

A Natureza Performática da Música Gospel: um tensionamento inicial¹

Alan Soares Bezerra²
Universidade Federal de Pernambuco, PE

RESUMO

Nos rituais de cultos neopentecostais a música gospel sempre esteve presente, ora como mediação com sagrado, estimulando o consumo e o entretenimento, sendo dispositivo na construção referencial de bens simbólicos, ou ainda como oração e pregação. Ao adotar a performance midiática como episteme e possibilidade metodológica na compreensão da música gospel, podemos acioná-la para discorrer sobre a teatralidade que ela exerce nas dinâmicas de culto. Através da construção de um roteiro performático a partir da observação do culto “Conhecer Deus” de 08 de agosto de 2021 da Igreja Batista da Lagoinha, pudemos encontrar elementos que auxiliam nestes processos comunicativos. Os resultados encontrados apontam para ela enquanto auxiliadora, protagonista do ritual e silenciada.

PALAVRAS-CHAVE: Performance Midiática; Música Gospel; Culto; Lagoinha.

Introdução

A música gospel possui várias características e exerce algumas funcionalidades. Ela é mediação com o Sagrado; integra o ritual religioso, por vezes como oração e por outras como pregação; estimula o consumo e entretém; e, desempenha a ação de dispositivo na construção referencial de bens simbólicos (BEZERRA, 2016). A partir daí, começamos a ressignificar essa presença dela no ritual de culto pelo viés da performance, e mais recentemente da performance midiática e das questões de teatralidade que dela emana.

Foi pensando nisso que discutimos a historicidade do gospel trazendo à tona elementos do movimento americano e a apropriação/adaptação no contexto brasileiro, e para tal as fases do protestantismo (histórico de migração; histórico de missão; pentecostalismo histórico; protestantismo de renovação ou carismático; pentecostalismo independente; e independente de renovação), uma provocação inicial sobre performances midiáticas como possibilidade metodológica e base epistêmica a partir de Soares (2021), e a construção a partir daí de roteiros performáticos como descrição dos processos comunicativos.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento. XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bolsista FACEPE e Doutorando do PPGCOM/UFPE. E-mail: asbalansoares@gmail.com

O pano de fundo foi um culto do dia 08 de agosto de 2021 da Igreja Batista da Lagoinha (IBL) localizada em Belo Horizonte - MG com a temática “Conhecer Deus”. A escolha deste ritual se deu por ser considerado o dominical mais importante pelos adeptos da religião. E a escolha da Igreja pelo fato dela possuir elementos do movimento neopentecostal que acionam a música pelos elementos outrora citados e de fazer uso intensivo de dispositivos midiáticos.

Música no ritual de culto neopentecostal: a historicidade do gospel

É comum ao participar ou assistir um culto religioso neopentecostal perceber a notoriedade que a música possui do começo ao fim. O início do ritual se dá com uma oração e a música está presente como *background*³ - *bg*; depois, o denominado momento de Louvor e Adoração⁴ é a parte que a protagonista é a música gospel, seja de cunho mais congregacional através da música cristã contemporânea, ou com uma batida mais romântica, ou ainda permeada por diversos gêneros musicais seculares com letras de cunho religioso que animam as celebrações; logo após, a pregação volta a utilizar da música como *bg*, para então, o clímax da liturgia: o apelo de conversão a doutrina cristã, ou também denominado novo nascimento - o aceitar Jesus como Senhor e Salvador, que mais uma vez utiliza da música como elemento central no desenrolar do culto e ela passa de *background* para mediação com o Sagrado.

Em pesquisa anterior, a percebemos como essa “mediação com o Sagrado, integrante do ritual religioso, por vezes como oração e por outras como pregação, estimulante de consumo e entretenimento, e, desempenha a ação de dispositivo na construção referencial de bens simbólicos” (BEZERRA, 2016, p. 08). Neste momento, inclinamos nosso olhar para ela mais uma vez como integrante do ritual religioso, no entanto, refletindo na camada de teatralidade desempenhada pela mesma quando acionada pelo viés da performance midiática.

Convencionou denominar no Brasil de música gospel toda a produção musical cristã⁵ para o mercado, tanto as produções evangélicas quanto as católicas, dessa maneira:

³ Som em segundo plano.

⁴ Momento do culto que é destinado aos cânticos. No linguajar cristão, o louvor estaria voltado às músicas dançantes e animadas, enquanto à adoração, as de batidas mais lentas e românticas.

⁵ Por vezes, o protagonismo desse nicho fica atrelado apenas às músicas evangélicas. Cunha (2004) considera, por exemplo, as produções evangélicas como tal.

Os mais variados estilos musicais vêm sendo trabalhados por cantores, bandas, gravadoras e igrejas: desde o pop, rock, sertanejo, funk, forró, axé, hip hop, dance, além da proposta musical dos hinos cristãos tradicionais com uma linha romântica e congregacional desse segmento que possui influência do *soul*, *blues*, *jazz*, *dos work songs* e da MPB (BEZERRA, 2016, p. 11).

Ainda no contexto de Brasil, o que implicou diretamente no que temos hoje considerado como gospel está associado segundo, Cunha (2004) a: historicidade do protestantismo, o contexto político brasileiro - que na época de avanço religioso estava saindo da ditadura militar, e, a constituição de um mercado de bens simbólicos que vai além da música e prega um estilo de vida gospel; diante disso, a autora considera o termo como uma cultura por situar-se para além de um nicho musical.

Sendo assim, por acreditarmos que a cada avanço histórico do protestantismo a liturgia de culto passa por alterações e por conseguinte a presença da música também, apresentamos as seis fases do processo histórico-evangelizador brasileiro até chegarmos no neopentecostalismo (a corrente mais atual e que selecionamos como recorte para nossa pesquisa em desenvolvimento). Cunha (2004) apresenta as fases:

1) *protestantismo histórico de migração* - chega aqui a partir do século XIX com raízes muito fortes ligadas à Reforma, porém sem ideais de conversão, igrejas desse período são Luterana, Anglicana e Reformada; 2) *protestantismo histórico de missão* - também influenciada pela Reforma, essa corrente chega no Brasil a partir de missionários norte-americanos em meados do século XIX e se desenrola com as igrejas Congregacional, Presbiteriana, Metodista, Batista e Episcopal; 3) *pentecostalismo histórico* - presente a partir do século XX com finalidade missionária baseada nas confissões da Reforma e com características da doutrina do Espírito Santo e a glossolalia, essa corrente tem como igrejas Assembleia de Deus, Congregação Cristã no Brasil e Evangelho Quadrangular; 4) *protestantismo de renovação ou carismático* - oriundo de divisões das igrejas históricas na década de 60 e de resgates a princípios doutrinários da Reforma, igrejas dessa leva são Presbiteriana Renovada e Batista da Renovação; 5) *pentecostalismo independente* - corrente sem vínculo direto com a Reforma Protestante do século XVI, as igrejas que nascem aqui são decorrentes de novas divisões das de cunho histórico e se formaram a partir da segunda metade do século XX, tem como marcas, líderes carismáticos, Teologia da Prosperidade e Batalha Espiritual. Igrejas desse período: Deus é Amor, o Brasil para

Cristo, Casa da Bênção, Internacional da Graça e Universal do Reino de Deus; e, 6) *pentecostalismo independente de renovação* - possui traços do movimento anterior além de uma atenção especial dada à classe média e à juventude, bem como uso das mídias na propagação de seus ensinamentos; igrejas desse período são Renascer em Cristo, Sara Nossa Terra, Nacional do Senhor Jesus Cristo, Bola de Neve e muitas outras.

O que tem sido considerado como neopentecostalismo vem se desenhando desde a corrente do pentecostalismo independente. É uma nova forma de operacionalizar as igrejas como empresas, bem como a utilização dos meios de comunicação de massa. No mais, o movimento é:

Caracterizado pelo sem-número de igrejas autônomas, organizadas em torno de líderes, baseia-se nas propostas de cura, de exorcismo e de prosperidade sem enfatizar a necessidade de restrições de cunho moral e cultural para alcançar a bênção divina. Além disso, reprocessa os traços da matriz religiosa - o que é Deus e o que é do Diabo - norteados por uma interpretação dos textos da Bíblia e na valorização e utilização de símbolos e representações icônicas (CUNHA, 2004, p.85).

Vale salientar que a década de 80 impulsionou o neopentecostalismo no Brasil. Com a presença recorrente de missionários norte-americanos vindos para cá e com o movimento do *Jesus Music*⁶ acontecendo nos Estados Unidos, a influência musical era disseminada. Houve a popularização dos corinhos⁷ e um distanciamento da hinologia protestante clássica, que tinha por base o órgão como instrumento e a salmodia como inspiração dos cânticos. Alinhado a esses movimentos, a revolução musical jovem dos anos 70 foi a gênese do que hoje constitui o movimento gospel⁸, cuja explosão aconteceu nos anos 90, provocada pelas bandas de rock evangélico.

Por música gospel e as influências que desde o início ela sofreu, Cunha (2004) discorre:

Ela era mais emocional e espontânea e teve influências das músicas ‘pergunta-resposta’ (pregador-congregação), muito comum nas igrejas negras. O conteúdo das letras enfatizava a obediência a Deus e o distanciamento do pecado com vistas à recompensa do Reino dos Céus. O amor de Deus também era celebrado nas canções. O recurso ao canto coral também era utilizado, mas os cantores-solo também se

⁶ Fenômeno musical que englobava elementos do rock ao gospel norte-americano na tentativa de consolidar os hippies que acabavam de chegar a religião oriundos de movimentos de evangelização (BEZERRA, 2016).

⁷ Inspirados em composições populares, de melodia e letra simples e forte tom emocionalista, criadas nas reuniões avivalistas nos EUA a partir do século XIX.

⁸ Interessante destacar que o movimento gospel possui peculiaridades: sua origem norte-americana (com os *works songs*, e partir deles *os negros spirituals* sob marcas do blues e jazz), sua influência no território brasileiro e a hibridização ao chegar aqui. No entanto, por questões de limitação de laudas não abordaremos neste artigo. Para maiores informações consultar Bezerra (2016).

destacavam. Nas origens, o forte tom religioso do gênero fazia com que os cantores e grupos raramente cantassem em locais não-religiosos (CUNHA, 2004, p.119).

Hoje em dia, o gospel nos Estados Unidos está associado à Música Cristã Contemporânea (MCC), à profissionalização de músicos e consequente consolidação do gênero, além de contar com premiações importantes como a *Billboard* e o *Grammy Award*. No Brasil, além do termo designar um duo consumo-entretenimento, em 1990 o mercado fonográfico designou todas as produções evangélicas contemporâneas como gospel (CUNHA, 2004), passando pelos cânticos mais tradicionais/congregacionais até os mais alternativos e seculares com letras de cunho religioso. É nessa conjuntura que:

Se tem por referência Charles A. Tindley (1851-1933) como pioneiro do gênero gospel; Thomas A. Dorsey (1899-1993) como pai da música gospel com influência do jazz e blues e fundador da Convenção Nacional de Corais e Coros Gospel em 1932. E no Brasil, Luiz de Carvalho nos anos 60 que introduziu o violão em suas composições e foi o primeiro evangélico a gravar um LP, gravando 70 discos e se apresentando em 22 países.

Daí por diante temos: como pioneiros do rock cristão a Banda Rebenhão do Rio de Janeiro, formada em 1985 e não era ligada a nenhuma igreja, sendo a primeira banda a se apresentar em casa de show (Canecão) que através do Renascer Praise e suas ações popularizaram o termo gospel no Brasil, empregando-o em iniciativas evangelísticas, shows canais de TV e rádio. E são também responsáveis por mesclarem ao ritmo mais congregacional e romântico da música religiosa outros estilos musicais como reggae, funk, rap, hip hop, samba, pagode e rock (BEZERRA, 2016, p.44).

Nesse breve relato histórico da música gospel, nosso intuito foi apresentar que desde o início ela foi permeada por diversos estilos e gêneros musicais, correspondendo assim às transformações sociais de cada contexto histórico, aos avanços tecnológicos de cada época, sem perder seu lugar de uma possível mediação com o Sagrado, e no mais, nos despertando para percebê-la a partir da perspectiva da performance midiática. Sobre esse último ponto, falaremos adiante.

Performances Midiáticas: um caminho metodológico possível

A performance estaria em todo lugar? Para essa pergunta a clareza de respostas vai além de um sim ou não. Taylor (2013) a vê como comportamento expressivo, ações

incorporadas, “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (p.17). A autora expõe ainda que para que ela ocorra é necessária: a *teatralidade* - que “comporta um roteiro, uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido” (p.41); o *espetáculo* - “uma série de relações sociais mediadas pelas imagens” (p.41), a *ação* - é um ato, “reúne tanto as dimensões estéticas quanto políticas da performance” (p.42) e a *representação* - que “invoca noções de mimese, de uma quebra entre ‘real’ e sua representação” (p.42). Corroborando, Zumthor (2014) defende que para que ela aconteça é necessário o engajamento de um corpo, e para além dele, ela é competência, é saber-fazer e saber-ser. O autor ainda associa a performance a cobrir toda uma espécie de teatralidade⁹ que dependerá da identificação do espectador-ouvinte para reconhecê-la - assinatura¹⁰. O que corrobora com Bauman (2014) quando discorre que quem faz a performance assume a responsabilidade perante um público pela maneira como a comunicação se dará e para além do seu conteúdo referencial.

Dito isto, nos apoiamos em Soares (2021) quando discute sobre performances midiáticas e o enquadramento voltado a elas, para que nesse caso, possamos entender quais dinâmicas a música gospel desenvolve dentro de um ritual de culto neopentecostal, ele diz:

São acionamentos corporais de sujeitos em ambientes de mídia envolvendo a formação de uma ‘vida cênica’ em contextos de uma alta visibilidade e a construção de redes de sentido do biográfico, ou seja, o vivido e o relatado, em dinâmicas cotidianas. Performances midiáticas na medida em que se projetam para o Outro, formam espaços especulativos de exibição, articulando prazer e convivência, mas também vigilância, controle e punição (SOARES, 2021, p. 210).

Esses espaços especulativos de exibição que articulam prazer, convivência, vigilância e punição podem ser encontrados dentro das igrejas cotidianamente e ter um alcance para além dos seus muros físicos pela maneira como a doutrinação é realizada nos membros das instituições religiosas. Todavia, essa presença veio de maneira massiva a partir do neopentecostalismo e da internet, e potencializado com a chegada da pandemia do novo Coronavírus e as medidas de distanciamento social (2020) que levaram os cultos a

⁹ “Entende-se por teatralidade o espectro dramático que envolve a encenação, seja pela organização dos corpos colocados em cena, seja pela poética do espaço que ocorre a ação, proporcionando a visualização de jogos de força que incidem sobre a verossimilhança e, portanto, sobre a experiência dos sujeitos (SOARES, 2021, p.231)”.

¹⁰ De acordo com Zumthor (2014) consiste na transformação dada pelo olhar em signo ao que ele percebe.

tomarem uma vida cênica com alta visibilidade a partir das redes sociais digitais e da plataforma YouTube. Independente do porte institucional das igrejas, podemos detectar a presença de roteiros performáticos conduzindo a liturgia de culto e potencializando os vários usos da música gospel dentro desse ritual, ratificando essa projeção para o Outro. Soares (2021) diz que essa perspectiva da teatralidade tenta encontrar parâmetros comuns de encenações, seja a partir de práticas individuais, coletivas, nas teorias de atuação ou estéticas. É uma maneira de encarar as ações, de entendê-las, seja através de arquivos, repertórios ou no tensionamento de ambos.

Dito isto, o que entra em destaque são os enquadramentos cênicos dos fenômenos sociais - que nesse caso, é a música gospel dentro do ritual de culto neopentecostal - na tentativa de interpretar como o drama, a cena e a encenação estão articulados às próprias mudanças que ocorrem na sociedade. E com isso, é acionada a teatralidade na performance, “a noção de teatralidade modula a noção de performance na medida em que o termo também está atrelado às 'qualidades de um desempenho' ou às 'atividades poiéticas centradas no gesto, no corpo em movimento, em necessária exposição ao olhar do outro, que lhe confere existência social’” (SOARES, 2021, p.213). Como diz Féral (2015) “a noção de teatralidade pressupõe um sujeito que olha (espectador) e só tem sentido em relação a ele” (p.12)¹¹. É ao encontro disso que pensar performance nos leva a “abrir-se para o ato, a ação, o cênico” (AMARAL; POLIVANOV; SOARES, 2018, p.64), enxergar através dos enquadramentos, das molduras e entender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, uma vez que em meio ao culto princípios doutrinários, normas culturais e modos operandi de relações sociais são disseminados implícita ou explicitamente a partir do roteiro performático executado:

A noção de teatralidade emerge, portanto, como aparato para compreender ações de sujeitos num mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e encenações em todos os âmbitos sociais. A teatralidade passa a ser uma lente através da qual enxergamos o Outro, em sua relação dramática com a vida e diante de inúmeras possibilidades de encenação em redes sociais digitais (SOARES, 2021, p.213).

Quando observamos o lugar que a música gospel ocupa dentro da liturgia de um culto notamos a teatralidade existente a partir da performance midiática. Corroborando, o autor

¹¹ A autora irá dizer que: “A teatralidade é uma imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele é olhado” (FERAL, 2015, p.108).

fala sobre as duas perspectivas ao se adotar a teatralidade: uma da ordem das materialidades (relação dos corpos e espaços se tornando visíveis e apresentáveis em ambientes midiáticos) e outra das experiências (a partir da pragmática da teatralidade em contextos performáticos das redes sociais digitais), sendo assim o foco desses estudos é à ação¹², e, a intangibilidade dessa.

Debater a teatralidade significa adensar os estudos de Performance abrindo-se mais deliberadamente para o ato, a ação, o cênico: aquilo que se faz, como se faz, em que contexto (AMARAL, POLIVANOV e SOARES, 2018). Parte do que se chama de autoconsciência das ações significa reconhecer que tais ações são feitas “para alguém”, para um Outro visível ou invisível, uma “audiência imaginada” ou “público intencionado”, ao pensar as performances em sites de redes sociais. A tentativa é entender dinâmicas de construção de identidade e sociabilidade, que podem ser individuais ou coletivas, da ordem do cotidiano ou de eventos pontuais, sagradas ou profanas, efêmeras ou duradouras, envolvendo sujeitos comuns ou célebres, e mais ou menos mediadas por tecnologias da informação e comunicação (TICs). A noção de teatralidade auxiliaria metodologicamente na discussão sobre performance na medida em que colocaria em evidência de maneira mais enfática aspectos dramáticos das performances em ambientes midiáticos. Aposta-se que a teatralidade nos permitiria visualizar a dimensão dramaturgica das performances, seus roteiros e experiências possíveis (SOARES, 2021, p.215).

Ou seja, possibilitaria perceber como as estratégias comunicacionais são construídas e performatizadas a partir de um músico no momento destinado aos louvores dentro de um ritual de culto, identificando “aquele que fala” e/ou “aquele para quem se fala”, o que nas palavras de Soares (2021), compõe a cena enunciativa, e com isso, o performativo¹³. Ainda de acordo com o autor, a teatralidade é um processo que cria um espaço do Outro a partir do momento em que enquadramos a gestualidade desse Outro com o olhar e transformamos esse evento em signo.

É com base em Turner (1957) que Soares (2021) apresenta protocolos para estudos das teatralidades das performances midiáticas. Num primeiro momento, cita o estudo das dramaturgias - que não nos interessa por ora; e a posteriore, o estudo dos roteiros performáticos:

¹² Entendida como “a disposição material de que partem hipóteses sobre a origem do gesto, sobre intenções e efeitos possíveis, fazendo com que se constitua, a partir da tomada de posição de um sujeito, disposta em ambiente midiático, um conjunto de variáveis que se edifica como motor e hipótese de investigação” (SOARES, 2021, p.214).

¹³ Nas palavras do autor: “como as palavras e ações instauram estatutos sociais, reativam o cotidiano, criam liminares nas relações entre ações” (p.216).

Toda encenação comporta um roteiro, uma ‘configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados, ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)’ (TAYLOR, 2013, p. 41). A proposição é estruturar um modo de observar as performances midiáticas em redes sociais como roteiros de encontros e desencontros, uma narrativa que se apresenta encenada: um grupo de sujeitos e uma plateia, num cenário enunciativo, um contexto cultural, queremos propor um método de análise dos roteiros como uma forma de entender as performances como o sumário, esboço, rascunho que dá informação sobre as cenas, situações (SOARES, 2021, p.221).

É o que de acordo com o autor fornece subsídios para detectar tanto o implícito quanto o explícito das encenações. E nessa perspectiva, ao citar Taylor (2013) e o descortinar da dramaticidade presente nas performances midiáticas três pontos merecem atenção na análise: 1) o local físico que se dá a apresentação; 2) a corporalidade dos atores sociais ou a construção social dos corpos no contexto definido; 3) a montagem das ações como estruturas que seguem fórmulas.

Sendo assim, na seção seguinte, abordaremos o contexto da Igreja Batista da Lagoinha como instituição neopentecostal e aplicaremos o roteiro performático, a partir do culto realizado no dia 08 de agosto de 2021 às 18h no prédio da igreja e transmitido via YouTube, na tentativa de apreender a teatralidade exercida pela música gospel no que tange a sua performance midiática.

Acionamentos possíveis para “Conhecer Deus”

“Conhecer Deus¹⁴” foi o tema do culto pesquisado e que aconteceu no dia 08 de agosto de 2021 na Igreja Batista da Lagoinha - IBL (matriz), no bairro de São Cristóvão, em Belo Horizonte (BH) - MG. O culto teve transmissão pela Rede Super de Televisão e no canal da igreja no YouTube. O pastor que liderou o ritual chama-se Flavinho Marques, a pastora que pregou na ocasião Angela Valadão, e o grupo musical Lagoinha One.

A Lagoinha¹⁵ é uma igreja que nasceu com 32 pessoas em 1957 liderada por José Rêgo do Nascimento em BH, no movimento Protestantismo de renovação ou carismático - aquele oriundo de rachadas do protestantismo histórico. Em 1972, já com 300 membros, assumiu a chefia o Pr. Márcio Roberto Vieira Valadão que até hoje é o presidente da

¹⁴ Após a transmissão ao vivo, o culto foi hospedado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=JWRuYRC6hMc>

¹⁵ Fonte: Sobre nós - <https://lagoinha.com/home>

denominação. Atualmente, denomina-se Lagoinha Global e conta com mais de 600 igrejas espalhadas pelo Brasil e o Mundo.

A maneira estratégica que a Lagoinha Global funciona é tendo como missão alcançar 10% da população total da cidade na qual a instituição seja aberta. Em BH, por exemplo, ela possui 120 mil membros e mais de 200 projetos sociais. Na dinâmica global, ela é dividida para fins administrativos em 10 regiões¹⁶, sendo as seguintes: Grande BH, Terras de Minas, Centro-Oeste/Espírito Santo, Sul de Minas e Leste de São Paulo, Sul, Rio, Norte/Nordeste, *Nations*, e, USA.

Vale salientar, que ela ainda possui um portal (lagoinha.com) e a partir dele é apresentado todas as ações da igreja (projetos, estudos e materiais produzidos) além da revista institucional Lagoinha Global, link para o site da Rede Super de Televisão¹⁷, para a Rádio Super e para Livraria Seara¹⁸. A Lagoinha ainda apresenta líderes carismáticos, possui um inclinamento doutrinário com bases na Teologia da Prosperidade, Batalha Espiritual, atenção à juventude e um viés voltado às artes e à música. Ratificam esse último quesito, o projeto Fábrica de Artes que é voltado ao desenvolvimento de novos artistas e músicos. Como também ser a denominação que criou o Diante do Trono¹⁹, possuir ligados diretamente aos seus membros os pastores/cantores Ana Paula Valadão, Mariana Valadão, André Valadão e Nívea Soares, além de midiaticizar novos cantores através das plataformas de culto. Por esses fatores, ela é caracterizada como neopentecostal.

É ao querer perceber qual o lugar que a música gospel ocupa dentro do ritual de culto neopentecostal que traçamos esse caminho discursivo até aqui. Que elementos da teatralidade podemos detectar a partir dessa performance midiática que se tornou o culto da Lagoinha?

É certo que encontramos performance através de comportamentos expressivos que são acionados durante o culto. Ações incorporadas são realizadas seja por quem ocupa o altar (os pastores e músicos) - no palco da igreja, ou pela equipe técnica que capta áudio e imagens para transmissão, ou quando o público presente é mostrado com uso de máscaras e distantes uns dos outros cumprindo as medidas preventivas contra a Covid-19, mas que mesmo assim, ainda levantam as mãos, fecham os olhos, se emocionam, aplaudem,

¹⁶ Fonte: Pastores - <https://lagoinha.com/pagina/13060/pastores>

¹⁷ Canal de TV aberta para algumas localidades e em TV a cabo para o restante do país de propriedade da igreja.

¹⁸ Estabelecimento responsáveis pelas vendas de produtos gospel tanto com loja física, quanto por e-commerce.

¹⁹ Banda Gospel com 23 anos de carreira, ganhadora de diversos prêmios do segmento e que por anos foi referência de musicalidade e estrutura para outros grupos no Brasil, como também, foi base para lançamento de novos cantores.

gritam, ou ainda, nas nossas observações a partir das molduras existentes via as interações no chat do YouTube com adeptos que participam/assistem ao ritual a partir da performance midiática estabelecida.

O ordinário tornou-se espetáculo. O culto ganhou uma vida cênica. E uma tri projeção para Outros foi estabelecida: para o Sagrado, para os participantes envolvidos dentro do espetáculo e para os espectadores que estavam fora da estrutura física da igreja e que foram afetados pelo enquadramento dado, seja pela TV ou pelo Youtube. Nessa perspectiva, o culto do dia 08 de agosto teve aproximadamente 2h20min de duração. Nele pudemos observar a música auxiliando ou protagonizando - a depender do momento, a dramaticidade e a encenação da cena construída.

O culto tem início às 18h01. A música é operada como *bg* e o Pr. Flavinho convida os participantes a adorar Jesus. Em seguida, às 18h04 o grupo Lagoinha One segue pelos próximos 26min com o repertório: Nosso Deus²⁰ (Our God - tradução de Chris Tomlin); Tão Profundo (Furious - tradução do Bethel Worship); e, Vitorioso És (Victory is Yours - tradução Bethel Music); nesse momento, a luz do templo baixa, refletores são colocados sobre o palco, e os cantores entre um acorde e outro chamam os adeptos a cantarem e levantem suas mãos, com forte apelo emocional e dramaticidade. As letras das músicas seguem a lógica de adoração e veneração da figura Divina diante da pequenez da condição humana. Em seguida, o ato simbólico do batismo acontece com dois adolescentes que entraram para a religião e as músicas A Ele a glória (Diante do Trono) e Porque Ele vive (hinologia clássica) são cantadas.

O Pr. Flavinho se detém aos trechos da canção “Porque Ele vive”. Com isso a música volta ao *bg* e ele inicia uma oração em forma de vigilância e controle para que a conduta de vida dos que estão envolvidos no culto seja com base na fé que Deus sabe de tudo e por isso pode-se crer no amanhã. Nesse momento, o pastor ora de joelhos e em close abaixo para cima a câmera o projeta. Seguido desse apelo, o grupo volta a cantar a canção para que depois, finalize o momento de participação do grupo musical. O então pastor relata os avisos da semana e ressalta as mídias da igreja.

Às 18h47 um sermão para dízimos e ofertas é dado pelo pastor e a música mais uma vez como *bg* é utilizada para produção de sentido de comoção. No decorrer, uma homenagem ao dia dos pais começa. Nela, crianças aparecem recitando mensagens motivacionais,

²⁰ Observamos que as músicas cantadas são traduções de grupos norte americanos e interpretadas por artistas gospel no Brasil, respectivamente: André Valadao, Juliano Son e Gabriel Guedes.

cantando e dançando. Quando por volta das 19h15 a Pra. Angela Valadão é chamada pelo Pr. Flavinho para pregar sobre “Conhecer Deus”. Nesse momento eles oram a música pela primeira vez para - o que possivelmente centra a atenção apenas na fala dela - e a pastora com um tom de voz doce, lento e sotaque mineiro fala que Deus está em tudo, nas simples coisas e na natureza, e essa é base de sua fala que recorre a trechos bíblicos e do cotidiano para confirmar seu posicionamento. Nota-se aqui que as luzes da igreja são ligadas e os membros sentam para ouvi-la.

Por volta das 19h58 o *bg* volta a tocar indicando os momentos finais da pregação e surge outro ato simbólico: a santa ceia. Aqui é lembrado que o ritual significa uma aliança feita com o Divino e mais uma oração é feita. A pastora cede lugar ao pastor que retorna ao comando do culto e ele aciona os músicos para cantarem a música Teu Sangue (Fernandinho) que potencializa a narrativa do sacrifício bíblico de morte de Jesus em prol da redenção da humanidade, e mais uma vez, as luzes sobre a platéia são apagadas.

Às 20h12 com a música mais uma vez em segundo plano ocorrem em sequência duas últimas orações: a primeira que marca o clímax do culto que é o convite à salvação - momento em que pessoas ainda não adeptas são convidadas a se tornarem membros da religião. Interessante perceber que a estratégia utilizada pelo pastor foi convidar todos os presentes a repetir a oração após sua fala, para que só em seguida, as pessoas que a realizaram pela primeira vez acenasse para serem contabilizados e cadastrados como novos membros; e a segunda, a oração de encerramento. Logo em seguida, a imagem da transmissão é congelada e a música cessa.

É sobre esses acionamentos possíveis que a performance midiática ocorreu. No espaço físico do templo religioso; com imbricamentos de corpos - alguns visíveis como os músicos, os pastores e o público, outros que por ora deveriam ser invisíveis mas por borras acabam aparecendo na moldura criada para quem está na condição de telespectador que é a equipe técnica da Rede Super, e os próprios telespectadores que não aparecem, mas podem interagir via canal de TV ao mandar mensagens ou no chat do canal no YouTube; a partir daí a montagem de ações que dão corpo a cenas seguindo estruturas pré definidas podem suscitar.

Podemos perceber a presença da música exercendo essas ações em três movimentos: 1) *Auxiliadora*, aqui ela faz parte da teatralidade, no entanto não ocupa o lugar central, mas pano de fundo na construção de uma cena. Isso pode ser ratificado no começo do culto, nas orações, no final da pregação e ato simbólico da ceia; 2) *protagonista do ritual*, e

nesse sentido ela ocupa o lugar de mediação com Sagrado ou baseia-se no estímulo resposta a depender da composição da música, que pode ser um pedido a Deus com uma resposta Dele ou vice-versa; 3) e *silenciada* ou ausência dela, provocado durante boa parte da pregação quando percebemos que a intenção estaria na concentração total do sermão, porém, que ruídos locais ou externos poderiam afetar esse agenciamento.

Considerações Finais

Desde as primeiras narrações dos rituais de culto protestante a música esteve presente. O movimento cristão foi se transformando e ela acompanhou as mudanças estilísticas e sociais. Na chegada do neopentecostalismo, a música gospel já tangenciava não só aspectos religiosos, como culturais e econômicos.

Quando inclinamos nosso olhar para perceber quais funções ela exerce dentro desse ritual neopentecostal, e esse olhar, pelo viés da performance midiática e a teatralidade daí resultante, podemos descrevê-la como auxiliadora, protagonista do ritual e silenciada. Esses agenciamentos possíveis corroboram na formação das cenas de enunciações, nas corporalidades presentes e na montagem das ações resultando em detectar roteiros performáticos que nos sensibilizem na descrição dos processos comunicativos.

É interessante pontuar, que as provocações aqui levantadas, estão em estágio inicial decorrente de reflexões resultantes do primeiro semestre de doutorado em torno do tema de pesquisa de tese.

Referências

- AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. **Disputas sobre performance nos estudos de comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas.** In: Revista Intercom - RBCC. São Paulo, V.41, n.1, p. 63-79. Jan/Abr. 2018. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/3044> Acesso: 16/abr/21.
- BAUMAN, Richard. **Fundamentos da Performance.** Trad.: HARRAD, David. In.: Revista Sociedade e Estado. V.29, N°3, set/dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/3njwGxdyTDQY3HKBkF9HHsk/?lang=pt> Acesso em: 08/abr/21.

-
- BEZERRA, Alan Soares. **Um olhar sobre a música gospel: a lógica simbólica e de mercado do Ministério de Louvor Diante do Trono**. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: 2016. Disponível em:
<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/21114> Acesso em: 10/ago/21.
- CUNHA, Magali do Nascimento. **“Vinho novo em odres velhos”**: um olhar comunicacional sobre a expressão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. 2004. 347f. Tese (Doutorado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2004. Disponível em:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27134/tde-29062007-153429/publico/tese_magali_cunha_2004.pdf Acesso em 10/ago/21
- FÉRAL, Josete. **Para uma definição da Teatralidade**. In: Além dos limites: teoria e prática do teatro. Trad.: GUINSBURG, J. (et al). São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 80-134.
- SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas: Dramas, roteiros, ações**. In.: ALCEU (Rio de Janeiro, online). V.21. Nº43, p.210-227, jan/abr. 2021. Disponível em:
<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/225> Acesso em: 02/ago/21.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório - performance e memória cultural nas américas**. Trad.: REIS, Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2 ed. Trad.: FERREIRA, Jerusa Pires; FENERICH, Suely. São Paulo: Cosac Naify, 2014.