durante as orações que ocorrem nos shows, alguns comportamentos de “desrespeitos” podem ser relativizados, o que não ocorre no espaço dos templos.

Voltando ao cenário do parque de diversões em Aparecida, donde Dawsey (2006, p. 141) compara os públicos, chamando de “integral” o público que está na igreja e que responderia a uma

“demanda de obrigações” em contraposição aos mesmos fiéis que passeando pelo parque, estando ali de forma mais espaçada, seria o “acidental”.

No parque de diversões, porém, as pessoas mais se assemelham ao que Schechner chamava de “público acidental”. Sua presença, de caráter voluntário, nesse local profano não responde as obrigações rituais. Paga-se o valor do ingresso, tal como se faz em uma área comercial de puro entretenimento.

A partir de tal cenário arrisco uma comparação. O parque me leva a pensar que as apresentações de *rock* nos palcos – apesar de seu aspecto de culto – consistem em práticas mais espaçadas, dando certa liberdade de ir e vir dos evangélicos.

As apresentações das bandas de *rock*, em eventos nos quais várias outras bandas também se apresentaram, parece ser a ocasião em que as pessoas da plateia, inicialmente sentada, começavam a amontoar as cadeiras no fundo do salão e a procurar espaços onde pudessem deixar que a música fluísse em seus corpos. Interessante observar que tal atitude está presente de forma geral nos show de *rock*, nos quais em algumas situações a intensidade do show só é sentida no esgotamento físico.

Se nas bandas que tocam músicas de adoração, a responsabilidade dos músicos é fazer com que a plateia mantenha-se calma, em processo de contemplação do divino, as bandas de *rock* têm que mostrar sua competência com relação a “balançar o público”. Como assevera Langdon (2007), existe uma responsabilidade sobre a competência assumida pelos autores da performance, os quais devem

exibir talento e as técnicas necessários de falar e agir com as apropriadas maneiras

No *workshop* que ocorreu em Ilhéus e foi apresentado pelo Pr. Wesley Rós foi discutida a questão dos músicos cristãos tocando em bandas seculares, ou seja, sem ligação com nenhuma igreja evangélica. Wesley Rós iniciou sua carreira musical em bares e chegou a ter uma de suas participações musicais tocada em novela da Rede Globo. Hoje, o Pastor possui um estúdio musical e continua trabalhando com bandas seculares, produzindo CD para grupos que não tem vínculo religioso explícito em suas performances.

Aposan, já citado aqui, também contou sua experiência a respeito de tocar em bandas que não as da igreja, tocando durante muitos anos com artistas seculares, pois tocar era sua profissão, e ele não tinha até então uma banda cristã que o contratasse em tempo integral. Quando a banda Oficina G3 o contratou em tempo integral, ele parou de tocar com bandas seculares. Mesmo com o discurso de que a música era trabalho, o próprio Aposan contou que ele já não queria mais continuar tocando no secular porque isso estava afetando a relação dele com Deus.

De forma geral, os integrantes das bandas aqui pesquisadas não viam a música como sua futura carreira profissional. A maioria deles trabalhava com alguma coisa que não tinha ligação com a música, menos Mariana e Moisés que além de ter um emprego fixo não musical, às vezes davam aula de bateria e violão, respectivamente, e Felipe que trabalhava como vendedor em uma loja de instrumentos musicais. Roney é o único que afirmou que “meu destino é o palco. Não sei como,

nem quando isso vai acontecer, mas o palco é meu destino, isso eu sei.” Carlos, quando mais novo, pensou em seguir a carreira de músico, mas agora disse que não pensava mais na música enquanto profissão, mesmo assim ele disse que não queria deixar de tocar e de ter banda.

Quando eu tinha a banda de Metal, eu não tava preocupado com as coisas do Reino de Deus. Eu estava ali muito mais pela carne. Estava ali tocando meu som, porque eu gostava de fazer aquilo. Ricardo era quem mais era preocupado com isso. Ele sempre falava pra gente ter o foco em Deus, mas quando chegava ao palco, eu só queria descer o braço. Não me importava com as pessoas. Só queria tocar.

Tal depoimento foi dado por Felipe, quando ele já não estava mais na banda “Perdoados”. Bem provável, ele só tenha me contado isso porque a banda não exista mais e tal comentário serviu para mostrar, por contraste, que essa banda que ele tinha agora, estava totalmente focada nos propósitos de Deus. O prazer pessoal parece indicar um distanciamento daquilo que seria prazer para Deus.

Nas apresentações fora das igrejas se torna perceptível um furor maior ao se tocar, seja pela possibilidade de por em prática toda a competência musical do instrumentista, seja porque os roqueiros podem demonstrar a plenos pulmões que estão fazendo um “som diferente”. Há um prazer em tocar *rock* nos palcos, bem como uma preocupação com a

qualidade do som.

Isso ficou evidente na festa à fantasia organizada pela banda “Salvos por Jesus”. A banda já vinha ensaiando há vários meses e levou cerca de um mês entre a ideia e a execução da festa. Porém, no dia do evento, segundo o vocalista da banda e os guitarristas, o som não estava bom. A banda cantou três músicas e depois um som mecânico seguiu tocando até o final do evento. O vocalista explicou porque não iam seguir com a apresentação:

A gente não vai continuar tocando porque pra gente o som não tá bom. E não adianta a gente ficar cantando e tocando se o som não tá bom. O povo gosta porque é barulho, mas a gente, desse jeito, não vai tocar não.

No início da festa, juntamente com a oração, a banda explicou que a banda tinha como propósito levar a “Palavra de Deus” e nesse exemplo, tocar para Deus não podia ser feito de qualquer jeito.

No palco, o prazer em tocar *rock* é explicado pelos integrantes da banda como a alegria de Deus pelo trabalho deles, e se Deus se alegra com o trabalho, se alegra com os filhos que estão trabalhando pela causa divina e é isso que dá para eles a alegria, e o prazer em tocar.

Tocar no palco é uma possibilidade de liberdade em vários sentidos: a liberdade em usar outros estilos de roupa, em tocar o que a banda quer, em poder dançar do jeito que se quer, é a possibilidade de viver a música para além do profissional e do missionário, já que a maioria dos integrantes que tem bandas também toca em suas igrejas.

Era no palco inclusive que as mulheres encontravam caminhos para fazerem-se perceptíveis, o que geralmente não ocorria durante os ensaios e nas apresentações no altar. O próximo subcapítulo continuará a mostrar como o palco é o espaço em que os roqueiros são protagonistas

de suas próprias canções.

3.1.2 O palco como espaço de visibilidade feminina

Se durante os ensaios as mulheres não apareciam muito com suas opiniões musicais ou interpretações bíblicas durante as discussões, no palco elas assumiam um papel de líder. De certa maneira a vocalista assume esse papel de líder e de intermediário entre a banda e a plateia, por carregar em si o papel de vocalista, mas no caso da baterista seu papel de destaque é assumido por ser uma mulher tocando um instrumento que normalmente é tocado por homens. Esse subcapítulo tem como objetivo discorrer sobre o palco enquanto um enquadre que dá ao gênero feminino uma visibilidade maior.

Cohen (1991) e Firth (1981) observam que as mulheres costumam ser vistas como não musicais no gênero musical *rock*.

Segundo Cohen, devido às relações de gênero próprias à cidade de Liverpool, as mulheres não se interessam pelas técnicas de produção de som e de música, sendo em sua maioria cantoras de fundo, os instrumentos e a composição sendo territórios masculinos (JACQUES, 2007, p. 96).

Assim como no contexto inglês estudado pelos autores citados acima, salvando as devidas proporções, em Ilhéus e em Itabuna é muito mais fácil achar cantoras do que instrumentistas dentro dos grupos de música cristã, não somente no gênero do *rock*.

Várias vezes durante os ensaios, quando Andrea queria dar sua

opinião sobre algo, ela começava a gritar dizendo que também queria falar. Conseguia dois minutos de atenção, mas logo em seguida um dos meninos começava a falar ao mesmo tempo fazendo com que Andrea desistia de completar sua argumentação. Andrea estava em uma constante luta para conseguir seu espaço e respeito na banda.

Em uma das conversas sobre tocar e ouvir música secular, perguntei para Andrea qual era a opinião **dela** sobre o assunto. O baixista subitamente entrevistou dizendo: “Ela não tem a maturidade que a gente tem para responder isso Nádia”. Insisti que eu queria ouvir a opinião **dela** sobre o assunto. Em muitos momentos era comum que vozes masculinas interrompessem o que Andrea falava, alegando que ela “não entendia nada daquilo.” Percebe-se aí que a dificuldade na conquista de espaços femininos em bandas de *rock* reflete um universo, que apesar de ser pensado como fazendo parte da contracultura é amplamente carregado por posturas machistas.

Em situação oposta à Andrea, Mariana não arriscava “ganhar” a fala. Ela chegava, tocava e depois ia embora. Mas como elas se comportavam fora desse espaço dos ensaios? Nas reuniões pós-ensaio na Praça do acarajé, em Ilhéus, as mulheres, e aqui muitas vezes eu me incluía, apenas ouvíamos os que os homens estavam conversando.

O espaço onde as mulheres tinham uma visibilidade maior era no palco. Quando a banda “Sem Fronteiras” iniciava sua apresentação, quem comandava o exato momento do início da apresentação, era Andrea. Sempre existe uma pequena conversa entre a vocalista e a plateia, com perguntas do tipo: “quantos estão aqui para adorar? Quem quer ter uma experiência real com o Senhor? Quantos estão preparados para sentir o sobrenatural de Deus aqui?” Seguido de tais perguntas, vinha uma leitura de algum versículo bíblico e a relação do mesmo com o cotidiano. Quando acabava esse momento, Andrea sinalizava para que os instrumentais comessem.

No meio da música, no momento chamado ponte, no qual

ocorre o “mantra evangélico” Andrea retomava as palavras sobre salvação, arrependimento, perdão, esperança de um futuro próximo melhor. Na maioria das vezes, durante o “mantra evangélico” Andrea chorava e dava muitas risadas. As lágrimas surgiam quando ela falava sobre “o quanto somos mal e ainda assim Deus nos ama” e as risadas quando dizia “Deus é muito bom. Ele quer te fazer uma nova criatura, te restaurar. Deus se preocupa com você”.

De certa forma, Andrea tinha um local privilegiado na banda, durante as apresentações. É ela quem interage com o público, por estar “na frente” tanto no sentido espacial, quando imaginamos que na maioria dos eventos, os músicos assumem um espaço de destaque, e assume um prestígio maior por ser vocalista e administrar essa interação banda / público / homens / Deus, não necessariamente nessa ordem.

Depois das exibições havia um momento de elogios. Às vezes os elogios eram de ordem “espiritual”, às vezes de natureza pessoal. Geralmente Andrea respondia aos elogios alegando que só fazia “a vontade de Deus” como uma obrigação, e não via a música enquanto uma capacidade a qual ela desempenhava por méritos próprios. Para Andrea, a religiosidade e a demonstração da mesma podem ser pensadas por meio de um discurso uno em que a religiosidade não deve ser um tom na vida da devota, mas a harmonia total da mesma. Aqui, a perspectiva de Andrea assemelha-se a de Simmel

(...) para os verdadeiramente religiosos, a religião continua sendo a forma de todo pensamento e ação, de todo sentir e querer de toda esperança e desespero; não é apenas um som que acompanha todo o resto, mas é, de fato, a tonalidade fundamental de todas as harmonias e dissonâncias da vida em sua plena tensão e alívio. A religião não toma emprestado seu significado metafísico ao objeto a que se orienta, mas tal significado se

enraíza na existência dele. (1991, p. 17).

Seria o palco, visto pelas mulheres, um espaço para demonstrar o vigor religioso em suas vidas? Uma oportunidade para a demonstração dessa “harmonia total” como proposto por Simmel?

Mesmo Mariana não sendo vocalista também possuía um lugar privilegiado. Nos evento em que participou o público tirou várias fotos dela. Sempre havia comentário como “Ih, olha uma menina tocando bateria!”.

O palco era para essas mulheres o espaço onde eram protagonistas de suas próprias visibilidades. Nas igrejas que cada uma delas participava não era isso que ocorria. Andrea se queixava que na igreja dela o público só elogiava o louvor quando era ministrado – uma palavra comumente usada como sinônimo de cantar – pela mulher do pastor da sua igreja. Comentava Andrea: “parece que só tem unção quando é Joanna que canta!” Já na igreja da Mariana, o foco da banda estava na vocalista.

Se não tinham espaços nos ensaios, nem em suas igrejas, no palco, por meio dos que “estão aqui para adorar o Senhor”, eram vistos e respeitados, inclusive as mulheres.

E assim como as mulheres apresentam performances que correspondem a contextos particulares, isso acontece de forma ampla com todos os integrantes. Se eles têm uma performance para os palcos, apresentam uma maneira de se portar distinta no altar, o que será visto na seção a seguir. Continuando com as análises a partir das performances dos Roqueiros de Cristo, veremos que as performances, conforme nos diz Langdon (2007, p. 8) são “eventos situados em contextos particulares, construídos pelos participantes”.

3.2 “Meu prazer é te adorar” – Quando o aqui é altar

Em espírito e em verdade
Te adoramos, te adoramos
Rei dos reis e Senhor
Te entregamos nosso viver
Pra te adorar, ó Rei dos reis
Foi que eu nasci, ó Rei Jesus
Meu prazer é te louvar
Meu prazer é estar
Nos átrios do Senhor
Meu prazer é viver
Na casa de Deus
Onde flui o amor.⁵

As bandas de *rock* aqui pesquisadas, quando faziam apresentações nas igrejas, não tocavam *rock*, mas sim canções mais lentas, as músicas de adoração, nas quais a performance da banda era mais calma do que as feitas nos ensaios e nos palcos. Em alguns momentos, com uma canção um pouco mais agitada, a banda sugeria que a plateia, cantasse, pulasse e “alegra-se na presença do Senhor”. No espaço da igreja, poucas pessoas respondiam a esse convite de forma positiva.

A contenção do corpo, das palmas e das vozes, entretanto, não era um consenso entre as igrejas evangélicas em Ilhéus. Por exemplo, na

⁵ Essa música apresenta o nome de vários intérpretes, mas em buscas online, não achei o nome do compositor. Alguns dos cantores: Alline Barros, PG, Adhemar de Barros.

Igreja Bola de Neve Church, da qual Mariana fazia parte, o pastor sugeria que a plateia “desse uma salva de palmas ao Senhor”, argumentando que era bíblico o bater de palmas e “falar com voz de trombetas”, e que aqueles que não estavam agindo dessa forma, estavam negando a Deus.

Como podemos ver, se nos palcos a demonstração do prazer era por meio das danças e dos gritos, nas igrejas temos outra forma de manifestações que demonstram esse prazer. Em algumas igrejas a adoração era feita por meio das canções mais lentas, em outras por meio do bater palmas, e em outras a manifestação do prazer espiritual era feito com lágrimas e falando em línguas, a glossolalia.

Se no palco a alegria e o prazer estavam relacionados à exibição dos movimentos corporais e no vigor físico com que os músicos tocavam e cantavam, no altar esse prazer e essa alegria estão relacionados a um corpo que se mantém tranquilo para a contemplação de Deus.

No *workshop* apresentado por Wesley Rós, ele aconselhou a plateia

quando você toca na igreja, quanto menos melhor. Por que se você fica lá fazendo uns rifes elaborados, tocando de um jeito que a pessoa que tava de olho fechado, adorando a Deus, abre o olho pra admirar quem é que tá tocando daquele

jeito. Aí você já tirou a pessoa do momento de adoração, ela já não tá mais ligada no céu.

Ao contrário do que se pode esperar de um evento com o nome “*workshop*”, no qual se pressupõe um aprendizado compartilhado, o *workshop* quase se assemelhou a um culto em qualquer igreja evangélica de Ilhéus ou Itabuna. Com uma abertura de agradecimento pela presença da plateia, o pastor que organizou o evento fez uma oração e logo após questionou sobre quais cidades e igrejas as pessoas presentes eram ligadas, e se havia a presença de alguém que não era evangélico.

Depois essa abertura, assumiu a direção o Pr. Wesley Rós, que após outra oração, fez uma leitura bíblica de louvor – entenda-se aqui a música, entoado na igreja – era diferente de tocar em um show.

Wesley iniciou sua palestra dizendo que o louvor tem uma função especial na vida dos cristãos, e não somente no culto, na liturgia. Segundo suas falas, Deus acabou por delegar que o louvor não fosse uma música, um momento, mas sim um estilo de vida puro. Dessa forma, o louvor que é especialmente executada no altar deve estar carregado de pureza.

É comum encontrar essa relação entre a pureza e o altar, visto que era no altar, fazendo alusão ao antigo testamento, onde aconteciam os sacrifícios para a aquisição do perdão dos pecados cometidos e onde eram depositadas as ofertas a Deus. Essas ofertas, assim como os sacrifícios, eram todos escolhidos, segundo Douglas (1976) apenas entre os melhores, mais limpos e férteis.

Hoje o altar, que se transformou no púlpito da igreja, continua com a mesma leitura interpretativa a cerca da pureza. É no altar onde ocorre o louvor e de onde o pastor transmite a mensagem de Deus para seus filhos. O altar ainda continua sendo um lugar de purificação, e

aqueles que por algum motivo sobem no altar do Senhor devem estar purificados de suas falhas e pecados. Caso isso não ocorra pode ser que os pecados causem ruídos e atrapalhem a comunicação Deus-Homens.

Com o intenso investimento que várias igrejas vêm fazendo em seus músicos e instrumentistas, com a formação de ministérios musicais e de corais, vem aparecendo também a preocupação com a “ vaidade musical ” entre as igrejas. No altar a competência performática não está ligada a solos virtuosos, mas a capacidade de tocar e ter a postura de humildade suficiente para ficar escondido “ em Deus ”.

Todavia, mesmo havendo o conselho para que a humildade musical esteja presente, observei que durante os cultos, os “ rifes elaborados ”, seriam uma estratégia de romper com esse controle dentro do templo. Uma colocação interessante retirada da fala de Wesley Rós, é que o “ quanto menos melhor ” só é aconselhado aos instrumentistas. Para a plateia na igreja, o cantar bem, afinado e com voz potente, é um indicativo de que o próprio Deus está ali falando e cantando. Deus sabe cantar, mas não sabe tocar? Por que uma voz bem entoada é de Deus, mas um bom guitarrista não seria?

Poucos músicos conseguem com recursos próprios aulas particulares e um aprimoramento dos seus talentos musicais. Alguns levam as técnicas para serem tocadas nos cultos, mas curioso notar que existia uma rotina de ensaios muito mais constante para os shows realizado nos palcos do que os realizados no altar, sendo inclusive comum tocar na igreja sem ter ensaios anteriores à apresentação.

Retomando o evento *workshop*, depois de quase uma hora de palestra Alexandre Aposan rapidamente se apresentou e tocou uma de suas músicas. O baterista do Oficina G3 tocou uma canção de quase quatro minutos com tanto vigor físico que quebrou uma das baquetas que estava usando. Ao terminar essa canção, em tom de piada Wesley disse: “ Ai! Ele não prestou atenção em nada do que eu falei antes. Aquela coisa de quanto menos melhor, ele não ouviu. Não façam como

ele gente!”

O “quanto menos, melhor” no altar é uma forma de anulação do prazer corporal, da expressão do eu, do indivíduo. O prazer deve existir enquanto um “algo sobrenatural” que mostre a presença e a manifestação de Deus. O prazer, inclusive o sexual, só é bem visto dentro de uma situação espiritual que o transforma de “meramente carnal” para uma ligação espiritual.

O prazer espiritual, a unção e a presença de Deus são indicativos de sucesso, seja como alimento espiritual para os fiéis, no caso das apresentações nas igrejas, seja para manifestar a alegria de Deus nos corpos dançantes nos shows.

Mas onde está mesmo essa “presença de Deus.” que era sentida nas músicas do Jesus Culture, a banda estadunidense que inspirava a banda “Sem Fronteiras? Estava nos arrepios que eram gerados nos Roqueiros de Cristo enquanto eles ouviam as canções da banda, durante os ensaios? No toque do tecladista ou do guitarrista? Durante o “mantra evangélico”? Curiosamente é durante o “mantra” que ocorre a manifestação do dom de línguas – a glossolalia (CSORDAS, 1997), muitas pessoas choram de forma enfática, desmaiam, jogam-se ao chão, gritam e fazem suas orações em voz alta. É comum que nesse período ocorram curas, convertimentos e demais manifestações emocionais travestidas de um ápice espiritual.

Está implícito nas práticas e discursos cotidianos de vários evangélicos e de alguns líderes que, nesse momento do “mantra”, além de ser proferida uma palavra de consolo ou encorajamento, se verificam os apelos de convertimento, ou seja, aquelas pessoas que assumem o compromisso de seguirem a prática cristão-evangélica. Quando essas coisas ocorrem como resultado de um engajamento do público na exibição significa que banda é boa tanto nos quesitos musicais quanto no religioso.

Então, quando a banda estadunidense Jesus Culture, trabalhava

de forma intensiva com esses momentos do “mantra evangélico” fazia com que os membros da banda “Sem Fronteiras” vissem o poder de Deus nessa banda e quisessem imitar o que a banda desenvolvia em seus shows.

Vale dizer que se inspirar em uma banda e copiar suas técnicas em busca da mesma união de Deus não é exclusivo da banda “Sem Fronteiras” com relação à banda Jesus Culture. Todas as bandas tinham outros grupos em que se inspiravam, que imitavam em busca dos resultados musicais e espirituais. Segundo Taussig (1993), a capacidade mimética é a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza: é a possibilidade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar a diferença, submeter-se e tornar-se Outro. Dessa forma, quando Marcelo imitava os solos do guitarrista Juninho Afram, torna-se temporariamente o Outro, não só o Outro guitarrista, mais também o Outro união.

Taussig (1993) também discorre sobre a tentativa mimética em superar a separação existente entre o eu e o Outro de tal forma que a representação supere o original. Essa assertiva de Taussig (1993) me leva a conjecturar que em certo ponto já não era Juninho que era visto em Marcelo, mas o próprio Deus, seu foco mimético.

Em certo ponto as apresentações no palco e no altar acabam por complementar-se já que uma só existe a partir da outra. Em resposta a uma série de atividades que não são aceitas dentro das igrejas, como a dança, por exemplo, os Roqueiros de Cristo criam não somente dentro dos gêneros musicais espaços para suas práticas musicais, mas também nos palcos, espaços físicos para suas práticas corporais e religiosas. O que resulta por ser a tese central dessa etnografia.

Da mesma forma, por necessitar de um reconhecimento

espiritual para conseguir audiência e interação com a mesma, as bandas precisam das exibições no altar para mostrar que também tem poder espiritual, a tão bem quista “Unção do Senhor”. No altar eles demonstram a alegria espiritual; no palco, a alegria corporal.

Ambos se complementam e se sobrepõem, uma vez que o palco e o altar implicam eventos situados que não respondem necessariamente aos espaços concretados, mas sim às demandas forjadas em conjunto: roqueiros / audiência. A reinvenção identitária revela-se nessa dinâmica que multiplica os significados dados à música, religião e seus espaços.

Considerações Finais

Nessa dissertação falei sobre as fluídas relações que ocorrem no processo identitário dos Roqueiros de Cristo nas cidades de Ilhéus e Itabuna com relação às práticas musicais e religiosas dos mesmos durante trabalho de campo realizado em períodos espaçados entre 2009 e 2011 e mais quatro meses seguidos durante o início de 2012.

Iniciei minha etnografia descrevendo como as trajetórias pessoais dos sujeitos da pesquisa estão intrinsecamente ligadas às construções de identidade dos mesmos. Os caminhos da música para a religião ou da religião para a música apontam várias especificidades percebidas nas falas dos sujeitos. Falas essas que encontraram nos ensaios momentos de maior efervescência.

Foi nos ensaios que ocorreu um intenso fluxo de informações sobre as práticas musicais e religiosas dos interlocutores desta pesquisa. Os ensaios, visto como espaços flexíveis, mostraram-se sempre propícios a discussões também flexíveis. Tais discussões, em certos momentos, mostravam-se como tensas rupturas entre esses dois campos: música e religião. Em outros, revelaram-se por meio de relações negociáveis, pelas quais práticas cristãs eram flexibilizadas pelos discursos dos gêneros musicais nos quais o oposto também se faz válido.

Outro ponto trabalhado nessa dissertação foi à relação temporária entre o prazer que as apresentações nas igrejas e fora delas geram, onde na igreja estariam de forma mais focada os prazeres advindos de uma espiritualidade presente na adoração e na oração. E nos shows, a espiritualidade presente se fazia percebida na inervação dos corpos, muitas vezes reprimidos nos espaços das igrejas das quais os sujeitos dessa pesquisa faziam parte.

Por trabalhar com temáticas tão imbricadas – nas quais muitas vezes a separação e análise dos fatos tornou-se quase um dos trabalhos de Hércules e, não sendo Hércules, esforcei-me para que novos caminhos fossem abertos, sobretudo na temática dos Roqueiros de Cristo. Enquanto a maioria das pesquisas sobre *rock* cristão enfoca ora questões comerciais do mercado musical brasileiro, ora estratégias musicais para “arrebatar novas ovelhas”, principalmente os jovens, busquei abrir outros caminhos nesta dissertação.

O *rock* cristão “na terra do candomblé e do axé” ativa em si e para si mecanismos que estão sempre sugerindo possibilidades de convivências. O *rock* que apresenta um tom desafiador que podemos observar quando Ricardo afirma que “eu gosto de mulher que toca guitarra na cara do Diabo”, ou o *rock* que segundo entrevista do cantor Zeca Baleiro afirma que “continua seguindo sua sina maldita”, referindo-se a relação entre as bandas de *rock* e suas respectivas igrejas, apontam algumas das múltiplas leituras que os seus praticantes fazem sobre o gênero musical. Se na primeira frase o desafio se refere “ao Diabo”, na segunda parece que o desafio se respinga em direção a igreja. Estaria o *rock* servindo a dois deuses?

Seja como for, um destes deuses evidentemente tomou o primeiro plano aqui, como já sinalizado pelo título da dissertação. Analisando as letras das duas versões da canção *God gave rock and roll to you*, já mencionada no capítulo 2 (p. 83), cantada pela banda Petra e *God gave rock and roll to you II*, versão feita pela banda KISS, posso levantar algumas diferenças que curiosamente acabam se tornando semelhantes.

Escolhi tais bandas pelos seguintes motivos: Petra foi a primeira banda cristã a gravar uma versão dessa canção e KISS gravou uma das versões mais famosas. Além disso, as versões aqui trabalhadas foram escolhidas não apenas porque dão nome a essa dissertação, mas porque por meio delas é possível perceber, assim como apresentado no campo,

vários caminhos de idas e vindas proporcionados pelas várias “versões” que uma mesma canção pode ter, sejam elas musicais ou, porque não, religiosas.

Seguem as letras das duas versões,

God gave rock and roll to you – Petra – 1977

You can learn to dance
Or you can be a square
You can let the music take you anywhere
But where will you be when the music's gone

You can learn to sing
You can play guitar
You can learn to rock
You can be a star

(Chorus)
God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Put it in the soul of everyone

If you love the sound
Then don't forget the source
You can turn around
You can change your course
'Cause it's never too late to change your mind

You can love the rock
And let Him free your soul
Or you can let the old man take his toll

It's never too late to change your mind

God gave rock and roll to you II – KISS – 1991

God Gave rock and roll to you
Put it in the soul of everyone

Do you know what you want? You don't know for sure
You don't feel right, you can't find a cure
And you're getting less than what you're looking for

You don't have money or a fancy car
And you're tired of wishing on a falling star
You gotta put your faith in a loud guitar

Chorus:

God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Gave rock and roll to everyone (oh yeah)
God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Put it in the soul of everyone

"Now listen":

If you wanna be a singer or play guitar
Man, you gotta sweat or you won't get far
Cause it's never too late to work nine-to-five

You can take a stand or you can compromise

You can work real hard or just fantasize
But you don't start living till you realize

"I gotta tell ya!"

God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Gave rock and roll to everyone
God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Put it in your soul

God gave rock and roll to you
(To everyone he gave the song to be sung)
Gave rock and roll to you
Gave rock and roll to everyone

God gave rock and roll to you
(To everyone he gave the song to be sung)
Gave rock and roll to you
Saved rock and roll for everyone
Saved rock and roll

God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Gave rock and roll to everyone
God gave rock and roll to you
Gave rock and roll to you
Put it in your soul

"I know life sometimes can get tough!"

And I know life sometimes can be a drag!
But people, we have been given a gift,
We have been given a road
And that road's name is... Rock and Roll!"

O verso da versão da banda Petra, “*But where will you be when the music's gone*” sinaliza bem a questão trabalhada em campo na qual a música tem na sua finalidade as causas espirituais. O prazer em tocar *rock* passa e, depois que o sucesso acabar, o que vai acontecer? A estrofe: “*If you love the sound/ Then don't forget the source.*” discorre sobre a música enquanto um dom divino. Ora, reconhecer quem lhe deu o dom, a “fonte” do seu dom, é uma das obrigações mais imperativas entre as bandas cristãs pesquisadas. É inclusive associado por eles que se afastar de Deus é um indicativo para que a banda declina e acabe se extinguindo, como ocorreu com a banda “Perdoados”.

Em dois momentos as canções apresentam caminhos para melhorar a vida. Observe que na letra cantada pelo KISS mesmo que Deus tenha dado o *rock*, “você deve pôr a sua fé em uma guitarra” (em tradução livre), não em Deus. Na versão do Petra, o seguinte verso ressalta uma mudança de rumo que poderíamos supor aqui como uma leitura de conversão, na mudança da mente: “*If you love the sound/ Then don't forget the source / You can turn around / You can change your course / 'Cause it's never too late to change your mind.*” Já a versão da banda KISS sugere que tal mudança – e o sucesso – só virá por meio de muito trabalho e suor: “*If you wanna be a singer or/ play guitar/ Man, you gotta sweat or you won't get far/ 'cause it's never too late to work nine-to-five*”.

Para finalizar essa breve análise, gostaria de chamar atenção à última estrofe da versão do KISS entoada inclusive no videoclipe oficial

com a mesma postura e entonação de voz muito parecida à de pastores evangélicos: "*I know life sometimes can get tough!/ And I know life sometimes can be a drag!/ But people, we have been given a gift,/ We have been given a road/ And that road's name is... Rock and Roll!*" Um caminho de mudança é apresentado, não o caminho da salvação religiosa, mas sim o do *rock and roll*.

Não é possível dizer nem a partir do campo, nem a partir das canções, se o *rock* e o cristianismo apresentam práticas contrárias ou conjuntas. Prefiro a expressão de que estão parcialmente separados e parcialmente sobrepostos, até porque os objetivos são distintos tanto nas canções, como no campo quando se referem a essas duas interfaces, podendo inclusive se abrir a uma gama de possibilidades de cristianismos e de subgêneros do *rock*.

A analogia de um caminho serve bem nesse trabalho. Um caminho pressupõe um caminhar e uma rota que é traçada enquanto se caminha. Não existe um caminho prévio para o caminhante. Não existe um cristianismo prévio para o roqueiro e não existe um *rock* prévio para o cristão-evangélico em campo. O que há é sempre a possibilidade de ser andante, construindo seus caminhos e práticas. Como nos propõe Certeau (1994), tais caminhos estão impressos por marcas, atalhos, encurtamentos e alongamentos que refletem diretamente a essa condição do caminhante. É um estar sendo que se reinventa constantemente.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. pp.58-71,

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*. São Paulo. v. 50. n. 1. jun.2007 .

BAKHTIN, M. Os gêneros dos discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo. Martins Fontes. 2003. p.261-306.

BASTOS, Rafael. J. de. 1996. A “Origem do Samba” como Invenção do Brasil (por que as canções têm música?). In *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, (1994) 2001. 395p.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: *Cadernos de campo*. São Paulo. 2007. n. 16.

BRANCO, Patricia Villar. *O metal cristão: música, religiosidade e performance*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2011. 134 f.

_____. Patricia Villar. *White Metal, o Heavy Metal “do bem”*. Um estudo sobre as adaptações estéticas e performáticas do metal cristão. Trabalho apresentado no Encontro Nacional de Antropologia e

Performance. Universidade de São Paulo. 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. 351p.

CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985. [1]p.

CHAMBERS, Ross. *Room for Maneuver*. Reading the oppositional in Narrative. Chicago. University of Chicago Press. 1991

COHEN, Sara. *Rock culture in Liverpool*. Nova Iorque: Clarendon Press. Oxford University.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. *Revista de Antropologia*. São Paulo. v. 48. n. 1. June 2005.

CSORDAS, Thomas J. 1997. *Language, Charisma, and Creativity: The Ritual Life of a Religious Movement*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 320 p.

CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho novo em odres velhos*. Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. 2004. Tese. (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2004.

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

1998. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/>

papers>.

DAWSEY, John C. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. *Mana*. Rio de Janeiro. v. 12. n. 1. Apr. 2006

Dicionário Michaelis online.

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo. Perspectiva. 1976. 232p.

DURKHEIM, Emile. *As Formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo. Martins Fontes. 1996. 609p.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo. Martins Fontes. 1992. 180p.

EVANS-PRITCHARD, E. E. (Edward Evan). *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro. Zahar. 2005.

FABBRI, Franco. 1981. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: David Horn & Philip Tagg. *Popular Music Perspectives*. Göteborg & Exeter: International Association for the Study of Popular Music. 52-81.

FELD, Steve. Communication, music, and speech about music. In *Yearbook for traditional music*. n. 16. 1984.

FINNEGAN, Ruth. Music, Experience, and the Anthropology of emotion In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural study of music: a critical introduction*. New York. London. Routledge. c2003. 368p.

FIRTH, Simon. Music and Everyday life. In CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The Cultural study of music: a critical introduction*. New York: London: Routledge. c2003. 368p.

_____. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock' n' roll*. Nova Iorque.

FONSECA, Alexandre. Nova Era evangélica, Confissão Positiva e o crescimento dos sem religião. In: *Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina*. 8. São Paulo.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. São Paulo. Circulo do Livro, 1978.

GEERTZ, C. Gêneros Misturados. In: *O saber local*. Rio de Janeiro. Vozes. 1994.

_____. Religião como sistema cultural. In: *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC. 1989.

_____. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa” In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. LTC. 1989.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis. Vozes, 1975. 233p.

GONZÁLES-REY ,F.L. *Sujeitos e subjetividades: uma aproximação histórico-cultural*. São Paulo. Pioneira Thomson Learning. 2003.

GONZALEZ MORENO, Liliana. 2010. Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades. *Clave. Revista cubana de música*. Año 12. Núm. 1-3. Pp.104-125.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In. WOODWARD, Kathryn. SILVA, T; Hall, S. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. Petrópolis: Vozes. 2004.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The meaning of style*. Great Britain. Suffolk. 1987.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Florianópolis, SC, 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007

JUNGBLUT, Airton Luiz. *A salvação pelo Rock: sobre a "cena underground" dos jovens evangélicos no Brasil*. Relig. soc. Rio de Janeiro. v. 27. n. 2.Dec. 2007.

KESSING, Roger M.1987. Anthropology as an Interpretative Question. *Current Anthropology* 28:3:161-169.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis: Ed: UFSC. v. 8. n. 1. p. 163-183. 2008.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri . *Sobre o sacrificio*. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2005. 174p.

MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo (SP): Perspectiva, 1981. 493 p

MEINERZ, Nácia Elis. *Sexo, oração e rock'and'roll*: um estudo antropológico das percepções de sexualidade de jovens a partir da vivência religiosa. Numem. Revista de estudos e pesquisa da religião. Juiz de Fora. v.7. n.1.2010.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. *O Gospel é pop*: música e religião na cultura pós-moderna. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto em Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 1971

PEREIRA, Edilson .O Espírito da oração ou como carismáticos entram em contato com Deus. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro.29 (2)58-81. 2009

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2003. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins, ed., Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58 Press, 1991.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. “Receber não é compor”: música e emoção na religião do Santo Saime. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, 27(2): 181-212, 2007.

ROSALDO, Renato. *Cultura y verdad*. La reconstrucción del análisis social. Ediciones Abya-Yala. Quito. 2000

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador (BA): EDUFBA: Pallas, 2007. 335p

SCHECHNER, Ricard. Pontos de Contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo*. São Paulo. n.20. 2011.

SIMMEL, Georg. O problema da situação religiosa (1911). In. *Religião: ensaios*. São Paulo: Olho d'Água. 2009. 144 p. v. 1/2.

SOUZA, Lynn M.T. Menezes de. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In. *Margens da Cultura. Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo. Boitempo. 2004

SOUZA. Euridiana Silva. “*E o verbo se fez canto*”: músicas, discursos e cultos evangélicos. 141 p. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais. 2009.

TAUSSIG, Michael 1993 *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2010.

Filme

DORMAEL, Jaco Van. *Mr. Nobody*. Bélgica, 2009.