

A Música na Construção de uma Identidade Religiosa. O caso do movimento evangélico cigano em Portugalⁱ

Ruy Llera Blanes

Instituto de Ciências Sociais

Universidade de Lisboa

Nas últimas três décadas do século XX, a população cigana residente em Portugal conheceu a implantação e expansão de um movimento religioso evangélico (pentecostal) de ordem transnacional e configuração étnica cujo principal expoente é a Igreja Evangélica de Filadélfia - um fenómeno de dimensões inéditas no que diz respeito à sua actividade sócio-religiosa, produzindo novas práticas e configurações identitárias a nível colectivo.

Este texto tem como objectivo expôr, através de registos etnográficos, alguns elementos que ilustram este processo através de uma abordagem específica.

Nomeadamente, pela análise do papel da música, enquanto prática e experiência, na construção de uma “identidade evangélica cigana”.

Isto permitir-me-á discutir alguns conceitos teóricos, tais como a ideia de “construção de identidades” em contextos religiosos e de “produção cultural”, assim como a veiculação de “géneros musicais” em contextos mediáticos e mediatizados.

Tinha combinado com Z. e A. numa bomba de gasolina no centro de Sacavém, perto do estúdio onde o primeiro gravava mais um disco. Ambos (irmãos, ciganos, com não mais de vinte anos) frequentam a Igreja Evangélica Filadélfia de Guerreiros - uma das mais de 70 igrejas Filadélfia espalhadas pelo território portuguêsⁱⁱ - onde residem.

Ambos dinamizam igualmente o coro musicalⁱⁱⁱ daquela igreja – são os principais instrumentistas e compositores -, e são responsáveis (mais Z. que A.) por uma produção numerosa e constante de edições musicais que circulam entre os diferentes locais de culto da IF. Por este motivo, e pela sua actividade tanto a nível de produção e engenharia de outros projectos, como de actuação ao vivo, são artistas conceituados no universo musical local, tidos como uma das principais referências no universo pentecostal cigano português^{iv} no que à música diz respeito.

O estúdio – um dos dois preferencialmente utilizados pelos irmãos nas suas gravações - tinha acesso através de uma garagem de mecânico, de onde se entrava numa pequena sala insonorizada, que incorporava uma cabine de gravação. Aí, o engenheiro de som preparava o software para a gravação de mais uma faixa. Contrariamente ao que era habitual, o método de produção apenas incluía a gravação de vozes, já que a parte instrumental era assegurada por um CD pré-gravado, de onde se retiravam as faixas para posterior mistura.

Este CD fora adquirido por A. em Puerto Rico, onde estivera com os pais a vender tapetes persas durante alguns meses do ano 2003. Tratava-se de um disco de um grupo de *pop* cristão local, em versão *karaoke*^v, que eles pretendiam gravar numa

versão portuguesa e partilhar, pela oferta ou venda informal, com os seus familiares e amigos crentes.

Tratando-se de uma edição original porto-riquenha, não era difícil imaginar uma sonoridade “latina” ou “afro-latina”, no contexto da rumba, salsa, etc., mas com um enquadramento (estruturação, produção) *pop* – o que se veio a confirmar. As vozes entretanto gravadas por Z. enquadravam-se neste universo harmónico e rítmico, afastando-se consideravelmente da “típica” vocalização cigana, assente em variações microtonais, constantes fugas da escala harmónica, etc. (pensemos, por exemplo, num Camarón de la Isla como paradigma – voltaremos a esta ideia mais adiante). Esse afastamento do “registo” cigano também se verificava na opção pelo formato *karaoke*, que também se afastava do improvisado e da instrumentação normalmente associada à “música cigana” (guitarra espanhola, *cajón*, palmas).

Neste contexto, enquanto assistia à gravação de um take da voz de Z., não pude deixar de comentar com A. que aquilo, de “cigano” tinha muito pouco ou mesmo nada, aproximando-se mais, tanto em termos de instrumentação como de composição, a formatos *pop-rock* “ocidentais” muito explorados numa dinâmica que se convencionou chamar de “música cristã contemporânea” (CCM). Mais tarde, o próprio Z. reforçou esta ideia, constatando, a jeito de comentário lateral, que aquilo não era música cigana, mas sim “música para Deus”.

É verdade, no entanto, que nem todas as produções musicais realizadas entre os evangélicos ciganos portugueses soam a *pop* latino. Grande parte, inclusive, constituem interessantes exercícios *cross-over*, incorporando, de uma forma mais ou menos consciente, alguns elementos vocais, instrumentais e harmónicos “ciganos” nas instrumentações *pop* – nomeadamente, pela execução do *cante* e palmas ao estilo cigano e da rumba cigana, mas com cânticos de “louvor”.

Seja como for, o facto de me encontrar perante um dos músicos e produtores mais dinâmicos da “cena musical” evangélica cigana portuguesa apostado num esforço criativo de produção sonora destinada a uma divulgação e circulação específica pareceu-me suficientemente significativo e ilustrativo das dinâmicas e agências em causa no contexto em análise. Por outro lado, o facto desta opção por uma sonoridade “latino-americana” (brasileira, mexicana, venezuelana, porto-riquenha, etc.) não constituir um mero *fait divers*, mas sim uma prática importante em termos de padrões de consumo e partilha musical entre os crentes da IF, levou-me a seguir com atenção esta sessão de estúdio e posteriormente reflectir sobre a mesma.

No entanto, esta constatação nada tinha de surpreendente – qualquer leigo conseguiria, numa primeira audição, perceber as diferenças entre o registo trabalhado naquele estúdio e, por exemplo, uma qualquer edição do próprio Camarón^{vi}. Assim, o interesse e a problemática que aqui se gerou – no fundo, aquilo que motivou a escrita deste texto – tinha a ver não com a constatação de uma evidência - «a música realizada pelos ciganos evangélicos em Portugal difere substancialmente da música cigana tradicional, inserindo-se em géneros explorados na Música Cristã Contemporânea (CCM)» -, mas com os fundamentos conceptuais e agenciais dessa mesma evidência que permitiram o consenso entre o antropólogo e os músicos ciganos.

Neste contexto, levantavam-se aqui duas questões essenciais: o que é que nós – o antropólogo e os seus interlocutores -, nesta nossa interacção, entendíamos por “música cigana” e por “música para Deus”? Essas questões levavam-me a uma segunda questão: que contextos e processos levavam a que um músico cigano optasse propositadamente por esquemas musicais distintos e tão distantes da “tradição musical” em que “originalmente” se encontrava inserido?

Estas interrogações, suscitando as reflexões e respostas que se seguem (mesmo que parciais), ajudar-nos-ão, esperemos, a contribuir para a percepção de como a música, enquanto prática e produção partícipe da agencialidade religiosa e enquanto objecto de discursos e ideologizações, pode desempenhar um papel central no desenvolvimento de determinadas configurações identitárias de carácter colectivo. Noutras palavras, tentaremos perceber se, num contexto mais amplo de globalização e transnacionalidade – nomeadamente, pela profusão da circulação informativa e propagandística, e pela universalização da divulgação e distribuição musical -, a música pode ser partícipe nos processos de “construção” identitária religiosa, e, em caso afirmativo, de que maneira.

Para efectuar este empreendimento, parece-me necessário adoptar duas linhas de análise complementares:

- a) Uma abordagem cognitivista, procurando compreender processos mais individualizados de inserção em contextos de grupo interaccionais, performáticos e ritualizados, através da experientiação e corporalização de práticas e ideologias específicas, seja pela

transmissão e aprendizagem, seja pela partilha e discussão, seja pela criação e adaptação; nesta linha, os contextos de interação familiar e social ganham maior relevância, já que através deles compreendemos os significados da música, enquanto prática e experiência, em contextos identitários inter-relacionais.

b) Uma abordagem que privilegia a dimensão pública e publicitada do fenómeno musical no seio da IF, focando os processos mediáticos, comerciais, políticos e discursivos que afectam (e são afectados por) configurações identitárias colectivas e as práticas musicais que lhe estão associadas; nesta linha, interessa focar as práticas de produção, circulação, consumo e partilha musical desenvolvidas entre os crentes da IF.

Nesta apresentação, devido aos condicionalismos espaço-temporais impostos, optarei pela segunda linha de análise, que nos permitirá apreender melhor o carácter transnacional e público das dinâmicas de configuração identitária no meio religioso em causa.

*

Antes de embarcar na análise e interpretação dessas dinâmicas de negociação identitária, devemos reflectir brevemente acerca de determinadas categorias e conceitos empregues nessa mesma análise, conceitos centrais neste argumento que obrigam a uma explicitação prévia. Refiro-me aqui às noções de “música cigana” e de “música cristã contemporânea”, noções que partilham, embora de modos diferentes, da transnacionalidade que caracteriza o fenómeno religioso que aqui analisamos. Frequentemente veiculadas em determinados contextos públicos e publicitados, mas infrequentemente explicitadas e portanto susceptíveis de lugares-comuns e superficialidades, passarei a debatê-las de forma sintética, podendo então regressar às questões que fundamentam a escrita deste texto.

A noção de “música cigana” parece ser relativamente consensual; pelo menos, toda a gente parece ter uma ideia bastante precisa do seu significado: música feita por

ciganos. Basta olharmos para as diversas compilações e documentários produzidos sobre o tema, todos reincidentes numa ideia de “trilho cigano”, uma diáspora musical que percorre os passos da movimento migratório secular entre a Índia e, neste caso, Portugal, passando mais ou menos obrigatoriamente pelos coros russos, as orquestras húngaras e romenas, o jazz manouche, a rumba catalã e o flamenco espanhol (Cf. Llera Blanes 2004)^{vii}.

Esta noção, fortemente reproduzida em contextos mediáticos e mercados musicais, encontra complemento no domínio académico (antropológico, sociológico, histórico), onde, apesar de algum debate crítico sobre a plausibilidade deste *continuum* sonoro^{viii}, é frequentemente veiculada (Cf. Nunes 1980; Fraser 1995).

Mesmo em termos musicológicos, esta especificidade e continuidade é por vezes defendida através da propugnação da existência de características genéricas comuns, tais como a “melancolia” e a “dissonância”, resultadas talvez da frequência de utilização de escalas menores e do modo frígio, da variação microtonal e dissonância no canto, de compassos compostos ou ritmos livres, e pela opção por uma instrumentação preferencial (por exemplo, guitarra espanhola, *cajón*, *palmeo*, etc., no contexto espanhol) (Cf. Liszt 1881; Antonietto 1987; Leblon 1990; Spinelli & Suárez 2001; Williams 2002).

No entanto, a realidade, para quem a estuda a fundo, é que ela engloba uma diversidade e heterogeneidade de práticas e expressões sonoras de tal dimensão que, mesmo do ponto de vista musicológico, resulta no mínimo “polémico” sustentar um determinado holismo em relação à ideia de “música cigana”: argumentos como os que acima referimos reflectem raciocínios de ordem moral e não tanto análises técnicas e comparativas.

Seja como for, a realidade é que essa noção existe de facto e é reproduzida em contextos diversos (mediáticos, comerciais, artísticos, académicos)^{ix}, e também pelos próprios ciganos, num processo onde, seja por motivos de estratégia comercial, criatividade musical ou agência sócio-política, se verifica uma clara “eticização” de determinadas práticas musicais para além do seu conteúdo sonoro (Cf. Shapiro (?)). Estas (e outras) manifestações musicais passaram, por motivos vários, a ser incorporadas naquilo a que Martin Stokes apelidou de *global myth making* de uma categoria intitulada *world music* ou música do mundo (Stokes 2004).

Como defendo noutro lugar (Llera Blanes 2004b), processos como este tendem a homogeneizar e hegemoneizar dimensões culturais como esta “música

cigana”, não apenas porque ignoram ou menosprezam práticas musicais divergentes (tais como a música produzida nas igrejas evangélicas ciganas) ou de “fusão” (seja pelo seu experimentalismo, seja pelo seu distanciamento da indústria musical *mainstream*, ou por outras razões ainda), mas também porque partem de pressupostos “puristas”. Mais concretamente, refiro-me aqui ao pressuposto de que «apenas o cigano pode fazer música cigana», o que implica, por um lado, que um *paio* não tem “aquele dom”^x para fazer música dita “cigana”, e por outro, que o cigano não fará outra coisa senão, inevitavelmente, “música cigana” (ou, pelo menos, música contagiada pelo elemento cigano).

Sem dispor de tempo ou espaço para desmontar de forma sustentada estas categorias^{xi}, volto ao estúdio musical onde gravavam A. e Z.: lá, soavam escalas e percutiam compassos latinos, e não ciganos. Compassos “desenquadrados” de um universo referencial prototípico, produzidos por ciganos mas assumindo-se calmamente como “não ciganos” e, acima de tudo, aceites pela sua plausibilidade em determinados contextos colectivos ciganos^{xii}.

O universo referencial sonoro que Z. e A., como muitos outros artistas (enquanto criadores, produtores) e crentes (enquanto consumidores) procuram com maior insistência é, como referi no início do texto, o universo da música cristã contemporânea, ou mais concretamente a vertente *pop* e *rock* cristã^{xiii}, muito promovida nos contextos evangélicos pentecostais (e também católicos), um pouco por todo o mundo.

Esta música cristã “moderna” resulta do cruzamento de processos múltiplos, desenvolvidos essencialmente no século XX (com maior acento na sua segunda metade), e é devedora da história e cultura dos universos religiosos e espirituais onde ela se insere, assim como da própria história da música popular ocidental e mundial.

Em primeiro lugar, em termos sonoros, constitui-se como herdeira de uma tradição *folk* estado-unidense^{xiv} com raízes nas igrejas protestantes rurais do sul, de ordem baptista e metodista: os *spirituals*, mais tarde conhecidos como *gospel*, tão estreitamente relacionados com o *blues* e o *jazz* que então fermentavam no sul estado-unidense, mas que evoluíram para formatos diversos, desde as *ensembles* corais dos movimentos afro-americanos (Spencer 1990) às canções *a capella* das igrejas baptistas da Carolina do Norte (Patterson 1995). Neste contexto, uma das principais e decisivas características que marcam a prática musical no universo pentecostal é

precisamente a sua vocação “camaleónica”, adoptando configurações sonoras resultadas de intercâmbios sonoros abertos com os diferentes contextos musicais e culturais onde o culto religioso se implanta.

Nesta linha, é a partir dos anos 60 quando se começa a difundir a noção de um *pop* ou *rock* cristão, reflexo da opção tomada por vários músicos crentes pela incorporação de formatos rítmicos (compassos quaternários, etc.), harmónicos (escala maior, cadências típicas, etc.) e instrumentais (guitarra eléctrica, bateria, etc.) característicos desse(s) género(s) nas canções das igrejas. Esta incorporação foi de tudo menos consensual no universo religioso^{xv}; no entanto, foi espectacular, progressiva e rapidamente universalizada.

Em segundo lugar, não se pode desligar das progressões doutrinárias desenvolvidas no seio das diferentes igrejas, e conseqüentes formas de abordagem e inserção da música no esquema ideológico, comunicacional e experiencial dos seus cultos, esquema que em última instância remonta ao reformismo protestante europeu, mas que encontra referente directo no revivalismo pentecostal (wesleianismo) norte-americano da transição entre os séculos XIX e XX e posteriormente a renovação carismática que perpassou os diversos credos cristãos desde há 50 anos a esta parte. Estas evoluções, a que podemos juntar ainda a mais recente corrente neo-pentecostal em expansão, redundaram em progressivas reformulações doutrinárias e estilísticas, onde a música é encarada conscientemente como um elemento central na estrutura comunicacional performativa, experiencial, participatória e interaccional dos cultos, sendo percebida como um meio de experiência do divino (Cf. Chesnut 1997; Lange 2003). Neste contexto, o privilégio de formas musicais cantadas, de estruturas hínicas, de dramatizações harmónicas, etc., enquadra-se nas experiências corporais e sensoriais promovidas no seu seio.

Por outro lado, estas agências não estão desligadas de processos mais amplos de “tecnologização”, ou seja, a progressiva introdução de instrumentos eléctricos e electrónicos, e de métodos de amplificação sonora (em substituição de elementos acústicos) nos locais de culto religiosos, o que não só afectou o modo concreto como a música é praticada (composta, registada, interpretada) nestes contextos mas também a forma como ela é experienciada em dinâmicas de interacção colectiva ritual – pelos crentes, pelos obreiros, pelos músicos. Refiro-me aqui não só à incorporação de novas instrumentações (em formato digital, como o sintetizador), mas também novos

métodos de amplificação (microfones, P.A.) e novas fontes sonoras, tais como o *sampling* electrónico e digital (Blanchard 1983; Lange 2003).

Ainda, esta tecnologização inclui também os processos de constituição de mercados musicais comerciais, e mais especificamente, pelo progressivo desenvolvimento de um “mercado musical cristão” moderno e da massificação do seu consumo - um mercado que, acompanhando as ramificações da expansão mundial do pentecostalismo moderno, se tornou transnacional e globalizado em termos da sua produção, distribuição e difusão, ao ponto de se falar numa *praise industry* ou “indústria do louvor” (Cf. Blanchard 1983; Garma-Navarro 2001). Portanto, não é surpreendente que os seus principais focos de produção se encontrem nos E.U.A. e na América Latina – lugares de expansão primordial do movimento pentecostal ou evangélico. É de lá que surgem os principais artistas, grupos, festivais, agências, editoras, etc., que chegam às mãos de crentes como A. e Z^{xvi}.

Em resumo, estamos a falar de uma categoria e indústria musical flexível e multifacetada, englobando os mais diversos e heterogéneos géneros e estilos musicais (desde o *Gospel Rap* ao *Christian Reggae* e ao *White Metal*, por exemplo), agrupados sob o lema do louvor para Deus, ultrapassando até as abordagens específicas (em termos doutrinários) das diferentes denominações pentecostais, neopentecostais e evangélicas e católicas em favor de um “cantar para Deus universal” ecuménico. Neste contexto, e ao contrário do que propunha para a categoria de “música cigana”, o que diferencia a “música cristã” de outras expressões musicais é precisamente a sua auto-proclamação enquanto tal, seja através do conteúdo das letras cantadas, seja pela defesa pública desse estatuto por parte dos artistas envolvidos^{xvii}. Isto remete para duas problemáticas distintas: a carga moral e discursiva envolvida e a importância da linguagem nestes contextos, que discutiremos mais adiante.

Entretanto, obviamente, não quero com isto afirmar que basta compor letras em glorificação a Deus para “produzir” CCM: esse processo deverá ser realizado no âmbito da inserção dos artistas e grupos em contextos sócio-religiosos específicos (evangélicos, pentecostais, neopentecostais, carismáticos, católicos, etc.) e, posteriormente, em mercados discográficos concretos.

Seja como for, esta diversidade estilística, reconstruída sobre uma categoria musical (CCM), é explicada, por um lado, pela vocação orientada e centralidade dos seus textos (letras) – “obrigatoriamente” cantados “para Deus” -, e por outro pela plasticidade da mensagem pentecostal, orientada para as lógicas e elementos

significativos das pessoas a quem se dirige^{xviii}. Mais concretamente, resulta da incorporação de linguagens musicais contemporâneas e culturalmente significantes aos cultos religiosos, no âmbito do entrecruzar da propagação e aplicação de determinados princípios doutrinários e teológicos pentecostais (essencialmente, o da manifestação e acção do Espírito Santo no crente) com a agencialidade partilhada pelos seus membros e músicos (pelo carácter experiencial e participatório do culto, e pela especificidade dos contextos sócio-culturais implicados).

Após estas reflexões sobre os principais elementos que alimentam a prática musical no contexto da IF portuguesa, cabe-nos então identificar concretamente o que é que se toca e ouve nesse contexto. Mais concretamente, podemos perguntar-nos: o que é que se ouve entre os crentes da IF, tanto nos cultos como fora deles^{xix}?

Há, por assim dizer, duas dimensões sonoras complementares e interligadas no seio dos cultos religiosos da IF. Em primeiro lugar, ouvem-se os cânticos colectivos de louvor a Deus (“corinhos”) que marcam o decurso do ritual. Estes, executados pelos coros musicais, se interligam com os discursos do pastor, pautando momentos de oração ou celebração, e propiciam a participação e interacção entre crentes e oradores através do canto e palmas. Nesta linha, de acordo com o desenrolar da pregação, muitas vezes apenas são executadas algumas estrofes de músicas ou refrões, no sentido de enfatizar sensações específicas como a introspecção, a emotividade, a alegria, etc. É nesta lógica que refiro uma segunda dimensão sonora presente no culto, que é a da improvisação de pequenas “paisagens sonoras” no decurso das pregações, de forma a reforçar os conteúdos pregados e a motivar estados de espírito concretos.

Mas voltando aos cânticos (tanto os que são registados em CD como os que são executados “ao vivo”), estes são geralmente criações originais ou adaptações de temas de outras igrejas ou grupos, tanto da IF como de outras denominações evangélicas. Essa adaptação remete, por sua vez, para processos criativos individualizados e para a incorporação de codificações musicais e sonoras a técnicas e hábitos musicais próprios. Neste contexto, a iniciativa discográfica “latina” de A. e Z. insere-se numa tendência mais ou menos recente de incorporação de temas oriundos do mercado musical cristão contemporâneo brasileiro e hispano-americano nos cultos religiosos, tendência que se reflecte também nas suas opções criativas, impregnadas de ritmos latinos (rumba, salsa, etc.)^{xx}. Essa tendência complementa-se com outra, mais antiga, de consumo e incorporação de temas oriundos de artistas e grupos da IF

espanhola, temas que, mesmo mantendo o enquadramento pop cristão, dão mais espaço à “tradicional” instrumentação e construção rítmica cigana (especialmente a rumba) e são cantados na sua língua original.

Seja como for, verifica-se, tanto nos temas adaptados como compostos originalmente, um enquadramento nas técnicas, hábitos e rotinas (linguagens) musicais dos crentes e músicos da IF. Neste contexto, elementos como a não utilização de pautas musicais, o privilégio da improvisação sobre o treino metódico e intensivo, a incorporação de técnicas vocais características, a instrumentação preferencial, a opção rítmica da rumba cigana e outros subgéneros explorados no contexto do *flamenco*, são elementos que estão normalmente associados a um *savoir faire* musical cigano e que estão efectivamente presentes na execução dos cânticos na IF. No entanto, estão presentes porque fazem parte da linguagem musical com que estes músicos cresceram e aprenderam a criar e interpretar, e não por uma colagem consciente a uma determinada “ideia” de música. Como me referia há semanas um jovem pastor, quando informado sobre o meu objecto de pesquisa, «o que estes músicos fazem é música para Deus, mas que seja entendida pelos ciganos».

*

Nos parágrafos anteriores mencionei o carácter “camaleónico”, adaptativo e plástico da CCM, de forma a tentar explicar a diversidade estilística que ela abrange. Neste contexto, o elemento definatório da categoria era, efectivamente, a sua auto-proclamação enquanto tal através dos conteúdos veiculados, o que, retirando centralidade à dimensão sonora em causa, acentuava a importância do texto na criação e produção musical, revelando a centralidade da dimensão ideológica e doutrinal nos processos de composição.

Este argumento, aplicado ao contexto musical da IF portuguesa, ajudar-nos-á a compreender as opções criativas de Z. e A. e a sua aceitação colectiva: independentemente da orquestração, instrumentação ou produção escolhida, há um objectivo claro neste processo, que é o de “cantar para Deus”. Este “cantar para Deus”, para além de se inserir objectivamente nas dinâmicas de louvor dos cultos religiosos, é o que enquadra a sua criação numa categoria específica (CCM), posteriormente veiculada entre os crentes, não só da IF, mas também de outras igrejas evangélicas portuguesas. Do mesmo modo, é esse “cantar para Deus” que crentes e

músicos como Z. e A. procuram (embora, como referi anteriormente, não de modo exclusivo) no seio dos seus padrões de consumo musical.

Neste contexto, o “sucesso” de artistas e grupos cristãos latino-americanos entre os crentes da IF deve-se, inicialmente, a dois factores: por um lado, às “políticas religiosas” seguidas pela IF enquanto denominação evangélica no contexto religioso português, políticas favoráveis à criação de espaços e eventos de interacção inter-confessional entre as diferentes igrejas evangélicas instaladas em Portugal; por outro lado, voltando à problemática dos conteúdos, este sucesso também se explica parcialmente pela questão linguística envolvida.

Analisando este segundo factor, a preferência, da parte dos crentes ciganos, por temas cantados em português e espanhol prende-se, essencialmente, com o facto de serem estas as duas únicas línguas que a grande maioria dos ciganos portugueses domina; daí que, por exemplo, o mercado estado-unidense da CCM (talvez o mais importante deste género, em termos quantitativos) não seja uma referência relevante entre os crentes da IF.

Este facto, aparentemente banal e óbvio, não faz senão reforçar a ideia da importância da linguagem e texto no universo sonoro dos crentes. Essa importância advém não só da vertente auto-proclamatória acima referida, mas também do seu papel nos processos de criação e construção musical: como referi acima, a estruturação rítmica e harmónica das músicas que são cantadas nos cultos favorece uma dimensão hínica, ou seja, propicia o canto colectivo (coro) de louvor, que é uma prática central na dinâmica interactiva e comunicacional dos cultos evangélicos. Neste contexto, os processos de consumo de CCM por parte dos crentes da IF, determinados pela língua portuguesa e espanhola, respondem a estas dinâmicas de participação e partilha de significados (daí também que, como referi no início do texto, o *karaoke*, pelas suas potencialidades em termos de interpretação, seja um formato bem sucedido no universo musical evangélico).

Deste modo, a linguagem religiosa veiculada encontra-se intrinsecamente ligada à vertente performativa e comunicacional do ritual, e às configurações estilísticas das músicas em causa, servindo aqui de ponto de confluência entre a dimensão doutrinal e a dimensão da *praxis* religiosa. Noutras palavras, não é a linguagem *per se*, enquanto, por exemplo, método de experiência subjectiva do divino (Cf. Keane 1997) que procuro aqui destacar, nem tão pouco a dimensão textual da prática religiosa, mas sim a sua condição de garante comunicacional em contextos

colectivos. E é precisamente aqui que podemos estabelecer uma ponte para a dimensão mais pública e publicitada da música enquanto promotora de configurações identitárias.

Noutro texto, mencionei a existência de determinadas relações (encontros, alianças) a nível institucional entre a IF e outras denominações evangélicas de origem brasileiro (ou outros contextos lusófonos) instaladas em Portugal, tais como a Assembleia de Deus Portuguesa, o Centro Cristão Vida Abundante ou a Igreja Maná, entre outras (Llera Blanes 2004), relações promovidas por via da inserção, desde a sua fundação, da IF na Aliança Evangélica Portuguesa (AEP)^{xxi}. Este *networking*, promovido sob o lema da “interdenominacionalidade” (Cf. Mafra 2002) ou “interconfessionalidade” teve como resultado um intercâmbio activo que implicava (e implica hoje) desde a partilha de infraestruturas ao “intercâmbio” de pastores (em regime de visitas), à realização de eventos conjuntos e inclusive, nalguns casos concretos, à formação teológica conjunta. O mesmo acaba por acontecer em relação às dinâmicas relacionais entre as Ifs portuguesa e espanhola, não por via da promoção inter-confessional, mas pela ligação histórica e denominacional que as une (ver nota 2).

Estes relacionamentos, para além de promover o encontro institucional, implicaram a criação de espaços de intercâmbio e partilha entre os crentes das diferentes denominações, e também a criação de mecanismos comunicacionais colectivos próprios – daí, mais uma vez, que a questão da língua não seja uma mera banalidade. Refiro-me aqui à difusão de meios de comunicação e informação próprios (jornais, newsletters, revistas, livros, programas televisivos, internet, etc.) e à criação de espaços para essa mesma difusão (lojas, centros, etc.), o que permite o acesso, por parte dos crentes da IF e de outras denominações, a “produtos” e “ideias” evangélicas oriundas de outros contextos de uma “comunidade evangélica” partilhada e mais ou menos “imaginada”, no sentido andersoniano do termo (Cf. Anderson 1991).

Portanto, estamos aqui perante mecanismos de promoção identitária específicos através de uma utilização particular e “interna” da vertente mediática. Isto, como podemos imaginar, não é específico do contexto português: vários autores chamaram a atenção para a complexidade das relações entre os grupos religiosos cristãos evangélicos e os *media* em geral (Cf. Schultze 1996; Chesnut 1997; Gutwirth 2000) a nível mundial.

Estes processos são particularmente evidentes na dimensão musical: é frequente a realização de festivais evangélicos (mais ou menos multitudinários) conjuntos, que permitem um inter-conhecimento dos diversos projectos musicais; do mesmo modo, os crentes da IF acedem às novidades discográficas da CCM nos mesmos espaços onde colocam os seus registos à venda^{xxii} - em Lisboa, o lugar preferencial é a CAPU, ou Casa Publicadora da Convenção das Assembleias de Deus em Portugal (CADP). Assim, esta partilha de espaços e eventos permite construir um universo referencial sobre “música cristã” em Portugal, do qual os crentes ciganos participam.

Esta participação, no entanto, não é feita num contexto de reivindicação de pertença étnica, na qual a ideia de “música cigana” poderia ser instrumentalizada, mas sim pela proclamação da pertença colectiva a um universo sócio-religioso transnacional e universalizante onde a música é categorizada e ideologicamente configurada. Daí, por exemplo, que, entre os crentes da IF, o “disco latino” de A. e Z. não seja um “objecto estranho”.

É, portanto, neste contexto que podemos compreender o lugar da música no processo contínuo de “construção” de uma configuração identitária específica: reivindicando a inscrição num género musical específico (a CCM), crentes e músicos como A. e Z., sem necessitar de renegar as práticas e *habitus* que lhes são culturalmente significantes, constroem a sua própria “versão” de CCM. Por sua vez, esta “versão” – ou “tradução”, para utilizar o conceito de Paul Brodwin (Brodwin 2003) - é enquadrada num âmbito mais abrangente de universalismo e “produção comunitária” evangélica na esfera pública.

No seu mais recente texto, Birgit Meyer explora o conceito de *pentecostalite style* na relação entre a confessionalidade pentecostal e a esfera da cultura popular do Gana: os processos de “publicitação” de formas expressivas “populares” (música, teatro popular, programas de rádio, filmes, etc.) oriundas da mensagem pentecostal, num contexto de pluralização, liberalização e comercialização da cultura popular ganesa (Meyer 2004). Este conceito, a meu ver, chama a atenção para o carácter multidimensional (em termos de agentes, estratégias e discursos) da esfera pública cultural, e mais concretamente para a ambivalência da intersecção entre a produção cultural pentecostal evangélica e a esfera pública.

Esse “estilo pentecostal”, que no contexto que nos ocupa ultrapassa denominacionalidades e pertenças étnicas, não é senão o resultado da plasticidade da

praxis pentecostal, na sua convergência desde o universalismo e transnacionalidade aos contextos sócio-culturais específicos, onde ela é incorporada, mais ou menos conscientemente, em estratégias colectivas várias, sejam elas de reivindicação, negociação, promoção ou mera manifestação.

Assim, o “disco latino” de A. e Z., para além de constituir um esforço criativo baseado nas suas experiências, gostos e projectos musicais, reflecte também a vontade de dois participantes activos num movimento sócio-religioso específico de contribuir com um elemento culturalmente significativo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict 1991 (1983) Imagined Communities. London & New York: Verso
- ANTONIETTO, Alain 1987 « Musique Tsigane », *Études Tsiganes* 33: 39-45
- BAUBÉROT, Jean 1993 “Changements socio-religieux et restructuration identitaire: le protestantisme pentecôtiste et les tziganes” in BELMONT, N. & F. Lautman (eds.) 1993 Ethnologie des Faits Religieux en Europe. Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques
- BLANCHARD, John 1983 Pop Goes Gospel. Hertfordshire: Evangelical Press
- BOUDEWIJNSE, Barbara, André Droogers & Frans Kamsteeg (eds) 1998 More than Opium. An anthropological approach to Latin American and Caribbean pentecostal praxis. Lanham & London: Scarecrow Press
- BRODWIN, Paul 2003 “Pentecostalism in Translation: religion and the production of community in the Haitian diaspora”, *American Ethnologist* 30 (1): 85-101
- CANTÓN DELGADO, Manuela 2003 “Creencias Protestantes, Estrategias Gitanas. El evangelismo de las iglesias de Filadelfia en el Sur de España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LVIII (2): 179-200
- CANTÓN DELGADO, Manuela 2001 “Gitanos Protestantes. El movimiento religioso de las iglesias “Filadelfia” en Andalucía, España”, *Alteridades* 11 (22): 59-74
- CHESNUT, R. Andrew 1997 Born Again in Brazil. The Pentecostal Boom and the Pathogens of Poverty. London & New Brunswick: Rutgers
- CUCCHIARI, Salvatore 1990 “Between Shame and Sanctification: patriarchy and transformation in Sicilian Pentecostalism”, *American Ethnologist* 17 (4): 687-707
- FRASER, Angus 1995(1992) História do Povo Cigano. Lisboa : Teorema
- GARMA-NAVARRO, Carlos 2001 “From Hymn-Chanting to Worship Industry. A study of the transformation of religious music in mexican pentecostalism”, Paper apresentado na CESNUR Conference (Center for Studies on New Religions), Londres, 2001 (<http://www.cesnur.org>) (Download Junho 2003)
- GUTWIRTH, Jacques 2000 “Religion télévisée: les télévangélistes et Jean Paul II », *Ethnologie Française* XXX (3) : 427-437
- KEANE, Webb 1997 “Religious Language”, *Annual Review of Anthropology* 1997, 26: 47-71

- LANGE, Barbara Rose 2003 Holy Brotherhood. Romani Music in a Hungarian Pentecostal Church. Oxford: Oxford University Press
- LE COSSEC, C. 2003 (1991) Mi Aventura entre los Gitanos. Sabadell: Asociación Cultural RTV Amistad
- LEBLON, B. 1990 Musiques Tsiganes et Flamenco. Paris : L'Harmattan
- LISZT, Franz 1881 (1859) The Gypsy in Music. London: William Reeves
- LLERA BLANES, Ruy 2004 “Em Nome da Interdenominacionalidade – ligações transnacionais e “novas” práticas musicais entre os ciganos evangélicos portugueses”, in PAIS, José Machado (org.) Sonoridades no Espaço Luso-Afro-Brasileiro. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais (no prelo)
- LLERA BLANES, Ruy 2004b “Les Tsiganes Pentecôtistes Portugais et leur Musique”, paper apresentado no no Seminaire de Recherche du Centre de Recherches Tsiganes (CRT) e do Groupe pour l'Étude de la Culture et de la Solidarité (GEPECS) da Faculté des Sciences Humaines et Sociales – Sorbonne (Université Renée Descartes – Paris V), Paris, Abril de 2004.
- LLERA BLANES, Ruy 2003 2003 “Nascer no culto. Modalidades de acesso ao movimento evangélico cigano em Portugal”, *Religião e Sociedade* 23 (1): 107-131
- MAFRA, Clara 2002 Na Posse da Palavra. Religião, Conversão e Liberdade Pessoal em dois Contextos Nacionais. Lisboa: ICS
- MANUEL, P. 1989 “Andalusian, Gypsy and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex”, *Ethnomusicology* 33 (2): 47-65
- MEYER, Birgit 2004 “«Praise the Lord»: Popular cinema and pentecostalite style in Ghana's new public sphere”, *American Ethnologist* 31 (1): 92-110
- MILLER, Steve 2000 El Debate de la Música Cristiana Contemporánea. Madrid: Inilut
- NUNES, Olímpio 1980 O Povo Cigano. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa
- PATTERSON, Beverly Bush 1995 The Sound of the Dove: Singing in Appalachian Primitive Baptist Churches. Urbana: University of Illinois Press
- RODRIGUES, Donizete & Ana Paula SANTOS 2004 “O Movimento Pentecostal Cigano: o caso da Igreja Evangélica de Filadélfia de Portugal” in RODRIGUES, Donizete (org.) 2004 Em Nome de Deus. A Religião na Sociedade Contemporânea. Porto: Afrontamento

- SÁROSI, Balint 1997 “Hungarian Gypsy Music: Whose Heritage?”, *The Hungarian Quarterly* vol. XXXVIII (n° 147) *
- SÁROSI, Balint 1978 Gypsy Music. Budapest: Corvina
- SCHULTZE, Quentin J. 1996 “Evangelicals’ Uneasy Alliance With the Media” in STOUT, Daniel A. & Judith Buddenbaum (eds) 1996 Religion and Mass Media. Audiences and Adaptations. London: Sage
- SHAPIRO, Michael (?) “They call themselves Roma”
(www.rootsworld.com/rw/feature/gypsy1.html) (Download em Abril 2002)
- SPENCER, Jon M. 1997 Protest and Praise: sacred music of black religion. Augsburg: Fortress Press
- SPINELLI, Santino & Paco Suárez 2001 “Los Gitanos y la Música”, *I Tchatchipen* 36: 40-47
- STOKES, Martin 2004 “Music and the Global Order”, *Annual Review of Anthropology* 2004, 33
- WASHABAUGH, William 1996 Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture. Oxford: Berg
- WILLIAMS, Patrick 2002 “Cantar la Separación: Música e identidad”, *I Tchatchipen* 40: 43-47 *
- WILLIAMS, Patrick 1987 “Le développement du pentecôtisme chez les tsiganes en France: mouvement messianique, stéréotypes et affirmation d’identité”, in AA. VV. 1987 Vers des Sociétés Pluriculturelles: études comparatives et situation en France, Actes du Colloque International de l’AFA. Paris: Éditions de l’ORSTOM
- WILLIAMS, Patrick 1984 “Pour une approche du phénomène pentecôtiste chez les Tsiganes”, *Études Tsiganes* 30 (2): 49-51

DISCOGRAFIA

- Camarón de la Isla y Paco de Lucía – “Canastera” (1972, 1997 - Polygram Ibérica)
- Camarón de la Isla – Antología Inédita (2000 – Universal Music Spain)

ⁱ Este texto resulta de uma investigação antropológica em curso no âmbito da tese “Aleluia. Música, Religião e Identidade entre os Ciganos”, realizada no ICS com a orientação do Dr. João de Pina Cabral e iniciada em 2003.

ⁱⁱ A Igreja Evangélica de Filadélfia portuguesa nasce nos anos 70 do século XX, a partir dos esforços proselitistas de crentes da Iglesia de Filadelfia espanhola e da Mission Évangélique Tsigane, com o apoio de outras instituições evangélicas tais como as Assembleias de Deus francesa, sueca e norte-americana (Baubérot 1993; Le Cossec 2003; Llera Blanes 2003; Rodrigues & Santos 2004) e a Aliança Evangélica Portuguesa.

A origem do movimento evangélico entre os ciganos nasce do empreendimento de um pastor não cigano, Clément Le Cossec, antigo obreiro da Assembleia de Deus francesa que, a partir dos anos 50 do século XX, se dedicou ao proselitismo entre os ciganos da Bretanha francesa, acção que, com o passar dos anos, redundou na sua expansão e implantação a nível mundial, tendo como referência institucional internacional a Mission Évangélique Tsigane Mondiale (Cantón Delgado 2001, 2003; Williams 1984, 1987).

Trata-se, como veremos, de um movimento pentecostal de ordem transnacional e com uma composição marcadamente etnicizada, sendo que a quase totalidade dos seus crentes e obreiros é cigana. Do mesmo modo, também se trata de um movimento inserido na realidade pentecostal e evangélica portuguesa contemporânea, que se encontra num momento revigorado desde a revisão da lei de liberdade religiosa (cf. Mafra 2002 para uma discussão deste facto)

ⁱⁱⁱ O “coro” é um grupo de pessoas normalmente recrutadas de entre os crentes e assistentes mais jovens da igreja, responsável pela execução dos temas musicais e efeitos sonoros nos cultos. A sua acção no desenrolar dos cultos é fundamental, ao interligar com os conteúdos veiculados pelos oradores e fomentar a participação colectiva na igreja.

Apesar da variabilidade em termos de composição humana e condições técnicas (acústicas e instrumentais) de igreja para igreja, costumam responder ao seguinte padrão: uma secção instrumental (onde prevalece o órgão sintetizador, complementado ora com percussões, bateria, guitarra espanhola, etc.), garantida pelos elementos masculinos do coro; e uma secção de coros ou vozes (e palmas), garantida pelas integrantes femininas. O carácter (quase) diário dos cultos reforça as variações neste padrão.

Neste sentido, os coros circunscrevem-se às realidades locais das diferentes igrejas, existindo apenas no contexto de função religiosa local. Esta lógica desaparece em acontecimentos multitudinários (campanhas, congressos, encontros, etc.), onde são convidados os melhores músicos das distintas igrejas para formar uma espécie de *big bands* para a ocasião. Por outro lado, no que se refere à produção de registos musicais, estes são realizados por artistas e grupos que, embora pertencendo aos distintos coros da IF, se assumem como projectos musicais diferenciados.

^{iv} Neste texto, utilizarei indiscriminadamente os termos “pentecostal” e “evangélico” para descrever a confessionalidade adoptada no seio da Igreja Evangélica de Filadélfia, de características pentecostais carismáticas.

^v Nos meios musicais evangélicos é frequente a difusão de CDs *karaoké* – a série brasileira “Harpa Cristã” é uma das mais conhecidas neste género - utilizados em muitos cultos para cantar em coro. Retenhamos este facto para a nossa posterior reflexão.

^{vi} Proponho, a título de exemplo, a audição de registos como “Canastera” (1972, uma das suas inúmeras colaborações com o guitarrista Paco de Lucía) ou a sua “Antologia Inédita” (2000).

^{vii} Neste sentido, a minha eleição, uns parágrafos acima, de Camarón de la Isla como termo comparativo não foi inocente...

^{viii} A análise crítica efectuada pelo etnomusicólogo Bálint Sárosi - autor do clássico *Gypsy Music* (1978) – a propósito da aplicação desta noção ao contexto húngaro é uma referência central para o argumento que tento desenvolver neste parágrafo e nos seguintes (Sárosi 1997). Por outro lado, existe um extenso e interessante debate sobre qual o “elemento cigano” no flamenco espanhol (Cf. Manuel 1989; Washabaugh 1997).

^{ix} Mais concretamente, estou a pensar em edições musicais comerciais, filmes, eventos (festivais), reportagens jornalísticas, encontros e edições académicas, etc. (cf. Llera Blanes 2004b).

^x No contexto musical espanhol, e mais concretamente no flamenco, esse dom tem um nome: *duende*.

^{xi} Categorias dominadas por ideias de “autenticidade”, “tradição”, “sincretismo” e “hibridização” que analiso sinteticamente noutro texto (Llera Blanes 2004) e que merecem posterior discussão.

^{xii} Como veremos mais adiante, isto não implica que a música cigana, ou mesmo a ideia de música cigana, sejam recusadas pelos crentes evangélicos ciganos, que continuam a ouvir e ver artistas ciganos “do mundo”, mesmo que estes não “cantem para Deus”. Mais ainda, este argumento não implica que os gostos dos crentes ciganos se restrinjam à CCM ou à música cigana.

^{xiii} Outros termos empregues para descrever este género musical: *Contemporary Christian Music* (CCM – termo empregue na *Billboard* norte-americana), *Christian Rock* (ou *Pop*), *Gospel* (termo empregue no Brasil,

com significado mais abrangente do que o gênero específico *gospel*), *Gospel Rock*, etc. Daqui em diante, utilizarei, preferencialmente e por comodidade, a sigla CCM.

^{xiv} Por condicionalismos de ordem bibliográfica, as notas que se seguem remetem essencialmente para o contexto musical norte-americano, que é a principal referência para o universo que estamos a analisar, tanto em termos de produção sonora como também escrita. No entanto, não esquecemos que a história, características e desenvolvimentos da CCM são maiores e mais complexos do que aquilo que aqui apresentamos.

^{xv} A postura de diversos sectores cristãos e católicos em relação ao fenómeno do *Rock'n'Roll* desde o seu aparecimento, na década de 50, traduziu-se numa rejeição deste processo, chamando a atenção para a dimensão satânica dessa expressão musical e acusando os defensores do “gospel rock” de desviar os crentes do “caminho de Deus”. Em contra, os defensores deste processo argumentavam: a sua capacidade aglutinadora de multidões e a sua linguagem dirigida às populações mais jovens (Cf. Blanchard 1983; Miller 2000). Convém notar, no entanto, que este debate tumultuoso apenas se verificou em relação ao gênero específico do Rock e não em contextos de adaptação de outros estilos musicais (Cf. Garma-Navarro 2001).

^{xvi} A Espanha também constitui, neste contexto, uma fonte musical importante, embora por motivos outros, relacionados com a ligação histórica e social, não apenas entre ambas IF's, mas entre os ciganos portugueses e espanhóis em geral.

^{xvii} O que estará aqui em causa, portanto, serão os processos (mediáticos, económicos, académicos, políticos, culturais, etc.) que motivam consensos colectivos na construção de gêneros musicais em contextos de negociação identitária colectiva, por um lado, e de mercadorização musical, por outro. Retenhamos este facto para a posterior reflexão.

^{xviii} Para exemplos e debate sobre a dimensão flexível e “glocalizante” da doutrina pentecostal, cf. p.ex. Cucchiari 1990; Boudewijnse, Droogers & Kamsteeg 1998; Lange 2003; Brodwin 2003.

^{xix} Faço esta distinção entre o que se ouve “dentro” e “fora” dos cultos numa lógica argumentativa de distinção entre a prática musical ao vivo nos eventos religiosos, a gravação e produção de registos musicais e o posterior consumo “final”, observando processos diferenciados entre os três modos de prática e experiência musical - lógica que não será aqui desenvolvida com a profundidade necessária, por não ser esse o tema central deste texto.

^{xx} Neste contexto, devemos ter em conta a utilização generalizada, entre os músicos da IF, do órgão sintetizador (que inclui ritmos pré-definidos) na composição.

^{xxi} Nos seus primeiros anos de vida, a IF teve, tal como acontecera em França nos anos 50 (ver nota 2), um apoio fundamental da parte da Assembleia de Deus nacional, que prestou apoio logístico e não só, numa lógica de “aliança evangélica”. Com o passar dos anos produziu-se a independência estrutural e doutrinal, mantendo-se mesmo assim as relações de cooperação e solidariedade.

^{xxii} Apesar desta informação me ter sido fornecida por alguns dos crentes, até ao momento não deparei com nenhuma edição discográfica de artistas da IF nos pontos de venda “oficiais” de música cristã contemporânea. Aliás, muitos destes registos têm uma venda esporádica e informal, na maior parte das vezes nos próprios locais de culto da IF em ocasiões especiais (visitas desses músicos a outras igrejas, etc.), o que, já agora, dificulta sobremaneira a minha tarefa.