

FUNK E GOSPEL COMO CONSTRUÇÕES ACÚSTICAS DO ATLÂNTICO NEGRO: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DOS CORINHOS DE FOGO

Artur Costa Lopes¹

RESUMO: O presente artigo discute aspectos do gospel a partir de relações com o funk carioca. Os diálogos presentes no texto objetivaram a ideia de uma raiz ou tradição inalcançável, levando em consideração, contudo, conexões entre grupos étnicos oriundos do que foi chamado por Gilroy (2002) de Atlântico Negro. Deste modo, observou-se que algumas questões que cruzam o gospel e o funk, por vezes são silenciadas por seus(as) praticantes e/ou fomentadores(as). A fim de exemplificar esta discussão, foram apontados elementos da construção destas formações acústicas no Brasil e diferentes formas de censuras, com destaque para o cenário pentecostal de periferia. Ao mencionar as características socioacústicas de cada modelo musical e expor dois contextos de silenciamentos, através da lei 5.265 e de modelos de violências simbólicas, foco no caso de como os corinhos de fogo podem ser analisado sob esse viés, ora conectando-se com aspectos do funk, ora atacando ou se defendendo através de discursos que integram pautas morais cristãs.

PALAVRAS-CHAVE: Corinhos de fogo; Gospel; Funk; Periferia; Censura.

FUNK AND GOSPEL AS ACOUSTIC CONSTRUCTIONS OF THE BLACK ATLANTIC: ON ANALYSIS THROUGH THE CORINHOS DE FOGO

ABSTRACT: This article discusses aspects of gospel, analyzing its relations with funk. The dialogues presented in the text intend to achieve the idea of an unreachable root or tradition, taking into consideration the connections among ethnic groups from The Black Atlantic, as it has been called by Gilroy (2002). It was noted that some questions which traverse gospel and funk are sometimes silenced by its practitioners and/or developers. To exemplify this debate, some elements of these acoustic formation organizations in Brazil were pointed as well as different types of censorship, highlighting the peripheral pentecostal scenario. By mentioning the socio-acoustic characteristics of each musical model and exposing two contexts of silencing, through law 5.265 and symbolic violence models, I focus on the case of how the fire choirs can be analyzed under this bias, now connecting with aspects of funk, sometimes attacking or defending themselves through speeches that integrate Christian moral guidelines.

KEYWORDS: Fire choirs; Gospel; Funk; Periphery; Censorship.

INTRODUÇÃO

Como foi constituída a música gospel brasileira? Dentre muitas respostas, parte significativa da literatura sobre o tema (MENDONÇA, 2009; CUNHA, 2007; BAGGIO, 2005) encontra dois eixos comuns: forte ligação com práticas estadunidenses e, no Brasil, fazendo referência à música com temática evangélica em geral, independentemente da opção de formação acústica. Lopes (2016) ainda propõe que a música gospel brasileira apresenta traços sincréticos com religiões afro-brasileiras e apropriações peculiares de diversas práticas culturais de outras naturezas. Tal característica se intensifica devido à

¹ Doutor em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: lopes193745@gmail.com



crescente pluralidade de segmentos. Isto não é exclusividade do gospel brasileiro. Entretanto, pode dialogar com outros movimentos musicais expressivos no país, como, por exemplo, o funk carioca, seja por causa de suas trajetórias históricas ou pela maneira como foram reinventados no Brasil.

Nesta perspectiva, o presente texto investiga a trajetória de algumas adaptações feitas pela música gospel no Brasil, que, normalmente negligencia questões de gênero (identidade humana, gender), raça e classe, silenciando hibridismos estruturados ao longo do tempo. Optou-se direcionar este assunto dentro do campo musical, entendendo este como uma das instâncias de análise do trabalho acústico (ARAÚJO, 1992) de um movimento maior que vem sendo utilizado de maneira variada como forma de evangelizar e como ferramenta para o contato com o sobrenatural.

Esta base teórica (ARAÚJO, 1992) serviu como alternativa de evitar clichês sobre música, já que uma análise simplesmente “musical”, ou que trate o som de forma separada (deslocada do resto do contexto), pode ser vaga quando o objetivo é estudar práticas onde a música não pode ser isolada de outras manifestações, como dança, indumentária, culinária (como, por exemplo, no candomblé).

A ideia de periferia presente nesse artigo conecta as duas formações acústicas em questão. Ela será utilizada segundo a concepção de Ginzburg (1989), referindo-se a segmentos muitas vezes negligenciados da sociedade, situados em terrenos fragmentados, que integram conflitos entre configurações socioculturais. Problematizando a relação centro-periferia para além de dualismos, o autor revela que essa noção é uma extensão da cultura produzida pelo centro, que amplia as dificuldades de análise ao invés de superá-las. Portanto, este texto não compreende periferia somente como reprodutora de padrões hegemônicos, ou no sentido meramente geográfico, mas fazendo parte da circularidade cultural, detendo também poder de autoria.

Visto que algumas temáticas são ocultadas, já que fazem parte do discurso quando se define o gospel brasileiro, será que é possível projetar relações entre o funk carioca e cenas do gospel brasileiro no que diz respeito à censura? A fim de encontrar pistas de respostas, estabelecerei um paralelo entre a formação de parte da música negra dos EUA e a conjuntura em que foi importada para o Brasil, e uma manifestação musical que se constituiu em parte das igrejas evangélicas, o corinho de fogo.



Para tanto o artigo foi dividido em três seções. A primeira apresentará faces da construção das duas formações acústicas e a segunda discutirá como as censuras ocorrem de diferentes maneiras. A terceira fará um recorte no caso dos corinhos de fogo, como forma de exemplificar a questão anterior de modo mais aprofundado. Por fim, exibirei uma conclusão, a fim de resumir o que foi debatido.

GOSPEL E FUNK

Duas formações acústicas que geram bastante polêmica no que diz respeito à classificação. Uma pessoa leiga poderia afirmar que são repercutidas em diversas partes do Brasil. Uma estudante de música, talvez, os associaria à sua “origem” norte-americana, e apontaria que “Funk é James Brown!”. O mesmo valeria para o gospel, caso fosse remetido à descendência equivalente.

Segundo uma ótica que contemple os conflitos e cruzamentos destas duas modalidades, tentou-se relacioná-las à luz de uma visão crítica, que contemple transformações ocorridas ao longo do tempo. Em concordância com Paul Gilroy (2002) observo que, tendo em vista que suas transformações por meio de diferentes formas de diáspora a partir do século XVI, povos oriundos da África, tiveram a capacidade de recriar novas mitologias e formas de rituais, seja no ambiente sacro ou fora dele. Desse modo, a presença de africanos(as) escravizados(as) neste continente pode ser considerado um fator primordial para o surgimento de inúmeras manifestações culturais dessas localidades, transformadas consideravelmente ao longo do tempo.

Em paralelo a estes fatos, como resistência ou forma de recuperar resquícios sonoros da terra natal, no sul dos Estados Unidos, o spiritual foi uma prática musical constituída ainda durante o processo de escravidão. Ângela Davis (1998), aponta que escravizados(as) revelavam identidades coletivas, nas quais características desviantes eram imperceptíveis, fazendo com que - raramente - temas, como de amor individual aparecessem nas músicas. Além disso, as formas de canto antifonal (pergunta e resposta) ou/e em coro (seja por oitavas ou outras divisões intervalares) eram habituais neste ambiente. Todavia, esta configuração de caráter coletivo não pode ser considerada somente um reflexo da tradição, ela também é fruto da repressão imposta no referido



período, que estimulava a “ideologia da procriação”, uma vez que a expressão de sentimentos poderia ser punida publicamente (DAVIS, 1998).

A partir do momento em que se promulgaram leis contra a escravidão nos EUA, percepções individuais começaram a emergir em maior número (DAVIS, 1998), fazendo com que houvesse divisões ideológicas entre ex-escravizados(as), inclusive dentro de uma mesma casa.

Minha mãe e meu pai eram pessoas religiosas. E eles gostavam de música, mas eles gostavam de música da igreja. Eles não gostavam de jazz como nós. E, é claro, nós nem sequer podíamos tocar jazz em nossa casa enquanto eles estavam lá. Mas no momento em que eles viravam as costas, indo para sua sociedade ou igreja em algum lugar nós recebíamos as crianças do bairro para vir e tocar blues e passando um bom tempo. Mas ainda era necessário ter uma garota na porta olhando para ver quando Mr. Goodson voltava para casa (DAVIS, 1998, p. 6-7) (tradução minha).

Outras formas musicais, também alusivas aos spirituals, se destacaram. Dentre elas o jazz, o blues, e o gospel. O primeiro, valorizando a performance instrumental e os outros dois abrindo mais espaço para manifestação vocal. Estas contribuíram, resumidamente, para uma divisão mais explícita entre o “sagrado” e o “profano”, representados respectivamente pelos spirituals e pelo blues, ainda que esta fronteira fosse tênue, já a mesma pessoa poderia transitar pelas duas vias. O primeiro, segundo Davis, após a escravidão, continuou existindo com poucas modificações dentro das igrejas.

Os spirituals remetem ao século XVIII, e tem ligação com o metodismo, em especial da Geórgia. Entretanto, este segmento protestante só agrega parte da população negra no final do século, quando os “sentimentos antiescravistas das igrejas começaram a dissipar-se por pressão dos senhores de escravos, que começaram a encarar o cristianismo basicamente como um instrumento de controle social.” (GENOVESE, 1988). Juntamente com o metodismo, negros e negras também aderiram à denominação batista, reinventando a maneira de oratória e execução musical, oriundas, dentre outras, das canções de trabalho (DAL COLETTI, 2011).

Ainda que os cultos destes dois ramos protestantes fossem realizados uma vez na semana, os spirituals estavam presentes no cotidiano de fiéis durante o trabalho, em festas, ou cerimônias fúnebres (DAL COLETTI, 2011). Atualmente, as igrejas batistas e metodistas no Brasil ainda utilizam elementos dos spirituals norte-americanos e os resquícios mais visíveis se fazem presentes na forma de cantar, através do uso de melismas (capacidade de entoar uma melodia realizando pequenas incursões intervalares de



semitom ou em espaços menores de uma nota a outra), vibratos (estilo de canto em que a voz “treme”, sobretudo em notas mais longas), pequenos improvisos vocais, visando variar a melodia principal (principalmente quando há um coro ao fundo), cantos à capela, modulação por tom ou semitom nas repetições finais do refrão e canto coletivo, com divisões vocais.

Esta prática musical constituída pelos (ou com ascendência em) indivíduos oriundos do continente africano foi um dos alicerces do surgimento do pentecostalismo, que agregava situações rotineiras de manifestações corporais consideradas, por muitos, diabólicas.

Ao longo do século XX, dentre apropriações entre blues e spiritual, outras formações acústicas ganharam corpo, como o gospel, Rhythm and Blues, soul music, rock and roll, funk, hip-hop e drum and bass (CACERES & PALOMBINI, 2007). Muitos desses se desenvolveram enfrentando o preconceito racial, sem abandonar, em alguns casos, críticas sociais e crônicas cotidianas, com resquícios do modo africano de tocar (BAGGIO, 2005).

Nota-se que o gospel foi, durante muito tempo, composto por textos de mensagens cristãs, porém, ao longo do século XX, surgiram artistas que expandiram estas temáticas. Empresários vinculados à indústria fonográfica, logo que perceberam o crescimento de um possível mercado consumidor, lançaram artistas nesse estilo, o que fez com que o gospel não ficasse restrito às igrejas, levando a mensagem evangélica para diversos outros ambientes, impulsionada pela ascensão dos meios de comunicação.

No Brasil o gospel foi ressignificado e pode ser considerada uma formação acústica usada quase que exclusivamente por segmentos evangélicos, que agrega diversos gêneros musicais com temáticas poéticas sobre religiosidade cristã (SANT’ANA, 2013), “tornando-se marca de uma nova cultura evangélica” (MENDONÇA, 2009, p. 47), que conseguiu criar um mercado próprio. É notória a complexidade do termo gospel, sobretudo devido a sua forma de adaptação à cultura brasileira. Em consequência disto, no Brasil, ele relaciona-se mais com o texto de uma canção, que deve conter uma mensagem cristã, do que com um gênero musical específico.

A denominação que mais investiu, inicialmente, no ramo do mercado gospel (além de ser pioneira em diversos produtos) foi a Igreja Renascer em Cristo, grande responsável pela difusão da “cultura gospel” no Brasil (CUNHA, 2007). Esta entidade propõe uma



nova noção de santidade, em que os jovens convertidos não necessitam assumir novos gestuais e vestuário para serem evangélicos e os estilos musicais gospel diferenciam-se dos estilos seculares correlatos (MENDONÇA, 2009). Assim, o atual espaço do sagrado inclui discursos provenientes do contexto profano, cujo adorador não faz oposição entre Deus (santidade) e comportamento trivial, o que, segundo Dorneles, torna o culto mais atrativo (Dorneles, 2008 apud Mendonça, 2009).

Logo, o gospel brasileiro pode ser resumido em 3 pontos: Primeiro, varia entre as práticas das ramificações evangélicas. Segundo, possui sentido amplo e não se refere somente à música, mas ao mercado religioso em geral e à forma de vida (CUNHA, 2007), de modo que é utilizado por setores evangélicos como uma maneira de distinguirem-se das outras religiões. Terceiro, no Brasil, ainda que carregue elementos da formação norte-americana, envolve poucas características de suas origens.

O funk no Brasil tem uma trajetória semelhante ao gospel, e sua adaptação também apresentou muitas rupturas. Ambos carregam raízes estadunidenses, seja no que diz respeito ao texto, ou com relação a características sonoras (batida, gestos vocais, harmonia, melodia, corporeidade, etc...). Fruto do processo de eletrificação da música, assim como a house, também provem de agentes da diáspora, todavia, quando é “importado” pelo Brasil, seu formato se modifica ao longo dos anos de forma bastante significativa.

Ele começa a emergir no Rio de Janeiro da década de 1970 através de bailes que usavam basicamente música norte-americana para as pessoas dançarem. A introdução de elementos brasileiros, como samples de percussões e músicas em português foram, aos poucos, ganhando espaço neste gênero, sobretudo no final da década de 1990, que Caceres, Ferrari e Palombini (2014) classificam como o período do Volt Mix, seguida pela década do tamborzão (2000) e, posteriormente, do beatbox (2010).

O primeiro compõe-se de uma linha de chimal fechado, dividindo em quatro a unidade do tempo binário (ou em dois a do quaternário); de uma linha de caixa, marcando as segundas metades de ambos os tempos (ou o segundo e o quarto tempos do quaternário); de uma linha de impulsões, com quatro cliques na primeira metade do tempo forte (ou no primeiro tempo do quaternário); e de uma linha de bumbo, sincopando três das dezesseis divisões do compasso (binário ou quaternário) (CACERES, FERRAFI & PALOMBINI, 2014, p. 184). Já o segundo, faz uso de uma batida completamente diferente do voltmix, que é sustentada, sobretudo pelo som de um atabaque. O Beatbox



utiliza desenho rítmico semelhante ao do tamborzão, porém com base em sons vocais imitando percussões. Destaca-se que ainda durante o Volt Mix havia letras compostas em português para além das “traduções”. Ademais, as roupas não eram as mesmas usadas nos EUA. No caso dos homens, as vestimentas de surfistas mescladas com a moda hip hop prevaleciam e para as mulheres, roupas curtas e justas ao corpo (MIZRAHI, 2006).

Em termos de estrutura rítmica, o funk carioca posterior a 2010 carrega poucas características do funk da década de 1980, que, por sua vez, é bastante semelhante ao Miami bass, praticado na costa oeste dos Estados Unidos, este último que se diferencia da formação acústica carioca das décadas de 1980 e 1990 não pela rítmica, mas pelo texto e modo de vestir e dançar das pessoas. Nessa perspectiva, o funk norte americano preserva elementos do Rhythm and Blues (rótulo abrangente para diversos gêneros de música urbana afro-americana, surgidos durante a Segunda Guerra), que contém resquícios do spiritual, gênero sacro do século XIX analisado anteriormente.

Destaca-se que essas mudanças podem ser compostas por retomadas, ou seja, muitas vezes não é necessário construir algo totalmente original (MEYER, 1989), mesmo quando fruto de uma hibridização, ela pode apresentar, em sua essência, elementos já praticados anteriormente, como é o caso da introdução do tamborzão no funk carioca. Embora haja discussões no que se refere a como ocorreu e de onde veio esta “novidade”, é fato que esta é a mesma batida de diversos pontos de umbanda quando o rum e o lé executam algum ponto de congo.

CENSURA OU SEPULTURA?

Durante minha docência, um estudante apontou um episódio que envolveu um rapper branco, bastante influente no cenário, mencionando que antes de se tornar sucesso na mídia internacional, foi discriminado pela música que fazia, já que convivia duplamente com o movimento negro de guetos dos Estados Unidos: no fazer musical, e no convívio cotidiano.

Grupos de rap em sua maioria eram compostos por pessoas negras até a década de 1990, assim como participantes dos bailes funk em épocas anteriores. Todavia, o que mais me chamou atenção nesse discurso foi que a postura do estudante negro, estava de acordo com a conjuntura do funk praticado no Brasil na década de 1980 (no início despontou aliado ao movimento negro, e com o tempo, mesmo sem a interferência massiva da



indústria cultural - desestabilizando parte da tese de Adorno - foi sendo modificado por jovens do mundo do funk, até então, dentre os quais o DJ Marlboro pode ser um exemplo), que no decorrer dos anos 1990 e 2000, também passou a integrar o gosto da classe média e branca.

No Brasil, este fenômeno de circularidade ocorreu dentro de vários segmentos, como no samba. Aspectos sincréticos entre cristianismo e religiões de matriz africana estiveram presentes em algum momento na formação do gospel e do funk, fato constatado não apenas no som do tamborzão, mas em alguns eventos como o Sarau Divergente, em que a ancestralidade de matriz africana é sempre recordada (Mendonça, 2018).

Anteriormente, através de Davis (1998) também vimos este aspecto entre o blues e spiritual. Embora esta questão fosse considerada tabu entre as gerações de negros libertos, para seus “filhos” as duas práticas poderiam ser complementares, já que muitos dos primeiros cantores e cantoras de blues tiveram formação musical dentro da igreja. Entretanto, Davis problematiza esta questão apontando que este conflito não foi iniciado quando letras de cunho sexual começaram a ser cantadas.

Ele já existia, a partir do momento em que muitos(as) negros(as) se converteram ao cristianismo e perseguiram formas de religiosidades relacionadas à África. Deste modo, “durante a escravidão, Deus e o Diabo agitavam o mesmo ambiente. Religiões de origem africana foram consideradas malignas, pois estavam vivas nesse momento na América” (DAVIS, 1998, p. 7). Este trecho despertou-me a curiosidade de problematizar algumas conjunturas à luz dos conflitos que foram gerados posteriormente, que, nem sempre tiveram nas rupturas consequências diretas. Refiro-me, primeiramente à temática da repressão.

Neste texto, apresentarei dois modelos de censura presentes nas formações acústicas sugeridas: externa e interna. A primeira é atribuída à inibição de alguma manifestação - neste caso musical - por agentes fora do grupo que a prática, como, por exemplo, a promulgação da lei 5.265, de autoria de Álvaro Lins (PMDB), que “disciplinava” bailes funk e raves, obrigando-os a instalar banheiros químicos, detectores de metais, câmeras de filmagem, entre outras exigências. Segundo membros do APAfunk, a lei regulamentava eventos de duas camadas sociais tão distintas. As raves tinham como cumprir os requisitos, mas os bailes funk, na prática, ficavam inviabilizados. Em algumas favelas o baile funk foi banido. Sem querer confundir parcialidade com repressão, ainda



que existam inúmeros outros formatos de censuras, assumo que a própria construção deste texto, por selecionar trechos a fim de organizar um argumento, também pode ser um elemento considerado repressor.

A segunda - censura interna - pode ser menos explícita, semelhante ao que Bourdieu (2002) denomina violência simbólica. Embora, não agrida diretamente um grupo ou um indivíduo, ela constrói um imaginário de autocensura, seja por meio de submissão à classe dominante, ou na tentativa de desencadear uma forma de censura interna, visível, dentro do evangelismo atualmente, por exemplo, entre evangélicos “tradicionais”, direcionado aos “pentecostais do reteté” (GUERREIRO, 2016). Ao segmento pentecostal de periferia que utiliza corinhos de fogo, formação acústica do universo gospel, marcada por textos em linguagem coloquial e melodias que privilegiam repetições de frases melódicas curtas (normalmente em tonalidade menor harmônica), composto por subgêneros do samba e forró, revelando um pentecostalismo particular, “à brasileira” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2014, p. 54).

Ela também ocorre a partir de decretos, ou segundo a fala de lideranças importantes da formação acústica, dentre as quais destaco o Manifesto Funk é Cultura e a postura das igrejas protestantes históricas com relação às pentecostais e às renovadas. Estes casos são exemplos do conflito de gerações que construíram novas verdades a respeito de raízes que merecem ser preservadas e legitimidades acerca do gênero musical. A fim de organizar um movimento contra a criminalização do funk e o monopólio de poucos segmentos e artistas, o Manifesto Funk é Cultura, acaba excluindo outras manifestações legítimas de dentro do diversificado universo do funk carioca. Segundo Lopes (2011), toda identidade é uma forma de exclusão.

Embora seja de extrema necessidade a criação de grupos que reflitam sobre a conjuntura do funk, vale destacar que eles acabam criando hierarquias, tal como a indústria da música faz. Quando a pornografia (funk putaria) é colocada numa escala inferior em relação ao funk consciente, para justificar um lugar do segundo no mercado, há outros detalhes que devem ser analisados, como, por exemplo, a questão do lugar da mulher, pois, tanto o funk “consciente” quanto o “putaria”, embora sejam dispostos em polaridades, em diversas ocasiões, são partes de um movimento que inclui inúmeras outras vertentes. Além disso, embora a participação feminina nas composições e interpretações



no funk carioca tenha ganhado destaque a partir dos anos 2000, ainda não é a maioria neste universo.

Lopes (2011), ao comentar sobre um imaginário de feminismo no funk, é bem realista ao dizer que o funk é tão misógino quanto outras práticas musicais. Não é que o funk putaria tenha dado voz as mulheres. Muitas viram nesse gênero uma forma de mercado em potencial, mesmo que haja como MC Dandara, interlocutora de Adriana Lopes, que afirma que passou a se dedicar a apresentar letras de cunho pornográfico porque era a ordem do mercado, já que, suas composições anteriores sobre a realidade do funk, das favelas e da criminalidade não ganharam destaque a ponto de ser rentável.

Além disso, há práticas musicais que valorizam mais a voz feminina, seja porque sua formação inicial as teve como principais atoras, seja porque as mulheres de determinada região são mais ativas que os homens, como é comum - no caso do pentecostalismo de periferia - em que pastoras, missionárias e diaconisas (que também podem ser cantoras, compositoras e pregadoras) tem papel de destaque no cenário em que atuam (NEDER et al, 2016).

O CASO DOS CORINHOS DE FOGO

Um dos principais fatores para que parte da população construa sistemas de repressão em instituições religiosas cristãs é a corporeidade. Embora diversas outras manifestações musicais (fora da igreja) também sofram preconceito semelhante, observa-se que o imaginário do corpo (dentro do cristianismo), ao passo que é “morada do Senhor” - segundo uma ótica europeia de civilidade, sacramentada com o a ética protestante (WEBER, 2005), reconstruída nas Américas, representa outro significado. Alguns segmentos pentecostais são exemplos de formas peculiares de concepção da manifestação do Espírito Santo, que “transborda” para além de uma felicidade racional e contida para uma linguagem corporal, em que o corpo se movimenta e a voz canta, grita, e muda de idioma.

A Igreja Pentecostal Evangelho Pleno (IPEP), coordenada pela pastora Ana Lucia, como demonstram Neder e colaboradores (2016), ilustra o tamanho da diversidade do pentecostalismo no país e complexifica as relações hierárquicas entre cor da pele. De modo semelhante como aconteceu com nos EUA, o pentecostalismo do Brasil, sobretudo o



localizado na periferia é de maioria negra e, em muitos lugares exibe traços característicos dos povos da diáspora. Embora muitos(as) pentecostais repudiem tradições do candomblé e umbanda, há correntes que convivem pacificamente com estas manifestações, seja por puro “respeito” e “tolerância”, por também fazer parte de um tipo de minoria discriminada, ou por consideração à ancestralidade, como a IPEP, mesmo que seja uma exceção nesse sentido.

Um tipo de música que valoriza o samba e o forró e utiliza instrumentos como pandeiro, surdo, cavaquinho, acordeom, se apropria de uma linguagem coloquial para transmitir a mensagem de Deus, ironiza atitudes típicas do universo do crente e apresenta a batalha espiritual entre Deus e Diabo de forma inteligível, apontando causadores do mal na terra, ao passo que agrega muitas pessoas, também cria um nicho cultural bastante específico, que, mesmo em lugares distantes uns dos outros, é possível encontrar cenas repetidas, caracterizando um movimento que sobrevive e cresce alheio à indústria cultural, e quando é apropriado por ela transforma-se em uma coisa diferente, tal qual ocorre com o funk. Entretanto, faz parte do quadro amplo do gospel brasileiro pois se enquadra nas três características destacadas no primeiro tópico desse artigo: uma ramificação evangélica, não pode ser analisado somente no espectro musical e carrega poucos elementos da formação norte americana.

Cantar um corinho de fogo não se resume apenas a louvar durante o culto. Para o(a) pentecostal, quando o fogo do Espírito Santo o(a) consome, é notória a presença de Deus, através de danças, movimentos bruscos, glossolalia, gritos, ou seja, o corpo “coberto de chamas”, tal qual ocorreu em Pentecostes. Portanto, esse é um tipo de música que contagia e proporciona a conexão com o sagrado através de um ritmo “para cima”, que demonstra o agir do Espírito Santo. Seja na igreja, no monte, nas casas, ou em espaços públicos, o pentecostalismo de periferia cresce e fala a língua do povo, fazendo uso do fator emocional, em que a música é um dos principais elementos de conversão. Mas o maior uso do corpo durante o ritual pode implicar em particularidades de regimentos pentecostais. Movimentos semelhantes ao que ocorre em cerimônias de umbanda e candomblé, música e pregação no volume máximo e a presença de mais negros do que brancos, de mais pobres do que ricos, de instrumentos baratos, ou às vezes só do pandeiro, compõe este formato de ritual evangélico tão repudiado por diferentes instâncias.



Esta formação acústica, ainda que sofra censura interna (entre grupos evangélicos), também demarca uma linha divisória e com pouca abertura ao diálogo com relação a manifestações religiosas de outras naturezas, sejam de correntes cristãs católicas ou espíritas. Entretanto, um caráter que torna complexa uma avaliação preliminar é que a estrutura melódica, rítmica, a instrumentação, o uso textual e a utilização do corpo, praticados por muitos grupos de corinhos de fogo podem ser observados em muitas manifestações musicais brasileiras fora da igreja. Ilustro com um trecho da música “Deixa o Anjo Entrar”, de José Carlos).

O conteúdo desta letra é bem característico do universo pentecostal: contempla citações bíblicas indiretas, enfatiza a batalha espiritual e faz uso de um linguajar íntimo dos crentes. Além disso, se vale de outro artifício utilizado em alguns corinhos de fogo, que são as onomatopeias. As palavras mencionadas nas músicas são colocadas da mesma forma que estão na Bíblia, porém podem estar elencadas de maneira descontextualizada, ou, contextualizada para os dias de hoje. O trecho “Olha tem manto, e tem mistério se liga vaso / Entra nesse manto e não fica parado!” pode explicar esta afirmação. A música incita a pessoa cristã a abrir-se ao anjo para que ele permita a conversão, mas a tarefa não é simples. É necessário enfrentar batalhas todos os dias, “marchar” na presença do pai e pisar na cabeça da Serpente. Quer dizer que a luta é diária, e que cotidianamente o mal tentará invadir a alma do vaso (cristão e cristã) e não é preciso temer, pois está com o manto (Jesus). Porém, este caminho deve ser trilhado com muita fé e pouco questionamento, já que tudo está sob os desígnios de Deus, que nem sempre são inteligíveis para os homens e mulheres (mistério). Deste modo, o medo não pode fazer parte da vida da(do) crente. Mas medo de quem? Do inimigo, que neste caso (e na maioria dos casos), é exemplificado pela religiosidade afro-brasileira, aqui personificada como “macumba”.

Outro mal a combater são as coisas que vem do mundo (“a terra não se manda, quem manda na terra é Deus”). Durante as primeiras décadas do pentecostalismo no Brasil, e mesmo do protestantismo histórico, esse caráter divisionista era bastante característico (MARIANO, 2014), porém, formava um nicho de pouco convívio com o “mundo”, organizando comunidades com pouco convívio externo. Atualmente, o “pentecostal do fogo” constrói algo semelhante, entretanto o isolamento do mundo se dá de forma simbólica ou a partir da batalha cotidiana. O simbolismo é representado durante os cultos ou reuniões nas casas das pessoas, que ocorrem várias vezes na semana, também está presente a partir do modo de se vestir, de falar e o ato de “andar sempre armado”



(com a Bíblia debaixo do braço). A batalha é vista no dia-dia de duas formas: espiritual e através de “purificação do espaço público” (pregações em espaços com grande circulação de pessoas, como transportes coletivos e praças), cultos abertos e conversão através do convencimento.

Outra característica deste corinho de fogo também é recorrente no funk brasileiro com sentido semelhante: o uso de onomatopeias. Nesta música ela serve para exemplificar o som da marcha (dum, dum, dum...), que se repete oito vezes com variações melódicas distintas, sendo que a primeira está em movimento ascendente, e está em forma de convenção (todos os instrumentos tocam juntos a mesma parte), exibindo um caráter marcante. No funk um exemplo de utilização semelhante é a música “O grave faz bum”, que além de exemplificar o som do grave, faz referência ao “bumbum”. Constata-se ainda que o linguajar da periferia é pouco reverberado nas grandes mídias, a não ser quando se transforma em folclore ou caricatura.

“Deixa o Anjo Entrar” é um forró (também pode ser interpretado como pagode baiano) e sua interpretação faz uso de vários instrumentos - dentre eles o acordeom e o pandeiro, este último presente na maioria dos cultos, sobretudo em igrejas localizadas em áreas rurais ou em periferias urbanas. As vozes principais (José Carlos e Rejane) acompanham um padrão da formação acústica que é a potência vocal e o abandono parcial de características do gospel norte-americano, como melismas e vibratos.

Assim como no blues, em que a figura feminina foi a protagonista para a cena no sul dos Estados Unidos (DAVIS, 1998), em regiões como Belford Roxo, a mulher apresenta um papel de liderança na maioria das vezes. Embora este papel ativo tenha sido observado com frequência, a respeito da censura interna, observa-se, na maioria dos casos analisados que a mulher ainda é alvo de diferentes violências simbólicas, de fora do pentecostalismo ou mesmo dentro do próprio segmento. Estas são sutis para um olhar externo, mas, além de serem cotidianas, aparentemente, são aceitas de bom grado pelas mulheres que compõe o segmento religioso. Por exemplo: quando um homem ou uma mulher se cumprimentam nestas igrejas, eles se referem às mulheres fazendo alusão ao marido (“Como vai a esposa do pastor”). Além disso, na maioria das igrejas não é aceito o pastorado feminino, porém, na maioria das vezes, são elas que preparam o templo antes do rito, participam das oportunidades, cantam, tocam instrumentos (sobretudo o pandeiro) e fazem pregações.



Diferentemente do funk, no pentecostalismo de periferia, a atuação feminina é recorrente, o que não é suficiente para desconstruir a cultura machista que estas igrejas praticam, valendo-se de uma interpretação bíblica que valoriza o Antigo Testamento, como uma espécie de judaísmo, porém selecionado, mesclado com padrões da reforma (vide o uso do paletó e das saias compridas, embora mais utilizado pelas lideranças) e com a adição de diversos elementos da cultura dos povos da diáspora, principalmente no que diz respeito à musicalidade e corporeidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou relacionar pontos entre o gospel brasileiro e o funk carioca. Longe de ser um apanhado geral sobre os dois estilos, a intenção foi apresentar a partir da ótica da repressão, focada no exemplo dos corinhos de fogo, como manifestações musicais oriundas da periferia são reprimidas sempre que tentam utilizar a linguagem da cultura que foram constituídas. Isto é visível atualmente em diversos setores. No funk, por exemplo, artistas que despontam nas mídias, muitas vezes abandonam o rótulo (e diversas características do gênero) que começou, almejando maior projeção. Entretanto, esta estratégia não pode ser compreendida somente pela lógica de “se vender para o mercado”, mas também como um método contemporâneo de ascensão no meio artístico. Este campo que, mesmo com o avanço da internet e outras mídias consideradas por muitas pessoas “democráticas”, ainda conseguem ditar tendências e fazer com que um artista cresça ou decline, envolvendo muitos outros aspectos que vão além da música.

Embora este texto tenha apresentado os spirituals como a base de diversos outros movimentos citados, destaca-se que esta opção foi feita mais como um recorte do que como um início, uma escolha que negligenciou diversos outros fatores que contribuíram para a construção de muitos gêneros musicais mencionados ao longo do artigo. Porém, esta atitude foi necessária, já que o foco do trabalho não era abranger todas as características dos movimentos, somente, relacionar alguns aspectos entre o funk carioca e o gospel brasileiro.

Os corinhos de fogo foram demonstrados como uma prática dentro da música evangélica com menos visibilidade na mídia hegemônica, mas com um público em ascensão e participativo. Estas pessoas que acompanham os artistas e cantam e dançam suas músicas nos cultos estão à margem, construindo uma subcultura a partir de um



movimento oriundo da periferia, de maioria negra e com participação ativa das mulheres, mesmo que subordinadas às escrituras do Antigo Testamento. Concluiu-se ainda que o gospel brasileiro e o funk carioca não se aproximam somente porque foram constituídos, em sua maioria, por povos oriundos da diáspora africana, mas também pelos diferentes processos de hibridizações ocorridos no âmbito do atlântico negro, que é visível até os dias de hoje, sobretudo quando os estilos são ressignificados dentro do continente americano.

Tendo em vista estas relações e os exemplos apresentados, observa-se que a repressão a certas atitudes, ocorre muitas vezes por conta de confrontos entre gerações e são impulsionadas por quem possui posição de fala privilegiada, seja porque teve apoio da mídia ou porque “garantiu” o respeito através dos anos na conjuntura em que atua. Todavia, dependendo da forma de censura, percebe-se que ela pode não ser mencionada, e só é vista a partir de uma lupa que compreende os detalhes dos conflitos existentes nas práticas culturais. Nesta perspectiva, o cenário acústico pode ser uma chave para compreensão de como/por que ocorrem estas disputas, no sentido de que revelam fragmentos imperceptíveis em outras instâncias de análise.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. Luiz João Baraúna. In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 165-191. 1908.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, V. **Exalte e receba: A expressão mítico-ritual dos corinhos de fogo no culto [neo]pentecostal**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.
- ARAÚJO, S. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life; A Historical-Ethnographic Approach to Samba in Rio de Janeiro (1917-1988)**, Ph.D. Dissertation, Musicology Division, School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.
- BAGGIO, S. **Música cristã contemporânea: um avivamento musical em nossos dias**. São Paulo: Editora Vida, 2005.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva. 2002
- BÍBLIA. **Coríntios**. Bíblia Sagrada. 98. cd. São Paulo: Ave Maria, 1995.



CACERES, G.; FERRARI, L. ; PALOMBINI, C. A Era Lula/Tamborção política e sonoridade. **Rev. Inst. Estud. Bras.** 2014, n.58, pp.157-207.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207>. Acesso em 20 set. 2019.

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

DAL COLETTO, F. S. H. **Dois interpretações acerca do ritmo musical Spirituals Negro** - do Sul dos Estados Unidos da América, de 1790 a 1830. *Grandes Processos - NEC*, v. 1, p. 1-9, 2011.

DAVIS, A. Y. 1998. **I Used to Be Your Sweet Mama:** Ideology, Sexuality, and Domesticity. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nova York: Pantheon Books, 3-41. Disponível em:
<<http://goo.gl/jh5cw7>>. Acesso em 30 ago. 2019.

DRIGES, A. **Macumba não mata crente.** 2017. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Djvbxflk0yXM&feature=youtu.be>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

DURKHEIM, É. **Les formes élémentaires de la vie religieuse** Paris: PUF, 1968.

GENOVESE, E. D. **A Terra Prometida:** o mundo que os escravos criaram. Brasília: Paz e Terra, 1988.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GILROY, P. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.

GUERREIRO, C. S. **A gira do “reteté”:** uma análise das disputas sobre o pentecostalismo legítimo. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UNIFESP, Guarulhos, 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

LOPES, A. C. **Vai descendo até o chão: sexualidade e gêneros no funk carioca.** *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 151-194. 2011.

LOPES, A. C. **A música como instrumento para o diálogo inter-religioso.** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MARIANO, R. **Neopentecostais:** sociologia do novo pentecostalismo no Brasil. São Paulo: Edições Loyola. 5º Ed., 2014.



MENDONÇA, J. **O gospel é pop: música e religião na cultura pós-moderna**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2009.

MENDONÇA, P. M.. **Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no sarau divergente: uma pesquisa-ação participativa**. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MEYER, L. **Style and Music: theory, history and ideology**. The University of Chicago Press. 1989.

MIZRAHI, M. **Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca**. Dissertação (mestrado), UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

MIZRAHI, M. **‘É o beat que dita’: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética funk carioca**. Desigualdade e diversidade. 2010. P. 175-204. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/cysQQb>>.

NEDER, A.; et al. **Música, religião e produção social de espaço em uma cidade operária - o caso da igreja da pastora Ana Lúcia em Belford Roxo, Rio de Janeiro**. Per Musi. Ed. por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n.34, 2016. p.132 - 176.

SANT’ANA, R. **A música gospel e os usos da “arma da cultura”**. Reflexões sobre as implicações de uma emenda. Revista Intratextos, Vol. 5. 2013. p. 23-45

WEBER. M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 2 ed. São Paulo: Pioneiro Thamsom Learning, 2005.

