

# Práticas musicais *gospel* no cotidiano e educação musical

GOSPEL MUSICAL PRACTICES IN EVERYDAY AND MUSICAL EDUCATION

ANDRÉ MÜLLER RECK Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs) ▶ andremreck@hotmail.com

## resumo

Este texto é resultado de uma pesquisa empírica apresentada como dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. O objetivo central da referida pesquisa foi analisar as práticas musicais na cultura *gospel*, a partir de uma perspectiva em educação musical. O foco analítico parte de uma compreensão da educação musical como uma área que se articula com outras áreas do conhecimento como sociologia, antropologia e etnomusicologia, e enseja possibilidades de debate sobre uma educação plural que considere o contexto sociocultural dos sujeitos, suas construções de identidades musicais e suas experiências cotidianas. Através de um estudo de caso, realizado mediante entrevistas, observações e diários de pesquisa, buscou-se lançar um olhar sobre os processos pedagógico-musicais e a construção de identidades musicais que ocorrem no grupo de louvor Somos Igreja da comunidade evangélica Igreja em Cruz Alta (RS). A constatação de elementos musicais significativos da cultura *gospel* oferece possibilidades de reflexão e anunciam problematizações referentes à educação musical, ao cotidiano e aos significados religiosos.

**PALAVRAS-CHAVE:** cultura *gospel*, música evangélica, identidades musicais

## abstract

The present text ensues from an empirical research submitted as a Master degree dissertation in the Pos-graduation Program in Education of the Universidade Federal de Santa Maria. The central objective of the referred research has been to analyze the musical practices in gospel culture, by a perspective in musical education. The analytical focus starts from a comprehension of musical education as an area which articulates together with other fields of knowledge, as sociology, anthropology and ethnomusicology, and enables possibilities of debate on a plural education which considers the sociocultural context of the subjects, their musical identity constructions and their everyday experiences. Through a case study, developed by means of interviews, observations and diary research registers, this work intended to take a look on the musical-pedagogic processes and the construction of musical identities which occur in the praise group 'Somos Igreja', in the evangelical community 'Igreja em Cruz Alta – RS'. The verification of significant musical elements of gospel culture offers possibilities of reflection and announces some questions about musical education, the everyday and religious meanings.

**KEYWORDS:** gospel culture, evangelical music, musical identityeducation

## introdução

Este texto pretende apresentar algumas considerações geradas a partir de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Lúcia de Marques Louro-Hettwer. Partindo do objetivo central de analisar as práticas musicais que ocorrem no grupo de louvor Somos Igreja da comunidade evangélica Igreja em Cruz Alta (RS), a pesquisa procurou compreender como se produzem essas práticas no contexto evangélico e como elas são vivenciadas e (re)significadas a partir de uma cultura musical *gospel*.

Ao lançar um olhar sobre as práticas pedagógico-musicais produzidas no âmbito *gospel*, enfatizando o meio evangélico pentecostal, suas experiências e construções de significados e identidades musicais sob uma perspectiva de educação musical e cotidiano (Souza, J., 2000), pretende-se contribuir para o debate da temática música-religião e seus possíveis desdobramentos em relação à educação. Nesse sentido a pedagogia da música, entendida na concepção de Kraemer (2000), não se esgota ao investigar os processos que ocorrem em ambientes institucionalizados de práticas educativas e se estende além, mergulhando no fluxo da dinâmica social e das práticas cotidianas.

Levando-se em conta o importante momento histórico com que a educação musical se depara hoje no Brasil, com a promulgação da Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do conteúdo de música no ensino básico (Brasil, 2008), parece justificável a discussão acerca de diferentes narrativas musicais, de forma a redimensionar a gama de reflexões e problematizações que envolvem a prática musical e seus processos educativos em relação ao desenho sociocultural em que são produzidos. Dessa maneira, percebe-se a importância de refletir sobre os múltiplos espaços de educação musical para, “a partir deles, entender diferentes relações e situações de ensino e de aprendizagem da música” (Queiroz, 2004, p. 102).

A música *gospel* no Brasil tem se destacado, desde o final do século passado, como um importante veículo para a divulgação do Evangelho, produzindo relações musicais entre os evangélicos em diferentes níveis. Através da *performance* musical nos cultos, como instrumento de louvor, e no entretenimento e consumo da música por um mercado específico, o evangélico produz significações musicais dentro de contextos específicos, seja na escuta, no fazer ou na maneira de interpretar os códigos musicais.

Para Zilmar Souza (2002, f. 134), “a música evangélica é produto do seu tempo, de elementos simbólicos e religiosos, que se somam aos conflitos da relação do homem (evangélico) com o mundo”. Evita-se assim tratar a música *gospel* como uma classificação genérica e totalizante, mas como uma importante manifestação da relação entre aspectos culturais, sociais e religiosos.

A música sempre exerceu uma importante função histórica na religiosidade protestante, e sua assimilação e reprodução está determinada pelo contexto em que ela é produzida. Falar no Brasil de música evangélica tradicional e música evangélica contemporânea é se reportar a duas concepções musicais históricas, que se processam ao mesmo tempo mediadas por um sistema de informações e um mercado em comum. Essas concepções informam muitas significações quando são adotadas pelo músico evangélico, pois tratam da aceitação ou não de elementos como a utilização de determinados gêneros e instrumentos musicais, a postura corporal, as técnicas instrumentais permitidas, etc.

É possível anunciar a emergência de um modo de vida *gospel*, representado na identificação com um determinado sistema de crenças e que se estabelece a partir das tensões entre o “modo de ser” evangélico tradicional, representado pela rigidez da identidade, e do “modo de ser”

evangélico contemporâneo, que contempla a dinâmica social dos indivíduos. Esses “modos de ser” são adotados e consumidos com relativa transitoriedade, através de um sistema de comunicação que integra redes de TV, rádio e mídias em geral e um mercado específico que movimentava diversos setores.

Talvez seja importante ressaltar que não é intenção do presente trabalho realizar uma sistematização ou uma tipologia generalizante da prática musical *gospel*, isolando-a do contexto específico em que ela é produzida, mas apontar elementos que se relacionam com o cotidiano dos sujeitos e seus horizontes de significados, constituídos a partir de uma cultura musical evangélica em constante tensão entre o tradicional e o contemporâneo.

Para a realização da pesquisa, optou-se por caminhos metodológicos referentes aos procedimentos instrumentais e analíticos característicos da pesquisa qualitativa, por compreender que a partir de tal abordagem seria possível uma análise mais ampla do espectro subjetivo e dos significados individuais e coletivos produzidos e mediados no contexto cultural específico.<sup>1</sup> A perspectiva metodológica qualitativa em educação musical não trata somente dos aspectos musicológicos envolvidos nas relações, mas também da interpretação dos silêncios, dos gestos, da teia de significados que configuram essas interações. Dessa maneira, investigar “não é aplicar simples procedimentos ou seguir indicações teóricas, e sim um ato interpretativo, produto da interação com o mundo social” (Kleber, 2008, p. 218).

Bresler (2007), apesar de identificar diversos enfoques de cunho qualitativo,<sup>2</sup> considera algumas estratégias que de uma maneira geral caracterizam uma pesquisa qualitativa: a descrição contextual dos personagens e eventos; a observação em ambientes naturais; a ênfase na interpretação tanto de questões êmicas quanto éticas;<sup>3</sup> e a validação de informações através da triangulação. Para a autora, as características fundamentais do paradigma qualitativo “têm a ver com um modo holístico de abordar a realidade que é vista sempre vinculada ao tempo e ao contexto, ao invés de governada por um conjunto de regras gerais” (Bresler, 2007, p. 8).

Foi realizado, portanto, um estudo de caso, através de observações participantes em ensaios, festivais *gospel* e nos cultos, assim como entrevistas semiestruturadas e análise de materiais de mídia produzidos pelo grupo. A análise dos dados, por sua vez, foi realizada a partir de categorias que foram sendo construídas durante o processo da pesquisa.

Sob a perspectiva do cotidiano, o processo de análise pedagógico-musical propõe a superação de modelos metodológico-instrumentais universais ou de categorias amplas e generalizantes. Uma perspectiva da sociologia da vida cotidiana nos processos de transmissão e apropriação musicais

## **caminhos metodológicos**

1. Detalhamentos teórico-metodológicos que orientaram a pesquisa são descritos em Reck (2011).

2. “Abordagens qualitativas são apresentadas através de nomes diferentes, incluindo naturalista, interpretativa, construtivista, estudo de caso e estudo de campo.” (Bresler 2007, p. 8).

3. Para Bresler (2007), as questões êmicas (*emics issues*) se relacionam com as perspectivas dos sujeitos da pesquisa, e as questões éticas (*etic issues*), com as perspectivas do pesquisador.

se compromete com a análise individual histórica, com o sujeito imerso, envolvido num complexo de relações presentes, numa realidade histórica preta de significações culturais. Seu interesse está em restaurar as tramas de vida que estavam encobertas; recuperar a pluralidade de possíveis vivências e interpretações; desfilar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiências fugindo dos dualismos e polaridade e questionando dicotomias. (Souza, J., 2000, p. 28).

Os colaboradores foram os integrantes do Ministério de Louvor Somos Igreja, organizado junto à formação da comunidade evangélica Igreja em Cruz Alta com o objetivo de louvar a Deus através da música. A escolha do grupo se justifica pelo fato de que apresenta elementos característicos da cultura musical *gospel*, tornando-o representativo de um fenômeno contemporâneo, embora permaneça singular pelas suas especificidades.

De modo que não sou músico *gospel*, nem pertenço a nenhum grupo religioso, é importante realçar o conflito que às vezes pode ter surgido entre a sedução pelo ambiente investigado, tal se apresentou para mim como um espaço de novas e fascinantes experiências musicais, e o estranhamento, a sensação de não estar “no meu lugar”. Nessa tensão evitou-se “aceitar tudo” (tratar alguns aspectos musicais com demasiada familiaridade ou superficialidade) ou “estranhar tudo” (tratar alguns aspectos musicais como exóticos), mas construir uma interpretação musical que seja capaz de desfazer generalizações e refazer conceitos.

Dessa forma procurei ajustar o olhar às relações musicais que se estabeleciam como improvisações, posturas e técnicas instrumentais, e como essas relações eram redirecionadas aos contextos socioculturais, sem perder de vista os aspectos sociorreligiosos, como os testemunhos e as orações, reinterpretados a partir de uma ótica musical e entendidos como experiências musicais. Nesse sentido se estabeleceram relações entre interpretações da pesquisa e interpretações musicais, gerando analogias e intersecções que transitavam nos espaços entre o olhar de músico e o olhar de pesquisador, em suas familiaridades e estranhamentos.

## contextualizando a música gospel no Brasil

O crescimento do número de evangélicos hoje no Brasil tem chamado a atenção da mídia como um fenômeno tanto religioso como social.

Desde a década de 80 cientistas políticos, antropólogos e sociólogos, sem contar padres e freiras, tentam entender um mistério digno das melhores elucubrações de teólogos católicos, de Santo Agostinho a Hans Kung: a conversão pacífica de 8 milhões de brasileiros às mais de 100 denominações evangélicas que existem no país. É um crescimento da ordem de 100%. No mesmo período, a população brasileira aumentou 31%, o que significa que os evangélicos se multiplicaram a uma taxa três vezes maior que a do país. (Barros; Capriglione, 1997, p. 86).

A *explosão gospel*, ou seja, as transformações no campo social, político, cultural e religioso relacionadas com o avanço tecnológico e dos meios de comunicação, principalmente entre os evangélicos, iniciada nas últimas décadas do século XX e ainda em formação, constitui-se de um fenômeno construído a partir da vivência dos diferentes segmentos que compõem o cenário religioso evangélico brasileiro e das mediações que estabelecem entre si.

A música evangélica, que sempre esteve presente nos cultos, ao longo da metade do século XX e início do século XXI, influenciada pelos contextos históricos, passou por

diversas modificações na maneira de produção, divulgação e consumo. Até a metade do século XX a música evangélica, denominada tradicional, apresentava algumas características musicais semelhantes como: estrutura musical com quadratura formal e frases metricamente correspondentes; melodia facilmente reconhecida no soprano; encadeamentos harmônicos em torno da tônica, subdominante e dominante da tonalidade; estilo predominantemente coral com acompanhamento de piano ou órgão (Frederico, 1998).

A partir da década de 1970, influenciados direta ou indiretamente pelo reavivamento musical evangélico que se deu nos Estados Unidos nos anos 1960 conhecido como Movimento de Jesus (Jesus Movement), alguns grupos musicais cristãos passaram a utilizar instrumentos não convencionais, como guitarras, percussão e bateria, e a introduzir elementos da música popular em seus louvores. No Brasil, Baggio (2005, p. 56) cita alguns artistas que de certa forma estavam “desafiando as regras do tradicionalismo rígido, trazendo estilos e melodias contemporâneas para dentro das igrejas brasileiras”: Luiz de Carvalho, que já na década de 1950 passou a utilizar o violão, que em muitas denominações cristãs era considerado um instrumento profano, e grupos musicais como os Jovens da Verdade, Vencedores Por Cristo, ELO e S-8.

O crescente fortalecimento de um segmento fonográfico evangélico e a utilização de meios de comunicação em massa, incentivada pelas denominações neopentecostais, na distribuição da música evangélica proporcionaram o desenvolvimento de uma nova proposta musical. A utilização de ritmos e instrumentos considerados populares passou a diferenciar a música cristã da música popular através de suas letras e não pelo seu gênero musical, que até então apresentava características tradicionais. No Brasil, a partir da década de 1990, o termo *gospel* passa a denominar a música que, independente do ritmo, instrumentação ou estrutura, contém uma mensagem do Evangelho. A partir de então é comum a utilização de termos como *rock gospel*, *jazz gospel*, *reggae gospel* e, mais recentemente, *hip hop gospel* ou *rap gospel*.

O termo *gospel*, “evangelho” em inglês, que se referia inicialmente a um gênero musical surgido nas comunidades protestantes negras americanas no início do século XX, é hoje sinônimo de música religiosa moderna ou da Música Cristã Contemporânea (MCC), ou seja, “passou a classificar um gênero musical que combina formas musicais seculares (em especial as populares como rock, as baladas, o samba, o sertanejo e até o *axé music*) com conteúdo religioso cristão” (Cunha 2004, f. 116).

Essas mudanças na maneira de conceber a música cristã não são, entretanto, vistas com bons olhos por todo o meio evangélico. Inúmeras críticas foram surgindo em diferentes níveis, desde moderadas até o radicalismo, dividindo opiniões entre os dirigentes dos grupos de louvores e os músicos cristãos. Não obstante, a partir do início desse século as diversidades musicais e culturais têm se tornado cada vez mais frequentes no meio *gospel*, acentuando-se através de um amplo sistema de mídias e de um mercado específico, e possibilitando novas formas de identificação do músico *gospel* em relação à música.

## a cultura musical gospel na construção de identidades musicais

Nos anos 1980 e 1990, o termo *gospel* foi utilizado no Brasil pela indústria fonográfica para designar um tipo específico de música evangélica, que apresentava principalmente elementos do *pop rock* e da música romântica norte-americana, e era produzida e distribuída para atender ao público evangélico em geral. Com a criação de segmentos especializados em gêneros musicais específicos como o *rock*, *hip hop*, etc., o termo *gospel* passou a identificar a música evangélica que era produzida em qualquer gênero musical: *pagode gospel*, *rock gospel*, *hip hop gospel*, etc.

De uma forma geral, a definição de músico *gospel* passou a ser utilizada para distinguir músicos cristãos de músicos não cristãos. No entanto, considerando as formas contemporâneas em que a música *gospel* tem se estabelecido, essa identificação não basta para localizar o músico *gospel* em relação à posição que ele assume a partir de suas diferenças entre o meio *gospel*, se pode ser descrito como tradicional ou contemporâneo, e como essa posição é vista por outras culturas musicais.

O trecho a seguir, transcrito de uma das entrevistas realizadas, procura ilustrar essa tensão:

Vamos dizer assim que o músico *gospel*, ele ficaria num fogo cruzado pelos tradicionais e pelo mundo... ainda há julgamento por parte do mundo, "ah esses crentes são tudo louco, ah esses crente aí, são uns baita sem-vergonha"... ainda há aquele tabu que o crente é isso, é aquilo, é quadrado, é antiquado, é cheio de regra, mas nós somos livres, o Senhor nos fez livres... e os tradicionais têm muitos conceitos de homens, muitas doutrinas de homens que impedem que a música *gospel* chegue na denominação deles... ainda que essas barreiras estão sendo quebradas, são poucas denominações que hoje você chega e não vai encontrar uma bateria, uma guitarra e um baixo... o que existe ainda é um preconceito assim por exemplo: tem que usar terninho, tem que usar gravata, não pode pular, a bateria é *light*, não pode ter distorção na guitarra; então o músico *gospel* ele acaba ficando assim, né, de um lado os tradicionais pra quem ele não ia poder tocar de tênis, camiseta e calça *jeans*, e do outro lado o mundo que quer uma fatia do mercado, mas que também continua julgando ele. (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Se por um lado o músico *gospel* é visto como conservador, "quadrado" e "antiquado" pela negação de certos costumes considerados seculares, por outro ele é criticado como "ousado" pela sua aproximação com os mesmos costumes. Essas posições invalidam identidades fixas, e sugerem a contextualização de quem é visto, por quem é visto e de como é visto.

Dizer que um músico é *gospel* é ao mesmo tempo dizer muito e dizer pouco. Se por um lado significa que ele faz parte de uma unidade de valores e crenças de caráter religioso que lhe estabelece uma identidade generalizante com outros músicos *gospel*, ao mesmo tempo essa categoria não dá conta das inúmeras influências musicais que lhe atravessam o cotidiano (as vivências musicais em família, a escolha por determinado instrumento ou gênero musical, as mídias) e como esses valores musicais são ressignificados e negociados, a partir de uma cultura *gospel*.

Reconhecer a dinamicidade do sujeito, em suas metamorfoses contextuais, implica o alargamento do conceito de identidade baseado no idêntico, no igual. Nesse sentido, o conceito estaria ligado a uma perspectiva onde a permanência ocuparia uma posição central no processo de identidade. Esse princípio de permanência não reconhece a alteridade como um movimento constituinte das interações sociais, e não percebe a diferença, a distinção como uma característica comum à espécie humana. Quando identificamos a partir da igualdade, passamos a "aparar" as distinções individuais para atingir a homogeneidade, desconsiderando o exercício da pluralidade e fechando algumas escutas para o diálogo entre as distinções.

Compreender as identificações musicais como processos que se dão também na diferença é descongelar os preconceitos sobre algumas identidades, criadas a partir de homogeneizações

e tipologias genéricas. Essa orientação permite que não pensemos em “desvendar” uma identidade, ou seja, desnudá-la em sua essência, mas entendê-la na dinâmica da vida social.

Ora, a identidade humana não é dada, de uma vez por todas, no acto do nascimento: constrói-se na infância e deve reconstruir-se sempre ao longo da vida. O indivíduo nunca a constrói sozinho: ela depende tanto dos julgamentos dos outros como das suas próprias orientações e autodefinições. (Dubar, 1997, p. 4).

Ampliando o entendimento de identidade para além de um carimbo que nos descreve como realmente somos, é possível estender esse entendimento para a identidade musical como “algo que vai se constituindo por muitas escutas e influências, que muda em determinados aspectos, que deixa alguns sons pelo caminho e seleciona outros, escolhendo o que gosta ou o que não gosta para ouvir ou cantar” (Torres, 2008, p. 238).

A influência da cultura musical *gospel* na construção de identificações musicais pode ser entendida como um complexo cruzamento e ressignificação de valores musicais, que subjazem ao rótulo de músico *gospel*. Compreender como essas identificações se produzem e se transformam implica lançar um olhar aos processos de socialização através dos quais elas se constroem e se reconstróem ao longo da vida (Dubar, 1997).

Talvez hoje seja possível anunciar que o sujeito na sociedade contemporânea ocidental está em contato com manifestações musicais em muitas situações diárias (mídias, supermercados, shopping center, praças, reuniões, festas, etc.). De fato, Jusamara Souza (2000, p. 174) nota que “a frequência da música no dia-a-dia leva-nos a afirmar quase não haver um espaço que esteja livre da música em suas diferentes formas”.

Numa perspectiva de educação musical construída a partir das relações do sujeito com o cotidiano, abre-se espaço para a compreensão de situações musicais que se produzem no dia a dia e que contribuem para o aprendizado musical. Durante a pesquisa realizada foi possível, através das entrevistas, sublinhar variadas referências que compõem a vivência musical dos atores. A escolha do instrumento, os primeiros sons, as músicas que marcaram e as influências musicais diárias fazem parte da trajetória do músico *gospel* e podem ser entendidos como elementos significativos na construção de sentidos musicais.

Lacorte e Galvão (2007, p. 29) apontam que algumas vivências musicais têm início “no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos”. Alguns dos entrevistados contaram que seus primeiros contatos musicais foram com a família, através de diferentes relações e influências.

Aprendi a tocar violão com minha mãe assim: ré, lá e mi, sabe? Três acordes ali e depois fui indo, isso entre 6 e 10 anos. (Daniel A., entrevista em 01/11/2010).

Minha família toda é pianista, meu pai cantava no coral e era baixista, minha mãe cantava no coral, então é... veio de família isso, e todo mundo nas reuniões de família sempre se reuniam pra tocar, minha vó tocava piano e todo mundo cantava ao redor do piano, aquela coisa toda. (Valéria, entrevista em 15/11/2010).

Olha, na minha família tinha... tem muitos músicos assim, primos... o meu irmão toca bateria e eu convivi muito com música gaúcha desde que eu nasci, desde criança. (Daiane, entrevista em 12/11/2010).

Gomes (2009, f. 15) considera a família enquanto lócus de prática e formação musical, “onde convivem e interagem pessoas de diversas gerações, com suas crenças e valores, com

## aprendizagens musicais no cotidiano

aspectos educacionais e práticas musicais imbricados no contexto socioeconômico da família". O autor ressalta que as relações de aprendizagens musicais na família "podem ser significativas para aqueles que, ao longo de suas histórias de vida, realizaram, concomitantemente, suas histórias profissionais como músicos" (Gomes, 2009, f. 194).

Algumas vivências musicais emergem do contato com um instrumento musical, seja nas mais variadas situações, e estimulam o sujeito, através de diferentes caminhos, a explorar e se interessar pela sonoridade desse instrumento. De acordo com entrevistados da pesquisa, podemos sublinhar alguns desses processos:

Foi com o violão... o Marcelo, nós morávamos juntos e ele ia trabalhar; e ficava o violão dele atirado lá... eu ia lá e fazia barulho e não saía nada. Daí ele tinha aquelas revistinhas, sabe, que comprava, daí eu comecei com aquelas revistinhas. Aí foi aquilo, né, meu, comecei a aprender a fazer notas. (Douglas, entrevista em 31/10/2010).

Eu devia ter uns 12 pra 13 anos, aí meu irmão comprou um violão e começou a tocar e eu olhava aquele violão, aí tentava e não conseguia fazer nada naquele negócio lá... aí eu pedi pra ele me ensinar, ele e um amigo dele, e ele disse: "Não, nós não vamos te ensinar." Aí eu fiquei brabo com aquilo, "tão pensando o quê", aí arranjei as revistas lá e comecei, 'ré', aquela coisa bem tosca, aí fui praticando, praticando. (Marcelinho, entrevista em 02/11/2010).

O trabalho de Torres (2004), que investigou as memórias musicais de um grupo de alunas de pedagogia, demonstrou que muitos aspectos musicais na vivência das entrevistadas emergiram de lembranças ligadas a contextos religiosos. Nesse sentido, a autora indica "aspectos de aprendizagem musical ligados aos rituais das igrejas, através dos ensaios de corais, de grupos de violão, de preparação de um repertório para as missas e cultos" (Torres, 2004, p. 66).

Alexandre, um dos colaboradores da pesquisa, conta que na adolescência, ao frequentar os cultos de uma denominação batista, passou a observar o que os músicos faziam, e quando surgia uma oportunidade tentava reproduzir o que via no instrumento, sendo que geralmente era incentivado com dicas sobre o fazer musical.

Como eu fui criado numa denominação evangélica, batista, a música sempre teve essa atração... aí pelos 10, 12 anos eu não tinha instrumento, mas eu via as pessoas tocarem e no final dos cultos eu ia lá, me envolvia lá, e pegava o instrumento de alguém e ninguém jamais me repreendeu, sabe, pelo contrário, as pessoas perguntavam "que que você tá fazendo Alexandre?", "ah, eu não sei, mas eu tô tentando fazer o que você tava fazendo", "ah, então você bota o dedo aqui, o dedo ali", então comecei ali já pelos 12 anos, os primeiros passos, primeiros sons, né. (Alexandre, entrevista em 15/11/2010).

Na tentativa de compreender os processos de aprendizagens e as construções de identidades musicais de um músico *gospel*, é necessário levar em conta as inúmeras histórias de vida e de situações musicais que se desdobraram em sua trajetória e a maneira como ele se relaciona com a música nos diferentes momentos da sua vida. Nesse sentido a aprendizagem pode ser vista como um processo no qual "criamos sentidos e fazemos o mundo possível" (Souza, J., 2008, p. 7).

A diversidade de identidades e práticas musicais que se produzem em cada comunidade evangélica possibilita uma crítica à visão generalizante da música *gospel*, fazendo-se necessário entendê-la como múltipla e complexa, produzida a partir de relações socioculturais específicas. É comum que cada denominação evangélica, no âmbito musical, estabeleça certos códigos morais e estéticos, gerando assim inúmeras concepções de experiências musicais e diferentes processos de transmissão e apropriação de conhecimentos musicais, que deverão respeitar a conjuntura desses códigos.

Deixar de ver a identidade musical *gospel* através do binômio sagrado/profano ou cristão/não cristão proporciona outros horizontes de análises ao compreendê-la como uma complexa rede de relações entre as vivências musicais dos adeptos, antes ou depois da conversão; as posições musicais que o sujeito assume em determinadas denominações, dentro das relações sociais; e a partir da regulação que a cultura *gospel* exerce, principalmente através da mídia e do mercado.

Essa perspectiva permite tecer perguntas e problematizar sobre a identificação musical *gospel*. No mesmo grupo de louvor podem-se encontrar músicos que produziram seu conhecimento musical a partir de múltiplas experiências: no ensino superior, com a família (cristã ou não), na escola, em outras denominações (evangélicas ou não), músicos “da noite” convertidos, autodidatas, etc. Como os músicos *gospel* se relacionam (ou não) com essas diferenças? Como elas “deixam de existir” quando o músico se identifica como músico *gospel*? Como a identidade musical é regulada pela cultura (mídia/mercado)? Como o indivíduo vive as tensões entre uma identidade musical instituída (mediada pela cultura) e outras identidades musicais (família, amigos, escola)?

São perguntas que podem se desdobrar em outras mais, gerando problematizações e despertando inquietações sobre um conceito que muitas vezes é tido como essencial ou místico, do músico evangélico que “encontrou” sua vocação. Pode-se questionar, portanto, a constituição de uma identidade musical evangélica como algo fechado, “puro” e estagnado; considerando-a, por outro lado, em configuração e em conflito com outras identidades musicais, outras experiências vivenciais.

A compreensão de diferentes narrativas musicais prevê a superação de modelos etnocêntricos e metanarrativas musicais,<sup>4</sup> atentando para outras situações de experiências musicais: o improvisado, o imprevisto, o acontecimento, a oração como *performance* musical, o testemunho, os mitos e crenças que contemplam o fazer sonoro *gospel*. Do ponto de vista musical é importante conhecer e refletir sobre diferentes expressões musicais, não apenas rotulando-as como “exóticas” ou “curiosas”, mas como elementos de uma cultura musical, carregados de significados.

Ampliando o horizonte das questões, é possível se perguntar sobre como alguns significados religiosos podem ser pensados e trabalhados em contextos musicais institucionais,

4. Nesse sentido, Luedy (2006, p. 105) tece críticas à perspectiva de uma teorização educacional “baseada numa concepção perfectiva e conservadora de cultura, que termina por reduzir as possibilidades de fazer/compreender música somente àquelas da tradição ocidental erudita” algo que, “regra geral e infelizmente, é ainda representativo da maneira como as instituições de ensino superior em música encaram os conhecimentos e as experiências prévias daqueles que ingressam em seus programas de ensino”.

como a escola ou o ensino superior público, por exemplo. Colocar na pauta discussões sobre o tema pode suscitar um repensar acerca de algumas práticas pedagógicas, matrizes curriculares, diversidade musical e políticas públicas.

Luedy (2006, p. 106) aponta que uma prática pedagógica em música

que busque desenvolver uma compreensão teórica das experiências prévias e cotidianas de nossos alunos e alunas, que busque articular os saberes envolvidos em tais experiências com os assim chamados saberes “eruditos”, poderia ser mais efetiva – tanto do ponto de vista do compromisso ético-democrático para com a diversidade cultural existente quanto do pedagógico, ou seja, do aprendizado.

Durante o desenvolvimento da pesquisa tive oportunidades para abordar o tema em congressos e encontros de educação, levantando algumas considerações sobre educação musical no sistema escolar e questões de pluralidade religiosa (Reck, 2010; Reck; Louro, 2010a, 2010b). Podemos, portanto, nos perguntar sobre como transitar na escola essas significações religiosas. E, afunilando a questão, como tratar de música(s) nas escolas levando em consideração as significações religiosas dos alunos? A pergunta não exige uma solução prática, nem um método ou um modelo, mas que o educador musical compreenda que existem relevâncias de ordem de significações religiosas que implicam a escolha do repertório a ser trabalhado, a utilização de determinados instrumentos ou na postura e expressão corporal, além de outras considerações.

Seguindo perspectivas de uma educação musical baseada no cotidiano (Souza, J., 2000), o educador musical, ou o responsável pelo ensino do conteúdo musical, ao trabalhar na escola, deverá levar em consideração a experiência pessoal que o aluno tem com a música. Embora a maioria das denominações evangélicas admitam hoje o uso de diferentes gêneros musicais em seus cultos, ainda pode-se perceber em alguns casos certas restrições.

No universo complexo da sala de aula essas diferentes posturas poderão entrar em choque, seja na não aceitação do aluno evangélico ao repertório proposto, seja na situação inversa, da não aceitação de um repertório exclusivamente evangélico por parte de alunos de outras crenças e religiões.

Não se pode negar que os alunos têm experiências e não se pode negar que essas experiências são importantes para o processo de aprendizagem, mesmo que se possa dizer que são limitadas, iníquas, infrutíferas ou seja o que for. Os alunos têm lembranças, famílias, religiões, sentimentos, linguagens e culturas que lhe proporcionam uma voz distinta. Podemos engajar criticamente essa experiência e ir além dela. Mas não podemos negá-la. (Giroux, 1999, p. 28).

As particularidades da música cristã contemporânea, e ainda mais especificamente das inúmeras denominações evangélicas, abrem espaço para múltiplas considerações sobre como a educação musical nas escolas, principalmente as públicas, de caráter laico, irá se relacionar com essas particularidades. Tomando cuidado para não correr o risco de negar ou desvalorizar significações musicais pessoais, ou de reduzir e classificar a música *gospel* como uma forma de música “diferente”, recorrendo assim a uma interpretação restrita de multiculturalismo, o educador musical deve estar aberto ao diálogo, promovendo uma maior aproximação entre o ensino musical e as vivências musicais pessoais dos alunos, podendo a partir daí estabelecer novos significados musicais, que ampliem a concepção de música numa perspectiva plural e complexa.

## referências

- BAGGIO, S. *Música cristã contemporânea*. São Paulo: Vida, 2005.
- BARROS, A., CAPRIGLIONE, L. Soldados da fé e da prosperidade. *Veja*, São Paulo, n. 1502, p. 86-93, 2 jul. 1997.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos. *Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, 2008. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm)>. Acesso em: 10 nov. 2011.
- BRESLER, L. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. Tradução de Sérgio Figueiredo. *Revista da Abem*, n. 16, p. 7-16, março 2007.
- CUNHA, M. do N. "*Vinhos novos em odres velhos*": um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religioso evangélico no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- DUBAR, C. *A socialização: construção das identidades sociais profissionais*. Tradução de: Annette Pierrette R. Botelho e Estela Pinto Ribeiro Lamas. Porto: Porto Editora, 1997.
- FREDERICO, D. C. de S. *A seleção de cantos para o culto cristão: critérios obtidos a partir da tensão entre tradição e contemporaneidade na música cristã ocidental*. Tese (Doutorado em Teologia)–Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 1998. Disponível em: <<http://www.musicaeadoracao.com.br/livros/tensao/index.htm>>. Acesso em: 13 out. 2009.
- GIROUX, H. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: ArtMed, 1999.
- GOMES, C. H. S. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. Tese (Doutorado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- KLEBER, M. Projetos sociais e educação musical. In: SOUZA, J. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 213-236.
- KRAEMER, R.-D. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 51-72, abr./nov. 2000.
- LACORTE, S.; GALVÃO, A. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 17, p. 29-38, set. 2007.
- LUEDY, E. Batalhas culturais: educação musical, conhecimento curricular e cultura popular na perspectiva das teorias críticas em educação. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 15, p. 101-107, set. 2006.
- QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.
- RECK, A. M. Educação musical e identidades religiosas: reflexões sobre o ensino de música nas escolas públicas e a música evangélica. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 8., 2010, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2010. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. *Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: um estudo de caso no ministério de louvor Somos Igreja*. Dissertação (Mestrado em Educação)–Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.
- RECK, A. M.; LOURO, A. L. de M. e. Espaços extra-escolares de educação musical: comunidades evangélicas como cenários interpretativos. In: CONGRESSO ANUAL DA ABEM, 19., 2010, Goiânia *Anais...* Goiânia: Abem, 2010a. p. 948-957.

\_\_\_\_\_. Processos de ensino e de aprendizagem musicais em grupos de louvor de comunidades evangélicas: reflexões sobre tensões na música evangélica e a educação musical no sistema escolar. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 15., 2010, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2010b. 1 CD-ROM.

SOUZA, J. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Z. R. de. *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil: anos 70 e 80*. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

TORRES, M. C. de A. R. Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade: "quando soube que cantar era rezar duas vezes...". *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 11, p. 63-68, set. 2004.

\_\_\_\_\_. Músicas do cotidiano e memórias musicais: narrativas de si de professores do ensino fundamental. In: SOUZA, J. (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 237-258.

Recebido em  
30/11/2011

Aprovado em  
11/02/2012