



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

TALES QUEIROZ LIMA DE ARAÚJO

**“ARTE E RELIGIÃO”: Um estudo comparado das expressões musicais e cênicas em
três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife.**

Recife
2025

TALES QUEIROZ LIMA DE ARAÚJO

**“ARTE E RELIGIÃO”: Um estudo comparado das expressões musicais e cênicas em
três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Antropologia. Área de
concentração: Antropologia

Orientadora: Mísia Reesink

Recife

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Araújo, Tales Queiroz Lima de.

"Arte e religião": um estudo comparado das expressões musicais e cênicas em três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife / Tales Queiroz Lima de Araujo. - Recife, 2025.

148f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2025.

Orientação: Mísia Lins Reesink.

Inclui referências.

1. Antropologia da arte; 2. Evangélicos; 3. Antropologia da religião; 4. Arte e Religião; 5. Região Metropolitana do Recife; 6. Gell. I. Reesink, Mísia Lins. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia - CFCH da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 19 de setembro de 2025.

ATA Nº 28

Aos dezanove dias do mês de setembro de 2025, às 10 horas, em sessão pública realizada de forma remota, teve início a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso intitulada "ARTE E RELIGIÃO": Um estudo comparado das expressões musicais e cênicas em três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife do(a) mestrando(a) **TALES QUEIROZ LIMA DE ARAUJO**, na área de concentração Antropologia, sob a orientação do(a) Prof.(a) **MISIA LINS VIEIRA REESINK**. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo colegiado do programa de pós-graduação em 27/06/2025, sendo composta pelos examinadores: **MISIA LINS VIEIRA REESINK**, da Universidade Federal de Pernambuco; **LAURE MARIE LOUISE CLEMENCE GARRABE**, da Universidade Federal de Pernambuco; **JÚLIA VILAÇA GOYATÁ**, da Universidade Federal do Maranhão. Após cumpridas as formalidades conduzidas pelo(a) presidente(a) da comissão, professor(a) **MISIA LINS VIEIRA REESINK**, o(a) candidato(a) ao grau de Mestre(a) foi convidado(a) a discorrer sobre o conteúdo do Trabalho de Conclusão de Curso. Concluída a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder, ao mesmo, a menção **APROVADO**. Para a obtenção do grau de Mestre(a) em Antropologia, o(a) concluinte deverá ter atendido todas às demais exigências estabelecidas no Regimento Interno e Normativas Internas do Programa, nas Resoluções e Portarias dos Órgãos Deliberativos Superiores, assim como no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas.

Dra. JÚLIA VILAÇA GOYATÁ, UFMA

Examinadora Externa à Instituição

Dra. LAURE MARIE LOUISE CLEMENCE GARRABE, UFPE

Examinadora Interna

Dra. MISIA LINS VIEIRA REESINK, UFPE

Presidente

TALES QUEIROZ LIMA DE ARAUJO

Mestrando(a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia - CFCH da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 19 de setembro de 2025.

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 28

Autor: TALES QUEIROZ LIMA DE ARAUJO

Título: “ARTE E RELIGIAO”: Um estudo comparado das expressões musicais e cênicas em três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife

Banca examinadora:

JÚLIA VILAÇA GOYATÁ

Examinadora Externa à
Instituição

LAURE MARIE LOUISE CLEMENCE GARRABE

Examinadora Interna

MISIA LINS VIEIRA REESINK

Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [] INTRODUÇÃO
2. [] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [] METODOLOGIA
4. [] RESULTADOS OBTIDOS
5. [] CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Prof. MISIA LINS VIEIRA REESINK
Orientador(a)

“The task of anthropological research is to explain as well as to describe.”
— Marvin Harris, *The Rise of Anthropological Theory* (1968)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal de Pernambuco pela oportunidade e pelo acolhimento ao longo do curso. Também expresso minha gratidão ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio indispensável através da concessão da bolsa acadêmica.

Sou profundamente grato a todos os professores do PPGA, que, de forma direta ou indireta, contribuíram significativamente para o meu crescimento intelectual. Em especial, registro meus sinceros agradecimentos à Professora Mísia Reesink, cuja orientação ao longo desta dissertação foi marcada pela paciência, pelo rigor acadêmico e pelo constante encorajamento.

Minha gratidão estende-se aos amigos Flávio da Cunha Rezende e Caio Gomes, por incentivarem minha permanência acadêmica na área de Antropologia e por despertarem em mim a atenção e o apreço pelo método nas ciências sociais.

Esta dissertação não teria sido possível sem o apoio e generosidade de Narely Valença, Claudia Sabrel, Deisy Veloso e de tantas outras pessoas que gentilmente abriram as portas de suas casas e congregações para a realização desta pesquisa. Minha eterna dívida de gratidão vai aos fiéis da Igreja Yahweh Shammah, Igreja da Família e Assembleia de Deus – Templo Central, cuja participação nos cultos foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, dedico esta dissertação à minha família, especialmente a Francisca Juscizete Queiroz de Lima, Francisca Jucidete Queiroz Tavares, Francisca Julidete Queiroz e Francisca Odete Queiroz de Lima (in memoriam), que sempre me apoiaram nos momentos difíceis e serviram de inspiração constante pelo exemplo de trabalho, ética e sacrifício.

RESUMO

Como os evangélicos definem a fronteira entre fazer artístico e prática religiosa? A partir do estudo comparado de três igrejas evangélicas na Região Metropolitana do Recife, eu argumento que os grupos artístico-religiosos inseridos dentro das congregações atuam de maneira fundamental para definir como uma igreja evangélica adota uma dinâmica específica entre arte e religião. Para tanto, selecionei grupos que atuam na música e na dança dessas três congregações e analisei como a atuação varia de acordo com o tipo de igreja e liderança. A partir da análise abductiva, eu desenvolvi um modelo tripartite de igreja evangélica na qual as igrejas podem ser localizadas, cosmopolitas ou tradicionais, e uma tipologia dos padrões de interação AeR. Como resultado, descobri que evangélicos ao invés de serem avessos à arte, a transformam para suas atividades religiosas e, por isso, elaboram estratégias de demarcação entre Igreja e Mundo para que possam coabitar ambas esferas artística e religiosa.

Palavras-chave: Antropologia da arte; Gell; Evangélicos; Antropologia da Religião; Arte e Religião; Região Metropolitana do Recife.

ABSTRACT

How do evangelicals define the boundary between artistic creation and religious practice? Based on a comparative study of three evangelical churches in the Metropolitan Region of Recife, I argue that the artistic-religious groups embedded within these congregations play a fundamental role in defining how each evangelical church adopts a specific dynamic between art and religion. To this end, I selected groups engaged in music and dance from these three congregations and analyzed how their performance varies according to the type of church and its leadership. Using abductive analysis, I developed a tripartite model of evangelical churches, in which churches can be classified as “localized,” “cosmopolitan,” or “traditional,” and proposed a typology of patterns of interaction between art and religion (AeR). As a result, I found that rather than being averse to art, evangelicals transform it for their religious activities and thus develop strategies to demarcate between “Church” and “World” so they can coexist within both artistic and religious spheres.

Keywords: Anthropology of Art; Gell; Evangelicals; Anthropology of Religion; Art and Religion; Metropolitan Region of Recife.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de Venn da pesquisa.....	2
Figura 2 – Região Metropolitana do Recife com localização das igrejas.....	6
Figura 3 – Processo recursivo da análise abdutiva.....	9
Figura 4 – Divisão de trabalho metodológico nas ciências sociais.....	35
Figura 5 – Mapa do bairro do Arruda.....	48
Figura 6 – Mediação Social no nexo da arte gospel.....	50
Figura 7 – Fachada da 1ª Igreja Batista da Bomba do Hemetério.....	53
Figura 8 – Igreja Yahweh Shammah atual.....	54
Figura 9 – Nely cantando com ministério Tangedor.....	62
Figura 10 – Apresentação do ministério Tangedor.....	64
Figura 11 – Dança profética do ministério Ágape.....	66
Figura 12 – Apresentação do ministério Epêneto.....	68
Figura 13 – Apresentação do ministério Arca de Javé.....	70
Figura 14 – Mapa do bairro de Jardim São Paulo.....	78
Figura 15 – Fachada da Igreja da Família.....	80
Figura 16 – Bispo Paulo Ortêncio Filho.....	81
Figura 17 – Estrutura REDE da Igreja da Família.....	82
Figura 18 – Performance do Ministério Topo.....	87
Figura 19 – Apresentação do ministério Freedom.....	94
Figura 20 – Mapa do bairro do Santo Amaro.....	102
Figura 21 – Entrada para Assembleia de Deus - Templo Central.....	108
Figura 22 – Apresentação da Banda Canaã.....	110
Figura 23 – Hierarquia da Banda Canaã.....	112
Figura 24 – Continuum Marcial x Worship.....	114
Figura 25 – Modelo tripartite das igrejas evangélicas.....	122

LISTA DE QUADROS

Quadro I – Desenho de Pesquisa.....	5
Quadro II – Categorias analíticas da análise abdutiva.....	9
Quadro III – Características das igrejas.....	11
Quadro IV – Tipologia dos grupos artísticos por expressão artística e igreja.....	12
Quadro V – Tipologia dos modelos de ocupação da esfera pública.....	24
Quadro VI – Nexos da Arte Gospel.....	50
Quadro VII – Drama social da Igreja Yahweh Shammah.....	55
Quadro VIII – Drama social da Igreja da Família.....	84
Quadro IX – Tipologia dos padrões de interação AeR.....	128

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA.....	4
1.2 CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÔMICAS DOS CASOS.....	9
1.3 REFLEXIVIDADE NO CAMPO.....	12
2. ARCABOUÇO TEÓRICO: EVANGÉLICOS E A ANTROPOLOGIA DA ARTE... 18	
2.1 QUEM É O EVANGÉLICO?.....	18
2.2 EVANGÉLICOS SOB O OLHAR ANTROPOLÓGICO.....	21
2.3 CONCEITO EMPÍRICO DE RELIGIÃO.....	27
2.4 ANTROPOLOGIA DA ARTE E O PARADIGMA GELLIANO.....	30
2.5 MÚSICA E DANÇA.....	39
3. O LOUVOR CANTADO E A DANÇA SAGRADA: IGREJA EVANGÉLICA MINISTÉRIO YAHWEH SHAMMAH.....	47
3.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E GEOGRÁFICO.....	47
3.2 RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO.....	48
3.3 RAMANAH.....	57
3.4 TANGEDOR.....	60
3.5 EPÊNETO E ARCA DE JAVÉ.....	65
3.6 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: RAMANAH E EPÊNETO.....	72
4. DE RECIFE PARA O MUNDO: IGREJA DA FAMÍLIA.....	77
4.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E GEOGRÁFICO.....	77
4.2 RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO.....	78
4.3 MINISTÉRIO TOPO.....	85
4.4 MINISTÉRIO FREEDOM.....	90
4.5 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: O TOPO E O FREEDOM.....	95
5. ARTE E RELIGIÃO À LUZ DA TRADIÇÃO: IGREJA ASSEMBLEIA DE DEUS - TEMPLO CENTRAL.....	101
5.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO, GEOGRÁFICO E HISTÓRICO.....	101

5.2 RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO.....	105
5.3 BANDA CANAÃ.....	112
5.4 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: CANAÃ.....	117
6. ANÁLISE ABDUTIVA: O MODELO TRIPARTITE E A TIPOLOGIA DOS PADRÕES AeR.....	122
6.1 MODELO TRIPARTITE DAS IGREJAS EVANGÉLICAS.....	122
6.2 TIPOLOGIA DOS PADRÕES AeR.....	127
6.3 ARTE GOSPEL COMO FORMA SENSORIAL.....	132
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
Referências.....	140

1. INTRODUÇÃO

Como os evangélicos definem as fronteiras entre o fazer artístico e a prática religiosa? Esta dissertação vai na direção de suprir uma lacuna nas pesquisas sobre religião comparada que, historicamente, trataram os evangélicos como grupo nativo secundário e, consequentemente, produziu análises ora refratárias, ora ultra compreensivas sobre os mesmos (Reesink e Braz, 2019). Para tanto, será analisada a imbricação entre os mundos artístico e religioso em três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife. Estamos interessados em estudar como os grupos artístico-religiosos que existem dentro das congregações conseguem navegar pelas linhas tênues que separam Mundo e Igreja, com a expectativa de que esse conhecimento revele as estratégias de delimitação das arenas artística e religiosa por parte de igrejas evangélicas.

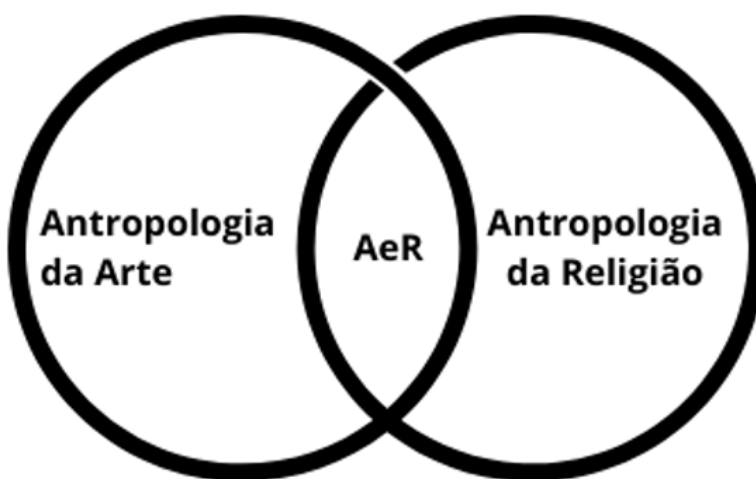
O argumento desta dissertação é de que os grupos artístico-religioso mediam a relação entre liberdade artística e prática religiosa de maneira a permitir que os crentes naveguem entre as duas esferas. O processo de mediação é determinado pelo modelo de igreja evangélica que as congregações observam. Este trabalho identificou ao menos três eixos: globalidade, localidade e tradicional. Essas categorias são construídas ao longo de dramas sociais nas igrejas que decidem o tipo de postura da congregação para com o Mundo. Essas posturas também influenciam nos padrões de interação que as igrejas evangélicas adotam em relação a arte e religião. Igrejas que conferem mais autonomia para os grupos, cujas performances tendem a ser aceitas pelo público fiel, desenvolvem um padrão de interação de arte e religião distinto de igrejas que controlam mais os grupos artístico-religiosos ou que são mais fechadas para inovação artística. Este argumento tem fortes implicações acerca de formas alternativas de inserção das igrejas evangélicas na arena pública, para além da via político-eleitoral, demonstrando o papel da arte gospel como forma sensorial que diversifica a mensagem religiosa por meio da música e dança e altera o significado por trás do crente evangélico neste momento pluripentecostal que vivemos na atualidade.

Quando pensamos em evangélicos, é comum virem à cabeça estereótipos como crentes de terno, sermões dogmáticos em praças públicas e outros exemplos caricatos. É pouco provável que a ideia de arte, em suas diversas expressões, seja tratada como um fator importante na vida dos evangélicos, pois a arte traz consigo um elemento humanista que pouco dialoga com experiências religiosas, uma vez que, na experiência artística, o humano se torna o motor da criação, não Deus. É ainda mais contraditório afirmar que a comunidade evangélica possa nutrir uma relação sinérgica com a arte, de troca e diálogo, e que essa

relação pautar um conjunto de dimensões da vivência evangélica, como socialização, espacialidade e pertencimento. Pensar os evangélicos no contexto da cultura contemporânea, com a expansão das tecnologias de informação e comunicação, ou ainda no contexto da diversificação de expressões culturais, pode causar uma dissonância cognitiva na maioria dos leitores.

A presente dissertação tem o propósito de explorar justamente essa dissonância, a partir do estudo de caso de três igrejas evangélicas da Região Metropolitana do Recife. Para tanto, são necessárias duas prerrogativas. Primeiramente, o estudo busca responder a questionamentos empíricos sobre como agentes evangélicos definem a fronteira entre os fazeres artístico e religioso. Em segundo lugar, e na minha opinião de muito maior consequência, esta dissertação contribui para uma agenda de pesquisa que está se enraizando no Brasil, e que constitui hoje um campo inter temático fértil na Antropologia. A agenda de pesquisa a que me refiro trata do estudo de Arte e Religião, doravante AeR. As duas prerrogativas dialogam na medida em que a análise dos evangélicos e sua relação com a arte garante que a agenda de pesquisa seja promovida, ao mesmo passo que oferece a este estudo as ferramentas necessárias para responder aos questionamentos teóricos sobre evangélicos e arte. O diagrama de Venn na figura 1 representa a atenção que esta dissertação deve dispensar à intersecção entre os dois subcampos da Antropologia da Arte e da Religião que formam AeR.

Figura 1 - Diagrama de Venn da pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor.

Se, por um lado, nessa nova agenda de pesquisa, encontramos ferramentas teóricas como a abordagem materialista e a teoria do nexos da arte de Gell, além de outros construtos

que nos auxiliarão a compreender as expressões artísticas e as congregações in loco, por outro lado, no campo empírico, o estudo busca explorar como os evangélicos lidam com arte e religião. As duas dimensões se complementam na medida em que a teoria direciona a análise etnográfica para terrenos mais frutíferos, enquanto o campo adensa a teoria a partir de observações relevantes que desafiam o conhecimento convencional.

Como em qualquer esforço inter temático, há desafios para esta pesquisa. Primeiramente, os cânones teóricos utilizados para embasar o argumento de pesquisa vêm de duas direções distintas: especificamente os campos materialista e simbólico, que oferecem perspectivas complementares sobre como arte e religião podem interagir no contexto evangélico. A Teoria do Nexo da Arte de Gell, o fazer-dizer de Setenta e os Dramas Sociais de Turner possuem conceitos cruciais para dar sentido ao que é observado nas igrejas, em especial aos grupos artístico-religiosos e seus processos de mediação entre arte e público evangélico. Em segundo lugar, as conclusões do estudo dependem da interação entre religião e arte para formar o resultado observado, e não da atuação de causas puras, vindas exclusivamente da arte ou da religião. Essa multicausalidade favorece abordagens ecléticas, com o uso de diferentes teorias capazes de identificar os mecanismos que conectam as duas categorias. No entanto, com a multicausalidade, o estudo perde parcimônia e se torna mais complexo. Por fim, a inter-tematicidade muitas vezes implica em escolhas difíceis, especialmente ao definir quais grupos religiosos e de expressão artística serão contemplados para observar o tipo de interação entre categorias. A decisão de privilegiar a análise de igrejas evangélicas e restringir o componente artístico à dança e à música não esgota o potencial da pesquisa, que pode ter implicações para outras configurações artístico-religiosas.

Foram realizadas pesquisas de campo em três situações etnográficas em que AeR se imbricam, trazendo à tona as dimensões de contato e contágio que interessam a este trabalho. Entre maio de 2023 e junho de 2024, participei dos cultos de jovens das Igrejas Assembleia de Deus - Cruz Cabugá, Igreja da Família - Jardim São Paulo e Igreja Yahweh Shammah - Arruda. Também assisti aos ensaios e apresentações de grupos artístico-religiosos dentro dessas congregações. A seleção das três igrejas baseou-se na variação de locais, de acordo com parâmetros socioeconômicos na Região Metropolitana do Recife, possibilitando uma análise que contempla contextos de renda e composição social distintos. Além da observação participante nos cultos, foram realizadas entrevistas com membros de grupos artísticos de dança e música das igrejas, com o objetivo de entender, a partir da perspectiva nativa, como a fronteira entre fazer artístico e crença religiosa é construída, com ênfase nessas linguagens artísticas.

Nesta introdução, apresento a estratégia metodológica da dissertação, incluindo o protocolo de pesquisa e a reflexão sobre a experiência de campo. Argumento em favor do estudo de caso como método, apresento a análise abdutiva como técnica para análise de dados qualitativos capaz de lidar com os dados etnograficamente coletados e especifico nosso desenho de pesquisa, justificando por que a dissertação adota uma postura comparada com três casos de igrejas evangélicas. O segundo capítulo apresenta o arcabouço conceitual e teórico que embasa a dissertação. Além de conceituar evangélicos, religião e arte, optamos por uma estratégia teórica tripartite, que inclui a teoria do nexo da arte de Alfred Gell, a teoria do drama social de Victor Turner e o conceito de fazer-dizer de Jussara Setenta, com a expectativa de que as três escolhas possam se complementar mutuamente. No terceiro capítulo, apresento o caso da Igreja Yahweh Shammah, com seus dados etnográficos em forma de relato sobre como se deu a entrada em campo, o que foi observado e o que isso revela sobre AeR à luz das teorias selecionadas. No quarto capítulo, apresento o caso da Igreja da Família, sua conexão com o modelo Hillsong e como os grupos artísticos articulam o estilo musical com a mensagem religiosa. No quinto capítulo, apresento o caso da Assembleia de Deus, a única congregação que não passou por um processo de drama social. No sexto capítulo, realizo uma análise abdutiva na forma de um modelo tripartite de igrejas evangélicas e tipologias dos padrões de interação entre arte e religião. Esses produtos são capazes de indicar como grupos artístico-religiosos se comportam frente a fatores como o modelo de igreja e a estratégia de demarcação entre Igreja e Mundo. No sétimo capítulo, exponho as considerações finais do trabalho.

1.1 ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Antes de explicar a razão da escolha pelo método do estudo de caso, o quadro I sumariza os pontos centrais do nosso desenho de pesquisa. Nossa unidade de análise são as igrejas evangélicas na Região Metropolitana do Recife. Acreditamos que, a partir da análise dessas unidades, a inter-relação entre arte e religião no contexto evangélico poderá ser melhor compreendida. Em razão das limitações de tempo, é virtualmente impossível elaborar uma análise de toda a população de igrejas evangélicas na RMR. Por isso, precisamos escolher casos que, de alguma maneira, representem essa população. Os casos selecionados são: Igreja Assembleia de Deus, no bairro de Santo Amaro; Igreja da Família, no bairro de Jardim São Paulo; e Igreja Yahweh Shammah, no bairro do Arruda¹. De acordo com Gerring (2006), as

¹ As três igrejas analisadas são as sedes e podemos pressupor que as igrejas filiais, também chamadas de igrejas filhas, se comportam de maneira similar.

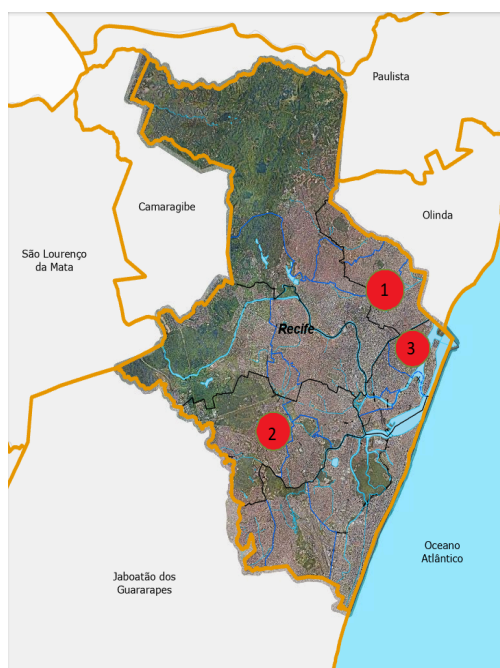
razões para a seleção dos casos devem objetivar algum tipo de representatividade em relação ao universo total de casos, ou seja, as três igrejas selecionadas devem compartilhar algo com a população de igrejas evangélicas do país. Como a figura 2 revela, as igrejas selecionadas localizam-se nos bairros do Arruda, Jardim São Paulo e Santo Amaro, respectivamente, em ordem numérica. Os parâmetros por trás da escolha dos casos envolvem localização, características socioeconômicas e tamanho da congregação. Nas descrições detalhadas das congregações, mais adiante, ficará claro como os casos satisfazem a exigência mínima de representatividade.

Quadro I - Desenho de Pesquisa

Unidade de Análise	Igrejas evangélicas na Região Metropolitana do Recife
Casos	Igrejas Assembleia de Deus - Cruz Cabugá, Igreja da Família - Jardim São Paulo e Igreja Yahweh Shammah - Arruda
Período	2023 (maio) - 2024 (junho)
Técnica de Coleta	Etnografia (observação participante em atividades dos grupos artísticos; entrevistas com participantes dos grupos)
Técnica de Análise	Análise abductiva (Teoria Fundamentada)
Tipo de Análise	Descritiva

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 2 - Região Metropolitana do Recife com localização das igrejas



Fonte: elaborado pelo autor a partir dos dados extraídos da plataforma ESIG Informações Geográficas do Recife.

De acordo com Mitchell (1983), estudo de caso é a investigação de uma série de circunstâncias relacionadas entre si, com a finalidade de descobrir algum princípio da teoria em operação. Seguindo os três critérios para definição da estratégia metodológica de Yin (2014), a saber: a) o tipo de pergunta de pesquisa; b) o controle que o pesquisador tem sobre os eventos analisados; e c) o foco sincrônico ou diacrônico/histórico, optamos pelo método de estudo de caso porque a pergunta de pesquisa é como os evangélicos constroem as fronteiras entre fazer artístico e prática religiosa em suas congregações, porque não temos nenhum controle experimental sobre o comportamento desses agentes, e porque nosso foco é no presente, apesar da bagagem histórica que as igrejas e os agentes carregam.

Há três vantagens em escolher o estudo de caso. Como Gerring enfatiza (2006), estudos de caso são excelentes quando os pesquisadores buscam: i) gerar uma nova teoria ou ideia sobre determinado fenômeno; ii) encontrar mecanismos que expliquem por que determinado fenômeno opera de certa maneira; iii) tratar de problemas relevantes de largo escopo. Nossa pesquisa satisfaz esses três quesitos, pois estamos tratando de uma análise da interseção entre arte e religião, previamente inexplorada sob a luz da teoria do nexa da arte de Gell e demais categorias analíticas relevantes, buscando os mecanismos que compõem o comportamento do ator evangélico em expressões artísticas que, à primeira vista, não

condizem com o ethos pentecostal — tudo isso frente a um contexto de ascensão política e cultural evangélica.

O método de estudo de caso também tem suas desvantagens, que se fazem sentir na dissertação. Não é prudente realizar generalizações a partir de estudos de caso², o que significa que a análise das três igrejas evangélicas não valida qualquer argumentação geral sobre toda a população de igrejas evangélicas na Região Metropolitana do Recife³. Também não é prudente falar em causa e efeito, pois o foco do estudo de caso não está em descobrir causalidade⁴, mas sim em explorar novas avenidas teóricas e empíricas por meio da descrição dos casos. Por ser um estudo antropológico, em que a descrição da alteridade está na base da produção de conhecimento na disciplina, também adotamos uma análise descritiva, objetivando caracterizar as relações de interesse, suas nuances e contradições, porém sem estabelecer causa e efeito entre elas. Acreditamos que as vantagens são superiores, pois com o método de estudo de caso podemos descobrir quais mecanismos estão por trás do comportamento dos evangélicos e por que eles desenvolvem estratégias não combativas para com a arte dentro de suas congregações.

Sobre a etnografia, um método ainda muito caro à antropologia e a esta pesquisa e, para muitos, indissociável da pesquisa antropológica (Peirano, 1995), longe de haver uma oposição ao estudo de caso, há uma complementaridade. Como a pesquisa metodológica de Platt (1992)⁵ revela, o estudo de caso surge a partir da escolha da observação-participante como técnica de coleta de dados⁶, ou seja, estudo de caso tem uma proposta pragmática de analisar os dados coletados na pesquisa de campo sem um comprometimento ideológico com determinada técnica, mas sim como estratégia de pesquisa. Etnografia e estudo de caso se complementam porque a imersão no campo empírico garante ao pesquisador acesso às observações, enquanto o estudo de caso oferece o ferramental teórico para lidar com os dados coletados e, conseqüentemente, produzir uma análise empírica e teoricamente fundamentada.

² A razão disso é porque estudos de caso envolvem um número reduzido de casos selecionados e o pesquisador geralmente não tem controle estatístico ou experimental sobre parâmetros dos casos (Yin, 2014).

³ Outro fator importante de se levar em consideração é que, apesar da história das congregações, que acumulam, cada uma, várias décadas de existência, as igrejas evangélicas tendem a ser personalizadas nas figuras de pastores com leituras próprias do texto bíblico (Mariz, 1994), o que incentiva a balcanização da religião, o que dificulta qualquer generalização sobre a análise de uma igreja específica.

⁴ Argumentos causais geralmente se restringem a pesquisas quantitativas em função do número de caso (large-N) e técnicas de análise que permitem mensurar efeito causal entre variáveis. Estudos de caso são descritivos e qualitativos, e por isso se prestam melhor para descoberta de mecanismos causais e construção de novas teorias (Gerring, 2006).

⁵ As observações da autora são feitas no contexto da escola sociológica de Chicago.

⁶ Apesar de reconhecer que a etnografia pode significar muito mais do que uma mera técnica de coleta de dados, a exemplo de Wolcott (1999) que sugere uma relevância extra acadêmica da própria, é importante deixar claro a escolha metodológica da dissertação para que outros pesquisadores entendam como as conclusões do trabalho foram atingidas.

Além disso, durante a pesquisa, mobilizamos o que Carole McGranahan (2018) chama de “sensibilidade etnográfica”, isto é, mesmo sem realizar a etnografia convencional de passar longo período de tempo com os nativos, a postura do pesquisador foi no sentido de compreender as complexidades, contradições e expectativas dos grupos analisados.

Decidimos distinguir as fases de coleta e análise de dados por dois motivos. Primeiramente, pela transparência do desenho de pesquisa e das escolhas metodológicas realizadas, em um momento em que debates sobre replicação e etnografia ganham forma (Murphy et al., 2021). Em segundo lugar, será durante a análise que as teorias do nexo da arte, da corporalidade e do drama social serão mobilizadas para confrontar os dados coletados. Enquanto a etnografia é indispensável para obter as observações sobre como agentes evangélicos se comportam num ambiente interstício entre arte e religião, vamos precisar de outros recursos metodológicos para conduzir a análise. Em veia similar a Charmaz e Mitchell (2001), argumentamos que a recursividade entre coleta e análise de dados na pesquisa etnográfica pode se beneficiar da análise abdutiva da teoria fundamentada, também conhecida por *grounded theory*⁷.

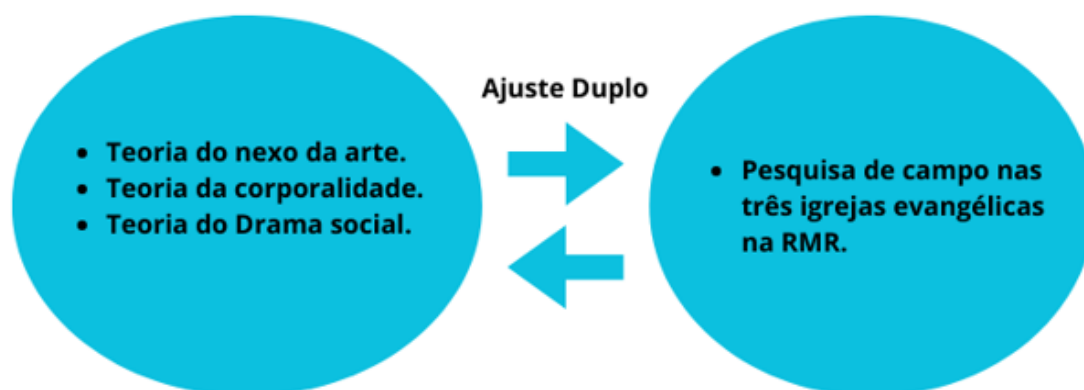
Teoria fundamentada é uma técnica de análise de dados criada por Barney Glaser e Anselm Strauss com o objetivo de sistematizar os procedimentos para análise de dados qualitativos. Uma variante dessa técnica é a análise abdutiva que, segundo Tavory e Timmermans (2014), se baseia na lógica de abdução, na qual a geração de teorias e conceitos requer um movimento recursivo entre teoria e campo empírico. A análise abdutiva segue a tradição inferencial de Charles S. Peirce⁸, que propôs a noção de abdução como o momento, na produção de conhecimento, em que o pesquisador não consegue explicar a realidade a partir dos conceitos e teorias em mão, precisando se distanciar delas para criar novas ferramentas analíticas que irão lhe auxiliar na explicação da realidade (Tavory e Timmermans, 2014). A análise abdutiva permite que as categorias analíticas advindas do nosso marco teórico sejam postas dentro de um processo recursivo junto às observações coletadas na etnografia. A figura 2 representa esse processo recursivo possibilitado pela análise abdutiva. Nossa expectativa é de que, justapostas umas às outras, teoria e dados empíricos possam dialogar num processo de ajuste duplo em que uma contribua para o

⁷ O conceito de abdução, além de servir como ferramenta para análise de dados qualitativos, também inspirou a teoria do nexo da arte e como objetos de arte adquirem agência (Gell, 1998).

⁸ Existem três tradições inferenciais: dedução; indução; abdução. Cada tradição tem suas forças e fraquezas. (Tavory e Timmermans, 2014). A etnografia sempre esteve mais associada à uma tradição indutiva o que é problemática haja vista o referencial teórico mobilizado para esta dissertação.

sucesso da outra. O quadro II especifica quais categorias vão guiar a análise dos dados etnográficos coletados para a pesquisa.

Figura 3 - Processo recursivo da análise abdutiva



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro II - Categorias analíticas da análise abdutiva

Teoria do nexo da arte	Teoria da corporalidade	Teoria do drama social
índice, artista, público e mediações sociais entre categorias.	Fazer-dizer e os modos de enunciação das danças gospel.	Os processos de ruptura, crise, ação redressiva e conciliação/cisma entre grupos envolvidos no drama social.

Fonte: Elaborado pelo autor.

1.2 CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÔMICAS DOS CASOS

As três igrejas evangélicas selecionadas para análise variam de acordo com nível de afluência, tamanho da congregação e localização. O tratamento dado à arte nas congregações será apresentado no próximo capítulo. No quadro III, demonstramos as principais características dessas igrejas. A variação desses parâmetros visa satisfazer o critério de representatividade mencionado previamente. Sobre o parâmetro do nível de afluência⁹, foi realizada uma classificação discricionária {1; 2; 3}, em que 1 significa alto nível de afluência por parte da congregação e seus membros, e 3 significa o contrário. O tamanho da congregação refere-se à quantidade estimada de membros da igreja que participam de suas

⁹ Para esse indicador, o correto seria realizar um survey a partir de uma amostra composta pelos membros da igreja. No entanto, pela sensibilidade da informação, e nossa entrada no campo ter sido feita com interesse central pela relação entre arte e religião, optamos por não seguir esse caminho para não aumentar a resistência dos membros da igreja para a pesquisa. Os dados foram obtidos através de entrevistas com membros e observação do próprio pesquisador.

atividades com alguma regularidade¹⁰. O terceiro parâmetro é a localização, que indica a zona político-administrativa do bairro, a fim de evitar que os casos fiquem concentrados em uma região específica da RMR.

A Igreja Assembleia de Deus – Templo Central, localizada no bairro de Santo Amaro, na 1ª região político-administrativa da cidade do Recife, funciona como matriz para as demais igrejas filhas no estado de Pernambuco. O Templo Central ocupa todo um quarteirão de um bairro tradicional do centro de Recife. Além disso, o complexo possui verticalidade, com um edifício em seu meio que se estende por mais de cinco andares. As diversas salas do complexo abrigam cultos, reuniões, encontros e atividades para os mais de dez mil membros da igreja¹¹. Isso não significa que, na congregação, não existam pessoas em situação de vulnerabilidade social; pelo contrário, a tendência é que, quanto maior o número de membros, mais representativa da população em geral a congregação se torne. Ou seja, o nível de afluência não inibe a existência de pessoas em situação de vulnerabilidade social; porém, o Templo Central da Assembleia de Deus exhibe amplos recursos em comparação às outras igrejas analisadas.

A Igreja da Família, localizada no bairro de Jardim São Paulo, está classificada como 2 no nível de afluência. A maioria das pessoas na congregação é de posição socioeconômica média, o que faz sentido considerando que o bairro faz parte da zona sudoeste da cidade do Recife. Sua estrutura, que comporta sete mil membros, apesar de não se estender por todo um quarteirão, conta com dezenas de salas, incluindo um espaço alternativo para o culto, com telão para que os membros visitantes assistam ao vivo. É interessante notar que, apesar de não possuir os amplos recursos da Assembleia de Deus, a Igreja da Família demonstra ter uma proposta de expansão a partir do rejuvenescimento da liderança e da racionalização dos grupos, incluindo os de natureza artística.

Por fim, a Igreja Yahweh Shammah, localizada no bairro do Arruda, zona norte de Recife, ocupa a posição 3 no nível de afluência. Isso se deve à própria história da congregação, que, antes de romper com a Convenção Batista Brasileira, ocupava uma igreja na Bomba do Hemetério, bairro vizinho ao Arruda. No próximo capítulo, a trajetória da Yahweh Shammah será detalhada a fim de demonstrar como, em comparação às demais igrejas, ela é a que possui maior ênfase em uma proposta de igreja comunitária. Sua sede, em um galpão, abriga cerca de mil membros que, nos dias de culto, vão e voltam a pé por

¹⁰ Os dados para esse parâmetro foram obtidos através de entrevista com membros experientes das respectivas igrejas.

¹¹ Segundo um dos entrevistados, a Assembleia de Deus, em Pernambuco, possui mais de dois milhões de aderentes.

morarem próximos à igreja. Durante as visitas aos cultos, pude também observar que os membros da Yahweh Shammah tendem a ser negros, possuindo um perfil afro-descendente muito mais acentuado do que o das duas outras igrejas¹².

Quadro III - Características das igrejas

Igreja/Parâmetros	Nível de afluência	Tamanho da congregação	Localização
Igreja Yahweh Shammah - Arruda	3	< 1000 membros	Norte
Igreja da Família - Jardim São Paulo	2	≥ 7000 membros	Sudoeste
Igreja Assembleia de Deus - Santo Amaro	1	≥ 10.000 membros	Centro

Fonte: elaborado pelo autor.

Os casos selecionados satisfazem o critério de representatividade em relação à população de igrejas evangélicas em Recife, a partir da variação nos parâmetros indicados nesta dissertação. Isso significa que o estudo de caso pode contribuir para uma compreensão aprofundada de como igrejas evangélicas lidam com a arte e dos limites e possibilidades que os membros exploram no limiar da fé. Para tanto, a análise do estudo de caso precisa se estender aos grupos artísticos, que servem de mediadores entre os aderentes e a igreja. Apesar de os grupos artísticos possuírem certo grau de autonomia, todos estão ligados às igrejas por meio de responsabilidades durante os cultos e respondem diretamente aos líderes, sejam eles diáconos ou os próprios pastores, apóstolos e bispos. Além disso, os grupos possuem uma hierarquia que separa o baixo clero, composto por iniciantes, da cúpula, formada por membros com mais experiência e que, por consequência, desempenham papéis de liderança. Assim como no caso das igrejas, é impraticável analisar todos os grupos artísticos, pois são dezenas de grupos em cada congregação. Por isso, os grupos artísticos analisados foram selecionados por sua importância dentro da congregação e relevância teórica¹³. O quadro IV apresenta uma tipologia dos grupos artísticos abordados na pesquisa.

¹² Seguindo a lógica dos dados do IBGE (2023), podemos supor que essa parte da população está numa situação de maior vulnerabilidade social, justificando o nível de afluência da igreja Yahweh Shammah.

¹³ Em razão do enfoque desta dissertação se concentrar na interação entre arte e religião nas igrejas evangélicas, foram selecionados grupos em que essa intersecção é relevante, a exemplo dos grupos voltados para a juventude.

Quadro IV - Tipologia dos grupos artísticos por expressão artística e igreja

Expressão artística/Igreja	Igreja Assembleia de Deus - Templo Central¹⁴	Igreja da Família	Igreja Yahweh Shammah
Música	Banda Canaã.	Ministério Topo.	Ministérios Ramanah; Tangedor.
Dança	-	Ministério Freedom.	Ministérios Arca de Javé; Epêneto.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Antes de prosseguir para o próximo capítulo, cabe justificar por que a estratégia metodológica da dissertação optou pela comparação de casos individuais de congregações evangélicas ao invés de conduzir a análise de uma única congregação evangélica. Como Bernard (2006) demonstra, a disciplina se beneficia quando encontramos maneiras de maximizar a validade dos dados e o alcance das conclusões que formulamos a partir deles. A presente dissertação lançou mão da comparação de igrejas evangélicas por considerar necessário expandir o escopo da análise para além de um contexto específico, permitindo identificar interações distintas entre arte e religião e, consequentemente, produzir uma compreensão mais holística do fenômeno. A proposta de uma análise abdutiva requer diálogo entre as bases teórica e empírica, e a escolha de analisar três igrejas facilita esse diálogo, na medida em que são três situações em que as categorias teóricas entram em ação¹⁵. Essa estratégia compartilha similaridades com o conceito de comparação densa de Niewöhner e Scheffer (2010), que se refere à capacidade que a comparação possui de aprofundar a análise etnográfica em diferentes dimensões. Nossa expectativa é que o conhecimento aqui produzido seja simultaneamente sensível às especificidades de cada contexto e capaz de identificar padrões ao longo dos casos.

1.3 REFLEXIVIDADE NO CAMPO

A entrada no campo foi mediada por informantes que atuaram como anfitriões para suas respectivas congregações. Em todas as igrejas analisadas, havia um elemento de desconfiança diante da presença de um pesquisador que não fazia parte da igreja. Essa

¹⁴ Para a Assembleia de Deus, o quadrante de dança está vazio porque não foi identificado nenhum grupo oficial de dança, em razão da postura conservadora da igreja, algo que será abordado no próximo capítulo.

¹⁵ Há um mutualismo entre o estudo etnográfico das três igrejas evangélicas e a análise abdutiva, uma vez que abdução permite abduzir das questões concretas sobre como sujeitos crentes fazem arte sem abandonar o credo religioso para formar um frame analítico que abarca os três contextos diferentes, porém esse frame se torna localizado e não vira uma mera abstração teórica, uma vez sua formação advém do próprio contexto social e das observações que eu, enquanto pesquisador, formulei sobre.

desconfiança se manifestava de diferentes maneiras, desde indiretas durante os louvores nos cultos até *ghosting* de pessoas específicas dentro da igreja, que não se sentiam confortáveis em falar sobre suas experiências e simplesmente ignoravam as mensagens. A desconfiança também era percebida quando, ao sentar em um assento, os demais participantes escolhiam outros lugares, diferenciando quem realmente fazia parte da igreja de quem era visitante. Na Igreja Yahweh Shammah, por exemplo, os jovens sentavam juntos, formando grandes blocos e deixando de fora quem não fazia parte do grupo. Assim, foi comum durante a pesquisa, nos cultos, sentar em uma posição intermediária, muitas vezes sem ninguém ao lado. Em igrejas de maior porte, onde os cultos frequentemente lotam, essa diferenciação em relação a quem é de fora ocorre por meio das chamadas, ao final do culto, para que os visitantes se levantem e sejam convidados a se converter.

Para lidar com a desconfiança, cultivei uma boa relação com os informantes para que eles funcionassem como intermediários entre os grupos e membros da igreja e o pesquisador. Todos os informantes ocupavam alguma posição de prestígio e presenciaram mudanças fundamentais na forma como a igreja atua. Narely foi minha informante na Igreja Yahweh Shammah e, tendo entrado na igreja antes de sua independência da congregação batista, presenciou as principais mudanças que transformaram a Yahweh Shammah no que é hoje. Foi a partir de Narely que pude participar dos cultos e ter contato direto com os demais grupos artístico-religiosos, pois todos os líderes a conheciam; houve, portanto, uma chancela por parte dela para que a pesquisa pudesse acontecer de forma fluida, mesmo sem um pesquisador oriundo da comunidade da Bomba do Hemetério ou sem história prévia com a igreja. Conheci Narely por meio do teatro, pois além de participar do grupo de louvor Ramanah¹⁶, ela também atua como atriz em Recife. A conexão foi feita através de uma colega em comum, também atriz, que, ao saber da minha pesquisa sobre arte e religião, sugeriu o nome de Narely por ser justamente uma pessoa que vive em dois mundos, o evangélico e o artístico, de maneira sinérgica, sem que um subsuma o outro em sua vivência. Ou seja, ela não é menos evangélica por ser mais artística.

O contato com Narely também permitiu que eu estabelecesse relações com outros membros da igreja, inclusive em um nível mais informal. É comum que os membros se reúnam em saídas pós-culto para jantar, uma prática frequente nas igrejas evangélicas, e que permite conhecer e conversar com os membros em um contexto não religioso. Nessas saídas,

¹⁶ No conceito nativo, o louvor é entendido como música, a banda gospel que canta para louvar, mas o ato de louvar não é exclusivo da música. Não à toa, outras expressões artísticas são geradas dentro da igreja, a exemplo da dança, a fim de expandir esse louvor.

pude observar os membros interagindo de maneira lúdica, com vínculos que não se esgotam na igreja; ao contrário, por muitos serem vizinhos, foi comum observar relações de amigos de infância que se estendem na igreja, mas que não necessariamente surgiram lá. Essa organicidade facilitou muito o trânsito em campo, pois conquistar a confiança de um membro ajudava em conversas com outros membros, já que todos se conheciam e compartilhavam as experiências que tinham com a pesquisa, o que eu perguntava e como abordava determinados temas. Não foi surpreendente perceber a desconfiança desaparecer gradualmente, e nos últimos meses de pesquisa de campo, minha presença já era algo comum; pois mesmo sem ser membro da igreja, fui me tornando uma pessoa conhecida em uma comunidade que extrapolava as quatro paredes do templo.

Na Igreja da Família, Cláudia foi a informante que abriu as portas para minha entrada em campo. Assim como Narely, ela também participa de teatro em Recife, atuando no grupo Cobogó das Artes, no qual eu já fui aluno. Cláudia também presenciou as principais mudanças da congregação. Contudo, a diferença entre a Yahweh Shammah e a Igreja da Família gira em torno da escala: o tamanho das igrejas faz com que as relações na Igreja da Família não sejam pautadas por um senso de comunidade que precede a igreja. Devido ao grande número de frequentadores, foi comum observar a formação de grupos de crentes que entravam e saíam juntos, mas que não necessariamente tinham uma relação prévia. Refletindo sobre isso, percebi que a Igreja da Família está adotando uma linguagem cosmopolita comum à estratégia HillSong¹⁷, o que influencia a maneira como as relações se estruturam; ou seja, relações locais se tornam difíceis de serem mantidas quando expostas a forças centrífugas como no modelo HillSong, que privilegia extensão ao invés de intensão. No entanto, devo dizer que, para minha entrada em campo, essas relações na Igreja da Família acabaram ajudando, já que o "estranho", aquele que não faz parte da igreja ou da comunidade, deixa de ser tão incomum. Como pesquisador externo, foi menos intimidador entrar em uma igreja voltada à expansão e que colhe e replanta os frutos da globalização evangélica, adotando um modelo estrangeiro para promover sua congregação, o que influencia comportamentos como o uso de celular e a vestimenta. Nas minhas primeiras visitas, fiquei menos tenso ao ver vários jovens de celular, roupa informal e se relacionando com o culto de maneira não

¹⁷ Essa estratégia será melhor apresentada e discutida durante o quarto capítulo da dissertação.

tradicional¹⁸, o que estimulou mais perguntas sobre como a Igreja da Família opera de forma diferente das igrejas convencionais.

Como minha entrada na Yahweh Shammah antecedeu a entrada na Igreja da Família, fiz as visitas de campo com a expectativa de encontrar vínculos locais fortes, um senso de comunidade similar ao da Yahweh Shammah; porém, a ausência desses vínculos na Igreja da Família não significa que haja um vazio ou que as relações entre membros não sejam genuínas. A presença da tecnologia, inclusive no altar durante os louvores, os jogos de luzes e o teor elétrico das músicas gospel sugerem que as relações não são estruturadas por uma comunidade da qual todos fazem parte, mas sim por uma crença global compartilhada de que Deus está presente nos momentos de glorificação, e que os meios tecnológicos apenas acentuam essa glorificação. Se na Yahweh Shammah observei autocontrole por parte dos membros, evitando se exceder, gritar alto ou utilizar a tecnologia de forma intensa no culto, na Igreja da Família o modelo HillSong permitia um relaxamento desse controle, favorecendo uma juventude evangélica mais próxima da "modernidade" e mais acolhedora ao "estranho", mesmo que esse acolhimento não se dê por vias pessoais, como na Yahweh Shammah, em que a comunidade faz essa recepção.

Em contraste com as experiências comunitária e cosmopolita, minha vivência na Assembleia de Deus resultou em uma experiência que difere em grande medida das duas congregações anteriores. Não só a escala da AD é muito maior em comparação às demais, como também a teologia da AD é diferente, enfatizando preceitos dogmáticos do cristianismo na forma como os membros se relacionam entre si e com o mundo ao redor. Minha informante foi Deisy, estudante de música da UFPE e assembleiana. Ela foi responsável por preparar o terreno para minha entrada, informando-me sobre quais grupos artístico-religiosos eram mais atuantes, as lideranças e comportamentos culturais da AD. Foi um choque descobrir, na minha primeira visita de campo, que Deisy havia saído abruptamente da banda Canaã. Pelos cochichos do maestro Ramos, entendi que ela estava se sentindo muito pressionada na posição de pianista, pois a banda, assim como a AD e demais grupos artístico-religiosos, opera com a ética da excelência, buscando dar o máximo para a glorificação do nome de Cristo, e essa ética é perseguida a ponto de criar pressão psicológica em muitos membros que precisam equilibrar vida profissional e religiosa. A saída de Deisy

¹⁸ O trabalho de campo com evangélicos requer a desconstrução de certas concepções sobre como o crente se comporta. No início da pesquisa, estava certo de que encontraria um grupo relativamente homogêneo, com atitudes conservadoras e com um tratamento "travado" da arte, como se não quisessem explorar todo seu potencial por receio de estarem pecando. O que eu descobri foi o oposto, os evangélicos arriscam na arte e criam uma expressão única que desafia as pré concepções iniciais sobre eles.

revelou um aspecto crucial da experiência na AD: envolve a solidariedade orgânica de seus membros, no sentido durkheimiano do termo; isto é, os crentes assembleianos atuam de maneira interdependente em prol da congregação e sofrem pressão para manter a coesão. Quem não se adequa a esse modelo se vê pressionado a "correr atrás" ou sair, como foi o caso da informante.

Se na Yahweh Shammah eu senti desconfiança por entrar sem fazer parte da comunidade, e na Igreja da Família essa desconfiança foi diluída pelo modelo cosmopolita, que não particulariza o "estranho", na Assembleia de Deus a desconfiança é reforçada por uma sensação de deslocamento, como se o tamanho do templo, o número de pessoas que circulam e que participam ou não da Banda Canaã, realizando diferentes atividades não relacionadas ao louvor, me transportasse para um lugar desconhecido, ao qual não pertenço. É uma sensação semelhante a andar por um shopping center, porém sem o consumismo, apenas aquela massa que é simultaneamente homogênea e heterogênea. Durante as visitas, sentei em uma bancada em frente à Banda Canaã nos ensaios; no entanto, essa curta distância parecia muito maior do que realmente era. A formalidade, a arquitetura imponente da sala do culto principal da AD e a estrutura hierárquica do grupo, centrada na figura do maestro, criavam uma sensação de alienação, em que cada um estava ali não como membro de uma comunidade ou parte de um movimento global, mas como peça de uma engrenagem assembleiana. Quando os cultos acabavam, raramente observava membros saindo juntos. Senti essa alienação, um sentimento semelhante ao que tive em experiências prévias em missas da Igreja Católica, nas quais os rituais têm precedência sobre experiências espontâneas.

A escolha por um método comparado implica que, apesar de o estudo se beneficiar de diferentes experiências de campo, a intensidade dessas experiências não foi tão profunda a ponto de elicitar diários de como o campo afetou o pesquisador. De fato, houve um choque, natural na pesquisa de campo, mas também houve adaptação e reconhecimento de que os evangélicos, em suas respectivas congregações, têm maneiras próprias de lidar com aspectos mais opressivos de suas igrejas. Nas saídas pós-culto na Yahweh Shammah, era comum que as conversas girassem em torno de fofocas — o que “fulano” está fazendo, onde esteve etc. — e é nesse momento de informalidade que os membros conseguem equilibrar as pressões comunitárias da congregação. Na Igreja da Família, a força centrífuga do modelo cosmopolita

é controlada pelas células¹⁹, microgrupos que se reúnem periodicamente para discutir temas bíblicos e compartilhar informações sobre a vida pessoal e profissional, ancorando os membros em uma realidade mais local, apesar do direcionamento global que a igreja adota. Por fim, na Assembleia de Deus, pude indagar um dos membros sobre o distanciamento que senti e, de fato, ele concordou que, na matriz da AD, relações mais pessoais não são comuns; porém, nas igrejas filhas — das quais a AD possui muitas —, os membros conseguem formar vínculos de aproximação e amizade e, paralelamente, servir ao templo central, tornando o problema da alienação algo menos saliente para seus membros. Se os membros encontraram soluções para esses aparentes problemas, este pesquisador teve a paciência e determinação para conviver com a ocasional desconfiança e o sentimento de inaptidão diante de um mundo diferente daquele ao qual estava acostumado.

¹⁹ Digo centrífuga em razão do incentivo que o modelo cosmopolita cria para que as realidades locais da igreja ganhem dimensões globais na medida em que a igreja passa adotar uma postura ritualística e estética muito mais alinhada ao padrão HillSong.

2. ARCABOUÇO TEÓRICO: EVANGÉLICOS E A ANTROPOLOGIA DA ARTE

Este capítulo visa apresentar as ondas de pentecostalismo e como a noção de evangélico foi se alterando ao longo do tempo. Também apresentamos como o evangélico enquanto nativo foi tratado pela antropologia e a importância de explorar outras vias pelas quais os evangélicos acessam a arena pública. Introduzimos o dilema que muitos evangélicos enfrentam acerca do fazer artístico e prática religiosa e como a resposta a este dilema informa o tipo de relação que a igreja evangélica vai adotar sobre arte e religião. Expomos a conceitualização de religião de acordo com a Teoria da Cognição Ótima e a Teoria dos Módulos Religiosos. Apresentamos a teoria do nexos da arte de Alfred Gell, a teoria do fazer-dizer de Jussara Setenta e a teoria do drama social de Turner, e como o trio se encaixa na nossa estratégia comparada. Por fim, introduzimos o referencial teórico que embasa o estudo das expressões artísticas da música e da dança e como elas interagem com as teorias cognitivistas da religião utilizadas nesta pesquisa.

2.1 QUEM É O EVANGÉLICO?

Conceitualmente, esta dissertação opta por utilizar a definição de pentecostal²⁰ de acordo com Joel Robbins (2015), que estabelece dois critérios para caracterizar esse setor do protestantismo: a) presença do Espírito Santo; b) experiências extáticas. Esses dois critérios são relacionais e têm origem na própria história do pentecostalismo como uma tradição religiosa do século XVIII, a partir do movimento de revivalismo cristão anglo-americano com ênfase na conversão dos seus aderentes (Robbins, 2015). A crença em um segundo pentecostes, a vinda iminente de Cristo para a Terra, estimulou a criação de uma liturgia espontânea, fruto da interação direta entre crentes e o Espírito Santo (Anderson, 2004; Anderson, 1979). Essa escolha conceitual também está fundamentada no método comparativo adotado por esta dissertação, que exige categorias com atributos abrangentes capazes de dialogar com as diferentes experiências evangélicas.

É importante destacar que o movimento evangélico é hoje o principal responsável pelo crescimento do cristianismo em nível global, conseguindo se propagar nas mais diferentes culturas, sobretudo no Sul Global (Anderson e Hollenweger, 1999). Essa característica levou Robert Anderson (1979) a afirmar que o movimento pentecostal, em sua

²⁰ Apesar de existirem outras definições, a de Robbins cumpre o papel de estabelecer uma lógica interna mínima, cujas características distinguem a religião evangélica das demais religiões, mesmo que existam outros fatores que também fazem parte da vivência evangélica, a exemplo da glossolalia (Dayton, 1987).

fase inicial, era um movimento dos deserdados²¹, que surgiu como protesto contra a ordem social. Há um descolamento do pentecostalismo do Ocidente para o resto do mundo, prometendo experiência religiosa extática no lugar do dogma católico (Anderson, 2004). No núcleo do pentecostalismo, jaz uma busca por comunidade, por recriar os laços familiares rurais do passado (Anderson e Hollenweger, 1999). Esse foco em preenchimento está alinhado com a liturgia espontânea, que cria uma atmosfera de adoração propícia a um sentimento coletivo de pertencimento (Anderson e Hollenweger, 1999).

A crença em um Espírito Santo atuante, na imanência do divino através de oração, louvor e adoração, expressa a preocupação central dos evangélicos em propor uma realidade vivida da fé, na qual os aderentes em serviço de Deus estão organicamente constituídos no corpo de Cristo, por um Espírito Santo que habita em seu íntimo. A teologia é performática, ao invés de ser contemplada ou passivamente seguida em rituais ou liturgias. Na mentalidade pentecostal, ação e expressão são tão importantes quanto reflexão, sendo a religião algo que deve ser praticado (Anderson, 2004). Isso claramente contrasta com a posição católica brasileira de “acreditar sem pertencer” (Davie, 1994). No pentecostalismo, a promessa de liberdade no Espírito Santo foi rapidamente assimilada por cristãos frustrados com uma liturgia racionalista²², que desejavam uma interação com o divino mais imediata (Anderson e Hollenweger, 1999).

Com o surgimento do neopentecostalismo, a partir da década de 1980, o movimento sofre uma balcanização, com diversos paradigmas e denominações criadas em razão da indigenização do pentecostalismo (Anderson, 2004). No passado, as classes médias resistiam à conversão pentecostal devido à ênfase dada à moralidade tradicional, crenças sectárias e ascéticas, bem como ao apelo da salvação, que tinha um direcionamento muito maior para os pobres (Mariano e Ori, 2011). Recentemente, a teologia dinâmica e contextual dos neopentecostais, que une os mundos físico e espiritual por meio de uma abordagem subjetivante do cristianismo, atraiu mais e mais aderentes de todas as classes sociais, com a promessa de preencher o vazio existencial da modernidade com a catarse da experiência extática evangélica (Anderson, 2004; Anderson, 1979).

²¹ Na sua origem americana, a depressão econômica de 1929 foi indispensável para o crescimento pentecostal (Anderson e Hollenweger, 1999). O descontentamento social para com as falhas da modernidade incentivou muitos cristãos a procurar um caminho para a retirada do plano social e política em favor da entrega ao poder do Espírito Santo, cuja promessa de um segundo reino de Deus na terra justificava essa aquiescência (Anderson e Hollenweger, 1999).

²² Segundo Badcock (1997), a lógica racionalista da estrutura eclesiástica ocidental, definida por cargos ministeriais, os sacramentos e a Palavra acabaram por alienar religiosos de outros contextos não-europeus.

No Brasil, o pentecostalismo chegou em 1910, anos após o Reavivamento da Rua Azusa e, embora de início fosse anti-majoritário, ondas de pentecostalismo foram transformando a religião em uma fé de massas, de caráter transversal, alcançando desde os mais pobres até as classes mais abastadas, negros e brancos (Freston, 1995). Na primeira onda, que ocorre com a chegada da Congregação Cristã e das Assembleias de Deus no começo do século XX, encontramos o reflexo da expansão internacional do movimento para além das suas origens americanas (Freston, 1995). Na segunda onda, nas décadas de 1950 e 1960, várias congregações pentecostais foram criadas em São Paulo num contexto de maior dinamismo social, com a presença ativa de mulheres e ações extra-templo (Freston, 1995). A terceira onda, iniciada na década de 1980, também conhecida como neopentecostalismo, no Rio de Janeiro, é responsável por aumentar a variedade litúrgica e estética para seus membros, num contexto de crescente violência e falha do modelo econômico nas grandes metrópoles do país (Freston, 1995). O sucesso do pentecostalismo no Brasil é fruto de uma doutrina versátil e binária, que separa a realidade entre Igreja e Mundo, entre sagrado e profano, e estabelece as revelações bíblicas como maneira de se conectar diretamente com Deus (Freston, 1995).

Roberta Campos (1995) enfatiza que três conceitos são utilizados para entender o movimento de renovação no pentecostalismo: neopentecostalismo, pentecostalismo autônomo e pentecostalismo ou agência de cura divina. Esses três conceitos dialogam sobretudo com as igrejas de segunda e terceira onda e se contrastam com as igrejas de primeira onda, vistas como representantes do pentecostalismo clássico (Campos, 1995). Isso, porém, não significa que as igrejas de segunda e terceira onda não possuam diferenças fundamentais. Pelo contrário, é nas igrejas da terceira onda que se observam rupturas visíveis com o pentecostalismo clássico, a partir de um deslocamento teológico que não ocorre nas igrejas de segunda onda (Campos, 1995). Mariano (1995) inclusive acentua que é na terceira onda que observamos a verdadeira expressão do neopentecostalismo, com as igrejas de primeira e segunda onda compartilhando um núcleo teológico comum, próximo do pentecostalismo clássico.

Sobre a agência de cura divina, este conceito elaborado por Mendonça (1989) refere-se à ênfase dada por determinadas denominações ao poder de cura do Espírito Santo. Essas igrejas acabam se tornando uma agência de prestação de serviços, mediante contribuição daqueles que desejam receber uma benção (Campos, 1995). O foco não é a criação de uma comunidade, mas sim de clientes livres de qualquer âncora ético-religiosa (Campos, 1995). Já o conceito de pentecostalismo autônomo, elaborado por Bittencourt Filho

(1991), e o neopentecostalismo são usados como sinônimos, pois referem-se às denominações dissidentes do pentecostalismo tradicional surgidas a partir da década de 1950 (Campos, 1995). Com o pentecostalismo autônomo, Bittencourt Filho (1991) quis distinguir as igrejas evangélicas surgidas recentemente das igrejas fundadas pelos pentecostais tradicionais (Campos, 1995). Os dois conceitos, porém, apresentam problemas, como apontou Ricardo Mariano (1995): especificamente, o problema da generalização da ideia de agência e clientela para o que seriam as igrejas neopentecostais e o problema da ideia de que as igrejas neopentecostais são dissidentes das igrejas tradicionais (Campos, 1995).

Essas características da religião evangélica refletem muito o modo de religiosidade imagístico descrito por Whitehouse (2000), pois envolvem o lado espontâneo da religião, as revelações e reflexões pessoais responsáveis por crenças e práticas religiosas complexas que, em contraste ao polo doutrinário, elicitam alto estímulo emocional. Em uma religião imagística, a mensagem religiosa tende a ser transmitida organicamente, de baixo para cima, ao invés de uma transmissão hierárquica que privilegia rotinização e disciplina de seus aderentes (Whitehouse, 2000). Na tradição imagística, o indivíduo e sua relação íntima com o sagrado são o ponto central da religião, já que é a partir dessa relação que o aderente inicia um processo interno de ruminação espiritual responsável por sua fé e comportamento religioso. Por isso, no pentecostalismo, o papel desempenhado pelo “baixo clero” das congregações é tão importante (Anderson, 1979). São as células, os grupos que compõem a vida da igreja, que decidem sobre o rumo que a religião vai tomar.

Como veremos na análise etnográfica das três igrejas, a estratégia artística empregada pelas congregações evangélicas consegue expressar a teologia performática de maneira a seduzir ainda mais aderentes, das mais diversas classes sociais. A arte, para muitas igrejas evangélicas, vai mediar a tensão entre a modernidade secular em que muitos cristãos, sobretudo jovens, vivem, e a tradição religiosa.

2.2 EVANGÉLICOS SOB O OLHAR ANTROPOLÓGICO

Quando falamos de Antropologia, poucos subcampos demonstram tamanha solidez quanto a Antropologia da Religião. De James Frazer a Pascal Boyer, este subcampo apresenta forte capilaridade com áreas de pesquisa adjacentes. Se, como James W. Fernandez elabora, o objetivo da Antropologia é encontrar o estranho no familiar e o familiar no estranho, faz todo sentido explorar o caso de evangélicos que se comportam de maneira “estranha”. Esse “estranho” a que me refiro vem do mesmo lugar de ceticismo comentado no início, no que diz respeito à relação entre evangélicos e arte, e como isso contradiz uma visão estereotipada

dessa comunidade. No entanto, essa “estranheza” não figurou no topo da agenda de pesquisa da Antropologia da Religião no Brasil. Pesquisadores naturalmente formaram uma agenda cuja prioridade central era entender o fenômeno dos neopentecostais na vida pública. Em termos mais elaborados, os pesquisadores se concentraram em entender a atuação política dos evangélicos frente à onda de conservadorismo que culminou na eleição de Jair Bolsonaro (Almeida, 2019).

Historicamente, a atenção dos antropólogos aos efeitos deletérios do pentecostalismo sobre a política não é uma novidade. Desde a década de 1970, a literatura trata da associação entre a agenda moralista dos parlamentares pentecostais com o movimento conservador “*Moral Majority*” nos Estados Unidos (Machado, 2015). Nesse primeiro momento, a literatura identificou o emocionalismo e o distanciamento da política como fatores centrais para descrever o comportamento dos evangélicos (Pierucci, 1989). Na década de 1980, a literatura toma um novo rumo ao questionar se a doutrina pentecostal fomenta ação política somente no campo conservador (Freston, 1992), tendo como referencial a nova direita brasileira cristã e a politização dos pentecostais, haja vista o crescimento de sua representação no parlamento (Machado, 2015). Com a redemocratização, o surgimento de novos atores na esfera pública significou a inclusão de discursos que muitas vezes fazem oposição a essa esfera aberta, algo evidente por parte de alguns evangélicos neopentecostais que adotam a teologia da guerra ao mal, na qual a fronteira entre secular e religioso, fundamental para o Estado laico, é desafiada a favor de uma associação rigorosa entre representação política e valores cristãos (Machado, 2015).

Roberta Campos (1995) propõe ainda duas linhas de reflexão sobre os evangélicos: religião-sociedade e religião-indivíduo. Essas duas linhas são influenciadas pelo trabalho de Hoffnagel (1978), que argumenta que a relação entre pentecostalismo e mudança social opera nos níveis individual e social, sobretudo quando uma igreja evangélica pode significar um sistema de controle social e que mantém os valores tradicionais em nível estrutural. Para o indivíduo, porém, a ética do pentecostalismo pode funcionar como agente de transformação do comportamento individual; ou seja, as igrejas evangélicas podem ser uma religião de ruptura ou de reforço, a depender das variáveis analisadas. Na primeira linha, relações macrosociológicas são realizadas para explicar a expansão do pentecostalismo, a exemplo de Rolim (1985), que compara os movimentos operário e evangélico, enfatizando o poder do segundo em prover uma nova conduta baseada em princípios para uma massa brasileira acostumada com uma tradição devocional católica (Roberta Campos, 1995). No entanto, essa conduta não visa à consciência sobre a situação de classe social dos crentes. Já Brandão

(1986) relacionou o pentecostalismo com a cultura popular, sendo o primeiro uma expressão da segunda e, consequentemente, uma forma compreendida na lógica do oprimido e da luta de classes (Roberta Campos, 1995). Na segunda linha, os estudos tentam identificar as vantagens do pentecostalismo segundo o ponto de vista dos indivíduos, não recorrendo a perspectivas macro, mas sim a razões mais antropológicas, como a cura, a ascensão social e financeira, e o poder (Roberta Campos, 1995).

Um ponto em comum nas pesquisas de Antropologia da Religião era que, moralmente, os evangélicos estavam em um momento de ascensão na arena pública, em que cidadania, política e virtuosismo religioso se imbricam no mesmo processo de constituição do crente-cidadão (Mauricio Junior, 2019). Esses indivíduos, por sua vez, carregam consigo um código moral que enfatiza o peso do confronto e o estabelecimento de controvérsias (Mauricio Junior, 2019). No nível do poder político, a ascensão dos evangélicos era traduzida na consolidação da bancada evangélica no Congresso Nacional, também conhecida como Frente Parlamentar Evangélica (DIP, 2016). Essa configuração de fatores, no nível moral e político dos evangélicos, levou a um modelo de ocupação da esfera pública caracterizado pela adoção de uma estratégia de representação eleitoral autônoma, com fortes traços de corporativismo (Burity, 2018). Além disso, esse modelo de ocupação resultava em uma dicotomização do espaço público, produzida por um comportamento agonístico de membros que viam na política o desafio moral de enfrentar os adversários não cristãos, numa aplicação da estética do confronto, em que crentes deveriam estar preparados discursivamente para se posicionar contra os inimigos da moral (Burity, 2018; Mauricio Junior, 2019).

Esta é a tese da predisposição ao conflito, defendida por autores como Joanildo Burity, segundo a qual grupos evangélicos, historicamente excluídos da esfera pública, desenvolveram uma atitude hegemônica em que suas estratégias de ocupação da esfera pública são excludentes em relação aos demais grupos. Consequentemente, falar de evangélicos e cultura parece um contrassenso, no sentido de que, diferente de outros grupos religiosos, como os de matriz afro-descendente, o modelo de ocupação da esfera pública pela via da culturalização não é o preferido da comunidade evangélica. No quadro V, expomos a tipologia dos modelos de ocupação da esfera pública, de acordo com Burity (2018). Os eixos que sustentam essa tipologia são política e vocação hegemônica, isto é, envolvimento direto com o sistema político e presença de uma cosmovisão que abarque o maior número de pessoas possível. No primeiro quadrante, encontramos a via político-eleitoral dos evangélicos; no segundo, abaixo, a via hierárquico-eclesiástica representa o modelo católico, de caráter não político com vocação hegemônica; à direita superior, o terceiro quadrante

representa a via de incidência público-ecumênica, com uma proposta transdenominacional que tem caráter político, porém não hegemônico; por fim, o quarto quadrante representa a via da culturalização, de caráter não político e sem vocação hegemônica, comum às religiões de matriz afro-descendente²³.

Quadro V - Tipologia dos modelos de ocupação da esfera pública

Política/Vocação Hegemônica	Vocação Hegemônica	Não vocação Hegemônica
Política	via político-eleitoral	via de incidência público-ecumênica
Não político	via hierárquico-eclesiástico	via de culturalização

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Burity (2018).

Nos termos da filósofa Nancy Fraser (1997), o campo de reconhecimento dos evangélicos associado às questões de identidade sugere ser, à primeira vista, algo monolítico, a ponto de a articulação de uma política de identidade, a reivindicação de uma cidadania religiosa e a patrimonialização de espaços e práticas não serem os principais esforços dos grupos evangélicos (Burity, 2018). Considerando seus objetivos estratégicos, seria muito mais benéfico que os evangélicos adotassem uma estratégia puramente eleitoral, deixando cultura e arte como plataformas secundárias. Como Ricardo Mariano e Ari Oro (2011) argumentam, política e religião adquirem uma instrumentalização recíproca “desde a década de 80, quando pentecostais conseguiram alta visibilidade pública, crescente legitimidade social, espaço expressivo no rádio e na TV, e significância na política partidária, radicalmente mudando o cenário nacional com sua miríade de congregações e templos” (tradução livre).

Ainda sobre essa instrumentalização recíproca, podemos explicar sua origem como uma reação à hegemonia católica. Como Sylvestre (1986) destaca, “Líderes e congressistas pentecostais justificaram sua penetração na política partidária argumentando que estavam defendendo sua própria liberdade religiosa, prevenindo a Igreja Católica de voltar a ser a religião oficial do Estado, e se opondo a grupos adversários como homossexuais, feministas, cultos afro-brasileiros e outros”. Ou seja, a relação entre política e evangélicos teve desde seus primórdios uma natureza negativa, isto é, a ação política dos crentes sempre foi no sentido de barrar certas pautas de entrar ou prosseguir na agenda política.

²³ Os quadrantes desta tipologia são tipos ideais que representam modelos “puros” de ocupação da esfera pública. No mundo empírico, esses tipos se cruzam de modo a tornar expressões culturais políticas e atos políticos culturais. Esta dissertação não ignora estas amálgamas, porém, do ponto de vista teórico, é útil pensar que há um estereótipo do evangélico que não caminha pela via da culturalização, uma imagem que pretendemos contestar empiricamente.

E, no entanto, como esta pesquisa irá demonstrar, evangélicos adotam uma estratégia oblíqua, para além da via política, em que estão empenhados em se posicionar culturalmente, desenvolvendo uma tática de sobrevivência sem a subalternidade que grupos de matriz afro-descendente sofreram. Essa tática é simbolizada por uma diversidade cultural e religiosa que resulta numa identidade plural e única, desafiando a ideia de evangélicos como um grupo somente interessado no poder político. A razão por trás dessa diversidade cultural se encontra no próprio seio do pentecostalismo que, como Suurmond (1994) define, são a Palavra e o Espírito em ação, a combinação criativa entre ordem e espontaneidade.

É por essa razão que a pesquisa traz a Arte como importante categoria a ser considerada no estudo sobre evangélicos. Da mesma maneira que o conceito de Poder se tornou central para entender a ascensão eleitoral dos evangélicos, a arte também é importante para explicar as estratégias de inserção cultural dessa comunidade. Tal posição ficou cristalizada com o lançamento do livro “Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates” (2021), organizado por Emerson Giumbelli e Fernanda Peixoto, que teve o papel de não apenas reunir, em um só volume, vários autores com anos de experiência em pesquisa sobre AeR, a exemplo de Christina Vital da Cunha e Jorge Scola Gomes, entre outros, mas de criar um marco para esse tipo de pesquisa inter temática. Partindo de controvérsias públicas envolvendo apresentações artísticas que geraram reações por parte de grupos religiosos neopentecostais, o livro reforça o entendimento canônico de que arte e religião vivem em estado de conflito. Na medida em que a arte seria uma expressão da modernidade, reforçando noções de individualidade, a religião representaria noções de tradição, sacralidade de determinados assuntos e, enfim, regulação sobre o que as coletividades deveriam fazer. Sobre esse conflito, podemos caracterizá-lo como o “dilema moral da liberdade artística versus crença religiosa”. Esse dilema existe porque agentes sociais não podem simultaneamente perseguir seus desejos artísticos e manter suas crenças religiosas sem esperar que, em algum momento, esses dois objetivos se tornem acrimoniosos. Esse dilema será esmiuçado durante a análise etnográfica.

Teoricamente, esse entendimento canônico tem respaldo na literatura. Na concepção de modernidade de Bruno Latour (1994), arte e religião configuram zonas ontologicamente distintas, repositórios de práticas purificadoras que separam os atributos de ambas em territórios separados. Uma série de artigos científicos corrobora essa interpretação, tratando desde a satirização da mensagem religiosa em programas de comédia até a condenação de bens artísticos por líderes religiosos (Guimarães, 2018; Richardson, 2017). Contudo, a tese da predisposição ao conflito inerente nas relações entre AeR, que fundamenta o dilema citado

acima, é melhor articulada por Joanildo Burity (2018). Historicamente, os grupos evangélicos foram excluídos não apenas da esfera pública, dominada pelos católicos, mas também da esfera cultural, partilhada pelo sincretismo cultural e religioso que empoderou religiões minoritárias, a exemplo das de matriz afro-descendente. Consequentemente, os evangélicos desenvolveram uma atitude hegemônica na qual suas estratégias de ocupação da esfera pública se tornaram exclusivas em relação aos demais grupos.

O que esta dissertação pretende compreender é como os evangélicos lidam com esse dilema, as estratégias que empregam para encontrar um equilíbrio entre o fazer artístico e a prática religiosa, as diversas operações discursivas que formam a fronteira entre Arte e Religião, e como os elementos dessas duas categorias são transformados para que, juntos, formem um binômio crucial para a identidade evangélica. Consequentemente, este trabalho busca satisfazer as demandas das ordens empírica e teórica, no sentido de que, empiricamente, irá contribuir para a elucidação do comportamento artístico de grupos evangélicos a despeito dos dilemas morais enfrentados durante o fazer artístico, a partir da análise de situações etnográficas em que há imbricação entre AeR, e, teoricamente, este trabalho almeja analisar os “contatos e contágios entre religião e arte” (Giumbelli e Peixoto, 2021), lançando mão de um arcabouço teórico capaz de tal análise, a fim de explorar os intercâmbios entre as duas categorias.

Para fins de hipótese, é razoável estabelecer que os evangélicos constituem um grupo de atores ressentidos pela falta de presença no espaço público, que historicamente lhes foi negada, altamente desconfiados de pautas progressistas de grupos minoritários e que, por isso, adotam agendas auto imunizantes que visam excluir quaisquer vozes dissidentes do cenário político-institucional (Burity, 2018). Para o que nos importa aqui, podemos inferir que essa orientação isolacionista tem repercussões quando se trata das relações AeR. Uma vez que os evangélicos possuem um comportamento homogeneizante, o seu tratamento das expressões artísticas tende a refletir essa atitude e, portanto, impor limites ao fazer artístico que acaba entrando em conflito com as crenças religiosas. Nas palavras de muitos pastores, a palavra de Deus é absoluta. Arte e noções de individualidade são, no máximo, secundárias. Por isso, a análise etnográfica será fundamental para descobrir se, como resposta ao dilema moral, os evangélicos ignoram questões artísticas em favor da religião ou se, ao contrário da expectativa, pretensões artísticas conseguem ficar no mesmo nível da religião.

2.3 CONCEITO EMPÍRICO DE RELIGIÃO

Em razão de esta dissertação escolher uma análise etnográfica de três casos, é necessário estabelecer uma base conceitual sólida para a comparação. Quando falamos em evangélicos ou prática religiosa, utilizamos a abordagem cognitiva para a categoria de religião, que a trata como um modo de conhecimento (Velho, 2010), oferecendo a possibilidade de trabalhá-la comparativamente. A partir de um modelo de humanidade racional, em que a estrutura cerebral ganha importância ao determinar como a informação religiosa será processada (Whitehouse, 2004), podemos entender como as práticas dos evangélicos das três igrejas selecionadas, longe de dizerem respeito apenas ao contexto específico em que se inserem, iluminam nossa compreensão da experiência evangélica no Brasil.

Para tanto, a Teoria dos Módulos de Religiosidade de Harvey Whitehouse (2004) é indispensável, pois oferece um modelo de aquisição e transmissão de informações religiosas aplicável à presente pesquisa. É mister destacar que, nesta dissertação, utilizo esta teoria de forma mais flexível, sobretudo em razão do escopo de pesquisa ser melhor servido por um diálogo com outras tradições intelectuais dentro da Antropologia Cultural e Social, a fim de adquirir uma maior compreensão da experiência evangélica nas congregações etnografadas. Destarte, eu não sigo a tendência evolucionária que Harvey Whitehouse²⁴ demonstra.

Sobre a Teoria dos Módulos Religiosos, Whitehouse utiliza a distinção entre discursos teologicamente corretos e pensamento intuitivo religioso (Barrett, 1999) para diferenciar religiões quanto aos custos cognitivos acarretados por suas ideias e rituais. Anteriormente a Whitehouse (2004), Pascal Boyer (2001) desenvolveu a Teoria da Cognição Ótima²⁵, cujo principal mérito foi introduzir uma leitura evolucionária sobre a origem da religião. Segundo Boyer (2001), práticas religiosas são uma ferramenta adaptativa que os seres humanos desenvolveram para maximizar aspectos da sua sobrevivência, como acasalamento, busca por alimentos ou desvio de riscos. Essas práticas são caracterizadas pela suspensão da busca intencional, associada ao neocórtex, e por uma elevação do sistema límbico ao promover mecanismos intuitivos de pensar (Boyer, 2001).

²⁴ Este autor é um dos principais expoentes da Antropologia Cognitiva, um subcampo dentro da disciplina que é atravessada por múltiplas tradições intelectuais, dentre delas a Antropologia Evolucionária, que aqui reconheço como mais uma atitude teórica e intelectual do que um subcampo, atitude esta que enfatiza a integração dos métodos etnográficos com ecologia comportamental humana (Gibson e Lawson, 2015). Quero deixar esta especificação clara em razão do próprio Whitehouse ser aderente desta atitude, como demonstrado em *Inheritance: The Evolutionary Origins of the Modern World*, publicada em 2024, onde o autor expande sua Teoria dos Módulos Religiosos para uma explicação evolucionária sobre a humanidade.

²⁵ Whitehouse enfatiza que longe da Teoria dos Módulos da Religiosidade refutar a Teoria da Cognição Ótima, na verdade se trata de uma complementação.

Para Boyer (2001), crenças religiosas se difundem justamente por serem minimamente contraintuitivas, isto é, coisas ordinárias que têm sua premissa ontológica violada de modo a chamar atenção com baixo custo para a memória humana. Espíritos são exemplos clássicos desse tipo de conceito, pois são como pessoas normais, exceto por possuírem alguma propriedade distinta que as torna anormais. Por serem humanos predispostos a detectar intervenção em situações aleatórias (*agent detection bias*), conceitos religiosos como espíritos e fantasmas acabam surgindo por serem cognitivamente ótimos. No entanto, como Whitehouse (2004) ressalta, práticas religiosas também podem ser maximamente contraintuitivas, ou seja, religiões cujo custo para a memória é muito alto e, portanto, desafiam a explicação de Boyer.

Partindo do pressuposto de que humanos compartilham um hardware mental em que a memória se subdivide em explícita e implícita, a informação religiosa pode ser processada de maneira emocional ou racional. Whitehouse (2004) conecta esses tipos de memória com diferentes estratégias de aprendizado que podem ter um caráter repetitivo ou revelatório, e que geram repercussões na maneira como as religiões são transmitidas, especialmente os conceitos e práticas complexas. A memória implícita, mais próxima do sistema intuitivo cerebral, resgata informações emotivas, enquanto a memória explícita requer aprendizado e reflexão crítica de longo prazo para armazenamento da informação. Ambas as memórias geram uma bifurcação da transmissão religiosa em dois polos: doutrinário e imagístico²⁶ (Whitehouse, 2005).

O polo doutrinário se refere às crenças e práticas de alta frequência, cuja absorção depende da rotinização dos princípios religiosos (Whitehouse, 2004). As principais religiões do mundo operam nesse polo, pois a única maneira de difundir conceitos complexos em larga escala é a partir de uma estrutura hierárquica e centralizada, que transmite repetitivamente mensagens religiosas para seus membros (Whitehouse, 2004). A rotinização, mais do que inibir que os praticantes pensem criticamente sobre a mensagem, torna possível a impressão da doutrina em suas mentes, facilitando possíveis conexões entre ela e o dia a dia dos membros. Dessa forma, conceitos religiosos complexos que, do ponto de vista cognitivo, são exigentes, podem ser resgatados pela memória implícita a baixo custo após a repetição (Whitehouse, 2004). Sob condição de rotinização, crentes podem aprender conceitos religiosos complexos sem precisar alocar altos recursos cognitivos.

²⁶ É importante ressaltar que esses polos atuam como tipo ideais à la Max Weber (2005), ou seja, embora sirvam como referências em razão de possuírem atributos puros, a realidade é mais convoluta e podemos esperar uma mistura de modos imagísticos e doutrinários no mundo real.

O polo imagístico envolve o lado espontâneo da religião, as revelações e reflexões pessoais responsáveis por crenças e práticas religiosas complexas que, diferentemente do polo doutrinário, não ocorrem com frequência, mas elicitam alto estímulo emocional (Whitehouse, 2005). Ao invés de a mensagem religiosa ser transmitida de cima para baixo a partir de uma estrutura hierárquica responsável pela rotinização, a tradição imagística depende de rituais com forte efeito sobre o praticante, a ponto de iniciar nele um processo interno de ruminação em que ele vai refletir sobre o evento de maneira visceral (Whitehouse, 2002). Muitas vezes impressionantes, esses eventos forçam os membros a uma posição de dissonância cognitiva, rejeitando o que acreditavam ser racional em favor da mensagem religiosa complexa (Whitehouse, 2002). Novamente, o que parece ser custoso cognitivamente se torna acessível para os seres humanos.

A Teoria dos Módulos Religiosos não só preenche o espaço vazio deixado pela Teoria da Cognição Ótima no que tange fenômenos religiosos de maior complexidade, como também ilumina aspectos da evolução humana que fogem à explicação intuitiva. Em primeiro lugar, vale destacar que os modos doutrinário e imagístico têm implicação direta na maneira como os humanos cooperam e interagem entre si (Whitehouse, 2004). Diferente do módulo doutrinário, a tradição imagística tende a se concentrar em pequenos grupos com alta coesão interna (Whitehouse, 2004). Em termos coercitivos, a estratégia dos seres humanos no módulo imagístico tende a ser mais transacional, com lealdade sendo obtida através de estratégias convencionais de conflito entre grupos (Whitehouse, 2004). Isso ocorre porque, antes da formação do módulo doutrinário, identidades grupais eram formadas diretamente das experiências compartilhadas entre membros (Whitehouse, 2004). O uso da memória implícita significou alto grau de afeto entre membros, o que contribuiu para um forte senso de lealdade grupal e antagonização com grupos de fora (Whitehouse, 2004).

Com a introdução de rituais rotinizados, as identidades grupais passam a se basear em memória explícita, com procedimentos ritualísticos generalizáveis a um grande número de pessoas, incluindo aqueles que nunca se conheceram (Whitehouse, 2002). Caracterizados por alta frequência e baixo estímulo emocional, a tradição doutrinária troca coesão interna em favor de uma mensagem religiosa de maior escopo (Whitehouse, 2002). Isso anuncia a substituição de relações sociais particularistas por concepções universalistas do mundo social, com a estratégia transacional da tradição imagística dando lugar a formas mais transcendentais de interação (Whitehouse, 2002). Exemplo clássico é a transferência de cargos religiosos que, com a tradição doutrinária, se torna mais previsível e ordenada, não dependendo das lealdades horizontais entre membros para se concretizar.

Para a finalidade desta dissertação, podemos identificar os dois módulos de religiosidade operando nas três igrejas pentecostais selecionadas. A depender do módulo dominante, o perfil da igreja e seu tratamento para com a arte também serão afetados. Igrejas mais orientadas para o polo doutrinário tendem a usar a arte de maneira controlada, sempre preservando a tradição da congregação. Por outro lado, igrejas associadas ao polo imagístico são mais tolerantes ao acessar o potencial extático da arte. Na seção de descrição dos casos, farei uma análise do perfil das igrejas e de como, considerando o módulo de religiosidade atuante, música e dança são organizadas de maneira mais conservadora ou liberal. Para o evangélico, fazer parte de uma congregação de um desses módulos influenciará seu comportamento, inclusive nas atividades artísticas da igreja, que operam como ambientes cognitivos, servindo de filtro para ações intuitivas ou rotineiras.

2.4 ANTROPOLOGIA DA ARTE E O PARADIGMA GELLIANO

O estudo antropológico da arte, ou a antropologia da arte, é um subcampo cuja gênese remonta ao início da antropologia enquanto disciplina, a exemplo dos trabalhos de Frazer, Tylor, Malinowski e Mauss, em que observamos os primeiros esforços para uma familiarização da arte e relativização do conceito de “pessoa” (Gell, 2018). Tanto a discussão acerca do animismo quanto a dádiva da kula abordaram, em essência, a questão da sensibilização das coisas inanimadas (Gell, 2018). Ou seja, a antropologia da arte sempre dependeu da cultura material para promover sua agenda de pesquisa.

Não é surpresa, portanto, que o subcampo tenha sido prejudicado pelo escanteamento da cultura material na disciplina. Como Howard Morphy (2002) pontua, “não é que objetos de arte foram estudados como outra coisa, a exemplo de máscaras, como artefatos estéticos, ou insígnia real, ou ainda como porretes ou escudos; pela maior parte do século XX, pelo menos, os objetos raramente eram estudados.” (tradução livre). Segundo Morphy (2002), essa tensão entre antropologia e arte se deve a dois fatores: 1) problema da definição; 2) marginalização da cultura material devido à sua associação com o evolucionismo clássico. Portanto, havia questões conceituais e políticas que dificultavam o avanço da antropologia da arte dentro da disciplina.

A partir das décadas de 1960 e 1970, o estudo da arte volta a figurar no discurso antropológico, influenciado pela arqueologia cultural (Ucko, 1969) e pela antropologia simbólica²⁷ (Fernandez, 1972). Antes de prosseguir com essa revisão da antropologia da arte,

²⁷ Essa influência da antropologia simbólica não apenas reabriu as portas para o estudo da arte, como aproximou os sub-campos da antropologia da arte e antropologia da religião na medida em que o foco de análise

é importante trazer o nome de Alfred Gell, cujo impacto no estudo antropológico da arte é comparável ao de Boas na antropologia cultural ou Radcliffe-Brown na antropologia social britânica. Ele é considerado um divisor de águas, transformando a antropologia da arte numa antropologia da agência dos objetos (Eck, 2015). Gell é responsável por reavivar o debate sobre a relação entre antropologia e arte moderna, assumindo uma posição agonística “anti-arte” (Lagrou, 2003). No entanto, Gell não surge do nada; pelo contrário, ele aparece em reação à influência da antropologia simbólica no estudo da arte, a mesma influência que trouxe a arte de volta para a antropologia.

Seis nomes formaram o cânone da antropologia da arte pré-Gell: Coote, Hanson, Kaeppler, Morphy, Richard e Sally Price (Gell, 1998). Segundo Layton (2003), esses autores estavam preocupados em definir os atributos estéticos de cada cultura e em chegar à definição de arte. Conceitualmente, Morphy (2002) foi o mais bem-sucedido nesse último quesito, ao admitir que o grande problema da definição de arte é o fato de ela se tratar de uma “accepting category”, isto é, uma categoria que não possui critério mínimo de funcionalidade que barre a inclusão de fenômenos na categoria. Em razão disso, Morphy (2002) sugere uma definição política da arte²⁸: objetos que têm propriedades semânticas e/ou estéticas e que são usados para fins de apresentação ou representação.

A definição de arte segundo Morphy (2002) tem respaldo fora das discussões antropológicas. No mundo da crítica de arte, Arthur Danto (2013) também enfrentou esse problema da definição, não se conformando com a tentativa platônica de definir arte como imitação, nem com a definição kantiana, muito dependente do seu conceito triádico de estética (beleza, prazer e taste). Em direção a uma definição fechada do conceito de arte²⁹, Danto (2013) sinaliza a importância da identificação das propriedades invisíveis incorporadas em um objeto. Na medida em que essas propriedades se fazem presentes, um objeto pode ser considerado artístico³⁰. Arte, portanto, seria um significado incorporado (*embodied meaning*).

Tanto a definição de arte segundo Morphy quanto a definição de Danto se baseiam fortemente numa concepção simbólica de arte. Não à toa, palavras-chave como representação, significado e semântica figuram nas conceitualizações de ambos os autores.

migrou dos significados para os símbolos, como eles eram organizados e imbuídos de significado (Morphy, 2002).

²⁸ Inspirada na teoria dos conjuntos (*sets theory*).

²⁹ Muitos filósofos da estética preferem trabalhar com um conceito aberto, uma vez que, para eles, arte é algo indefinível (Danto, 2013).

³⁰ A conceitualização de Danto está intimamente relacionada com seu argumento prévio sobre o Fim da Arte (Danto, 1998), quando postula que no momento em que arte e realidade se tornam indiscerníveis, o fim da arte chegaria. Quando Danto traz a noção de propriedade invisível, invocando a ideia do onírico, isso significa que a arte sempre estará distante da realidade e, portanto, nunca chegará ao seu fim (Danto, 2013).

Estabelecer essa concepção é crucial, pois será seu refutamento pelas mãos de Alfred Gell que resultará no subcampo da antropologia da arte como conhecemos hoje. No cerne da sua crítica aos modelos de significado sociolinguístico está o que Gell (1999) chama de *embedding problem*: como sistemas semióticos estão imbuídos na prática social? Pesquisadores que trabalham com uma perspectiva simbólica devem provar que objetos de arte possuem significado, algo que, como o próprio Gell (1999) aponta, não é feito. Arte como significado ou texto, nas linhas geertzianas, parte de um pressuposto.

No campo da probabilidade estatística, utiliza-se muito o conceito de pressuposto forte versus fraco (*strong vs. weak assumptions*), sobretudo na amostragem, para explicar diferenças de modelos no que tange sua validade (Navarro et al., 2012). Modelos com pressupostos fortes são aqueles em que há restrição para determinados casos, consequentemente prejudicando a validade do modelo (Navarro et al., 2012). Já modelos com pressupostos fracos não possuem restrição e, por isso, tendem a possuir maior validade (Navarro et al., 2012). O modelo de definição simbólica da arte se baseia em um pressuposto forte, pois é voltado para objetos de arte com significado. Em outras palavras: sem interpretação, sem arte.

Gell, na tentativa de refutar esse pressuposto, pontua que a razão por trás dessa insistência no simbolismo dos objetos de arte se deve a uma herança reacionária do que entendemos por arte, fruto de uma tradição burguesa de consumo e produção de objetos que, por sua vez, gera uma lógica dualista entre arte e não-arte (Gell, 2022). Como Lydia Goehr (2007) explica, através do conceito de “*musical work*”, a criação da ideia de *fine art* no período romântico europeu fez parte de um projeto modernista de sociedade responsável pela distinção entre arte e trabalho laboral. Para Gell, os interpretativistas insistem no mesmo projeto ao depender de um critério semiótico arbitrário, o que se conhece por estética.

Essa acusação é elaborada no artigo sobre a Rede de Vogel (Gell, 2022), e o dilema que muitos pesquisadores enfrentaram, incluindo Danto, sobre a rede de armadilha Zande se tratar ou não de um objeto de arte. Por se tratar de um trabalho não ocidental, seria muito incômodo descartar o objeto Zande por ele não estar fundamentado em um referencial interpretativo histórico (provavelmente europeu) (Gell, 2022). A saída para esse dilema seria assumir que existem afinidades interpretativas ou simbólicas subjacentes às verdadeiras obras de arte, produzidas em tradições culturais diferentes (Gell, 2022). A interpretabilidade seria o critério que distingue entre objetos funcionais, a exemplo de um mero instrumento de caça, e artefatos significativos, como uma obra de arte (Gell, 2022).

Gell vai contra esse critério arbitrário e, para tanto, desenvolve um arcabouço conceitual no sentido de substituir as limitações do modelo simbólico³¹. Seu arcabouço tem um forte lastro metodológico, invocando a noção de ateísmo metodológico de Peter Berger (Gell, 1999), no qual a arte deve ser tratada como um fenômeno social comum: “Da mesma maneira que a antropologia da religião começa com a negação, implícita ou explícita, dos argumentos que a religião faz sobre seus aderentes, a antropologia da arte deve começar com a negação dos argumentos que objetos de arte fazem sobre as pessoas encantadas com seu feitiço” (Gell, 1999).

O culto da arte, como Gell (1999) define aqueles que dão tratamento quase religioso à arte, promove um esteticismo universal incapaz de tratar comparativamente, de maneira satisfatória, objetos de arte ocidentais e não ocidentais. Ao tratar a arte como uma tecnologia do encantamento, cujos processos técnicos encantam o mundo, Gell (1999) desconstrói a ideia abstrata de estética que magicamente distingue o que é arte. O grande empecilho reside na impossibilidade de, antropologicamente, abstrair propriedades estéticas ou simbólicas dos processos sociais (Gell, 2018).

Antes de esmiuçar o arcabouço proposto por Gell, é importante localizá-lo dentro da tradição da antropologia social britânica. Apesar de sua escrita nunca colocá-lo em parceria ou oposição direta a algum grande antropólogo (Alves, 2008), Gell compartilha uma importante característica com figuras como Tylor, Frazer, Malinowski, Radcliffe-Brown, Edmund Leach e Evans-Pritchard: o comprometimento dual com campo e teoria para explicar problemas do mundo real. Além disso, diferente das demais tradições — francesa, culturalista e hiperconstrutivista —, a escola social britânica tende a se posicionar muito mais ao lado dos estudos nomotéticos do que ideográficos³².

Acerca dos termos nomotético e ideográfico, é importante esclarecer que se tratam de duas compreensões sobre a pesquisa científica. Estudos nomotéticos são definidos pela busca por padrões nas relações entre variáveis, justificadas por um determinado nível de abstração capaz de permitir análise entre diferentes casos (Sil, 2000). Já estudos ideográficos são caracterizados por configurações históricas únicas que tentam incorporar significados subjetivos de atores e suas ações para contextos sociais ou históricos particulares (Sil, 2000).

³¹ Dentro da antropologia, duas correntes teóricas se destacam na reflexão sobre simbolismo: abordagem formalista capitaneada pelo Lévi-Strauss e abordagem interpretativa liderada por Geertz (Foster, 1994). Gell não se satisfaz com nenhum dos dois.

³² Tim Ingold (2008) desenvolve essa característica da escola social britânica, resgatando um dos seus principais fundadores, Radcliffe-Brown, que estabeleceu a distinção entre etnografia e antropologia, afirmando que o último está muito mais associado à pesquisa nomotética e ao esforço por generalizações e teorias. Como o próprio Radcliffe-Brown (1952) pontua, “sociologia comparada, da qual a antropologia social faz parte, é o estudo teórico e nomotético cujo objetivo é gerar generalizações aceitáveis”(tradução livre).

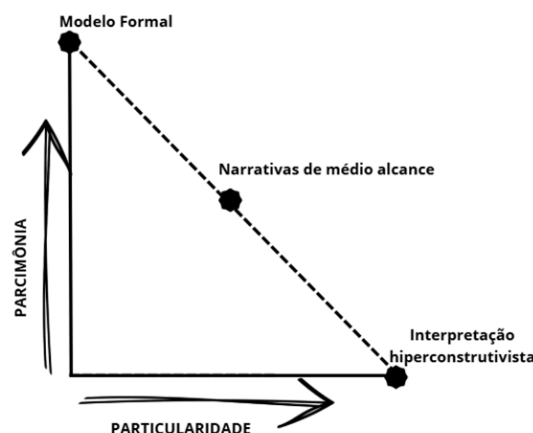
A dicotomia nomotético-ideográfico repousa sobre uma diferença básica de como categorias ou conceitos, formados por pesquisadores, se relacionam com o fenômeno empírico concreto (Sil, 2000). Pesquisadores que adotam a via nomotética enfatizam que as relações entre variáveis observadas em um determinado contexto podem ser extrapoladas, *ceteris paribus*, para outros contextos. Já pesquisadores da via ideográfica insistem que as interações entre variáveis representam uma combinação de ações particular a um contexto social ou histórico específico, cujo significado não se mantém em outros contextos e que, portanto, não pode ser extrapolado para dentro de um modelo geral³³.

Essa distinção entre tipos de pesquisa nas ciências sociais se mostra relevante quando a dissertação adota uma abordagem comparativa, que tende a alienar o tipo ideográfico mais puro. No entanto, vale destacar a diversidade de maneiras como podemos combinar inquéritos nomotéticos e ideográficos para responder a uma pergunta de pesquisa. Sil (2000) argumenta em favor de uma divisão de trabalho inclusiva dentro das ciências sociais, em que os pesquisadores têm consciência metodológica dos *trade-offs* que cada ferramenta analítica implica. Na medida em que cada escolha metodológica tem seus pontos positivos e negativos, podemos pensar num continuum que se estende desde estudos ideográficos puros, sem nenhum compromisso com generalidade, até estudos nomotéticos puros, sem nenhuma sensibilidade para os nuances particulares dos casos. A figura 4 representa esse continuum. A partir dos eixos de generalidade e particularidade, os tipos de estudo se distribuem formando um ecossistema metodológico diverso à disposição de pesquisadores das mais variadas orientações. Para fins deste estudo, três possibilidades de desenho esboçam como a distinção toma forma nas ciências sociais: modelos formais, interpretação hiperconstrutivista e narrativas de médio alcance³⁴.

³³ Contudo, é necessário enfatizar que a dicotomia não é absoluta nem mutuamente exclusiva e não se resume à distinção entre pesquisa qualitativa vs. quantitativa.

³⁴ Como a maioria dos conceitos em ciências sociais, esses desenhos de pesquisa são tipos ideais que dificilmente podem ser replicados na prática da maneira pura, porém na busca pelo o que esses desenhos representam, os pesquisadores podem tomar posturas de pesquisa diametralmente opostas.

Figura 4 - Divisão de trabalho metodológico nas ciências sociais



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das reflexões de Sil (2000).

Em razão de esta pesquisa considerar indispensável o elemento etnográfico da alteridade e o conhecimento em profundidade que é obtido por meio da pesquisa de campo³⁵, os modelos formais não satisfazem o escopo deste estudo, pois qualquer conexão causal que seja feita tende a se tornar estéril caso os mecanismos causais não sejam explorados—isto é, as motivações e escolhas dos atores, bem como componentes estruturais que, mesmo não podendo ser diretamente observados, são fundamentais para explicar o comportamento das igrejas evangélicas no que toca à relação entre arte e religião.

Simultaneamente, a pesquisa não abandona a busca por generalidade, isto é, a tentativa de formar conhecimento para além dos casos analisados; consequentemente, a interpretação hiperconstrutivista também não é satisfatória, por se tratar de uma abordagem sem pretensão de inferir conhecimento para além dos casos³⁶. Restam-nos as narrativas de médio alcance, que representam um meio-termo entre os tipos nomotético e ideográfico e, portanto, contemplam tanto a generalidade quanto a particularidade. A presente dissertação se encaixa nas narrativas de médio alcance por comprometer-se com a comparação de três igrejas evangélicas, ao passo que não ignora os dados etnograficamente coletados. Embora

³⁵ Afirmar que a alteridade é um elemento fundamental para uma explicação antropológica não significa que ela seja suficiente ou mesmo o único elemento que qualifica sua explicação. Nas linhas de Wentzer e Mattingly (2018), argumentamos que o “humano” carrega consigo não apenas a alteridade como a comunalidade que vincula os indivíduos para uma determinada coletividade que serve de base ética e ontológica. Essa comunalidade é tão importante quanto a alteridade. Para não alienar nem uma nem outra, as narrativas de médio alcance com método comparado de estudos de caso me parece a estratégia mais adequada.

³⁶ Epistemologicamente, o conhecimento gerado pela interpretação é diferente do conhecido gerado pela explicação causal. Na interpretação, o objetivo é imbuir o significado de atores a contextos sociais (Geertz, 1973). Na explicação, a intenção é analisar de maneira observacional ou experimental como um determinado resultado é gerado por causas com precedência temporal e intencionalidade causal (King, Keohane e Verba, 1994).

esse meio-termo possa desagradar ambos os polos, há vantagens comparativas em tentar integrar os dois tipos de pesquisa, pois o trabalho não ficará preso ao contexto específico, nem será insensível a ele—princípio defendido por Merton (1968) ao argumentar em favor da teoria de médio alcance.

A teoria da antropologia da arte de Gell também é conhecida como teoria do nexo da arte, por se referir às redes de relações sociais nas quais objetos de arte participam (Eck, 2015), e corresponde a uma teoria de médio alcance. Ao se afastar do modelo simbólico, Gell elege as relações sociais como fator de maior relevância para definir o objeto de arte. Do ponto de vista antropológico, qualquer coisa pode ser um objeto de arte, se o contexto relacional assim o habilitar (Gell, 2018). Por trás desse contexto relacional, encontramos as intencionalidades complexas que encarnam os objetos de arte e que vão permitir que eles adquiram agência social³⁷ (Gell, 1998; 2022). Para Gell (1998), objetos de arte possuem agência quando são capazes de causar eventos através de suas ações, distinguindo-se dos meros acontecimentos do mundo físico³⁸. Essa agência, no entanto, é relacional, significando que os objetos não podem ser agentes autossuficientes, só adquirindo sua agência no contexto da interação das relações sociais—ou seja, objetos de arte possuem agência de segunda classe (Gell, 1998).

Mesmo possuindo uma agência secundária, Gell consegue introduzir a noção de que artefatos artísticos são algo superior à ideia instrumental de uso que normalmente existe em um mero objeto, sendo incorporações objetivas da vontade ou poder de usá-los como tal (Gell, 1998). Com base nessa conceitualização, Gell (1998) apresenta quatro ferramentas analíticas que contribuem para a compreensão de como objetos de arte adquirem agência social: i) índice; ii) artista/manufaturador; iii) recipiente/público; iv) protótipo. Cada ferramenta opera uma nuance do arcabouço gelliano, sendo tributária da teoria da abdução de Charles Peirce³⁹. É irônico que Peirce seja muito associado à teoria semiótica, uma vez que a abdução serve para explicar como signos, por meio das regras de significação, podem ter significado (Gell, 1998). Como o próprio Gell (1998) afirma: “nenhuma pessoa racional pode supor que relações artísticas entre pessoas e objetos não envolvem alguma forma de semiose”

³⁷ Para a antropologia, o extenso debate filosófico em torno do conceito de agência (ver Harry Frankfurt, 1971) é secundário.

³⁸ Em Gell (1999), ações são para o mundo social o que acontecimentos (happenings) são para o mundo físico. No entanto, não há agência nos acontecimentos.

³⁹ Segundo Holland (1986), abdução nada mais é do que a indução à serviço da explicação. Trata-se de um princípio indispensável de inferência, capaz de restringir o número de explicações compatíveis com um determinado evento.

(tradução livre). Mais do que evitar alguma contaminação com a antropologia simbólica, Gell parece ainda mais hostil ao uso de modelos linguísticos⁴⁰.

O conceito de índice também vem da teoria semiótica de Peirce, sendo entendido como um signo natural, uma entidade que permite ao observador realizar inferências sobre as intenções e capacidades de outra pessoa. Assim, estamos diante de uma situação artística quando o índice material (a coisa física, visível) possibilita uma operação cognitiva particular, intitulada de abdução da agência (Gell, 1998). Índices que não permitem essa operação também existem, como fogo, fumaça ou órbitas planetárias, mas não são relevantes para a teoria gelliana (Gell, 1998). Note que as relações sociais, o nexo da arte, são cruciais para a operação abdutiva que garante agência ao índice, pois é graças a elas que, ao usar e causar o índice, ele é imbuído de intencionalidades complexas (Gell, 1998). Nessa primeira ferramenta analítica, já se encontra a grande inovação de Gell em relação à antropologia da arte anterior: o que define um objeto de arte não é nenhuma característica a priori, como estética ou referencial histórico, mas sim o processo de abdução da agência que opera sobre o índice (Gell, 1998). Como Daniel Miller pontua (2005), a teoria de Gell é uma teoria da intencionalidade inferida, pois o autor deve olhar através do objeto para a agência humana imbuída, inferindo a agência que os objetos contêm.

A segunda ferramenta analítica é crucial para entender a origem do processo de abdução da agência. Todo objeto de arte tem seu ato de manufatura—quando é feito, idealizado ou construído (Gell, 1998). Desde sua origem, o objeto incentiva uma abdução que especifica a identidade de quem o fez (Gell, 1998). Em uma relação agente-paciente, o artista é o agente e o objeto manufaturado é o paciente; a intencionalidade do primeiro é repassada para o último, por meio da abdução de agência (Gell, 1998). A terceira ferramenta analítica reforça a natureza relacional dos índices: coisas apenas adquirem agência quando são feitas por alguém e para alguém⁴¹. Um índice não apenas indexa suas origens na atividade do artista/manufaturador, como também indexa seu público-alvo, num segundo processo de abdução da agência (Gell, 1998). Por fim, o protótipo é uma ferramenta criada para identificar uma entidade representada pelo índice (Gell, 1998). Apesar de nem todos os objetos de arte possuírem protótipos ou representarem algo, o processo abduutivo também é responsável por conectar os índices a seus protótipos (Gell, 1998).

⁴⁰ Sobre Levi-Strauss, importante proponente da linguística saussuriana, Gell (1999) sublinha: “Levi Strauss consegue como um mágico através da manipulação de dados tornar o que é aparentemente arbitrário em algo muito ordenado” (tradução livre). Ao mesmo tempo em que há uma admiração, em razão da escola antropológica da qual Gell faz parte, fica clara sua oposição à estratégia linguística.

⁴¹ Gell (1998) cita as conchas kula de Mauss como exemplo disso.

As quatro ferramentas analíticas da teoria antropológica da arte de Gell são relacionais, operando dentro do nexo da arte, podendo atuar como agente ou paciente, ou até ambos, simultaneamente (Chua e Elliott, 2015). Do arcabouço gelliano, pode-se desenvolver a seguinte função: $f(Oar) = Msr$, em que o objeto de arte (Oar) é função da matriz socio-relacional (Msr) em que está imerso. Qualquer coisa pode ser um agente e qualquer pessoa pode ser uma coisa; o foco não está mais na essência, mas sim na agência, no que as pessoas fazem em relação umas às outras (Chua e Elliott, 2015). A indeterminância e elasticidade do arcabouço de Gell é o que torna sua proposta teórica tão atrativa, pois é aplicável a quaisquer fenômenos envolvendo mediação performativa ou artefactual da agência social (Chua e Elliott, 2015).

Esta revisão da teoria do nexo da arte de Gell não faz jus aos desenvolvimentos mais recentes que ela vem recebendo. Desde sua publicação, Chua e Elliott (2015) sugerem três modos de engajamento com o trabalho de Gell: a) análises críticas aos aspectos teóricos e etnográficos; b) tentativas de expandir o arcabouço para outros subcampos; c) aplicações de aspectos da teoria para diferentes configurações históricas e culturais. Sobre os críticos de Gell, Alves (2008) resume bem o mal-estar sentido por muitos antropólogos pré-gellianos: “É um pouco preocupante a maneira como Gell coloca seu foco no objeto, tratando arte como algo pré-estabelecido e quase nos levando de volta a um período de comparações positivistas entre elementos descontextualizados” (tradução livre). Para boa parte da antropologia da arte satisfeita com o modelo simbólico, a proposta de Gell de colocar artefatos religiosos no mesmo pedestal que trabalhos de arte contemporânea soou como uma ameaça de se desfazer do santo graal da antropologia: o contexto (Chua e Elliott, 2015). Ao propor uma teoria que transcende o particular, Gell refuta o perigo paralisante do hiper-particularismo que mina qualquer tentativa de comparação (Keane, 2008).

O objetivo desta seção não é adjudicar quem está com a razão, mas descrever o desenvolvimento da antropologia da arte, desde a sua concepção até a agenda de pesquisa mais recente. As ferramentas analíticas, seja estética, índice ou abdução, devem auxiliar a pesquisa sobre a relação entre arte e religião no contexto pentecostal. Mais importante, a pesquisa adquire um lastro teórico mais amplo, acompanhando a virada material que reflete a antropologia da arte pós-Gell (Chua e Elliott, 2015). Essa virada tem um projeto ontológico próprio, seguindo os trabalhos de Ingold (2000) e Latour (1993), com ênfase na agência das coisas, incluindo arte. A seguir, buscamos compreender como a antropologia da arte e a virada material podem nos ajudar a lidar com as expressões artísticas da música e da dança, cruciais para explicar o tratamento da arte por parte dos evangélicos.

2.5 MÚSICA E DANÇA

Apesar da existência de uma antropologia da arte, as linguagens artísticas — nomeadamente, música e dança — possuem reflexões concentradas a ponto de podermos falar em uma antropologia da música e da dança. Embora haja um nexo temático com a antropologia da arte, essas áreas específicas se desenvolveram de maneira peculiar, adquirindo cânones próprios. Não é suficiente aplicar o arcabouço de Gell sem antes discutir as especificidades do estudo antropológico da dança e da música, pois aspectos desses subcampos revelam limitações na postura anti-simbólica da teoria gelliana e a possibilidade de complementá-la.

Assim como a arte em geral, música e dança foram tratadas de maneira periférica pelo cânone antropológico. Isso se deveu ao privilégio conferido aos fenômenos sociais de natureza escrita, linear e referencial (Seeger, 2002). O fato de música e dança não serem processos verbais nem materiais relegou seu estudo a análises de rituais religiosos (Seeger, 2002). A massa de estudos sobre religião, música e dança vem a formar a etnomusicologia e a etncoreografia, com forte afinidade à escola antropológica simbólica, com ênfase em descrições e classificações (Seeger, 2002). Esse é o principal motivo pelo qual a abordagem gelliana do nexo da arte não será adotada sem antes reconhecer alternativas teóricas que podem contribuir para o seu fortalecimento. Mesmo não se tratando de artefatos materiais genuínos, a teoria de Gell é aplicável em função do foco central de análise ser as intencionalidades imbuídas nos objetos, e não sua tangibilidade (Born, 2013).

Antes de apresentar o referencial teórico que acompanha tanto a antropologia da música quanto a da dança, adotamos a conceitualização de Born (2013), segundo a qual música (e dança) são mídias não artefatuais de caráter plural, que medeiam a relação entre músicos e partituras, sujeitos dançantes e coreografias, e que são multitextuais, ou seja, a mediação social que essas mídias produzem pode ser simultaneamente social e simbólica. O tratamento da dança e da música na antropologia começou a mudar a partir do enfoque performático e processual na disciplina, movimento este de cunho fenomenológico e construtivista que, embora contraste com a teoria de Gell, foi fundamental para colocar o corpo humano e a performance em um patamar de análise diferenciado, no qual modos não estruturais de experiência, como dança e música, adquirem primazia de pesquisa (Ortner, 1984; Seeger, 2003).

No caso da dança, os primeiros estudos antropológicos sobre o fenômeno vieram da escola cultural americana, com influência de Franz Boas, cuja insistência empírica moldou o

subcampo da etnologia da dança e sua principal expoente, Gertrude Kurath (Camargo, 2011). Como a própria autora afirma, o programa de pesquisa da etnologia da dança é orientado para a análise da relação entre dançarinos e espaço, o estilo de movimento do corpo e a estrutura da dança (Kurath, 1960). O cerne do estudo boasiano da dança envolveu encontrar o nexo entre dança e seu contexto cultural, lançando mão do método etnográfico sem depender de teorias generalistas (Camargo, 2011). No Brasil, a antropologia da dança se configurou, inicialmente, de maneira dispersa, muito mais comprometida com uma análise folclórica da dança⁴² (fruto da visão totalizante das comunidades etnografadas) do que pelo reconhecimento de que a dança é um objeto de análise legítimo para a antropologia (Guilhon e Acselrad, 2019). Esse estágio inicial foi importante por “representar um primeiro esforço em direção ao mapeamento das culturas populares, constituindo um acervo etnográfico de valor inestimável sobre nossas danças” (Guilhon e Acselrad, 2019). Depois disso, investigações etnográficas mais aprofundadas foram feitas, abordando movimentos dançantes específicos como candomblé, samba, festas, bailados e outras expressões de dança nacional (Guilhon e Acselrad, 2019). Hoje, a antropologia da dança opera em alinhamento com uma antropologia do corpo, de orientação performática, com uma proposta inter temática e preocupação especial com ontologias, arranjos humanos e não humanos e suas cosmopolíticas (Garrafé e Acselrad, 2020).

Já no contexto da música, a antropologia sempre caminhou na direção de “culturalizar” a música, isto é, substituindo uma concepção asséptica de música como mera organização sonora em favor de uma ideia interativa de música e suas conexões com outras formas de cultura expressiva, o que naturalmente favorece um enfoque antropológico (Pinto, 2001). Guido Adler (Mugglestone, 1981) foi o primeiro a cunhar uma definição de etnomusicologia, entendida como um subcampo da musicologia ocupado com a comparação sistemática entre produções totais de povos culturais distintos, com finalidade etnográfica e de classificação segundo suas características. Em 1964, o subcampo da etnomusicologia passou por uma transformação significativa com a publicação de *The Anthropology of Music*, de Allan P. Merriam (Pinto, 2001). Para Merriam (1964), a música pode ser definida como um fenômeno humano que apenas existe em termos de interação social entre produtores e receptores, algo muito próximo da definição relacional de arte segundo Gell.

⁴² É possível estabelecer ligação direta entre estudos folclóricos brasileiros, encabeçados de primeira viagem por Mário de Andrade e a antropologia cultural de Boas, em razão da relação estreita entre Andrade e o contexto intelectual europeu (Cavalcanti, 2012).

Merriam direciona a etnomusicologia, afastando-a do caminho voltado para a investigação das estruturas de som e configurações musicais, para um caminho orientado para a análise do contexto antropológico e cultural que circunscreve o fazer musical. Essa orientação de Merriam em estudar música como cultura reflete o dilema da etnomusicologia, que envolve basicamente a tensão entre abordagens sonora e comportamental/cultural no subcampo (Bastos, 2014). Quando antropólogos afirmam que os meios culturais condicionam a música produzida pelos indivíduos e grupos, isto é, apontam para um problema empírico que requer o crivo da pesquisa de campo para comprovar a existência de nexos causais entre cultura e som (Bastos, 2014). Tal predisposição em aproximar método etnográfico dos contextos culturais da música se expressa na definição singela de Jeff Titon (1992), para quem a etnomusicologia é “o estudo de como as pessoas fazem música” (tradução livre).

Assim como a dança, o estudo antropológico da música também é fortemente influenciado pela virada performática (Pinto, 2001). Partindo da compreensão de que performance é um fenômeno total, que marca todas as atividades humanas dentro do contexto cultural no qual estão inseridas, a antropologia da música se torna mais processual, capaz de acomodar dentro de si um conceito amplo de música, que extrapola os limites da concepção de música como um produto (Pinto, 2001). As análises das performances musicais passam a envolver as atividades musicais — bem como suas ramificações dentro dos grupos sociais — numa lógica processual em que esferas musicais e não musicais ganham paridade (Pinto, 2001). Com essas mudanças, a antropologia da música procura estudar o fenômeno de maneira não compartimentalizada, permitindo que suas reflexões atravessem as fronteiras dos eventos musicais, rumo a perspectivas inter temáticas e porosas (Pinto, 2001).

Apesar de ambos os ferramentais teóricos do estudo da dança e da música compartilharem uma concepção relacional da realidade social — de que os fenômenos artísticos adquirem relevância a partir dos contextos nos quais se inserem, e isso ser, como já vimos, um pilar da teoria gelliana da arte —, tanto a antropologia da dança quanto a antropologia da música acabam por mobilizar uma perspectiva simbólica da vida social, seja por meio das reflexões sobre corporalidade ou performance. Balancear os aspectos simbólicos e sociais se mostra fundamental para esta dissertação, pois o comportamento das igrejas evangélicas estudadas também sugere uma coexistência desses dois planos.

A respeito da corporalidade, a abordagem fenomenológica de Cjordan (1990) direciona o olhar do antropólogo para o corpo, não como objeto de estudo em relação ao contexto cultural, mas como base existencial desse contexto. O foco da análise corporal está na percepção: como objetos são subjetivados e sujeitos objetivados, quais processos de

percepção preponderam acerca dos objetos culturais (Cjordas, 1990). Trata-se de uma abordagem que advoga a superação de dualismos ontológicos que, no passado, pautaram a teoria antropológica, a exemplo de corpo e mente, sujeito e objeto⁴³ (Cjordas, 1990). O corpo passa a ser tratado como um campo de ocorrência de proposições e reflexões críticas, em fluxo constante (Setenta, 2012). Ao propor um tratamento maussiano ao corpo, tentando compreendê-lo em sua totalidade, como meio e finalidade social, novas avenidas de análise se abrem com o objetivo de acessar uma “linguística” do corpo (Almeida, 2004).

Na literatura da antropologia da dança, essa nova atenção para a corporalidade foi acolhida na medida em que o corpo passou a ser tratado como o ambiente da dança, um território de possibilidades para a interação entre informações inatas e adquiridas, resultando em um modo particular de organização do corpo (Britto e Jacques, 2008). Tal imbricação justificou o cunho da expressão “fazer-dizer”⁴⁴, de Jussara Setenta (2008), que via a dança como o encontro de informações distintas, não apenas movimentos físicos. Os processos de feitura de uma dança carregam em si modos de enunciação, verdadeiros textos em movimento que articulam ideias escritas, verbais e performáticas para organizar o corpo e, conseqüentemente, transformá-lo (Setenta, 2012). Esse estado transitório do corpo submetido à dança propicia o que Setenta (2008) chama de falas da dança, o processo pelo qual os corpos, em seus fazeres dançantes, estão implicados e comprometidos com as relações que estabelecem com o ambiente e, por isso, não se limitam à dimensão performática. O corpo dançante é, simultaneamente, um modo de fazer e dizer, pois a dança cria sua própria fala no momento da feitura, de acordo com o que está sendo comunicado; por isso acaba por produzir significado (Setenta, 2008).

Uma análise da dança nos termos de Setenta (2008) revela uma linguagem que pode ser pensada em termos produtivos, não apenas reprodutivos, cuja comunicação vai além da mera transmissão de informação, manifestando, no ato da dança, uma fala que reconhece a intenção⁴⁵ por trás da fala do outro sujeito dançante. A linguagem também adquire característica performática, uma vez que, ao enunciar a dança no presente⁴⁶, de forma

⁴³ Esse desenvolvimento é reflexo de uma tensão maior na sociedade ocidental em compreender as premissas que pautam a relação entre indivíduo e sociedade. Na medida em que subjetividade e o sujeito se tornam questionáveis enquanto conceitos, o corpo passa a adquirir centralidade na antropologia (Almeida, 2004).

⁴⁴ Como Setenta explica, duas bases teóricas sustentam o conceito “fazer-dizer”: i) Austin (1990) e a ideia de linguagem como forma de ação; ii) Butler (1997) e a noção de performatividade e como o conteúdo político dos discursos se constroem através do corpo.

⁴⁵ De acordo com Setenta (2008), a intenção do sujeito deve ser ilocucionária, isto é, a intenção do dançante deve ser reconhecida e acolhida pelo ouvinte como tal, não bastando apenas esboçar a intenção de maneira unilateral.

⁴⁶ Setenta (2008) distingue dois modos de enunciação, o performático e o constativo. No primeiro modo, o fazer-dizer da dança implica que a linguagem é construída no momento da dança, por isso o termo “verbo no

autêntica e particular, as ações corporais podem privilegiar ideais que acabam transformando o corpo dançante. Por meio da abordagem corpomídia, Setenta evita tratar o corpo como caixa-preta e favorece uma concepção de permeabilidade do corpo, que é coautor tanto de si mesmo quanto do ambiente em que se insere (Setenta, 2008).

Apesar da orientação semiótica de Setenta, bem como da literatura sobre corporalidade, é justamente a noção de que o corpo dançante realiza ações mediadoras em relação a si e ao mundo que a aproxima da teoria do nexos da arte de Gell. O conceito de fazer-dizer e sua preocupação relacional em entender como corpo e ambiente interagem para produzir modos de enunciação distintos, ao invés de ser um obstáculo ao arcabouço de Gell, na verdade o complementa. Para o estudo dos evangélicos, o conceito de Setenta será útil para elucidar como, através da dança gospel, os corpos dos crentes são organizados, e quais ideias são articuladas aos movimentos para formar o fazer-dizer das danças neopentecostais.

Além da abordagem corporal, outra corrente teórica que influencia as análises antropológicas de dança e música é a abordagem performática. Assim como a corporalidade, estudos de performance têm suas origens na antropologia simbólica⁴⁷, sobretudo com a agenda de pesquisa capitaneada por Victor Turner (1969) sobre rituais no contexto tribal do povo Ndembu. Para Turner (1974), rituais possuem status ontológico, responsável por gerar e transformar relações sociais. Avançando o trabalho comparativo feito por Van Gennep (1909) sobre ritos de passagem, Turner propõe pensar rituais como processos sociais por meio dos quais indivíduos resolvem crises coletivas. Rituais são performativos na medida em que performances podem ser definidas como atividades nas quais os participantes tentam influenciar outros, utilizando scripts ou rotinas direcionadas a uma determinada audiência, resultando em uma encenação de papéis sociais pelos participantes (Schechner, 2002). Assim, performances são rituais em ação (Turner, 1986).

Na pesquisa de Turner (1969), rituais servem para suspender as normas estruturais de uma sociedade, funcionando como espaço liminar para agentes sociais se distanciarem de suas posições sociais, abraçando arranjos sociais alternativos que contribuem para uma espécie de adaptação cultural, pois novas ideias e comportamentos passam a ser aceitos. Na liminaridade, a ação simbólica anti-estrutural do ritual converge para uma modalidade chamada *communitas*, caracterizada por liberdade e espontaneidade, contrastando com a

presente”. No segundo modo, a linguagem já vem pronta para ser usada em qualquer contexto ou tema e, por isso, não tem tanto a dizer em comparação ao modo performático.

⁴⁷ Antropologia simbólica e performática possuem afinidade em razão de compartilharem em um enfoque fenomenológico, centrado nas experiências. Pesquisadores dessa escola se interessam por performance porque sua análise garante acesso à profundidade da vida social, incluindo o nível dos símbolos e significados (Turner, 1982).

modalidade estrutural, mais associada a obrigações e constrangimentos (Turner, 1974). A partir desse arcabouço conceitual, Turner (1986) identifica um conjunto de gêneros culturais de performance que, tanto nas sociedades tradicionais quanto na moderna, servem para trazer a liminaridade e a modalidade *communitas* para a vida social e, conseqüentemente, permitir que novas regras sejam engendradas mediante a suspensão de regras prévias.

O gênero de performance que nos interessa é a arte, e Turner (1974) aprofundou o tema em sua teoria do drama social⁴⁸, num momento em que migra seu foco de pesquisa para gêneros pós-industriais que empregam processos liminoides análogos aos processos liminares do passado. Arte seria uma forma de ação simbólica que opera de maneira insidiosa, usando o prazer para capturar a audiência sem necessitar de regras externas (Turner, 1974). O conceito de drama social é relevante por oferecer uma visão processual de determinada performance, que pode ser destrinchada em quatro fases: i) violação das relações sociais; ii) crise das relações sociais; iii) ação redressiva — mecanismos ajustivos para lidar com a crise; iv) reconciliação ou cisma das relações sociais (Turner, 1974). A descrição do drama social de uma performance pode revelar como os níveis de estrutura se organizam e por onde espaços de liminaridade podem surgir e ser explorados por grupos e indivíduos (Turner, 1982).

Argumento que uma análise do drama social das performances artísticas nas igrejas evangélicas pode contribuir para a compreensão de como expressões artísticas — como música e dança — podem adquirir contornos inesperados em um contexto no qual a estrutura evangélica, apesar de rígida, oferece oportunidades para que grupos dentro das congregações redefinam as fronteiras do espaço liminar evangélico. Similar à abordagem corporal de Setenta, a teoria de Turner será utilizada para complementar o arcabouço de Gell. Para deixar claras as razões por trás dessa escolha, vale retomar o já mencionado *embedding problem* da antropologia simbólica: toda explicação simbólica sofre do ônus de explicar como o simbolismo está imbuído na prática social. Outra questão importante envolve a opacidade teórica da abordagem performática, pois tudo pode ser estudado como performance, não havendo critério para regular o que é ou não uma performance (Schechner, 2002). A teoria de Gell evita esse problema ao definir de maneira incisiva seu foco de análise, inserindo-se numa tradição nomotética das ciências sociais.

⁴⁸ É importante ressaltar que, apesar da teoria do drama social ser o marco do estudo de Turner sobre performance, a teoria em si não esgota o enfoque performático (Langdon, 1996). Ao optar pelo uso das teorias de Setenta e Turner, fazemos a escolha consciente por conceitos-chave que podem nos ajudar a explicar o objeto de análise da dissertação, reconhecendo que cada uma das abordagens pode servir de referencial teórico por si só.

Os conceitos advindos das teorias da arte — mediações sociais gellianas, fazer-dizer e os modos de enunciação, e os processos do drama social — interagem com as teorias cognitivistas da religião de Boyer e Whitehouse de maneira consoante, uma vez que todas partem do protagonismo de agentes sociais que realizam a mudança social (ou pressionam pelo status quo) em seus contextos. Essa observância da agência é um dos fatores fundamentais que diferenciam a teoria cognitivista da religião, pois o foco jaz nos indivíduos: como eles lidam com a fé e as consequências estruturais do comportamento religioso. Seguindo a lógica de Boyer, na qual religião tende a ser uma crença cognitivamente ótima, isto é, minimamente contraintuitiva e, conseqüentemente, menos onerosa para a memória dos crentes, a arte em suas mais variadas expressões se faz presente através dos próprios agentes em sua relação com a fé, seja como condição prévia à religião (pagodeiros que se tornam crentes) ou como uma atitude posterior à adoção da crença (pastores que passam a aceitar dança na igreja). Independentemente de como a arte entra na religião, sua presença resulta em tornar a crença religiosa ainda menos contraintuitiva em razão da forma como a fé é ativada pela arte num culto religioso. Seja a música ou a dança, os sentidos cinestésicos são estimulados durante uma apresentação artística no culto, e o sentido de uma presença divina do Espírito Santo se torna muito mais palpável para os crentes.

No entanto, como Whitehouse (2004) enfatizou, existem crenças religiosas que não seguem a lógica de Boyer, que na realidade são maximamente contraintuitivas, e que fazem parte do polo doutrinário de religiosidade. Para nosso caso de pesquisa, a Assembleia de Deus seria a igreja mais próxima desse módulo. Como descreveremos no capítulo a seguir, na AD a expressão artística é contida e existem outros caminhos para reforçar cognitivamente a crença do indivíduo assembleiano, como a rotinização dos cultos, que seguem um padrão com uma ética de combate mais acentuada, contribuindo para uma crença religiosa cognitivamente menos onerosa. Essa rotinização também se faz presente na música da AD, cuja banda está mais associada ao modelo marcial do que ao modelo worship de música gospel, ou seja, é um estilo hierarquizado em instrumentos de madeira, metal e percussão, com um maestro coordenando sua execução. Isso significa que o módulo de religiosidade também impacta no modo como a arte vai se desenvolver nas congregações. Nas Igrejas da Família e Yahweh Shammah, mais próximas do polo imagístico, a dança e a música vão adquirir novos contornos impensáveis no contexto assembleiano, pois este polo, caracterizado pela espontaneidade das relações religiosas, permite que o potencial cinestésico da arte seja mais explorado pelos crentes, que experimentam novos timbres, estilos musicais e movimentos corporais.

Essa interação entre módulo de religiosidade e arte dentro das igrejas evangélicas analisadas é dinâmica e suscetível a mudanças na medida em que as congregações alteram suas composições. Para entender essa mudança, a teoria do drama social será indispensável, pois permitirá, caso a caso, compreender por que uma determinada igreja tinha uma postura em um momento x , que mudou em um momento y ⁴⁹. A razão dessas mudanças reside na ação redressiva que sucede a crise nas relações sociais da congregação e que explica por que certas igrejas se tornaram mais imagísticas e alteraram sua forma de lidar com a arte.

⁴⁹ A ausência de drama social, isto é, o status quo das relações, que observamos no caso da Assembleia de Deus, também importa para este estudo, pois a não-crise cristaliza a estrutura social vigente, permitindo a compreensão de como as relações sociais são ordenadas.

3. O LOUVOR CANTADO E A DANÇA SAGRADA: IGREJA EVANGÉLICA MINISTÉRIO YAHWEH SHAMMAH

Neste capítulo, vamos apresentar os dados coletados durante a etnografia da Igreja Yahweh Shammah, mobilizando os conceitos das teorias do nexa da arte, do drama social e do fazer-dizer para análise das informações. Em maio de 2023, comecei a frequentar os cultos da igreja com a intenção de observar como expressões artísticas são trabalhadas durante os encontros. Como explicado na seção metodológica, identificamos que os cultos jovens são os encontros em que a intersecção entre arte e religião se torna mais saliente. Toda semana, eu estava presente nos cultos jovens. Foi realizado um mapeamento dos grupos artísticos, também chamados de ministérios, para possibilitar entrevistas com seus participantes. A coleta de dados se estendeu até junho de 2024. Este capítulo será dividido em: contexto socioeconômico e geográfico da igreja, reconhecimento de território, a descrição dos grupos artísticos, suas performances, bem como seus conflitos e tensões e, por fim, um relato detalhado da performance em culto.

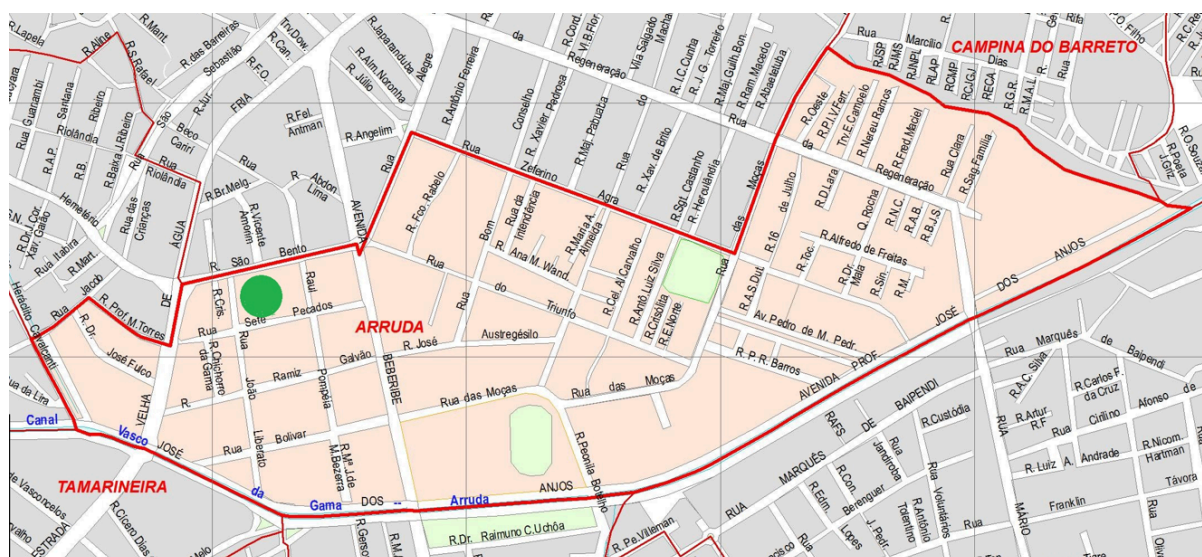
3.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E GEOGRÁFICO

Como mencionado na introdução, a Igreja Yahweh Shammah fica localizada no bairro do Arruda, região norte de Recife. A figura 5 demonstra sua localização atual. No entanto, a igreja tem raízes na Bomba do Hemetério, onde ela primeiro surgiu, e isso explica muito sobre sua abertura para com a arte, pois a Bomba do Hemetério é conhecida por sua cultura boêmia, com diversas agremiações como Maracatu Nação Elefante, a Tribo Nação Canindé do Recife, a Troça Mista Abanadores do Arruda, o Grêmio Recreativo Escola Gigante do Samba e o Clube Carnavalesco Misto Reisado Imperial e Orquestra Popular da Bomba do Hemetério (PREFEITURA DO RECIFE, 2009). A tradição carnavalesca que caracteriza a Bomba do Hemetério como polo cultural na RMR influenciou a Igreja Yahweh Shammah, cuja grande parte dos membros ainda mora no Bomba e, por isso, tem predisposição à arte, sobretudo dança e música (Pereira, 2015).

Ao longo do campo, pude observar que, de todas as igrejas visitadas, o perfil do crente da Yahweh Shammah era mais negro e mais socioeconomicamente vulnerável, isto é, os membros da igreja eram mais pobres e socialmente vulneráveis. Não à toa, a igreja também realiza trabalho de assistência social, com distribuição de cestas básicas pelas comunidades adjacentes à igreja. Ao atender aos cultos, a maioria dos membros chegava a pé das suas casas, que ficavam próximas à igreja. A Yahweh Shammah também possui um número

reduzido de membros, comparado às outras duas igrejas analisadas, uma vez que menos de 1000 membros estão vinculados à sede, de acordo com Clayton, filho do Pastor Clóvis, hoje elevado à posição de Apóstolo da Yahweh Shammah. Essa configuração de número reduzido de participantes com baixa renda em um bairro caracterizado por uma tradição cultural singular produziu um senso de comunidade que não encontrei nas outras igrejas. Os membros da Yahweh Shammah pertencem àquela comunidade nos planos simbólico e material. Há uma localidade promovida pela igreja no Arruda, que costura as relações sociais de seus membros com uma intimidade que não foi observada em outros contextos, isso porque os membros da Yahweh Shammah compartilham uma herança cultural e fazem parte do mesmo meio social e geográfico, se conhecendo desde crianças, brincando nas mesmas ruas da Bomba do Hemetério e crescendo indo para a igreja num ato comunitário de religiosidade.

Figura 5 - Mapa do bairro do Arruda



Fonte: extraído do Atlas Metropolitano. A esfera verde indica a localização da igreja.

3.2 RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO

A primeira congregação que visitei foi a Igreja Yahweh Shammah. Ainda na etapa de desenvolvimento do projeto de pesquisa, eu tive a oportunidade de conversar com um dos membros da igreja, Narely, que participa ativamente da Rede Jovem. O culto dessa rede ocorre todo primeiro domingo e terceiro sábado do mês. Na conversa com Narely, foi possível identificar uma tensão básica entre fazer artístico e prática religiosa, isto é, os cultos utilizam a arte de maneira filtrada, de modo a dar primazia aos aspectos sagrados, ao invés dos seculares. Tanto os ensaios quanto as apresentações artísticas são direcionadas para a

“glória do Senhor”; a individualidade, que naturalmente se forma através da excelência artística, é substituída por uma concentração coletiva em torno do sagrado.

Uma dicotomia muito presente nos cultos jovens, e que é reflexo dessa abdicação da individualidade, é a Igreja vs. Mundo. É comum observar os evangélicos no púlpito, pastores ou crentes convidados para guiar o culto, fazerem o exercício de demarcação de territórios. De um lado, o lugar de Deus, do sagrado e da Igreja, que chancela o comportamento de seus membros de acordo com valores evangélicos. Do outro, o lugar secular representado pelo Mundo, que não possui orientação cristocêntrica e, portanto, é sujeito a todo tipo de sanção dos evangélicos, a depender do grau de conservadorismo do grupo religioso.

Igreja e Mundo são categorias nativas, usadas pelos próprios evangélicos nas três igrejas analisadas, incluindo a Yahweh Shammah, com o objetivo de ordenar a realidade em duas dimensões: uma sagrada e outra profana. Os evangélicos da Yahweh Shammah (e das demais congregações) compreendem que arte, música e dança tendem para o Mundo, isto é, sua execução não está imediatamente associada à ideia de louvor ao sagrado, e sim ao entretenimento e expressão de individualidade, o que um dos crentes entrevistados chamou de “oba-oba”. Consequentemente, quando membros da congregação decidem trazer a arte para o meio religioso, há um entendimento de que essa arte precisa obedecer a determinadas regras para que, apenas assim, seja aceita. Na música, isso ocorre através da seleção criteriosa das canções gospel, que enfatizam a relação entre o crente e Deus, sempre ressaltando sua grandeza. Na dança, as regras tendem a ser negativas, isto é, não se movimentar de maneira sexualizada, não mexer os quadris e controlar o movimento dos braços e pernas para não desvirtuar a dança gospel de seu papel principal: glorificar Deus.

Os conceitos da teoria do nexo da arte se mostram fundamentais para compreender o processo de demarcação que as congregações realizam entre Igreja e Mundo. Em especial, os conceitos de índice, artista e público são capazes de guiar a análise dos processos de mediação social entre arte e religião. O Quadro VI sumariza as unidades analisadas de acordo com os conceitos de Gell, que, juntas, formam o nexo da arte gospel aqui analisada. O índice, a entidade que possibilita a abdução de agência, toma as formas de música e dança, que são as principais expressões artísticas encontradas nos casos analisados. O processo de abdução da agência, responsável por definir determinado objeto como arte, é realizado em dois níveis. No primeiro nível, o artista ou manufaturador é o responsável por conferir intencionalidade ao índice e, na etnografia, tratam-se dos grupos artísticos que trabalham na linha de frente para produzir arte para a igreja durante os cultos. No segundo nível, o público também é

responsável pela abdução da agência, pois também confere intencionalidade ao índice. Nos três casos, o público se limita à congregação das igrejas.

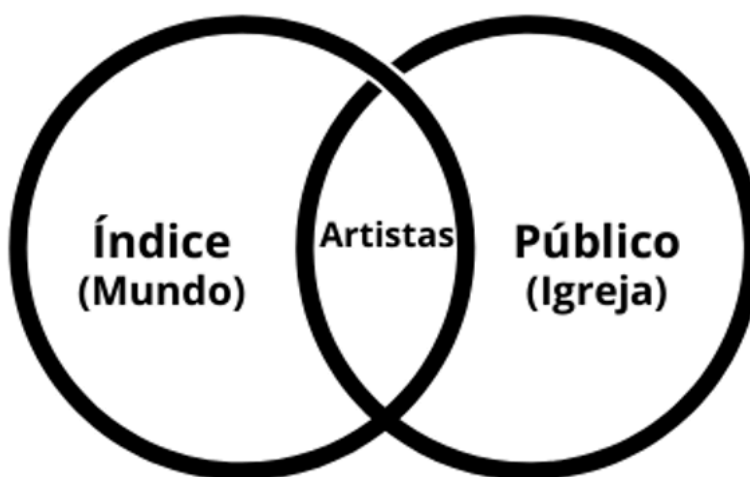
Quadro VI - Nexo da Arte Gospel

Índice	Artista	Público
Música; Dança	Grupos artísticos das igrejas	Congregação

Fonte: Elaborado pelo autor.

Cada conceito se relaciona em um processo de mediação social que caracteriza o nexo da arte gospel. Na etnografia, foi observado como agentes evangélicos definem a fronteira entre o fazer artístico e a prática religiosa. A religião é caracterizada pelo sagrado, aquilo que é de Deus e, portanto, puro. O contraste da religião, para os evangélicos, é o Mundo, que representa os aspectos seculares da vida humana. Música e dança fazem parte desse Mundo e, portanto, seus índices tendem a ser constrangidos pelo público evangélico. Quando as igrejas, em suas respectivas trajetórias, decidem integrar expressões artísticas, como música e dança, aos cultos, elas decidem trazer o Mundo para a igreja, ou ao menos parte desse Mundo. Isso é feito por meio de um processo de mediação entre índice e público, capitaneado pelos artistas, os grupos que fazem arte e se mostram abertos a fazer concessões para que religião e arte ocupem o mesmo espaço. Essa mediação está representada na forma de um diagrama de Venn na Figura 6. Esse processo de mediação é contextual, específico para cada igreja, e desafia a tese da predisposição ao conflito das igrejas evangélicas.

Figura 6 - Mediação Social no nexo da arte gospel



Fonte: Elaborado pelo autor.

De acordo com a tese da predisposição ao conflito, igrejas evangélicas possuem incentivo para adotar uma estratégia de participação na esfera pública caracterizada por domínio político-eleitoral e ênfase na confrontação contra os inimigos da igreja. A via

cultural, marcada pelo uso da arte como forma de publicização da religião, seria preterida por atores evangélicos em favor da via política. No entanto, uma análise detalhada de igrejas evangélicas revela uma complexidade na estrutura organizacional das congregações que permite a introdução da via cultural. As três igrejas analisadas possuem cultos jovens ao longo do mês, com concentração de atividades artísticas. São cultos em que o perfil e a natureza da congregação mudam, de modo a permitir que expressões artísticas como música e dança sejam centrais para a Igreja. Os jovens, adolescentes e adultos de até trinta anos são mais abertos à arte e estão dispostos a cultivar através dela. Os cultos jovens fazem parte de redes, com liderança e planejamento próprios, cuja autonomia transforma o que ocorre nos cultos em uma espécie de vanguarda do que é aceitável para a congregação.

Cabe destacar como o processo de mediação social, conduzido pelos grupos artístico-religiosos, varia de acordo com o modo de religiosidade das igrejas evangélicas. Como mencionado no início da dissertação, de acordo com Whitehouse, podemos identificar dois modos de religiosidade: doutrinário e imagístico. Os dois polos correspondem, respectivamente, a características da religião como o ritual rotinizado e o êxtase religioso. Apesar das igrejas evangélicas, sobretudo as neopentecostais, se aproximarem muito mais do polo imagístico, em razão de rituais espontâneos e marcados pelo alto estímulo emocional, nossa análise identificou que o processo de mediação social no qual os artistas demarcam as divisas e os territórios entre a Igreja e o Mundo também é sensível aos modos de religiosidade. Igrejas pentecostais mais doutrinárias, como a Assembleia de Deus, vão trabalhar a arte de maneira diferente de igrejas mais imagísticas, como a Igreja da Família e Yahweh Shammah. Por isso, entender as trajetórias e dramas sociais que definem as congregações é fundamental para compreender o processo de mediação social que os grupos realizam dentro delas.

No caso da Igreja Yahweh Shammah, cinco redes compõem a agenda durante o mês. Além da Rede Jovem, a igreja possui a Rede Homens, Rede Mulher, Rede de Casais e Rede Infantil. Fora da matriz, a Igreja Yahweh Shammah também possui igrejas filhas em outros bairros da RMR, como Setubal, Água Fria, Nova Descoberta, Janga, Alto do Pascoal, Alto da Bondade, e uma recentemente aberta no município de Paulo Afonso, no estado da Bahia. Cada congregação terá uma organização de modo a permitir diferentes configurações, capazes de favorecer ou não o uso da arte. Isso vai depender do perfil demográfico da igreja e da tolerância da liderança em aceitar caminhos heterodoxos para a transmissão da palavra divina.

Apesar de a arte não ser algo exclusivo da Rede Jovem, pois todas as Redes têm ministérios artísticos próprios, a exemplo do Ministério de Dança Profética Elienay da Rede das Mulheres, o fato de a composição de membros da matriz ter a juventude como grupo dominante conferiu à Rede Jovem uma relevância maior. A Rede Jovem é a única com encontros fixos e mensais, seja para o culto ou para os ensaios. Atualmente, a liderança da Rede e da própria Igreja apoia esse direcionamento para jovens, bem como as atividades artísticas dos ministérios de música e dança, embora nem sempre tenha sido assim.

Antes de adotar o nome hebraico, a Igreja Yahweh Shammah era conhecida simplesmente como 1ª Igreja Batista da Bomba do Hemetério. Como parte da Convenção Batista Brasileira, a igreja deveria seguir um determinado padrão de comportamento, muito mais conservador do que se observa hoje. Sob a Convenção, a congregação deveria obedecer a dois preceitos teológicos de suma importância para a identidade da igreja como uma denominação batista clássica: 1) não aplaudir ou falar em línguas; 2) não acreditar na ação direta do Espírito Santo no coração dos crentes. Os dois preceitos estão relacionados, uma vez que a crença na ação direta do Espírito Santo implica uma experiência extática maior durante os cultos, pois a entidade espiritual estaria agindo sobre os crentes, os fazendo se movimentar, gritar e falar em línguas de maneira eufórica.

Quando o Pastor Clóvis é enviado pela Convenção para liderar a 1ª Igreja Batista da Bomba do Hemetério na década de 80, a congregação era composta por cerca de cinquenta membros. Aqui se faz necessário enfatizar o conceito de empreendedorismo, uma vez que, ao longo das três igrejas analisadas, encontramos pastores e membros da igreja na condição de liderança que optam por enveredar a congregação numa direção mais liberal, em que arte e religião adotam uma interação simbiótica, ao invés de combativa. Apesar de não ser possível se aprofundar nas histórias pessoais de mudança desses empreendedores da fé, cabe lembrar que a temática faz parte da teoria social da agência⁵⁰, utilizada na antropologia para entender como a mudança social pode ser atingida no nível individual (Pfeilstetter, 2021).

No caso da Igreja Yahweh Shammah, o Pastor Clóvis permitiu a expansão e consolidação dos ministérios artísticos, além de adotar a prática da glossolalia, o falar em línguas. Isso desencadeou um processo de Renovação da Igreja no ano 2000, quando o Pastor Clóvis e a liderança decidiram mudar o nome da igreja para Yahweh Shammah, sinalizando uma saída da denominação batista tradicional para um polo neopentecostal. A renovação, no

⁵⁰ Tanto a teoria social da agência utilizada nos estudos antropológicos do empreendedorismo (Pfeilstetter, 2021) como a teoria do nexa da arte de Gell compartilham uma alternativa aos modelos estruturais-funcionalistas a partir de teorias centradas no papel da agência.

entanto, não ocorreu sem atritos. Uma parte dos membros da igreja criticou as mudanças, formando uma dissidência que denunciou as atitudes do pastor para a Convenção, que alegou desvio doutrinário. Nesse momento, a Igreja Yahweh Shammah decide romper com a Convenção e se tornar uma congregação independente, neopentecostal com origem na denominação batista.

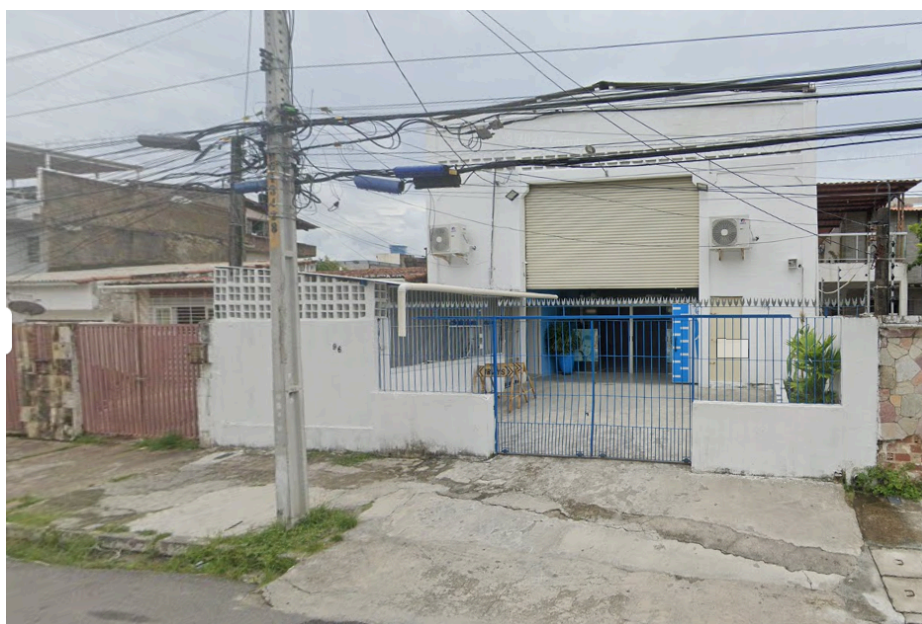
Após o rompimento, a Convenção entrou com um processo judicial contra o Pastor Clóvis a fim de obter o prédio de volta, fazendo com que a congregação tivesse que deixar para trás toda uma infraestrutura, principalmente aquela relativa aos ministérios artísticos. A figura 7 mostra a fachada da igreja utilizada pela congregação. Uma das informantes relatou como, antes da mudança, a igreja possuía um guarda-roupa embutido com uma gama de materiais cênicos, incluindo vestimentas, voal e adereços utilizados durante as apresentações. Esse material teve que ser deixado para trás. Em 2016, a igreja sai da Bomba do Hemetério, brevemente se realoca em uma escola privada no Alto do Pascoal para, enfim, alugar um galpão no bairro do Arruda, local onde a matriz da Igreja Yahweh Shammah se encontra até hoje, como demonstrado na figura 8.

Figura 7 - Fachada da 1ª Igreja Batista da Bomba do Hemetério



Fonte: Extraído do Google Maps.

Figura 8 - Igreja Yahweh Shammah atual



Fonte: Extraído do Google Maps.

Sobre a mudança no direcionamento teológico e de localização, é importante pontuar que, quando a igreja e sua liderança optaram por uma ruptura da denominação batista, a igreja migrou de uma posição de tradicionalismo para outra de inovação e mudança nos comportamentos. Quando a igreja passa a praticar a glossolalia e acreditar na ação direta do Espírito Santo, a maneira de lidar com o corpo se transforma. Os movimentos das pernas, braços e quadris deixam de ser vistos como escandalosos, e a música gospel ganha novas dimensões, sobretudo no que diz respeito à diversidade de instrumentos musicais e ao repertório mais próximo do gênero de música secular. Os gritos ininteligíveis do falar em línguas se tornam evidência física do Espírito Santo.

A teoria do drama social é crucial para compreender como a trajetória da Igreja Yahweh Shammah influenciou seu tratamento da arte. Como mencionado no primeiro capítulo, dramas sociais são uma sequência de interações sociais de um grupo em conflito, com potencial para fortalecer ou separar o grupo. Para Turner, essa sequência é composta por quatro fases: ruptura, crise, ação redressiva e conciliação ou cisma do grupo. O caso da Igreja Yahweh Shammah oferece todos os elementos que caracterizam um drama social.

Quando o Pastor Clóvis e a liderança decidem em favor da Renovação, isto é, a aceitação da glossolalia e da crença na ação direta do Espírito Santo, ocorre uma ruptura das relações sociais baseadas nas normas batistas tradicionais. É no momento da ruptura que as brechas na estrutura social se abrem e ações liminares de inversão da ordem social ganham cada vez mais espaço. Com a ruptura, veio a crise, quando parte da congregação, insatisfeita

com a mudança no direcionamento teológico da igreja, denuncia a liderança para a Convenção Batista e torna visíveis para todo o grupo as diferenças fundamentais que dividem seus membros. É durante a crise que o conflito, até então subterrâneo, se torna evidente, forçando os membros do grupo a tomar atitudes incisivas, injetando dinamismo no processo social.

Em resposta à crise, a liderança da igreja é forçada a elaborar uma ação redressiva a fim de solucionar o conflito. Na Yahweh Shammah, isso foi feito por meio da independência da igreja, que decide romper sua relação com a Convenção Batista, tornando-se uma congregação neopentecostal independente. No momento da ação redressiva, a ideia de liminaridade é capitalizada pelos membros, que estão livres para violar as normas da ordem social. É um momento de transição em que novas ideias e comportamentos circulam sem a sanção antes esperada. A ação redressiva da Yahweh Shammah gerou o cisma das relações sociais do grupo, ou seja, a congregação se separou em razão da independência da igreja. Os membros insatisfeitos com a mudança teológica eventualmente conseguem tomar a igreja, que continua sendo uma igreja batista tradicional na Bomba do Hemetério, e a Yahweh Shammah se muda para outro bairro com uma congregação ideologicamente homogênea, que aceita a nova doutrina e suas implicações para outras áreas, incluindo arte. No quadro VII, as fases do drama social são destrinchadas.

Quadro VII - Drama social da Igreja Yahweh Shammah

Ruptura	Crise	Ação Redressiva	Cisma
Renovação Teológica (glossolalia e ação direta do Espírito Santo)	Denúncia contra liderança por parte da congregação à Convenção Batista	Independência da igreja em relação à Convenção Batista	Expansão e consolidação da nova doutrina teológica

Fonte: Elaborado pelo autor.

O drama social da Yahweh Shammah mostra como uma congregação migrou seu modo de religiosidade do polo doutrinário para o polo imagístico. Antes de romper com a Convenção Batista, a igreja possuía rituais tradicionais e o Mundo, incluindo a arte, era excluído da prática religiosa. Quando a igreja se torna independente, a fronteira entre arte e religião se torna mais flexível, permitindo o intercâmbio entre fazer artístico e prática religiosa. O modo de religiosidade repercute na maneira como os grupos lidam com a arte. Tanto a música quanto a dança se tornaram mais livres, pois os grupos artístico-religiosos adquiriram liberdade de criação, podendo redimensionar o forte apelo emocional da nova doutrina para áreas artísticas, remarcando os territórios da Igreja e do Mundo. Não apenas a

arte, mas também os costumes se tornaram mais liberais: calças jeans e shorts foram permitidos, assim como barbas e cabelos pintados. É a partir desse background que podemos melhor entender os grupos artísticos dentro das congregações.

A orientação em direção ao polo imagístico, no entanto, não significou um rompimento da Yahweh Shammah com suas raízes na Bomba do Hemetério, muito menos, como veremos adiante, uma total abertura da congregação em relação às suas tradições. A Renovação Teológica atualizou a igreja sem alienar grande parte dos fiéis, que permaneceram nela. Isso sugere que a Yahweh Shammah segue um modelo de igreja local, no sentido dado por Appadurai (1996), em que localidade se refere a um fenômeno relacional entre sujeitos em determinado território. Ao invés de adotar o padrão de igrejas globais, a atitude da Yahweh Shammah é fomentar o crescimento da congregação através de laços locais entre a igreja e suas vizinhanças. Esse fomento pode ser observado em ações sociais da igreja fora das quatro paredes, como distribuição de alimentos, apoio e resgate de indivíduos em situação de vulnerabilidade nas ruas da Bomba e bairros adjacentes, muitas vezes acompanhadas e/ou compostas por grupos artístico-religiosos que se utilizam do louvor pop-rock, do pagode e da dança gospel para alcançar essas pessoas. As ações sociais da igreja constituem uma verdadeira produção de localidade⁵¹, uma vez que elas são responsáveis por criar uma conexão entre os membros da congregação e a comunidade local.

Esse modelo de igreja local pode ser atribuído ao fato de a liderança e grande parte dos membros fazerem parte de uma comunidade com fronteiras culturais identificáveis, como é o caso da Bomba do Hemetério. Esses membros têm incentivos para perpetuar suas conexões com territórios que foram tradicionalmente ocupados por eles e usam sua agência para manter essa ligação, ao invés de adotar um modelo alternativo que dispense a localidade. Com o cisma que ocorreu, a perda do prédio original e o fato de a igreja ter sido forçada a “recomeçar” seus esforços organizacionais, a Yahweh Shammah encontra nas comunidades da zona norte de Recife um caminho para crescer, adquirir mais fiéis e expandir. Para tanto, a congregação adota uma estratégia de crescimento local, em que seu escopo se restringe muito mais às comunidades ao seu redor. Os grupos artístico-religiosos operam dentro desse modelo de igreja local, reforçando os pontos de conexão entre a congregação e as comunidades. No entanto, por se tratar de um processo relacional, os artistas terão agência para influenciar o direcionamento do grupo e da própria igreja.

⁵¹ Como Appadurai (1996) observou, a antropologia documentou com afincos os casos de produção de localidade espacial de comunidades tradicionais, mas raramente esses casos eram enquadrados como uma instância da vida social e que ganha saliência num contexto de globalização e fragmentação das formações sociais.

3.3 RAMANAH

Chegando meia hora antes do culto das 19h, num domingo à noite, é possível encontrar membros do ministério Ramanah organizando seus instrumentos no altar da igreja. Junto com os três vocalistas que cantam, a banda é composta por baterista, baixista, guitarrista, violonista e tecladista. Essa composição é o mínimo necessário para o louvor, o momento em que a música lidera o culto. Entre orações e testes com instrumentos, a igreja vai acomodando mais e mais crentes, sobretudo jovens que vão se sentando em grupos esporádicos nas cadeiras de plástico bistrô brancas, formando ilhas que, aos poucos, se conectam em fileiras cheias. Boa parte se ajoelha na frente do assento e ora individualmente. Como todo começo de culto, a liderança dá uma palavra de boas vindas antes de começar o louvor, seja o pastor, o diácono ou membro de maior experiência responsável pelas boas vindas, solicitando que todos se levantem das cadeiras para orar. As figuras 8 exemplifica como o louvor funciona nos cultos jovens.

Figura 8 - Louvor do ministério Ramanah



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah.

Após a oração, a liderança sai do altar e o ministério de música passa a conduzir o louvor. Vestidos de calça jeans e camisa social, é perceptível a preocupação estética da igreja durante o culto, demonstrando informalidade para a congregação. A iluminação artificial, na forma de mini-holofotes, transforma o altar em um palco para uma performance sagrada. As luzes vermelha e verde se misturam com a fumaça lançada pelos hazers, enquanto o datashow

projeta as letras das músicas de Rafael Faleiro, Gabriela Rocha e outros cantores gospel ao fundo do palco. De pé, os evangélicos aplaudem e cantam juntos.

“Porque Dele e por Ele,

Para Ele são todas as coisas

Porque Dele e por Ele

Para Ele são todas as coisas

A Ele a Glória (x3)

Para sempre, Amém.” (Gabriela Rocha)

No final, Jefferson, um dos vocalistas e líderes do Ramanah, pontua que “às vezes, usamos uma muleta para adorar o Senhor, o datashow é uma delas. Algumas pessoas só cantam e adoram com as letras aparecendo atrás. Mas você não precisa de instrumento, datashow, celular ou qualquer muleta para adorar o Senhor”.

Esse comentário é bastante lúcido por sugerir uma instrumentalização recíproca que ocorre durante o louvor entre a música e a adoração ao divino e que, conseqüentemente, faz parte da estratégia de demarcação dos territórios da Igreja e do Mundo. Assim como Mariano e Oro (2011) argumentam para religião e política, religião e arte também mostram a mesma instrumentalização recíproca na medida em que a música, voltada para a transmissão da mensagem cristocêntrica, impulsiona a religião que, por sua vez, se torna mais tolerante com outras formas de adoração, incluindo a música durante o louvor. Evangélicos como Jefferson não enxergam a música como uma finalidade em si, ela é, na verdade, uma muleta que pode ser usada pela religião. No entanto, ao usar essa muleta, a religião se transforma em um fenômeno mais plural, capaz de ver na arte uma ponte para a promoção da Igreja, em vez de apenas percebê-la como parte de um Mundo secular, não aderente aos valores cristãos.

O ministério Ramanah prossegue com a música do cantor gospel Adhemar de Campos. Aos gritos de aleluia, o louvor antecede o momento de dízimos e ofertas, sempre acompanhado da leitura de uma passagem da Bíblia para chancelar a prática. Nesse momento, os evangélicos aproveitam para ir ao pátio, comprar algo na loja ou na cantina da igreja, e os membros do ministério Ramanah descansam. Apenas alguns músicos, geralmente com violão e teclado, continuam tocando enquanto os diáconos passam com envelopes, esperando a contribuição dos crentes na forma de dízimos. Com o culto se encaminhando para o fim, a Pastora Marta, uma das lideranças da igreja responsável pela Rede Jovem, chama os membros para orar ao som do ministério Ramanah. A oração musical do grupo, na forma de letras de canções gospel, adquire patamar semelhante à palavra do Senhor. O louvor, longe de ser algo que pontua a liturgia da Yahweh Shammah de modo a separar os

momentos lúdicos dos mais sérios, é o fator definidor da liturgia, pois possibilita que a mensagem sagrada seja transmitida na forma de músicas com alto apelo emocional, envolvendo o indivíduo evangélico com o sagrado de maneira íntima. A liturgia imagística vai se fundamentar no uso da arte, especificamente da música, para possibilitar a experiência extática dos membros da igreja.

Uma vez estabelecida a observação de que arte e religião adquirem uma relação de instrumentalização recíproca, em que ambas se cruzam dialeticamente para produzir uma liturgia musicada, porém mantendo a primazia da palavra divina, cabe considerar como os indivíduos evangélicos interagem com o sagrado. Famosamente, Durkheim (1912) argumentou que a religião era expressão do social e do coletivo, apesar de a fé ser comumente associada à individualidade. No entanto, durante a conversa que tive com a Pastora Marta, ela observou que, durante o louvor, os evangélicos se tornam “templos vivos”, isto é, o crente que dança e canta, que usa a expressão artística para louvar o sagrado, acaba expressando seu vínculo íntimo com a fé, e a religião deixa de ser algo para uma massa de pessoas, transformando-se em uma expressão personalizada da relação entre o evangélico e sua fé. Isso não desmente as conclusões de Durkheim acerca da religião como fenômeno coletivo, que regulamenta toda uma comunidade moral a partir de regras e valores, porém o advento da arte na vida religiosa expõe como, apesar de constrangida, a individualidade dos evangélicos também influencia como a religião vai funcionar, seus rituais, práticas e o que deve ou não ser aceito.

Quando os evangélicos se tornam templos vivos por meio de orações musicais ou pantomimas decorrentes dos louvores, a igreja ou o espaço sagrado onde ocorre o culto passa a habitar o próprio íntimo dos evangélicos. A igreja, a casa onde o Espírito Santo anda, entra nos corações dos crentes através da música do louvor. Essa virada ontológica, em que aspectos sagrados (igreja e Espírito Santo) e não sagrados (música, movimentos corporais) se cruzam, implica a criação de uma configuração que é, simultaneamente, física e simbólica, sagrada e profana, coletiva e individual. A espacialidade transcendental na Yahweh Shammah é possível porque os artistas, no caso do louvor, o Ministério Ramanah, conferem à própria igreja e ao Espírito Santo uma agência de segunda ordem. Eles deixam de ser exclusivos do domínio sagrado para transitar no culto e nos próprios crentes, que exprimem êxtase religioso como resultado desse trânsito. Como Jefferson pontua, ao finalizar a canção, “não existe mais um véu que nos separa da sala do Senhor”. O louvor é responsável por suspender as divisas entre a Igreja e o Mundo, que encontram refúgio nos corpos dos agentes evangélicos que, por sua vez, se relacionam com a fé de maneira pessoal e customizada. Essa mesma espacialidade

transcendental trazida pelo louvor é responsável por transformar o altar em palco, pois as relações de adoração e fé são performatizadas a ponto de tornar os membros do ministério em artistas, e os evangélicos da igreja em público que interage de modo a atualizar os scripts normativos em torno da arte e religião.

O argumento do templo vivo explica como os artistas do Ramanah respondem ao “dilema moral da liberdade artística versus crença religiosa”, uma vez que a imbricação do Mundo e da Igreja significa que louvar o sagrado através da música é evidência da devoção íntima para com Deus. Ou seja, é possível que os artistas façam arte e explorem diferentes caminhos para isso, pois essa liberdade artística está contemplada dentro da crença religiosa. A mediação que o Ramanah faz entre música e público garante que qualquer oposição entre arte e religião que possa existir no âmago dos artistas seja minimizada em favor de uma concepção sinérgica, em que “faço música para adorar o Senhor, adoro o Senhor através da música”.

Ao fim do culto, a pastora e o diácono sobem ao altar e falam sobre as próximas atividades da igreja, disponibilizando a agenda para a semana e solicitando aos crentes que compareçam. Gradualmente, os evangélicos vão saindo para o pátio. O ministério Ramanah permanece no altar. De mãos dadas, os membros da banda oram, agradecendo pelo sucesso do louvor. Puxando uma cadeira, converso com eles sobre a relação individual com a arte e com o ministério. Com cerca de 20 integrantes, o ministério Ramanah fica responsável pelo louvor na Rede Jovem. Além dele, outros ministérios operam em dias e redes diferentes. Não há nenhum processo institucionalizado de recrutamento para futuros integrantes. Membros da igreja com aptidão musical são direcionados para os ministérios a partir da recomendação das lideranças, porém não há escola interna de música. Sobre a profissionalização dos participantes, nenhum trabalha primariamente com música. Consequentemente, o aperfeiçoamento dos artistas se dá através de cursos realizados pelo ministério e dos ensaios nos quais a banda treina seu repertório para o dia do louvor. Isso revela como o ministério Ramanah, operando no limiar entre arte e religião, Igreja e Mundo, assume uma posição amadora, em que arte e música são instrumentos ou muletas a serem utilizados para promover a palavra sagrada. Essa atitude muda quando se observa outros ministérios da Igreja Yahweh Shammah, a exemplo do Ministério Tangedor.

3.4 TANGEDOR

Parte do drama social da Igreja Yahweh Shammah, sua ruptura com a Convenção Batista e a ação redressiva em direção a se tornar uma congregação independente, foi a

mudança de bairro, da Bomba do Hemetério para o Arruda. No entanto, a composição de membros da igreja ainda é formada por moradores da Bomba. Como já mencionado, o fato de a Bomba do Hemetério ser um bairro boêmio, com várias agremiações carnavalescas e onde, em cada esquina, há um pagode, implica em uma grande quantidade de pagodeiros que não estão blindados às tentativas de evangelização. Pelo contrário, muitos aceitam Cristo e deixam os cavacos de lado. Como Henrique, hoje pastor de sua própria igreja independente e líder do Ministério Internacional da Misericórdia (MIM), ONG no bairro do Jordão que une evangelização com trabalho social de distribuição de alimentos e aulas, e que foi membro do ministério Ramanah e fundador do ministério Tangedor, ressalta, os novos crentes e ex-pagodeiros enfrentaram um problema de conciliação. Muitos, quando entravam na igreja, ficavam sentados. Era comum que os membros lidassem com uma espécie de depressão, pois não se acostumavam com as músicas clássicas da orquestra⁵². Em razão disso, muitos pagodeiros que se converteram passaram a não frequentar os cultos e a se distanciar da igreja.

Como forma de solucionar o problema da fuga dos novos convertidos, o Pastor Clóvis sugeriu a criação de um ministério de louvor de pagode⁵³, especificamente 16 anos atrás, logo depois da independência da congregação. Não se deve subestimar a inovação por trás desse ato, pois, como Henrique bem lembra, a fé protestante é exclusivista, destacando que, segundo o protestantismo, “eu sou o Senhor e não há outro”. Mesmo após a cisão com o grupo insatisfeito com a liderança do Pastor Clóvis, boa parte dos membros da igreja era composta por conservadores tradicionais, que viam tudo como pecado, coisa do diabo, e rejeitavam qualquer contato entre Mundo e Igreja. Consequentemente, havia oposição em trazer o pagode para dentro da igreja para ser usado no louvor. Henrique e outros pagodeiros convertidos solicitaram a ajuda de Nely, uma anciã de 84 anos da igreja que fazia parte da congregação desde seus primórdios e que, na época, por questões de saúde e idade, estava sendo escanteada dos outros ministérios de louvor. Reconhecendo a importância da primeira impressão, o grupo Tangedor colocou Nely como vocalista ao som de chorinho e swingueira durante o ofertório, parte da Eucaristia, que contava com a presença da maioria da congregação. Em especial, a canção “Te agradeço”, da banda gospel Diante do Trono, foi utilizada para gerar empatia pelo novo ministério. A figura 9 demonstra Nely em atividade de evangelização juntamente com membros do Tangedor.

⁵² Fora da Rede Jovem, o estilo musical das canções tocadas pelos demais ministérios tendem a ser mais orquestrais ou clássicos. Crentes acostumados com uma sonoridade mais energética podem não se acostumar, migrando para outras bandas/redes ou até mesmo criando novos ministérios, como é o caso do Tangedor.

⁵³ Pagode se trata das reuniões para tocar samba, o ritmo e arranjo musical, por isso o verbo “pagodear”. Em razão da ênfase no nexos da arte, preferimos usar o termo pagode ao invés de samba, pelo fato do primeiro sugerir o ato coletivo de tocar o estilo musical do samba.

*“Senhor eu Te peço
 Que o Senhor mostre, ó Deus, nessa hora onde nós estaríamos meu Deus
 Onde nós estaríamos se não fosse o Senhor
 Te agradecemos meu Deus
 Por tudo o que Tens feito
 Por tudo que Vais fazer
 Por Tuas promessas e tudo que És
 Eu quero Te agradecer
 Com todo meu ser” (Diante do Trono)*

Figura 9 - Nely cantando com ministério Tangedor



Fonte: Extraída das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah

O elo entre irmãos que conhecem pagode e irmãos respeitados por toda a igreja, com ampla reputação, foi a base para sustentar o ministério Tangedor frente às críticas de que o Mundo estava sendo trazido para a Igreja. Como resposta, os membros do Tangedor lembram a passagem da Bíblia, Atos 10:15-39: “não chame de impuro o que Deus purificou” ou, na forma de questionamento, “por que você está tornando impuro o que Deus tornou puro?”. Para membros do Tangedor, a música, em suas mais diversas expressões, é criação de Deus e possui poder missionário e evangelizador, então usar arranjos musicais alternativos como o

pagode para propagar e louvar a palavra de Deus é algo válido. Além disso, como Henrique bem lembra, a música é constantemente subvertida na igreja, e os limites entre o que é música válida ou não são constantemente desafiados pelos próprios evangélicos. Igrejas não são franquias que operam de acordo com um modelo pré-estabelecido; são plásticas, são mais do que as quatro paredes que definem o templo, são o “corpo de Cristo onde elas estiverem e, portanto, vão ser igrejas da sua forma”.

É crucial ressaltar a diferença de estratégia para lidar com a arte entre Ramanah e Tangedor. Como foi previamente descrito, os membros do Ramanah tomam uma atitude instrumentalizadora em relação à música: ela é uma muleta para a adoração do Senhor. No entanto, o Tangedor segue em uma direção diferente, de conciliação entre Mundo e Igreja. Para o “dilema da liberdade artística versus crença religiosa”, isso significa que os artistas crentes articulam a arte em termos benéficos para a religião, a ponto de anular qualquer oposição natural entre as duas categorias. “Se Deus criou música e o pagode, por que é coisa do diabo?”. Numa sexta-feira à noite, no Parque da Jaqueira, pude conversar com membros atuais do Tangedor com maior profundidade, a fim de entender por que a perspectiva desses evangélicos sobre a música é muito mais harmoniosa do que a de outros.

Josiel, o atual líder do grupo, contou como entrou nas rodas de pagode. Desde pequeno, frequentava as ruas da Bomba do Hemetério e começou a aprender a tocar samba. Já adolescente, ganhou da avó um pandeiro de plástico e logo formou uma banda de samba com os colegas. Segundo Josiel, no pagode, vivia uma vida pregressa com muitos problemas conjugais e, quando ele aceita o convite de entrar para a igreja, deixa essa vida boêmia de lado para se converter. Três anos após sua conversão, em 2011, o ministério Tangedor é criado.

A história de Wellington é similar. Morava na Mangabeira, um bairro vizinho à Bomba do Hemetério. Todas as noites, ia dormir com o som dos pagodes da vizinhança, até comprar seu cavaquinho por trinta reais e se juntar ao pagode. Apesar de seu tutor Juninho Formiga, membro da banda de samba Pura Paixão, aconselhá-lo a aprender partitura, nunca quis ir para o lado da teoria⁵⁴. Quando aceita Jesus, igual a Josiel, ele deixa o cavaquinho de lado, porém passa a sofrer de abstinência, com saudade do pagode. Wellington explica como não achava que tocar em si era mal, mas podia ser um pecado, pois as batidas da música podiam estar associadas a entidades africanas. “Minha expectativa de música na igreja jamais

⁵⁴ Esse aprendizado intuitivo da música se faz presente em todos os ministérios de louvor da Yahweh Shammah, e no Tangedor não é diferente, ou seja, apesar de muitos terem envolvimento pessoal com música, muitos não se profissionalizam a ponto de trabalhar primariamente com música ou de aprender os aspectos teóricos da música.

caberia um samba ou pagode. Você tocar um cavaco na igreja era impensável“. Sua percepção mudou quando o Pastor Clóvis, numa visita domiciliar, pediu para tocar seu cavaco enquanto os visitantes cantavam “Só O Poder de Deus”, da banda gospel Vencedores por Cristo. Naquele momento, Wellington percebeu como o pagode tinha tanto espaço na igreja quanto o padrão musical tradicional definido pelo pop lento.

Vitor, outro membro do Tangedor, reconhece que, se o Pastor Clóvis dissesse que o cavaquinho não era permitido na igreja, muitos pagodeiros convertidos não estariam mais frequentando os cultos. “A gente não entra crente, é um processo, uma continuidade”. Os pagodeiros não esquecem suas raízes quando entram na igreja e, com a criação do Tangedor, nem precisavam. “O ministério Tangedor é uma família. Bastante inclusivo. O chamado é atrair pessoas para o amor de Deus”. Com vinte membros, as atividades do ministério vão além dos louvores nos cultos, fazendo parte do projeto social de evangelização que vai às ruas e praças converter pessoas em condição de vulnerabilidade social.

Composto por reco, pandeiro, cuíca, surdo, repique, tamborim e violão, o pagode do Tangedor é organizado para evitar “escandalização dos crentes”. Apesar de ser um ministério consolidado, com pastor e diácono próprios, no começo sofreu críticas de evangélicos que acusavam o grupo de estar trazendo o Mundo para a Igreja. Isso exigiu que os membros do Tangedor tivessem consciência litúrgica ao tocar pagode, ou seja, montar um repertório musical que convertesse as músicas tradicionais gospel para o pagode, de modo a conciliar o ritmo swingado, a melodia e a harmonia do pagode com a palavra sagrada. O grupo também teve que se vestir de maneira mais formal, de modo a contrabalancear a informalidade do pagode gospel, como mostra a figura 10.

Figura 10 - Apresentação do ministério Tangedor



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah.

A estratégia de conciliar pagode com música gospel é justificada teologicamente pelos membros do Tangedor. Eles citam 1 Samuel 16, 14-23, e como o personagem bíblico Saul deixou de ser atormentado por espíritos quando ouviu Davi tocar sua harpa⁵⁵. Dessa história, eles concluem que a música é uma criação divina e, quando se tenta proibir determinada música, isso revela o homem (parte do Mundo) tentando colocar limites no que é de Deus. Outro pilar que sustenta a estratégia do Tangedor é a intenção dos artistas. Vitor conta que “o homem vê a aparência, Deus vê o coração. Não é o homem com cavaquinho ou guitarra, é o que ele faz para Deus”. Os pagodeiros convertidos reconhecem que, quando tocam o samba na igreja, a pergunta maior não é como tocar, mas sim para quem tocar. A intenção do artista em louvar o sagrado através do samba confere maior liberdade para que ele explore arranjos musicais alternativos. Para o Tangedor, não há uma oposição rígida entre Mundo e Igreja no que diz respeito à música, pois esta tem origem indexada no plano divino. Portanto, o Tangedor adota uma estratégia de conciliação entre arte e religião como expressão dual da palavra de Deus, em que as duas categorias operam como pares para uma mesma finalidade, em vez de mero instrumento a ser usado para promoção da outra.

3.5 EPÊNETO E ARCA DE JAVÉ

As mesmas estratégias para lidar com Mundo e Igreja observadas nos ministérios Ramanah e Tangedor se fazem presentes no contexto da dança gospel na Igreja Yahweh Shammah. O que muda são as formas de preparação corporal e as regras acerca do processo de organização artística, que variam de acordo com os ministérios de dança, cujos membros elaboram maneiras singulares de relacionar a prática religiosa com o fazer artístico. Em especial, interessam-nos os modos de enunciação que os grupos desenvolvem para chancelar o fazer-dizer dos corpos, as ideias-movimentos que são privilegiados nas danças. Para tanto, além da observação de ensaios e performances dos ministérios de dança Epêneto e Arca de Javé, conversei longamente com seus participantes. Esses grupos, porém, não esgotam as modalidades de dança em uma igreja evangélica.

Durante os cultos, é comum identificar a união do louvor com algum tipo de dança. Logo à frente do altar-palco, um grupo de cinco a dez crentes se organiza com tecido voal em mãos e, quando necessário, outros itens cênicos como bandeiras (do Brasil e de Israel), para serem usados na dança. Assim que a canção chega ao seu refrão, os crentes começam a movimentar o corpo de maneira não coreografada. Isso é conhecido como dança profética,

⁵⁵ Essa passagem bíblica influenciou o epíteto do Tangedor: “Tocamos e o maligno sai!”.

um tipo de dança gospel centrada em gestos em que o corpo dançante fica parado enquanto os braços são usados para pantomima, com a intenção de representar algum aspecto central por trás da música no louvor. Se a música, em algum momento, fala de fogo, a dança profética implica na movimentação dos braços para imitar uma grande chama. Na Yahweh Shammah, o grupo responsável pela dança profética é o ministério Ágape, que chegou a ter cerca de 119 membros. Esse ministério não foi analisado porque a dança profética se encaixa no que Setenta chamou de modo constativo de enunciação, quando o corpo dançante simplesmente relata sua intenção sem elaboração ou ideia basilar. É um tipo de dança com linguagem já pronta e pouco sensível ao contexto no qual se insere. O mesmo ministério de dança profética pode ser identificado na Igreja da Família ou na Assembleia de Deus. A figura 11 mostra uma apresentação do Ágape e sua dança profética.

Figura 11 - Dança profética do ministério Ágape



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah.

O que nos interessa é o modo performativo de enunciação, quando a linguagem da dança muda de acordo com o resultado do encontro entre corpo e ambiente, bem como as

informações e experiências formadas a partir disso. Os ministérios de dança Epêneto e Arca de Javé enunciam suas danças performaticamente na medida em que trabalham com coreografias e são orientados por ideias sobre como movimentar o corpo. São esses enunciados que tornam as estratégias de territorialização dos espaços da Igreja e do Mundo distintas, alternando da instrumentalização recíproca à conciliação. Semelhante ao caso dos ministérios de louvor, as ideias que sustentam a dança na igreja são exemplos de empreendedorismo, pois determinados agentes inovaram ao introduzir novas maneiras de pensar o corpo na igreja, mudando, conseqüentemente, a forma como os evangélicos enxergavam a divisão entre Mundo e Igreja.

No caso do ministério Epêneto, a filha do Pastor Clóvis e hoje pastora da igreja filha no bairro do Setúbal, Elaine, foi quem criou o grupo, originalmente com cinco membros interessados em introduzir coreografia como alternativa à dança profética. Para tanto, os participantes ingressaram em workshops de dança e balé para melhorar suas habilidades e aprender técnicas de movimentação corporal. Esse contato com a dança secular, sobretudo a dança contemporânea, imprimiu no Epêneto a proposta de trazer uma dança mais dinâmica e elaborada para os cultos da Rede Jovem. Para Igor, uma das lideranças atuais do ministério, “dançar não é só movimentar o corpo, é liberar o que está dentro de você”. Da mesma forma que se pode louvar a palavra sagrada por meio da música, é possível glorificar Deus através da dança. Para dançar a palavra de Deus, os membros do ministério trabalham em cooperação com os grupos de música, para saber quais canções serão utilizadas. Depois da leitura da canção, os membros procuram referências bíblicas para compreender as raízes teológicas da música. A partir daí, inicia-se um processo de transposição, em que o locus de ação dos membros migra da Bíblia para o corpo. A coreografia é construída para refletir o que está no texto da música e da Bíblia. “Se a música fala de arca, vamos tentar fazer uma arca corporal; se fala de um castelo, vamos criar um castelo”.

Dançar na igreja também implica uma regra fundamental, como Tamiris, outra liderança do Epêneto, bem lembra: a dança gospel não deve sensualizar o corpo, ou seja, o crente dançante não deve mexer muito os ombros ou quadris. “Para dançar [na igreja], não é só jogar os braços ou balançar o quadril, mas sim ministrar a palavra”. Assim como o louvor do Ramanah, percebe-se como a dança contemporânea gospel do Epêneto coloca a primazia na palavra. A dança e o corpo são instrumentalizados para sua promoção no culto. Até no momento de construção da coreografia, a preparação espiritual toma a dianteira para imbuir na mente dos crentes dançantes que a adoração ao Senhor é o foco da atividade. “Lá fora é um show, a gente não é um show”. O compromisso do grupo é com Deus, e não com o

espetáculo. “O Senhor não vai se preocupar se um movimento foi errado, o importante é a adoração ao Senhor”.

A fronteira entre Igreja e Mundo no ministério Epêneto é ainda mais regulada pela prática de “fechar as brechas”, uma postura incentivada pela liderança do grupo no sentido de andar em unidade para as coisas fluírem. Isso implica que discussões sobre a qualidade das apresentações ou discordâncias sobre como montar a coreografia são desencorajadas para que “o mal não entre no ministério”. Segundo Tamiris, os membros aprendem que “não é só um grupo, é um ministério que quer levar a palavra, que tem um pensamento e um propósito”. Esse comentário revela o cuidado que os membros têm em não permitir que o Mundo entre na Igreja, mesmo se tratando de uma atividade artística bastante associada ao primeiro. Ao contrário da dança secular, a dança do Epêneto procura evitar ao máximo a sensualização do corpo, evitando que o corpo seja usado para chamar atenção para “coisas que não são de Deus”. Essa postura vigilante extrapola o âmbito estrito da dança e afeta outras questões estéticas do Epêneto, como vestimenta. Todos os membros recebem uma camisa social como uniforme e, nas apresentações, usam calças legging para dança, como mostra a figura 12. Os comportamentos dos participantes fora da igreja, inclusive nas redes sociais, também são avaliados pela liderança a fim de “criar juízo nos jovens”. Em suma, Tamiris comenta: “não estamos ali para julgar, mas somos cristãos. Não podemos deixar que o Mundo entre na Igreja e chame atenção para algo além do Senhor”.

Figura 12 - Apresentação do ministério Epêneto



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah.

A instrumentalização da dança pelo ministério Epêneto se equilibra numa linha tênue, separada por dois lados: de um, a vontade da congregação em promover a palavra sagrada por meio da adoração ao Senhor, seja pelo louvor ou pela dança gospel; de outro, o desejo de membros da igreja em “pular, dançar e ser livre para adorar o Senhor” à sua maneira. Apesar da reação negativa de membros mais conservadores da congregação, que compartilham da ideia de que “na igreja, o correto é sentar, se levantar, ouvir a palavra e pronto”, o Epêneto expande as fronteiras do que é possível, misturando crentes homens e mulheres para dançar. Igor aponta como “ainda tem muito machismo, a ideia de que homem não pode tá rebolando, porque muitos ainda associam dança com sensualização do corpo”. Ao promover a noção de que a dança é instrumento para adoração do Senhor, consegue simultaneamente alterar o que se entende por Mundo e Igreja, mas também manter a divisão entre essas duas categorias.

O caso da Arca de Javé funciona de forma similar ao ministério Tangedor, sobretudo no que diz respeito à porosidade da divisa entre Mundo e Igreja. A intenção original do grupo era criar um ministério de dança urbana na igreja que fosse capaz de trazer a palavra sagrada por meio do hip hop. Esse estilo nada mais é que uma batalha dançante de passos entre pessoas. Na sua forma secular, os passos são acompanhados por gestos obscenos com a intenção de humilhar os oponentes. O ministério Arca de Javé usa a base do hip hop, mas rejeita seu lado secular, para não escandalizar o nome de Deus. Como Geovane, a liderança atual da Arca de Javé, ressalta: “O nosso maior medo era ser mal visto, não como baderna, mas como pessoa que, ao entrar no grupo, se torna corrompida”. Assim como o Tangedor, a Arca de Javé passou por seu próprio drama social até ser aceita na congregação. Geovane conta como a existência de um grupo de hip hop prévio, numa igreja neopentecostal em Jaboatão dos Guararapes, foi crucial, pois os membros, muitos jovens de 18 a 20 anos, foram aprender com essa igreja, criando uma rede de apoio interdenominacional.

Até ser aceita como ministério da igreja, podendo se apresentar nos cultos, a Arca de Javé passou por um processo de “banho-maria”. “Demorou quase dez anos para a igreja aceitar”, conta Geovane. O grupo foi designado, de início, para missões de evangelização nas ruas e praças da cidade, como forma de atrair pessoas interessadas em se converter para Cristo. Depois, as apresentações do grupo foram permitidas na Rede Jovem, dividindo espaço com o Epêneto. Finalmente, o ministério foi reconhecido por toda congregação, podendo se apresentar em outras redes e igrejas filhas. Da sua formação até a consolidação, foi um processo de vinte anos que viu sua liderança mudar, pois muitos saíram da igreja, mas sem

que se perdessem as ideias-base que servem de fundamento para a dança do ministério. O grupo ensaia todos os sábados à tarde, com a mesma preocupação do Epêneto: não sensualizar o corpo. “Quando você dança, a primeira coisa que a gente pergunta é se isso é Deus, porque quando mexe com o corpo, traz o olhar”.

Para evitar esse problema, todos os membros da Arca de Javé devem assumir uma postura diferente com o corpo. Geovane descreve como os membros “são mais resguardados, vestindo roupas que não mostram a pele”. Isso significa o uso de calças que cobrem toda a perna e camisas sociais pretas ou brancas, como mostra a figura 13. Outra dimensão da postura diante do corpo é a intenção do membro que participa do grupo. “É muito comum alguns jovens quererem entrar no grupo para aprender a dar mortal, fazer break ou estrelinha, ou porque gostam da roupa, mas a gente tem que filtrar isso”. Para Geovane, os membros entendem que a intenção da Arca de Javé é transmitir a glória e presença de Deus através do hip hop. Até aí, a relação entre religião e arte para esse ministério não é tão diferente da relação observada no Epêneto ou Ramanah, de instrumentalização recíproca.

Figura 13 - Apresentação do ministério Arca de Javé



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja Yahweh Shammah.

O que aproxima a estratégia da Arca de Javé do modelo de conciliação observado no Tangedor é o trabalho estético que vem sendo conduzido pela nova liderança do grupo no sentido de “chamar a atenção dos crentes, sem distraí-los do louvor”. Para tanto, Geovane, que também é educador físico, trouxe elementos da ginástica com o objetivo de embelezar a dança. A locomoção dos braços, quadril e pernas ganha liberdade para interagir com o louvor de maneira que o Epêneto não consegue, pois seu cuidado em proteger a primazia da palavra é tão grande que o aspecto artístico fica em segundo plano. Na Arca de Javé, observa-se uma conciliação entre criatividade artística e a palavra de Deus. “Não chame de impuro o que Deus fez, nem tudo é demoníaco”, ressalta Geovane ao lembrar que dança é algo que se faz para adorar Deus, sempre almejando a excelência. Isso sugere a existência de uma ética em determinados grupos artístico-religiosos, em que se concilia arte e religião justamente para garantir que a apresentação artística seja a melhor possível, o que deve agradar a Deus.

É importante discutir a razão pela qual tanto o ministério Tangedor quanto a Arca de Javé adotaram uma estratégia de conciliação entre Mundo e Igreja, enquanto Ramanah e Epêneto optaram pela via da instrumentalização recíproca da arte e religião em seu *modus operandi*. Primeiramente, cabe destacar que o pagode e o hip hop são expressões artísticas que indexam os artistas que as praticam historicamente em uma comunidade com cor e cultura específicas. Ambas as expressões encontram seus expoentes na cultura negra, seja brasileira ou americana, e carregam significados que vão além do aspecto étnico. Essa indexação faz com que os membros desses ministérios sejam mais sensíveis ao lado não sagrado da apresentação, pois reconhecem que a música e a dança que produzem têm cor e uma origem étnica e cultural que precisa ser respeitada para ser introduzida no contexto neopentecostal. Nas entrevistas, foi notável como os membros desses ministérios tendem a ser mais tolerantes com o Mundo e mais abertos à possibilidade de troca, sem que isso se deva a características étnicas ou raciais individuais, mas sim ao reconhecimento do peso cultural dessas práticas.

Em segundo lugar, as trajetórias de institucionalização dos dois ministérios são semelhantes, na medida em que ambos passaram por seus dramas sociais, passando por etapas até serem aceitos pela congregação. Especificamente, as duas emergiram como radicais além da conta, escandalizando os crentes, foram designadas para missões de evangelização fora da igreja e, finalmente, foram aceitas como ministérios aptos a se apresentarem durante os cultos. Os dramas sociais desses ministérios reforçaram que pagode e hip hop fazem parte do Mundo e que, para trazê-los para a Igreja, é muito mais inteligente conciliar seus aspectos de maneira não combativa ao invés de tentar instrumentalizar a arte.

Como resultado, essa estratégia garante que os membros tenham mais liberdade para pensar aspectos estéticos, relaxando mais a fronteira entre Mundo e Igreja.

3.6 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: RAMANAH E EPÊNETO

No dia 1º de julho de 2023, sábado à noite, estava conversando com Narely por telefone sobre a possibilidade de visitar a Igreja numa noite de culto com apresentações dos grupos artístico-religiosos. Lembrei-me do primeiro contato virtual que tivemos, semanas antes, por videochamada, ocasião em que Narely falou um pouco sobre a congregação, sobre como é ser artista e evangélica simultaneamente e sobre os desafios no manejo desses dois mundos com demandas específicas. Narely havia explicado como a principal diferença do artista cristão, em relação aos artistas do mundo externo à igreja, é o fato da glória da apresentação não ser direcionada aos próprios artistas, mas sim a Deus. Ou seja, se em uma apresentação teatral – na qual Narely é bem familiarizada enquanto atriz do Núcleo de Pesquisa em Teatro para Infância e Juventude (NUPETI) – ao final os artistas cumprimentam a plateia e são aplaudidos pelos espectadores, na igreja tanto os fiéis quanto os artistas direcionam glória para a figura sagrada, por entenderem que a finalidade do culto é o louvor ao divino, e não ao Homem, que na linguagem evangélica assume contornos de exterioridade, mundanidade e horizontalidade.

Depois dessa primeira conversa, fiquei intrigado para observar essa dinâmica em escala coletiva. Como os antropólogos bem sabem, há uma diferença entre ouvir sobre determinado fenômeno e observá-lo diretamente. Enfrentei certa dificuldade inicial em entender a estrutura dos cultos da Igreja Yahweh Shammah. Eu sabia que a igreja tinha cultos em alguns dias da semana e, obviamente, na manhã de domingo — sobretudo no 1º domingo do mês, quando tradicionalmente ocorre a Santa Ceia. Mas Narely me explicou sobre as redes que operam dentro da igreja, organizando os dias da semana em cultos específicos, com prioridades e práticas ritualísticas diferentes. Visitar, por exemplo, a igreja em uma quinta-feira, quando ocorre o culto das mulheres, implica observar um perfil de membro diferente, com grupos artístico-religiosos também diferenciados.

Por outro lado, no primeiro sábado do mês, a Rede Jovem se reúne para reunir adolescentes e jovens adultos com o propósito expresso de louvar a Deus de maneira descontraída. Ao contrário de outros cultos, o culto jovem da Yahweh Shammah era composto de jovens, por jovens e para jovens. Como já explicado na metodologia, o foco em redes jovens é outra maneira de controlar a diversidade observada nos casos analisados. Meu desejo era visitar o primeiro culto jovem do mês de julho acompanhado de Narely, que

atuaria como guia dentro da congregação, me apresentando ao pastor, aos líderes dos grupos de música e dança e abrindo as portas do campo para que eu, enquanto pesquisador, transitasse da melhor maneira possível e respeitasse os fiéis e os objetivos da pesquisa. Às 19h daquele sábado, obtive a confirmação do culto jovem por Narely, mas, para meu susto, ele já tinha sido iniciado.

Rapidamente me preparei, chamei um Uber e fui até a igreja localizada no Arruda. Pouco familiarizado com a zona norte, me surpreendi ao ver que a igreja era, essencialmente, um galpão adaptado. Após passar pelo primeiro portão de ferro, alguns membros estavam na cantina do lado de fora da igreja. Já se podia ouvir o louvor vindo por detrás de uma porta de vidro, guardada por “irmãos” que davam boas-vindas aos visitantes. Com uma calça de moletom cinza e uma blusa de lã azul, não faria muito sentido tentar fingir ser nativo para me misturar entre os fiéis, e, de todo modo, essa tentativa seria fútil, pois ficou aparente desde a primeira visita que os membros da igreja eram da própria redondeza. Com exceção dos cultos de domingo pela manhã, que atraem muitos idosos — membros anciãos da igreja que chegam de carro — no culto jovem o comum era muitos fiéis se locomoverem a pé, vindos das redondezas. Rapidamente perguntei por Narely, informando aos membros que fui convidado por ela. Eles me apontaram uma jovem no palco, que não reconheci de primeira vista devido à forte iluminação acompanhada por focos de luz colorida.

Havia entrado não apenas no meu primeiro campo empírico desta dissertação, mas também na primeira igreja evangélica em anos lúcidos e, retomando as considerações iniciais feitas na introdução, é um choque para qualquer pessoa com preconceções sobre como funciona um culto evangélico entrar naquele ambiente e se deparar, não com gritos de ordem, senhoras de vestido longo ou ambiente branco asséptico, mas jovens de roupa curta, cabelos longos ou black, alguns tatuados, todos de pé em um louvor animado, mais até do que alguns shows de música popular brasileira que já assisti. Em outras palavras, deparei-me com um culto evangélico de jovens energéticos e heterogêneos, em um espaço policromático, que, apesar de manter paredes brancas, seguindo um padrão estético de igreja, possuía toda uma iluminação preparada para o culto jovem, com a intenção de alterar o ambiente cenográfico do louvor, transformando sua visualidade para comunicar jovialidade e descontração.

Em termos sonoros, o grupo Ramanah estava no palco e, já me aproximando das primeiras cadeiras à frente, identifiquei uma das cantoras como Narely. Ela estava acompanhada por outra vocalista e Jefferson, líder do grupo que também cantava durante o louvor. A letra da música, que misturava gospel com rock, declarava devoção total ao Senhor e era acompanhada por baixista, guitarrista e baterista que tocavam animadamente, de modo

nada litúrgico. Os membros da plateia cantavam por meio do PowerPoint da letra, controlado por outro membro do grupo, que ficava nos bastidores, ao redor do palco, com um tablet em mãos, enquanto ajustava a sonoridade dos instrumentos, os jogos de luzes e o fluxo das letras.

O Ramanah não era um grupo complexo com dezenas de membros; logo no primeiro contato ficou evidente a sobreposição de tarefas dos que desempenhavam funções artísticas e de gestão. Fiquei observando essas nuances em pé, junto aos demais membros, mas acabei chamando atenção — que não queria — ao ser guiado para a primeira fileira, geralmente reservada a convidados ou pastores. No entanto, os olhares curiosos se dispersaram logo diante do som do Ramanah e do jogo de luzes, que criava um ambiente de descontração e intimidade que eu não esperava encontrar numa igreja evangélica. Era uma experiência como as que costumava viver em espetáculos musicais ou cênicos e, à sua maneira, aquilo também era um espetáculo — porém, sem contornos seculares: um espetáculo de louvor a Deus, feito por jovens que não precisavam negar a juventude para louvar, nem a fé para fazer arte.

Depois do louvor, o diácono foi ao palco e subiu ao púlpito para falar da agenda da igreja na próxima semana, convidando os presentes a comparecer aos próximos cultos. Os participantes do grupo Ramanah deixaram seus instrumentos nos suportes e sentaram-se à frente. Cumprimentei Narely, que ficou surpresa com minha presença e logo comentou com os colegas: “ele veio estudar a gente”. Me preocupei com o comentário, pois, ingenuamente, acreditei que fosse possível, nesse contexto etnográfico, vir como simples curioso, sem trazer o peso do status de pesquisador, que, como observei em campo, alerta os nativos, deixando-os inquietos sobre o que dizem, como dizem e se comportam. Para lidar com essa questão, tratei de tranquilizar os membros, explicando sobre a pesquisa e deixando claro seu tom exploratório, pontuando que não vim com intenção de criticar negativamente o trabalho da igreja. Enquanto me apresentava e falava o porquê de estar ali, outro grupo de crentes se organizava à nossa frente.

Depois do diácono finalizar os comunicados, o grupo Ramanah voltou ao palco. Ainda havia repertório para apresentar, e eram apenas 20h30. Porém, eles só prepararam os instrumentos e o próximo set de músicas para o louvor. A poucos metros de mim, o grupo Epêneto se preparava para sua apresentação. Com roupas pretas, os integrantes se alinharam em fileiras. Uma música começou a tocar, dando início à dança coreografada do grupo. Os passos e movimentos de braço eram sincronizados e sugeriam forte interdependência dos membros, que realizavam suas ações segundo as de outros membros. Isso aponta para todo um planejamento que antecede o culto, pois eles precisavam se preparar, muitas vezes ao longo de semanas, para a performance. Fiquei intrigado sobretudo com a ausência da

sensualidade que se espera em muitas danças. No contexto pernambucano, o cenário cultural é repleto de exemplos de danças com alto apelo sensual, seja brega funk, forró ou frevo. Usar o corpo para dançar comumente nos remete a movimentos de quadris e um corpo parcialmente à mostra, algo associado ao mundo secular, não ao sagrado. O grupo Epêneto, porém, realizou uma espécie de “limpeza cinestésica”, em que o gingado, o ato de movimentar os quadris e mesmo a visibilidade da pele são regulados para evitar “provocação”.

Nessa “limpeza”, observei que os integrantes do grupo vestiam uniforme que não diferenciava homens e mulheres, tornando os participantes mais homogêneos. Com calças jeans e camisa social, apenas os braços e o rosto ficavam à mostra. A dança também se tornava mais estática: não observei rebolado nem contração dos quadris. Os movimentos se restringiam mais a pernas e braços; o tronco do dançarino evangélico pouco se flexionava durante a apresentação. Quando o grupo se organizou em uma pose final, os presentes, incluindo eu, aplaudiram a performance. Jefferson, líder do Ramanah, do púlpito, também aplaudiu e pediu glória ao Senhor. Novamente, observei esse exercício de desvincular a glória individual do artista da glória do espetáculo, destinada ao divino. Enquanto o Epêneto voltava aos assentos e o Ramanah retomava o louvor, pensei comigo mesmo no desafio psicológico enfrentado pelo artista evangélico ao controlar seu ego: buscar excelência, fazer o melhor, e ao mesmo tempo abster-se dos louros da performance.

Essa atitude corresponde ao que ouvi de outros membros da Yaweh Shammah acerca da sua definição de arte. Os próprios crentes antecediam suas respostas com definições próprias de religião, fé e Deus. Eles primeiro definiam a prática religiosa com uma totalidade imensurável, que sobrepõe estados específicos de ser e a materialidade do mundo terreno. Deus e a fé Nele é para os crentes a base, alicerce sobre o qual os crentes podem seguir em frente, enfrentar desafios e superá-los em Seu nome. Muitos responderam que Deus é tudo, outros explicaram que Ele é a vida, a razão da existência. Consequentemente, muitos aproveitaram essa definição ontológica do Divino para definir a arte como o trabalho de Deus. Para os crentes que conduzem o louvor do Rammanah e Tangedor, para os corpos dançantes do Epêneto e Arca de Javé, a arte que esses grupos artístico-religiosos produzem são epifenômeno da existência de Deus. A arte para estes evangélicos é definida como a extensão da divindade, a expressão de Deus no Mundo.

Às 21h30, o diácono subiu mais uma vez ao púlpito para dar as palavras finais e liberar os fiéis para suas casas. Narely perguntou aos amigos do Ramanah ao seu lado para onde iriam depois; estavam em dúvida entre hambúrguer ou comida regional. Ela me

convidou para participar do afterparty, as atividades de socialização pós-culto, e aceitei prontamente. Como era meu primeiro dia na igreja, Narely aproveitou o fim do culto para me apresentar aos líderes dos grupos artístico-religiosos que estavam presentes, ao diácono e aos próprios membros do Ramanah. O grupo se reuniu no palco, realizou uma oração agradecendo o sucesso da noite de louvor. Alguns que não puderam ficar para depois saíram em seus carros ou pediram transporte por aplicativo. Eu e um grupo de dez membros despedimo-nos dos que ficaram na cantina e dos obreiros que iriam fechar a igreja, e seguimos a pé do Arruda para a Bomba do Hemetério. A caminhada, de uns dez minutos, foi marcada por conversas nas quais pude explicar melhor meu projeto enquanto seguíamos para uma hamburgueria próxima à casa de Narely e dos demais membros. No fim, descobri que todos eram vizinhos desde crianças.

Enquanto comia meu lanche, cercado por risadas e conversas paralelas na mesa da hamburgueria, fiquei pensando em como aquela noite mudou minha concepção sobre evangélicos, como a arte pode mediar entre o mundo secular e o espaço sagrado da igreja, e como grupos artístico-religiosos como Ramanah e Epêneto adaptam suas práticas para garantir que essa mediação seja feita de modo a manter tanto a qualidade artística quanto a sacralidade religiosa. Outro aspecto marcante em minha percepção sobre a Igreja Yahweh Shammah foi a importância da comunidade e dos laços locais para seu funcionamento. O fato de a igreja ser local, frequentada por membros que se conhecem desde a infância, vivem no mesmo bairro, frequentam os mesmos restaurantes, supermercados, e compartilham uma vida social dentro e fora da igreja, significa que a congregação se torna muito mais um reflexo do que ocorre na própria comunidade. A multiculturalidade observada naquela noite — da dança contemporânea ao rock gospel alternativo — reflete a diversidade da zona norte do Recife. Os grupos artístico-religiosos, verdadeiros mediadores da relação entre arte e religião, esbanjam essa diversidade em suas referências artísticas e maneiras de se organizar.

4. DE RECIFE PARA O MUNDO: IGREJA DA FAMÍLIA

O presente capítulo tem o propósito de apresentar minha experiência de campo na Igreja da Família durante o período de junho de 2023 a janeiro de 2024. Primeiramente, faço uma breve apresentação do contexto socioeconômico e geográfico da congregação, para depois descrever minha imersão no campo, onde aproveito para demonstrar o drama social que ocorreu na igreja e como as mudanças influenciaram a dinâmica AeR. Por fim, faço uma descrição dos ministérios Topo e Freedom seguido por um comentário acerca da performance em culto, explicando como os grupos se organizam e se tensionam à medida que promovem o modelo de globalidade da igreja.

4.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO E GEOGRÁFICO

A Igreja da Família está localizada no bairro de Jardim São Paulo, na região sudoeste da cidade do Recife, conforme ilustrado na Figura 14. Trata-se de uma congregação em expansão, cujo prédio já ocupa quase um quarteirão inteiro. Durante minhas visitas, realizadas logo após a entrada em campo na Igreja Yahweh Shammah, constatei que o número de membros era significativamente maior. Segundo líderes de ministérios e células com quem conversei, a igreja sede recebe cerca de sete mil fiéis, o que evidencia seu porte expressivo em comparação à Yahweh Shammah.

Quanto ao perfil dos membros, é relevante destacar que a Igreja da Família apresenta uma composição predominantemente branca e de melhor condição socioeconômica. É comum observar muitos participantes chegando de carro ou moto. Muitos desses fiéis não são residentes nativos de Jardim São Paulo; ao contrário, moram em bairros adjacentes da zona sul do Recife e frequentam a igreja nos cultos. Como consequência, o senso de comunidade que observei na Yahweh Shammah não se manifestava de modo tão marcante na Igreja da Família.

No entanto, observei outro aspecto distintivo, ausente na congregação do Arruda. Os padrões de comportamento dos membros e da própria organização eclesial indicam uma internacionalização de costumes e práticas, evidenciando um senso cosmopolita alinhado ao modelo Worship promovido pela Igreja Hillsong. As vestimentas apresentavam maior diversidade de cores, inclusive o preto, e era comum ver mulheres usando saias ou shorts nos cultos. Segundo Aguiar (2020), “a expressão worship possui múltiplos sentidos que se referem, a um só tempo, a um estilo musical, a uma estética de culto e a uma “cultura” de

Clayton, filho do pastor Clóvis, que também exerce o papel de pastor na congregação e, ao que tudo indica, é um dos herdeiros da liderança, destaca que, apesar da abertura experimentada pela comunidade, sempre houve o cuidado de distinguir liberdade de libertinagem. Ou seja, uma igreja mais viva e dinâmica, que busca aproximação com o Espírito Santo através da liberdade no culto, não implica a abolição da liturgia, das escalas ou das regras. “Não é bagunça”. O processo orgânico de abertura vivenciado pela Yahweh Shammah, longe de representar uma abdicação de identidade em favor de um modelo estrangeiro, significou a tentativa de manter uma identidade própria, capaz de acomodar elementos tanto tradicionais quanto inovadores da experiência neopentecostal. O controle que a Igreja Yaweh Shammah exerce sobre a abertura da congregação para com o mundo é importante para explicar o modelo atualmente adotado pela igreja. Isso são escolhas que advêm de trajetórias específicas de cada igreja. Consequentemente, assim como apresentamos a história e drama social da Yaweh Shammah, faremos o mesmo para a Igreja da Família. Detalhar sua trajetória e compreender o drama social por ela vivido é crucial para entender a adoção do modelo de igreja vigente, mais alinhado com uma ideia de globalidade.

Inicialmente, a segunda igreja que visitei se chamava Igreja Batista do Jardim São Paulo, fundada há 56 anos, em 1968. Sempre localizada no mesmo endereço no bairro de Jardim São Paulo, a congregação expandiu-se gradualmente até ocupar todo o quarteirão da rua, com entradas pela Rua Professora Zênia Guerra e Rua Bragança, próximo à Praça Jardim São Paulo. A Figura 14 apresenta a fachada da igreja. A liderança, sob o pastorado de Paulo Ortêncio, seguiu as doutrinas da Convenção Batista enquanto expandia a igreja matriz por meio da criação de congregações filhas em Pernambuco e na Paraíba⁵⁶. Jéssica, uma das membros, ressalta que “nunca foi uma igreja batista tradicional”, ainda que tenha passado por um processo de liberalização nos últimos anos. Em termos teológicos, isso significou que, a partir dos anos 2000, a liderança se afastou da visão presbiteriana — segundo a qual Deus teria silenciado após falar com os apóstolos — e adotou uma posição neopentecostal, reconhecendo que Deus ainda fala através do Espírito Santo. Assim como a Yahweh Shammah, a Igreja da Família adotou a glossolalia e passou por um processo de Renovação Teológica, o que repercutiu tanto na forma como os cultos passaram a ser ministrados quanto no papel da arte dentro da igreja, inclusive com a expansão dos ministérios de louvor e a introdução da dança.

⁵⁶ Atualmente, a Igreja da Família tem cerca de vinte igrejas filhas. O número, porém, não é exato em razão de processos de separação em que algumas igrejas filhas querem independência e estão negociando com a liderança da matriz para tanto.

Figura 15 - Fachada da Igreja da Família



Fonte: Extraído do Google Maps.

Contudo, ao contrário do que ocorreu na Yahweh Shammah, a crise não se caracterizou pela formação de grupos antagonistas. O problema central localizava-se na liderança, uma vez que o Pastor Paulo Ortêncio, já avançado em idade, não conseguia lidar adequadamente com o processo de atualização pelo qual a igreja passava. Débora, membro responsável pelo grupo de dança, aponta que o Pastor Ortêncio, juntamente com outras lideranças mais antigas, adotava posturas conservadoras e, por vezes, machistas, o que dificultava o desenvolvimento dos ministérios.

Um exemplo emblemático diz respeito à participação de homens no ministério de dança. O pastor se opôs a essa possibilidade, pois considerava que “menino dançando é uma frescura”. Este é apenas um dos vários episódios que contribuíram para a alienação de membros mais jovens e para a necessidade de renovação na liderança. Em vez de buscar um equilíbrio entre tradição e inovação, tornou-se necessária a escolha por uma alternativa que alterasse fundamentalmente a identidade da igreja.

A ação redressiva que solucionou a crise pela qual a igreja passava foi a ascensão de Paulo Ortêncio Filho, primogênito de Paulo Ortêncio, que assumiu a liderança e passou a implementar medidas ainda mais consistentes visando à atualização da congregação. A Figura 16 ilustra o novo líder da igreja durante um culto.

Figura 16 - Bispo Paulo Ortêncio Filho



Fonte: Extraído das redes sociais da Igreja da Família.

Com aparência jovial, Paulo Ortêncio Filho implementou medidas que alteraram significativamente a trajetória da igreja. Destaca-se, em primeiro lugar, o rompimento com a Convenção Batista, ocorrido em 2013. Diferentemente da Yahweh Shammah, o terreno da igreja era propriedade da família, o que impossibilitava tanto o desvio de recursos quanto uma eventual reapropriação por parte de instâncias externas. Isso fez com que as dinâmicas de poder nesta igreja sempre fossem endógenas, não havendo preocupação quanto a interferências externas, como no caso da Yahweh Shammah⁵⁷. O reflexo imediato desse rompimento foi a mudança do nome da congregação, que passou a se chamar Igreja da Família e, assim como a igreja do Arruda, transformou-se em uma igreja neopentecostal independente, ainda que de tradição batista.

Em segundo lugar, o bispo adotou um conjunto de medidas para racionalizar a relação entre os fiéis e a liderança, sintetizadas na expressão REDE: Relacionamento, Edificação, Discipulado e Envio. O mecanismo central da REDE são as células, que, a partir da reforma de Paulo Ortêncio Filho, tornaram-se a linha de frente da relação entre o convertido e a igreja. Atualmente, o indivíduo que deseja se converter fornece seus dados aos diáconos, que o

⁵⁷ Sem um ator de veto externo na forma da Convenção Batista, a liderança da Igreja da Família, mesmo antes do rompimento, esteve numa posição de força, capaz de lidar com críticas sem que isso ameaçasse sua posição. Isso explica porque, mesmo durante o processo de abertura, a igreja não correu risco de se partir.

encaminham para uma das dezenas de células — cada uma com sua própria liderança e adaptada às realidades dos crentes.

Com a REDE, a nova liderança da Igreja da Família descentralizou as atividades diretamente relacionadas aos fiéis, delegando autoridade às lideranças das células, agora responsáveis por acompanhar o processo de discipulado e orientar os membros sob sua responsabilidade. Embora os líderes das células respondam aos supervisores, estes aos pastores e, por fim, ao bispo, as células se multiplicam organicamente, sem a necessidade de envolvimento direto de pastores e bispo em sua criação ou gestão.

Evidentemente, tal reforma traz consigo certos riscos. Cláudia, uma das integrantes e líder de célula, destaca que o ingresso em uma célula é um momento crucial de conexão do convertido com a igreja, pois é quando se consolidam mudanças significativas em sua vida espiritual. Esse processo exige tempo, paciência e dedicação das lideranças das células, que, por motivos idiossincráticos, por vezes negligenciam o acompanhamento daqueles sob seus cuidados. Outro ponto a ser destacado é que os desafios associados à liderança de grandes contingentes de fiéis não desaparecem; apenas se transformam. Cláudia observa que, ao liderar cem crentes, os desafios e soluções diferem daqueles enfrentados ao se liderar mil. A Figura 16 ilustra a estrutura da REDE na Igreja da Família, na qual se observa, no topo, o bispo e os pastores; no nível intermediário, os supervisores de células — muitas vezes diáconos ou pessoas de confiança do Alto Clero — e, na base, as células.

Figura 17 – Estrutura REDE da Igreja da Família



Fonte: Elaborado pelo autor.

A visão celular introduzida pelo bispo Paulo Ortêncio Filho implicou a adoção do modelo Worship da Igreja Hillsong, uma igreja neopentecostal global com sede na Austrália, que tem desempenhado um papel importante ao desenvolver um novo modo de “cristianismo global”. Esse modelo lança mão de novas tecnologias de mídia e da globalização para transformar a experiência do evangélico com o sagrado (Klaver, 2021). Além disso, a própria ideia de célula deriva da expressão “grupos de conexão” (tradução livre), introduzida pela Hillsong Church. Esses grupos consistem em pequenos núcleos de evangélicos de uma determinada congregação que se reúnem periodicamente fora do espaço eclesiástico, fortalecendo laços de amizade ao mesmo tempo em que se aprofundam no caminho da salvação divina (Rocha, 2021).

A proposta do modelo Worship fundamenta-se na ideia de inclusividade, na qual membros e não-membros devem sentir-se acolhidos, e não isolados. Tal característica atrai especialmente o público jovem e de classe média (Koehrsen, 2016). De fato, a Igreja da Família não apenas está localizada em um bairro de classe média, Jardim São Paulo, cujos domicílios possuem renda média de R\$ 1.973, de acordo com o Atlas Metropolitano, mas também apresenta um público mais jovem e mais tolerante. Assim como ocorre na Yahweh Shammah, é comum ver fiéis tatuados, com barba e cabelos alternativos, vestindo roupas menos convencionais e coloridas, além do uso de maquiagem.

O balanceamento entre “Mundo” e “Igreja”, observado na Yahweh Shammah, não se aplica de forma relevante ao contexto da Igreja da Família, pois tais categorias são ressignificadas pelo modelo Worship, tornando a oposição entre os dois conceitos difícil de elaborar. O drama social vivido pela Igreja da Família resultou em um padrão de transformação dos cultos, no qual a hiperperformatização e a mediatização encaminham a congregação para um terreno transitório, não muito distinto da experiência da Igreja Hillsong, excetuando-se, naturalmente, a diferença de recursos e de impacto global entre as duas.

A Igreja da Família, assim como muitas igrejas neopentecostais independentes, vem adotando o modelo Worship como método de expansão, promovendo transformações radicais em seus traços locais em favor de processos de revitalização (Riches & Wagner, 2017). A tabela abaixo especifica as fases do drama social da Igreja da Família, culminando com a adoção do modelo Worship, com implicações fundamentais para a produção artística no contexto eclesiástico.

Quadro VIII - Drama social da Igreja da Família

Ruptura	Crise	Ação Redressiva	Conciliação
Renovação Teológica (glossolalia e ação direta do Espírito Santo)	Alienação da liderança mais velha	Ascensão de Bispo Paulo Ortêncio Filho	Adoção do modelo Worship de Hillsong

Fonte: Elaborado pelo autor.

Mas o que a Igreja Hillsong e seu modelo Worship têm a ver com a maneira pela qual congregações como a Igreja da Família se relacionam com a arte? A Igreja Hillsong tornou-se popular na década de 1990 ao produzir músicas de louvor com o chamado padrão de qualidade Hillsong (Klaver, 2021). Esse padrão envolve a confluência de métodos para a produção e distribuição das músicas, visando maximizar seu alcance no mercado gospel global. Desde o início, a Hillsong visava ultrapassar as fronteiras de sua localidade e, por isso, desenvolveu um sistema em que suas músicas de louvor são produzidas por megabandas que tocam e performam um estilo musical jovem e elétrico, com distribuição digital para todo o mundo (Klaver, 2021). Esse direcionamento artístico provocou mudanças na liturgia: a música Worship passou a exigir pastores e lideranças carismáticas, capazes de atrair grandes audiências (Klaver, 2021). A nova liturgia, caracterizada por uma redução do tempo dedicado à pregação e uma ênfase maior no louvor, acabou por reforçar ainda mais o modelo Worship. Além da música, o espaço do culto também foi modificado, criando uma atmosfera semelhante à de um clube, condizente com a abordagem multimídia proposta pela Hillsong (Klaver, 2021).

No caso da Yahweh Shammah, arte e religião interagem para criar um equilíbrio em que a expressão artística, no máximo, se equipara à religião. Entretanto, na Igreja da Família, que adotou o modelo Worship, essa relação é transformada de tal forma que a arte adquire primazia, exercendo grande influência sobre a condução do culto. Musicalmente, o ministério Topo, responsável pelo louvor da igreja, foi reformulado para expandir e racionalizar seu funcionamento. No que diz respeito ao espaço, é notório como a Igreja da Família

transformou o design do templo, pintando as paredes de cinza, instalando telões, sistemas de som e tecnologias voltadas para alimentar os canais digitais da congregação. As redes sociais da Igreja da Família também são particularmente ativas, seja no Instagram, seja no canal do YouTube, e é comum que, durante o culto, os membros estejam constantemente com o celular em mãos. Assim, a separação entre Mundo e Igreja torna-se mais fluida no contexto da Igreja da Família.

4.3 MINISTÉRIO TOPO

Se a Igreja da Família, como organização, passou por uma reforma a partir da liderança de Paulo Ortêncio Filho e da introdução do modelo Worship de louvor, tal transformação também foi sentida pelos grupos artístico-religiosos que atuam no limiar entre arte e religião. Antes da adoção do modelo Worship, os grupos funcionavam de forma semelhante ao que se observa na Yahweh Shammah: havia descentralização, e, embora mais abertos ao Mundo e às artes, cada grupo desenvolvia padrões próprios de interação entre arte e religião. Em vez da variedade encontrada, por exemplo, no Ramanah e no Tangedor — com padrões que variavam entre instrumentalização recíproca e conciliação, tanto na música quanto na dança —, essa lógica foi modificada na Igreja da Família. O modelo Worship propõe precisamente a padronização do ministério de louvor da igreja.

Altevir, mesmo não sendo pastor, é líder de célula, pessoa de confiança do Bispo e atua na igreja desde os 12 anos. Ele relata como era antes da reforma: “as bandas eram difusas, não havia ministério; o formato de tocar as músicas, a preparação espiritual dos artistas e a cultura dos grupos eram diferentes.” Altevir ficou responsável por reformar o ministério de louvor da igreja, padronizando suas práticas de modo a unificar as distintas culturas existentes entre as bandas e estabelecer uma cultura única, denominada padrão de qualidade Worship. Segundo tal padrão, toda banda da igreja, independentemente do culto, deveria adotar uma estrutura fixa e seguir um cronograma único.

Antes da reforma conduzida por Altevir, existiam cinco grupos de louvor independentes: Topo, Interjovem, Incensários, Família Real e Igreja da Família. Cada grupo cultivava uma cultura própria: alguns eram mais espontâneos, outros priorizavam a qualidade musical. Havia ainda o problema da disponibilidade de instrumentos, pois certos grupos careciam de instrumentistas ou instrumentos suficientes para cumprir suas escalas. “Quando tinha violão, faltava violinista, e quando tinha violinista, faltava violão”. Como cada grupo era responsável por um culto específico, havia incentivos para a segregação interna — o Topo, por exemplo, responsável pelo louvor dos jovens adultos, raramente interagiu com o

Interjovem, direcionado para os adolescentes. Era como se, antes da reforma, o Topo, com seus trinta membros, funcionasse como uma ilha particular, com regras próprias. Altevir introduziu mudanças para alterar esse quadro.

A estrutura das bandas passou a contar, obrigatoriamente, com um líder de adoração — geralmente o integrante mais experiente na parte vocal, responsável por montar a setlist de músicas, conduzir a ministração e trazer a palavra nas intermissões do louvor. Além do líder de adoração, a banda é composta por guitarrista, baixista, tecladista, baterista e de três a quatro vocalistas. Dependendo da disponibilidade de músicos e das músicas a serem executadas, pode haver instrumentos adicionais, como violão ou saxofone. Ao final de cada mês, todos os músicos devem preencher um formulário online, disponibilizado em um grupo único no WhatsApp para membros da banda, detalhando os dias disponíveis para escala. Isso garante rotatividade entre os participantes, que frequentemente tocam em cultos e bandas diferentes do habitual. Esse sistema incentiva a diplomacia interna e evita a formação de grupos isolados dentro do ministério. Altevir relata que, antes da padronização, era comum que músicos de bandas diferentes não mantivessem contato uns com os outros, situação que foi superada após a reforma.

Atualmente, o ministério de louvor da Igreja da Família reúne noventa músicos, distribuídos em cinco bandas que se revezam nas programações regulares de sexta-feira (Culto da Unção), sábado (Culto Jovem Let's Go e Deep) e domingo (cultos das 10h, 16h e 19h). O ministério também marca presença em cultos realizados mensalmente, em datas previamente acordadas com a liderança, como o Culto dos Homens, das Mulheres, de Casais e dos Alicerces, além de participar nos cultos das igrejas filhas quando requisitado. Ao contrário do que ocorre nos ministérios da Yahweh Shammah, onde cada banda segue um cronograma e cultura próprios, na Igreja da Família a padronização resultou na unificação organizacional de todas as bandas. O ministério Topo é uma das bandas de louvor voltadas para adolescentes e jovens adultos⁵⁸, atuando aos sábados. A Figura 18 mostra uma performance do grupo.

⁵⁸ Topo Deep (jovens adultos) e Topo Let's Go (crianças e adolescentes).

Figura 18 - Performance do Ministério Topo



Fonte: Extraída das redes sociais da Igreja da Família.

Com ensaios realizados aos sábados pela manhã, o ministério Topo enfrenta uma série de desafios musicais: a escolha do repertório gospel, a facilidade de execução das músicas para a banda, a harmonização das vozes e o entrosamento entre os membros. Pedro, jovem de vinte anos que lidera o grupo Topo, destaca que há dois tipos predominantes de música gospel: a contemplativa e a voltada para a autoajuda. O ministério atua sob a orientação de executar apenas canções cristocêntricas, ou seja, não são permitidas músicas que enfoquem os próprios artistas. Nesse contexto, o papel do líder de louvor, geralmente desempenhado por Pedro nos cultos jovens, torna-se essencial para filtrar quais músicas gospel são incluídas no repertório do grupo.

Outro desafio relevante está relacionado à facilidade de execução das músicas selecionadas, já que, conforme observa Daniel, integrante do ministério, a maioria dos membros não sabe ler partitura; o conhecimento musical predominante é intuitivo. Para superar tal obstáculo, os ensaios buscam nivelar o desenvolvimento musical de todos os participantes a um mínimo de proficiência para o repertório proposto. Outra medida introduzida pela liderança foi a criação, há três anos, de um processo seletivo em três etapas: 1) triagem inicial; 2) acompanhamento dos ensaios e atividades nas redes sociais; 3) inclusão do membro nas escalas de apresentações com o grupo.

No que se refere à harmonização vocal, o Topo enfrenta o desafio de equilibrar as vozes para cada música, dividindo corretamente entre base e divisão — que correspondem, respectivamente, aos elementos de harmonia e melodia. A base acompanha a melodia da canção, enquanto a divisão emprega harmonias complementares para ornamentar a estrutura

básica. Pedro explica que a banda utiliza uma estratégia de duas vozes para a base e duas para a divisão, executada durante as apresentações. Esse desafio ilustra a tensão entre os aspectos instrumental e vocal da música gospel, já que a base se relaciona com acordes e notas simultâneas, enquanto a divisão refere-se ao ritmo e ao tempo. Em composições gospel, melodia e harmonia atuam em conjunto: a melodia, responsável pela linha de voz, deve ser organizada em notas agradáveis ao ouvinte, e os acordes formam a base harmônica que sustenta a melodia. Durante os ensaios, vocalistas e instrumentistas buscam aprimorar aspectos técnicos de timbre, regulação e efeitos, com o objetivo de tornar a performance mais fluida.

Além da dimensão musical, é fundamental fomentar o entrosamento entre os membros, facilitando a execução coletiva. Como Geyse, uma das vocalistas, destaca: “O entrosamento das pessoas é importante para identificar as defasagens de membros específicos, além de possibilitar a marcação do tempo da música.” A unificação das bandas de louvor fortaleceu a comunicação e a cooperação entre os subgrupos, reduzindo conflitos e disputas por datas específicas. Contudo, havia a preocupação de que a mistura de pessoas desconhecidas, de diferentes idades e fases da vida, pudesse criar resistências, anulando a organicidade dos laços pré-existentes nas antigas bandas — nas quais o rapport era naturalmente maior. Como resposta, a liderança do ministério passou a promover consagrações fora da escala e coffee breaks como momentos estratégicos para fomentar o entrosamento e fortalecer vínculos.

É importante notar que, durante as entrevistas com os membros do Topo, muitos relataram experiências prévias na Assembleia de Deus, onde tiveram seu primeiro contato com a música gospel — caso do próprio Altevir. Embora uma análise mais detalhada sobre a Assembleia de Deus seja feita posteriormente, cabe aqui ressaltar como as práticas do Topo se diferenciam das vivenciadas anteriormente nesse contexto. O divisor de águas entre o ministério de louvor da Igreja da Família e a Assembleia de Deus (assim como a própria Yahweh Shammah) é o modelo Worship. Segundo Daniel, a performance Worship depende fortemente de recursos como delays, reverbs, modulações e coros. O foco, como o próprio termo em inglês sugere, é a adoração — e não apenas a substância musical. “É como se fosse uma baladinha pop-rock”, aponta Daniel. Antes da reforma conduzida por Altevir, predominavam bandas com estilos musicais mais próximos ao da Assembleia de Deus, com arranjos elaborados. A reforma, assim, estabeleceu o estilo pop-rock Worship como o padrão do ministério de louvor: “Não dá tanto trabalho, a introdução é fácil, e muitos brincam que no worship só existem quatro notas”.

Quanto à mediação entre Mundo e Igreja, a reação de parte da comunidade ao ministério Topo foi semelhante à observada na Yahweh Shammah: houve críticas sobre a incorporação do “mundo” à igreja. Geysse observa: “Irmãos mais antigos, idosos, não gostam do novo tipo de louvor, que é barulheira e não adoração.” Para os entrevistados, cada igreja possui sua própria visão e doutrina, e na Igreja da Família não é diferente. Eles enfatizam, contudo, a preocupação em selecionar músicas que, embora adotem o estilo pop-rock, sejam coerentes com a palavra sagrada. Músicas gospel de caráter egocêntrico, voltadas mais ao artista do que a Deus, não são escolhidas, e busca-se priorizar letras de fácil compreensão, pouco poéticas e adequadas ao momento devocional de cada culto:

*“Não quero nada além de Ti
És mais que tudo que eu sonhei
Tudo que achei que eu queria
É bem menor que Te conhecer
Agora sou Teu e Tu és meu
És o tesouro que encontrei
Eu vou ficar pra todo sempre
No prazer do Teu olhar
Quero Jesus” (Central 3)*

A abertura que o ministério Topo apresenta para transitar entre os domínios do Mundo e da Igreja é ainda mais acentuada do que aquele observado na Yahweh Shammah, onde se torna necessário negociar e delimitar o espaço da arte, instrumentalizando-a ou conciliando-a com a religião. Na Igreja da Família, em razão do modelo Worship, o território artístico-religioso torna-se transitório, permitindo a transformação dessas categorias em co-atores de uma experiência que emula um cristianismo global, no qual tecnologia, louvor contemporâneo e liderança reformista formam uma espécie de “santa trindade” desse novo neopentecostalismo. Nessa configuração, a palavra sagrada divide o protagonismo com a dimensão estética, que ganha destaque à medida que a liderança busca reter os jovens evangélicos e consolidar o modelo Worship. Essa dinâmica também soluciona, em parte, o “dilema moral entre liberdade artística e crença religiosa”, uma vez que as práticas e liturgias sagradas são transformadas a ponto de incorporar elementos tradicionalmente considerados profanos.

Nas palavras de Altevair, ao ser questionado sobre a aplicação da Palavra nos cultos e no louvor, ele ressalta: “Embora a igreja deva estar alinhada à Palavra, ela também precisa confrontá-la, promovendo assim um crescimento em Deus”. Essa perspectiva exemplifica o

padrão transformacional identificado no ministério Topo, em que Mundo e Igreja deixam de ser forças fundamentalmente opostas e passam a ser compreendidas como verdades coexistentes em um mundo em constante transformação. Para garantir a sobrevivência e a relevância da igreja, é necessário adaptar-se, o que inclui lançar mão de categorias tradicionalmente vistas como opostas.

Esse padrão interacional transformacional se distingue do padrão de conciliação na medida em que, neste caso, o lugar do Mundo e da Igreja se desloca para um espaço transitório, onde ambas as categorias atuam como co-atores na experiência evangélica. Em vez de as categorias possuírem um eixo fixo para justificar a abertura — como a noção de que a arte seria uma criação de Deus e, portanto, válida nos cultos —, a abertura para o Mundo, na Igreja da Família, encontra uma justificativa secular robusta: atrair e reter jovens evangélicos⁵⁹. O modelo Worship, em sua proposta de atualização da igreja, exige da liderança o reconhecimento de que a entrada, ainda que parcial, do Mundo é indispensável para a efetivação dessa visão de igreja.

4.4 MINISTÉRIO FREEDOM

É correto afirmar que o modelo Worship, adotado pela Igreja da Família, transformou o ministério de louvor em uma organização mais racional e funcional, orientada para servir os objetivos da congregação. Esse padrão transformacional também redefiniu a maneira como a igreja demarca os limites entre Igreja e Mundo, caminhando para uma visão coautoral, na qual arte e religião atuam simultaneamente para criar uma experiência neopentecostal conectada ao modelo de cristianismo global proposto pelo Worship. A reforma implementada no grupo proporcionou um alinhamento artístico com a proposta de louvor da Hillsong, associada ao pop-rock gospel, ao mesmo tempo que incentivou a formação de uma cultura única para todas as bandas da congregação, evitando defasagens entre os grupos. No entanto, a análise do grupo de dança gospel revela o reverso desse padrão de qualidade Worship: quando a igreja concentra seus esforços em um modelo específico de louvor, outras expressões artísticas, embora presentes, tendem a ser ofuscadas pelo protagonismo do ministério de louvor. Tal é o caso do Ministério Freedom.

Com apenas oito membros, o ministério de dança do culto jovem tem dez vezes menos integrantes do que o ministério Topo⁶⁰. O engajamento nas redes sociais de ambos os

⁵⁹ Note que esse é um motivo de caráter organizacional, distinto da justificativa religiosa, de promover a palavra sagrada.

⁶⁰ Dois outros grupos de dança existem na Igreja da Família, porém com o mesmo problema de grupo pequeno e falta de apoio institucional para crescimento.

grupos evidencia ainda mais essa disparidade: com apenas 52 seguidores no Instagram e poucas postagens, o Ministério Freedom pouco se assemelha a um grupo com mais de dez anos de atuação na Igreja da Família. Composto majoritariamente por mulheres, o grupo experimentou notável evolução após a mudança na liderança da igreja. Conforme relata Débora, líder do ministério, o grande desafio sempre foi demonstrar aos crentes que os dançarinos atuam sob inspiração divina. Sob a liderança de Paulo Ortêncio Pai, o grupo enfrentava uma visão conservadora que restringia a dança, associando-a à necessidade de preservar a decência na igreja e evitar a sensualização dos corpos cristãos. Débora reconhece a diferença trazida pelo novo bispo: “O Bispo Paulo Ortêncio Filho deixou o Espírito Santo fluir”. Com o modelo Worship, o ministério Freedom passou a poder se apresentar à frente ou à lateral do púlpito, compondo, junto do louvor, a performance artística do culto.

Quanto aos objetivos e à atuação do grupo, há muitas semelhanças em relação aos grupos Epêneto e Arca de Javé, da Igreja Yahweh Shammah. O ministério Freedom busca ressaltar a dança como elemento essencial do culto, permitindo que o ato de dançar seja visto como forma legítima de oração e louvor a Deus. Como destaca Débora: “A depender da situação, só podemos chorar e conversar com Deus através da dança. O Senhor não se limita apenas à Palavra ou ao louvor, Ele fala também através da dança.” Preocupado também em evitar escândalos junto ao público, o grupo escolhe roupas neutras e realiza ensaios, às quartas-feiras e antes dos cultos, para garantir a adequação das apresentações. Entretanto, permanece a questão: por que o Ministério Freedom é tão menor em comparação ao ministério de louvor, e quais são as implicações disso para a expressão artística do grupo e para a estratégia de demarcação entre Igreja e Mundo?

Como mencionado anteriormente, o modelo Worship concentrou os esforços congregacionais no ministério de louvor, que passou por profunda transformação organizacional. Em contrapartida, o ministério Freedom não foi alvo de iniciativas institucionais voltadas à transformação ou à reforma, embora tenha havido uma abertura com a nova liderança pastoral. Esse panorama revela um risco inerente ao modelo Worship: ao padronizar a estratégia cultural da congregação, inibe-se a emergência de expressões artísticas alternativas. Ao priorizar o louvor, estabelece-se, inadvertidamente, uma relação de antibiose entre os grupos de louvor e de dança, impedindo que o segundo se desenvolva plenamente, uma vez que o primeiro ocupa a maior parte da agenda institucional da igreja. Essa relação antibiótica molda o padrão de interação entre arte e religião no ministério Freedom, que, devido à inanição organizacional, não consegue efetivar plenamente modelos de instrumentalização, conciliação ou transformação artística.

No padrão de antibiose, o Freedom não se desenvolve justamente porque o Ministério Topo concentra grande parte dos recursos e da atenção da liderança. Nesse contexto, as categorias Mundo e Igreja não são demarcadas de maneira elaborada pelos membros, resultando numa mistura instável de atitudes e numa experiência que demanda amadurecimento. Durante as conversas, foi comum ouvir que “o corpo é um instrumento usado por Deus durante a dança”, mas também que “a dança pode expressar o que está nos corações”. Tal postura parece situar o Freedom num meio-termo entre as propostas do Epêneto e da Arca de Javé, sem definir com clareza se a dança coloca a Igreja acima do Mundo ou concede certo protagonismo ao Mundo perante a Igreja. Essa hesitação dos membros evidencia o custo do modelo Worship no que diz respeito à diversidade de expressões artísticas.

Mas seria correto afirmar que o padrão de antibiose do Freedom anula toda intencionalidade artística, impedindo que haja agência? Pelo contrário: justamente porque não é alvo de grande atenção da liderança, a relação entre Igreja e Mundo no Freedom pode ser transformada “de baixo para cima” pelos próprios integrantes, que têm maior liberdade para inovar, ainda que careçam de apoio institucional para o crescimento do ministério. Diferentemente do padrão transformacional top-down observado no Topo, em que a reforma partiu da liderança, no Freedom foram as próprias líderes que mudaram sua abordagem, optando por um tratamento mais livre e espontâneo do corpo. Nos termos de Setenta, o padrão transformacional do Freedom permitiu uma transição de um modo constantivo para um modo performativo de atuação. No entanto, essa passagem não resultou, como nos ministérios Epêneto e Arca de Javé, em uma dança mais coreografada, capaz de oferecer, por meio da performance, uma proposta clara de arranjo entre Mundo e Igreja.

Vale lembrar que os ministérios de dança da Yahweh Shammah transformaram seus enunciados performativos à medida que passaram a sistematizar ideias sobre corpo e movimento. Sem tal construção conceitual, a dança acaba condenada ao modo constantivo, isto é, à mera reprodução de movimentos desprovidos de intenção comunicativa. Na entrevista com a liderança do Freedom, foi possível identificar um primeiro momento em que o grupo, preso à lógica da coreografia ensaiada, não ultrapassava o patamar performativo — ficava restrito ao modo descritivo. Um exemplo disso era a técnica de espelhamento utilizada nos primórdios do grupo sob o modelo Worship: como explica Débora, “a técnica consiste em os membros imitarem os movimentos do líder da dança”. Na ausência de dedicação institucional ao grupo, muito do ônus da preparação recaía sobre poucos integrantes, que

decoravam movimentos para os demais apenas reproduzirem durante a apresentação, o que resultava em uma coreografia vazia de significado coletivo.

Outra característica da fase constantiva do Freedom era a subserviência da dança à letra e à melodia do louvor. Débora relata que “incomodava dançar mais pela melodia do que por nós mesmas”, pois os movimentos eram concebidos para acompanhar a música e se submetiam ao planejamento do líder da dança, sem autonomia criativa. Assim, tanto o espelhamento quanto a subserviência à música acabavam por anular o potencial de agência do grupo artístico. Isso gera duas implicações: i) conceber movimentos corporais com finalidade estética não implica necessariamente uma performance comunicativa; ii) uma dança verdadeiramente performativa exige atores capazes de contextualizar o movimento tanto para as características do grupo quanto do espaço. Quando a coreografia não nasce de uma dinâmica coletiva ou perpassa por uma adesão orgânica dos membros, ela perde potência expressiva.

Frustradas com a falta de apoio institucional, as lideranças do Freedom optaram pelo abandono da coreografia formal — distinta do que se observa no Epêneto ou na Arca de Javé — em favor de uma dança espontânea, onde “o Senhor direciona os corpos sem limitação de espaço ou lugar”. É importante frisar que essa liberdade não aboliu por completo a técnica: Débora esclarece que, apesar do improviso, os movimentos partem de três bases corporais principais — central (ajoelhando-se, para depois erguer-se), superior (dança em pé) e inferior (iniciando no chão e gradualmente se levantando). Na dança espontânea, cada integrante tem maior discricionariedade para ouvir e seguir o direcionamento do Espírito no momento. Essa liberdade torna a dança do Freedom mais performativa, com maior poder expressivo, sem se restringir a uma coreografia fixa ou à liderança individual. A Figura 19 ilustra uma apresentação do grupo.

Figura 19 - Apresentação do ministério Freedom



Fonte: Extraída das redes sociais da Igreja da Família.

Com a adoção da dança espontânea, o grupo também adquiriu autoconfiança para perceber sua apresentação como algo independente do louvor. Após o culto jovem, ouvi de uma das integrantes que “a nossa dança é essencial para o culto, assim como o louvor e a palavra”. Para Jéssica, outra líder do Freedom, enquanto “os passos eram espelhados e criados a partir da música, na dança espontânea, o dançar é para Deus, quase como uma intersecção entre canção e dança, em que não sabemos o que faremos com braços, pernas e mãos”. Há riscos inerentes a essa proposta: Débora revelou que já houve situações em que “meninas diziam que dançavam com os corpos (de maneira instintiva), mas, ao chegarem à frente do púlpito, travavam”. Por isso, o grupo mantém os ensaios todas as quartas-feiras e antes dos cultos.

Quando questionadas sobre a diferença entre os ministérios Topo e Freedom na Igreja da Família, ambas destacaram que “a agenda da igreja exige muitos membros para dar conta de tudo e, por ser uma igreja grande e as pessoas olharem, nosso intuito é mostrar o Senhor pela dança”.

É possível que, no futuro, o ministério Freedom consiga mediar mais efetivamente a relação entre dança e público, oferecendo uma estratégia clara de demarcação entre Mundo e Igreja. Até o momento da análise, o grupo serve como um alerta sobre o que pode ocorrer com expressões artísticas quando inseridas em modelos de adoração voltados para grandes

plateias. O grupo possui membros com desejo de promover essa mediação por meio da dança, mas não consegue avançar, justamente porque a congregação concentra todos os seus recursos e atenção no ministério de louvor. O resultado disso é a configuração de um padrão de antibiose, no qual a religião, representada por sua liderança, impede que o grupo artístico se desenvolva e conquiste protagonismo no culto.

É irônico perceber que a Yahweh Shammah, mesmo com menos recursos e membros, alcançou maior sucesso em seus ministérios de dança, promovendo diversidade estética e propostas variadas de mediação entre Mundo e Igreja. O diferencial reside justamente no modo como a liderança estimula — ou, no caso da Igreja da Família, inibe — que grupos artísticos se desenvolvam além do modelo de igreja atualmente adotado.

4.5 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: O TOPO E O FREEDOM

Era o primeiro sábado de novembro de 2023, dia 4, quando cheguei de Uber às 19h para o culto do Topo, o ministério de jovens da Igreja da Família que se reúne todos os sábados do mês. Já havia visitado a igreja algumas vezes e sempre considerei Jardim São Paulo um bairro agradável, com uma mistura equilibrada de residências e estabelecimentos comerciais. Nota-se uma cultura de ocupação das ruas: em ambas as entradas da igreja, o movimento era visível, com fiéis chegando e pedestres caminhando em direção à Praça de Jardim São Paulo.

Em termos etnográficos, é impossível não contrastar minha experiência em Jardim São Paulo com aquelas vividas no Arruda e, por extensão, na Bomba do Hemetério. Ambas possuem uma cultura residencial forte e, ao caminhar pelas ruas próximas às igrejas, observam-se muitas casas e prédios do tipo “prédio-caixão”, em contraste ao processo de verticalização predominante em Recife. Associada às casas, há a presença das pessoas que, como mencionei, ocupam as ruas, seja sentando-se em cadeiras à frente das residências ou jantando em bares e lanchonetes locais. A grande diferença entre esses campos que analisei está no fato de estarem inseridos em zonas da Região Metropolitana do Recife com realidades socioeconômicas discrepantes. Embora a zona norte contenha bairros bastante valorizados no mercado imobiliário, como Casa Forte, Graças e Madalena, os bairros do Arruda e Bomba do Hemetério enfrentam sérios desafios socioeconômicos devido à falta de planejamento urbano, ocupação irregular e vulnerabilidade social. Já em Jardim São Paulo, nota-se uma infraestrutura urbana mais consolidada e uma classe média que, até o momento, tem conseguido resistir à pressão de valorização do mercado imobiliário.

Compreender o perfil do evangélico que frequenta as igrejas é fundamental para entender como os grupos artístico-religiosos Topo e Freedom desenvolvem suas atividades durante o culto. Enquanto na Igreja Yahweh Shammah se percebe uma comunidade muito ativa, que estrutura as ações eclesiais, na Igreja da Família a comunidade local é substituída por uma estrutura de gestão chamada REDE, em que células funcionam como intermediárias entre a igreja e os fiéis. Os líderes das células têm autoridade para orientar os participantes, e esses líderes respondem aos pastores, cuja liderança, em última instância, se reporta ao Bispo, autoridade máxima da Igreja da Família. Sob uma ótica durkheimiana, enquanto na Igreja Yahweh Shammah se observa uma solidariedade mecânica, baseada em laços pessoais, na Igreja da Família predomina uma solidariedade orgânica, marcada por uma divisão do trabalho mais complexa. Apesar da palavra final pertencer ao Bispo, os pastores e demais lideranças, como os líderes do Topo, têm poder significativo para influenciar a organização dos ministérios.

Minha informante Cláudia não participa dos grupos de dança nem de louvor, mas facilitou minha entrada na igreja, à semelhança de Narely. Meu primeiro contato foi em junho e, em agosto, passei a frequentar semanalmente os cultos do Topo e a conversar com as lideranças dos grupos. Ao ingressar novamente na igreja, fui recepcionado por cinco jovens que me deram boas-vindas. Subi as escadas até a sala de culto e, na porta, outros cinco jovens faziam o mesmo. A intenção, naquela noite, assim como nas anteriores, era clara: os jovens recepcionistas eram alegres e enérgicos, não estavam ali para apenas mais um culto, mas para o culto do Topo. A Igreja da Família busca transmitir a ideia de que modernidade e fé podem, sim, caminhar juntas. Se, no caso da Igreja Yahweh Shammah, o padrão estético de igreja permanece, na Igreja da Família as paredes brancas deram lugar ao cinza, em alinhamento com a estética da Hillsong. O palco é customizado com um grande telão, que exibe as letras das músicas e informes sobre as atividades da igreja, além de abrigar uma banda consideravelmente maior do que a do Ramanah, com múltiplos instrumentistas e vocalistas. Enquanto me acomodava, observei cerca de uma centena de jovens gravando com seus celulares, compartilhando imagens e vídeos nas redes sociais, especialmente nos stories e publicações.

Uma fraca luz branca iluminava as laterais do salão; sentei-me nas últimas cadeiras para observar os membros que se aglomeravam na parte da frente, próximos ao palco. Não demorou para as primeiras batidas de bateria ecoarem, acompanhadas por um jogo de luzes coloridas. As luzes brancas foram apagadas e os holofotes acesos; a fumaça do hazer começou a atravessar o palco e a cobrir até mesmo os artistas. Esses elementos visuais não

me eram inéditos, mas a escala era muito superior ao que observei na Yahweh Shammah: havia uma disposição muito maior na Igreja da Família para potencializar os elementos espetaculares associados ao universo secular. Os jovens fiéis não eram tímidos; com seus celulares, filmavam, faziam stories, interagiam entre si e cantavam juntos. O louvor do Topo era elétrico, conduzindo os fiéis a um estado de êxtase religioso, em alinhamento com o modelo Worship de igreja, mais orientado para a performance e para proporcionar uma experiência em que os participantes, por meio do louvor, dialogam diretamente com o sagrado. No culto Topo, todos pareciam ativos; ninguém aguardava passivamente pelo Espírito Santo, mas tentava ir até Ele, seja com os braços estendidos, gritos de fê ou o próprio fazer artístico dos grupos de música e dança gospel.

Sobre o palco, havia uma pequena sala visível, onde estavam concentrados os equipamentos de sonoplastia, iluminação, computador para o telão e outros elementos técnicos. Tratava-se de uma espécie de centro de operações, em que toda a parte técnica da apresentação era controlada por editores, designers, cenógrafos e técnicos de som. Observava-se um profissionalismo na realização do culto jovem da Igreja da Família muito superior ao da Igreja Yahweh Shammah, explicado não apenas pela diferença de recursos, mas sobretudo pela divergência nas normas e diretrizes de organização. A adoção do modelo Worship implica a criação de um aparato destinado a transmitir a ideia de que a Igreja da Família é a casa de todos, não apenas de uma comunidade restrita de evangélicos. Ao meu redor, via jovens de perfis variados: alguns em trajés mais formais, outros mais informais, alguns mais expressivos, outros mais contemplativos. Era nítido o desejo da igreja de expandir, de ser mais que uma igreja de bairro ou de cidade, almejando consolidar-se como uma igreja global, atraindo comunidades numerosas, sobretudo jovens interessados em se conectar com o sagrado sem abrir mão do mundo moderno — seja pelo uso de celulares, seja pela música pop.

Durante o louvor do Topo, avistei Débora, líder do grupo Freedom, junto a outras fiéis portando voais nas mãos. Postando-se à frente do palco, iniciaram uma dança complementar ao louvor. Diferentemente do que observei nos grupos Epêneto ou Arca de Javé, o foco do culto nunca recai sobre a dança gospel promovida pelo Freedom: a dança parece apenas complementar visualmente o espetáculo do Topo. No alto, jogos de luzes coloridas; no palco, uma banda acompanhada de holofotes e fumaça; ao nível da plateia, o grupo de dança movimenta-se espontaneamente, sem uma coreografia fixa. O detalhe que mais me chamou atenção foi o fato de Débora liderar os movimentos, enquanto as outras integrantes a

acompanhavam, reduzindo os riscos de descompasso entre membros com níveis distintos de experiência em dança.

Essa aversão ao risco, e impulso por padronização também influencia a maneira como os evangélicos da Igreja da Família enxergam a arte. Ao questionar como os membros do Topo definiam a prática artística, ao contrário do que ouvi na Yaweh Shammah, de que arte faz parte do grande esquema divino, aqui pude observar uma cisão mais clara entre arte e religião. Muitos crentes comentaram como diferente da religião, da fé em Deus, que envolve uma deferência ao divino (eles não usaram a palavra submissão), a arte é sobre liberdade, uma forma de auto expressão. Na Igreja da Família, ouvi dos seus membros uma definição de arte que mais se assemelha ao que podemos encontrar na definição moderna sobre a mesma, de que enquanto arte serve para expressar a individualidade do artista, a religião se volta para conectar esses indivíduos a uma comunidade. Muitos definiram a arte como liberdade, o ato de deixar ser você mesmo.

Não à toa, o modelo Worship é tão bem sucedido na Igreja da Família, pois este modelo permite e potencializa que os evangélicos cantem e dançam com o louvor, dentro de um contexto religioso, porém com um grau de liberdade que outras congregações não permitiriam. Não há o epifenomenalismo da Yaweh Shammah, na Igreja da Família, os evangélicos compreendem a arte como distinta da religião, reconhecendo seu potencial para expressão individual dos seus membros. Decorre-se disso que o principal desafio que os crentes desta igreja enfrentam é como acomodar a individualidade impulsionada pela prática artística e a padronização do modelo Worship que limita esta individualidade para obter uma experiência religiosa simplificada e eficiente, capaz de atrair e reter jovens ao longo de um continuum cultural amplo, que se estende da Oceania até as Américas.

Após a apresentação, o culto prosseguiu com os sermões. A cada mês, o culto do Topo adota um tema específico, reforçado tanto pelos sermões quanto pelas apresentações artísticas, em que o grupo de louvor busca inserir músicas que dialoguem com a temática do período. A mensagem do mês de outubro foi “Identidade”, e o sermão destacou a dificuldade de ser cristão nos dias de hoje, bem como a importância da autoafirmação e do posicionamento. Em um primeiro momento, estranhei o conteúdo do sermão, pois não associava a Igreja da Família à teologia de combate, centrada na assertividade cristã; contudo, o discurso do pastor não identificava um inimigo comum — não se tratava de marxismo cultural, pautas feministas ou religiões de matriz afro-descendente—, mas apresentava a ameaça ao cristão de forma tácita. Ainda assim, havia o esforço de evitar mensagens de medo

ou antagonismo, priorizando o discurso de autoajuda, estimulando os fiéis a serem capazes de enfrentar “esse mundo tão confuso” por meio da observância dos preceitos divinos.

Geralmente, os sermões têm duração aproximada de meia hora, sendo antecidos e sucedidos pelo louvor. Mas, naquela noite, o sermão se estendeu por quase uma hora. Entre os elementos visuais do palco, já descritos, um detalhe foi acrescentado ao longo do sermão, modificando o contexto do tema “Identidade”: alguns membros adentraram o palco e afixaram uma bandeira no fundo, cujas cores branca e azul, com a estrela de Davi, destacavam-se sobre o fundo preto do palco. A bandeira de Israel tornou-se o ponto central do sermão em instantes. O pastor pediu para que todos os fiéis se ajoelhassem, enquanto ele próprio, de joelhos, erguia uma mão aos céus e segurava o microfone com a outra, clamando a Deus pela proteção de seus “filhos originais”. O sermão sobre identidade adquiriu outra dimensão com a presença de Israel no culto, especialmente considerando o recente ataque de 7 de outubro por militantes do Hamas e a complexidade do cenário geopolítico subsequente. Automaticamente, todos os fiéis seguiram a orientação do pastor e se ajoelharam; permaneci em pé, tentando processar aquele ato que, sob a vivência de campo, me pareceu profundamente político, embora realizado sob a égide da fé e da religião.

O louvor continuou; o grupo Freedom voltou a dançar algumas vezes e, por volta das 21h30, o pastor fez as considerações finais. A bandeira permaneceu exposta no palco. Refleti sobre o porquê de uma igreja tão jovem e sintonizada com o mundo moderno insistir em defender Israel como se fosse o herdeiro legítimo da Terra Prometida. Estou familiarizado com o argumento de Spector (2009) sobre o sionismo cristão e a importância do povo judeu na teologia cristã, sobretudo em seus aspectos apocalípticos, mas pergunto-me por que o modelo cosmopolita não foi capaz de suprimir esse elemento tradicional da teologia da Igreja da Família. Ao sair, novamente recepcionado por membros na porta, considerei que, embora minha pesquisa de campo revele uma grande diversidade entre igrejas evangélicas, há algo que as une a despeito das diferenças teológicas e ritualísticas — questão que me remeteu ao próprio tema do culto naquela noite. A identidade evangélica mostra-se indispensável para explicar por que tanto uma igreja nos moldes da Hillsong quanto uma tradicional Assembleia de Deus mantêm uma atitude favorável a Israel. Sob essa ótica, judeus e evangélicos constituem um mesmo *in-group*, com hierarquia interna, sendo os judeus considerados os escolhidos.

Aguardei meu Uber do lado de fora da igreja, refletindo. Como de praxe, o templo foi esvaziando; alguns membros saíam de carro, outros esperavam por aplicativos, enquanto grupos de jovens seguiam para pizzarias ou suas casas. Eram, em sua maioria, universitários.

Não acredito que todos fossem indiferentes ao que ocorria em Gaza naquele momento, mesmo no início do conflito, ainda que já marcado pela tragédia. Eis o poder da identidade: criar uma moralidade própria, capaz de gerar conformidade mesmo diante da capacidade crítica dos indivíduos. Também percebi o quanto tal identidade se mostra flexível às diferenças, pois mesmo na Igreja da Família, cuja separação entre Mundo e Igreja difere daquela da Yahweh Shammah ou da Assembleia de Deus, a identidade permanece unindo as três congregações. A relação entre arte e religião varia ao ponto de produzir dinâmicas únicas de demarcação em cada igreja, mas a identidade evangélica, em essência, não se altera significativamente.

5. ARTE E RELIGIÃO À LUZ DA TRADIÇÃO: IGREJA ASSEMBLEIA DE DEUS - TEMPLO CENTRAL

Neste capítulo, apresento minha experiência de campo na Assembleia de Deus – Templo Central, realizada entre agosto de 2023 e fevereiro de 2024. O caso da AD – Templo Central é emblemático por se tratar de uma congregação pentecostal clássica de grande porte, em contraste com as congregações previamente analisadas, de pequeno e médio porte, e de linhagem teológica batista. Primeiramente, descrevo objetivamente o contexto socioeconômico, geográfico e histórico da AD, o que se revela particularmente relevante dada a magnitude da congregação em termos de recursos humanos e financeiros. Em um segundo momento, explico minha imersão em campo, enfatizando como o contexto assembleiano altera fundamentalmente a relação entre arte e religião (AeR), quando comparado aos casos anteriores. Por fim, apresento o trabalho da banda Canaã e as características que a tornam um grupo singular na dinâmica AeR, especialmente no que tange à relação entre Igreja e Mundo.

5.1 CONTEXTO SOCIOECONÔMICO, GEOGRÁFICO E HISTÓRICO

O Templo Central da Assembleia de Deus está localizado no bairro de Santo Amaro, no centro da cidade do Recife, como mostra a Figura 20. Das três igrejas analisadas, é, sem dúvida, a mais imponente, ocupando todo um quarteirão, com prédios verticalizados que compõem o complexo religioso. Segundo membros entrevistados para esta pesquisa, mais de dez mil pessoas frequentam os cultos da Assembleia de Deus. Confesso que é difícil definir um perfil único para o crente assembleiano, pois, dada a magnitude da AD, observei fiéis dos mais diversos perfis, abrangendo desde pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica até membros da classe média, que estacionam seus carros no estacionamento da igreja. Isso não surpreende quando consideramos o projeto hegemônico da AD de evangelizar amplos segmentos da população, sem estigmatizar os grupos mais vulneráveis. Não por acaso, identifiquei, nos cultos, um equilíbrio entre aspectos presentes tanto na Yahweh Shammah quanto na Igreja da Família.

A aparente heterogeneidade, contudo, tende a ser diluída na AD por um padrão de comportamento tradicional, que enfatiza o alinhamento dos membros à doutrina da igreja. Espera-se dos assembleianos obediência a certos preceitos, como corte de cabelo e barba, uso de roupas formais — como ternos para os homens e vestidos longos para as mulheres —, além da proibição de tatuagens. Minha impressão principal sobre a composição dos membros é que toda a diversidade — resultado da postura hegemônica da congregação em acolher

variados grupos — passa por um processo de homogeneização, que por sua vez reforça o próprio ethos assembleiano. Há uma expectativa de disciplinamento, adesão às regras e observância à tradição, algo muito mais marcado na AD do que nas outras igrejas analisadas. Se os membros da Yahweh Shammah demonstram um senso comunitário que fundamenta as relações religiosas, e os da Igreja da Família compartilham um senso cosmopolita decorrente do modelo Worship, os assembleianos são orientados por um forte senso de tradição, reforçado pela estrutura organizacional da igreja.

Figura 20 - Mapa do bairro do Santo Amaro



Fonte: extraído do Atlas Metropolitano.

Das três congregações estudadas nesta dissertação, a Assembleia de Deus – Templo Central (AD – Templo Central) foi a única que se enquadra no que Mariano (1999) denominou de pentecostalismo clássico⁶¹. Em consonância com Freston (1993), o pentecostalismo clássico é o produto do pentecostalismo inicial, que permaneceu relativamente inalterado até a década de 1950, sendo caracterizado por seu pioneirismo histórico. Juntamente com a Congregação Cristã do Brasil (CCB), a AD é uma igreja pentecostal clássica que, mesmo após décadas de existência, preserva uma postura sectária e ascética (Mariano, 1999; Braz, 2016). Segundo Silva (2013), igrejas pentecostais clássicas compartilham cinco características fundamentais: 1) glossolalia; 2) crença na volta iminente

⁶¹ O fato da AD ser uma igreja pentecostal clássica não significa que ela ficou alheia às mudanças, incluindo dentro do próprio movimento pentecostal a exemplo do neopentecostalismo. Vemos tecnologia, comunicação, consumismo e arte dentro da AD, ou seja, vemos o mundo operando nela. No entanto, essa operação é muito mais tímida e contida comparada à uma Igreja Universal ou mesmo Assembleia de Deus Vitória em Cristo de Silas Malafaia. A AD é uma igreja que se adapta aos tempos pós-indústria sem se tornar uma igreja pós-industrial. O tratamento da mídia demonstra isso, ora que por décadas foi demonizada, mas agora passa a ser vista pelos assembleianos como potente instrumento de evangelização (Santos, 2021).

de Cristo; 3) salvação como meio para a vida eterna; 4) comportamento sectário; 5) ascetismo e rejeição do mundo externo. Esta última característica é especialmente relevante, pois, ao contrário dos casos anteriores, nos quais a relação com o mundo externo se flexibilizou a ponto de ser vista como benéfica para a fé, os assembleianos mantêm uma postura de apartação, entendendo o mundo como oposto à salvação.

Embora compartilhe com a CCB o status de matriz histórica do movimento pentecostal, a AD é considerada um verdadeiro símbolo da identidade evangélica, representando sozinha cerca de 50% do pentecostalismo brasileiro (Santos, 2024). Enquanto as igrejas neopentecostais dominam o espaço midiático com novas interpretações teológicas, a AD é, em termos de fiéis e cobertura territorial, a matriarca dos evangélicos brasileiros, estando presente de norte a sul, de leste a oeste do país (Santos, 2024). O motivo de sua expansão nacional, de acordo com Fajardo (2015), reside em suas dinâmicas litúrgicas e em seu modelo de governo descentralizado, no qual “o modelo fluido de multiplicação das ADs, baseado na descentralização e consequente esgarçamento institucional aliado ao modelo acelerado de surgimento dos bairros periféricos das cidades, contribuiu para o desenvolvimento das ADs” (Fajardo, 2015; Santos, 2024). O processo de esgarçamento institucional da AD, conforme Santos (2024), decorre da regionalização e autonomização das igrejas assembleianas, que adquirem características próprias e se tornam aptas a expandir-se e adaptar-se por todo o vasto e diverso território brasileiro.

A descentralização do poder na AD, responsável por sua expansão, não implica ausência de fluxos centralizadores. A AD é composta por pastores-presidentes que, em seus respectivos territórios religiosos, centralizam o poder, ainda que não possam reivindicar o monopólio total (Santos, 2024). Como Alencar (2013) explica, em todos os estados do Brasil existem, no mínimo, três convenções e/ou Ministérios Corporativos Oficiais: um ligado à Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil (CGADB), outro à Convenção Nacional das Assembleias de Deus no Brasil (CONAMAD) e, por fim, um grande número de Ministérios autônomos. A própria CONAMAD, conhecida como AD Madureira, resultou de uma cisão histórica com a CGADB, refletindo o processo de descentralização e expansão da identidade assembleiana. Assim, quando um membro se indis põe com o pastor-presidente ou não consegue assumir um ministério, pode migrar para outro sem abandonar sua identidade assembleiana (Alencar, 2013). Os ministérios nascem, desaparecem e se proliferam a partir de disputas internas (Alencar, 2013).

Como consequência desse processo de descentralização aliado a fluxos centralizadores, a AD consegue ser eminentemente brasileira: “é moderna, mas conservadora;

presente, mas invisível; imensa, mas insignificante; única, mas diversificada; plural, mas sectária; rica, mas injusta; passiva, mas festiva; feminina, mas machista; urbana, mas periférica; mística, mas secular; carismática, mas racionalizada; fenomenológica, mas burocrática; comunitária, mas hierarquizada; barulhenta, mas calada; omissa, mas vibrante; sofredora, mas feliz” (Alencar, 2013). Essas contradições, que também definem o Brasil, compõem parte essencial da identidade assembleiana. Alencar (2013) argumenta, assim, que se deve falar em “assembleianismos”⁶², reconhecendo a complexidade e pluralidade do fenômeno (Alencar, 2013; Santos, 2024). Dessa forma, a AD, ao contrário dos exemplos anteriores, ultrapassa o âmbito de ministérios ou igrejas locais: ela se constitui como um fenômeno religioso multigeracional, interagindo ativamente com as transformações sociais e ajustando-se para permitir o crescimento de sua identidade institucional (Santos, 2024).

Outro aspecto fundamental acerca da AD, relevante como prefácio para a análise de uma congregação assembleiana, é a posse de um ethos sueco-nordestino, expressão de Freston (1993) para designar a combinação cultural que a distingue de outras igrejas pentecostais. Trata-se de uma síntese entre o ímpeto missionário dos pioneiros vindos da Europa e o coronelismo das áreas rurais do Norte e Nordeste, que foram os primeiros redutos da AD. Essa fusão, entre a disciplina sueca e o coronelismo nordestino, foi decisiva para estruturar um ethos capaz de conciliar governança oligárquica, disciplina rígida e a formação de uma ampla rede composta por igrejas-mães e congregações dependentes, as quais, apesar da diversidade, mantêm unidade teológica (Freston, 1993; Santos, 2024). É esse ethos que sustenta os fluxos centralizadores, na figura do pastor-presidente que, como um coronel, controla pastores e obreiros, exercendo autoridade final (Santos, 2024).

No contexto pernambucano, esse quadro histórico se aplica integralmente. A primeira AD do estado surgiu em 1916, apenas dois anos após a chegada do casal de missionários Joel e Signe Carlson, que lideraram a igreja até 1937 (Freitas, 2020). O primeiro grande conflito documentado na AD em Pernambuco ocorreu em 1951, quando o então pastor-presidente foi acusado de adultério, provocando um rompimento que levou à formação da IPAD – Igreja Pentecostal Assembleia de Deus, a primeira cisão da AD no estado. Outras divisões ocorreram, como nas ADs de Abreu e Lima e Grande Recife (Freitas, 2020). A Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Pernambuco (IEADPE), entretanto, sempre resistiu às tentativas de autonomia congregacional, mantendo práticas ritualísticas canônicas, como o cálice coletivo na Santa Ceia e as cores azul e branco como oficiais (Freitas, 2020). Esse

⁶² Alencar (2013) sugere uma tipologia formada por quatro tipos ideais fundamentais para a dinâmica religiosa da AD: 1) Rural; 2) Urbano; 3) Autônomo e 4) Difuso.

"jogo de corda", longe de denotar apenas instabilidade política interna, ilustra a plasticidade da AD em Pernambuco: apesar de conflitos por controle territorial, a IEADPE conta com cerca de um milhão de membros, enquanto a AD de Abreu e Lima possui duzentos mil, além dos demais ministérios que reivindicam autonomia. Assim, a AD – Templo Central, foco desta análise, representa a igreja de maior relevância em termos de recursos e número de fiéis, figurando como a grande protagonista desta dissertação.

5.2 RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO

A análise da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Pernambuco (doravante, AD) é fundamental para este estudo, pois oferece uma linha de base (baseline) da relação entre arte e religião em igrejas evangélicas tradicionais. Diferentemente da Yahweh Shammah ou da Igreja da Família, que são congregações independentes de linhagem batista, a Assembleia de Deus é a primeira denominação evangélica pentecostal fundada no Brasil, em Belém do Pará, em 1910, por dois missionários suecos oriundos dos Estados Unidos (Morgan & Pereira, 2019). A AD é atualmente a maior igreja evangélica em número de adeptos, ultrapassando doze milhões no país; em um mercado religioso cada vez mais plural e caracterizado pela emergência de igrejas sincréticas, a AD representa uma rocha da tradição diante da correnteza de destradicionalização que marca o cenário evangélico nacional (Fonseca, 2019).

No âmbito político, a expressiva quantidade de membros fez do posicionamento da AD um fator central na orientação política dos evangélicos brasileiros. Nos anos 1980, a AD mudou seu slogan de “crente não mexe com política” para “irmão vota em irmão”, consolidando sua entrada no campo político e garantindo representação parlamentar (Feitoza, 2019). A politização da AD, contudo, não veio sem custos: a nacionalização da denominação, do Norte e Nordeste ao Sul e Sudeste, implicou a manutenção de uma mentalidade patriarcal e pré-industrial, favorecendo a consolidação de uma liderança oligárquica expressa na figura do pastor-presidente, que estabelece relações clientelistas entre diferentes congregações para assegurar-se no poder (Feitoza, 2019). Em Pernambuco, essa dinâmica é cristalizada pela longa liderança do Pastor Ailton José Alves, que dirige a denominação desde 1998, abrangendo o Recife até Afrânio⁶³.

⁶³ A manutenção de poder da liderança não é algo incomum nas três igrejas analisadas, porém, no caso da AD, o mero tamanho de aderentes, com mais de dois milhões no estado de Pernambuco, e o número de igrejas filhas, só em Recife, mais de mil igrejas, sugere que a liderança precisa acomodar uma pletora de interesses para se perpetuar na posição. Isso não se observa tanto nas duas outras igrejas em razão do tamanho delas serem menores e haver laços de família que explicam a origem das lideranças atuais.

Como representante da primeira onda do pentecostalismo no Brasil, a AD se apresentou como alternativa ao protestantismo de missão — presbiteriano e anglicano —, caracterizado por uma liturgia mais tradicional (Case, 2019). Em contraste, a liturgia da AD foi marcada, desde o início, pela crença na presença ativa do Espírito Santo, resultando em práticas mais emocionais, estáticas e menos estruturadas. O que distingue o pentecostalismo assembleiano das igrejas neopentecostais, como a Yahweh Shammah e a Igreja da Família, é justamente a postura mais conservadora, com ênfase na experiência espiritual clássica, em detrimento da abertura ao Mundo e da mediatização da experiência religiosa. Nas visitas realizadas após minhas incursões nas outras duas igrejas, chamou-me a atenção a manutenção de práticas como a separação espacial por gênero (homens de um lado, mulheres de outro), o uso de roupas formais — terno, blazer, gravata, camisa social para homens e saia longa para mulheres — e a ausência de barbas entre os homens. Nesses aspectos, as igrejas neopentecostais nunca compartilharam tais regras ou, quando o fizeram, estas foram abandonadas pelas novas lideranças. Isso não quer dizer que a AD não tenha o que Ioan Lewis (2003) chamou de recrudescimento místico, especificamente na forma da glossolalia, porém no que tange AeR, o êxtase religioso é circunscrito não abarca a experiência artístico-religiosa, ficando circunscrita à experiência religiosa pura, de forma tradicional.

Importante ressaltar que a AD não é homogênea; sua cultura é definida tanto por convergências quanto por divergências. A identidade assembleiana resulta de uma herança histórica compartilhada que mescla valores tradicionais e modernos, refletindo fissuras entre ADs urbanas e rurais (Rodrigues da Costa, 2021). Elemento central dessa identidade é a musicalidade — presente tanto na adoração durante os cultos quanto nas festas e eventos promovidos pelas igrejas. A espinha dorsal da música assembleiana é a Harpa Cristã, um hinário com 640 hinos gospel que são reproduzidos pelas ADs em todo o território nacional, com letras cristocêntricas que enfatizam o ascetismo evangélico (Rodrigues da Costa, 2021). A Harpa Cristã é fundamental para a transmissão dos conceitos centrais de fé e vida cristã, especialmente junto à juventude, que muitas vezes tem seu primeiro contato com o divino por meio desses hinos executados por bandas locais (De Azevedo Greenwood, 2019).

No caso da Assembleia de Deus – Templo Central, matriz da AD em Pernambuco, a escolha por esta congregação não visa esmiuçar as nuances da identidade assembleiana — reconhecidamente marcada por grande variação intraorganizacional —, mas oferecer um estudo de caso em que as relações entre arte e religião permanecem tradicionais. Embora a AD não seja a única denominação a adotar essa postura, sua expressividade no estado justifica sua seleção nesta pesquisa. Além disso, do ponto de vista da complexidade

organizacional⁶⁴, a AD se destaca frente à Yahweh Shammah e à Igreja da Família: é uma estrutura consolidada, com mais recursos disponíveis para a liderança e um modelo de inserção próprio, contrastando diretamente com a proposta Worship, ainda que, como a análise demonstrará, a AD esteja também em processo de adaptação.

Localizada na Avenida Cruz Cabugá, no centro do Recife, a sede da AD tornou-se ponto de referência na cidade. A experiência de campo se destacou pelo aparente distanciamento entre os membros. Nas demais igrejas, era comum observar a chegada gradual de grupos de fiéis, conversando nos arredores e cultivando um senso de comunidade que transcende o culto. Na AD, essa comunhão foi menos perceptível: os membros chegavam sozinhos ou em duplas, circulando de forma isolada pelo complexo e limitando-se a cumprimentar outros com o tradicional “paz do Senhor”. Observou-se maior espontaneidade, nos termos de Whitehouse, apenas nos momentos que antecedem os ensaios do grupo musical, quando a hierarquização era temporariamente relaxada. Um elemento que contribui para esse distanciamento é a configuração espacial do complexo: como a Figura 21 sugere, ele é composto por vários prédios verticais, distribuindo as atividades administrativas e eclesiais — contabilidade, ensino, discipulado e ensaios de bandas — em um espaço capaz de receber mais de dez mil membros.

Outra característica marcante do culto da AD é a chamada “teologia de combate”, evidenciada nas pregações. Foi a única congregação em que testemunhei temas como ideologia de gênero, comunismo e socialismo sendo abordados de forma pejorativa, com tom de enfrentamento. O pastor do culto jovem, homem branco de aproximadamente cinquenta anos, afirmou em tom ofensivo: “Temos que enfrentar os inimigos de Deus, eles vão cair pelas mãos dos pequenos Davis guiados por Deus”. O sermão posiciona os evangélicos em confronto com “pautas contrárias a Deus” e enfatiza que “a mocidade — os soldados de Cristo — vai continuar defendendo a palavra”.

⁶⁴ Número de membros e tamanho da sede, por exemplo.

Figura 21 - Entrada para Assembleia de Deus - Templo Central



Foto: Extraída do Google Maps.

Nos cultos jovens, realizados todos os sábados às 19h, tanto o louvor quanto a pregação seguem um formato distintamente tradicional. Após utilizar o elevador do prédio para acessar o andar do culto jovem, deparei-me com um salão austero⁶⁵, de piso de cerâmica cinza e paredes brancas. No altar, havia o púlpito e cadeiras reservadas para os pastores, além de um espaço dedicado para quem conduz o louvor. A banda posiciona-se abaixo do altar e, mesmo contando com a maior diversidade instrumental observada até aqui, não ocupa o centro das atenções do culto. Em conversas com membros de outras igrejas, a frase “a glória é de Deus, não nossa” era recorrente. Na AD, isso não chega a ser um desafio, pois a lógica do culto privilegia o “mais sermão, menos louvor”. A ausência de luzes, hazer e grupo de dança apenas reforça a falta de elementos visuais chamativos que, para quem não pertence à congregação, poderiam ser confundidos com ostentação. Nos cultos jovens da AD, onde predominam cabeças grisalhas em vez de cabelos pretos, nota-se uma diferença marcante em relação às igrejas anteriormente analisadas, pois não há um protagonismo jovem. Na AD, tanto o culto quanto as lideranças refletem o posicionamento tradicional da congregação.

A configuração da AD — marcada pela presença de discursos politizados nos sermões e pela ausência de brilho nas apresentações artísticas — reforça a tese da predisposição ao conflito entre arte e religião em determinadas igrejas evangélicas. O fato da banda não ocupar o altar, a infraestrutura musical ser visualmente secundária, e o foco recair sobre sermões com elevada carga política, contribuem para uma inserção pública da AD que relega a cultura e a arte a papéis secundários. Em contraste com as igrejas previamente analisadas, nas quais se observa simbiose entre componentes religiosos e artísticos por meio de estratégias de demarcação entre Mundo e Igreja — permitindo intercâmbio entre ambas as categorias —, na

⁶⁵ Essa austeridade não significa ausência de estrutura tecnológica, pelo contrário. A AD foi a congregação mais avançada nesses termos, com sistema de som acusticamente adequado, telões e câmeras de vídeo robóticas.

AD essas categorias permanecem cristalizadas, e as expressões artísticas presentes nos cultos não têm qualquer pretensão de deslocar tais fronteiras. Não por acaso, a AD se identifica fortemente com o polo doutrinário da religiosidade⁶⁶, em que o apelo emocional é minimizado em favor da centralidade da mensagem religiosa, e em que concepções religiosas e artísticas tendem a adquirir uma dimensão mais universal e menos particularista, diferentemente das demais igrejas estudadas, mais associadas ao polo imagético.

Mas o que essa configuração implica para os grupos artísticos que atuam nos cultos da AD? O Templo Central conta atualmente com nove grupos ativos responsáveis pelo louvor em diferentes cultos e dias da semana: Banda Canaã, Orquestra Doce Harmonia, Coral Jovem, União dos Adolescentes, Coral Filadélfia, Grupo das Irmãs Monte das Oliveiras, Grupo das Crianças e Grupo de Casais. Considerando o enfoque deste trabalho nos cultos jovens, onde se imaginaria que a interação entre arte e religião fosse mais evidente, optou-se pela análise da Banda Canaã. Com cerca de oitenta membros, esse grupo é responsável pelo louvor dos cultos jovens. Acompanhei os ensaios realizados às terças e sextas-feiras, às 19h, e dialoguei com membros e lideranças para compreender a dinâmica do grupo no contexto da AD e sua percepção sobre a posição tradicional da congregação quanto às categorias de Mundo e Igreja.

Desde o início, ficou evidente para mim que a proposta assembleiana é a mais rígida e conservadora dentre as alternativas das igrejas evangélicas, incluindo as neopentecostais. Essa rigidez se manifesta de forma clara no modo como a Banda Canaã opera, aspecto ilustrado na Figura 22. Primeiramente, vale destacar que a estrutura da Banda Canaã difere significativamente dos ministérios de louvor como Ramanah e Topo, que se aproximam do modelo Worship. O repertório musical e os instrumentos adotados na Banda Canaã são mais próximos de um modelo marcial, com naipes de madeiras (flautas, clarinetes, saxofones), metais (trompetes, trombones, tubas, trompas, etc.) e percussão (baterias, tímpanos e percussão miúda), formando uma base harmônica robusta⁶⁷. Exige-se que todos os integrantes saibam ler partitura desde o início: os ensaios não são espaços de aprendizado. Antes de integrar a banda, os candidatos passam por um exame de aptidão, no qual devem reproduzir escalas musicais de acordo com seu instrumento; em caso de reprovação, retornam para as

⁶⁶ É importante frisar que essas observações se referem à AD no contexto AeR, onde o êxtase religioso é circunscrito pela experiência artístico-religiosa. A AD como uma totalidade pode apresentar maior afinidade com o polo imagético, considerando sobretudo a glossolalia presente em cultos. No entanto, no tocante à AeR, a congregação assembleiana utiliza práticas muito mais rotinizadas, que colocam doutrina acima da espontaneidade religiosa.

⁶⁷ Segundo os entrevistados, o que distingue a banda Canaã de uma orquestra é a ausência do naipe de cordas (violino, viola, violoncelo) e o coro (acompanhamento vocal).

escolas de música oferecidas gratuitamente pela própria igreja⁶⁸ — parte do abrangente programa de ensino musical da AD em âmbito nacional (Costa, 2021). Aproximadamente 20% dos que prestam o exame para ingressar na Banda Canaã são reprovados.

Figura 22 - Apresentação da Banda Canaã



Fonte: Extraída das redes sociais da AD - Templo Central.

Em segundo lugar, a Banda Canaã não possui função para vocalista, sendo esperado que as músicas executadas — todas extraídas da Harpa Cristã — sejam cantadas pelos fiéis no culto ou por convidados, normalmente pastores designados para o momento do louvor. A transformação do altar em palco, típica do modelo Worship, não se verifica na AD, justamente porque a ênfase performativa daquele modelo cede lugar a uma ritualística voltada para uma relação mais tradicional entre os evangélicos e o Espírito Santo, sem mediação direta pelo grupo de louvor. Fica evidente que o foco da banda está na música instrumental em si — nos compassos, nos tons e nos arranjos —, e não na letra da canção. Isso influencia nitidamente o tipo de experiência religiosa-artística proporcionada pelo culto assembleiano, em que a performance da banda não assume o protagonismo na condução da adoração.

Em terceiro lugar, além da ausência de vocalistas, a Banda Canaã tampouco prioriza instrumentos elétricos, considerados subversivos, como guitarra ou baixo. Embora esses instrumentos estejam disponíveis, a concepção estética musical do grupo orienta-se muito

⁶⁸ Muitos membros da Banda Canaã fazem parte do Conservatório Pernambucano, ou são discentes do curso de Música na universidade federal, ou seja, recebem treinamento formal em música para além do ambiente da igreja.

mais pelo clássico do que pelo moderno, privilegiando uma maior complexidade e equilíbrio entre os elementos melódicos⁶⁹.

Em quarto lugar, a postura rígida da Banda Canaã está refletida em sua estrutura hierárquica. Diferentemente dos demais grupos analisados, cujas estruturas são mais flexíveis e abertas à participação dos membros — como na Igreja da Família, que adota a visão celular no recrutamento para seus grupos artístico-religiosos —, na AD a hierarquia é estritamente pré-estabelecida. Conforme ilustrado na Figura 23, no topo do processo decisório está o maestro, profissional de música contratado pela igreja para coordenar as atividades da banda e exercer a regência. Abaixo dele encontram-se os assistentes, que podem, quando necessário, coordenar a banda e assessorar os integrantes em tarefas específicas. Em seguida, os chefes de naipe desempenham a função de coordenação de seus respectivos grupos de instrumentos — madeiras, metais e percussão — respondendo diretamente ao maestro e aos assistentes. Para otimizar a gestão dos naipes, foram também criadas as funções de subchefe, responsáveis por cada tipo de instrumento dentro do naipe⁷⁰ (por exemplo, um subchefe para flautas e outro para clarinetes no naipe de madeiras). Por fim, os demais membros da banda devem obedecer às orientações do maestro, dos assistentes, dos chefes e subchefes de naipe.

A disciplina é uma condição fundamental para participação e permanência no grupo. Os assistentes realizam chamadas para identificar os membros ausentes ou atrasados e, caso as faltas se tornem recorrentes, o integrante é chamado pelo maestro e afastado temporariamente da banda, sendo readmitido apenas quando se comprometer com a assiduidade exigida.

⁶⁹ A harmonia se trata do conjunto de sons tocados simultaneamente, enquanto a melodia se trata do conjunto de sons tocados sucessivamente. A flauta ou saxofone é um instrumento melódico assim como o piano e o baixo são instrumentos harmônicos.

⁷⁰ Chefes e sub-chefes de naipe também são responsáveis por pegar os instrumentos musicais que ficam guardados na igreja, seja para ensaios ou apresentações.

Figura 23 - Hierarquia da Banda Canaã

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3 BANDA CANAÃ

O fato de a interação entre arte e religião ter permanecido tradicional na AD significa que a congregação assembleiana não vivenciou nenhum drama social relacionado à maneira de lidar com o culto e o louvor? Na verdade, a AD também passou por uma grande mudança, mas, diferentemente dos casos observados na Yahweh Shammah e na Igreja da Família — onde houve liberalização da congregação, seja por meio de cismas ou conciliações internas —, a transformação ocorrida na Assembleia de Deus serviu para solidificar a relação tradicional entre arte e religião. Ou seja, não houve, propriamente, um drama social na Assembleia de Deus, mas sim uma cristalização das relações vigentes.

Essa cristalização se materializa com a criação e a distribuição da Rede Brasil, emissora de televisão fundada pela AD em 2010 com o objetivo de transmitir conteúdos evangélicos — como cerimônias, convenções e programas cristãos — em resposta ao avanço tecnológico e à necessidade de adaptação da igreja aos novos meios de comunicação, visando à difusão de seu discurso religioso (Silva & Nalini, 2016). Essa resposta foi, inclusive, estimulada pela agilidade com que igrejas neopentecostais se adaptam e se engajam com as tecnologias da informação (Moraes et al., 2017).

Com a Rede Brasil, as igrejas-mãe, ou seja, as sedes estaduais, passam a assumir uma relevância ainda maior em relação às milhares de igrejas-filhas, funcionando como referência tanto na condução do culto quanto na organização dos espaços e na atuação das bandas de louvor. Em Pernambuco, esse processo de mediação da AD – Templo Central ocorre desde 2012, quando o canal 14 passa a veicular a programação da igreja-mãe, incluindo as apresentações da Banda Canaã⁷¹. A visibilidade conquistada pela igreja e pelo grupo musical levou a uma profissionalização da banda, criada em 1994 no contexto de fanfarra⁷² — apresentações e desfiles em rua. A partir dessa mudança, a Banda Canaã passou a ser liderada por um maestro, adotou um processo de admissão mais rigoroso e desenvolveu um repertório sinfônico para execução dos hinos da Harpa Cristã.

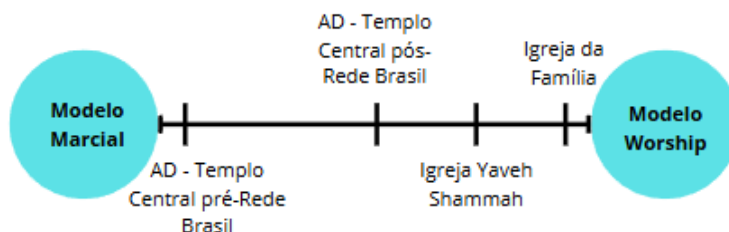
Simultaneamente, a mediação da AD gerou uma descentralização das atividades da banda, que não precisava mais viajar por todo o estado de Pernambuco, já que suas apresentações se tornaram acessíveis via televisão. O processo de mediação, ao impulsionar a profissionalização da Banda Canaã e descentralizar suas funções, deslocou o grupo de uma posição exclusivamente marcial para uma posição de maior equilíbrio. Na Figura 24, é possível visualizar esse processo como um continuum com dois pólos: de um lado, o pólo marcial, representado pela primeira fase da Banda Canaã como fanfarra; de outro, o pólo Worship, mais orientado para a performance, com uma composição estética que extrapola a música propriamente dita. No polo Worship, a música é caracterizada por poucas notas repetitivas até o final da performance e acompanhamento de teclado em pedal, semelhante ao som de string. Já no polo marcial, contando com naipes e proposta sinfônica, não há limitação do número de notas musicais.

A transformação vivida pela congregação e, conseqüentemente, pela banda, fez com que o grupo caminhasse para um relaxamento das práticas marciais, mantendo-se, porém, distante do polo Worship. À direita da AD – Templo Central neste continuum, encontramos a Yahweh Shammah e a Igreja da Família, representando congregações nitidamente alinhadas ao modelo Worship.

⁷¹ O fato da rede social Instagram ser fechada para o público assembleiano, que precisa solicitar entrada para seguir o grupo, sugere que a mediação da AD é limitada quando comparada às outras congregações analisadas.

⁷² Segundo as entrevistas, a Banda Canaã surgiu no bairro de Casa Amarela, com o nome original de Orquestra Missionária, há 87 anos atrás. A banda foi acompanhando a sede, de Casa Amarela para a Encruzilhada e, por fim, a Av. Cruz Cabugá no centro de Recife.

Figura 24 - Continuum Marcial x Worship



Fonte: Elaborado pelo autor.

Note-se que, diferentemente das outras igrejas, não houve na AD um drama social marcado por ruptura, crise e ajustes subsequentes. A distribuição dos cultos pela Rede Brasil integra uma estratégia deliberada da congregação de utilizar os meios de comunicação a seu favor. Por esse motivo, a mudança, em vez de ser interpretada como drama social que alterou fundamentalmente o funcionamento da igreja, pode ser vista como um contraponto ao modelo Worship associado a um cristianismo globalizado. A AD, com seu enorme alcance⁷³ e identidade cultural própria, tem incentivos para formular um modelo singular de cristianismo; é, por essência, global, porém, pelas retóricas pastorais, orienta-se muito mais pelo viés político do que artístico ou midiático. Isso não significa que a AD não use as tecnologias de informação e comunicação (TICs) a seu favor – e a Rede Brasil é exemplo disso. O modelo assembleiano, ao que tudo indica, rejeita a priorização do caminho cultural, reforçando a tese de predisposição ao conflito, secundarizando o papel da arte e cultura como pontes entre Igreja e Mundo. Na AD, o “dilema moral da liberdade artística versus a crença religiosa” é solucionado à moda tradicional: aparta-se Mundo e Igreja, limitando-se o papel da arte diante das doutrinas assembleianas.

O que o centrismo da AD significa para a Banda Canaã não é tanto uma maior liberdade no repertório ou na escolha de instrumentos. Em vez disso, esse centrismo aponta para uma via de profissionalização que distancia o grupo de suas raízes marciais – embora a herança dos múltiplos naipes, incluindo a percussão, permaneça, tal estrutura estava antes muito mais relacionada à ocupação das ruas, marchas e desfiles, que sempre foram, e ainda são (em menor grau), práticas tradicionais da AD. Com a consolidação da Rede Brasil, a Banda Canaã deixou de ser obrigada a participar dessas apresentações “braçais”, podendo se dedicar à execução de partituras complexas e refinar o trabalho musical. Indiretamente, isso acarreta certa liberalização interna do grupo. Antes da mudança, Diego, um dos membros,

⁷³ Existem cerca de trezentas mil congregações assembleianas em todo o mundo.

relata que a bateria não estava disponível para o grupo nem para a igreja como um todo, pois instrumentos como bateria, guitarra e baixo eram vistos como subversivos pelos crentes assembleianos. A intermediação de um maestro evangélico e membro da AD foi determinante para convencer o pastor-presidente da necessidade desses instrumentos para o pleno funcionamento da banda.

No limite, a transformação gerada pela Rede Brasil resultou na formação de uma ética específica para os músicos da Banda Canaã, marcada por uma responsabilidade dual: artística e transcendental. Podemos chamá-la de ética do artista assembleiano, que exige do músico duas obrigações entrelaçadas: tocar com excelência e comportar-se como um “músico cristão”. Diferente de outros grupos de louvor, onde a ética da excelência visa fornecer o melhor à igreja e a Deus, a ética assembleiana reforça a manutenção da separação entre Igreja e Mundo, perpetuando uma posição tradicional e conservadora. Nessa perspectiva, trata-se de uma ética que transforma os músicos da Banda Canaã em agentes reprodutores de uma identidade assembleiana marcada por uma noção exclusivista e binária de Igreja e Mundo.

Na ética do artista assembleiano, vigora uma lógica binária: músicos são separados entre aqueles “com casa na rocha” e “com casa na areia”. Os que não seguem uma vida cristã são vistos como construindo seu caminho em areia, enquanto os músicos cristãos constroem em pedra, resistindo às tempestades do mundo. Ser músico cristão, nesse contexto, exige transitar “no caminho de Deus”, restringindo-se ao repertório cristão e evitando contextos seculares, tais como boates ou casas de show. Essa conduta decorre da compreensão de que, ao converter-se na AD, o crente renasce para uma ética própria, que inclui regras precisas sobre o que deve ou não fazer.

Teologicamente, essa exigência de conduta foi justificada pelo Maestro Ramos ao citar as histórias de Sansão, Jonas e Adão – homens incumbidos de uma missão divina, mas que desviaram dos planos de Deus. O mesmo valeria para os músicos, que “devem andar no caminho do que Deus quer, e que é da natureza da carne nos levar para os caminhos que Deus não quer que a gente vá”. Para o maestro, os assembleianos “não são alienados coisa nenhuma; temos liberdade para escolher entre as coisas de Deus e as coisas do Mundo. Só compreende isso quem tem uma vida espiritual”. A ética assembleiana estimula uma autovigilância espiritual – de modo que os músicos avaliem suas atitudes, escolhas profissionais, músicas apreciadas, e saibam constantemente distinguir aquilo que pertence à Igreja daquilo inerente ao Mundo. Outro aspecto relevante é a relação com a tecnologia. Diferentemente de outras congregações analisadas, o uso do celular na AD é fortemente desencorajado: “Cuidado com o celular, não pense que Deus não está vendo”, alerta o

Maestro. Para garantir um culto santo e que agrade a Deus, o crente deve estar cognitivamente concentrado no divino, e o celular é percebido como ferramenta de distração, capaz de afastar mentalmente o fiel mesmo quando ele se faz fisicamente presente.

Essa ética assembleiana possui, então, um lado transcendental – relativo à espiritualidade e à separação entre o sagrado e o mundo profano – e um lado artístico, voltado à excelência na performance musical. “Viemos aqui dos nossos afazeres para glorificar o nome de Deus. Se cada um vier com esse propósito, viraremos uma tocha, uma verdadeira fogueira do Espírito Santo (...). Saíamos melhores do que entramos.” Os músicos são incentivados a “dar o melhor artisticamente ao serviço de Deus” e a excelência é vista como um chamado divino. “A gente soa a camisa porque a gente quer fazer o melhor (...). Lembrem-se, o Reino de Deus é tomado à força, tudo tem que ter esforço”, reforça o Maestro Ramos.

Portanto, essa ética dual predispõe os membros da Banda Canaã à vigilância constante, tanto dentro quanto fora da igreja: vigilância em relação ao Mundo – evitando misturas com o que não é de Cristo – e vigilância nas atividades artísticas, na busca por excelência. Essa dupla responsabilidade também está na raiz das principais tensões enfrentadas pelo grupo.

Em primeiro lugar, músicos profissionais muitas vezes não podem limitar sua atividade a eventos cristãos, o que gera conflitos com a liderança, que desaprova a “mistura com o Mundo”⁷⁴. Em segundo, a exigência de compromisso e concentração para participar do grupo pode ser excessiva para uma atividade não remunerada e de alta assiduidade. Durante os ensaios, era frequente a cobrança do maestro quanto à participação: “Pode contar comigo no ensaio, Maestro, mas no dia da banda, não aparece”, ironiza, reforçando o controle (“quem não veio, a direção vai estar observando”). Cerca de 30% dos membros têm problemas de frequência, seja por distância, transporte, ou questões pessoais. Em terceiro lugar, a busca constante por excelência pode gerar uma pressão emocionalmente nociva.

Sobre essa última tensão, é elucidativo que minha primeira visita ao campo tenha coincidido com o afastamento de uma informante fundamental, excluída por conflitos com o maestro. Sussurros e conversas paralelas indicavam um desentendimento que levou a lágrimas. Ainda naquela ocasião, o Maestro comentou: “Conhecemos músicos noviços que

⁷⁴ É importante mencionar que quando um crente entra para a AD, ou seja, se converte, ele é orientado por um discipulado que vai pegar o contato do crente e direcioná-lo para aulas sobre bíblia, doutrina e costumes da igreja. Apesar de não haver a mesma organicidade observada no movimento celular da Igreja da Família, os discipulados ganham conhecimento sobre a vida particular do crente e há um monitoramento do que eles fazem, onde se empregam, para onde vão nas horas de lazer.

entram, mas não participam, não estudam, e acabam se tornando músicos inseguros, sensíveis, que precisam de alguém ali do lado conduzindo. Às vezes, é melhor deixar a pessoa naquele canto, ao invés de ajudar”. Outros entrevistados confirmaram as tensões entre a busca por excelência e as limitações pessoais dos membros.

Podemos, assim, concluir que a ética do artista assembleiano não apenas contribui para a manutenção das categorias Igreja e Mundo em polos apartados, mas também é responsável por gerar fissuras no envolvimento dos crentes com o grupo musical. A mudança promovida pela Rede Brasil impulsionou a transformação da Banda Canaã em um grupo musical distintamente assembleiano, com repertório bem mais complexo do que o observado no modelo Worship. A AD optou por manter Igreja e Mundo separados, em harmonia com sua lógica exclusivista e binária, preterindo a via cultural em favor da inserção político-eleitoral na arena pública.

5.4 ANATOMIA DE UMA PERFORMANCE: CANAÃ

Desde agosto de 2023, passei a frequentar os cultos jovens da Assembleia de Deus – Templo Central, que ocorrem aos sábados, às 19 horas. Passei a alternar minhas visitas entre a AD, a Igreja da Família e a Yahweh Shammah ao longo do mês. Diferentemente das duas igrejas anteriores, de linhagem batista, porte pequeno ou médio e perfil neopentecostal, a AD representa uma igreja tradicional de grande porte, com uma ritualística altamente rotinizada, ainda que apresente momentos de espontaneidade, especialmente nas manifestações de glossolalia comuns durante os cultos.

Durante minhas visitas, chamou-me atenção a predominância de “cabeças grisalhas”, com homens e mulheres de todas as idades, da adolescência à terceira idade, participando do culto de modo indistinguível do que ocorre nos demais dias da semana. Ao contrário dos outros casos, a juventude não assume protagonismo e os grupos artístico-religiosos são estruturados de tal forma que a dinâmica entre arte e religião (AeR) não varia significativamente. Isso ocorre porque o dilema enfrentado pelos artistas cristãos, entre excelência artística e observância religiosa, é solucionado pelos caminhos tradicionais: há uma separação clara entre Mundo e Igreja. Consequentemente, um grupo assembleiano como a Banda Canaã não tem a função de mediação social entre música e fiéis, pois suas atividades refletem a estrutura hierárquica da igreja.

Essa estrutura tornava-se evidente durante os cultos. Em primeiro lugar, a banda nunca se apresenta sobre o palco, espaço exclusivo para os assentos acolchoados dos pastores e o púlpito. Em segundo lugar, os músicos são conduzidos pelo maestro, que lidera a banda

de costas para a plateia, gerando distanciamento entre grupo e fiéis. Diferentemente dos grupos analisados até aqui, o Canaã não performa diretamente para a congregação, atuando sob limitações físicas e simbólicas que impedem o grupo de adquirir protagonismo no culto. Na AD, não é o louvor que separa os sermões, mas os sermões que são intercalados pelo louvor. Em terceiro lugar, a própria configuração do grupo, com subdivisão em fileiras por naipes instrumentais, elimina a organicidade observada nos grupos das outras igrejas – todos os músicos sentam-se ordenadamente, tocando sob a coordenação vertical do maestro.

Na Igreja da Família e na Yahweh Shammah, os músicos se posicionam de modo espontâneo⁷⁵: vocalistas à frente, cordas ao lado, bateria ao fundo – uma disposição típica de uma banda pop na qual a liberdade de movimento do vocalista tem a intenção de gerar uma conexão direta com o público. A Banda Canaã, por sua vez, é tecnicamente uma banda, pois reúne diferentes instrumentos, incluindo teclado e contrabaixo, promovendo uma sonoridade multi-instrumental única; mas está mais próxima do modelo orquestral, tanto pelo repertório formal quanto pela disposição dos músicos. Todas as músicas tocadas pela Canaã são extraídas da Harpa Cristã, apresentando caráter menos enérgico e mais contemplativo em comparação às executadas nas outras igrejas. No campo da performance, observei cuidadosamente os maneirismos dos músicos: variavam conforme o contexto, com alguns mais alegres, outros sérios, muitos lidando com cansaço do trabalho aos sábados, somado ao compromisso noturno com a banda. Contudo, foi marcante para mim a rigidez dos corpos assembleianos; a ausência de grupo de dança se tornava óbvia pelo comportamento dos músicos. Nos momentos máximos, era possível notar apenas leves sorrisos.

Perguntei-me se essa rigidez seria fruto exclusivo da tradição pentecostal, e até que ponto o comportamento do grupo artístico seria apenas reflexo do posicionamento teológico da AD. Mais do que nos outros grupos analisados, decidi que deveria observar a origem dessas performances: os ensaios. Minha informante, Deisy, facilitou meu acesso à AD, fornecendo detalhes sobre datas, horários do culto jovem e o funcionamento geral do grupo Canaã. Em igrejas grandes, isso se traduz em vantagem para o pesquisador: em um único culto jovem, no complexo religioso, havia mais de trezentos fiéis, o que me permitiu passar despercebido na plateia – exceto pela barba, que destoava do padrão assembleiano. Com o bloco de anotações e roupas discretas, minha presença não foi percebida por artistas ou

⁷⁵ A disposição de bandas pop, com vocalista na frente, guitarrista e baixista nas laterais e baterista no fundo é fruto de uma evolução na performance da música pop para equilibrar demandas por melhor sonoridade, visualidade e conexão com o público. Ou seja, quando falo em espontaneidade, não quero dizer que a disposição é aleatória, mas sim que artistas de uma banda pop interagem em palco, são mais livres para a apresentação.

lideranças. Para os ensaios, no entanto, o cenário era diferente. Todas as sextas, às 19h, o grupo realizava seus ensaios para as apresentações semanais.

Na manhã de uma sexta-feira, consultei Deisy sobre a melhor hora para falar com a liderança. Recebi a notícia de que ela não fazia mais parte do grupo, mas me assegurou que eu deveria procurar o maestro e Diego para apresentar meu projeto e solicitar autorização. Estava ansioso para observar a interação do grupo num ambiente fechado, ausente da presença do público. Queria entender as razões da saída de Deisy, como se davam as relações entre os músicos e se a rigidez observada no culto estaria presente no ambiente do ensaio.

Às 18h30, já havia adentrado o complexo da AD e esperava no pátio pela chegada dos outros membros. Vi pessoas de diferentes perfis: adolescentes no celular, pais com filhos, idosos lendo a Bíblia. A exemplo do culto, o grupo Canaã não era composto majoritariamente por jovens. Na porta do salão onde ocorrem os ensaios, fui abordado pelo técnico de som. Expliquei o projeto, fui autorizado a aguardar junto com os integrantes pela chegada do Maestro Ramos, que teria a palavra final sobre minha permanência.

Dentro do salão, notei novamente o espaço organizado em fileiras de cadeiras para cada naípe, dispostas em plataformas para equilibrar a projeção sonora. Ficava claro que o grupo artístico-religioso era apenas uma entre várias dimensões da experiência na AD, jamais conquistando protagonismo pleno. Sentei-me entre os fiéis; a sala ia enchendo, mas não senti o calor, as conversas e camaradagem vistas nos ensaios de outros grupos. Apenas pequenos grupos conversavam discretamente; risos e brincadeiras eram raros. A maioria chegava, cumprimentava com um “glória do Senhor”, afinava o instrumento em silêncio e aguardava o maestro. Não se tratava de falta de satisfação ou alegria, mas de um comportamento mais sério e reservado, reflexo tanto da teologia ascética quanto dos incentivos da estrutura hierárquica.

Essa disciplina era sintetizada na figura do Maestro Ramos — homem alto, cabelos grisalhos, voz autoritária — que não apenas dirigia o ensaio, mas também coordenava quem entrava, quem saía e o comportamento dos músicos fora da igreja. Quando Ramos chegou, pontualmente às 19h, a postura dos músicos tornou-se ainda mais rígida. Após cochichar com Rosy sobre a situação de Deisy (“Não vamos tirá-la do grupo, ela está apenas afastada”), começou a distribuir ordens: solicitou que buscassem partituras e reforçou a necessidade do ensaio para corrigir os “grandes erros” do domingo anterior.

Logo todos estavam com suas partituras e instrumentos prontos. Esperei para me apresentar ao final, ao notar a intensidade do trabalho do maestro desde sua chegada. Ele iniciou o ensaio com uma oração e enfatizou: “O que aconteceu domingo passado não pode

se repetir”. Aparentemente, a banda perdera o ritmo durante uma música; embora conseguissem concluir a apresentação, a falha foi notável para ouvidos treinados. “Só vamos para o culto se eu achar que vocês têm condições”, declarou, em tom seco, típico de ambiente profissional, não de um ensaio não-remunerado. Tal ênfase na excelência era constante: “Lembrem-se: não estamos tocando para homens, estamos tocando para Deus”. O assistente do maestro levava um caderno de observações e lista de presença — assiduidade era critério básico de permanência.

Esse compromisso, porém, cobra seu preço. Espera-se do artista assembleiano que frequente os cultos, participe com excelência, siga as recomendações quanto à aparência, trabalho, convivência e lazer, tudo isso enquanto concilia trabalho, estudos e família. Quando a pressão aumenta, é natural que situações como a de Deisy se repitam. Sobrecarregada com responsabilidades externas e a obrigação de alcançar o nível de excelência demandado, ela acabou afastada do grupo. Ao longo do ensaio, não faltaram indiretas: “Às vezes, quando a gente vê alguém e tenta melhorar, a pessoa não consegue, não tem o preparo para se levantar, então é melhor deixar no canto mesmo”.

Na Assembleia de Deus, a ‘ética da excelência do artista evangélico’ compartilhada entre crentes desta congregação nos oferece uma definição própria de arte. Se na Yaweh Shammah, os crentes defendiam a arte como epifenômeno da prática religiosa, e na Igreja da Família, arte e religião se tratavam de zonas distintas, na Assembleia de Deus, a arte adquire uma qualidade teleológica, isto é, ela é feita com a finalidade de exaltar Deus. Consequentemente, todos os trabalhos artísticos devem ser executados mirando seu mais alto potencial. Os membros da Banda Canaã revelaram que eles veem a arte como resultado de vontade divina, destarte, há um esforço declarado em manter essa finalidade “pura”, sobretudo através de sugestões de que os membros da banda não devem praticar sua arte em contextos seculares, fora do círculo evangélico. Muitos membros, inclusive aqueles que não podem aderir a essas sugestões por razões práticas, internalizam essa definição de arte como elemento que distingue o artista assembleiano dos demais. A ‘arte para Deus’ é diferente de ‘arte no louvor’, pois na Assembleia de Deus, os crentes compreendem que a arte é um resultado da prática religiosa, e não apenas parte secundária dela ou mesmo algo com autonomia.

Com o encerramento do ensaio, os integrantes guardaram instrumentos, recolheram partituras e se despediram. Maestro Ramos finalizou com uma oração e lembrou a agenda do grupo para o próximo encontro. Ao final, aproximei-me do maestro, apresentei o projeto e expliquei o foco da pesquisa sobre a relação entre arte e religião em igrejas evangélicas,

ressaltando a diversidade dessas relações. Informei que já havia visitado duas outras igrejas e que a AD seria fundamental para ampliar minha compreensão. De olhar penetrante, o primeiro comentário do maestro foi: “O que você descobriu até agora?”. Surpreso pela incisividade da pergunta, respondi de forma diplomática, ao que ele sorriu e permitiu minha presença nos ensaios. Depois, procurei Diego e outros contatos para auxiliar nas entrevistas. Já próximo das 22h, enquanto cruzava o complexo rumo à saída e aguardava meu transporte, lembrei do personagem Terrence Fletcher no filme *Whiplash*: Maestro Ramos possuía aura similar de autoridade e disciplina, que dava o tom à Banda Canaã. Se havia menos espontaneidade nos termos de Harvey Whitehouse do que outros grupos, isso era em função da maneira como o grupo era organizado.

6. ANÁLISE ABDUTIVA: O MODELO TRIPARTITE E A TIPOLOGIA DOS PADRÕES AeR

Nesse capítulo, apresentaremos os produtos da análise abdutiva: o modelo tripartite de igrejas evangélicas e a tipologia dos padrões de interação AeR. Essas ferramentas são importantes para fazer sentido dos dados coletados, compreendendo que as variações observadas para cada caso de igreja e grupo artístico-religioso podem informar teorias sobre como arte e religião interagem. Essas teorias satisfazem os critérios da teoria do meio alcance de Merton uma vez que integram aspectos micro e macro da pesquisa, oferecendo uma explanação representativa do que ocorre em campo, sem perder de vista a importância da teoria para o enquadramento do fenômeno estudado. Depois, argumentamos que a arte observada nas igrejas evangélicas atuam como formas sensoriais nos moldes da teoria materialista de Birgit Meyer (2005; 2009).

6.1 MODELO TRIPARTITE DAS IGREJAS EVANGÉLICAS

Nos capítulos anteriores, descobrimos que, ao longo das suas trajetórias, as três igrejas analisadas adotaram modelos que representam formas que cada congregação desenvolve para se inserir no mercado religioso. Os modelos de igreja possuem implicações para a relação entre arte e religião, uma vez que, a depender do modelo, a igreja pode tomar uma atitude mais liberal ou conservadora em relação à produção de arte. Os modelos também representam modos de cristianismo que se adaptam ao contexto e intenções das congregações específicas. Os modelos de igreja ordenam as categorias nativas de Mundo e Igreja, utilizadas pelos artistas das igrejas para navegar as fronteiras do que é ou não permitido fazer, como conduzir o louvor, que movimentos utilizar na dança. Por fim, os modelos de igreja contêm também estratégias de demarcação para lidar com essas categorias, resultando em padrões de interação que variam de acordo com a mediação que os grupos artístico-religiosos realizam entre os índices – música e dança – e o público - membros da igreja.

Primeiro, é importante identificar as diferenças entre os modelos de igreja observados. Os modelos Localizado, Cosmopolita e Tradicional correspondem a modos de cristianismo numa região metropolitana em crescimento cujas mudanças afetam diretamente os territórios onde as congregações se encontram. No modelo Localizado da Igreja Yahweh Shammah, a herança que a congregação possui com o bairro da Bomba do Hemetério influenciou a liderança e membros a adotarem práticas de produção de localidade, caracterizada por ações sociais na Bomba e bairros adjacentes, em que foco da igreja está em fomentar uma conexão entre congregação e comunidades ao seu redor. No modelo Cosmopolita da Igreja da Família,

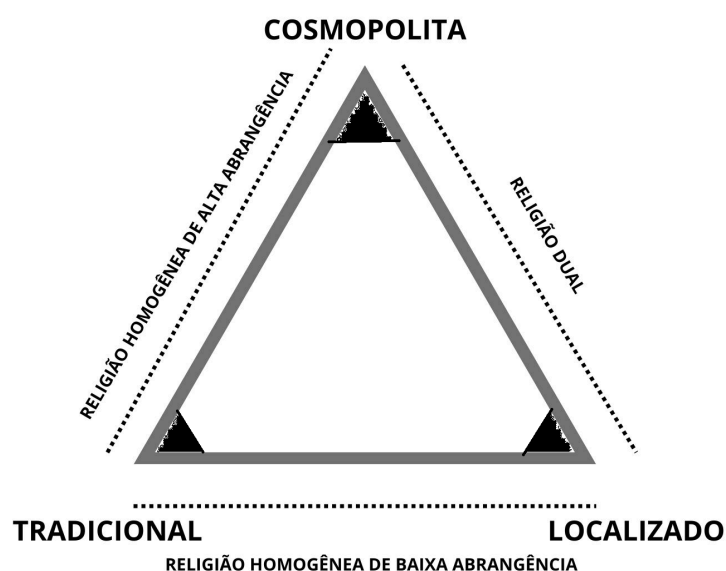
um padrão de qualidade advindo da Igreja Hillsong é importado no sentido de racionalizar as atividades da congregação, fazendo com que a igreja se conecte com um modo de cristianismo global marcado por liberalização e midiaticização dos cultos. No modelo Tradicional, a Assembleia de Deus - Templo Central nutre uma estratégia de manutenção das tradições religiosas formadas ao longo das décadas com uma proposta de cristianismo singular, muito mais fechado para o mundo externo e com afinidade para o projeto de poder das lideranças interessadas em explorar a via político-eleitoral de inserção na esfera pública.

É importante enfatizar que os modelos de igreja são criações humanas, e que como a análise etnográfica demonstrou, as lideranças das congregações exerceram agência no sentido de direcionar a igreja para um caminho específico, e qual modelo de igreja adotar. Por isso a importância dos dramas sociais, porque através deles descobrimos como as igrejas negociaram para estar onde estão hoje. Os modelos são usados para simplificar a realidade, e consequentemente parecem mecânicos, porém não se deve esquecer que os processos de formação dos modelos de igreja são vivos e repletos de conflito nos mais diversos níveis, desde demandas por instrumentos musicais novos vistos como subversivos até uma cisma entre membros em reação à mudanças. É nessa organicidade que encontramos o mecanismo que conecta os modelos de igreja com os padrões de interação entre arte e religião: as pessoas. Mais especificamente, os membros da igreja, sejam a liderança, os fiéis ou grupos artístico-religiosos que optam por leituras distintas do cristianismo. A Assembleia de Deus faz uma leitura singular do cristianismo mantendo a visão binária e exclusivista que a igreja possui desde os seus primórdios. A Igreja da Família adota um modo de cristianismo global, em afinidade com a Igreja Hillsong, empregando midiaticização e liberalização do culto para tanto. A Igreja Yahweh Shammah se envereda para um modo de cristianismo local, mais orientado para comunidades e territórios ao redor da igreja, gerando uma troca entre os dois que produz um senso de pertencimento da congregação muito mais fundamentado nas fronteiras dos bairros e zonas da cidade.

A partir da análise abdução, em que as teorias selecionadas para esta pesquisa são confrontadas com a análise etnográfica realizada, podemos formular um modelo capaz de identificar três componentes que estão no âmago das igrejas evangélicas. Esses componentes atuam como eixos para as congregações, servindo para melhor entender em que posição uma determinada igreja se encontra. Os eixos formam um modelo tripartite das igrejas evangélicas, informando qual modelo de igreja uma congregação mais se aproxima e o modo de cristianismo decorrente dessa aproximação. Como a figura 25 sugere, os eixos da Tradição, Cosmopolita e Localidade representam, respectivamente, os modelos Tradicional,

Cosmopolita e Localizado. No eixo da Tradição, o foco na manutenção do status quo, na conservação de normas rígidas no que diz respeito ao culto, o comportamento individual e de grupos artístico-religiosos definem o modelo assembleiano e de outras igrejas evangélicas de cunho conservador. No eixo Cosmopolita, o foco está na difusão do padrão de qualidade da Igreja Hillsong, ancorado num modelo Worship que informa como os cultos devem ser transformados para tornar a experiência religiosa mais atrativa, principalmente para grupos mais jovens, por meio da midiaticização e relaxamento de normas prévias. No eixo Localizado, o foco jaz na produção da localidade pelas mãos da igreja que toma iniciativas para costurar e manter relações com as comunidades locais ao redor da congregação, nutrindo um senso de pertencimento muito mais territorializado do que no modelo Cosmopolita.

Figura 25 - Modelo tripartite das igrejas evangélicas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda na figura 25, podemos ver que os eixos do modelo se conectam para formar modos de religião de acordo com a observância às normas religiosas tradicionais, o vínculo da religião a uma comunidade ou território específico e abrangência religiosa para múltiplas comunidades ou territórios. É importante destacar que os eixos identificados são tipos ideais que, na prática, dificilmente podem ser observados sozinhos. Uma igreja cosmopolita, que abraça a mudança e transformação das suas normas e costumes religiosos, possui uma doutrina minimamente observada que remete à igreja ao seu passado tradicional. De forma similar, uma igreja local que mantém suas tradições é obrigada a dialogar com outras comunidades e territórios, mesmo que esse diálogo seja na forma de exclusão e distanciamento, pois as igrejas vivem cada vez mais em sociedades abertas que exigem das

igrejas um posicionamento em relação à mudança de padrões. Ou seja, nenhum eixo pode ser observado em um estado puro, alheio aos outros eixos que compõem o modelo.

Acerca dos modos de religião, quando os eixos de Localidade e Tradição se encontram, temos em nossas mãos o modo de religião homogênea de baixa abrangência, isto é, a igreja mantém observância às normas religiosas tradicionais, às alterando marginalmente ao longo do tempo, e concentra suas atividades numa área geograficamente limitada, num território cujos laços sociais continuam a ter um alto grau de pessoalidade e familiaridade. Na conexão entre os eixos Cosmopolita e Tradição, a igreja adota um modo de religião homogênea de alta abrangência, em que a observância às normas tradicionais adquire uma proporção para além de um território ou comunidade, e os laços sociais que unem os membros passam a ter um grau elevado de impessoalidade, sendo governados pela relação vertical entre fieis e igreja, e não a relação horizontal fieis-fieis⁷⁶. Na terceira conexão, os eixos Cosmopolita e Localidade formam o modo de religião dual, em que a igreja está presa na busca por mudança de suas normas, e a manutenção do vínculo comunitário. A dualidade representa um estágio interstício no qual a igreja, em razão da sua expansão para novos territórios, abraça mudança limitada para alguma de suas normas, simultaneamente, ela não deseja alienar o território ou comunidade original e, portanto, busca equilibrar as duas orientações. Nesse interstício, podemos encontrar um verdadeiro laboratório religioso, pois cada igreja vai adotar um conjunto específico de normas que variam de acordo com o território a qual está vinculada. Certamente, é na terceira conexão que encontramos a maioria das igrejas independentes, frutos da 3ª onda neopentecostal.

Cada uma das igrejas selecionadas possui um eixo que é mais saliente, que pode ser identificado com maior facilidade durante os cultos. Na Assembleia de Deus - Templo Central, o eixo da Tradição é mais palpável, enquanto Igreja da Família fica próxima ao eixo Cosmopolita; já Yahweh Shammah fica mais próxima ao eixo da Localidade. No entanto, de acordo com o modelo tripartite de igrejas, a AD é identificável com o modo de religião homogênea de alta abrangência, justamente pelo grande número de fieis e pela postura conservadora que mantém mesmo comparada a outras igrejas evangélicas. Ambas Igreja da Família e Yahweh Shammah tem modo de religião dual, porém suas orientações são diferentes. A Igreja da Família está muito mais próxima do eixo Cosmopolita e, conseqüentemente, os laços com Jardim São Paulo deixam de ser mais intensos na medida em que a congregação almeja a globalidade que a HillSong possui. A Igreja Yahweh

⁷⁶ A mudança que se espera do eixo Cosmopolita vem na forma da adoção de normas religiosas doutrinárias, mais associadas à rotinização de rituais religiosos ao invés da espontaneidade da prática religiosa.

Shammah também enfrenta a dualidade, porém está mais inclinada ao eixo da Localidade. É uma igreja com filiais, inclusive em outro estado, porém as relações comunitárias do território original são vitais para a igreja, e não à toa as mudanças são muito mais controladas.

Não investigamos uma igreja homogênea de baixa abrangência. No entanto, é provável que igrejas filhas da AD estejam refletidas nessa conexão, bem como outras igrejas de orientação doutrinária, localizadas em um território singular. O modelo tripartite, apesar de ser pensado para o contexto evangélico, também pode ser aplicado para outras religiões, a exemplo dos terreiros de candomblé e mesquitas muçulmanas que também podem variar de acordo com os eixos do modelo. Outro aspecto do modelo que é digno de reflexão é a ausência dos fatores, quando as relações não são religiosas, ou são religiosas emergentes, ou seja, são as religiões dos primeiros profetas, dos xamãs, dos movimentos revivalistas que estão no centro da gênese religiosa.

Isso tem importantes implicações para as relações entre arte e religião. Como discutimos anteriormente, o modelo de igreja influencia os padrões de interação que a congregação vai assumir em relação à arte. Uma igreja assembleiana, que adota o modelo Tradicional, terá dificuldades em permitir abertura da arte para além de um papel secundário ao sermão. Já uma igreja voltada para um modo de cristianismo global a exemplo da Igreja da Família tem incentivos para transformar o papel da arte, que passa a assumir centralidade no culto por meio do louvor. Por fim, uma igreja que adota o modelo de Localidade como é o caso da Yahweh Shammah vai permitir uma abertura do culto em relação à arte, introduzindo inovações que reflitam as características das comunidades ao redor, ou seja, são igrejas camaleões que vão mudar de acordo com o espaço onde se localizam.

Enquanto o modelo assembleiano reforça a tese de predisposição ao conflito, em que Mundo e Igreja estão em posições antagônicas e, portanto, não há mudanças significativas na maneira de tratar arte e cultura como uma via para inserção da congregação na esfera pública, nos modelos Cosmopolita e Localizado das igrejas neopentecostais, Igreja da Família e Igreja Yahweh Shammah, essa via da culturalização parece ser a principal estratégia da igreja para sua publicização. Não obstante os esforços da Banda Canaã em mediar a música para a congregação, a ética do artista assembleiano apenas reforça um padrão de interação tradicional que mantém apartado o Mundo da Igreja. Nas igrejas neopentecostais, por razões específicas de cada congregação, as lideranças decidiram por uma abertura da igreja, em que as categorias Mundo e Igreja podem ser demarcadas de modo a propiciar um intercâmbio.

Essa abertura gerou diferentes padrões de interação entre religião e arte, bastante influenciados pelos processos de mediação que os grupos artístico-religiosos realizaram.

6.2 TIPOLOGIA DOS PADRÕES AeR

A mediação feita pelos grupos artístico-religiosos tiveram diferentes resultados em razão do fato de que a conexão entre público e índice foi diferente de grupo para grupo. Essas diferenças giram em torno da aceitação do público para com a arte e a autonomia que o grupo possuía para trazer essa arte. É uma via de mão dupla, pois um grupo sem autonomia artística não pode gerar uma maior aceitação do público, ou seja, a liberdade para o grupo agir sobre a arte é fundamental para entender porque determinados grupos possuem um tipo de padrão de interação enquanto outros não. Autonomia para ação também significa que os recursos adequados estão sendo alocados para determinado grupo, ou seja, que o mesmo tem uma base material adequada para agir com liberdade nas atividades artísticas. Como vimos no capítulo anterior, essa autonomia não é simplesmente conferida ao grupo, antes, há uma liderança e todo um modelo de igreja por trás que vai conferir o grau de autonomia variado para cada grupo. Grupos que não possuem aceitação, mas tem autonomia para agir precisam encontrar maneiras de negociar suas apresentações para que sejam aceitos pela congregação.

A partir desses dois eixos, autonomia de grupo e aceitação do público, podemos formar uma tipologia dos padrões de interação AeR. Como o quadro IX demonstra, existem quatro padrões de interação extraídos dos estudos de caso da Igreja da Família e Yahweh Shammah. Não é mera coincidência o fato dessas congregações serem de linhagem batista e terem uma orientação neopentecostal, uma vez que se tratam de duas características que enfatizam a experiência extática ainda mais que uma igreja pentecostal tradicional, e tendem a ser mais abertas à experiências de culto alternativas. Abaixo de cada padrão, podemos identificar os grupos artístico-religiosos associados com cada um. A Banda Canaã poderia entrar nessa tipologia, se não fosse o fato da mediação que ela realiza entre índice e público estacionasse as categorias Mundo e Igreja, por meio da ética do artista assembleiano que defende uma excelência artística acompanhada de exclusivismo perante o mundo externo, questões que fecham espaço para interação entre arte e religião para além das fronteiras tradicionais, em que arte ao invés de atuar com protagonismo, se mantém como mero coadjuvante na experiência de culto.

Quadro IX - Tipologia dos padrões de interação AeR

Autonomia do grupo/ Aceitação do público	Aceitação do público	N aceitação do público
Autonomia	Transformacional (Ministério Topo)	Conciliação (Ministérios Tangedor; Arca de Javé)
N autonomia	Instrumentalização recíproca (Ministérios Ramanah; Epêneto)	Antibiose (Ministério Freedom)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda de acordo com o quadro IX, o padrão transformacional, encontrado no primeiro quadrante, representa autonomia e aceitação do público, algo que o Ministério Topo experienciou quando o modelo Worship foi adotado na Igreja e nova liderança apoiou a racionalização do grupo de louvor no sentido de padronizar as atividades do grupo. Como consequência, a demarcação entre Mundo e Igreja foi transformada em um terreno transiente em que as duas categorias se cruzam, atuando como co-autores da experiência evangélica. No quadrante inferior à esquerda, a não-autonomia com a aceitação do público representa o padrão de interação da instrumentalização recíproca, comum nos ministérios Ramanah e Epêneto. Nesses grupos da Yahweh Shammah, a falta de autonomia é observada quando os grupos precisam se regular suas atividades artísticas “fechando as brechas” e convencendo o público de que a adoração do senhor pode ser feita através da música. Nesse padrão, a arte é tratada como uma muleta a ser usada pela religião e não adquire o mesmo protagonismo do padrão transformacional. A falta de autonomia desses grupos pode ser atribuída a fatores como o esforço que os mesmos grupos possuem em reduzir riscos de transgressão para não escandalizar o público e a ausência de amplos recursos para os grupos trabalharem.

No quadrante superior à direita, o padrão de conciliação é resultado da autonomia com a não aceitação do público. Esse padrão, observado nos grupos Tangedor e Arca de Javé, é reservado para os grupos que agem com liberdade artística em face à uma rejeição de parte ou todo o público. No caso dos dois ministérios sob este padrão, fica evidente que ambos mobilizam uma expressão artística, o pagode ou hip hop, muito cara para seus membros, mas que é subversiva para parte ou toda a congregação. Nesse sentido, esses grupos precisam negociar a demarcação do Mundo e da Igreja no sentido de garantir seu espaço. Essa negociação é feita por meio de concessões que os grupos fazem como no caso do Tangedor, uso de roupas formais, ou da Arca de Javé, exclusão dos elementos de humilhação dos oponentes associados ao hip hop secular. Em troca, eles podem usar trabalhar em cima das

expressões artísticas, ganhando autonomia para adicionar elementos estéticos ou converter ritmos musicais não-convencionais para a adoração de Deus. Isso resulta numa conciliação do Mundo e Igreja, em que o primeiro pode ser empregado para a expressão dual de adorar o senhor e expressar sua arte.

No último quadrante, o padrão de antibiose é caracterizado pela falta de autonomia e rejeição do público, algo observado no Ministério Freedom da Igreja da Família. Antibiose ocorre quando uma congregação concentra seus recursos em uma determinada atividade a ponto de obscurecer as demais e, como consequência, essas atividades não conseguem ter uma vida própria, não se tornando uma parte importante do culto. No caso do Freedom, a dominância do grupo Topo, sendo o carro-chefe da congregação no seu modelo de igreja Worship, escanteia o grupo de dança, que não recebe o devido apoio da liderança, se limitando a um papel secundário. Nesse contexto, a mediação realizada pelo Freedom vem no sentido de tentar corrigir essa falta de autonomia, introduzindo a dança espontânea a fim de dar mais liberdade para seus membros. Esse esforço do grupo, no entanto, não alterou a percepção do público de que a atuação na dança vem mais para apoiar o Topo do que para ser uma expressão por si só. Em termos de demarcação entre Mundo e Igreja, o padrão de antibiose não consegue negociar um intercâmbio coerente entre as categorias. É importante ressaltar que esses eixos de autonomia e aceitação do público não são fixos, e a agência dos grupos artístico-religiosos e das lideranças podem ser usados para deslocar um ministério de um quadrante para outro. A inanição que o Freedom sofre hoje em virtude da falta de apoio institucional pode ser substituída por uma outra relação capaz de alterar o padrão de interação entre arte e religião.

Esta tipologia também oferece uma avenida para compreensão sobre como os próprios evangélicos definem a fronteira entre fazer artístico e prática religiosa. Os grupos artístico-religiosos adotam estratégias de demarcação entre Igreja e Mundo que se tornam padrões de interação AeR em suas respectivas congregações ao longo do tempo. Através dos dados etnográficos coletados, podemos observar como essas demarcações são contenciosas, como elas dependem do protagonismo de lideranças e da composição de grupos dentro das igrejas. Aqui podemos perceber como existe uma conexão da perspectiva macro das igrejas com a experiência micro dos evangélicos que estão nos cultos e ensaios para performances. Ambas dimensões são inter relacionadas, uma vez que as escolhas das lideranças são sensíveis aos anseios dos crentes, e a experiência destes crentes é fundamentalmente moldada pelas ações das lideranças, seja da igreja em geral ou mesmo grupos artístico-religiosos, que estruturam a experiência religiosa do culto.

No caso da Igreja Yaweh Shammah, podemos observar que os grupos Ramanah e Epêneto instrumentalizam o corpo para adequá-lo à Palavra. Determinados movimentos de quadril e braço são restringidos durante as danças contemporâneas do grupo, e o potencial musical é canalizado para estritamente para o louvor, criando uma relação de instrumentalização recíproca entre prática religiosa e fazer artístico que resolve o dilema dos artistas evangélicos ao estabelecer um *quid pro quo* entre ambas esferas que resulta na aceitação de performance pelos fiéis, porém na ausência de autonomia do grupo para explorar sua arte de maneira mais transgressiva. Em contraste, grupos como Tangedor e Arca de Javé, dentro da Yaweh Shammah, adotam uma postura de conciliação entre as duas as esferas, conferindo equivalência ao fazer artístico do pagode ou hip hop perante à prática religiosa. Não há necessidade de troca recíproca como nos grupos previamente citados porque, nesse caso, a dança e louvor adquirem conotações divinas. O louvor do Tangedor é uma criação de Deus, assim como é a dança da Arca de Javé, destarte, a performance se torna um ato de expressão da vontade divina. O dilema é resolvido através desta asserção ontológica, que deposita as esferas em uma zona comum, enfatizando não a troca ou ajuste do artista evangélico, mas sim a plenitude do ser evangélico enquanto artista. Essa posição confere maior autonomia para que os grupos experimentem com sua expressão artística, porém eles ainda sofrem para serem aceitos pelo público de fiéis.

Sobre a Igreja da Família, observamos a mesma dinâmica no Topo e Freedom, pois as ações, e inações, das lideranças levam a padrões de interação que afetam a experiência dos crentes no culto. Aqui, o modelo cosmopolita sob a aegis do movimento HillSong incentiva a liderança da Igreja a se aproximar do modelo de performance Worship, com ênfase na abrangência, simplicidade e eletricidade da performance com o intuito de garantir da aderência de um público mais jovem e transversal, isto é, não-localizado em um bairro ou comunidade específica. A estratégia que as lideranças da Igreja da Família empregam é assimilar seus fiéis a uma comunidade global de evangélicos orientados por uma crescente hiperperformatização e midiatização da Sociedade da Informação. Para a experiência dos evangélicos nos cultos, isso significa maior integração com ferramentas tecnológicas, inclusive smartphones, e maior descentralização na interação com outros fiéis. O culto é importante, é o momento comunal de diálogo com e reverência ao Divino, porém são nas células que a base dos crentes se organizam e se socializam, garantindo que a experiência globalizada da Igreja da Família seja internalizada no âmago de cada evangélico.

Esse modelo confere ao grupo de louvor Topo proeminência, permitindo que ele adote um padrão de interação transformacional dentro da congregação. O Topo possui não apenas

autonomia para se auto-organizar, mudar estruturas hierárquicas e alterar a substância das performances, como possui também a aceitação dos fiéis da igreja que, desde o nível celular, se preparam para aderir àquele modelo de performance alinhado ao Worship. Em razão da prioridade das lideranças acerca do modelo Worship de performance, o grupo Freedom não consegue se desenvolver num ambiente onde os recursos organizacionais são alocados maciçamente para o Topo. Isso resulta num padrão de interação de antibiose, no qual o corpo dançante das participantes do Freedom não possuem nem autonomia nem aceitação dos fiéis para desenvolver uma coreografia capaz de enunciar assertivas sobre si mesmas. Destarte, enquanto no Topo, o dilema do artista evangélico é resolvido por meio do deslocamento da interação para uma zona transitória, onde os atores responsáveis pela feitura da experiência evangélica se tornam fluídos e não-fixos, onde a arte adquire co-protagonismo perante a Palavra durante as performances, para o Freedom, o dilema não recebe uma resposta clara devido ao estado subdesenvolvido do grupo diante das prioridades organizacionais da congregação, produzindo uma dança constantiva que, segundo as próprias participantes, já foi um avanço quando constatado o quadro de que este grupo permanece refém do louvor do Topo. Os corpos dançantes do Freedom não são livres da maneira como são os corpos da Arca de Javé, muito menos possuem a sofisticação ontológica observada através da estratégia de instrumentalização do grupo Epêneto. O modelo cosmopolita incentiva que a congregação da Igreja da Família permita que o grupo Freedom seja um grupo malogrado contato que o Topo seja bem sucedido em promover uma experiência de culto que duplamente ancorada pela Arte e Religião.

Por fim, na Assembleia de Deus, como já mencionado, não há um padrão de interação como nas demais congregações em razão da estaticidade das zonas do fazer artístico e prática religiosa. Antes de haver um deslocamento, na Assembleia observamos um enrijecimento dessas categorias que permanecem segregadas, garantindo uma experiência de culto no qual o Mundo é abolido da Igreja por meio de práticas e pregações contínuas no sentido de purificar o artista evangélico. Em contrapartida, este mesmo artista desenvolve uma ética que o premia por manter distância do Mundo, inclusive fora da Igreja. Estes artistas são treinados dentro de uma estrutura assembleiana com amplos recursos à disposição, com o intuito de garantir uma performance de excelência para Deus, porém são recomendados a privilegiar suas habilidades para contextos assembleianos, sejam eventos de outros crentes, e evitar performar em ambientes seculares onde o Mundo pode atentar contra este artista. Destarte, não foi surpresa não encontrar um grupo de dança dentro da Assembleia justamente pelo tratamento rígido que é conferido para a fronteira entre Arte e Religião e que, inevitavelmente, é transferido

para os corpos assembleianos, que são muito mais controlados do que corpos das congregações de origem batista.

Esta constatação foi corroborada pelos próprios participantes da Banda Canaã, que reconhecem, ao menos na matriz, uma rigidez que serve como referência para as igrejas filhas, que por não serem centrais, têm uma flexibilidade de ação maior. Muitos dos participantes, inclusive, congregam em ambas as igrejas matriz e filha, e relatam que o senso comunal é mais aflorado nas igrejas filhas, situadas nos bairros onde nasceram e que flertam com o modelo mais localizado que foi observado na Yaweh Shammah. Contudo, para o Templo Central da Assembleia de Deus em Pernambuco, o modelo Tradicional ainda é dominante e é incisivo de que o corpo assembleiano deve se distanciar do lamaçal do Mundo, incluindo performances artísticas que lançam mão de elementos seculares. Não à toa, apesar das mudanças da Banda Canaã, houve apenas um avanço de caráter incremental nas suas performances, em direção ao pólo Worship que é mais saliente na Yaweh Shammah e Igreja da Família. A performance da Canaã está mais próxima do pólo Marcial por justamente ser performada num contexto de maior rigor e disciplina espiritual, onde se espera do corpo evangélico uma abstinência em relação aos vícios do Mundo. Esse corpo é preparado para experienciar o culto sem que haja forte apelo emocional nas performances, mas sim uma deferência à Palavra a ponto de disciplinar este corpo para que sua performance seja a melhor possível, isto é, adequada às expectativas das lideranças assembleianas e, conseqüentemente, o limite tradicional se torna aceitável para grande massa dos evangélicos da Assembleia, senão gerando desistência de alguns dos membros que preferem trocar o rigor assembleiano pela liberdade de uma congregação independente.

6.3 ARTE GOSPEL COMO FORMA SENSORIAL

O que encontramos até agora sobre a interação entre arte e religião em igrejas evangélicas nos aproxima da abordagem materialista de Birgit Meyer. Seus trabalhos serviram para criticar as premissas modernistas em torno do declínio da religião, argumento elaborado por figuras como Manuel Castells (1996). Segundo o autor, na era da informação, a ascensão de uma sociedade em rede significaria um desprendimento das comunidades imaginadas, não mais confinadas a territórios fixos. Nesse mundo, a mídia e as tecnologias poderiam forjar conexões entre pessoas, gerando novas arenas públicas em paralelo aos estados-nações. Para Castells, a mídia viria no sentido de substituir a religião. Porém, como Jeremy Stolow (2005) pontua, houve um avanço disciplinar na medida em que deixamos de tratar religião e mídia como entidades separadas para compreender a religião como uma

mídia. Meyer é uma das principais responsáveis por esse deslocamento na medida que suas pesquisas se concentram em entender como a religião é capaz de transformar ou mesmo criar novas esferas públicas por meio da sua mediação.

O trabalho de Meyer se baseia filosoficamente nos argumentos de Hent de Vries (2001). Para ele, a filosofia moderna sofre ao conceitualizar mídia e religião como campos ontológicos distintos. De Vries (2001) defendeu que a religião poderia ser entendida como uma prática de mediação para acessar o transcendental, uma tecnologia da representação empregada por seres humanos como se fosse intrínseca a nós mesmos. Essa definição expandiu a noção de mídia, e Meyer (2009) capitalizou em cima disso ao afirmar que “religião não pode ser analisada fora das formas e práticas de mediação que a define” (tradução livre). Para Meyer e Moors (2006), o transcendental não é algo que se auto-revela para os crentes, e por isso depende de processos de mediação para que essas práticas consigam invocar ou mesmo produzir o transcendental de maneira particularizada para cada crente. Nesse sentido, a pesquisadora elabora o conceito de formas sensoriais que são modos autorizados de organizar e invocar acesso ao transcendental que moldam o conteúdo (crenças, doutrinas e símbolos), e as normas religiosas (Meyer, 2009). Essas formas possuem um papel central na modulação dos participantes como sujeitos religiosos, envolvendo-os em práticas particulares de culto. Formas sensoriais comandam um engajamento sensorial dos seres humanos entre si e com o divino, gerando sensibilidades específicas (Meyer, 2009). As religiões atuam através de formas sensoriais que são distintivas e que induzem padrões repetitivos de sentimento e ação, estão sujeitas a contestação e abandono.

O conceito de forma sensorial está intimamente ligada à noção de formações estéticas, que segundo Meyer, atuaria como um contraponto à ideia de comunidade imaginada de Anderson (1983). Para ele, preocupado essencialmente com o estado-nação, comunidades imaginadas eram entidades que incitavam um senso de pertencimento para seus membros que integravam a comunidade mesmo sem se conhecer. Em contraste, a formação estética de Meyer (2009) procura escapar de uma ideia de comunidade fixa ao integrar duas questões: a estética aristotélica⁷⁷ e formação de comunidades (*community-making*). Meyer (2009) deseja entender como as comunidades se formam e como sujeitos passam a compartilhar uma imaginação que é materializada através de formações estéticas. Seu foco é muito mais nos processos intervenientes que levam a formação de uma comunidade. Para tanto, sua análise

⁷⁷ Estética nos textos de Meyer (2009) está conectada com o conceito aristotélico de *aisthesis*, e diz respeito à experiência sensorial total, ao invés da concepção kantiana de estética associada ao belo.

busca compreender como as imaginações saem do nível de representação na mente humana para serem materializadas e experienciadas como real (Meyer, 2009).

O foco da pesquisa de Meyer jaz em entender como as novas mídias têm transformado a experiência religiosa, como as tecnologias da informação alteram como as religiões vinculam crentes em uma comunidade imaginada que é materialmente realizada. Seja cinema, redes sociais, música eletrônica ou câmeras de vídeo, Meyer lidera uma agenda de pesquisa que explora a transformação religiosa pelas mãos de novas mídias e tecnologias. Assim, essa abordagem é uma das bases da agenda AeR recentemente inaugurada com rigor aqui no Brasil. Para muitas religiões, a entrada na indústria cultural e a associação entre fé e entretenimento é crucial para a sua sobrevivência no mercado da cultura (Scola, 2017). Contudo, essa entrada não ocorre sem riscos, pois os grupos religiosos podem difundir formas religiosas não-reguladas que desafiam as autoridades em jogo, alterando expectativas em torno do deve ser sagrado e laico (Scola, 2017).

À luz da definição de Gell (1999) acerca da arte como uma tecnologia do encantamento, podemos aplicar os conceitos de formas sensoriais e formações estéticas para este estudo. Na nossa pesquisa, observamos como igrejas evangélicas publicizam suas mensagens religiosas através da música e dança, instigando uma política alternativa do pertencimento, capaz de superar as fronteiras que tradicionalmente separam Mundo e Igreja. Em veia similar à Biersdorfer (2002), afirmamos que igrejas evangélicas caminham cada vez mais na direção da tecnologia. Isso é evidente no caso da Igreja da Família em que a midiatização atua de forma preponderante no seu modelo de igreja. Porém, expandindo a nossa definição de mídia, a arte também entra nessa lógica e, como observamos, as igrejas evangélicas empregam expressões artísticas como ferramenta de mediação entre os crentes e o divino. Nosso foco na arte em igrejas evangélicas também corresponde à ênfase que Meyer aloca para o estilo da estética religiosa, algo capaz de liberar o pesquisador do significado e representações mentais uma vez que olhamos para para a aparência e os modos de realização sem considerá-los a priori como secundários.

A arte gospel, seja música ou dança, é uma forma sensorial na medida em que se trata de um modo autorizado de acesso ao transcendental, uma espécie de porteiro utilizado por crentes para transmitir a mensagem religiosa de maneira não-tradicional. Assim como formas sensoriais, a arte está submetida a processos de negociação e contestação entre membros de determinada igreja que vão decidir o tipo de alcance e sensibilidade da arte gospel. Como nossa pesquisa demonstra, os grupos artístico-religiosos dentro das igrejas assumem papel fundamental em mediar a relação entre arte e público. Esses grupos são os mecanismos que

explicam por que a mediação religiosa é efetiva, pois são eles responsáveis por moldar as normas religiosas perante a cada sujeito crente, servindo como uma linha de frente das demandas e aspirações que surgem da base de uma congregação. Sem a atuação desses grupos, é provável que a igreja não consiga formular o senso de pertencimento e, como consequência, gerar vínculos de pertencimentos que caracterizam as comunidades evangélicas.

Como demonstramos, parte crucial da arte em igrejas evangélicas são os processos de demarcação entre Mundo e Igreja, que basicamente definem os padrões de interação AeR, refletindo modelos de igrejas evangélicas. Para as formas sensoriais, isso implica que os modos de acesso ao transcendental são complexos, possuindo várias camadas capazes de interagir para resultar em comunidades distintas. O modelo assembleiano é diferente do modelo de globalidade, e essa diferença antes de ser exógena é o produto de escolhas dos agentes evangélicos nessas congregações, responsáveis por demarcar o Mundo e a Igreja e, com isso, o tipo de comunidade evangélica, ou formação estética. Essa complexidade acerca de como formas sensoriais como a arte funcionam é uma das causas por trás da proliferação de denominações evangélicas, uma vez que cada forma sensorial contém dentro de si o potencial para formar novos públicos mais tradicionais ou liberais, mais doutrinários ou imagísticos que, a despeito da diversidade, partem de uma herança cultural comum. A agência desempenhada pelos crentes, grupos e a própria arte é uma chave para fazer sentido da diversidade evangélica.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação demonstrou que a relação entre arte e religião é muito mais complexa do que sugere o senso comum acerca do conservadorismo evangélico. “Por que a surpresa? É a nossa cultura.” Essa frase da pastora Marta sobre a criação de um grupo de frevo na Yahweh Shammah sintetiza o achado central da pesquisa: evangélicos não se veem como externos à cultura brasileira, mas como participantes legítimos dela. No início desta pesquisa, havia um ceticismo em torno das intenções dos evangélicos para com a arte, no qual por várias vezes questionei se a interação AeR seria mais estratégica, visando trazer a juventude de volta para a igreja, do que uma expressão autêntica que realmente reflete as crenças dos evangélicos. Esse ceticismo se baseia numa concepção antinômica entre religião e esfera pública, elaborada com rigor por Max Weber (2005) e reproduzida pelo modelo racional de sociedade. Sob a ótica weberiana, as igrejas seriam incompatíveis com a arena pública e suas muitas camadas, incluindo a cultural.

O que a análise comparada das três igrejas procurou mostrar foi como esse ceticismo é infundado, uma vez que as congregações dessubstancializam essa antinomia entre religião e esfera pública à medida que operam modos de constituir públicos e atuar em espacialidades fora da igreja (Scola, 2021). Parte importante dessa esfera pública é a cultura. Clara Mafra (2011) sugeriu que setores evangélicos, insatisfeitos com a concepção de cultura apropriada pelos católicos e religiões de matriz afro-descendente, estariam produzindo seus próprios universalismos parciais, com iniciativas culturais para criar uma comunidade de pertencimento autenticamente cristã (Scola, 2021). A pesquisa demonstrou como esse universalismo parcial tem abertura para o Mundo, mostrando que evangélicos estão dispostos a realizar um intercâmbio no qual a cultura do Mundo é bem-vinda no espaço sagrado da Igreja. Obviamente, existem condições para que essa troca se materialize. Como observamos, a mediação dos grupos artístico-religiosos é crucial para o tipo de interação que a congregação vai ter com a arte, e as lideranças têm papel importante em prosseguir ou vetar certos tipos de interação. Por fim, os modelos de igreja predispõem as congregações para determinados tipos de interação à luz dos modos de cristianismo que a igreja adota. Como resultado dessas condições, observamos diferentes estratégias de demarcação entre Mundo e Igreja, revelando uma diversidade em como igrejas evangélicas lidam com cultura e arte.

Abrir a caixa-preta da relação entre arte e religião na experiência evangélica contribui para uma ampliação da compreensão dos evangélicos na esfera pública, para além da tese da predisposição ao conflito. Retomando a discussão política feita na introdução desta

dissertação, Burity (2018) define quatro vias de inserção na esfera pública, acentuando a preferência dos evangélicos pela via político-eleitoral. Quando observamos que evangélicos empregam arte de maneira reflexiva, a ponto de transformá-la em ferramenta importante para o andamento do culto, podemos afirmar que a via político-eleitoral deixa de ser o único caminho viável para evangélicos, e que a via da culturalização, ou seja, da produção de arte, ganha espaço para ser utilizada por muitas igrejas interessadas em um relaxamento entre as linhas que separam Mundo e Igreja. Isso corrobora o argumento do crente-cidadão de Maurício Júnior (2019), que afirma que a conduta do evangélico não se restringe a uma postura reativa. Pelo contrário, como a dissertação mostrou, os evangélicos são proativos na interação entre arte e religião, oferecendo soluções para conflitos inerentes ao “dilema moral da liberdade artística versus crença religiosa”. Durante a interação, os evangélicos também revelam que seu código moral, tido como binário e excludente, pode ser flexibilizado de modo a assemelhar-se ao código pentecostalite identificado por Birgit Meyer (2004) em Gana, onde entretenimento e performance convergem para criar uma leveza na maneira como evangélicos se inserem na esfera pública. Isso é observado na Igreja da Família e na Yahweh Shammah, duas congregações que atuam para tornar a arte o elemento principal na condução dos cultos.

O oposto também pôde ser encontrado na dissertação, como demonstra o caso da Assembleia de Deus - Templo Central, em que a liderança opta por manter Mundo e Igreja em suas posições tradicionais, perpetuando a arte como uma questão secundária na congregação. A mediação do grupo artístico-religioso vem no sentido de reforçar a tradição com a ética do artista assembleiano, que prega um distanciamento do Mundo e a subserviência do artista em relação à Igreja. Nesse caso, o código moral assembleiano se aproxima do termo pentecostaharsh, elaborado por Maurício Júnior (2019), em que o confronto e o estabelecimento das controvérsias servem de base para a inserção da AD na esfera pública. Se esse código “produz o sentido de um assalto do Estado e/ou da nação pela igreja” (Maurício Júnior, 2019), ele não é único. O crente-cidadão é muito mais diverso e aberto do que se imagina, e a forma pela qual ele supera a alienação social não se reduz à política. O crente-cidadão passa a fazer parte da esfera pública quando mobiliza referências musicais seculares para a adoração divina, ou quando aprende uma coreografia para apresentação de dança em um culto.

Esta dissertação também serviu ao combate ao tratamento refratário dos evangélicos enquanto nativos, realizado historicamente pelos pesquisadores sobre religião, que, à luz da onda conservadora que culminou na eleição de Jair Bolsonaro, constituiu uma cegueira

metodológica que dificultou a compreensão dessa comunidade para além de um fundamentalismo e conservadorismo tradicionais (Reesink e Braz, 2019). Esta dissertação comprovou como o universo evangélico não se resume à política, que a via político-eleitoral não é o único caminho seguido pelos crentes, e que os evangélicos, em vez de se colocarem à parte da cultura brasileira, como uma força exógena, se enxergam como parte dessa herança cultural, reconhecendo seu direito de falar e utilizar essa cultura. A abordagem metodológica comparada desta dissertação contribui para demonstrar que os evangélicos não são um monólito, que são capazes de explorar outras vias de inserção pública, a exemplo da arte, e que determinadas condições influenciam a atitude de uma congregação. Ou seja, há uma complexidade por trás dos evangélicos que precisa ser explorada para que possamos teorizar e explicar seu comportamento. A antropologia da arte pode ajudar nesse sentido, uma vez que a abordagem materialista, que domina esse subcampo, enfatiza os processos de mediação entre grupos em torno de uma expressão artística, possibilitando observar os movimentos dos evangélicos com maior dinamismo.

Esta dissertação também contribui para a agenda de pesquisa AeR formulada por Giumbelli e Peixoto (2021), na qual a união da antropologia da religião e da arte incentiva estudos com o objetivo de explorar a imbricação entre essas duas áreas. A dissertação corrobora essa agenda na medida em que analisa os processos de mediação de grupos religiosos em torno de expressões artísticas, empregando a teoria da agência de Gell, de natureza materialista. O foco da análise se desloca de questões de significado e representação para questões de escolha, liderança e grupos. O resultado mostra como religião e arte interagem de maneira mais complexa que uma simples oposição, existindo padrões de interação que variam de acordo com a configuração analisada.

Esta dissertação também ofereceu um exemplo de como um estudo pode ser comparativo, mobilizando mais de um caso empírico sem ignorar a complexidade existente no fenômeno social. Demonstramos como determinados tipos de expressões artísticas são tratados do ponto de vista comparado, como dança e música recebem tratamentos distintos a depender do contexto em que estão inseridas. O método comparado é essencial para que diferentes cruzamentos entre religião e arte sejam analisados, levando a uma compreensão mais ampla do fenômeno. A partir da análise abductiva, fomos capazes de traduzir os dados etnográficos coletados em produtos como tipologias e modelos que oferecem uma síntese do que foi observado em campo e que podem, em momento posterior, ser submetidos ao crivo empírico de outros pesquisadores. Mais importante do que qualquer método ou técnica de análise utilizada neste trabalho, a conscientização metodológica é crucial para a disseminação

de pesquisas antropológicas metodologicamente mais robustas, que lancem mão do método comparado para investigar AeR e além.

Este trabalho também possui suas limitações. Primeiramente, nossas conclusões são restritas à geografia urbana, uma vez que as congregações analisadas se encontram numa região metropolitana. No futuro, seriam bem-vindas pesquisas que demonstrem como a dinâmica AeR opera em contextos mais rurais e se podemos observar diferentes modelos de igrejas evangélicas para além do modelo tradicional. Em segundo lugar, reconhecemos que, embora o método comparado tenha permitido encontrar semelhanças entre os casos, uma abordagem mais intensiva poderia explorar com maior afínco questões de gênero, raça e classe social presentes nas congregações. Em terceiro lugar, este trabalho não esgota a agenda de pesquisa AeR, pois podem existir outras formas de solucionar o “dilema liberdade artística versus crença religiosa” em outros contextos religiosos que não o evangélico. Em investigações futuras, pode-se comparar como diferentes grupos religiosos de matrizes distintas lidam com esses dois mundos à sua maneira. Em quarto lugar, é possível explorar também outras expressões artísticas além da música e da dança, a exemplo do teatro, do cinema e da pintura, o que exigirá dos artistas religiosos novas estratégias de demarcação. Por fim, no contexto da antropologia da religião, em especial dos evangélicos — que continuarão a ter proeminência na literatura em razão da sua expansão na sociedade brasileira — estudos comparados entre igrejas-matriz e igrejas-filhas têm o potencial de testar não apenas o pressuposto de similaridade de ambas, mas podem ser um mecanismo importante no processo de balcanização das igrejas evangélicas, uma vez que o grau de autonomia conferido aos grupos artístico-religiosos pode influenciar no desmembramento de igrejas-filhas para se tornarem congregações independentes.

Em suma, esta dissertação revelou três contribuições centrais: (1) a desconstrução da antinomia entre religião e esfera pública; (2) a identificação de múltiplas vias de inserção evangélica na cultura; e (3) a demonstração da eficácia do método comparado para capturar a complexidade do fenômeno AeR. Se a pastora Marta nos lembra que evangélicos também são agentes ativos da nossa cultura, esta dissertação demonstra que compreender como os evangélicos se apropriam, transformam e produzem cultura na forma de arte é fundamental para entender não apenas o presente, mas também o futuro da sociedade brasileira.

Referências

- AGUIAR, Taylor Pedroso de. **A “Cultura” para o Reino: Materialidades e Sentidos da Adoração em uma Juventude Evangélica em Porto Alegre**. UFRGS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2020.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **O corpo na teoria antropológica**. Revista de Comunicação e Linguagens, 2004.
- ALMEIDA, R. D.. **Bolsonaro Presidente: Conservadorismo, Evangelismo e a Crise Brasileira**. Novos Estudos CEBRAP, 38. 2019.
- ALVES, C. F.. **A agência de Gell na antropologia da arte**. Horizontes Antropológicos, 14(29), 315–338, 2008.
- ANDERSON, Allan, **An Introduction to Pentecostalism: Global Charismatic Christianity**. 2004.
- ANDERSON, A., & HOLLENWEGER, W. (Eds.). **Pentecostals after a Century: Global Perspectives on a Movement in Transition**. Sheffield Academic Press/Continuum. 1999.
- ANDERSON, B.. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. London: Verso. 1983.
- ANDERSON, R. M.. **Vision of the Disinherited: The Making of American Pentecostalism**. Peabody: Hendrickson. 1979.
- APPADURAI, A.. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1996.
- AUSTIN, J.L.. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho do original *How to do things with words*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BADCOCK, Gary, **Light of Truth and Fire of Love: A Theology of the Holy Spirit**. 1997.
- BARRETT, Justin L. “**Theological Correctness: Cognitive Constraint and the Study OF Religion**.” *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 11, no. 4, 1999, pp. 325–39.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **Esboço de uma Teoria DA Música: Para Além de uma Antropologia SEM Música E DE UMA Musicologia SEM Homem**. ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 2014.
- BERNARD, H.R. **Research Methods in Anthropology**. Qualitative and Quantitative Approaches. Altamira Press, Lanham. 2006.
- BIERSDORJER, J. D. “**Religion Finds Technology**.” *New York Times*, May 16. 2002.
- BORN G, ed. **Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience**. Cambridge University Press; 2013.

- BOYER, P. **Religion explained:** The evolutionary origins of religious thought. Basic Books. 2001.
- BRAZ, Polyanny Lílian do Amaral. **O Corpo Santo:** construção e performance do corpo religioso das mulheres da Congregação Cristã no Brasil [recurso eletrônico] / Polyanny Lílian do Amaral Braz. – Recife : Ed. UFPE, 2016.
- BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. **Cenografias e corpografias urbanas:** um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, [S. l.], v. 7, n. 2, 2008.
- BURITY, J. **A onda conservadora na política brasileira traz o fundamentalismo ao poder?** In: ALMEIDA, R. de.; TONIOL, R. (orgs.). Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: Análises conjunturais. Campinas: EdUnicamp, p. 15–66. 2018.
- BUTLER, Judith. **Excitable Speech:** a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.
- CAMARGO, G. G. A. . **Antropologia da Dança:** um campo teórico e metodológico em consolidação, no Brasil. In: VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, RS. Anais da VI Reunião Científica. Porto Alegre: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2011. p. 1-6. 2011.
- CASE, Jay R. **“In Praise of Limitations,”** in Eric Miller and Ron Morgan, eds, *Brazilian Evangelicalism and the Hope of Renewal: An Inside and Outside Look*. New York: Palgrave Macmillan. 2019.
- CASTELLS, Manuel. **The Rise of the Network Society,** The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I. Cambridge, MA; Oxford, UK: Blackwell. 1996.
- PREFEITURA DO RECIFE. **Catálogo de agremiações carnavalescas do Recife e região metropolitana.** Prefeitura do Recife: Recife, 2009.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Reconhecimentos:** antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CHARMAZ, K. & MITCHELL, R. **Grounded theory in ethnography.** In *Handbook of ethnography* (pp. 160-174). SAGE Publications Ltd. 2001.
- CHUA, Liana, and Mark ELLIOTT, editors. **Distributed Objects:** Meaning and Mattering after Alfred Gell. 1st ed., Berghahn Books, 2015.
- CSORDAS, Thomas J. **Embodiment as a Paradigm for Anthropology.** *Ethos: Journal of the Society for Psychological Anthropology* 18 (1):5-47. 1990.
- DANTO, A. C. **What art is.** New Haven, Yale University Press. 2013.
- DANTO, A.C. **The End of Art:** A Philosophical Defense. *History and Theory*, 37: 127-143. 1998.

- DAVIE, Grace. **Religion in Britain since 1945**. Believing without belonging.(Making Contemporary Britain.) Oxford–Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994.
- DAYTON, Donald W. **Theological Roots of Pentecostalism**. Studies in Evangelicalism 5. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, Inc., 1987.
- DE AZEVEDO GREENWOOD, S. **Singing About the Creation in Christian Worship: The Creation of a Christian Environmental Consciousness**. In: Miller, E., Morgan, R. (eds) *Brazilian Evangelicalism in the Twenty-First Century. Christianity and Renewal - Interdisciplinary Studies*. Palgrave Macmillan, Cham. 2019.
- DIP, Andrea. **Ascensão da bancada evangélica na política**. Agência Pública. 2016.
- FEITOZA, P. **Historical Trajectories of Protestantism in Brazil, 1810–1960**. In: Miller, E., Morgan, R. (eds) *Brazilian Evangelicalism in the Twenty-First Century. Christianity and Renewal - Interdisciplinary Studies*. Palgrave Macmillan, Cham. 2019.
- FERNANDEZ, James. **"Fang Representations Under Acculturation."** In *Africa and the West: Intellectual Responses to European Culture*, Philip D. Curtin, ed. pp. 3-48. Madison: University of Wisconsin Press. 1972.
- FONSECA, A.B. **Evangelicals in Brazil: Analysis, Assessment, Challenge**. In: Miller, E., Morgan, R. (eds) *Brazilian Evangelicalism in the Twenty-First Century. Christianity and Renewal - Interdisciplinary Studies*. Palgrave Macmillan, Cham. 2019.
- FOSTER, Mary Le Cron. **"Symbolism: The Foundation of Culture"** In Tim. Ingold (ed.) *Companion Encyclopaedia of Anthropology*. London: Routledge. 1994.
- FRANKFURT, Harry G. **Freedom of the will and the concept of a person**. *Journal of Philosophy* 68 (1):5-20. 1971.
- FRASER, Nancy, **"Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da Justiça na Era Pós-Socialista"** p.252. n: SOUZA, J. (Org.) *Democracia hoje*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FRESTON, P. **Evangélicos na Política Brasileira**. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1-2, p. 26-44, 1992.
- FRESTON, P. **Protestantes e política no Brasil: da Constituinte ao impeachment**. Tese de doutorado. Unicamp, Campinas: 1993.
- FRESTON, P. ; **Pentecostalism in Brazil: A Brief History**. *Religion*, Lancaster, v. 25, p. 119-133, 1995.
- GARRABÉ, Laure; ACSELRAD, Maria (org.). **Campo de forças: olhares antropológicos em dança e performance**. Traduções: Giannina Greco, Giselle Guilhon Antunes Camargo, Laure Garrabé. Belém: PPGArtes/UFPA, 2020.

- GEERTZ, C.. **A interpretação das culturas**. Editora Vozes. 1973.
- GELL, A. **Definição do problema**: a necessidade de uma antropologia da arte. *REVISTA POIÉISIS*, 10(14), 243-259. 2018.
- GELL, Alfred & Hirsch, Eric (eds.) **The Art of Anthropology**: Essays and Diagrams. Althone Press. 1999.
- GELL, Alfred. **Art and Agency** : An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press. 1998.
- GELL, Alfred. **A rede de Vogel**: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*, 2022.
- GERRING J. **Case Study Research**: Principles and Practices. Cambridge University Press; 2006.
- GIBSON, MA, LAWSON, DW. **Applying evolutionary anthropology**. *Evol Anthropol*. 2015.
- GIUMBELLI, Emerson Alessandro; ARÊAS PEIXOTO, Fernanda. (org.). **Arte e Religião**: passagens, cruzamentos, embates. Brasília: ABA Publicações, 2021.
- GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works**: an essay in the philosophy of music. New York: Oxford University Press. 1992.
- GUILHON, Giselle; Acselrad, Maria. **Antropologia da Dança no Brasil**: passos e compassos de uma caminhada não-linear. *Música e Cultura*, nº 11 vol. 1, p. 135-164, 2019.
- WOLCOTT, Harry F.. **Ethnography**: A Way of Seeing. Walnut Creek, CA: Altamira Press. 1999.
- HOLLAND, Paul W. “**Statistics and Causal Inference**.” *Journal of the American Statistical Association*, vol. 81, no. 396, pp. 945–60. 1986.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022** : população e domicílios : primeiros resultados / IBGE, Coordenação Técnica do Censo Demográfico. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.
- INGOLD, T. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London ; New York, Routledge. 2000.
- INGOLD, T. **Anthropology is not ethnography**. *Proceedings of the British Academy*, 154, 69-92. 2008.
- KEANE, W. **The evidence of the senses and the materiality of religion**. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14: S110-S127. 2008.
- KING, G., KEOHANE, R. O., & VERBA, S.. **Designing social inquiry**: Scientific inference in qualitative research. Princeton University Press. 1994.

- KLAVER, M. **Hillsong Church: Expansive Pentecostalism, Media, and the Global City.** (Palgrave Studies in Lived Religion and Societal Challenges book series (PSLRSC)). Palgrave Macmillan. 2021.
- KOEHRSEN, Jens. **Middle Class Pentecostalism in Argentina: Inappropriate Spirits.** Leiden: Brill. 2016.
- KURATH, Gertrude Prokosch. "**Panorama of Dance Ethnology.**" *Current Anthropology*, vol. 1, no. 3, pp. 233–54, 1960.
- LAGROU, Elsje Maria. **Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio.** Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 093–113, 2003.
- LANGDON, Esther Jean. **Performance e preocupações pós-modernas na antropologia.** In: TEIXEIRA, João Gabriel L. G. (org). *Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- LATOUR, Bruno. **We have never been modern.** Cambridge: Harvard University Press. 1993.
- LAYTON, R. **Art and Agency: A Reassessment.** *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9: 447-464, 2003.
- LEWIS, Ioan M, **Ecstatic religion: a study of shamanism and spirit possession** (1971), New York, Routledge, 2003.
- MACHADO, Maria. das D. C.. **Religião e Política no Brasil Contemporâneo: uma análise dos pentecostais e carismáticos católicos.** *Religião & Sociedade*, 35. 2015.
- MAFRA, Clara. "**A arma da cultura**" e os "**universalismos parciais**". *Mana*. 2011.
- MARIZ, Cecília L. **Copying with Poverty: Pentecostals and Christian Base Communities in Brazil** Philadelphia: Temple University Press. 1994.
- MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- MAURICIO JUNIOR, Cleonardo. **Acordamos, somos cidadãos?: os evangélicos e a constituição ética de si na relação com o político.** *REVISTA ANTHROPOLÓGICAS* , v. 39, p. 99, 2019.
- MCGRANAHAN, C.. **Ethnography Beyond Method: The Importance of an Ethnographic Sensibility.** *Sites: A Journal of Social Anthropology and Cultural Studies*, 15(1). 2018.
- MERRIAM AP. **The Anthropology of Music.** Northwestern University Press; 1964.
- MERTON, R. K. **Social theory and social structure** (Revised and enlarged edition). Free Press. 1968.

- MEYER, B. **Introduction: From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding.** In: Meyer, B. (eds) *Aesthetic Formations. Religion/Culture/Critique.* Palgrave Macmillan, New York. 2009.
- MEYER, B. **“Praise the Lord”:** Popular cinema and pentecostalite style in Ghana's new public sphere. *American Ethnologist* 31 (1), 92-110, 2004.
- MEYER, B. and MOORS, Annelies. **Religion, media, and the public sphere.** Eds. Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, Indiana, 2006.
- MILLER, DANIEL, editor. **Materiality.** Duke University Press, 2005.
- MITCHELL, J.C. **Case and situation analysis**¹. *The Sociological Review*, 31: 187-211. 1983.
- MORGAN, R.J., Pereira, H.A. **Which Evangélicos?** Probing the Diversities Within Brazilian Protestantism and the Case for a “Middle Way”. In: Miller, E., Morgan, R. (eds) *Brazilian Evangelicalism in the Twenty-First Century. Christianity and Renewal - Interdisciplinary Studies.* Palgrave Macmillan, Cham. 2019.
- MORPHY, Howard. **The anthropology of art** in Ingold, T. (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life* (2nd ed.). Routledge. 2002.
- MUGGLESTONE, E. **Guido Adler's “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885):** An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1 - 21. 1981.
- MURPHY, Alexandra K. and JEROLMACK, Colin and SMITH, DeAnna, **Ethnography, Data Transparency, and the Information Age.** *Annual Review of Sociology*, Vol. 47, pp. 41-61, 2021, Vol. 47, pp. 41-61. 2021.
- NAVARRO, D.J., DRY, M.J. and LEE, M.D. **Sampling Assumptions in Inductive Generalization.** *Cognitive Science*, 36: 187-223. 2012.
- NIEWOHNER, Jorg, and Thomas Scheffer. **Thick Comparison :** Reviving the Ethnographic Aspiration. 1st ed. Leiden ; Brill, Print. 2010.
- ORO, A. P. ; MARIANO, Ricardo . **The reciprocal instrumentalization of Religion and Politics in Brazil.** *Annual Review of the Sociology of Religion* , v. 2, p. 245-266, 2011.
- ORTNER, Sherry B. **“Theory in Anthropology since the Sixties.”** *Comparative Studies in Society and History*, vol. 26, no. 1, pp. 126–66. 1984.
- PEIRANO, Mariza **A favor da etnografia** — Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1995.
- PEREIRA, Edilange Luiz. **A Cultura Carnavalesca Da Bomba Do Hemetério Como Recurso Econômico:** Uma Análise Pós-desenvolvimentista. 2015.

- PFEILSTETTER, R. **The Anthropology of Entrepreneurship**: Cultural History, Global Ethnographies, Theorizing Agency (1st ed.). Routledge. 2021.
- PIERUCCI, A F O. **Representantes de Deus em Brasília**: a bancada evangelica na constituinte. *Ciencias Sociais Hoje*, n. 11, p. 104-32, 1989.
- PINTO, T. de O. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora . *Revista De Antropologia*, 44(1), 222-286. 2001.
- PLATT, J. (1992). “**Case Study**” in **American Methodological Thought**. *Current Sociology*, 40(1), 17-48. 1992.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. **Structure and Function in Primitive Society**, Essays and Addresses. London: Cohen & West. 1952.
- REESINK, Mísia Lins ; BRAZ, P. L. A. . **Onde estávamos? A ?cegueira? antropológica, questões de gênero e o fundamentalismo cristão-protestante de extrema direita**. 2019.
- ROBBINS, Joel. **The Anthropology of Global Pentecostalism and Evangelicalism**. Edited by Simon Coleman and Rosalind I. J. Hackett, NYU Press, 2015.
- ROCHA, C. **Global Religious Infrastructures**: The Australian Megachurch Hillsong in Brazil. *Social Compass*, 68(2), 245-257. 2021.
- RODRIGUES DA COSTA, O. B. **Da harpa cristã ao hip-hop gospel**: como a música marca a identidade das Assembleias de Deus no Brasil. *ACENO*, 8 (18): 101-118, 2021.
- RODRIGUES DA COSTA, O. B. **Memória e identidades dos fiéis da Assembleia de Deus em relação ao urbano e ao campo**. *Revista Trama Interdisciplinar*, 11(2), 123–143, 2021.
- SANTOS, H. J. S. “**Alegrei-me quando me disseram**: vamos à ciber-casa do Senhor”: a mediatização das Assembleias de Deus em Pernambuco na pandemia. 2021.
- SANTOS, H. J. S. **Novas de guerra**: o protagonismo religioso da AD - Novas de Paz no cenário político de Pernambuco entre 2013 e 2023. Recife, 2024.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies** : an Introduction. London; New York: Routledge, 2002.
- SCOLA Gomes, Jorge . **Ver, visitar, participar**: a produção do bíblico com base em telenovelas brasileiras. In: Giumbelli, Emerson; Arêas Peixoto, Fernanda. (Org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. 1ed.Brasília: DF: ABA Publicações, v. 1, p. 193-234. 2021.
- SCOLA, Jorge . **A teledramaturgia bíblica pela TV Record**: sentidos e mediações a partir da produção da mensagem?. *CIENCIAS SOCIALES Y RELIGIÓN (IMPRESSO)* , v. 27, p. 41-71, 2017.

- SEEGER, Anthony. **Music and Dance** in Ingold, T. (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life* (2nd ed.). Routledge. 2002.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O Fazer-Dizer de Corpos**: modos de fazer dança e performance. 1er ENCUESTRO LATINOAMERICANO de INVESTIGADORES SOBRE CUERPOS Y CORPORALIDADES EN LAS CULTURAS, 2012.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo** : dança e performatividade / Jussara Sobreira Setenta. - Salvador : EDUFBA, 2008.
- SILVA, Francisco Jean Carlos da. **“Pentecostalismo e Pós-pentecostalismo”**. Revista Inter-Legere, no. 2 dezembro de 2013.
- SPECTOR, Stephen. **Evangelicals and Israel**: The Story of American Christian Zionism. Oxford Academic. New York, 2009.
- STOLOW, J. **Religion and/as Media**. *Theory, Culture & Society*, 22(4), 119-145. 2005.
- SUURMOND, Jeannine. **“Word and spirit at play** : towards a charismatic theology.” 1994.
- SYLVESTRE, Josué. **Irmão vota em irmão**: os Evangélicos, a Constituinte e a Bíblia. Brasília. Pergaminho. 1986.
- TAVORY, Iddo; TIMMERMAN, Stefan. **Abductive Analysis**: Theorizing Qualitative Research. The University of Chicago Press. 2014.
- TITON, Jeff Todd. **Worlds of Music** : An Introduction to the Music of the World’s Peoples / Jeff Todd Titon, General Editor. Second edition. New York: Schirmer Books, 1992.
- TURNER VW, Schechner R. **The Anthropology of Performance**. 1st ed. PAJ Publications; 1986.
- TURNER VW. **From Ritual to Theatre** : The Human Seriousness of Play. Performing Arts Journal Publications; 1982.
- TURNER, V. **The Ritual Process**. Structure and Anti-Structure. Brunswick and London: Aldine Transaction. 1969.
- TURNER, VICTOR. **Dramas, Fields, and Metaphors**: Symbolic Action in Human Society. Cornell University Press, 1974.
- UCKO, P. J. **Ethnography and archaeological interpretation of funerary remains**. *World Archaeology*, 1(2), 262–280. 1969.
- Van ECK, Caroline. **Art, Agency and Living Presence**: From the Animated Image to the Excessive Object, Berlin, München, Boston: De Gruyter (A), 2015.
- VAN GENNEP, A. **The Rites of Passage**. University of Chicago Press, Chicago. 1909.
- VELHO, O. **A religião é um modo de conhecimento?**. PLURA, Revista De Estudos De Religião PLURA, Journal for the Study of Religion, 1(1, Jul-Dez), 3–37, 2010.

- VRIES, Hent de. In Media Res: **Global Religion, Public Spheres, and the Task of Contemporary Religious Studies**. In Religion and Media, ed. Hent de Vries and Samuel Weber, 4–42. Stanford, Calif.: Stanford University Press. 2001.
- WAGNER, T., & Riches, T. (Eds.) **The Hillsong Movement Examined: You Call Me Out Upon the Waters**. (Charis). Palgrave Macmillan. 2017.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.
- WENTZER, Thomas Schwarz ; MATTINGLY, Cheryl. **Toward a New Humanism**. An approach from philosophical anthropology. Introduction to Special Section. In: HAU: Journal of Ethnographic Theory. 2018.
- WHITEHOUSE, H. **Arguments and icons** : divergent modes of religiosity. Oxford: Oxford University Press. 2000.
- WHITEHOUSE, H. **Modes of religiosity** : a cognitive theory of religious transmission. Walnut Creek, CA: AltaMira Press. 2004.
- WHITEHOUSE, H. **Mind and Religion** : Psychological and Cognitive Foundations of Religion. AltaMira Press. 2005.
- WHITEHOUSE, Harvey. “**Modes of Religiosity: Towards A Cognitive Explanation OF the Sociopolitical Dynamics OF Religion.**” Method & Theory in the Study of Religion, vol. 14, no. 3/4, pp. 293–315. 2002.
- WHITEHOUSE, Harvey. **Inheritance: The Evolutionary Origins of the Modern World**. Harvard University Press, 2024.
- YIN, Robert K. **Case Study Research Design and Methods** (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage. 2014.