

Música brasileira de raiz cristã: produção de sentido da música evangélica contemporânea

Brazilian music of christian roots: Production of the meaning of contemporary gospel music

Música brasileira con raíces cristianas: producción de sentido en la música evangélica contemporánea

Deivison Brito – Universidade Metodista de São Paulo | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: deivisong3@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7415-3769>

Herom Vargas – Universidade Metodista de São Paulo | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: heromvargas50@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740>

Resumo: O artigo busca compreender alternativas no cancionário evangélico brasileiro no trabalho de artistas que não se identificam com o rótulo hegemônico gospel. Termos como “música feita por cristãos” e “música brasileira tecida na esperança” são mobilizados para canções que tratam da vida cotidiana. Busca-se refletir sobre a produção de sentido da canção dos artistas: Marcos Almeida, Estêvão Queiroga e Gerson Borges. A análise da obra dos compositores visa aprofundar a discussão sobre a música evangélica brasileira e fomentar outras formas de compreensão da canção por meio dos usos e apropriações culturais. Os procedimentos metodológicos incluem: análise semiótica (LOTMAN) e a noção de gênero musical (FABBRI) por meio das categorias chamadas anafonias e musemas (TAGG).

Palavras-chave: comunicação; música cristã contemporânea; produção de sentido.

Abstract: The article seeks to understand alternatives in the Brazilian evangelical songbook in the work of artists who do not identify with the hegemonic gospel label. Terms like “music made by Christians” and “Brazilian music woven in hope” are mobilized for songs that deal with everyday life. We seek to reflect on the production of meaning in the songs of the artists: Marcos Almeida, Estêvão Queiroga and Gerson Borges. The analysis of the composers' work aims to deepen the discussion on Brazilian evangelical music and encourage other ways of understanding the song through cultural uses and appropriations. Methodological procedures include: semiotic analysis (LOTMAN) and the notion of musical genre (FABBRI) through categories called anaphonies and musemes (TAGG).

Keywords: communication; contemporary christian music; meanings production.

Resumen: El artículo busca comprender alternativas en el cancionero evangélico brasileño en la obra de artistas que no se identifican con la etiqueta del evangelio hegemónico. Términos como “música hecha por cristianos” y “música brasileña tejida en esperanza” son movilizados para canciones que tratan sobre la vida cotidiana. Buscamos reflexionar sobre la producción de sentido en las canciones de los artistas: Marcos Almeida, Estêvão Queiroga y Gerson Borges. El análisis de la obra de los compositores tiene como objetivo profundizar la discusión sobre la música evangélica brasileña y fomentar otras formas de entender el canto a través de usos y apropiaciones culturales. Los procedimientos metodológicos incluyen: el análisis semiótico (LOTMAN) y la noción de género musical (FABBRI) a través de categorías denominadas anafonías y musemas (TAGG).

Palabras clave: comunicación; música cristiana contemporánea; producción de sentido.

Recebido em: 23/03/2023 | Aprovado em: 22/06/2023 | Revisado em: 26/06/2023
<https://doi.org/10.22484/2177-5788.2023v49id5206>

1 Introdução

A música evangélica contemporânea tem sofrido diversas variações. Existe uma distinção do que se compreende por música *gospel* e “música feita por cristãos”. Em termos gerais, mesmo tendo em vista sua diversidade de ritmos, a música *gospel* traz um sentido religioso voltado ao culto congregacional e de forte conotação do transcendente como aponta Rosa (2016). No entanto, o cancionário evangélico brasileiro apresenta canções de temática diversificada. As canções expressam musicalidade, acuidade estética, intertextualidade e linguagem poética.

Embora a música *gospel* possua qualidades e responda a outras demandas, a “música feita por cristãos” distingue-se em aspectos relevantes: subjetividade nas letras, que sequer mencionam o nome de Jesus Cristo, e uma abertura maior a temas não religiosos. Em reportagem à *Revista Época*, o jornalista Ricardo Alexandre faz a seguinte afirmação: “nomes como Palavrantiga, Crombie, Tanlan, Eduardo Mano, Hélvio Sodré e Lucas Souza se definem como música feita por cristãos e não mais *gospel*, rompendo os limites entre mercado evangélico e pop” (ALEXANDRE, 2010, p. 13).

O gênero *gospel* no Brasil ganhou visibilidade sobretudo a partir dos anos 1990 quando igrejas neopentecostais, como a Universal do Reino de Deus (IURD), Internacional da Graça de Deus (IIGD), dentre outras, começaram a difundir conteúdo religioso nos meios de comunicação de massa, rádio, televisão e mídia impressa. Já o termo *gospel* foi cooptado pela igreja evangélica Renascer em Cristo, que passou a ter o domínio sobre o gênero no Brasil. Nos anos 1990, a instituição criou a Rádio *Gospel* FM (90.1), a Rede *Gospel* de Televisão (Canal 53 UHF) e a gravadora *Gospel* Records, segundo Cunha (2007).

Em contrapartida, outros artistas evangélicos propõem diálogos diferenciados com a cultura popular por meio de usos e apropriações de elementos não espiritualizados, o que reforça o caráter híbrido da cultura ao produzir novos textos culturais na composição de novas canções. Embora Cunha (2007) apresente características híbridas da cultura *gospel*, vale lembrar que tal hibridismo se refere corresponde a uma ideia de novidade com roupagens velhas, a isso se deve o termo “vinho novo em odres velhos”. O hibridismo descrito na música brasileira de raiz cristã refere-se a aspectos que os têm diferenciado do produzido e consumido pela comunidade evangélica massiva ao elaborar um pensamento alternativo sobre arte, cultura e espiritualidade, com interesse em temas pouco abordados nos sermões litúrgicos.

O artigo busca compreender como a música brasileira de raiz cristã, por meio da articulação de diferentes elementos na linguagem da canção, pode contribuir para produzir novos sentidos. Se o *gospel*, como gênero musical, não consegue abarcar a diversidade cultural evangélica, é preciso descobrir em que medida esse outro tipo de canção é capaz de produzir outros sentidos na música evangélica brasileira. Isso aponta

para possíveis desdobramentos que podem ensejar alternativas culturais, artísticas e comunicacionais.

Acreditamos haver uma produção cancional alternativa que se cria a partir de aspectos negligenciados pelo *gospel* em busca de outras categorizações do trabalho artístico. O referencial teórico mobiliza a semiótica da cultura russa via Iuri Lotman (1996) e a noção de gênero musical, segundo Fabbri (1982), por meio das categorias chamadas anafonias e musemas de Tagg (2003).

2 O texto cultural

Texto cultural é qualquer manifestação capaz de gerar significados e ser decodificada enquanto linguagem, dotado de “[...] um complexo dispositivo que guarda vários códigos, capazes de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens” (LOTMAN, 1996, p. 171 – tradução nossa).¹ O texto cultural sempre carrega características de textos precedentes e constitui-se como um espaço dialógico entre linguagens, “mitos, pinturas, romances, danças, rituais, etc. – se constroem no diálogo, na operação interativa entre seus componentes subtextuais” (BAITELLO JR., 1999, p. 44).

Compreender a cultura como sistema semiótico é compreender os textos na relação com outros textos. Trata-se de um trabalho de “organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é geradora de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é obvio, mas de relação” (LOTMAN; USPÊNSKI, 1981, p. 39). A relação dinâmica dos textos culturais foi o ponto fulcral para o semiótico russo Iuri Lotman desenvolver um de seus conceitos mais importantes: a semiosfera.

¹ “[...] un dispositivo complejo que almacena varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar nuevos mensajes ” (LOTMAN, 1996, p. 171).

2.1 A semiosfera

Os significados, linguagens e textos culturais adquirem sentido numa semiosfera, ambiente de “características distintivas atribuídas a um espaço fechado em si. Dentro desse espaço são possíveis processos de comunicação e a produção de uma nova informação” (LOTMAN, 1996, p. 11 – tradução nossa)², fora dela não existe semiose, isto é, a produção de sentido.

A semiosfera é um espaço de relação onde o homem produz e é produzido por informação. Ao compor uma canção, o artista utiliza elementos de sua própria semiosfera: leituras, conversas, audições de outras canções, concertos, peças etc., e a partir dessas relações cria uma nova linguagem sonora. A produção corresponde tanto ao universo individual de sentidos quanto ao universo de sentidos compartilhados na semiosfera. Segundo Machado (2007), o encontro entre diferentes semiosferas, geram linguagens distintas, o que tornam estes espaços dialógicas e ajudam a desenvolver um olhar mais crítico sobre a cultura.

No interior da semiosfera, conforme Ramos *et al.* (2007), ocorre um processo dinâmico entre centro, região de enrijecimento cultural, e periferia, região de maior trânsito entre diferentes sistemas. A interação entre centro e periferia produz renovação dos sistemas culturais. O diálogo entre diferentes sistemas ocorre na “fronteira”, área de proximidade entre o espaço “extrassemiótico” e “intrassemiótico”, de maior trânsito entre diferentes culturas. A fronteira age como um elo tradutor que facilita a produção de novas linguagens que quando decodificadas passam a integrar o interior da semiosfera. Assim, para Nunes (2011), o que parecia se chocar acaba por se transformar em novos textos culturais reforçando o dinamismo, o dialogismo e o *continuum* cultural.

Uma produção cultural presente à periferia da semiosfera, como a música brasileira de raiz cristã, é capaz de produzir novas linguagens em relação à cultura dominante, a música *gospel*, mais enrijecida e localizada ao centro. Nesse sentido, pode-se dizer que a música brasileira de raiz cristã é uma música de fronteira, pois além de estar vinculada ao universo evangélico, ela dialoga com a cultura popular brasileira por meio da utilização de ritmos, letras e discursos amplos sobre a cultura. Ela corresponde a uma nova produção cultural e caracteriza outra semiosfera.

Na semiosfera, o dialogismo entre centro e periferia cria linguagens e textos diversos que ao passar de um contexto a outro geram situações comunicativas distintas que atualizam seu aspecto informacional. Por sua vez, a canção brasileira de raiz cristã é estruturada em expressões que transformam códigos culturais em diferentes linguagens sonoras e textuais. Esses “códigos se acomodam em relações diferenciadas, assumindo

² “[...] rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información”.

escritas diferentes, composições diferentes que vão se reconfigurando com os movimentos da cultura” (VELHO, 2009, p. 255).

Pode-se inferir que o enrijecimento cultural do gospel no centro da semiosfera ocorreu pela consolidação do movimento no Brasil a partir dos anos 1990 e que, segundo Cunha (2007), adquire *status* de cultura – a cultura *gospel*. Já o trânsito entre diferentes linguagens pode ter ocorrido pelo questionamento de artistas, acadêmicos e jornalistas sobre o fato de a música *gospel* ser a única linguagem capaz de abarcar a diversidade cultural da música evangélica brasileira.

A maneira da música evangélica de raiz cristã utilizar os textos culturais evidencia uma mescla nas linguagens, ao mesmo tempo, em que diz coisas “do céu” ela também diz coisas “da terra”. A linguagem da canção evangélica de raiz cristã, portanto, expande a compreensão da realidade em perspectivas alternativas e, ao mesmo tempo, dialoga com outros textos culturais não religiosos. Isso a torna elemento gerador linguagens, um texto híbrido, que carrega outros sentidos além do seu.

A música brasileira de raiz cristã reelabora os sentidos anteriores da canção evangélica. No entanto, vale lembrar que as linguagens dos diferentes sistemas culturais são dinâmicas e estão em constante mudança. A semiosfera é continuamente retrabalhada e atualizada pela diversidade de trânsitos culturais que resultam do dialogismo entre diferentes textos fronteiriços, seja pela musicalidade, posicionamentos e discursos dos artistas.

3 Fabbri e a noção de gênero musical

A articulação entre música, comportamento, circulação em espaços sociais, cenas musicais, circuitos culturais, produtores, divulgação e crítica, em última instância envolve a noção de gênero musical. Longe de ser apenas um parâmetro para distinguir estilos musicais, o gênero é um elemento fundamental para compreender as complexas relações entre artistas, produtores e fãs. Enquanto unidade de sentido, o gênero musical sugere maneiras próprias de uso. Embora não seja possível fugir das classificações, tratar produções sonoras distintas de forma semelhante é subestimar suas potencialidades inventivas.

Para o musicólogo Fabbri (1982, p. 53 – tradução nossa), “gênero musical é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”³. Fabbri propõe estudar os gêneros por meio de regras formais socialmente compartilhadas, segundo ele, as formas tácitas de leitura comunicam aspectos não apenas sonoros. Mais do que musical, o gênero é uma categoria

³ “[...] Musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a defined set of socially accepted rules”.

sociológica, ideológica. O compartilhamento de informações entre artistas, produtores, críticos e fãs influenciam diretamente a caracterização do gênero musical.

Assumir ou negar filiação a um gênero mobiliza estratégias intertextuais relacionadas à produção artística. O *gospel*, como gênero musical, suscita discussões sobre os elementos mais sutis do texto musical, em assinaturas próprias, na articulação de elementos extramusicais: sociológicos, ideológicos, semióticos, etc.

O gênero possibilita refletir sobre a escuta musical, a produção de sentido da canção, as identidades articuladas, como a música é distribuída nas plataformas digitais etc., orienta as escolhas dos sujeitos em categorias afetivas de prazer e de gosto e servem como um mapa de voo, um modo de uso. Reconhecer às idiosincrasias presentes em no gênero musical “passa pelo reconhecimento dos elementos musicais específicos de cada uma dessas práticas e também com os usos que cada uma dessas músicas demandam” (TROTТА, 2005, p. 5).

Caberia mobilizar uma discussão do gênero musical por meio das características do *gospel*. Seria a música brasileira de raiz cristã um novo gênero na música evangélica? Ou seria um subgênero da música *gospel*? O problema em definir um gênero “ocorre por que cada produto musical, ao mesmo tempo, em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também expande as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular” (LIMA, 2008, p. 3).

Não se pode afirmar que a música brasileira de raiz cristã caracterize um novo gênero musical, mas é possível inferir alguns pontos por meio de pistas reveladas na própria canção. Ela se apresenta como alternativa ao gênero *gospel* em questões não apenas musicais, conforme Fabbri (1982), mas também sociais, ideológicas e semióticas compartilhadas por artistas, produtores, fãs, eventos, divulgação. É no reconhecimento do gênero musical incorporado numa comunidade cultural que “as redes de pertencimento e identidade são reforçadas através do compartilhamento dessa ‘cultura auditiva’ que expressa ideias, símbolos e valores que circundam a experiência musical” (TROTТА, 2009, p. 109).

Um exemplo que ilustra como ocorrem essas relações entre artistas e produtores ocorreu em 2012, ocasião em que a cantora Lorena Chaves e a banda de rock Palavrantiga se apresentaram em um *pocket show* no restaurante Topo do Mundo, na Serra da Moeda, Minas Gerais. Marcelo Toller, diretor artístico da gravadora Som Livre, à época, disse:

Quando a gente vê o Palavrantiga e a Lorena Chaves cantando, esse mesmo tipo de som no universo católico a gente já conhece bem, o Rosa de Sarom. Quando a gente vê isso, vê que existe um movimento, pode ser, eu não tenho certeza se estamos fazendo parte de um movimento, eu não sei, tomara que sim, se for, vai ser muito legal, entendeu? Porque a gente vai tentar mostrar pro Brasil que existe outro tipo de música que não só a congregacional (TOLLER, 2012).

A música brasileira de raiz cristã reforça uma concepção de canção mais ligada ao universo humanístico e simbólico ao subverter o caráter massivo do *gospel*. Isso se mostra nos discursos, letras, linguagens da canção e como ela é recebida e incorporada pelas comunidades de consumo. A música evangélica brasileira não é unívoca; é multimodal, multirreferencial, está para além do *gospel*. Essas “relações entre julgamentos estéticos e a formação de grupos sociais são obviamente cruciais para a prática da cultura popular, para gêneros” (FRITH, 1996, p. 18).

A música brasileira de raiz cristã se cria em linguagens alternativas dentro do *gospel*, ao mesmo tempo que fomenta a criação de comunidades de conhecimento e escuta musical, ela expande o consumo midiático em novos processos comunicacionais, seja na veiculação de reportagens de jornal, como em Medeiros (2020); *podcasts*, como em Almeida (2019), textos em portais especializados, como em AM Apenas Música (2017) e UOL – Guia Folha de S.Paulo (2020), utilização de espaços culturais não religiosos e nas reflexões sobre o processo de escuta musical, conforme Nogueira (2019).

Trabalhos anteriores têm apontado transformações da canção oriunda da cultura *gospel* e o desconforto de alguns artistas em relação aos rótulos que segmentam a arte em gêneros e protocolos restritivos, tanto em aspectos sobre os conteúdos das letras, quanto no que caracterizam a estética musical. A discussão é retomada, por exemplo, por Pichiguelli (2019), que estudou a antropofagia e os trânsitos entre o *gospel* e o secular da cantora brasileira Baby do Brasil, com o propósito de compreender a incorporação de elementos e linguagens da cantora em práticas musicais do *gospel* em um processo intercultural, valendo-se de conceitos de dialogismo, de Bakhtin, e de semiosfera, de Lotman. Pichiguelli (2019) conclui que os textos e subtextos de Baby do Brasil fomentam uma mescla entre ambientes culturais segregados pelo segmento *gospel*. A emergência de estudos atuais sobre o tema demonstra interesse de pesquisadores sobre a música evangélica para além do *gospel*.

4 Análise cancional

Sobre as análises cancionais indicarem o que chamamos de música brasileira de raiz cristã, destacamos que o recorte do artigo é parte de uma pesquisa mais ampla. Embora seja difícil traçar um quadro comparativo entre canções do circuito evangélico, o mesmo parece ocorrer com canções produzidas fora do circuito religioso evangélico, como, por exemplo, *Brother* de Jorge Ben Jor, de 1974, *Vai (Menina amanhã de manhã)* de Tom Zé, de 1976, *Anunciação*, de Alceu Valença, de 1983, entre outros exemplos.

Aqui é importante destacar trabalhos que se ocuparam em compreender temáticas religiosas na música popular brasileira. Em *Teologia e MPB*, o pesquisador Carlos Eduardo Calvani (1998) busca compreender elementos de espiritualidade na Música Popular Brasileira (MPB) em canções de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. Já Carlos Caldas (2006) evidencia o messianismo nas canções *Anunciação*, de Alceu Valença e *Um índio*, de Caetano Veloso por meio dos “rastros do sagrado”, segundo Derrida.

Para fins de análise da canção evangélica de raiz cristã, utilizamos os conceitos de anafonia e musema desenvolvidos pelo musicólogo britânico Tagg (2003). Anafonia, “neologismo que nos remete à figura da “analogia”, significa o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais” (ULHÔA, 1999, p. 62). As anafonias correspondem não apenas aos aspectos sonoros da canção, mas a “toda uma extensa gama de relações não-musicais, associadas a atitudes, pensamentos, visões de mundo, sentimentos, modos de ser e vivenciar o cotidiano, as experiências, enfim, a própria vida” (TROTТА, 2008, p. 4).

Musema é “a unidade mínima de significado musical (motivos, *riffs*, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas, *etc.*)” (ULHÔA, 1999, p. 62). Os conceitos buscam captar diálogos e intertextualidades da música brasileira de raiz cristã com a música popular brasileira, certo de que “nenhuma análise do discurso musical pode ser considerada completa sem a consideração dos aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero” (TAGG, 2003, p. 11).

Análise cancional 1: Lá de casa (Marcos Almeida)

É lá de casa, essa força, essa raça
Pra tomar porrada e me levantar!
Quem vê a página, esse vídeo, essa cara
Pensa que é marra pra me anunciar!
Mas é lá de casa, toda doce palavra
A oração mais sagrada, o amor pra me libertar

Por isso eu saio pra te amar, o amor não preciso procurar
Toda vez que eu vou pro mundo eu ouço Deus falar
Que é lá em casa, nessa rua, ou na praia
Doutro jeito, noutra quadra, onde dois plantarem a paz
Eis uma casa, que segura e prepara
Não tem vento que desaba, se aquela pedra lhe sustentar!
É lá de casa essa pele marcada
Todo verso que te acalma, o som que vai te embalar
Por isso eu saio pra te amar, não precisa procurar
Toda vez que eu vejo o mundo eu ouço Deus falar
É de lá de casa que eu ganho a estrada
E corro o mundo inteiro, tento, tombo, ergo canto, luto
Vou e volto pra lá.

Fonte: LETRAS (2022).

A letra traz uma abordagem do cotidiano, de luta e de vivência no mundo da vida, evidencia uma espiritualidade mundana, não circunscrita às quatro paredes do templo e pode ser experimentada em outros lugares e de formas diferentes. A frase, “toda vez que eu vou pro (*sic*) mundo eu ouço Deus falar”, indica uma espiritualidade não circunscrita ao âmbito religioso que pode ser encontrada na natureza ou em qualquer outro elemento não religioso.

A perspectiva do artista dialoga com a tradição ecumênica dos anos 1980, sobretudo na canção *Louvor*, gravada no LP *Revivendo do coletivo Viva Vida e Gente de Casa*, de 1983. A letra traz o seguinte trecho: “louvar ao Senhor, eu louvarei, e a visão do mundo não perderei, louvar ao Senhor, eu louvarei, e os pés da terra não tirarei”. A perspectiva une uma visão que agrega o imanente e o transcendente, céu e terra em diálogo. Como afirma Machado (2015, p. 26), “o relevo primordial dessa experiência resulta não apenas do cruzamento entre o sagrado e o mundano, mas particularmente da fronteira criada entre o mundo espiritual e o material”.

O ritmo sincopado de uma guitarra mais “abrasileirada” é uma característica marcante do cantor que faz a batida rítmica com a própria mão, sem o uso da palheta. Os arranjos são simples, em frases conjuntas dos instrumentos musicais harmônicos da canção entre o minuto 1’58 e 2’03. Sobre as anafonias, ao final da canção, há um arranjo de sintetizador que se assemelha ao teclado *Mellotron*, de origem inglesa, o mesmo instrumento utilizado na canção *Strawberry fields forever* do grupo britânico The Beatles.

No que tange aos musemas, antes do início da canção, há um interlúdio chamado *Nós*, de 39 segundos, em que há um coro de vozes cantando as últimas frases da canção. O coro cantado em ritmo baião assemelha-se a uma roda de samba. A partir do minuto 1’02 (segunda estrofe da canção) surge um triângulo, instrumento musical de percussão utilizado no baião, xote, xaxado e forró brasileiro, sempre acompanhado de acordeom, triângulo e zabumba. A balada *rock* traz um aspecto híbrido à canção.

Análise cancional 2: Corre atrás do vento (Estêvão Queiroga)

Sai sempre bem cedo, em busca de tempo

Seu sonho ter tudo, sem sono, confuso

Corre atrás do vento, do vento.

Faz casas sem prumo, faz rotas sem rumo

Seu trono, seu mundo, mais perto do fundo

Corre atrás do vento, do vento

Lembra-te Dele enquanto é o tempo, há tempo,

Lembra que Ele é quem dá sustento

É quem te sustenta no tempo, no tempo

Lembra que Ele é quem sopra o vento, o vento

Lembra-te Dele e só, Deixa Ele guiar
Deixa o tempo chegar, deixa o vento soprar
Sem viver como quem corre atrás do vento.

Fonte: YOUTUBE (2019).

A letra toca em questões existenciais, da busca inveterada pelo dinheiro e sucesso, típico do “sonho americano” de consumo. Os primeiros versos dizem: “sai sempre bem cedo, em busca de tempo, seu sonho ter tudo, sem sono, confuso, corre atrás do vento”. Há uma grande influência de ritmos regionais do nordeste brasileiro, como o maracatu. Os usos dizem respeito às intenções do artista quanto ao significado musical. Ulhôa (1999, p. 61) afirma que “o significado da música vai depender das biografias, das visões de mundo, das opções ideológicas e da formação musical de todos que compartilham de um mesmo entendimento do que seja música”.

Antes do início da canção, há uma poesia de cordel chamada *Toada de Dedé*, recitada pela avó do artista que conta a história de seu avô, Dedé. A sonoridade da canção utiliza instrumentos musicais regionalistas: acordeom com floreios, bateria com uma leve batida arrastada na caixa, (rebote), violão de aço dedilhado, contrabaixo acústico e a presença marcante do agogô, instrumento de percussão utilizado em ritmos afro-brasileiros. Há um pandeiro tocado junto ao tamborim e se intercala ao agogô ao final de cada estrofe.

A canção traz uma estética *folk* e um balanço que lembra ritmos nordestinos, os arranjos elaborados e os ritmos brasileiros dão uma nova roupagem à canção evangélica. Um exemplo marcante de anafonia ocorre entre os minutos 3’09 e 3’11: uma batida de tambores tocados de forma conjunta, chamada no maracatu de “trovoadá”, característica rítmica presente nas produções musicais de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. A levada de maracatu na canção foi produzida pelo primo do artista, Stênio Alencar, produtor musical e músico paraibano. Os musemas estão presentes nos *riffs*, cadências e texturas da canção que utilizam o repertório musical nordestino regionalista por meio de ritmos, sonoridades e intertextualidades.

Análise cancional 3: Dizem que sambar é pecado (Gerson Borges)

Dizem que sambar é pecado

Dizem que sambar não é bom, não é bom

Eu acho isso um tanto equivocada:

O Criador amado dando pra gente esse dom

Pra deixarmos meio mofado, na gaveta fria de uma opinião

Que deixa tanta alegria de lado, deveria ser dado a ele mesmo, e adoração.

Dizem que o samba é coisa de pagão, discordo – é do Senhor toda a criação

E apuro para Ele o meu batuque e afino com mãos santas o meu violão.

Dizem que sambar é do preto, que sofreu escravo, nesse chão

É isso mesmo, mas rejeito o gueto:

O samba não tem pele, nem tem raça, é do coração

Mesmo eu sendo um crente mulato, acho que o branco há de ter inspiração

Numa liturgia toda em dois por quatro, brasileira oferta ao Deus de todos.

Dizem que o samba é coisa de pagão, discordo – é do Senhor toda a criação

E apuro para Ele o meu batuque e afino com mãos santas o meu violão.

Fonte: YOUTUBE (2017).

A letra tece críticas às visões reducionistas da música produzida por cristãos. A ala evangélica conservadora tende a demonizar tudo o que não é confissão de fé na cultura brasileira e assim perde as potencialidades inventivas de construir diferentes perspectivas. A forma de relacionar fé e cultura na canção mostra uma visão abrangente. O artista não age no sentido de abençoar os elementos da cultura por meio da fé, por sua vez, ele cria uma nova produção de sentido imbuída numa espiritualidade dialógica e contextual.

Sobre a sonoridade, a canção faz uso de instrumentos musicais típicos do samba: violão de nylon, tamborim, surdo, contrabaixo, bateria, piano e flauta transversal. A bateria com caixa tocada no aro e o prato de condução dão uma sonoridade jazzística à canção. Os arranjos ocorrem pelo uso da flauta transversal e pela batida de um violão bossanovístico, típico de João Gilberto. As anafonias remetem à bossa nova e buscam elaborar um novo texto cultural na música evangélica brasileira.

A canção utiliza repertório da música brasileira e reforça um tipo de afirmação de que “crente também sabe fazer música”. Os musemas estão presentes nas intenções, levadas, batidas e na cadência da canção e estimula o ouvinte a repensar padrões sonoros por meio de textos inventivos e criativos da canção popular. Além disso, a canção foi composta como forma de traduzir em linguagem sonora o conteúdo de um de seus livros, “Ser evangélico sem deixar de ser brasileiro”, escrito em 2016 como forma de desmitificar questões relacionadas aos evangélicos e a cultura brasileira.

5 Considerações finais

A pluralidade de vozes e as perspectivas alternativas num cenário que parece unívoco oferece novas possibilidades de vislumbrar rearranjos e práticas culturais além das existentes. Buscamos questionar como a música brasileira de raiz cristã, por meio das diferentes linguagens da canção, poderia produzir novos sentidos para além do *gospel*. O tipo de canção tratado aqui como música brasileira de raiz cristã evidencia elementos presentes não apenas ligados ao universo evangélico, mas que são parte da herança cultural popular brasileira, seja pelo uso de ritmos, sonoridades e intertextualidades sonoras e textuais.

A canção dos artistas não é intrinsecamente vinculada à igreja. Pode ser executada em outros locais e traz elementos do texto religioso trabalhado para ressignificar seu sentido de maneira subjetiva. Isso estimula o ouvinte a fazer associações e produzir sentidos diversos. A mudança no conteúdo das letras humaniza a arte religiosa que, em vez de diluir a subjetividade do ouvinte, a fortalece e a confirma. Os atributos fazem da canção um veículo de distinção social e cultural.

Na música brasileira de raiz cristã, o uso de elementos da cultura popular é evidente e reforça aspectos híbridos da canção em arranjos e composições criativas e intertextuais. O uso de diferentes linguagens presentes nos timbres, sonoridades, e a mudança no conteúdo das letras das canções altera substancialmente o aspecto religioso e aponta novos usos, apropriações e utilizações da cultura. As linguagens caracterizam uma distinção em relação à música *gospel* em um processo de construção dialógica capaz de gerar novos sentidos e textos culturais em interação com outros textos e elementos extratextuais.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. A nova reforma protestante. **Época**, Rio de Janeiro, n. 638, 9 ago. 2010.

ALMEIDA, Marcos. Canções tecidas na esperança, com Marcos Almeida. **Podcast do Itaú Cultural**. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/marcos-almeida-toca-brasil>. Acesso em: 09 nov. 2020.

AM Apenas Música. **Uma breve análise de “Lá de Casa” do Marcos Almeida**. 27 maio, 2017. Disponível em: <https://www.apenasmusica.com.br/review/4593>. Acesso em: 09 nov. 2020.

BAITELLO JR, Norval. **O animal que parou os relógios**: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999.

CALDAS, Carlos. Da MPB como fonte para estudo da religião: análise do elemento religioso presente em Anunciação, de Alceu Valença e Um índio, de Caetano Veloso. **REVER – Revista de Estudos de Religião**, São Paulo, ano 6, n. 3, 2006.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola; São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1998

CORRE atrás do vento - Estêvão Queiroga. 2019. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7xMzmC2_Anc. Acesso em: 10 jul. 2020.

CUNHA, Magali do Nascimento. **A explosão gospel**: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico brasileiro. Rio de Janeiro: Mauad; Instituto Mysterium, 2007.

DIZEM que sambar é pecado. Gerson Borges. 2017. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YR7kAyRTFvw>. Acesso em: 10 jul. 2020.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. *In*: HORN, David; TAGG, Philip. (ed.). **Popular music perspectives**: papers from the first international conference on popular music research. Amsterdam: Gothenburg & Exeter, 1982. p. 52-81.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do mangubeat e as classificações de gênero. **Ícone**, Recife, v. 10, n. 2 p. 1-16, dez. 2008.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis Universidad de Valencia, 1996.

- LOTMAN, Iuri; USPÊNSKI Boris. Sobre o mecanismo semiótica da cultura. *In*: LOTMAN, Iuri; USPÊNSKI, Boris; IVANOV, Vyacheslav. **Ensaaios de semiótica soviética**. Horizonte: Lisboa, 1981. p. 37-65.
- MACHADO, Irene. Experiências do espaço semiótico. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 13-34, jan./jun. 2015.
- MACHADO, Irene. Por que Semiosfera? *In*: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 13-25.
- MEDEIROS, Daniel. Para além do gospel: artistas da música cristã inovam na maneira de louvar. **Folha de Pernambuco**, Recife, 01 mar. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/para-alem-do-gospel-artistas-da-musica-crista-inovam-na-maneira-de-lou/132056/>. Acesso em: 09 nov. 2020.
- NOGUEIRA, Deivison Brito. Comunicação e experiência estética: vínculos entre as “poéticas das mídias e as estéticas da recepção”. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, São Bernardo do Campo, Ano 23, n. 23, p. 17-32, jan/dez. 2019.
- NUNES, Monica Rebecca Ferrari. Passagens, paragens, veredas: semiótica da cultura e estudos culturais. *In*: SANCHES, Tatiana Amendola (org.). **Estudos culturais: uma abordagem prática**. São Paulo: SENAC, 2011. p. 39-60.
- PICHIGUELLI, Isabella. **Para além do gospel e secular: antropofagia, jornalismo e a popstora Baby do Brasil**. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2019.
- RAMOS, Adriana Vaz *et al.* Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. *In*: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 27-44.
- TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003.
- TOLLER, Marcelo. AMPLIFICADOR – Pocket Show com Lorena Chaves e Palavrantiga. Reportagem de Priscila Coelho. Belo Horizonte, 2012. 1 vídeo (11 min, 24 seg). Publicado pelo canal Rede Super de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WK8yUE8cVcQ>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, dez. 2008.
- TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2005.

TROTТА, Felipe. O forró eletrônico do nordeste: um estudo de caso. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 20, p. 102-116, jan./jun. 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Análise da música brasileira popular. **Cadernos do colóquio**, Rio de Janeiro, p. 61-68, abr. 1999. Disponível em: <http://seer.unirio.br/coloquio/article/view/10>. Acesso em: 09 nov. 2020.

UOL. Guia Folha de S.Paulo. **Marcos Almeida na Casa Natura Musical**. 2020. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/shows/mpb/marcos-almeida-casa-natura-musical-pinheiros-1637771462.shtml>. Acesso em: 09 nov. 2020.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise em comunicação. **Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009.