

**NIEP  
MARX**Núcleo Interdisciplinar de Estudos e  
Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

# Marx e o Marxismo 2013: Marx hoje, 130 anos depois

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 30/09/2013 a 04/10/2013

TÍTULO DO TRABALHO			
<b>Estrutura de sentimento: reflexões conceituais e metodológicas a partir da análise da “Marcha para Jesus”</b>			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
<b>Raquel Sant’Ana</b>	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Doutoranda
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>O conceito de estrutura de sentimento cumpre um papel central nos desenvolvimentos do “materialismo cultural” de Raymond Williams. Tomando a sério a premissa de Marx de que o ser social determina a consciência, esse conceito pretende sintetizar toda uma dinâmica que une o vivido, o articulado, os processos de produção de significados e disputas por hegemonia. Especialmente relevante para identificação do “emergente” das relações sociais, ainda não capturado pela hegemonia, esse conceito foi forjado para tratar de obras de arte e explorado por Williams na análise de obras literárias.</p> <p>Minha proposta neste trabalho é trazer algumas reflexões sobre “estrutura de sentimento a partir dos desafios colocados na análise de um evento: a chamada “Marcha para Jesus”, ocorrida no Rio de Janeiro em maio de 2013. Utilizando esse conceito para iluminar as dinâmicas de um objeto que borra as fronteiras do que seria arte, política ou religião, se colocam novos problemas que trazem a possibilidade de destacar e detalhar as dimensões da prática que aparecem em menor grau nas análises literárias.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Evangélicos; estrutura de sentimento; experiência			
ABSTRACT			
<p>The concept of <i>structure of feeling</i> plays a central role in the development of Raymond Williams’ <i>cultural materialism</i>. Taking seriously the premise of Marx that the social being determines consciousness, this concept aims to synthesize a whole dynamic that unites the experience and the processes of production of meanings and contests for hegemony. Especially relevant for the identification of the "emerging" (social relations not yet captured by the hegemony) this concept was forged to deal with art and explored by Williams in the analysis of literary works.</p> <p>My purpose in this paper is to bring some reflections on the concept of <i>structure of feeling</i> from the challenges in the analysis of an event: " March for Jesus ", held in Rio de Janeiro in May 2013. Using this concept to illuminate the dynamics of an object that blurs the boundaries of what would be art, politics or religion, new problems arise that provide the ability to highlight and detail the practice dimensions that appear in lower degree in literary analysis.</p>			
KEYWORDS			
Brazilian Evangelicals; structure of feeling; experience			
EIXO TEMÁTICO			
Marx pensador da cultura			

# **Estrutura de sentimento: reflexões conceituais e metodológicas a partir da análise da “Marcha para Jesus”**

Raquel Sant’Ana<sup>1</sup>

O conceito de estrutura de sentimento cumpre um papel central nos desenvolvimentos do “materialismo cultural” de Raymond Williams. Tomando a sério a premissa de Marx de que o ser social determina a consciência, esse conceito pretende sintetizar toda uma dinâmica que une o vivido, o articulado, os processos de produção de significados e disputas por hegemonia. Especialmente relevante para identificação do “emergente” das relações sociais, ainda não capturado pela hegemonia, esse conceito foi forjado para tratar de obras de arte e explorado por Williams na análise de obras literárias.

Minha proposta neste trabalho é trazer algumas reflexões sobre “estrutura de sentimento a partir dos desafios colocados na análise de um evento: a chamada “Marcha para Jesus”, ocorrida no Rio de Janeiro em maio de 2013. Utilizando esse conceito para iluminar as dinâmicas de um objeto que borra as fronteiras do que seria arte, política ou religião, se colocam novos problemas que trazem a possibilidade de destacar e detalhar as dimensões da prática que aparecem em menor grau nas análises literárias desenvolvidas até então a partir desse conceito.

Da mesma forma, deixar o paradigma da literatura e partir para a análise de um evento complexo e sua estrutura musical nos coloca um dos problemas mais caros a Williams: a necessidade de olhar os fenômenos para além de uma definição restritiva de ideologia e entendê-los (os fenômenos mas também a ideologia) como parte de um processo amplo, desigual e incompleto de lutas, respostas, reações e recuperações que constituem a dinâmica da Hegemonia.

## ***Materialismo Cultural e Estrutura de sentimento***

Como demonstra Maria Elisa Cevasco (2001), a obra de Raymond Williams pode ser lida a partir de seus próprios conceitos. Uma certa estrutura de sentimento está em jogo quando junto com alguns filhos da classe trabalhadora a quem foi dada a chance freqüentar a universidade mais tradicional da Inglaterra junto com a elite tradicional, Williams traz um novo olhar, informado por tal experiência de classes, à “cultura” como objeto.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/ UFRJ e pesquisadora do Núcleo de Estudos da Cultura no Capitalismo Tardio (MarxCult)/ UFF.

Parte importante de seus esforços em direção à construção de um “materialismo cultural”, se encontra no livro “marxismo e literatura”. Ali o autor formula uma crítica a alguns dos principais conceitos do marxismo para a análise cultural. Propondo-se retomar o desafio de Marx de uma análise que considere a totalidade, Williams aponta para a inadequação de noções como “base e superestrutura”, “ideologia”, bem como tentativas de suavização da separação entre os termos como “mediação” ou entendimentos restritos do conceito de “determinação”. (Williams, 1979)

O objetivo de Williams é, ao iluminar os vínculos entre as esferas, ser capaz de capturar os fenômenos como processos. Isso significa entender as experiências que permitem o aparecimento de determinadas formas de responder à Hegemonia, e, acima de tudo, uma preocupação com a mudança social.

Ao discutir o conceito gramsciano de Hegemonia, Williams (1974) afirma:

*A parte mais difícil e interessante de toda a análise cultural, nas sociedades complexas, é a que procura compreender o hegemônico em seus processos ativos e formativos, mas também em seus processos de transformação. As obras de arte, devido a seu caráter fundamental e geral, são com frequência especialmente importantes como fontes dessa complexa evidência.*

Assim, Williams defende que é importante olhar as formas que estão em jogo nos processos de construção de hegemonia ainda que não se configurem futuramente como hegemônicos ou que já tenham sido “derrotados” pelo processo histórico. As “possibilidades” de futuro ou as recuperadas das sobras do passado devem ser levadas em conta pela análise. É assim que ele desenvolve a ideia de “residual” e de “emergente”.

Conforme ele afirma:

*Por ‘emergente’ entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências, são criadas continuamente. Mas a tentativa de incorporá-las é imediata, só porque são parte – e ainda assim nem mesmo uma parte definida - da prática contemporânea efetiva. (Williams, 2005)*

O conceito de “estrutura de sentimento” se insere, portanto no interior dessas preocupações. Williams pretende iluminar elementos que não necessariamente se consolidaram (ou se consolidarão) como instituições, mas cujo percurso ilumina uma certa forma de experiência.

Como afirma Pickering (1997), o conceito de estrutura de sentimento é muitas vezes explicado, embora nunca completamente definido. Isso porque o conceito busca alcançar precisamente fenômenos que não se encontram cristalizados em instituições, e que, como respostas à hegemonia, podem confirmar-se ou não enquanto tendências.

Conforme Williams:

*Estamos então definindo esses elementos como uma 'estrutura': como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência, ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. (1974)*

*Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que eu denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da própria experiência da obra de arte. (Williams apud Cevasco, 2001)*

Metodologicamente, a análise de obras de arte seria o caminho privilegiado para a investigação desses processos, pois possuem a capacidade de trazer tendências (emergentes) em formas identificáveis, ainda que não institucionalizadas.

*A ideia de uma estrutura de sentimento pode ser especificamente relacionada à evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando (...) em termos de uma teoria da cultura, é uma maneira de definir formas e convenções na arte e na literatura como elementos inalienáveis de um processo social material: não como uma articulação (geralmente única articulação disponível) de estruturas de sentimentos que nos processos de vivência estão sendo experimentados de formas muito mais gerais. (Williams apud Cevasco, 2001)*

Assim, Williams procura formular um conceito explicável mas não fixado, que dê conta de compreender os processos que também não são fixos e rígidos. A análise de obras literárias e de arte permitira encontrar parâmetros para isso. Uma pergunta se coloca, no entanto. Como estabelecer o que seja uma obra de arte?

## *Arte e prática social*

Consolidada como objeto chave de análises da sociologia da cultura no século XX, incluindo as vertentes marxistas, a literatura tem sido utilizada como modelo do que seria a arte. O desenvolvimento do estruturalismo e do interpretativismo tornaram ainda mais vigoroso esse movimento ao tomar a própria cultura como texto (ou linguagem) e utilizar os parâmetros da linguística e da teoria literária para a análise de toda a cultura.

Para além do deslocamento idealista que essas correntes representaram, cabe chamar a atenção para a centralidade que a literatura assume como modelo para a cultura e sua análise. A noção de “arte” aparece, especialmente nas discussões sobre romance, como um pressuposto. Os critérios que transformariam um romance em uma obra de fato realista e numa verdadeira obra de arte foram discutidos com vigor.

Embora haja uma série de formulações da chamada Escola de Frankfurt que se recusam a submeter-se a esse paradigma (especialmente em Walter Benjamin e em sua primeira geração), o principal autor a romper com esse modelo de cultura como texto é Pierre Bourdieu. Uma sociologia da prática, é o que ele defende, formulando, entre outros, um conceito que em muito se relaciona com a ideia de experiência embutida na “estrutura de sentimento”: o “habitus”.

*princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unitário, i.e. um conjunto unitário de pessoas, de bens, de práticas (...) Os habitus são os princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que come o operário e sobretudo a sua maneira de comer; o esporte que ele pratica e sua maneira de praticá-lo, as opiniões políticas que são as suas e sua maneira de exprimi-las, diferente sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes de um industrial, mas são também esquemas classificatórios, os princípios de hierarquização, os princípios de visão e divisão, os gostos diferentes. Eles criam diferenças entre o que é bom e o mau, entre o que está bem e o que está mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas estes não são os mesmos. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode aparecer como distinto para um, pretensioso ou banal para outro, vulgar a um terceiro. (Bourdieu, 1994)*

Essas formulações permitem a Bourdieu problematizar o próprio *status* da arte e procurar entender o que está em jogo no processo de classificação de determinados artefatos como artísticos. Esse procedimento o permite identificar lógicas próprias a um “campo”, conceito que o permite entender disputas por poder em diversos espaços. Mas acima de tudo, permite que se articula com o que o autor entende como “distinção” social, ligada à classificação enquanto arte mas também ao *habitus*.

Embora a noção de habitus tenha referência na noção de experiência, ela se distingue da noção de estrutura de sentimento na medida em que esta permite atentar para o caráter estruturante dessa experiência. Como desenvolve Filmer (2009):

*Mas por ser uma estrutura implicitamente adquirida, uma operação inconsciente, ela permanece, em alto nível, um determinado conjunto de práticas estruturadas, e, portanto, diferencia-se significativamente do conceito de Williams de estrutura de sentimento. Por diferenciar o conceito das formas residuais de hegemonia em sua obra posterior, Williams (1977) descreveu suas estruturas de sentimento como manifestações emergentes, até mesmo pré-emergentes, de resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas dominantes da ordem social existente. O conceito de Bourdieu, em contrapartida, é uma formulação reflexiva tanto do contexto institucional como das práticas informais que produzem, e, conseqüentemente, reproduzem as condições socioculturais existentes. – é, finalmente, uma formulação feita através de uma teoria de reprodução cultural. A lógica prática de “habitus”, embora seja flexível, é estruturalmente determinada pela trajetória das expectativas institucionais da ordem social existente: na sociedade de classe é aquela que tem a mobilidade social legitimada e tem julgamentos estéticos distintos (BOURDIEU, 1984), por exemplo. Então, apesar de ter seu valor ao explicar a detalhada prática estratégica reflexiva de reprodução cultural, ela fica, em comparação com o conceito de Williams, aquilo a que Milner (1994, p.67) chamou de “um sistema de disposições duráveis antes de ser um padrão de experiência sentida”, que limita sua capacidade analítica de exploração das possibilidades para a ação coletiva direcionada à mudança social progressiva.*

Embora Williams ainda esteja inserido no campo da análise literária, o arcabouço teórico que o permitiu formular o conceito de estrutura de sentimento se relaciona a um entendimento mais geral dos processos sociais, como conflituosos e completamente imbricados.

Sendo assim, tomando um caso problemático de enquadramento enquanto “arte”, o da música evangélica brasileira, avaliarei a seguir, brevemente, o rendimento do conceito para um terreno de fronteiras borradas entre as “esferas” constituintes da modernidade.

Tratando-se de um evento mais do que de uma “obra”, procuraremos as “figuras semânticas” menos com o arcabouço da teoria literária e mais a partir da etnografia como modo de aproximação das práticas que constituem esse universo.

### ***Marcha para Jesus***

A Marcha para Jesus é herdeira direta da *City March*, realizada em Londres em 1987. Desde o início, a música era a forma privilegiada para o evangelismo, mas uma música que extrapolava “as paredes dos templos” (Cooper & Farrant, 1997).

A franquia chega ao Brasil através da Igreja Renascer em Cristo em 1993. Articulada com importantes setores da indústria fonográfica *gospel*. Na verdade, a Marcha é parte de um processo que constitui uma indústria fonográfica evangélica. (Cunha, 2004)

A adesão de outras denominações não tardou e acompanhou um movimento geral de busca de uma unificação dos evangélicos em sua atuação pública. A coroação desse processo foi a aprovação de uma dia nacional da Marcha para Jesus no calendário oficial do país, através de projeto de lei do Senador e Bispo Crivella em 2009.

Se por um lado há elementos de conexão com um “povo de Deus” transnacional e com um modo global de realizar o evento, referenciado fortemente em modelos da Indústria Cultural, por outro lado ela ganha contornos atrelados à política nacional. O que se “declara” é que o “Brasil é a nação cujo Deus é o Senhor”, “que a chuva do Senhor caia sobre o Brasil”, que os nossos governantes “sejam cheios do espírito santo”<sup>2</sup>, que a Marcha é pela “Liberdade de expressão”, “pela vida” e “pela família tradicional”<sup>3</sup> (em referência às controvérsias públicas da frente parlamentar).

Esse caráter ao mesmo tempo religioso e político do evento é afirmado em toda a sua clareza na fala do Pastor Silas Malafaia, presidente do COMERJ e importante nome da organização da Marcha do Rio de Janeiro este ano. Para ele

*a marcha é uma manifestação profética da Igreja pro Estado e pro país, é também a celebração da unidade do povo de Deus conquistada no calvário e também uma manifestação pro mundo de que a Igreja tá marcando presença na sociedade.*

Nesse contexto, muito se fala em visibilidade evangélica, e de fato a Marcha é um espaço privilegiado de produção de imagens (as fotografias aéreas e os números ganham sempre especial

---

<sup>2</sup>Respectivamente: discurso de Silas Malafaia na Marcha para Jesus do Rio de Janeiro 2013, fala do cantor Fernandinho e fala do cantor Thalles Roberto na Marcha para Jesus de São Paulo.

<sup>3</sup>Bandeiras marcadas nos cartazes que estampavam os trios elétricos e materiais oficiais do evento.

destaque nos veículos evangélicos e da imprensa em geral). Mas em grande medida é espaço de “se fazer ouvir”.

Essa centralidade do som fica clara no espaço dado às atrações musicais. Na Marcha para Jesus do Rio de Janeiro, por exemplo, mais de 80% do orçamento estava relacionado a estruturas de som e artistas. A Marcha em si consiste num grande cantar, entremeado por momentos de fala curta. Trios elétricos guiam a multidão em canções que orientam o tempo da caminhada e dos ânimos pela cidade, chegando-se sempre a uma concentração na qual há ainda mais *shows*.

Embora haja organização massiva de igrejas para ir ao evento, uma parte igualmente considerável dos participantes vai ao evento de maneira independente (segundo as expectativas da própria organização, cerca de 30 a 40 por cento). Há inclusive grande expectativa sobre o alcance de “afastados” e “perdidos”<sup>4</sup>. A música é encarada, assim, como conectora com os que estão “fora”.

Essa mediação com os de fora ganha outro matiz se pensamos no estabelecimento de fronteiras que o som é capaz de operar. A escuta involuntária e o raio de alcance do som da Marcha são cuidadosamente calculados pela organização, de modo a tocar a maior parte “do coração da cidade”. Como o Pastor Roger Forster, fundador da Marcha londrina coloca, na guerra, os cânticos do exército devem chegar antes que “a ponta de suas lanças” (Cooper & Farrant, 1997).

Essa dinâmica de estabelecimento de fronteiras sonoras é elemento de muitas práticas de ocupação do espaço público (Groff & Maheirie, 2011) mas no caso evangélico tem um enraizamento ainda maior nas práticas cotidianas. O trabalho de Oosterbaan (2008) demonstrou o quanto o som estabelece essas fronteiras no cotidiano da inserção pentecostal na favela. Serve de marca para os de fora e ao mesmo tempo proteção contra os seus estímulos impuros. Assim, o que se percebe é que o som é capaz de transformar o espaço, de construir espaços próprios.

Essa fronteira é claramente reconhecida pelos “de fora”, ainda que possa ter outros significados. Indo para a Marcha do Rio de Janeiro, vi meu ônibus se transformar em uma arena de discussão quando os ouvidos de passageiros, ainda longe da concentração, perceberam que se tratava de coisa “de crente”. Uma passageira, para quem esse som (e, sobretudo, o engarrafamento que a ocupação de uma das faixas da avenida Presidente Vargas gerou) era um incômodo, gritava que era um absurdo ter que ficar presa escutando aquele som e que “já não basta ter que ouvir os berros nessas igrejas, eles obrigam a gente a ouvir, ninguém consegue dormir (...) é um desrespeito”. A Marcha é a consolidação de uma fronteira que é erguida cotidianamente.

---

<sup>4</sup>ver, por exemplo, a apresentação de Thalles Roberto de sua música “Filho Meu” na Marcha para Jesus SP de 2013

Ser invadido pelo som alheio, como demonstra Schmidt (2000), para além das questões dos individualismos e ideais de espaço público, se tornou especialmente incômodo após as discussões iluministas sobre o estatuto da visualidade e os controles sobre o som, nos estudos acústicos. No caso da religiosidade alheia é especialmente incômodo para quem partilha de uma concepção de religião como parte da esfera privada.

Uma das mensagens mais repetidas pelos diversos cantores que se apresentaram dizia que era preciso encher a cidade de louvores para que se combatesse os “principados e potestades” que enchiam a cidade de “miséria e corrupção”, como disse o apresentador. O som e a música também cumpriam, portanto, papel de mediação entre o mundo material dos dejetos poluentes e o mundo espiritual.

Nesse mundo espiritual, o som também é mediador de uma batalha contra “potestades” e “principados” que são apontadas como as causadoras de misérias, pobreza, degradação moral e corrupção que assolariam o Brasil. Patrícia Birman trata dessa conexão em “O poder da fé, o milagre do poder” (2012). A autora chama a atenção para a ideia de “protagonismo divino” como chave para entender o modo pentecostal de tomar o espaço público.

Embora, como demonstra Birman, o “protagonismo divino” esteja ligado ao modo especificamente pentecostal de lidar com o espaço público, a predominância numérica, o maior poder institucional e, sobretudo, a constituição de um mercado comum de produtos midiáticos, uma verdadeira indústria cultural gospel, parece ter influenciado o modo de outras igrejas lidarem com a política e o espaço público (como evidencia Machado, 2003), tornando esses elementos em versões mais palatáveis e genéricas, capazes de abarcar uma gigantesca diversidade de origens doutrinárias, que não partilham formalmente da teologia da prosperidade ou da batalha espiritual.

O discurso da unidade interdenominacional toma uma dimensão prática quando louvores de leituras teológicas contraditórias com certas doutrinas são entoadas como cultura comum. Uma cultura evangélica, acessada cotidianamente nas rádios, comunidades virtuais e mídias que não passam necessariamente pela filiação doutrinária e institucional a uma igreja.

Alguns elementos da dinâmica dos *shows* contribuíam para essa “comunhão” e “unidade”, em especial sua fácil absorção por parte do público por trazer características da indústria cultural em geral e modificá-los com elementos de dinâmicas de culto comuns.

Explico-me. Se por um lado a expressões como “tira o pé do chão”, “grita bem alto pra cima” e o pedido de responsividade do público são elementos disseminados no universo midiático por gêneros os mais diversos, sua forma de realização ganha contornos próprios a partir de

dinâmicas como o pedido para que se olhe para o “irmão do seu lado” e “lhe dê um abraço” ou “lhe diga ‘Deus tem um plano na sua vida’”<sup>5</sup>, comum a cultos e fomentador de “comunhão”. Ambos, liturgia e modelo midiático são transformados.

Na marcha é possível ver que e apesar de manter uma hierarquia em relação a dirigentes da palavra e do som (os que “ministram” o som), a experiência musical é capaz de incluir todo o exército na batalha espiritual. Mais do que para escutar, se comparece para “entoar louvores”, “erguer a voz” em “brados de vitória”.

Essa participação só é possível pelo conhecimento prévio do repertório, acessado pela mídia, mas se dá também quando esse repertório é novo pela forte característica de repetição e responsividade dessa dinâmica musical.

Mais do que as inferências sobre o poder de transe e emoção que a repetição sonora produz (objeto de reflexões que vão desde Blacking, 1973 e Seeger, 1987 até a neurociência e seus experimentos da antecipação como gênese da emoção na música), repetir é sem dúvida um elemento chave para a participação generalizada pela simples possibilidade de participar com a própria voz.

Além produzir espaços, o som também produz tempos (Blacking, 1973) e o papel do ministro é mediar um tempo que “vem do coração de Deus”<sup>6</sup> com a platéia que é chamada a repetir e responder.

No entanto, esse tempo precisa ser mediado com o horário de Brasília, e os compromissos assumidos pela organização da Marcha como poder público. Alguns mediadores, ou ministros, têm mais liberdade para isso do que outros. Uma das questões mais presentes nas reuniões de organização executiva da Marcha era controlar o tempo, já que havia numerosas atrações. Para os cantores menos conhecidos foi deixada a opção de cantar com *playback*. Ao mesmo tempo que este é um produto já muito utilizado no universo evangélico (para cantar nas igrejas), no espaço da Marcha significava uma menor margem de extensão do tempo, um enquadramento que em última instância era nos 3 a 5 minutos que são previstos pela indústria cultural *gospel*.

Por fim, faço a última ressalva de que, além do famoso “uníssono”, capaz de produzir a “presença” (Seeger, 1987), essa dinâmica é também marcada por expressões individuais.

---

<sup>5</sup>Show de Bruna Karla na Marcha para Jesus do Rio de Janeiro 2013.

<sup>6</sup>Ana Paula Valadão na Marcha para Jesus São Paulo 2013.

A marcha traz um tipo de voz que também quer ser reconhecida por sua individualidade, mas uma individualidade que se vê no volume e na técnica adequada. Assim, é comum ouvir vocalizes e improvisos em meio ao público (quando se está imerso nele). Eles são expressão ao mesmo tempo de que se produz “o melhor pra Deus” (resposta que me foi dada por uma cantora especialmente potente na multidão) e de um lugar de expressão e conexão individual com o divino, mesmo em meio ao que poderia aparentar ser uma massa homogênea.

Diante da dinâmica musical da Marcha para Jesus, é possível perceber que em tempos de reformulação dos modos de ser evangélico no Brasil, o elemento midiático, especialmente o musical, pode dar boas pistas do que seria esse tal evangélico genérico brasileiro, forjando, quem sabe, novas formações comunitárias.

Mas que ordens de experiência estão em jogo quando pensamos nos elementos que são articulados pela música nesse evento?

Estar na marcha é ao mesmo tempo estar em um *show* e numa batalha. As experiências de comunidade acumuladas nos ambiente de culto são resignificadas por meio de fórmulas da indústria fonográfica ao mesmo tempo que as modificam. A cidade, ou melhor, o centro da cidade, experimentado como sujeira e medo, passa a ser vivido como campo de combate espiritual.

Na marcha, as “formas semânticas” da indústria cultural tomam a forma de fronteira. O combate cotidiano de sons em que a rádio é colocada muitas vezes em alto volume como maneira de blindagem contra os estímulos indesejados de fora se torna uma construção coletiva de fronteiras e a batalha é experimentada como forma de sentir a cidade.

### ***Marcha e estrutura de sentimentos***

Em certa medida, a análise do avanço evangélico no Brasil tem seguido o enquadramento desse grupo no que seria uma direita conservadora obscurantista. Boa parte dos estudos se concentra em entender as relações com a representação política e as bandeiras da chamada bancada evangélica<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ver Novaes, 2001 e Vital, 2012, entre outros.

Mas até que ponto é possível separar o que seja o projeto evangélico de poder de uma experiência estética de cidadania? O conceito de estrutura de sentimento pode nos ajudar a pensar como esses termos se relacionam.

A experiência relacionada aos produtos de uma indústria cultural *gospel* permite a uma heterogeneidade de grupos identificar-se como “evangélicos” em oposição a potestades e principados. Essa experiência, como apontamos, não é completamente formatada pelos modelos hegemônicos da indústria cultural. A combinação entre maneiras próprias aos cultos religiosos, os modelos de grandes eventos e de marchas políticas colocam em questão os limites entre “Político”, “Religioso”, “Cultura” e “Mercado”.

Como fundadores da chamada “Modernidade” (Asad, 2003), esses termos (e a imaginação de sua separação) estão completamente implicadas na manutenção da Hegemonia (Williams, 1974). A ideia de que uma ordem democrática seria garantida por uma separação entre uma religião, de ordem privada, um mercado “livre” e um Estado isento e divorciado de ambas é um dos pilares do liberalismo.

Além de demonstrar que é impossível separar essas práticas, a marcha também nos permite pensar de que maneira está a se constituir uma nova estrutura de sentimentos capaz de ancorar projetos de rearrumação da hegemonia. A redefinição dos termos em que se pode falar em Religião, “Política” e “Mercado” não é apenas o projeto isolado e racionalizado de um grupo de parlamentares, é uma experiência que uma caminhada pela Marcha para Jesus é capaz de elucidar.

Para além da análise de obras literárias, o conceito de estrutura de experiência permite iluminar elementos que conectam a experiência ao emergente, a hegemonia e o processo de mudanças engendradas pelas respostas a ela.

Aplicando as preocupações que o conceito implica ao caso da Marcha para Jesus, percebemos não apenas o conteúdo racional das obras, mas uma atenção a aspectos de experiência estética e moral. Metodologicamente, a etnografia permite uma aproximação dessa abordagem. Embora ainda haja pontos a afinar, esse exemplo traz à tona a necessidade de ampliar as análises da cultura em direção a práticas em que podemos localizar as raízes de novos modos de sentir.

## **Bibliografia**

- ASAD, T. *Formations of the secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford: Standford UP, 2003.
- BIRMAN, Patrícia. *O Poder da fé, o milagre do poder: mediadores evangélicos e deslocamento de fronteiras sociais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 133-153, jan./jun. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques – sur la théorie de l’action*. Paris:Seuil, 1994.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COOPER, Simon e FARRANT, Mike. *Fire in our hearts: the story of the Jesus Fellowship/Jesus Army*. Multiply Publications, Northampton, 1997.
- CUNHA, Magali. *Vinho Novo em Odres Velhos. Um olhar comunicacional sobre a explosão Gospel no cenário religioso evangélico no Brasil*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de São Paulo, 2004.
- GROFF, Apoliana Regina e MAHEIRIE, Kátia. *A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST*. Política e Sociedade, Vol. 10, n. 18, 2011.
- FILMER, Paul. *Estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams*. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, 2009
- MACHADO, Maria das Dores Campos. *Existe um estilo evangélico de fazer política?*. In: BIRMAN, Patrícia (org.). *Religião e Espaço Público*. São Paulo: Attar Editorial. 2003.
- NOVAES, R. *A divina política. Notas sobre as relações delicadas entre religião e política*. Revista USP, São Paulo, n.49, p. 60-81, março/maio 2001.
- OOSTERBAAN, Martijn . *Spiritual Attunement: Pentecostal Radio in the Soundscape of a Favela in Rio de Janeiro*. Social Text 96 ,Vol. 26, No. 3. Duke University Press, 2008.
- PICKERING, Michael. *History, Experience and Cultural Studies*. London: Macmillan, 1997
- SCHMIDT, Leigh Eric. *Hearing things: Religion, Illusion and the American Enlightenment*. Cambridge MA: Harvard University Press. 2000.

VITAL da Cunha, Christina. *Religião e política : uma análise da atuação de parlamentares evangélicos sobre direitos das mulheres e de LGBTs no Brasil*. Rio de Janeiro : Fundação Heinrich Böll. 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Base e Superestrutura na teoria cultural marxista*. Revista USP, São Paulo, n.65, março/maio 2005.