



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PEDRO HENRIQUE SIMÕES DE MEDEIROS

**FESTA, FÉ E DEVOÇÃO: A FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO**

**JOÃO PESSOA
2018**

PEDRO HENRIQUE SIMÕES DE MEDEIROS

**FESTA, FÉ E DEVOÇÃO: A FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA
SENHORA DA CONCEIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal da Paraíba, como
requisito parcial para obtenção do título de mestre em
música na área de educação musical.

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

JOÃO PESSOA
2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488f Medeiros, Pedro Henrique Simões de.

Festa, fé e devoção: a formação musical na igreja de
Nossa Senhora da Conceição / Pedro Henrique Simões de
Medeiros. - João Pessoa, 2018.

89 f. : il.

Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Educação musical 2. Práticas religiosas 3. INSC. I.
Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC




UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: “Festa, fé e devoção: a formação musical na Igreja de Nossa Senhora da Conceição”

Mestrando(a): Pedro Henrique Simões de Medeiros

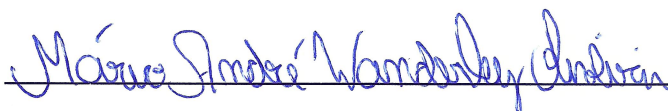
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

P1 

Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Presidente/UFPB



Dr. Fábio Henrique Ribeiro
Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. Mário André Wanderley Oliveira
Membro Externo ao programa/UFRN

João Pessoa, 31 de Julho de 2018

*Dedico esse trabalho à minha avó, Izabel Francisca
Simões, que pelo seu exemplo de vida pôde educar...
Sem palavras.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à comunidade da igreja de Nossa Senhora da Conceição, principalmente ao Padre Samuel Rocha, pela abertura, abraço e confiança de forma que me proporcionaram desenvolver esse trabalho. Ao Luis, orientador e amigo, pelas valiosas palavras e condução da dissertação junto comigo. Aos amigos do PENSAMus, que, durante toda a nossa trajetória me ajudaram a construir diversas atividades acadêmicas em música, com ética e seriedade de modo que fazem transformar a realidade. À minha família, principalmente Pai, Mãe, Netto e Dorinha, obrigado por tudo, principalmente pela paciência. À Drica e Anna Borzani por todo empenho e amor que dedicam ao nós, e por nossas discussões – sobre biologia, comportamento, ciências naturais e sociais – que têm nos ajudado com o pensamento metodológico. À Pós-Graduação em Música da UFPB e à CAPES que, através da bolsa de estudos, puderam viabilizar essa pesquisa. Aos queridos professores do PPGM, principalmente Luis, Maura e Adriana (nossos estudos em sala de aula foram fundamentais para essa pesquisa). Aos amigos e colegas de turma, principalmente Coloral, Olga, Quézia, Chris, Mayara, Garoto e Matheus, obrigado por nossas discussões, risadas e construções em sala. Aos alunos, quase filhos, que nos ajudam a crescer. Aos músicos e amigos que, através de nossa experiência, estavam presentes no pensamento sobre formação musical. Por fim, agradeço à resiliência e a Deus por estarem sempre nos (próximos) passos. Gratidão!

RESUMO

Essa dissertação contempla a formação musical através das práticas musicais religiosas da igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada em João Pessoa – PB no bairro Conjunto Anatólia. O objetivo central dessa dissertação é compreender, discutir e refletir sobre as concepções, situações, processos e estratégias de formação em música que caracterizam as práticas socioculturais desenvolvidas na referida igreja. Buscou-se também verificar, a partir do processo investigativo: as situações em que a música está presente, os processos e estratégias das práticas de formação efetivadas nesse contexto, como são concebidas as diferentes dimensões da formação musical nesse contexto e os significados que dão sentido à música e, consequentemente, aos processos formativos decorrentes deles. Para a concretização desses objetivos foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica com literatura relacionada com as práticas musicais do contexto, pesquisa documental através de documentos normativos delas no âmbito da igreja católica, observação e participação de tais atividades, bem como entrevistas, acessos às redes sociais oficiais desta igreja pesquisada e gravações de áudios. Os dados foram constantemente relacionados com as bases epistêmicas, as quais foram divididas em dois pilares: educação musical informal e estudos de formação na área quanto a realidades religiosas. Através dessas bases foi possível conduzir a discussão, reflexão, interpretação, análise e compreensão da formação musical praticada na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Assim, concluí que a formação musical inserida nas práticas musicais está sendo desenvolvida por processos de enculturação, imitação, execução, entre outros diretamente ligados à sentidos/concepções religiosas. Esses processos não acontecem isoladamente, pois se relacionam a todo instante com os significados religiosos musicais do contexto. As situações em que esses processos acontecem envolvem missas, quermesses, ensaios e reuniões. Através desses processos e situações é possível perceber, também, como a música é mantida e significada dentro da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Assim, pode-se dizer que, através da relação significativa entre as pessoas e a música, o fenômeno da formação musical acontece; similarmente, essa formação corrobora a manutenção da realidade sociocultural e das práticas desse contexto religioso.

Palavras-chave: Educação musical. Práticas religiosas. Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

ABSTRACT

This dissertation contemplates the musical formation through the religious musical practices of the church of Nossa Senhora da Conceição, located in João Pessoa – PB in the Conjunto Anatólia neighborhood. The purpose of this central dissertation is to understand, discuss and reflect on the conceptions, situations, processes and strategies of music formation that characterize sociocultural practices at the church mentioned above. In addition, verify through the investigative process: the situations in which the music is present, the processes and strategies of the practices of formation in this context, how are conceived the different dimensions of music training, and the signs that give sense to the music and the formative processes deriving from them. To achieve these objectives, a bibliographical research was developed by the use of literature related to the musical practices of the religious context. Moreover, was made a documentary research through normative documents of the Catholic's church musical practice and was accessed the official social media of this church. Additionally, were made observations, interviews, recordings and participations at the church's musical practices. The data of this research were constantly related to the epistemic bases. These bases are divided into two pillars: the first one focus on informal musical education, and the second on studies of musical formation in religious realities. Through these bases was possible to conduct the discussion, reflection, interpretation, analysis and understanding of the musical formation practiced at the church of Nossa Senhora da Conceição. Thus, conclude that the musical formation inserted in the musical practices is being developed by processes of enculturation, imitation, performance, and among others, directly linked to religion. These processes do not occur in isolation, instead they are relating at all times, as well as the contextual musical religious meanings/conceptions. The situations that these processes happen are the ceremonies, the “quermesses” (fundraising events), the rehearsals and meetings. Through these processes and situations it is possible to observe how music is maintained and the signs within the church of Nossa Senhora da Conceição. Thus, can say that through the meaningful relationship between man and music the phenomenon of musical formation happens. Therefore, this musical formation acts on the maintenance of the sociocultural reality and the practices of this religious context.

Keywords: Music education. Religious practices. Church of Nossa Senhora da Conceição.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Circunscrição dos bairros Anatólia, Eucalipto e Colibris	20
Figura 2 – Foto Aérea da igreja de Nossa Senhora da Conceição.....	54
Figura 3 – Elaboração através da performance do grupo com experimentação da sanfona..	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DA APREENSÃO DO CONHECIMENTO PRODUZIDO ÀS BASES METODOLÓGICAS	14
1.1 Formação musical em contextos religiosos: características, avanços e lacunas da literatura produzida.....	14
1.3 O universo da pesquisa	19
1.4 Tudo pode, mas nem tudo convém: questões éticas	22
1.5 Ferramentas de produção, organização e análise dos dados.....	24
1.5.1 Pesquisa bibliográfica	24
1.5.2 Pesquisa documental	26
1.5.3 Observação e participação.....	27
1.5.4 Entrevistas	29
1.5.5 Organização, seleção e análise dos dados	29
2 MÚSICA, RELIGIÃO E FORMAÇÃO MUSICAL: DAS PERSPECTIVAS DA EDUCAÇÃO INFORMAL À FORMAÇÃO NOS CONTEXTOS MUSICAIS RELIGIOSOS.....	31
2.1 As bases epistêmicas educacionais dos contextos informais musicais	32
2.2 Outros estudos relacionados com as práticas de formação musical da igreja de Nossa Senhora da Conceição	40
2.3 Formação musical em contextos religiosos	42
3 LUGARES, ATORES E SENTIDOS DA PRÁTICA MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO	50
3.1 Os grupos específicos	51
3.2 Os biombos culturais do templo.....	52
3.3 A música inserida nas missas e reuniões	55
3.4 O padre.....	56
4 SITUAÇÕES, PROCESSOS E ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO.....	60

4.1	A missa como formação musical	61
4.2	Imitação.....	67
4.3	Experimentação	69
4.4	O ensaio como processo de formação musical	76
4.5	A formação musical na quermesse	78
5	CONCLUSÃO	80
	REFERÊNCIAS	82
	ANEXO A – Entrevistas	88

INTRODUÇÃO

Nesse início do século XXI pode-se observar um crescimento significativo de pesquisas que, entre outros aspectos, no âmbito da educação musical, estão vinculadas a outros contextos, situações e processos de formação que até então não estavam presentes na literatura da área. Dentro desta perspectiva, essa pesquisa tem investigado as concepções, sentidos, situações, processos e estratégias de formação musical que caracterizam as práticas socioculturais desenvolvidas na igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Essa igreja fica localizada na parte sul da cidade de João Pessoa no bairro Conjunto Anatólia, no estado da Paraíba. Aproximadamente em 1986 foi celebrada uma das suas primeiras missas¹. Atualmente acontecem, nessa igreja, diversas atividades musicais que envolvem as pessoas que participam das festividades desse contexto religioso; são ensaios, missas, quermesses², reuniões diversas e encontros organizados tanto no templo como em outros lugares que a comunidade religiosa esteja presente. Essa igreja conta com 13 grupos de canto próprios, de diversas faixas etárias, e é frequentada por várias pessoas de muitas regiões da cidade. É uma pesquisa que “abrange” uma grande quantidade de pessoas, porém, não é interesse gerar uma representatividade proporcional à quantidade (ou generalizar). Optou-se – diante da imersão, reflexão e interpretação desse contexto – por compreender o fenômeno da formação musical através das práticas socioculturais dessa igreja. Vale salientar que, quando se menciona os termos igreja ou comunidade eu estarei me referindo com os dados produzidos e interpretados nessa dissertação e, de certa forma, com a igreja de Nossa Senhora da Conceição.

A motivação para construir essa pesquisa foi gerada através da minha participação e de meus familiares nessa igreja, frutificada desde 1985, quando eles se envolveram na construção do templo. Por outro lado, existe também uma motivação voltada para a pesquisa em contextos de educação musical informal.

¹ A missa, ou Festa da Eucaristia, é um ritual católico religioso que se celebra a Eucaristia. A Eucaristia, para os cristãos católicos, e algumas religiões, é a transubstanciação do pão e vinho em Jesus Cristo. A missa também tem sentido de missão, ou seja, considerando esse contexto pesquisado, a Festa da Eucaristia prepara para “fazer o bem ao próximo como a si mesmo” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]), como foi dito a mim através de conversa informal.

² Festividades diversas da comunidade. Geralmente essas festas servem para a confraternização e a arrecadação de dinheiro para a manutenção financeira desta igreja.

Os objetivos desse estudo foram fixados com vistas a conduzir a pesquisa e a aprofundar as questões da área sobre educação musical e religião. Eles foram estabelecidos depois da revisão de literatura, que ponderou, entre outros pontos, os direcionamentos metodológicos dos estudos revisados. Além disso, levaram em consideração o meu relacionamento prévio com o contexto desta pesquisa. Assim, o objetivo geral desse estudo é: compreender, discutir e refletir as concepções, sentidos, situações, processos e estratégias de formação musical que caracterizam as práticas socioculturais desenvolvidas na igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Esse objetivo perpassa todos os capítulos dessa dissertação. Minhas intenções estiveram voltadas para as concepções e sentidos de formação musical envolvidas com as práticas musicais, e em que situações, processos e estratégias essa formação musical foi desenvolvida na igreja pesquisada. Nesse sentido, os objetivos específicos visaram verificar, a partir do processo investigativo: a) as situações em que a música permeia os processos de formação; b) os processos e estratégias diversos de prática e formação musical efetivadas nesse contexto; c) como são concebidas e efetivadas diferentes dimensões da formação em música nesta igreja e d) os significados/concepções que dão sentido à música que compõe o rito católico e, conseqüentemente, os processos formativos decorrentes deles.

Nessa pesquisa, foi dada a interpretação de que concepções e sentidos têm significados aproximados. Essa ideia foi gerada através do processo de investigação que não constatou o sentido de concepção relativo à produção de ideias educativas. Por outro lado, para haver a concepção é necessário ser estabelecido os sentidos que fazem a manutenção dessa concepção. Assim, os termos concepções e sentidos podem ser atribuídos significados próximos, ou até equivalentes, se esses estiverem voltados para a manutenção da realidade social, característica essa considerada nessa investigação inserida nas práticas socioculturais da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

A metodologia do trabalho abrangeu várias estratégias para a produção, seleção, organização e análise dos dados, que foram: pesquisa bibliográfica com literatura relacionada à temática formação musical e religiosidade com fins a construir uma revisão de literatura e um corpus epistemológico analítico significativo com os dados levantados em campo. Foram pesquisados os documentos normativos das práticas musicais da igreja católica que visaram compreender as práticas religiosas da igreja investigada. Diante de algumas questões éticas que estão aprofundadas no capítulo I, foram utilizadas, como fonte de dados, as redes sociais oficiais da igreja (*facebook* e *instagram*). Foi feita observação e participação das práticas musicais religiosas da igreja pesquisada com o intuito de conduzir a uma reflexão

compreensiva/interpretativa acerca da formação musical desse contexto. A observação e a participação foram, na maioria das vezes, acompanhadas por um gravador de áudio para registro e análise das situações experienciadas. Também foram feitas entrevistas direcionadas aos objetivos dessa investigação com as principais pessoas que conduzem as práticas religiosas e musicais da igreja e três pessoas da assembleia³. Nas entrevistas, também foram feitas gravações de áudio para fins de registro e análise.

Assim, conforme esses dados eram produzidos, eles eram revistos, organizados e selecionados de acordo com suas ocorrências e categorias para serem analisados a partir dos referenciais teóricos. Através desses processos, foram produzidos artigos que integram parcialmente a presente dissertação.

O estudo foi desenvolvido em quatro capítulos com vistas a apresentar e refletir a produção dos dados e os resultados encontrados. O capítulo I apresenta as reflexões e critérios metodológicos pelos quais se desenvolveu a pesquisa. Nessa seção está descrita a revisão da literatura relativa às temáticas centrais da formação musical em realidades cristãs. Também foi justificada a revisão em avanços e lacunas para o desenvolvimento da pesquisa e, consequentemente, a construção do conhecimento na área de educação musical. Dando seguimento, apresentam-se a questão de pesquisa que conduziu o processo investigativo. Nesse capítulo também são desenvolvidas as questões éticas que se apresentaram na pesquisa, de modo que foram esclarecidas as tomadas de decisões diante das ferramentas de produção, sistematização e análise dos dados coletados.

No segundo capítulo são apresentadas e discutidas as bases epistêmicas que ajudaram a descrever, categorizar e analisar as práticas de formação musical ocorridas na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Essas bases estão divididas em dois pilares que, desde o princípio das observações em campo, se mostraram fundamentais. A primeira é a concepção de educação musical informal, essa educação se estabelece através de diversos processos, sendo o principal a enculturação, tendo sua ocorrência se desdobrando mediante a interação significativa entre homem e música (experimentação e transformação das pessoas pela prática musical). A segunda base foi consolidada diante de estudos, principalmente da etnomusicologia, dos quais abordam a formação musical em contextos religiosos. Essa relação foi muito importante para gerar a percepção da associação entre música e religião. Assim, construí uma compreensão diretamente motivada pela presença, função, significação e manutenção da música nesta igreja investigada. Com isso, a formação musical praticada nesse

³ Público total da missa (ou Festa da Eucaristia) que participa efetivamente do ritual e celebração da Eucaristia.

contexto está relacionada com os significados religiosos e os modos que se produz a música, um elo proporcionado através da prática musical religiosa.

Com características próximas ao capítulo dois, o terceiro capítulo apresenta os principais atores, lugares e grupos musicais que estão agindo diretamente para a formação musical nesta igreja pesquisada. Enfoquei, nesse capítulo, como a música está relacionada com as práticas socioculturais desse contexto, sendo por ora o “objeto” que guia as demais práticas e em outras é colocada como *background* para um discurso cristão. Aqui também demonstro diversos comportamentos das pessoas desse contexto e as relações com as músicas diante do modo de ser cristão.

No último capítulo, analiso, reflito e apresento as situações, estratégias e processos de formação musical praticados na igreja de Nossa Senhora da Conceição relacionada com as bases epistêmicas construídas nos capítulos anteriores. Pude compreender que muitos dos processos acontecem de forma interligada. Por exemplo, quando acontece a experimentação musical, ela está diretamente associada com a imitação, que logo se desdobra em perceber/ouvir, motivada, diretamente, pela religiosidade. Por fim, concluo que, para a formação musical acontecer, é preciso que ocorra a interação significativa entre música(s) e pessoa(s). Como também, pesquisas como essa devem ser desenvolvidas para que a área possa ter um *corpus* conceitual de concepções/sentidos, processos, estratégias e situações de formação musical ocorridos em outros contextos, em cada pessoa inserida em um dado grupo social.

1 DA APREENSÃO DO CONHECIMENTO PRODUZIDO ÀS BASES METODOLÓGICAS

Neste capítulo, descrevo como essa pesquisa foi conduzida metodologicamente. O capítulo está dividido em quatro pontos-chave que são: a revisão de literatura; a apresentação do universo pesquisado; as questões éticas e, por fim, as ferramentas de produção, organização e análise dos dados. Na revisão de literatura, analiso alguns trabalhos com a temática educação musical em contextos cristãos. Destaco, nesses trabalhos, suas contribuições para a área de educação musical, assim como suas lacunas e as relações estabelecidas com essa pesquisa. São descritos, ainda, os objetivos e os relacionos com a dissertação em geral. Na apresentação do universo de pesquisa, descrevo a localização, as práticas musicais desenvolvidas e o público que frequenta a igreja de Nossa Senhora da Conceição, além de situar essa igreja historicamente. Com a imersão, observação e participação no campo, surgiram alguns direcionamentos éticos que influenciaram diretamente a pesquisa diante das atividades religiosas dessa igreja. Assim, esses direcionamentos éticos acabaram transformando as ferramentas de produção, organização e análise dos dados, o último ponto desse capítulo.

Tive, como um dos critérios, a seleção e a análise de trabalhos (revistas, dissertações e teses) desenvolvidos na área de música. Esse critério serviu para obter uma visão ampla do estado da arte da temática educação musical e religiosidade. Assim, no desenrolar dessa pesquisa, foi possível encontrar diversos trabalhos com temas próximos, outros com características analíticas similares; em outras pesquisas, seus processos formativos eram quase iguais, e tantas outras que tangenciavam a temática em algum ponto.

Assim, depois de pesquisar em revistas, dissertações e teses, foi possível localizar alguns trabalhos relacionados com a presente pesquisa, a saber: Lorenzetti (2015); Novo (2015); Souza (2015); Brito (2016) e Brashier (2016). No próximo tópico irei demonstrar a relação entre o estudo e esses trabalhos citados, além de descrever suas características, avanços e lacunas para a pesquisa.

1.1 Formação musical em contextos religiosos: características, avanços e lacunas da literatura produzida

Embora ainda sejam recentes os trabalhos que discorrem sobre a formação musical em âmbito religioso, durante a pesquisa depreendeu-se que há uma grande variedade de estudos que,

em sua maioria, foram desenvolvidos nas áreas de educação musical e etnomusicologia. Percebi que os contextos, práticas e sentidos formativos desses estudos são diversificados, daí porque equipará-los em sua totalidade com esta pesquisa não faria sentido se considerar suas particularidades contextuais⁴. Assim, os estudos dessa seção foram selecionados a partir de dois critérios, a saber: a) ter sido desenvolvido em uma instituição religiosa (igreja) cristã; b) ter sido produzido através da temática educação musical e religiosidade.

Com relação ao primeiro dos critérios, pode-se dizer que existem muitas instituições religiosas cristãs, como as igrejas católicas e protestantes dos mais variados nomes como, Bola de Neve, E.T.Q.B. (Eu também quero a bênção), ou nomes de comunidades religiosas⁵, como Doce Mãe de Deus, Shalom, entre outras. Cada uma delas com costumes próprios, por exemplo, a igreja Bola de Neve mantém, em seu altar, uma prancha de *surf* em memória a seus fundadores que eram surfistas – os primeiros cultos foram celebrados em uma prancha que servia de altar. Colocar essas instituições aqui já é uma tarefa difícil de ser relacionada⁶, porém, percebi que a forma como usam a música tem pontos em comum com os dessa igreja pesquisada. Esses pontos estão estabelecidos na música cristã e nas práticas e sentidos musicais de cada instituição religiosa, eles levam a crer que os cinco textos selecionados têm proximidade com o contexto ora estudado.

Quanto ao segundo critério de escolha dos textos a servirem de baliza para a presente dissertação, destaca-se o fato de serem situados na área de educação musical, de modo que tal fato pode expressar outros sentidos para a construção e a condução desta pesquisa. Inclusive se levar em consideração o que normalmente é praticado na área de etnomusicologia, cujo ambiente de estudos “dispensa” salas de aula, professores ou alunos.

A produção sobre formação musical em alguns trabalhos na área de etnomusicologia coloca a formação musical incluída nas práticas musicais. Por outro lado, na área de educação musical, os condicionantes “quem ensine e quem aprenda” advindos da díade ensino-aprendizagem ainda eram (e são em alguns casos) hegemônicos. Essa díade pode ocasionar diferenças significativas na condução da pesquisa, pois nem sempre se tem claramente “quem ensine e quem aprenda” delimitando o processo de formação musical, como é o caso dessa pesquisa. Acredito que a realidade da educação musical deveria ter aspectos investigativos

⁴ Embora, no próximo capítulo, tenhamos relacionado diversos estudos musicais de outras bases religiosas, destaca-se, nesse capítulo, que foi empreendida por uma análise e uma relação contextual. No capítulo II, que tem uma característica mais conceitual, os processos formativos e sentidos musicais são o ponto central aprofundado.

⁵ As comunidades religiosas são formadas por diversos grupos, alguns dos quais vivem privados do convívio social fora da comunidade, outros tendem a interferir na sociedade com fins doutrinários, outros vivem em função de ajudar os mais necessitados dos recursos humanamente produzidos, entre outros objetivos.

⁶ Ou incoerente, se entendermos que cada espaço desse é uma unicidade.

voltados para as relações, concepções/sentidos e transformações mais do que apenas baseados nessa diáde. Por outro lado, a partir dessa revisão, se tem a oportunidade de saber como essas pesquisas foram conduzidas diante da temática central da educação musical e religião.

Levando-se em consideração a revisão de literatura feita por esses cinco estudos, também não se encontraram mais trabalhos a serem analisados como, por exemplo, Brito (2016), que considerou, para a sua revisão, os trabalhos de Novo (2015) e Lorenzetti (2015), ambos inclusos nessa revisão de literatura sobre educação musical e religiosidade. Dessa forma, justifico os critérios de escolha desses trabalhos para uma discussão sobre as características, avanços e lacunas para a pesquisa desenvolvida na igreja de Nossa Senhora da Conceição⁷.

Lorenzetti (2015) desenvolveu uma pesquisa que buscou envolver 234 igrejas católicas, denominado Vicariato de Porto Alegre. A autora obteve, a partir de sua rede no *facebook*, os contatos de 203 músicos que atuavam na igreja católica, dos quais ela escolheu 12 músicos e formadores⁸ para construir as entrevistas que são a sua fonte de dados. Assim, embasada nas entrevistas, ela construiu uma interlocução das falas nas quais se extraiu as práticas de ensino-aprendizagem musical.

A partir das falas dos 12 entrevistados, foi estabelecida a proximidade entre os estudos de Lorenzetti (2015) e a presente pesquisa. Lorenzetti (2015) pôde presenciar o depoimento de diversos processos de formação musical como a autoaprendizagem, aprender através da prática, sem perceber/inconsciente, através de cursos, festivais, ensaios, inserido nos diversos grupos, com o amigo na igreja, pela imitação, com a família, proporcionada pela relação com a religiosidade, em escolas confessionais, advindas de motivações que levam a aprender a tocar um instrumento a partir da prática musical na igreja e utilizando as diversas mídias e meios virtuais. A autora também destaca variadas formas pelas quais o músico pode atuar na igreja, como conhecer a liturgia e ter uma relação direta com a religião. Em outros casos, notou-se a presença de professores de música atuantes na igreja, músicos voluntários ou

⁷ Diante desses critérios apenas a tese de Almeida (2009) produzida na área de educação musical não se enquadrou nessa revisão. Dessa forma, essa constatação converge para a constatação de que existe poucos trabalhos com a temática educação musical e religiosidade. Todavia, no próximo capítulo, Almeida (2009) ajudou a refletir sobre os processos formativos musicais nos contextos religiosos.

⁸ A autora generaliza as respostas desses 12 músicos e formadores com as 234 igrejas do Vicariato (pode-se ver essa generalização mais objetivamente no início da conclusão da dissertação). Acredito que Lorenzetti (2015) não deveria ter feito essa generalização, mesmo tendo encontrado 203 pessoas a partir do *facebook* (que dessas 203 apenas 12 foram utilizadas na pesquisa). Essa generalização, nesse caso, não condiz com os dados coletados de apenas 12 pessoas, pois não se sabe ao certo de que parte do Vicariato elas fazem parte, ou se fazem parte do Vicariato e, além disso, 12 pessoas não representam significativamente o Vicariato como um todo. Com tudo, seria impraticável em uma pesquisa de dois anos abarcar as práticas formativas musicais de 234 comunidades (o Vicariato). Infiro que a autora poderia ter feito um estudo multicaso com essas 12 pessoas, mas não foi isso que ela desenvolveu.

remunerados e, em alguns casos, há algumas pessoas que, embora desempenhem a função de instrumentista na igreja não se reconhecem como sendo musicistas.

Novo (2015) desenvolveu uma pesquisa similar à que foi empreendida nas entrevistas de Lorenzetti (2015), porém, o autor se interessou em compreender a formação musical praticada em uma igreja evangélica através de seus grupos musicais. Novo (2015) fez uma observação em campo utilizando como ferramentas de produção de dados o diário de campo, fotografias, fontes documentais, filmagens e gravações de áudio, além de entrevistas como fonte de dados principal. A partir dessa experiência, o autor pôde perceber várias formas de ensino-aprendizagem musical que foram: as advindas de ensaios, de tirar música de ouvido, imitação, execução de partituras tanto em grupo ou sozinho, ensinamentos do regente, auxílio das redes sociais e sites, convivência com amigos e da motivação familiar.

Foi possível também observar, com essa pesquisa, algumas dessas inúmeras formações musicais e processos que Lorenzetti (2015) e Novo (2015) puderam constatar em seus trabalhos. A diferença que há entre esses estudos e o que aqui se apresenta, é estabelecido principalmente do posicionamento metodológico, no que se diz respeito à imersão em campo que se utilizou da observação como principal fonte de produção de dados, da relação com outras bases epistêmicas que tratam da formação musical em contextos religiosos e na seleção de outros colaboradores além dos músicos ou formadores/professores de música.

Souza P. (2015) optou por compreender “a música e a educação musical existente no Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Rio Grande do Norte” (SOUZA P., 2015, p. 15). Souza P. (2015) busca as práticas, significados e as relações culturais e religiosas de ensino de música proporcionado por esse espaço. A autora observou a formação musical, no âmbito da igreja, através das relações entre professor e aluno, além de considerar a díade ensino-aprendizagem guiando a sua observação em outros momentos da prática musical religiosa. Souza P. (2015) descreve a música como uma função da educação religiosa, e a possibilidade de aprender música no culto imitando outro músico.

Por fim, Brito (2016) desenvolveu uma pesquisa na igreja Congregação Cristã no Brasil com o intuito de saber como é desenvolvida a formação musical das organistas e qual a função social delas para essa instituição. E Brashier (2016), por sua vez, conduziu uma pesquisa com interesse em compreender como um grupo aprende o Canto Bizantino em uma igreja Ortodoxa. As pesquisas de Souza P. (2015), Brito (2016) e Brashier (2016) têm, de certa forma, pontos em comum com essa pesquisa, pois esses autores interessam-se em compreender como as relações religiosas do contexto estão propiciando essa formação musical dos músicos. No caso de Brito (2016) das organistas, Souza P. (2015) da relação

entre escola de música e religião/instituição religiosa e Brashier (2016) com um grupo de alunos que participam de um coral de Canto Bizantino. Por mais que os outros dois autores – Lorezentti (2015) e Novo (2015) – também tenham conduzido suas pesquisas em um contexto religioso, Souza P. (2015), Brito (2016) e Brashier (2016) são mais enfáticos na relação estabelecida entre religião, música e formação musical. Essa relação, nos direcionamentos dessa pesquisa, tem importância fundamental para a manutenção, sentido e função das práticas musicais religiosas e, conseqüentemente, para a formação musical praticada no contexto religioso.

Por outro lado, os estudos aqui revisados restringiram-se aos músicos, coordenadores de música ou regentes das igrejas pesquisadas. Essa escolha reflete que esses músicos (colaboradores) estão participando do processo de formação musical ativamente. Eles se dispõem a apreender o conteúdo musical, seja da aula, de um ensaio, ou outra atividade qualquer desenvolvida na igreja. Nessa pesquisa – desenvolvida na igreja de Nossa Senhora da Conceição –, não foca-se a atenção nos músicos ou nos coordenadores dos grupos. Trabalhei com os músicos e com outras pessoas que frequentam a igreja citada. Assim, infiro que, a partir da experimentação e da transformação proporcionada pela música religiosa, essa formação musical toma sentido para qualquer pessoa.

De forma geral, esses estudos revisados são importantes para a área de educação musical, pois iniciaram uma discussão pouco trabalhada no meio educacional musical. Por outro lado, considerando-se a reduzida quantidade de pesquisas encontradas, percebe-se que há a necessidade de serem feitos mais estudos direcionados à análise da formação musical dos contextos religiosos. Como também, a necessidade de novos estudos que enfatizem o contexto pesquisado, de modo a serem considerados: as relações estabelecidas em torno da formação musical, suas concepções/significados e as transformações propiciadas através da música num contexto em que sejam sobrelevados outros aspectos mais do que “quem ensina e quem aprende”. Além disso, observa-se a necessidade de mais divulgação das pesquisas da área em revistas científicas ou outros meios. Acredito que dessa forma possibilite criar um corpus conceitual significativo para a área de educação musical e a contribuição para a compreensão da sociedade.

Assim, diante atual estado da arte sobre educação musical e religiosidade, compreendendo previamente as práticas socioculturais da igreja investigada, formulei o problema de pesquisa em: quais as concepções/sentidos, situações, processos e estratégias de formação em música que caracterizam as práticas socioculturais desenvolvidas na igreja de Nossa Senhora da Conceição? Acredito que através desse problema a área possa avançar na

compreensão do fenômeno da formação musical praticada nas práticas musicais religiosas, assim conduzi a investigação⁹.

1.3 O universo da pesquisa

Quanto ao universo de pesquisa, tem-se a igreja de Nossa Senhora da Conceição. Segundo conversas informais com seis pessoas mais antigas que frequentam a igreja, registrado no diário de campo¹⁰ (MEDEIROS, 2017), tudo começou com o casal Altino e Regina, cujo relato remete ao ano de 1985, estima-se. Segundo esse relato, Seu Altino e Dona Regina tinham a necessidade de construir uma capela¹¹, pois achavam que a igreja mais próxima era distante de onde moravam. Com o tempo, percebeu-se, juntamente com a comunidade do Anatólia, a necessidade de terem um espaço no bairro para celebrações e missas. Essa igreja mais próxima, chamada atualmente de Menino Jesus de Praga, fica aproximadamente 1,5 km de distância da igreja de Nossa Senhora da Conceição segundo localização indicada no site *Google Maps* (google.com.br/maps). Com os relatos dessas seis pessoas, foi possível perceber que só existia a igreja Menino Jesus de Praga na região, localizada na parte sul da cidade de João Pessoa – Paraíba, próximo à Mata do Buraquinho, à Universidade Federal da Paraíba, ao Unipê (Centro Universitário de João Pessoa) e ao bairro de Mangabeira. É uma região grande que atualmente se divide em mais de cinco bairros. Embora a distância de 1,5 km seja relativamente pequena entre uma igreja e outra (considerando-se a locomoção pedonal ou automotiva), essa distância, para outras pessoas que moram nas imediações dessa região acaba se tornando maior.

Dessa forma, seguindo relato dessas seis pessoas, a comunidade do Anatólia se reuniu para arrecadar dinheiro e doações para a construção da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Eram festas, motivadas pela fé e devoção da comunidade através do pedido de um casal. Essas festas, bingos e feijoadas aconteciam em uma mercearia (que também funcionava como um bar) que ficava em frente ao terreno da igreja (atualmente, existe um bar no local). O nome da igreja foi indicado por Seu Altino e Dona Regina, pois eles eram devotos de Nossa Senhora da Conceição, assim, com a construção da igreja eles iriam prestar homenagem para

⁹ Esse trabalho está interessado em compreender como o fenômeno da formação musical é praticado nessa igreja, sem a intenção de generalizar. É possível que você (leitor/leitora) possa fazer diversas relações com outros contextos, porém, do ponto de vista mais abrangente, relacionado com outros fenômenos e pesquisas, poderá não fazer sentido.

¹⁰ Essa ferramenta de produção de dados será aprofundada mais adiante neste mesmo capítulo.

¹¹ Uma pequena igreja.

Maria de Nazaré¹². Aproximadamente, segundo esse relato já citado registradas no diário de campo (MEDEIROS, 2017), no ano de 1986, já era possível ter a realização de missas. Com o tempo, a comunidade se organizou para que a igreja católica pudesse administrar¹³ a capela, que logo passou a fazer parte da igreja e paróquia¹⁴ Menino Jesus de Praga.

Tendo em vista o crescimento dos fiéis da igreja de Nossa Senhora da Conceição, houve um processo de direcionamento de um padre para gerir as atividades religiosas da igreja. Assim, aconteceu o desligamento da Paróquia Menino Jesus de Praga e, dessa forma, a igreja de Nossa Senhora da Conceição faria parte da recém-fundada Paróquia Jesus Ressuscitado, que se mantém assim hodiernamente.

Atualmente, a Paróquia Jesus Ressuscitado está delimitada pelos “bairros” do Anatolia, Eucalipto e Colibris¹⁵ (conforme Figura 01). Nessa paróquia, existem duas igrejas e duas capelas. A igreja principal, chamada de igreja matriz, é o local onde nossa pesquisa se desenvolveu; na igreja de Nossa Senhora da Conceição, fruto da festa, da fé e devoção da comunidade do bairro do Anatolia.

Figura 01 – Circunscrição dos bairros Anatolia, Eucalipto e Colibris



Fonte: *Google Maps*

¹² Nossa Senhora da Conceição é Maria de Nazaré (mãe de Jesus), assim como outros nomes como Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora de Fátima, entre outros que são atribuídos à Maria de Nazaré.

¹³ Essa administração se dá através de um calendário de atividades religiosas semanais e de uma administração econômica.

¹⁴ Uma paróquia é um território onde se podem encontrar várias igrejas.

¹⁵ Vale salientar que esses “bairros” são assim chamados pelas pessoas dessa região, porém, se observarmos no *Google Maps* (google.com.br/maps) por exemplo, existem outros nomes. Apenas os nomes Anatolia e Colibris predominam no *Google Maps*. Esses “bairros” são delimitados pelas pessoas e tendem a seguir as regiões das igrejas (o conjunto delas denomina-se paróquia de Jesus Ressuscitado), porém, suas delimitações individuais são de difícil compreensão, pois cada pessoa atribui margens diferenciadas para cada área.

Preciso destacar que o meu pai era o proprietário da mercearia e bar onde eram realizadas as festas, bingos e feijoadas, cujos rendimentos foram destinados à construção da igreja estudada. Eu, meus irmãos, primos e tias, com o tempo, também passamos a participar da igreja e de suas atividades religiosas. Atualmente, minha mãe é coordenadora da catequese¹⁶, meu pai participa de diversas atividades na igreja e eu toco nas missas e outros encontros.

Essa relação próxima do templo, que perdura até os dias de hoje, foi muito importante para a condução da pesquisa. Através dessa relação e experiência vivida nessa comunidade foi possível ter acesso a diversas informações, inclusive das normativas mais abrangentes da igreja católica em si. Dessa forma, foi facilitada minha imersão e compreensão das situações, processos, estratégias, dimensões e concepções/significados relacionados à formação musical no campo de pesquisa.

Esse acesso à informação e familiaridade prévia direcionou a pesquisa segundo dois aspectos. Um deles relacionado ao processo de interpretação e outro direcionado para as questões éticas que foram surgindo durante o desenvolvimento da pesquisa. Quanto à interpretação, tive o cuidado de viver o estranho e estranhar o familiar (GEERTZ, 2008). Assim, por se tratar de um lugar diversas vezes visitado desde a minha infância e eleito como importante para mim, eu tive que me “distanciar” para que eu pudesse construir um posicionamento crítico-reflexivo da formação musical na igreja, em um primeiro momento. Em seguida, após perceber alguns conceitos bases da formação musical praticada nesse espaço eu comecei a participar como músico e pesquisador das práticas socioculturais dessa igreja. Com isso, pude cultivar uma experiência relacionada às primeiras observações dessa realidade religiosa. Assisti a encontros em outras igrejas e religiões, não com intuito de gerar uma comparação com a igreja dessa pesquisa, mas diante dessa experiência, pude perceber e refletir acerca das diferenças existentes entre as práticas da igreja de Nossa Senhora da Conceição e das outras. Assim, perceber essas diferenças ajudou a construir uma visão mais próxima do que é feito na igreja pesquisada.

Quanto ao segundo ponto relacionado ao acesso à informação, este foi conduzido diante de algumas questões éticas, que foram fundamentais para esta pesquisa. Ele surgiu diante das reflexões e tomadas de decisões que apareceram no decorrer da investigação em campo, e que será discutido no tópico a seguir.

¹⁶ Prática de formação dogmática cristã. Na igreja de Nossa Senhora da Conceição, existe um espaço reservado para essa prática que acontecem nos sábados das 15h às 16h30min.

1.4 Tudo pode, mas nem tudo convém: questões éticas

Antes de essa pesquisa começar sua intenção e projeto já existiam. Assim, sabendo da possibilidade de começar a investigação, eu já questionava os párocos¹⁷ da igreja acerca de minhas intenções de pesquisa, e eles sempre confirmavam que eu poderia realizar o trabalho. Depois de entrar no mestrado em música do PPGM da UFPB¹⁸, o pároco da época (padre Deivson Santana) se preparava para encerrar suas atividades religiosas na igreja em decorrência de algumas questões pessoais. Assim, quando eu lhe expliquei meus objetivos de pesquisa, meios acadêmicos pelos quais essa pesquisa seria divulgada e que precisaria de sua autorização através de um termo de consentimento por ele subscrito, ele apenas disse “você pode fazer essa pesquisa” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]) e, em seguida, saiu e disse estar ocupado com outras coisas. Estando ciente que em pouco tempo o padre deixaria a igreja, não quis insistir para obter uma assinatura, pois já tinha seu consentimento em palavra. Por outro lado, precisava continuar a pesquisa e, ao mesmo tempo, aguardar a indicação de outro padre para solicitar-lhe uma autorização subscrita, embora eu já tivesse uma pela palavra do padre.

Após a saída de padre Deivson Santana, a igreja católica definiu os padres Luis Júnior e Samuel Rocha para a administração temporária da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Eles mantinham uma hierarquia entre si; o padre Luis Júnior era o administrador e o padre Samuel Rocha era seu auxiliar. Na prática, o padre Samuel Rocha era mais presente que Luis Júnior, já que este também atuava como administrador na paróquia São José.

Em reunião com o padre Luis Júnior, eu comentei meus objetivos de pesquisa, intenções, meios acadêmicos que o trabalho seria divulgado e que precisaria de sua autorização através de um termo de consentimento, e ele disse “se eu deixei está deixado” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]) se referindo a não assinar o termo de consentimento, como se dissesse “não preciso assinar”. Pouco tempo depois dessa reunião com o padre Luis Júnior eu fui comunicar também para o padre auxiliar da época, padre Samuel Rocha, sobre a pesquisa. Quando expliquei sobre a pesquisa, objetivos, suas finalidades ele diz “padre Luis [Júnior] está sabendo?” Eu respondi que sim, e em seguida ele diz “está tudo certo, se padre Luis [Júnior] deixou, está tudo certo” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]).

Nesse instante, eu ficava me perguntando, como obter essa assinatura no termo de consentimento? O que poderei divulgar? Como irei fazer o tratamento dos dados? Como as pessoas irão ser identificadas? A “palavra” do padre realmente basta? Essa “palavra” autoriza

¹⁷ Padre responsável pela paróquia.

¹⁸ Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba.

fazer vídeos, fotos e áudios das outras pessoas? Essa “palavra” é uma “assinatura” para o termo de consentimento? Assim, era preciso resolver essas questões com intuito de desenvolver e direcionar metodologicamente a pesquisa¹⁹.

De certo modo, estaria autorizado a obter os dados referentes aos objetivos. Mas, por outro lado, as pessoas que frequentam e fazem parte das práticas religiosas da igreja não me autorizaram a obter quaisquer tipos de dados (essa autorização partiu do padre). Contudo, a resolução do Conselho Nacional de Saúde nº 510 de 2016 para as ciências sociais traz o amparo legal para este tipo de situação, quando diz que

[...] em comunidades cuja cultura reconheça a autoridade do líder ou do coletivo sobre o indivíduo, como é o caso de algumas comunidades tradicionais, indígenas ou religiosas, por exemplo, a obtenção da autorização para a pesquisa deve respeitar tal particularidade, *sem prejuízo do consentimento individual*, quando possível e desejável (BRASIL, 2016, p. 6, grifos meus).

Assim, decidi incomodar menos as pessoas dessa comunidade. Por mais que eu tenha uma relação próxima com a maioria das pessoas dessa igreja, acreditava que pudesse gerar incômodos ao utilizar uma câmera fotográfica nas missas, por exemplo. Assim, conduzi as observações e a participação²⁰ no campo utilizando apenas um gravador de áudio e um caderno para anotações (o diário de campo). Embora essas ferramentas de produção de dados e a ação da pesquisa também gerassem incômodos, considerei que elas são mais discretas comparativamente à utilização de uma filmadora.

Com o tempo, percebi que as pessoas produziam registros em fotos ou vídeos das práticas religiosas dessa igreja. Esses registros eram produzidos através de câmeras fotográficas e *smartphones*. Muitos desses registros eram colocados nas redes sociais oficiais da igreja (*facebook* e *instagram*). Dessa forma, percebi, nesses registros, uma importante forma de produção de dados, pois além da imagem construída pela comunidade, tinha mais uma informação vinculada ao registro, sendo a escolha e julgamento da imagem a ser publicada. Essa escolha e julgamento acabaram refletindo para o foco central da prática religiosa ou a parte importante que deveria ser publicada. Por outro lado, esse posicionamento comunitário em construir registros em fotos ou vídeos também me dava direito de produzir

¹⁹ Conforme Queiroz (2013); Ilari (2009); Diniz (2008) e Schramm (2004) deve-se considerar importante a reflexão ética através do relacionamento entre pesquisador e sua(s) pesquisa(s), as pessoas envolvidas, formas de divulgação, tratamento de dados, entre outros.

²⁰ Essa ferramenta de produção de dados será aprofundada neste mesmo capítulo.

esses registros (considerando também que faço parte dessa comunidade), porém, diante do material produzido pela própria comunidade julguei não ser necessário.

Assim, concluí que essa prática estava condizente com as relações éticas estabelecidas em campo, como também aceitei a palavra do padre como um consentimento e guiei a pesquisa até a fase das entrevistas²¹. Nessa etapa, repeti os termos da pesquisa para os entrevistados, bem como os objetivos e intenções; eles foram cientificados, ainda, que essa pesquisa seria divulgada e para o termo de consentimento optei pelo registro da fala das pessoas em áudio, com fins de padronização e considerando algumas realidades individuais como a dos padres, por exemplo.

Por fim, a análise dos dados²² se desenvolveu com a intenção de não gerar identificação, a não ser a dos padres, pois acredito que seria inevitável não identificar essas pessoas que são de fundamental importância para a igreja de Nossa Senhora da Conceição. Assim, após essas tomadas de decisões propiciadas por essas questões éticas que envolveram a pesquisa como um todo, desenvolvi alguns aspectos metodológicos aprofundados no próximo tópico.

1.5 Ferramentas de produção, organização e análise dos dados

Após as diretrizes advindas dessas questões éticas, algumas das ferramentas de produção, organização e análise dos dados foram transformadas, como visto no tópico anterior. Contudo, foi através dessas ferramentas que foi delineada a investigação sobre a formação musical praticada na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Assim, descrevo mais adiante como foi conduzida cada ferramenta, seu cronograma de atuação e em que situações essas ferramentas estiveram auxiliando a investigação e interpretação dos dados.

1.5.1 Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi conduzida através da temática da formação musical e religiosidade de setembro de 2016 até dezembro de 2017. Essa ferramenta foi conduzida nos periódicos acadêmicos e nos bancos de dissertações e teses da área de música. Assim, como já esclarecido anteriormente, essa escolha levou em consideração o tempo para conclusão da dissertação, assim como serviu para construir uma visão do estado da arte da temática

²¹ Essa ferramenta de produção de dados será aprofundada neste mesmo capítulo.

²² Essa ferramenta será aprofundada neste mesmo capítulo.

formação musical e religiosidade em música. Busquei também, na pesquisa bibliográfica, outros temas que surgiram diante de questões como a formação musical praticada na igreja. Essas questões são relativas à educação informal, família e formação musical, autoaprendizagem, entre outros aprofundados no capítulo II. Assim, através da pesquisa bibliográfica, consegui construir a revisão de literatura e uma parte significativa da fundamentação deste estudo²³.

Os periódicos revisados da realidade brasileira foram as revistas: Música Hodie; Revista Opus; Per Musi; Revista da Abem; Música e Cultura; Revista Brasileira de Musicoterapia; Revista Debates; Música em contexto; Música em Perspectiva; Sonora; Interfaces; Art cultura; Revista Claves; Música na Educação Básica; Ouvir ou ver; Revista Brasileira de Música; Revista Música; Ictus e Em Pauta.

Na tentativa de relacionar a pesquisa com outras investigações em periódicos internacionais, foi feita uma busca na literatura da área de educação musical com os termos *religion*, *music education*, *informal education*, *catholicism*, *church*, *musical learning* e *training musical*. Tais palavras-chave foram pesquisadas de formas variadas como, por exemplo, *music education* e *religion* ou *church* e *training musical*. Dentre os estudos encontrados, era observado se eles alinhavam-se com a temática quanto ao ponto de vista metodológico para que fossem feitas as leituras e futuras relações.

Quanto a dissertações e teses, selecionei as universidades que continham programas de pós-graduação na área de música ou em artes. Essas universidades foram a UDESC; UFBA; UFPA; UFPB; UFPR; UFRGS; UFRJ; UFRN; UFSM; UFU; UNB; UFG; UFMG; UNESP; UNICAMP; UNIRIO e a USP²⁴. Assim, através dos bancos de dissertações e teses dessas universidades ou disponíveis na Plataforma Sucupira (sucupira.capes.gov.br/sucupira/) até dezembro de 2017, consegui encontrar pesquisas que se relacionassem com esta investigação. Durante as buscas, priorizei as dissertações e teses que tratassem da temática educação musical/formação musical e religiosidade.

Alguns trabalhos não foram escolhidos em decorrência das limitações impostas pelas plataformas, porém, acredito que os principais trabalhos foram selecionados. Por outro lado,

²³ Alguns estudos que foram relacionados com essa pesquisa não surgiram através da pesquisa bibliográfica, esses estudos já eram de meu conhecimento. Assim, com o tempo de imersão em campo eles foram significados para gerar uma interpretação da formação musical praticada na igreja desta pesquisa.

²⁴ Universidade do Estado de Santa Catarina, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pará, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal de Santa Maria, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade de Brasília, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Universidade Estadual de Campinas, Universidade do Rio de Janeiro e Universidade de São Paulo.

percebi que o pensamento sobre formação musical e religiosidade desta dissertação está próximo ao que é veiculado nas diversas pesquisas, assim como contribui para a discussão, compreensão e avança no conhecimento para a área de música e mais especificamente quanto à educação musical.

Para compreender se o trabalho continha a temática da formação musical e religiosidade foi observado, primeiramente, o título. Em seguida, o resumo e, para as dissertações e teses, observei o título, o resumo e o sumário. A partir dessas informações, selecionei os trabalhos que seriam lidos. Nesse sentido, seguindo as orientações de Lima e Mioto (2007) fiz: leitura exploratória em partes das obras para verificar o conteúdo; leitura determinando os (sub)tópicos para compreender de que forma eles se relacionam internamente; através da leitura reflexiva crítica pude compreender as afirmações do autor e, por fim, uma leitura interpretativa fazendo relações com os objetivos deste trabalho.

Assim, através da pesquisa bibliográfica e leituras das obras, possibilitou-se a compreensão do conhecimento produzido em música sobre a formação musical e religiosidade, assim como, possibilitou a interpretação do contexto pesquisado. Ao fim dessas leituras, observo que a área ainda precisa de mais divulgações do conhecimento produzido em periódicos, já que as maiorias dos estudos utilizados vieram das dissertações e teses.

1.5.2 Pesquisa documental

Após compreensão do uso de alguns documentos que direcionavam ou eram indicados para normatizar algumas práticas da igreja de Nossa Senhora da Conceição, busquei ficar ciente desses documentos para que tivesse o conhecimento de seu conteúdo. Esses documentos – que foram pesquisados e analisados durante o período de observação e participação – foram o “Missal Romano” (2007)²⁵ e “A música litúrgica no Brasil” produzido pela CNBB²⁶ datado de 1999. Esses documentos, de modo geral, estão direcionando os momentos e as músicas que serão inseridas nas missas. Dessa forma, para a leitura e análise dos documentos, foi considerada a relação entre o que era praticado na igreja e o que afirmavam os documentos. Assim, pude ter uma melhor compreensão sobre os “eventos” religiosos musicais praticados na igreja.

Além desses documentos que direcionavam a prática musical, também foram feitas pesquisas nas redes sociais oficiais da igreja (*facebook* e *instagram*) através das fotos e vídeos publicados. Essa pesquisa direcionada para as redes sociais ajudou a compreender o

²⁵ De forma geral, é um livro com normatizações para o rito católico.

²⁶ CNBB – Conselho Nacional dos Bispos do Brasil

foco central da prática religiosa ou a parte que a comunidade julgava ser publicada/mostrada, como já visto anteriormente. Tanto os documentos como as fotos e vídeos publicados na *internet* serviram para gerar uma compreensão/interpretação da formação musical através das práticas musicais religiosas da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

1.5.3 Observação e participação

Embora buscassem incomodar menos as pessoas com a ação de pesquisa – com anotações ou com as gravações de áudio –, sempre havia alguém que era atrapalhado ou se incomodava. Por exemplo, em uma missa na qual eu fazia anotações sobre a formação musical praticada na igreja, um senhor olha pra mim e fala “meu filho, não precisa anotar tudo que se passa na missa, pegue o livrinho (se referindo ao semanário litúrgico-catequético²⁷) e leia, está tudo aqui!” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]). Ou, em outra situação, um padre fala comigo em tom humorado “achei que você estivesse me fiscalizando” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]). Ambas as situações, e acredito que outras mais que não pude constatar, a ação da pesquisa deve ter causado incômodos ou atrapalhado as pessoas. Porém, sempre que pude eu explicava o que estava acontecendo, o porquê da atuação sob aquela forma e quem havia autorizado a pesquisa. Quando as pessoas, nesse momento de observação, compreendiam que era o padre que havia me dado autorização para construir a pesquisa na igreja, elas imediatamente se tranquilizavam e não me questionavam mais nada. Isso foi possível de ser constatado em todas as situações. Isto conduz para o entendimento que a palavra do padre realmente autorizou o começo da pesquisa, assim como leva a crer que o padre é uma pessoa muito importante na comunidade católica local; mas isso é algo que está discutido nos próximos capítulos.

Após quatro meses de observação, eu comecei a participar das atividades da igreja como músico. Essa participação durou cinco meses, e, ao todo, estive em campo observando e participando das práticas religiosas de fevereiro até outubro de 2017, um período de intensa atividade na igreja com calendários que se relacionam entre dias dentro de um período de três anos. Havia semanas em que aconteciam seis missas e duas reuniões, ou finais de semana inteiros dedicados a encontros de jovens. Busquei participar de todas essas situações, porém, em algumas semanas apenas pude ir à missa, ou passei cinco horas em uma oração na igreja, por exemplo. Eram situações diferentes umas das outras, porém, os processos de formação

²⁷ Esse semanário é entregue antes de começar a missa para a assembleia. Ele é composto de leituras bíblicas destinadas a cada domingo, entre outras orações, reflexões/interpretações e cantos. Em outras palavras, pode-se dizer que ele é o roteiro “resumido” do que é celebrado na missa.

musical conduzidos pelas pessoas eram mais comuns nessas situações; como poderemos ver no capítulo 4.

Essas observações e participações, em sua maioria, foram conduzidas sem o gravador de áudio. Com o passar do tempo, depois de perceber que as pessoas estavam menos incomodadas com a ação de pesquisa e depois de já ter possíveis ideias da formação musical praticada nesta igreja, comecei a levar o gravador para todos os encontros. Assim, as gravações serviam para exemplificar e memorar o que era visto em campo. Ou seja, conforme a formação musical iria acontecendo, eram anotados os minutos gravados no diário de campo com as observações, por exemplo, “8 minutos – violonista improvisa acordes para melodia” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]). Assim, essas anotações facilitavam os momentos de análise e edição. Dessa forma, os áudios eram editados (cortados) em partes já pré-selecionadas no momento da gravação para, em seguida, ser construída a análise. Ao todo (sem os cortes), tenho em torno de vinte e cinco horas de gravação.

Nesse tempo de observação e participação, busquei estar presente nas situações em que a prática musical acontecia na igreja. Constatou-se que essas situações eram as quermesses, missas, encontros teatrais, na catequese, com os grupos da igreja desta pesquisa, nas reuniões, nos ensaios, em momentos de orações e outros momentos mais individuais.

Em todos os momentos (observação e participação) o diário de campo esteve presente. Utilizei o diário de campo em formato de um caderno para anotações relacionadas com os objetivos dessa pesquisa. Essas anotações aconteciam concomitantemente ao que era praticado ou em momentos posteriores, como nos momentos em que eu estava atuando como músico desta igreja. Ele facilitou a descrição do que era visto em anotações que serviram para memorar e analisar – através dessas informações – a formação musical que acontecia nas práticas religiosas musicais da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Em algumas entrevistas, o diário de campo foi primordial como, por exemplo, na ocasião em que uma pessoa disse “[...] olha, quando eu falei na entrevista eu falei o que era certo, o que a igreja²⁸ pede, mas aqui nessa igreja²⁹ não é assim não” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]), logo, quanto a essa fala, considerei o que estava no diário de campo. Assim, o diário de campo servia para anotações diversas sobre a prática musical e religiosa da igreja desta pesquisa. Com o passar do tempo, essas anotações, impressões e anotações mnemônicas serviam para a criação da análise/interpretação.

²⁸ Se referindo a igreja católica e os documentos normalizadores da prática religiosa musical.

²⁹ Se referindo a igreja de Nossa Senhora da Conceição.

1.5.4 Entrevistas

A condução da entrevista aconteceu com os principais atores da prática religiosa da igreja e como três pessoas da assembleia. Considerei como principais atores aquelas pessoas que direcionam as atividades religiosas da igreja pesquisada. As entrevistas foram feitas no período de setembro de 2017 até fevereiro de 2018. Elas aconteceram, em sua maioria, na igreja de Nossa Senhora da Conceição, duas foram conduzidas na minha casa e apenas uma foi na casa do entrevistado.

Como já visto anteriormente, apresentei para os entrevistados os objetivos, intenções e meios acadêmicos de divulgação. Para o termo de consentimento optei pelo registro da fala das pessoas em áudio, com fins de padronização, como também considerando algumas realidades individuais. Com exceção do padre, optei pelo anonimato das demais pessoas entrevistadas. Ao total foram entrevistadas 10 pessoas, sendo dois músicos, dois coordenadores (um de grupo musical e outro não), o padre, duas pessoas que auxiliam o padre e três pessoas da assembleia.

As entrevistas tiveram três eixos norteadores. Esses eixos estavam relacionados com a experiência musical das pessoas, com a função e uso da música para as práticas religiosas da igreja. Cada eixo desses foi um “caminho” para a compreensão da formação musical praticada na igreja de Nossa Senhora da Conceição. O estilo adotado para a condução das entrevistas foi o semiaberto. Assim, havia uma pergunta de teor mais abrangente para cada um dos eixos. A partir dessa pergunta, o entrevistado era incitado a criar seus comentários. Se por acaso eu achasse necessário, era conduzida a entrevista com outras perguntas mais específicas de cada eixo relacionado com os objetivos dessa pesquisa³⁰.

1.5.5 Organização, seleção e análise dos dados

A organização, seleção e análise dos dados ocorreram juntamente com a produção dos dados e durante todo o processo de finalização da dissertação. Isso aconteceu com o propósito de aumentar e adiantar o tempo destinado a essa fase final da pesquisa, já que esta etapa geralmente ganha a maior parte dos períodos.

O que ocorria em campo eram observações³¹ guiadas pelos objetivos dessa pesquisa. Essas observações, ainda em campo, eram anotadas, arquivadas e construídas observações das gravações de acordo com as diferentes dimensões da formação musical. Em um processo

³⁰ Ver anexo.

³¹ Tanto relacionado com a fase de produção e participação como das entrevistas.

posterior, essas anotações, gravações ou o material das redes sociais oficiais da igreja eram arquivados em categorias, sejam elas de uma situação, processo, significação, entre outros. Esses arquivos eram revistos na mesma semana ou na semana seguinte à da produção dos dados.

Com o tempo, diante do acúmulo de informações, observaram-se alguns “eventos” que se repetiam nesses arquivos. Esses “eventos” estavam relacionados com cada categoria que também proporcionava observar a formação musical praticada em campo. Diante do acúmulo de informações, pude também triangular esses dados de forma diferenciada para propiciar pontos de vista variados relacionados com os objetivos desta pesquisa. Com isso, tanto as repetições, a triangulação e as relações estabelecidas em cada categoria de dados ajudaram a gerar uma compreensão da formação musical praticada na igreja.

Conforme o trabalho em campo ia avançando, eram construídas algumas análises prévias. Essas análises eram refletidas na tentativa de gerar sentido às práticas de formação musical da igreja desta pesquisa. Cheguei também a fazer publicações de partes dessa dissertação com diferentes referenciais teóricos (em congressos da área de educação musical) na tentativa de discutir e refletir com os pares sobre a formação musical praticada nesta igreja. Todo esse processo foi importante para que fosse criada uma análise dos dados relacionada com o que era praticado na igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Nesse capítulo, construí a revisão de literatura com trabalhos interessados na formação musical e que foram desenvolvidos em realidades cristãs. Diante dessa revisão e tendo já um prévio contato com o campo, construí a questão de pesquisa seus objetivos. Para melhor contextualizar o estudo, apresentei a igreja na qual foi desenvolvida esta pesquisa, bem como alguns posicionamentos éticos tomados no decorrer da investigação e as ferramentas de produção, seleção e análise dos dados. No próximo capítulo, de característica epistemológica, são discutidas as bases em que a formação musical é mantida nas práticas religiosas musicais da igreja investigada.

2 MÚSICA, RELIGIÃO E FORMAÇÃO MUSICAL: DAS PERSPECTIVAS DA EDUCAÇÃO INFORMAL À FORMAÇÃO NOS CONTEXTOS MÚSICAIS RELIGIOSOS

Com o desenrolar de pesquisas e registros históricos desenvolvidos ao longo da história da humanidade, é possível perceber que a música pode expressar religiosidade. O sentido da música, nesses casos, está diretamente relacionado com cada contexto religioso. Assim, música e religião são aspectos inseparáveis³² para o entendimento tanto da música quanto de outras características da vida nesses lugares. Nessa conjuntura, ao tratar de uma formação musical que está associada à religião não se devem dissociar aspectos significativos que cada universo religioso abarca em suas práticas socioculturais. Essas questões estão inseridas em diversas leituras, tanto da igreja de Nossa Senhora da Conceição quanto das pesquisas que abordaram a temática formação musical e religião. Ramos (2011) tem argumentado essa ideia quando disse que o ensino-aprendizagem estava relacionado com uma série de formações: musical, devocional, simbólica, de habilidades culturais, entre outras. Por outro lado, o termo ensino-aprendizagem tem em si duas ações diretamente ligadas, aquele que ensina e o que aprende. Em diversos estudos isso tem dificultado tanto a pesquisa quanto a linguagem utilizada, pois por vezes ficam as atenções voltadas para essas duas ações, que nem sempre são tão “palpáveis/visíveis”.

Contudo, para essa interpretação, considera-se que música é uma expressão da devoção, ela toma significado pela experiência pessoal com as práticas socioculturais e ela também se estabelece como formação musical pelas características significativas do contexto religioso. Assim, o termo formação musical delineará os aspectos educativos relacionados com os objetivos e métodos investigativos inseridos na igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Nesse capítulo, encontram-se as bases que foram relacionadas com a formação musical deste estudo, sendo a educação informal musical e as práticas formativas presentes em pesquisas desenvolvidas em contextos religiosos. Tais bases dão sentido e se relacionam com os aspectos que direcionam a vida das pessoas que integram a comunidade pesquisada. Perceber essa formação musical não tem sido uma tarefa fácil de “ver”, assim como descreveu Sandroni (2000) ao tentar dar outra nomenclatura para a educação informal (musical), como está descrito nas discussões abaixo.

³² Pereira (2011) tem observado essa ligação entre música e religião nos contextos religiosos.

2.1 As bases epistêmicas educacionais dos contextos informais musicais

A educação informal tem sido trabalhada na área de educação musical sobre várias perspectivas. Como consequência, seu uso tem sido desenvolvido em diversos contextos, situações e processos educativos musicais que, por vezes, podem causar entendimentos antagônicos quando se inserem os conceitos de intencionalidade ou não intencionalidade. Contudo, tal fato demonstra a pluralidade conceitual/compreensiva que a educação informal aglutinou ao longo do tempo, como também o crescente interesse da área de educação musical em pesquisas que tenham a educação informal como centro da discussão/investigação.

Se existe uma diversidade epistemológica nos vários estudos que tratam da temática educação informal, é preciso discutir os termos fundamentais que tenho relacionado com as práticas de formação musical da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Nesse sentido, esse tópico desenvolve a concepção de educação informal tratada nessa pesquisa, como também relaciono diversos trabalhos com as práticas formativas musicais ocorridas na igreja investigada. Tais trabalhos utilizam, por vezes, a educação informal explicitamente e outros não fazem uso do termo, porém, diante da leitura, alinham-se à discussão da formação musical observada na igreja desta pesquisa.

A educação informal faz parte de uma delimitação que tenta abranger a formação humana de forma ampla, essa delimitação está denominada entre formal, não formal e informal³³. Segundo Trilla (2008) a popularização dessas terminologias teve ascensão no meio pedagógico mais fortemente a partir de 1960, e foi enfatizada pela obra de P. H. Coombs com o título *The world educational crisis* de 1968. Em seguida, foi desenvolvida mais profundamente em 1978 com P. H. Coombs e Ahmed no trabalho *Attacking rural poverty: how non-formal education can help*. Trilla (2008) argumenta que o esteio paradigmático para o surgimento desses termos foi dado pela tentativa de conceituar e compreender um tipo de educação desenvolvida fora dos domínios da instituição escolar. Para o autor, as instituições escolares eram hegemônicas nos estudos pedagógicos da época.

Pode-se delimitar, de modo geral, que a educação formal se estabelece a partir de sistemas educacionais institucionalizados, seguindo um cronograma e regidos por uma lei. Perpassa desde a educação infantil até os últimos estágios da universidade. São ambientes de

³³ Na realidade da educação musical brasileira um dos primeiros estudos que trouxe essa concepção (formal, não formal e informal) está em Oliveira (2000). Muitos dos estudos da área de educação musical encontrados, assim como da educação, utilizam essas concepções nos termos de Libâneo (2002). Nessa perspectiva, outros trabalhos também se destacam, como Gohn (2002), Green (2000), Wille (2005), Gohn (2006), entre outros.

aula onde há intenção para o ato de educar. (LIBÂNEO, 2002; OLIVEIRA, 2003; TRILLA 2008)³⁴.

A educação não formal se concentra, por outro lado, em espaços construídos sob uma delimitação administrativa/organizacional comunitária. A atividade educativa é organizada e sistemática, com comportamentos, padrões e regras institucionais pré-estabelecidos pela própria dinâmica do lugar que gera tal prática. Podendo ocorrer em uma escola com atividades no contra turno, ou numa ONG, mediante uma atividade de curta duração em uma igreja, etc. (LIBÂNEO, 2002; OLIVEIRA, 2003; TRILLA 2008)³⁵.

A educação informal compreende as situações de encontro com os fatores biológicos, físicos, sociais, culturais, políticos, familiares, de valores, de costumes, de meios de comunicação social etc.; se desdobra sobre uma forma não intencional e desenvolve-se ao longo de toda a vida (LIBÂNEO, 2002; OLIVEIRA, 2003; TRILLA 2008).

Essa delimitação tripartite, muito utilizada na educação musical e em diversos meios, surge de dois conceitos básicos, a relação educacional intencional (formal e não formal) e a não intencional (informal). Trilla (2008) questiona o fato de toda educação informal ser diretamente relacionada com o universo não intencional, como pontuam a maioria dos autores. Um exemplo para esse questionamento é o meio familiar, considerado por muitos como um contexto da educação informal, porém “não se pode afirmar que os pais desenvolvam toda sua ação educativa sem a intenção de educar” (TRILLA, 2008, p. 36). Por outro lado, a pessoa que recebe essa educação não é colocada como sendo participante dessa intencionalidade. Não se sabe se esta pessoa está interessada ou não na condução que foi exercida, por exemplo, “o filho quer ou não seguir os conselhos dos pais?”. Ou seja, a delimitação dos campos formal, não formal e informal deve ter uma perspectiva diferenciada desse entendimento forjado entre intencional ou não intencional.

³⁴ Esse tipo de educação, por vezes, é legitimado na sociedade como o único detentor das práticas educacionais, assim como do saber a ser amparado pelo poder legal e obrigatório em certos níveis escolares (como na realidade brasileira, por exemplo). Por outro lado, inúmeros outros grupos sociais em que a pessoa está imersa também se faz possível adquirir uma formação, mesmo quando esta não esteja amparada por uma legalidade ou dentro de instituições escolares tradicionais. Diante dessa(s) realidade(s), infiro que a música e a educação devem ser observadas além dos muros e estéticas que a instituição escola tem conservado tradicionalmente. Isto implica dizer que a realidade social de cada estudante do sistema formal deve ser levada em consideração, pois, no fim, um dos “universos” que fazem sentido para o estudante está dentro de seu contexto de vida específico.

³⁵ Diferentemente de algumas realidades formalistas, os espaços não formais têm trazido para as práticas educativas a conexão com o universo e realidade social do estudante; em sua maioria, por mais que se desdobrem como “aulas no contraturno”, esses espaços são inseridos e geridos pelas comunidades nas quais o estudante faz parte. Dessa forma, os conteúdos são tratados para que se consiga a transformação ou a manutenção dessa realidade. A presença de aulas sendo ministradas por agentes e representantes comunitários, por vezes é indício de que nesse lugar há algo a ser transformado (violência em sua maioria) ou mantido (como no caso das aulas de catequese da igreja dessa pesquisa).

Embora Libâneo (2002) sustente o fator não intencional, ele esclarece que a educação informal pode ocorrer em distintos lugares. O que diferenciaria em termos práticos para essa concepção se dá no ato orientado, sistematizado e com fins a cumprir objetivos pedagógicos intencionais (formal e não formal), e os processos educativos que ocorrem fora dessa margem estão no grupo não intencional (informal). Destaca-se, aqui, o termo pedagógico, isto é, uma atividade construída intencionalmente entre professor e aluno. Seguindo essa concepção, poderia dizer que “os pais educam, mas não como ocorre no ato pedagógico interacional entre professor e aluno”. Já Sandroni (2000) entende que o termo informal deveria ter outra nomenclatura, esclarecendo que o termo carrega significados como destituído de forma e desorganizado³⁶, por exemplo. Sandroni (2000) acredita que seria mais aceitável se caso denominasse de “invisível” ou “não explícito”.

Por mais que os termos (formal, não formal e informal) tenham concepções distintas e, por vezes confusas em diversos autores, eles ganharam legitimação em muitos estudos ao longo do tempo. Abandoná-los agora seria um erro para situar e relacionar com outras pesquisas e meios diversos. Contudo, é preciso criar outra estrutura compreensiva para a educação informal.

Os processos da educação informal estão relacionados aos aspectos socioculturais, assim como ocorrem na igreja desta pesquisa. Ou seja, a formação musical está relacionada com as práticas religiosas, musicais e comunitárias. Essas práticas só existem porque são significadas dentro da comunidade religiosa desta investigação. Por outro lado, as práticas adquirem um sentido de existir na comunidade porque são motivadas pela organização religiosa intencional da própria comunidade. Assim, considera-se que as práticas e a educação musical que esse meio proporciona são de características intencionais, mesmo sabendo que elas são direcionadas para a religião em si. Porém, como já dito anteriormente, a música só existe nesse meio pela significação religiosa gerada contextualmente. Portanto, formação musical, música e religião são aspectos inseparáveis para esse contexto. Em outros termos pode-se dizer que, a formação musical toma sentido e existe diante das práticas socioculturais que a igreja proporciona. Isto me remete a dizer que os participantes da igreja, por mais que não tenham uma intencionalidade para aprender música, estão participando ativamente das atividades religiosas geradas pela comunidade da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

³⁶ Nesse sentido de Sandroni (2000) podemos entender que o termo não formal tem o mesmo significado que informal, já que informal e não formal podem ser traduzidos como sem formalidade, negação da forma ou sem forma/fôrma. Desse modo, não formal teria o mesmo sentido de destituído de forma e desorganizado.

Nesse sentido, para a conceituação de educação informal observada e relacionada com a realidade dessa pesquisa os termos de Green (2002) e Gohn (2006) estão mais condizentes com o que observei em campo. Nesses estudos há uma inclusão do carácter intencional e manutenção do termo informal – talvez na tentativa de situar diversos outros trabalhos com objetivos próximos. Embora existam, nesses estudos, concepções próximas da não intencionalidade, julguei que eles trazem contribuições importantes para a discussão de educação informal (musical) desta pesquisa. Especificamente, Green (2002) afirma que os aspectos não intencionais³⁷ não são fáceis de distinguir/descrever. O que existe, para a autora, é uma mescla das características intencionais ou não intencionais. Através dessas bases epistêmicas vindas de Green (2002) e Ghon (2006) outras linguagens descritivo-conceituais ganham sentido, como a enculturação, consciência, inconsciência, qualquer local, socialização e imitação, por exemplo, que serão discutidas abaixo.

Gohn (2006) esclareceu, em artigo, que a educação informal tem os espaços educativos demarcados por qualquer local (casa, rua, bairro, clube etc.), por características referenciais do(s) indivíduos(s) (idade, religião, sexo, etnia, nacionalidade etc.), tais práticas “operam em ambientes espontâneos, onde as relações sociais se desenvolvem segundo gostos, preferências, ou pertencimentos herdados” (GOHN, 2006, p. 29). Os agentes educadores podem ser qualquer pessoa ou meios de comunicação em geral. Essa educação informal serve para a socialização, desenvolvimento de hábitos, comportamentos e formas de expressões diversas, seguindo valores e crenças recorrentes de cada grupo social. Os seus conhecimentos são transmitidos a partir de práticas e experiências anteriores em um processo permanente, “usualmente é o passado orientando o presente” (GOHN, 2006, p. 30).

Green (2002) desenvolve investigação com músicos que se formaram em contextos informais. Para a autora, a educação informal age por diversos processos, o principal é a enculturação. A enculturação é a experimentação e transformação³⁸ das pessoas pelas práticas musicais diversas que são proporcionadas pelos contextos culturais. Assim, todos os que estiverem inseridos nessas perspectivas estão perpassando por processos de formação musical. Tais contextos podem ser entendidos como os da igreja desta pesquisa. Por exemplo, estar participando da missa e ouvindo as músicas, cantando, batendo palmas etc. demonstra-se como processos de enculturação musical propiciado por meio dessa situação de missa. A

³⁷ Green (2002) utiliza o termo natural ao invés de não intencional. Porém, este termo mostra uma ideia de que a “sociedade é formada naturalmente” ou que “nossos atos são adquiridos naturalmente”. Assim, considera-se inconsistente o termo natural para qualquer tipo de discussão social. Todavia, o termo não intencional apenas neste momento foi mantido para fins didáticos.

³⁸ Em se tratando de enculturação, especificamente, Queiroz (2017) traz reflexão e contribuição para a característica da transformação.

autora também demonstra que a família tem influência direta quando se motiva para a prática musical. Assim, tanto a família quanto outros contextos socioculturais diversos podem ser entendidos como geradores de uma formação musical.

Green (2002) descreve outros processos de formação musical da educação informal que, “basicamente”, pode-se descrever como imitação. A autora explica que a imitação pode ocorrer de forma que os indivíduos tendem a imitar também outras intenções musicais como *groove*, *dirt*, flexibilidade rítmica, *swing*, entre outros aspectos que não apenas os escritos na partitura, por exemplo. Para a autora, a imitação ocorre relacionada com a escuta, podendo ser distinta em três sentidos, a escuta distraída, a intencional ou a atenta. A distraída acontece quando se ouve uma música pelo prazer, entretenimento, ou quando se faz outra atividade. A escuta intencional quando se está querendo aprender algo. E a atenta quando as atenções estão voltadas para a música sem necessariamente querer aprender algo, lembrar, copiar etc. Tais práticas podem acontecer tanto individualmente quanto em grupo. Green (2002) também destaca outras atividades como assistir vídeos ou performances, em que também há uma busca por imitar as outras pessoas performaticamente. Na igreja desta pesquisa foi possível ver essa prática em diversas situações, como, por exemplo, as imitações ocorridas com um coroinha³⁹ no capítulo 4.

Essa forma de escuta tem relação com o que Green (2002) descreve como práticas que acontecem de forma inconsciente ou consciente. São inconscientes quando não se sabe o que se está aprendendo e/ou seguem objetivos diversos e difusos. Já as conscientes fluem da forma que os indivíduos sabem o que estão desenvolvendo ou tentando desenvolver, seguem uma rotina, objetivos e metas, são processos mais ligados à autoaprendizagem.

Esses processos descritos em Green (2002) são colocados sem a influência de outro processo, porém a formação musical no contexto da igreja desta pesquisa tem seus processos, na maioria das vezes, misturados. Por exemplo, se imita a performance do padre, porém para essa imitação acontecer, deve estar agindo, também, a audição e a experimentação. Por outro lado, compreender cada um desses processos isolados ajudará a construir uma análise e uma descrição mais eficaz dos processos de formação musical da igreja desta pesquisa.

Na pesquisa de Green (2002) foi possível perceber que os músicos privilegiam o timbre, sentimento envolvido e a função de cada instrumento no grupo mais do que as notas, ritmos e dinâmicas. Geralmente esses músicos não utilizam grafia musical, eles compreendem a estrutura da música e sequências harmônicas em diversas tonalidades e têm, como uma de

³⁹ Geralmente as crianças ocupam essa função. O coroinha auxilia o padre no altar, entregando a bíblia, entre outros objetos sacros para a celebração da missa.

suas referências, os vídeos e áudios. Diante das observações na igreja, constatou-se que essas referências são também alargadas para outros meios tecnológicos, como também outras pessoas envolvidas na performance religiosa.

Na pesquisa de Green (2002) muitos desses músicos, ainda em estágio inicial de formação, criam suas bandas com critério principal sendo a amizade, assim, acredita-se que é gerado pela amizade um ambiente propício para a troca de informações. Os músicos que a autora analisou buscaram exercitar a técnica tocando as músicas de suas escolhas ao invés de praticar escalas, harmonias e improvisos isoladamente, eles estão sempre motivados pelo prazer de tocar. Na igreja de Nossa Senhora da Conceição foi observado, também, que esse fator da amizade é fundamental para a prática musical. Mesmo quando há algum novato, ele tende a se familiarizar com as pessoas do grupo para que assim possa construir e experimentar a música religiosa mais facilmente (MEDEIROS, 2017).

Segundo Green (2002) tais práticas geram, sobretudo, um prazer e motivação para continuar tocando, fato que aguça a criatividade/composição, levando a uma abertura capaz de trazer certa diversidade aos estilos musicais tocados, bem como instigando a lealdade, a habilidade para lidar em grupo, o autoconhecimento, a identificação com a música, além de uma combinação de valores com reconhecimento musical e técnico entre sentimento, sensibilidade e inspiração motivados pelo contexto fomentado pelo encontro com as demais pessoas da comunidade. Na igreja desta pesquisa, essas questões foram presentes em todos os momentos de observações ou entrevistas.

Diante do que foi exposto sobre educação informal, pode-se afirmar que ela acontece em qualquer lugar e se desdobra sobre certas características referenciais, seja quanto a pessoas ou contextos de modo que os “agentes educadores” podem ser quaisquer pessoas, eventos, grupos sociais e meios de comunicação. Tais práticas desenvolvem hábitos, socialização, autoconhecimento, habilidades de lidar com grupos, identificação com o que se está tocando, relação entre técnica, sentimento e música, comprometimento, abertura para novidades, criatividade, entre outros. Ocorrem “basicamente” por meio da enculturação e imitação. São processos que agem intencionalmente (se considerar as práticas que cada contexto organiza, seleciona e significa), assim como perpassam por uma postura consciente ou inconsciente dos indivíduos.

Como foi visto na metodologia, busquei pesquisas em diversas plataformas. Foi possível encontrar vertentes epistemológicas comuns em muitos trabalhos. Apesar de já ter exposto anteriormente as ideias de Lucy Green, foi possível ver que, no Brasil, há muitos trabalhos que tratam desses mesmos termos que utilizei aqui.

Assim, pude ver que os trabalhos de Santiago (2000; 2006; 2012), Couto (2009), Lima (2010), Leme (2012), Podestá (2013), Marcelino (2014), Marcelino e Beineke (2014), Narita (2015) e Coelho (2016) apresentam uma prática educativa musical desenvolvida sem currículos, programas, métodos, professores, certificados ou que privilegiem a notação musical ocidental. Esses trabalhos observam que cada meio musical tem suas maneiras de formação musical. Eles colocam, como processos de aprendizagem, a enculturação, o ouvir e imitar gravações, tocar com colegas e estimulam a observação de outros músicos tocando. Tal formação musical é propiciada por uma relação familiar, e suas dúvidas podem ser sanadas entre amigos. Tais processos podem gerar uma abertura para outras estéticas musicais, desenvolvimento da memória, sistema motor e maturidade com diversas músicas.

Essas pesquisas, assim como a de Green (2002), têm em seus universos uma seleção de músicos profissionais ou estudantes que praticam a música a partir de contextos informais e/ou pela autoaprendizagem. Esses trabalhos dificilmente refletem ou se interessam com as pessoas que não são musicistas, porém essas pessoas também estão envolvidas no processo de formação musical que é propiciado pelo contexto.

Tais estudos colocam a enculturação como um processo principal da educação informal, por outro lado, esse processo também impulsiona a refletir como os que não são musicistas também podem se desenvolver musicalmente. Assim, diante dos processos da educação informal, pode-se dizer que a formação musical nesses casos dos “não músicos” pode estar relacionada aos processos de enculturação, escuta distraída, encontros com outras pessoas e no ambiente familiar. Nessa perspectiva, como já vista no capítulo anterior, com essa pesquisa foi possível construir uma condução com pessoas que não buscam se profissionalizar como músicos, mas que, pela prática sociocultural da igreja, foi possível compreender como essa experiência musical pôde gerar uma formação musical no ambiente da igreja desta pesquisa.

Nessa leitura da educação informal tratada principalmente em Green (2002), pode-se observar uma relação direta com a autoaprendizagem. Esta perspectiva foi aprofundada nos trabalhos de Gohn (2002), Lacorte e Galvão (2007), Garcia (2011), Podestá (2013), entre outros. Gohn (2002) entende que o universo educativo informal proporciona a motivação para o indivíduo aprender, assim como as bases intencionais direciona as ferramentas para a busca da formação. Dessa forma, Gohn (2002) afirma que, na autoaprendizagem

[...] os indivíduos se colocam premeditadamente na posição de aprendizes e escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos que desejam

estudar. Organizam seus próprios “currículos” e usualmente preenchem suas necessidades – ou seja, adquirem seus materiais – baseados na observação e na recomendação de outros, nas propagandas e em pesquisas [diversas]. (GOHN, 2002, p. 14)

De forma geral, a delimitação “mais clássica” está descrita em formal, não formal e informal. Observo uma necessidade para se refletir sobre essa característica mais centrada no aprendiz que se desenvolve através das disposições do meio e motivações próprias. A lógica “mais clássica” está pensada “de fora pra dentro”, ou seja, da escola para o(s) indivíduo(s) (formal), da ONG para o(s) indivíduo(s) (não formal) ou do próprio meio para o(s) indivíduo(s) (informal). Nessa perspectiva da autoaprendizagem, observa-se que é o indivíduo que busca intencionalmente seu desenvolvimento a partir das ferramentas culturais dispostas no meio sociocultural que o integra.

Assim, depois de tecer essa reflexão e diante dos determinantes formativos musicais ocorridos na igreja desta pesquisa, é possível elencar dois sentidos básicos que determinam a formação musical desta pesquisa: a educação informal e a autoaprendizagem.

Por vezes, foi possível observar que algumas pessoas estão na igreja por quererem se desenvolver musicalmente (intencional/autoaprendizagem/educação informal) e/ou frequentam a igreja pela religiosidade em si (experimentação da música vinculada à religiosidade/ educação informal). Assim, o que ocorre para esse contexto é uma relação entre a educação informal e a autoaprendizagem.

Diante das leituras e da pesquisa, percebe-se que esses campos (autoaprendizagem e informal) se misturam nos contextos educativos informais. Dessa forma, para essa pesquisa, e entendendo o estado da arte, principalmente na perspectiva de Green (2002), entendo que a educação informal e a autoaprendizagem são de certa forma, sinônimos, pois ambos se apresentam sem a mediação de um professor/formador/instrutor. Característica essa marcante para diferenciar as categorias formal (professor), não formal (instrutor) e informal (sem professor/instrutor).

Essa é uma leitura da formação humana e musical de forma ampla. Obviamente essas formas educativas, dependendo da experiência de cada pessoa, por vezes se misturam⁴⁰. Assim, levando em consideração a experiência vivida nesses universos formativos (formal, não formal e informal), pode-se perceber que eles podem ocasionar uma complementaridade de saberes, substituição, um reforço e/ou contradição, nos termos de Trilla (2008). Nesse

⁴⁰ Pode-se ver essa compreensão nos trabalhos de Wille (2005 e 2003), Queiroz (2004) e Lima (2010), por exemplo.

sentido, por mais que a igreja pesquisada esboce a característica da educação informal, as experiências diversas em que as pessoas dessa pesquisa perpassam envolvem outras bases educacionais. Assim,

[...] a educação, do ponto de vista de seus efeitos, é um processo holístico e sinérgico; um processo cuja resultante não é a simples acumulação ou soma das diferentes experiências educacionais vividas [pelas pessoas], e sim uma combinação muito mais complexa, em que todas as experiências interagem entre si (TRILLA, 2008, p. 45).

2.2 Outros estudos relacionados com as práticas de formação musical da igreja de Nossa Senhora da Conceição

Não é intuito encerrar a discussão da intencionalidade ou não intencionalidade para a educação informal. Porém, na igreja estudada não foi possível observar essa “não intencionalidade”. Por outro lado, como já desenvolvido nesse capítulo, se for levado em consideração as práticas que cada contexto organiza, mantém e seleciona ou o posicionamento e engajamento das pessoas diante dessas práticas socioculturais, se compreende que há intencionalidade. Diante dessas reflexões, essa pesquisa considerou esse preceito.

Neste contexto, a maioria dos textos da área de educação musical trabalha com um universo investigativo de músicos (profissionais ou estudantes). Esses músicos posicionam-se intencionalmente para se desenvolver, geralmente com instrumento e sem uma orientação prévia. O processo de formação acontece no estudante no mesmo instante em que ele busca querer compreender intencionalmente uma prática musical através de suas ferramentas culturais de desenvolvimento humano.

Os trabalhos que se relacionam com essa pesquisa estão concentrados, em sua maioria, no campo da etnomusicologia e educação musical. Seus processos, situações e contextos de formação musical são os mais variados. Assim, nesse tópico, esses trabalhos serão situados nesse universo em que a igreja pesquisada também faz parte. É perceptível que muitos estudos constroem relações acerca de como esse saber pode auxiliar a educação dos sistemas de ensino mais formalista, porém, essa constatação não interessa aos objetivos deste trabalho.

Muitos processos descritos aqui são similares ao subtópico anterior, embora sejam advindos de outras bases epistêmicas, esses estudos estão relacionados às práticas educativas informais desta pesquisa. Tais trabalhos apresentam distintas temáticas e acrescentam informações relevantes para a condução desta investigação.

Assim, Pinto (2002), Souza *et al* (2003), Gramani (2009) e Neder (2012) argumentam que a formação musical está diretamente ligada a ver/ouvir outro músico tocando, à comunidade, família e ao contexto em que o indivíduo se insere. Cada ambiente e experiência musical movem o aprendiz a se superar. O processo de desenvolvimento musical acontece pela imitação (que inclui apreciação/audição), assimilação de habilidades, inovação/composição (por exemplo, quando se inclui uma técnica ou frase musical no que já foi experienciado/absorvido), execução e a partir do “tirar música de ouvido”. Muito similar aos processos descritos anteriormente em Green (2002), por exemplo. Souza *et al* (2003) observam, também, que, assim como outros meios, os livros, revistas e internet também se destacam para a aquisição do conhecimento musical. Assim como estes citados, também foi possível observar que, em várias situações, as pessoas da comunidade pesquisada se posicionavam com livros, revistas, celulares ou *laptops* para conduzir a prática musical da igreja.

Por outro lado, Marques (2008), Lima (2010), Grosman (2011), Gomes (2006 e 2009), Gomes (2011), Addessi (2012), Coelho (2016) e Mattiuci (2016) se dedicaram a conduzir suas pesquisas no meio familiar. Gomes (2006), por exemplo, analisa o filme *Dois filhos de Francisco* com o fim de gerar uma compreensão do projeto educativo dos pais. Pode-se observar que o contexto sociocultural e familiar tinha a música sertaneja inserida no cotidiano das pessoas. Essa música – vista como uma oportunidade de ascensão social – foi mantida para que os filhos pudessem adentrar o mercado de trabalho favorecido por essa estética. Os meios pelos quais se dispunham para a audição/referência musical eram o rádio, outros músicos como modelo, o palanque político e as estratégias diversas da família. Uma das estratégias foi descrita no artigo de Gomes (2006), quando o autor informa que Seu Francisco, pai da dupla sertaneja, imaginou que os filhos deveriam ter um canto potente como o de um galo, e, para isso, deveriam acordar na mesma hora do galo e ingerir ovos crus.

É possível ver nesse trecho a influência do cotidiano, do meio familiar, influenciando uma prática intencional do pai para a formação musical de seus filhos. Na igreja desta pesquisa, é possível perceber que muitas famílias levam seus filhos para a missa ou outras atividades religiosas como a catequese – nas quais a música é um meio de formação religiosa essencial – com o intuito de uma manutenção ou aquisição dos aspectos doutrinários já praticados ou não no seio familiar. A igreja investigada e suas diversas práticas que a envolve (dentre elas a música) funciona como uma instituição que propaga e mantém a prática cristã. Gera-se, então, um ciclo família-igreja-música nos quais várias outras características estão sendo transmitidas e mantidas nesse ambiente através da música.

Fialho (2003), Gohn (2008), Vazquez (2011) e Pfützenreuter (2013) conduziram pesquisas de acordo com uma temática próxima à que foi trabalhada em Araldi (2004). Esta última citada pôde observar que os meios tecnológicos como vídeo game, vídeos na internet, programas de TV e as novas tecnologias da informação são propiciadores e mediadores de uma formação musical. Podem-se ter exemplos como o de Pfützenreuter (2013), que diz ser possível perceber, em um videogame, que o sentimento é de estar tocando um instrumento real, por mais que se passasse em um ambiente virtual. Assim, demonstra, em sua pesquisa, a capacidade de imersão dos músicos diante dos jogos e o desenvolvimento da tecnologia, favorecendo novas experiências musicais.

Outros meios de formação musical também são considerados na pesquisa de Pfützenreuter (2013) como os *laptops*, *tablets* e *smartphones*; meios pelos quais também se absorve o conhecimento musical. E, nessa temática, temos em Ramos (2012) uma descrição e análise detalhada de como está sendo a escuta e a aprendizagem das pessoas proporcionada pelos celulares modernos. Para o autor, esse aprendizado se estabelece, basicamente, através do escutar, avaliar, perceber e compor com a possibilidade de se estender para qualquer lugar. Assim como esses exemplos de pesquisas desenvolvidas, grosso modo, pela interação tecnológica, pôde-se observar que em diversas situações na igreja de Nossa Senhora da Conceição foi possível observar também que existe uma busca por esses meios que proporcionam a formação e a experimentação musical das pessoas. Seja aprendendo uma música pela internet, pela interação com grupos virtuais da igreja ou alguma experimentação produzida diretamente por essas tecnologias.

Essa é, por ora, uma parte dos processos, estratégias e situações que também ocorrem na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Nesta seção foram Aprofundadas as bases norteadoras da formação musical desta pesquisa, assim como relacionei essa pesquisa com diversos outros estudos da área de música. As pessoas dessa igreja investigada estão envolvidas com a religião e a música; o próximo tópico aborda as práticas de formação musical desenvolvidas em vários contextos religiosos.

2.3 Formação musical em contextos religiosos

Até aqui, foi feita uma conceituação da educação informal relacionada com as situações, processos e estratégias formativas musicais observadas na igreja de Nossa Senhora da Conceição e outras pesquisas similares, com um ponto de vista mais processual. Nesse

tópico, foram relacionadas pesquisas que trabalharam com a temática religião e formação musical.

Processos formativos musicais que envolvem a religião são diversificados e estão agindo em determinadas situações e contextos religiosos. Esses processos formativos influenciam profundamente a forma de apropriação da música, conforme Queiroz (2011), Pereira (2011) e Reck, Louro e Raposo (2014), quando dizem que há uma associação estabelecida entre música, religião e a formação musical. Compreender isso me interessa nesse momento para construir uma visão alargada, fundamentada e relacionada com os objetivos e práticas religiosas musicais desta pesquisa⁴¹.

Assim, Mendes (2004 e 2006) e Queiroz (2005 e 2005a) em suas pesquisas no congado mineiro⁴² puderam observar que a transmissão e a apropriação dos conhecimentos musicais se efetivam de modo oral e aural⁴³, tanto consciente ou inconsciente. Ensina-se pela repetição, de modo que, na maioria das vezes, a introdução dos conceitos musicais acontecem diretamente na performance (ensaios e desfiles), sem horário marcado, conteúdos específicos e avaliações. Pela escuta, ver, sentir, experimentar, interação pessoal e entendendo a execução dos instrumentos no conjunto, as pessoas vão se formando musicalmente ao mesmo tempo em que se enquadram à performance. Tais processos agem transformando cada indivíduo em uma expressão dos aspectos culturais do congado. É estabelecida dessa forma a continuidade das características identitárias dos grupos. Essas identidades são formadas, segundo Queiroz (2005), por uma seleção que cada cultura estabelece para si, essa seleção é efetivada pela experimentação/participação das pessoas no meio sociocultural diante das características próprias de cada cultura. Em outro sentido, pode-se dizer que os mais experientes “orientam os que ainda não ‘incorporaram’” a dimensão musical (QUEIROZ, 2005, p. 127).

A imitação em muitos estudos, como os de Braga (2005), Queiroz (2005 e 2005a), Mendes (2004 e 2006), Ramos (2011) e Melo (2011), é colocada como aspecto central para a formação musical. Em Melo (2011) pode-se ver que em determinado momento na execução

⁴¹ Ou por exemplo Braga (2005), Queiroz (2004 e 2011), Garcia (2006), Souza (2009) e Martinoff (2010) quando dizem que a música nesses contextos tem função religiosa. Garcia entende que “a música é coadjuvante expressiva pela capacidade de trânsito entre os deuses e os homens, modificando-se como linguagem, mas mantendo a relação focal e primordial com o sagrado” (GARCIA, 2006, p. 123). Entender a função religiosa também se mostra importante para se compreender a formação musical, pois é através da função que se compreendem as formas pelas quais a música é significada nos contextos.

⁴² O congado mineiro é um festejo que homenageia diversos santos, geralmente acontece nos meses de agosto e outubro. No congado, existem diversos grupos como os de caboclinhos, candombe, marujada, entre outros. Geralmente o congado é oriundo da cultura negra, e, no Brasil, sofreu influência indígena, lusitana e hispânica (QUEIROZ, 2005).

⁴³ Oral no sentido de oralidade e aural tendo uma concepção mais global da formação dos indivíduos no que se refere à assimilação e apreensão.

de toques, o aprendiz se guiava apenas com os toques graves ou agudos da percussão. Ou seja, a orientação para execução foi estabelecida pela imitação das levadas de percussão pela audição. Queiroz (2005) argumenta que a formação musical acontece diretamente relacionada com a imitação da forma de cantar ou tocar dos integrantes, geralmente os “mais novos observam os antigos”. Essas práticas acontecem de variadas formas em cada contexto.

Na igreja de Nossa Senhora da Conceição foi observado em diversas situações a utilização da imitação como estratégia para obtenção, manutenção e perpetuação das práticas musicais. As situações estavam relacionadas com o rito católico no “simples” bater de palmas, em festividades organizadas pela comunidade, reuniões, ensaios e outras. Percebi que existe uma busca das pessoas em imitar os padrões estéticos musicais religiosos⁴⁴ existentes no contexto. Geralmente os menos experientes observavam os que já estão engajados na religião, sendo diretamente relacionada com funções próximas que cada participante ocupa na igreja; por exemplo, o coroinha tende a imitar o padre, o músico imita outro músico mais experiente, e assim por diante.

Por outro lado, essa discussão da formação musical e suas formas de sistematização nesses contextos religiosos por vezes não são aceitas por algumas visões mais céticas. Alguns exemplos foram encontrados na literatura e estão aqui no sentido de fazer-nos refletir sobre essa formação musical desenvolvida nos contextos religiosos. Por exemplo, Stein (2009) pôde observar que os cantos dos índios são apreendidos em sonho ou através das caminhadas na mata em contato com suas divindades. Tanto o sonho quanto a mata são locais onde os índios se mantêm em comunicação com suas divindades. Dessa forma, a composição é compartilhada entre divindade e humano. Em Garcia (2006) pode-se ver outro exemplo:

[...] as cantigas cuja autoria é atribuída aos Caboclos⁴⁵, via pessoas em estado de transe, não são entendidas pela comunidade à maneira que nós chamaríamos de “composições”, isto é, como produtos intencionais de indivíduos e sim como cantigas que são trazidas de Aruanda⁴⁶ por essas entidades. Do mesmo modo como não vêm os ogãs⁴⁷ como músicos, não existem para o grupo [...] o conceito de compositor, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto a das melodias (GARCIA, 2006, p. 119)

⁴⁴ Afinal, como lembra Souza (2009), Queiroz (2011) e Pereira (2011), música, religião e formação musical são aspectos inseparáveis.

⁴⁵ Uma das divindades desse contexto.

⁴⁶ Lugar onde moram as divindades.

⁴⁷ Pessoa responsável por tocar os instrumentos de percussão no ritual e que geralmente não entra em transi.

Existem outros exemplos – tão profundos e preñhes de significados religiosos quanto esses – vindos de outras religiões, porém esses já são suficientes para a reflexão com a igreja investigada. Até este momento, pode-se dizer que a proximidade em algo místico (como os dos dois exemplos) está alocada na fé e devoção das pessoas da comunidade da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Muitos dessas pessoas conduzem suas vidas orientadas por princípios cristãos mantidos e geridos na comunidade. As pessoas estão em um processo constante de formação e a música é um dos aspectos para a concretização de tornar-se cristão. A inspiração/motivação para a execução, experimentação, composição, entre outras, concretiza-se na comunidade através de concepções cristãs partilhadas pelo conjunto das intersubjetividades dessa rede comunitária⁴⁸. A materialização disso se desdobra pela devoção e fé ao cristianismo em práticas diárias, podendo ser na reza antes de dormir, no terço em família, na escolha da vestimenta, entre outras. Pode-se dizer que tudo que envolve a vida dessas pessoas é perpassado por práticas de devoção e fé. Assim, desconsiderar a fé, devoção ou o que essas pessoas acreditam é encobrir a motivação para a formação musical nesse contexto religioso. Em outros termos, a crença dessas pessoas é ponto central para a formação musical, é pela crença que se compreende/interpreta os motivos pelos quais essas pessoas fazem música e mantêm a música ativa na realidade dessa igreja.

Como também, em determinada situação, pude constatar que faltou alguém para tocar o violão no grupo de canto, um dos músicos do dia por acaso me conhecia e me convidou para tocar. Quando o coordenador do grupo percebeu que eu estava de bermuda ele não permitiu que eu tocasse na missa (MEDEIROS, 2017). Para ele, não pode tocar, ou até mesmo frequentar a missa de bermuda. Essa cena ilustra também a profundidade e a seriedade conduzida por essa ideia de ser um músico cristão. Não é apenas tocar canções cristãs, mas é um aspecto que tende a envolver a vida desses músicos como um todo.

Similar a esse sentido descrito anteriormente de vestimentas⁴⁹ também foi visto em Melo (2011) que, ao iniciar o seu aprendizado de ritmos percussivos, ele comenta que

[...] mesmo durante as aulas, [ele teve] que observar as regras de estar vestido de branco e não estar de “corpo sujo”, pois [...] os tambores são instrumentos sagrados e não podem ser tocados de qualquer forma, mesmo não sendo uma ocasião de cerimônia (MELO, 2011, p. 126).

⁴⁸ Conforme Bordieu (1996, p. 363 e 364) desenvolveu essa ideia de intersubjetividades.

⁴⁹ Martinoff (2010) e Torres (2004) também puderam observar em suas pesquisas que as vestimentas também são utilizadas com a intenção de desenvolver determinados comportamentos religiosos.

Acredito que, para Melo (2011), foi tão importante passar por isso quanto foi para mim; também tive que entender esse aspecto como pesquisador. Embora a religião seja presente na minha vida, não havia ainda percebido que “para tocar na missa precisa de calças”. Porém, hoje isso faz sentido, pois percebi que, depois da imersão nas práticas musicais religiosas, é proporcionada a familiaridade e a acessibilidade aos aspectos culturais que a compõem; logo, a formação musical se desdobra também através desse processo. Isso também deve ser experimentado por diversas pessoas que integram a comunidade da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Com relação à hierarquia do que deve ser apreendido, Mendes (2004, 2006), em sua pesquisa no congado, já introduzida aqui, pôde constatar uma sequência em relação às características musicais do grupo a serem apreendidas. A primeira é o ritmo, depois a melodia e, por fim, a letra, sendo essa última característica o aspecto mais difícil a ser assimilado pelos integrantes. O autor diz que essa dificuldade se caracteriza pela pouca compreensão relativa à letra cantada pelo solista. Ele argumenta que “apesar de ser o código que em princípio mais dominamos (o verbal), [porém] por estar no final da escala de importância do grupo ela é a última a ser assimilada” (MENDES, 2004, p. 49).

Na igreja de Nossa Senhora da Conceição, observei que essa importância é revertida. A letra juntamente com a melodia é o aspecto mais importante para a música e a formação musical, assim, os demais condicionantes como ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, e etc. estão em um grau de importância menor que a letra/melodia em si. Em determinadas situações, foi possível perceber essa atenção maior é voltada para a letra/melodia. Por exemplo, em observação na qual houve a falta do grupo de canto para a celebração as pessoas mesmo assim se mantinham cantando (MEDEIROS, 2017). Essa constatação remete a pensar que mesmo com a falta de um grupo de canto para começar as canções a assembleia lembra-se de todas as letras e melodias⁵⁰. Basta que o padre comece a cantar e assim todos o seguem, sabendo da música ou não, na missa os que não sabem das canções apreendem imitando os outros (MEDEIROS, 2017).

Em outra situação foi possível ver um violonista, ainda no começo de sua formação musical, tocando percussão. O que chamou atenção foi o fato de ele não estar tocando percussão com uma levada percussiva, o que normalmente se espera, mas tocou seguindo a rítmica da melodia. As acentuações percussivas se misturavam com as da melodia gerando estranhamento das pessoas em sua volta. Mesmo assim ele se manteve tocando durante toda a

⁵⁰ Torres (2004) também pôde observar que a maioria das letras das músicas religiosas foram lembradas pelos participantes de sua pesquisa.

missa (MEDEIROS, 2017). Essa cena ilustra não só o fato da experiência do violonista, mas a atenção dele voltada para melodia/letra da música.

Em vários momentos também não foi observada a existência de músicas com introdução que não passasse de dois acordes. Ou seja, geralmente a introdução das músicas é curta, serve para situar a tonalidade aos cantores, detentores da “palavra cantada”. Foi constatado também que as músicas são escolhidas por temática festiva das missas, por exemplo, quando é a data de Nossa Senhora da Conceição, as músicas retratam, em seu conteúdo verbal, mensagens da vida de Nossa Senhora da Conceição. Ou seja, mais uma vez, o conteúdo das letras nesse caso também é mais importante que todos os demais aspectos da música. Ou, ainda, quando uma música é escolhida segundo um determinado tempo litúrgico⁵¹, isto é, a letra da música deve estar de acordo com o sentido celebrado nesse tempo litúrgico. Poucas vezes percebi uma orientação voltada para ritmos a serem utilizados e/ou instrumentação, acredito que isso ocorra dessa forma pelas proximidades tanto de ritmos, instrumentação e as nuances das características musicais religiosas perpetuadas pelos grupos próprios da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Por mais que saiba que esses outros aspectos musicais caracterizam a comunidade, a ênfase está voltada para a letra/melodia da música. Os esforços estão direcionados para o sentido verbal da música, em que momento se canta e se está de acordo com o que é festejado na missa.

Nas reuniões ou encontros diversos as escolhas das músicas são mais livres, porém ainda assim se busca esse sentido verbal tentando também adequar o andamento da música com os momentos que são celebrados nas reuniões e encontros. Por exemplo, caso a temática da reunião seja família se busca geralmente uma música que fale de família. E se ainda essa reunião seja para celebrar alegremente a família, escolhe então uma música que fale de família com um andamento mais acelerado, geralmente na comunidade eles falam “uma música mais animada” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]) conforme entrevistas e conversas informais.

Esse conteúdo verbal das canções relatado anteriormente tem sentido catequético/pedagógico⁵². Em Santos (2001), Souza (2009), Bentley (2009) e Martinoff (2010) foi possível também observar esse sentido catequético nas canções. Segundo Bentley (2009) essa função serve para “disseminar a doutrina dos apóstolos com salmos e hinos que

⁵¹ Segundo Missal Romano (2007) observa-se instruções/conceituações gerais do tempo litúrgico. Esse tempo está dividido em anos, semanas e dias, sua efetivação na vida prática está em leituras bíblicas referentes às temáticas vividas de cada tempo, tanto para as celebrações como individualmente.

⁵² O termo catequético para a comunidade de Nossa Senhora da Conceição se entende como uma forma de doutrina ou pedagogia. Ou seja, através dessa catequese musical é que se perpetuam os conceitos cristãos.

tenham as verdades da fé cristã; letras e música tornam-se recursos pedagógicos relevantes para a propagação do evangelho” (BENTLEY, 2009, p. 33). A autora também comenta que essas ações são intencionais, servindo como instrumento pedagógico. Como já situado anteriormente, Ramos (2011) também pode constatar essa pedagogia no universo da Folia do Divino⁵³ afirmando que ela é caracterizada e situada em práticas de natureza informal. Para o autor, a formação musical acontece diante do lugar, função social e simbólica, assim, com essas características, a música se torna acessível/representativa para a vida das pessoas.

Nesse sentido, o “condutor” dessa catequese musical está centrado na figura do padre. Mendes (2006) se referindo ao mestre do congado diz que “a relação intensa com os alunos/integrantes do grupo alimenta a coletividade [harmonizando-a para a construção] musical” (MENDES, 2006, p. 124). No padre da igreja, também pude ver essa relação, juntamente com os músicos, os participantes da celebração e comunidade em geral. Em reuniões com os músicos ou coordenadores é comum que o padre faça pedidos de como desenvolver a música na igreja. Esses pedidos são orientações para melhor condução das celebrações. Assim, o padre se coloca como um orientador do que ele deseja ser colocado nas celebrações em relação às intenções da missa e em consonância com as orientações litúrgicas. Essas orientações litúrgicas são referentes ao tempo litúrgico (temática mensal celebrada e músicas que estão de acordo com o evangelho do dia). Dessa forma, embora os músicos saibam disso, o posicionamento do padre está voltado para a orientação. O padre é o mantenedor das normas na igreja para que os aspectos litúrgicos e cristãos, dos quais a música faz parte, estabeleçam-se na comunidade. Essas orientações perpetuam-se na comunidade como um todo, reuniões, ensaios e a missa em si⁵⁴, e tomam essa característica a partir das orientações dadas pelo padre.

Nesta seção, foram concentradas as pesquisas em música que abordaram a temática formação musical e religiosidade. Os pesquisadores desses trabalhos não teriam construído esse enfoque caso não tivessem suas pesquisas perpassadas por significações contextuais. A religião é a base sociocultural que move as pessoas na prática musical de cada contexto religioso. A música, nesse sentido, é a expressão dos condicionantes socioculturais inerentes a cada atmosfera religiosa. As pessoas nesses lugares estão construindo, perpetuando e dando sentido às práticas musicais diante das características ancoradas pelos signos religiosos. Os

⁵³ “A Folia do Divino é uma romaria musical na qual um grupo de músicos foliões empreende um itinerário (em geral muito extenso) no qual se visita casa por casa dos devotos do Divino Espírito Santo [...]. Nessas visitas se faz um curto ritual no qual a música tem intensa participação” (RAMOS, 2011, p. 160).

⁵⁴ Similar ao que Reck, Louro e Raposo (2014) e Torres (2004) destacam, em seus estudos, que aspectos da formação musical podem ser ocasionados juntamente com os rituais da igreja, nos ensaios dos grupos musicais diversos e na escolha de repertório dos cultos.

processos formativos religiosos estão relacionados aos construídos na educação informal, principalmente os situados em Green (2002). Ademais, essa formação musical concretizada na igreja de Nossa Senhora da Conceição está desenvolvida principalmente no último capítulo.

3 LUGARES, ATORES E SENTIDOS DA PRÁTICA MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Neste capítulo é dado andamento aos sentidos empregados à música praticada na igreja desta pesquisa, já introduzidos no capítulo 2. São descritos os principais atores, locais e diversos aspectos que fazem a música ganhar sentido. Assim, é direcionando uma compreensão da formação musical construída contextualmente, sem salas de aula e professores.

A música está presente nas diversas práticas da igreja de Nossa Senhora da Conceição. Pude observar que por vezes, ela é um elemento pedagógico como também da prática musical em si, tendo a função de formar pessoas aos preceitos cristãos. Em outros momentos, a música é meio para se atingir o divino, sendo parte do ritual ou a própria celebração. Diversas práticas religiosas, e os seus participantes, estão em uma relação direta com a música, seja essa pessoa um musicista ou alguém que “apenas” esteja participando da missa.

Na igreja desta pesquisa, as músicas são executadas em distintos momentos, fazendo parte da missa, das reuniões diversas – seja ela um momento de orientação ou mesmo quando se busca uma oração mais coletiva – do ensaio, da quermesse, ou até mesmo quando se canta algo nos corredores da igreja. Essa interação com a música também envolve diversos atores dessa comunidade. Trata-se de pessoas que, a partir das necessidades comunitárias, religiosas e musicais, estão construindo a música na igreja investigada. Assim, muitos se tornaram músicos pelo engajamento religioso e outros músicos se aproximaram da igreja pela prática musical. Outras pessoas também assumem importância na manutenção das práticas musicais, são coordenadores, pessoas mais antigas e o padre. Pude presenciar, por vezes, algumas dessas pessoas pediam “baixe o volume dos instrumentos” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]) ou até mesmo “o padre está pedindo que baixe o volume, está muito alto” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]), por mais que essas pessoas não tivessem nenhum ensino mais formalizado da música, elas estavam assumindo essa importância para a formalização das práticas musicais na igreja, conseqüentemente, para sua manutenção e formação musical⁵⁵. Como também, essas pessoas estavam demonstrando sua posição hierárquica estabelecida diante do tempo destinado às práticas religiosas ou até mesmo quando estavam sob uma função de importância, como uma coordenação.

⁵⁵ Em um caso foi visto que o músico se sentiu ofendido com essas “normatizações” e deixou de participar ativamente da música na comunidade (MEDEIROS, 2017). Embora eventualmente haja desentendimentos, principalmente quando há uma mudança da prática, seja ela estabelecida entre os mais jovens e/ou os mais antigos, essas normatizações são importantes para a manutenção e caracterização da música na igreja. Esse é um dos códigos socioculturais pelos quais as pessoas compreendem o desenvolvimento das diversas práticas musicais dadas em contexto.

A música tem uma dinâmica comunitária e individual que também está “para além dos muros da igreja”. A música está nas pessoas pelo envolvimento com as práticas diversas dessa igreja investigada, como foi observado em muitos encontros em que alguns grupos organizavam. As características musicais praticadas na igreja são, de certa forma, perpassadas para esses outros momentos de convivência religiosa. Por exemplo, os jovens utilizam a música de forma muito similar ao que é praticado dentro dessa igreja. Assim, mesmo distante das normatizações, seja ela de um coordenador ou da missa em si, a música religiosa é parte indissociável da vida das pessoas. Em algumas entrevistas, foi possível observar que essas pessoas diziam “a música está na minha casa” (I, 2017), ou ainda “eu ando pelas ruas cantando os louvores” (II, 2017). Embora tenha se explanado que, além da igreja, a música está expressa na vida cotidiana das pessoas, observei também que existe um lugar pelo qual esse elo é mantido, esse lugar é o templo. Lá é onde se celebra a Festa da Eucaristia (a missa), o motivo pelo qual existe a religião, consequentemente os sentidos atribuídos à música para esse contexto.

3.1 Os grupos específicos

Existem diversos grupos de canto na igreja de Nossa Senhora da Conceição que tocam nas missas. Esses grupos são formados por diversas pessoas de variadas faixas etárias. Há ainda grupos convidados de outras comunidades para tocar nessa igreja. Conforme conversas informais com algumas pessoas da igreja se fazem possível perceber diferenças estéticas praticadas pelos grupos convidados. Muitas vezes essa diferença é mais perceptível do ponto de vista da textura de timbres. Como, por exemplo, em uma determinada missa havia um grupo de canto com dois trompetes, teclado, violão, cajon e quatro vozes, sendo duas sopranos e dois tenores. Algumas músicas que esse grupo tocava já eram praticadas na comunidade, porém outras não, ocasionando um silêncio no início de determinados cantos por parte da assembleia. Porém, como a maioria das músicas é de fácil assimilação e as pessoas da audiência estão ali também para, junto com as canções, celebrar, depois de uma repetição do canto as pessoas já estavam cantarolando as músicas (MEDEIROS, 2017).

A partir das observações e em conversas com as pessoas encarregadas pela agenda dos grupos de canto para a igreja desta pesquisa, foi visto que existe uma quantidade de 13 grupos atuantes. Esses grupos geralmente tocam nas missas que ocorrem nos sábados, às 17h, domingos, às 7h, 11h e 17h, quartas-feiras e quintas-feiras às 19h30min., entre outras missas

mais esporádicas. Desses 13 grupos, quatro são de outra comunidade, que prestam serviço de canto para a igreja geralmente nas quartas-feiras e quintas-feiras.

Na linguagem da comunidade, e acredito que em outras realidades isso também é possível de ser praticado, fala-se em prestar serviço. De certa forma, essa expressão está ligada com um propósito religioso de cada grupo ou até mesmo individual. As pessoas, por alguma comunicação ou sentimento que acreditam ser divino, colocam-se em disposição desse serviço musical gratuito. O sentido mais palpável para elas é levar a música, levando a música leva-se a um encontro com o divino. É possível perceber esse engajamento por parte dos músicos, até nas falas deles mesmos, quando perguntado por que fazer música religiosa alguns deles dizem “para poder levar a palavra de Deus” (A, 2017) ou ainda “a música resgata as pessoas para Deus” (E, 2017).

3.2 Os biombos culturais do templo

Além dos grupos de canto que geralmente tocam nas missas, a música atinge outros momentos dentro do templo. Existem quatro salas, a nave da igreja (onde se celebra a festa da Eucaristia) e o terreno, cercado pelo muro externo da igreja. Esse último, além de outras funções, é utilizado para quermesses e outras reuniões. A quarta sala, a Sala do Sacrário, está localizada no centro do templo, entre as várias camadas de salas e paredes, esse é lugar onde está Jesus Eucaristia⁵⁶.

Circunvizinho ao templo, existem vários bares – pelo menos cinco deles próximos da igreja –, onde são tocados variados tipos de músicas, em grande parte sem qualquer concepção cristã. Considerando o que é praticado na igreja, são contextos bastante diferentes em relação ao perfil e ao objetivo da música que os cerca. Assim, embora a igreja tenha também prática de músicas que são tocadas nos bares, como por exemplo, nas quermesses, o comportamento e a forma de lidar com tais músicas são completamente diferenciados. Em vários momentos foi possível observar que muitas das pessoas que frequentam o bar também frequentam a igreja, porém, quando adentram no templo, seus comportamentos são alterados. Imbuí que o templo e suas várias camadas que levam a Jesus Eucaristia, na Sala do Sacrário, funcionam como biombos culturais⁵⁷ (ver Figura 2). Quando as pessoas adentram o templo, seus comportamentos vão se transformando – assim como a música que é praticada em cada ambiente.

⁵⁶ Jesus Eucaristia é(são) a(s) hóstia(s) consagrada(s) pelo padre. Essas hóstias ficam na Sala do Sacrário, lugar reservado para orações, meditações e encontros com Jesus oculto nas hóstias.

⁵⁷ Sandroni (2001) utilizou esse termo para explicar o que acontecia quando se adentrava nas várias salas da casa de Tia Ciata durante as transformações que forjaram o samba no Rio de Janeiro.

Em momentos como a quermesse, praticada no terreno da igreja, essas pessoas já não dançam como no bar, nem bebem bebidas alcoólicas com a mesma intensidade. As músicas na quermesse são selecionadas para uma quantidade de repertórios que, embora não carreguem intencionalmente a religiosidade, não conduzem as pessoas a comportamentos contrários aos da religião, e, se por acaso elas incitarem a disparidade, o fato de estarem dentro do território do templo leva as pessoas a construírem outra interpretação das canções ou as ignorarem.

Ao passo que se adentrem na igreja, “as músicas do bar” acabam sendo substituídas por canções religiosas. Caso alguma “música do bar” passe a ser tocada dentro da igreja, essa música ganha sentido religioso, como ocorrido em reuniões e na missa (MEDEIROS, 2017). Na Sala do Sacrário, envolto por todas essas camadas está Jesus Eucaristia. É um lugar de extremo respeito; para entrar, as pessoas fazem genuflexão, e algumas chegam a tirar os calçados. É uma sala onde se toca música, porém de um teor mais meditativo e adorativo, direcionadas para Jesus, centro de tudo e motivo maior pelo qual as pessoas estão na igreja. Nesses momentos de oração, dentro dessa sala, as pessoas estão mais recolhidas ao seu mundo sagrado, de olhos fechados, muitas vezes de joelhos, em adoração. A música é uma expressão desse elo estabelecido entre humano e divino.

Diante desses biombos (terreno, as salas, a Nave e o Sacrário) pode-se dizer que a igreja e sua arquitetura em camadas transformam as pessoas ao passo que elas adentram no espaço religioso; demonstrando extremo respeito ao se aproximarem da sala onde se encontra a Eucaristia. Infiro que essa arquitetura representa também um sentido pessoal para a busca desse sagrado, que está tanto no templo como expresso nas pessoas. Assim como a música expressa essa religiosidade, as pessoas, e a igreja, também são componentes desse sagrado, é Ele que está no centro dessa comum-unidade da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Figura 2 – Foto Aérea da igreja de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Google Maps

A música – como visto anteriormente – tocada nos bares também é tocada na igreja, porém, a forma como as pessoas a utilizam tende a expressar um senso cristão praticado na igreja. As práticas musicais próprias da igreja são produzidas sobre esse viés de saber empregar a doutrina cristã. Como visto no capítulo anterior, a letra é o ponto central para a concretização da prática musical. Assim, caso haja a utilização de alguma outra música, fora desse repertório especificamente religioso, há então uma busca para conceituações próximas a “fazer o bem ao próximo como a si mesmo”. Assim, toda música, religiosa ou não, é contextualizada para atingir os objetivos do mundo sagrado. Geralmente são músicas que retratam as relações amorosas ou aspectos diversos da vida cotidiana, como, por exemplo, em entrevista, o padre chega a cantar “é preciso amar, as pessoas como se não houvesse o amanhã⁵⁸” (ROCHA, 2018) se referindo a um determinado momento de uma missa. Temáticas voltadas para “a cultura da morte⁵⁹” não devem ser levadas às práticas musicais da igreja.

Na perspectiva dos grupos de canto próprios da igreja de Nossa Senhora da Conceição, são feitas diversas práticas musicais. Elas ocorrem tanto nas três salas, quanto na Nave da igreja – que além de abrigar os momentos de missa serve para encontros maiores na qual as outras três salas menores não comportam – e a Sala do Sacrário. Além de outros locais, como já discutido anteriormente, no terreno e “fora dos muros do templo”. Quando estão nas missas, esses grupos seguem as padronizações da igreja, geralmente apenas o que

⁵⁸ Música “Pais e filhos” que se tornou conhecida pela performance e composição da banda Legião Urbana formada por Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos.

⁵⁹ Esse termo pode ser traduzido contrariamente a fazer o bem ao próximo como a si mesmo.

caracteriza o ano litúrgico; embora o padre incentive a leitura do documento “A música litúrgica no Brasil” (CNBB, 1999) produzido pela CNBB (Conselho Nacional dos Bispos do Brasil) os grupos de cantos acabam não lendo essas diretrizes, como foi possível constatar nas entrevistas e observações.

3.3 A música inserida nas missas e reuniões

A música na missa abrange uma função celebrativa e ritualizada, ela é o que se celebra como também ela é o ritual em si. A música está associada aos aspectos religiosos que compõem a igreja e a comunidade, não seria diferente também no momento e contexto que se faz a missa⁶⁰. Essas músicas, nesse momento em que se faz a celebração, tem um significado que se relaciona com cada parte do rito. Muitas das pessoas entram em contato com a música a partir desses momentos, a música conduz as pessoas a essa ligação do sentido da missa, do que é celebrado, sendo também o próprio ritual. Costumam dizer “a música consegue dar um sentido mais amplo ao que é dito, ela conduz as pessoas para entrarem nessa atmosfera no momento da missa” (R, 2017); ou ainda “a música ajuda a animar” (I, 2017), quando perguntado o que seria esse animar para I ele responde “às vezes a gente está para baixo e a música consegue mudar isso” (I, 2017). Em muitos outros estudos, esse “poder” da música é retratado, muitas vezes como uma condição de segurança⁶¹. Na missa, percebi que essa segurança é trajada de ritual, celebração e ligação com o divino. A música transforma aquele que cria laços com a religião, possibilita uma mudança no estado psíquico, direciona para um bem-estar individual, diretamente relacionada para os que detêm, sobre uma maneira individual, a fé nesse divino particular comunitário. Cada pessoa observa e reelabora o que essa comunidade propicia para aqueles que estejam inseridos nesse contexto religioso. Assim, o sentido, percepção e significado da música se expressa tanto individualmente como pela comunidade. Embora a experiência seja algo muito particular dos sujeitos inseridos nesse “evento”, busquei diversas formas para se compreender o todo.

Além das missas, os grupos de canto da igreja tocam em reuniões, que muitas delas tendem a se parecer muito com as missas, no sentido de seu roteiro e da música praticada; ou seja, a música como ritual e celebração. Além disso, conduzem outros momentos musicais religiosos da comunidade, como orações, reuniões, em uma peça de teatro, entre outros.

⁶⁰ Como já relacionados em Queiroz (2011), Pereira (2011) e Reck, Louro e Rapôso (2014).

⁶¹ Ver, por exemplo, Ilari (2007, p. 42) em artigo no qual descreve que uma das principais funções da música para o ser humano é a de passar o tempo em segurança.

Observou-se que as pessoas que participam das missas e reuniões são, em sua maioria adultos e idosos. Existem muitos jovens, porém, como a localização da igreja fica em uma área próxima a universidades – UFPB e Unipê, por exemplo – esses jovens geralmente são de outras cidades. Assim, ao término do curso, muitos se mudam, acarretando uma rotatividade maior de jovens; os mais assíduos são, em sua maioria, do mesmo bairro onde se encontra a igreja. Em parcela menor, a igreja também é formada por crianças, em sua maioria integrantes das aulas da Primeira Eucaristia que também tem a música praticada como instrumento pedagógico. Os músicos que tocam nas missas e em reuniões, também estão distribuídos em diversas faixas etárias. A formação instrumental é mais generalizada nos grupos, geralmente a textura se faz com violão e voz, mas é possível ter a presença da sanfona, do saxofone, da guitarra, do teclado, do baixo e do cajon em determinados grupos ou momentos específicos, porém, é algo mais raro. Dos 13 grupos existentes, cinco são formados por pessoas mais jovens, em uma faixa etária aproximada de 28 anos, os demais grupos são formados por pessoas mais velhas. A formação musical dessas pessoas também varia, existem as que construíram o conhecimento musical através das práticas religiosas em si como também existem pessoas do último estágio da formação formal em música (doutorado).

3.4 O padre

Direcionando tudo está o padre e, embora a música em sua vida não seja algo prioritário – “primeiro plano” (ROCHA, 2018), nas palavras dele –, ele atua decisivamente para a prática musical na igreja. Em uma determinada reunião, quando o atual padre ainda não tinha sido nomeado oficialmente pároco da igreja, ele falava: “vamos começar com o que está andando bem, que é a música!” (REUNIÃO, 2017). Quando o padre falou isso em reunião criou uma curiosidade. A comunidade estava sem padre, e ele estava lá para ajudar a cumprir as agendas de missas. Ao final da reunião ele confirma, “hoje o arcebispo me nomeou para ser o pároco dessa paróquia” (REUNIÃO, 2017), foi uma festa!⁶² Essa cena ilustra que todos da comunidade o querem bem, mas não só a ele, mas a figura do(s) padre(s). Percebi que a presença de um padre em uma comunidade é muito importante, ele traz segurança sobre os direcionamentos que são dados às práticas religiosas, dentre elas, a música.

Tive a oportunidade de presenciar a mudança de cinco párocos diferentes. Essa pesquisa pôde presenciar uma mudança, de modo que, durante esse processo, foram três

⁶² No áudio da reunião chega-se a ouvir “eu rezei para que Deus enviasse um padre bom como você” (REUNIÃO, 2017). Demonstra carinho imediato (sem conhecer a fundo) ao pastor que foi destinado para a comunidade naquele dia.

padres diferentes para a comunidade, como já visto na metodologia. Essas mudanças foram importantes para que pudesse perceber que “uma igreja” sem o padre tende a se manter em determinados costumes que muitas vezes não estão diretamente de acordo com as normatizações celebrativas em si.

Nessa referida reunião, o padre propôs algumas diretrizes que, na ótica dele – e acredito que da igreja como um todo –, precisavam ser mudadas. Por exemplo, quando se tentava colocar apenas determinadas canções, mais representativas dos grupos de cantos dos mais antigos, o padre foi enfático em querer que a expressão de espiritualidade da comunidade também fosse ressaltada por cada grupo, tanto jovem ou outro (MEDEIROS, 2017). Ou seja, cada grupo e suas músicas religiosas, também representam determinados seguimentos dentro da paróquia. Geralmente os grupos de canto mais velhos tocam determinadas músicas, ou performam de forma que os jovens não se identificam com aquelas práticas. O padre também instruiu para que determinados cantos que eram praticados na comunidade, principalmente no momento da missa, fossem retirados e substituídos por outros. Segundo ele, não estavam de acordo com as normatizações da igreja; “não se pode cantar qualquer coisa” (REUNIÃO, 2017) nas palavras do padre. Como a igreja estava em um mês no qual se celebra as vocações, dentro desse aspecto ele pedia também para que colocassem cânticos voltados para as vocações. Em vários momentos ele afirmava a importância da escolha das músicas, ele dizia:

[...] é importante que a gente tenha cuidado [ênfase em cuidado] em entender os tempos e ter essa sensibilidade para a escolha das músicas. Minha preocupação é de mantermos uma organização, até para as pessoas⁶³ entenderem o que se celebra. Nessa primeira semana a vocação é do sacerdócio, na próxima é a família, depois a vida religiosa, vocação do leigo, o catequista. As pessoas precisam entender isso! (REUNIÃO, 2017)

Ou ainda em relação às passagens de som e ensaios, a preocupação está voltada para as pessoas que estão adentrando a igreja para a missa. O padre pede que antes que as pessoas cheguem à igreja é melhor que já esteja tudo equalizado (MEDEIROS, 2017). Ou seja, vê-se nas falas do padre que a função principal do grupo de canto é celebrar as missas junto com a assembleia, “ajudar as pessoas” em uma linguagem mais própria da comunidade. O grupo de canto atua performaticamente dependendo também do público ou tempo litúrgico, está engajado com o público que ele representa, assim como precisa estar atento às normatizações da igreja. Por exemplo, os grupos de canto mais jovens geralmente comunicam melhor aos

⁶³ Se referindo à assembleia.

mais jovens da assembleia assim como os grupos de canto da melhor idade aos da melhor idade e assim por diante. Na linguagem bastante usada na comunidade eles dizem “crianças catequizam crianças, jovens os jovens e adultos os adultos” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]).

Embora o padre diga que a música não seja prioridade na vida dele, foi possível constatar, na entrevista, que ele escuta de tudo, mas é enfático ao dizer “menos os funks de hoje”⁶⁴ (ROCHA, 2018). Também se pode perceber que o meio familiar do padre o influenciou decisivamente para a sua formação musical, como, por exemplo, sua mãe, que é pianista e seus irmãos todos mantêm a prática instrumental ou cantam. Chega a dizer também que iniciou ensino mais sistemático da música com oito anos de idade. Ele chegou a tocar piano, flauta doce, teclado, harmônio, violão, gaita e agora está aprendendo a tocar acordeom. Além disso, ele compõe, chegou a ter muitas músicas gravadas por grupos mais ligados à renovação carismática⁶⁵. Ou seja, a prioridade é a vida de padre, porém, é alguém que conhece e pratica a música em sua vida; e, além disso, direciona e mantém as regras da prática musical da igreja.

Em muitos momentos foi visto também a música sendo utilizada pelo padre, como já visto no capítulo anterior. Ele canta na homilia e em outros momentos da missa, reuniões e festividades diversas⁶⁶. Quando perguntado por que ele utiliza a música ele “simplesmente” diz “eu canto porque eu gosto” (ROCHA, 2018). Porém, diante da visão das pessoas e das observações sobre o comportamento da comunidade, esse “simplesmente cantar por gostar” se configura como uma catequese e algo a ser seguido, diretamente reforçado pelo carinho das pessoas que o conhecem. Ele é o guia espiritual da comunidade, e leva segurança para as pessoas. Esse “simples cantar” é visto, muitas vezes, como “modo de ser”. Como a música religiosa é uma das formas de se catequisar, ele – por ora cantor e padre – mantém as regras estabelecidas na comunidade. É para o padre que as pessoas se confessam, contam seus dilemas, é “pelas mãos dele” que se transforma o pão e vinho em Eucaristia. Ele guia a ligação entre as pessoas e o sagrado. Assim, esse “simples cantar” para a comunidade é muito

⁶⁴ Acredito que quando se fala em cultura de morte alguns dos funks praticados atualmente são bem representativos, por mais que ele não tenha dado nenhum exemplo desses funks, pode-se ter uma ideia do teor de violência de algumas canções.

⁶⁵ Movimento dos anos 60 ligado à igreja católica. Surgiu com uma tendência renovadora que tem, em suas práticas, uma similaridade com as igrejas pentecostais protestantes.

⁶⁶ Em uma determinada quermesse, o padre cantou por mais ou menos trinta minutos, dessa forma, ele conseguia atrair mais a atenção das pessoas para a festa e para os objetivos do festejo. As pessoas eram curiosas em observar o padre cantar “as músicas dos bares” e se amontoavam para vê-lo cantar. Elas dançavam, a animação era mais elevada diante desse “simples” cantar do padre (MEDEIROS, [S. p.]).

importante. Ele é alguém para ser seguido e respeitado, e as pessoas colocam suas seguranças de fé nele^{67, 68}.

Nesse capítulo, possibilita compreender como e onde acontecem, e quais os principais atores que desenvolvem as práticas musicais da igreja. A música abrange, além do aspecto catequético, discutido no capítulo anterior, uma função de celebração e ritual. O espaço do templo funciona como biombos culturais, esses são propiciados pela música que é praticada nesta igreja e pelos aspectos religiosos. Esses aspectos estão tanto expressos na arquitetura quanto nos objetos sacros, salas e relações interpessoais. Seus agentes são diversos, o principal de todos – e que mantém as regras para o funcionamento das práticas musicais na igreja – é o padre. Através desses sentidos, desses atores sociais e do templo em si é que se estabelece a formação musical. Assim, as situações, processos e estratégias integram os assuntos a serem abordados no próximo capítulo.

⁶⁷ Há uma necessidade na comunidade em estabelecer lideranças. Em vários grupos de canto foi percebido isso também. Os motivos talvez sejam tanto pelas vias socioculturais quanto por um sentido da vida em grupo, já que vivendo em grupo as pessoas tendem a gastar menos energia (de tempo, alimentar e etc.) do que o coordenador. Foi observado isso em diversos grupos e falas dos coordenadores, alguns dizem “estou cansado, faço tudo só” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]).

⁶⁸ Essa constatação também leva a compreender que a manutenção e a criação do sentimento de fé se expressa pelo compartilhamento intersubjetivo de valores religiosos, como podemos ver em Trevisol (2014).

4 SITUAÇÕES, PROCESSOS E ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Em capítulos anteriores discuti sobre como se concretiza a formação musical nesta igreja pesquisada. Minha intenção é demonstrar, nesse capítulo, do ponto de vista processual, como essa formação musical está acontecendo. Para tanto, distinguirei e analisarei as situações, processos e estratégias formativas musicais deste contexto. As situações de formação musical que ocorrem na igreja são “basicamente” quatro: a missa, as diversas reuniões, os ensaios e as quermesses⁶⁹. São momentos de interação comunitária ou buscas individuais, estritamente musicais ou religiosas, das quais as pessoas estão em processos constantes de formação musical. Tanto nas missas e reuniões como noutras situações, as pessoas estão praticando e dando sentido à música ativamente. Consequentemente, essa prática leva à construção da formação musical.

Foi criada uma série de categorias processuais no segundo capítulo, de certa forma, essas categorias foram descritas separadamente, porém muitas delas ocorrem ao mesmo tempo, ligadas a outros processos e estratégias formativas. Assim, as análises e descrições incluirão uma série de processos que agem diretamente para a formação musical na igreja investigada. Essas análises vão deixar em evidência, por exemplo, mais a imitação, ou experimentação. Porém, de um ponto de vista mais geral e servindo como argumentação para a ideia de vários processos atuando ao mesmo tempo para a formação musical, o texto se apresenta com uma leitura mais holística desse fenômeno no contexto religioso.

Como visto no segundo capítulo, o processo mais abrangente e praticado em todas as situações é a enculturação⁷⁰. Na igreja, foi observado que as pessoas, ao participarem das atividades musicais religiosas, transformam-se como também se dispõem a experimentar de forma variada a música na igreja. Não existe uma situação específica pela qual se possa observar a transformação das pessoas por meio desse processo de enculturação. Assim, considere, diante da fundamentação teórica e interpretação estabelecida, que todos os momentos pelos quais a prática musical e seus condicionantes de significação estejam presentes, há essa transformação e experimentação da música. Consequentemente, o processo de enculturação toma sentido.

Esse processo é mais difícil de ser observado, pois ele engloba, de certa forma, todos os demais processos e estratégias de formação musical, a exemplo da imitação, repetição e

⁶⁹ Assim como essas, consideram-se todas as outras situações que aconteça a interação significativa entre música(s) e pessoa(s).

⁷⁰ Nos termos de Green (2002) e Queiroz (2017).

experimentação, descritos mais adiante. Na enculturação, são interpretados processos de formação musical, de modo que foram consideradas todas as situações em que haja interação significativa com a música. Assim, a enculturação – como os demais processos – na vivência musical, interliga diretamente os sentidos que a música carrega nesta igreja. Ao descrever o roteiro da missa, pode-se estabelecer, mais objetivamente, como a música inserida no rito católico gera essa formação musical através dessa ideia da enculturação. É o que descrevi a seguir.

4.1 A missa como formação musical

Durante o tempo destinado às observações, foi possível perceber que existe, na missa, um roteiro⁷¹ a ser seguido e que é repetido em todas as celebrações. Não irei entrar em detalhes sobre o roteiro e sua relação durante todo o ano do tempo litúrgico, rasamente introduzido aqui. Minha intenção se concentrou em compreender como essa repetição do roteiro durante as celebrações também está gerando uma formação musical, missa a missa, sendo também uma forma de representar o processo de enculturação. Assim, como já mencionado, outros processos serão trazidos para as análises já que a enculturação engloba os demais processos.

A missa está dividida em partes, muitas das quais com a presença da música, tanto de forma única ou tendo um trecho falado pelo presidente da celebração, o padre. Assisti a muitas missas e busquei experienciar várias alternativas de dividi-la sem confrontar com o Missal Romano (2007) para ter uma ideia, diante da minha percepção, como seria essa divisão. Em seguida, confrontei a minha percepção com a do Missal Romano (2007). Acredito que essa forma que está aqui descrita – simples, mas suficiente para meus objetivos – está descrevendo, de uma melhor forma, como a ocorrência dos “eventos” está formando musicalmente as pessoas que desse contexto participam.

A missa se divide em duas partes, preparação para a comunhão e comunhão em si. Essa preparação da comunhão possui “pequenos rituais” que vão guiando a reflexão para o que é celebrado seguindo o tempo litúrgico, ou “algo que a comunidade precisa celebrar”

⁷¹ Em resumo, foi possível compreender que esse roteiro estabelece algumas intenções de celebrar, seguindo momentos de boas vindas, perdão, glória, partilha e missão.

(ROCHA, 2018), segundo o padre. Em seguida, tem-se a comunhão em si, depois de se passar pela preparação é o momento de receber a Eucaristia (comunhão)⁷².

Como dito antes, “existem pequenos rituais” antes da comunhão em si. Tem-se então, como um primeiro ritual, a *entrada*. Foi observado que dentro de mais ou menos meia hora antes de começar a missa já é possível ter a presença de pessoas que estão começando suas orações individuais no templo. Elas já estão em preparação para receber a Eucaristia. O grupo de canto está se preparando, passando alguma música para lembrar. Assim, essas pessoas já entram “em comunhão” com as músicas que serão tocadas na celebração, segundo linguagem corriqueira da própria comunidade. Se não conhecem alguma música, elas já começam a prestar atenção e tendem a imitar a performance do grupo de canto. Algumas outras pessoas se concentram em meditação e muitas músicas propiciam essa sensação de reflexão, de entrega de si para o divino, sobre rever aspectos morais e éticos cristãos, e mesmo quando um violonista dedilha no violão, essa harmonia/melodia tende a descrever esse ambiente de oração. O padre diz que “é um ambiente do silêncio” (ROCHA, 2018), ele não está dizendo que é para existir o silêncio em toda situação, afinal se fala e se canta, entre outros objetos sonoros, mas que as intenções sejam voltadas para o que é celebrado com teor meditativo. Embora haja a música e falas, entre outros sons, é na meditação – em consonância com o que se celebra – que se faz possível encontrar sentido para a concretização da música; nos aspectos rítmicos, de timbres e melodias, se a música está “mais animada” ou não, entre outros. Em entrevista, o padre diz “é importante que o músico saiba o que está sendo celebrado para que com o seu canto ou toque ele consiga ajudar a comunidade a rezar e participar da missa, assim como a si mesmo” (ROCHA, 2018). Nesse tempo que antecede a *entrada* é o momento de as pessoas conhecerem mais as músicas que estarão na celebração como um todo; e mais ou menos cinco minutos antes da missa começar, geralmente já é possível ter presente todos os que participarão da celebração⁷³.

Na entrada é quando os leitores⁷⁴, salmista⁷⁵, os ministros da Sagrada Eucaristia⁷⁶, coroinhas e o padre entram na igreja em procissão, geralmente pela entrada principal diante da vista de todos. A música que é tocada tem um teor de boas vindas, geralmente é uma música

⁷² Receber a Eucaristia é o momento na missa denominado comunhão, por mais que a missa como um todo tenha essa característica de comunhão, ou seja, busca-se ter comunhão não só com a matéria que se come, mas com outras dimensões da vida, a missa é o momento de refletir sobre essa comunhão que não está só no Pão.

⁷³ Prepara-se também antes de ir para a missa, individualmente, em pensamento e nos atos de se colocar disponível para ideia de participar da comunhão, ceia de Jesus em Pão e Vinho.

⁷⁴ Leitores da bíblia, momento específico da missa chamado liturgia da palavra.

⁷⁵ Pessoa responsável para cantar o salmo do dia.

⁷⁶ Pessoas com formação para carregar a Eucaristia e entregar para a assembleia no momento da comunhão.

“mais animada”, a depender do tempo litúrgico, com uma temática festiva, de união e convidando as pessoas para a celebração.

Percebe-se, nesse momento, que as pessoas estão envolvidas com a música, se comportam festivamente na entrada, geralmente com os braços para o alto balançando-os no tempo da música. Não necessariamente essas pessoas aprendem andamento balançando os braços no canto de entrada. Acredito que isso não deve ser entendido dessa forma se considerar a totalidade das pessoas que estão envolvidas. Essa enculturação é estabelecida no momento de devoção no canto de entrada, o envolvimento das pessoas ao estarem no “tempo” se dá contextualmente entre música e religiosidade, como também imitando os gestos das outras pessoas. As características formativas musicais nesse sentido são rememoradas pelas repetidas vezes em que o ritual de entrar na igreja é praticado. As várias repetições dos cantos de entrada são “conservadas” diante do processo de experimentação dos objetos religiosos musicais pelas pessoas e, assim, as impulsionam a entender, por exemplo, aspectos da festividade, convite ao louvor e união encontrados nos cantos de entrada. Não estou dizendo que só esses cantos remetem a união, louvor ou festividade, mas que através das repetidas vezes que esse ritual é praticado o código cultural estético estabelecido nas pessoas é de união, louvor e festividade⁷⁷. O canto de entrada termina quando a procissão sobe ao altar de modo que todos possam ver.

Depois da entrada é o momento do *ato penitencial*. Nesse momento, clama-se pela misericórdia. Os cantos são mais calmos e serenos, conduzem a uma reflexão sobre a conduta individual diante dos preceitos dogmáticos católicos. Foi observado que geralmente algumas pessoas decidem apenas fechar os olhos e baixar a cabeça, em sentido de reverência, como que meditando sobre acontecimentos passados e clamando a misericórdia divina, outras cantam expressando clemência em gestos de mãos fechadas ou juntas diante dos olhos, e outras ainda apenas observam o altar. Próximo ao que foi discutido no ritual de entrada, aqui claramente se conduz a uma reflexão de si sobre a conduta ética diante da “moral cristã católica”. Esses cantos são mais “calmos” e geralmente se encontram em uma tonalidade menor. A formação musical, aqui, está envolvida com essas características, compreender esse momento ligado a esses cantos pode estabelecer esses sentidos de reverência e clemência, por exemplo.

Depois do perdão, é o momento de *glória a Deus nas alturas*. Os cantos destinados a esse momento tem uma característica mais festiva, é o momento de glorificar a Deus,

⁷⁷ A depender do tempo litúrgico o canto de entrada também pode ter um teor de pesar, por exemplo.

geralmente com um teor de reconhecimento e existência de Deus. Além disso, aparenta também um momento de gratidão sobre o perdão estabelecido no ritual anterior. Com esses cantos geralmente existem alguns gestos em que a assembleia executa – na maioria das vezes, muito parecidos com o canto de entrada – braços para o alto em movimento ou bater de palmas, parecido com um metrônomo. São cantos alegres, em um andamento aproximadamente o dobro que o do ato penitencial. Assim como nos outros dois rituais passados, existe um posicionamento comunitário estabelecido nesse momento do canto de glória, esse posicionamento é criado diante do que é praticado na igreja, “ordenado” através do que a música de glória significa.

Depois do canto de glória existe uma oração conduzida pelo padre para em seguida ter a *liturgia da palavra*. Até esse momento que antecede a liturgia da palavra os participantes da missa se mantêm de pé. Quando perguntado o porquê dessa postura eles dizem que é para ter um sentido de prontidão e abertura de si para o que está sendo celebrado, em outros termos, pode-se compreender que é um momento que se busca uma transformação de si sobre aspectos da doutrina cristã. Na liturgia da palavra é quando se faz as leituras da bíblia, todos ficam sentados. É quando também há o canto do salmo. O salmo é uma melodia colocada em algum dos salmos do Livro dos Salmos da bíblia. Geralmente de teor responsorial, canta-se a parte A e a assembleia repete, depois é intercalado, sendo B A / C A e assim por diante. A assembleia sempre repete a parte A.

O que chama atenção nesse momento é o fato de o salmista cantar a parte A e, em seguida, todos da assembleia responderem a melodia do salmista. Essa apreensão se dá de forma imediata mesmo quando a assembleia não conhece a melodia. Com o tempo foi possível perceber, diante das observações e entrevistas, que alguns salmistas mantêm as mesmas melodias, ou fazem pequenas modificações a depender do texto, criam outras melodias (geralmente os mais jovens fazem isso) ou ainda escutam algumas das diversas versões disponíveis na *internet* ou nas várias mídias que eles possuem ou as disponíveis pela igreja, que são transpostas para esse momento do salmo.

Assim que acaba o salmo existe mais uma leitura. Depois, todos de pé, em prontidão e “abertos”, executam o canto de aclamação ao evangelho. Esse canto prepara para a escuta da leitura do evangelho feita pelo padre ou diácono. São leituras das quais se remetem aos atos públicos de Jesus, possivelmente por isso há uma especialidade nesse hino relacionado ao que vai ser escutado. A música e o momento preparam para essa escuta, colocam as pessoas de pé, em prontidão e “abertas” para o que vai ser proferido.

Após a aclamação, as pessoas voltam a sentar-se e o padre inicia a *homilia*, termo utilizado para caracterizar uma fala mais “comunitária e familiar, uma fala que esteja próxima da vida das pessoas” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]), segundo o padre, para a assembleia. Nesse momento, o padre costuma cantar, chegando a incentivar as pessoas para cantar, como por exemplo, em uma observação foi possível ver que ele pedia imperativamente para que as pessoas cantassem. Em alguns casos as pessoas se colocavam sem disponibilidade para cantar na missa, porém bastava o padre sugerir ou até mesmo iniciar a cantar que todos na igreja tendem a seguir o que o padre esteja fazendo/pedindo. Na homilia mencionada, era possível perceber que existiam algumas pessoas que não sabiam os cantos, porém, elas mobilizavam-se para escutar o vizinho ao lado e assim tentar cantar, a pedido do padre.

Depois da homilia, existe uma série de orações, tanto dirigidas individualmente como para igreja e outros casos conhecidos, localmente ou mundialmente. Em seguida se prepara a mesa, centro de tudo na igreja. É na mesa que se preparam a Eucaristia e se dirigem todos os olhares. Nesse momento, há um canto de *ofertório*. O canto conduz à preparação do pão e do vinho para a transubstanciação em Jesus Cristo, como também conduz à reflexão de entrega de si e de outros donativos para a igreja ou os mais necessitados. Depois do ofertório, tem-se início a *oração eucarística* e o *rito da comunhão*, um dos momentos ápices de toda a celebração da missa; e, se é importante, a postura é estar de pé. O padre profere diversas orações com a assembleia em direção ao pão e vinho com a intensão da transubstanciação em Jesus Cristo, da preparação individual e da paz de si e mundial. Existe um canto no meio dessa oração, chamado *cordeiro de Deus* que é executado com alguns gestos, na maioria das vezes se coloca a mão no coração⁷⁸ e se pede “dai-nos a paz”, direcionando-se ao Pão e Vinho na mesa ao final do canto.

Inicia-se após as orações a procissão da assembleia para a comunhão. A Eucaristia, ou Hóstias, são dadas para as pessoas pelos ministros. No Missal Romano (2007, p. 45) tem uma indicação de como esse momento é praticado juntamente com a música destinada à comunhão:

[...] enquanto o sacerdote e os fiéis recebem o Sacramento⁷⁹, entoa-se o canto de comunhão que exprime, pela unidade das vozes, a união espiritual dos [participantes da missa], demonstra a alegria dos corações e torna mais fraternal a procissão dos que vão receber o Corpo de Cristo⁸⁰. O canto

⁷⁸ O coração é um símbolo muito importante, na igreja se faz possível perceber que muitas músicas retratam esse “lugar” como morada de Jesus.

⁷⁹ Pode ser traduzido como Eucaristia.

⁸⁰ Também pode ser traduzido como Eucaristia.

começa quando o sacerdote [recebe a Eucaristia], prolongando-se oportunamente, enquanto os fiéis recebem o Corpo de Cristo.

Esse é o ponto central da missa, todos se preparam para receber o Corpo de Cristo. Em seguida o padre dá a benção final e a missa se encerra. A dispersão geralmente é feita com um hino que tem uma característica missionária, isto é, através da catequização estabelecida na missa, as pessoas se colocam em missão para propagar os ensinamentos cristãos apreendidos na missa.

Em cada momento desses é possível perceber a condição de um posicionamento pessoal/comunitário caracterizado pelo contexto. Vamos considerar – leitor(a) – também que nem todas as pessoas estão em um nível de experimentação com as músicas religiosas e as normatizações da missa propiciando essa bagagem cultural. Porém, diante das observações, entrevistas e conversas diversas, foi possível perceber que as pessoas compreendem cada momento, além de saberem que a música pode conduzir esses momentos. Imbuí, dessa forma, diante das repetidas performances da missa, das diversas participações no rito – dentre inúmeros aspectos musicais, religiosos e individuais que fogem do escopo dessa descrição – que as pessoas se apropriam e se empoderam da música (e de vários outros aspectos religiosos) que é tocado em cada rito, canto e gesto. São construções, transformações e elaborações de comportamentos estabelecidos diante do rito católico, consequentemente, existe nessa intenção, uma formação musical conduzida momento a momento. Utilizei nessa análise diversos processos como imitação e experimentação. De forma mais holística a enculturação está agindo, sobre todos os aspectos pelos quais a música ganha sentido e existe nesse contexto. Assim, as pessoas, imersas no código cultural estabelecido através da enculturação, apreendem as características estéticas e sociais da música na igreja investigada.

Interessante observar que as pessoas, em reuniões voltadas para uma reza mais coletiva reproduzem esse roteiro da missa. Por exemplo, em determinadas reuniões, as pessoas fizeram um canto mais animado de boas vindas, em seguida, um de perdão e, depois, um louvor a Deus. Houve um momento de partilha das reflexões de passagens bíblicas. Em seguida uma oração mais geral, direcionada diante das reflexões anteriormente trabalhadas, e, ao final, foi cantado um hino de louvor e abraços desejando a paz. Dessa forma, acredito que esse roteiro de missa e as músicas que a compõe, estabelecem uma “normatização” para se chegar a ter uma condição de comunicação com o divino, embora não seja praticada sobre a importância da missa em si. Assim, como as pessoas se empoderam do roteiro da missa através da enculturação esse roteiro é perpassado para os momentos de reunião. Determinadas

reuniões não trazem esse roteiro tão explícito, essas reuniões são voltadas para formação e orientações diversas que também fazem uso da música. Porém, quando se pensa em construir uma oração mais coletiva, geralmente esse roteiro (boas vindas – perdão – glória – partilha – missão) aparece.

4.2 Imitação

A enculturação, como dito anteriormente, de certa forma abarca todos os outros processos e estratégias de formação musical na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Dentro desse aspecto, um dos processos mais observado foi a imitação⁸¹. Imita-se tudo e todos. As pessoas da missa imitam os gestos dos outros, imita-se para bater palmas ou cantar uma música que não se sabe, no ensaio se imita outro músico, imita os gestos coreográficos das músicas, e tantas outras imitações. Porém, não se imita tanto o padre quanto qualquer outra pessoa. Como já mencionado anteriormente, o padre é alguém a ser seguido na igreja. Assim sendo, as pessoas o imitam, livremente.

Foi possível ver essa imitação sendo praticada em um menino. Na igreja chama atenção um coroinha⁸², no altar junto ao padre, seminarista⁸³, diácono⁸⁴ e outros coroinhas, em destaque e com suas respectivas vestimentas. Ele estava sempre cantando as músicas que eram tocadas nas missas. Com o tempo, foi possível perceber as formas de seu cantar. Essa participação no canto, ligada ao rito católico, é parte da formação musical dele, desenvolvida no altar da igreja.

Essa formação musical está vinculada a uma relação com a inserção do coroinha no rito católico e sua devoção. Como já discutido no segundo capítulo, seu canto é indissociado de suas crenças religiosas, logo, os significados que estão emergindo dessa participação e relações com a música carregam essa característica ligada à religião.

À primeira vista, era estranho perceber que havia, naquela criança, algo que ele levava com muita seriedade ligada à devoção e ao serviço de coroinha. Por exemplo, o padre em quase todas as missas consultava-o em tom irônico dizendo, por exemplo, “está correto o uso do verde hoje?”, como que certificando nele o saber sobre as normatizações das cores que são usadas na igreja. Para ele, essas brincadeiras do padre não aparentavam ser percebidas como

⁸¹ Nos termos de Green (2002), Mendes (2004 e 2006) e Queiroz (2005 e 2005a).

⁸² Essa cena está descrita também em Medeiros e Queiroz (2018) e melhorada nessa dissertação.

⁸³ Pessoa que está em preparação para se tornar padre.

⁸⁴ Pessoa antes do padre com mais importância e responsabilidades diversas para a comunidade.

ironia, e assim respondia ao padre normalmente, “sim” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]). O padre, por sua vez, reforçava com isso a seriedade devocional do serviço do menino.

Observei que a igreja em si, a vestimenta, a postura do padre, e as diversas normas, remete a algo que tenta servir a um padrão nas igrejas católicas (toda igreja católica deve seguir as normas gerais). Além disso, o coroinha tem uma posição de destaque nas missas, está no altar, ao lado do padre e alguns outros que têm uma função mais direta na missa e com uma vestimenta diferenciada dos participantes da assembleia, muito próxima à que o padre usa. Todas essas padronizações são atribuídas à figura do padre como condutor espiritual da comunidade, como também o padre se apresenta como um mantenedor dessas normas, orientando como fazer/agir, como já visto no capítulo anterior. Imbui que o coroinha, de certa forma, tentava imitar o padre através desses aspectos referentes à figura do padre. Observei que o padre era imitado pelo coroinha no momento do canto, pois quando o padre cantava, sempre com uma característica lírica, o coroinha ficava rígido e tentava articular exageradamente as palavras, mas quando o padre não estava, esse canto e a postura dele se tornavam mais relaxadas. Nesses momentos, pode haver um receio do coroinha em relação ao padre, o que deve ser até comum considerando a idade do coroinha e o que o padre representa para ele. Tudo isso pode ser atribuído para o coroinha com essa forma de cantar rígida e com as palavras bem articuladas.

A figura do padre representa essa forma de cantar que, em primeira vista, está ligada diretamente com o canto lírico. Porém, existe algo além do cantar, está nas normatizações da igreja, assim como a representação do padre sendo o mantenedor dessas normas, alguém que se presta respeito, alguém a ser seguido. Logo, a forma de cantar do padre também deve ser imitada. Contudo, observei que só foi possível ocorrer essa apropriação da música na forma de cantar porque foi reforçada pela devoção e serviço de coroinha nas celebrações da igreja, como também pelo empenho de sua família ao colocá-lo prestando essa atividade de coroinha. Costumam dizer que as “crianças estão na igreja pela fé dos pais”, em outras palavras, poderia dizer que “somos o que a família e o convívio social nos impulsionam a ser”⁸⁵. Essa relação com a música está gerando diretamente uma formação musical como vistos na situação descrita anteriormente. Os conhecimentos musicais estão sendo partilhados na imersão desse processo de imitação dados no altar da igreja.

O coroinha, ao encontrar com padrões e normas, pôde se transformar para buscar imitar o padre. Possivelmente no futuro – dependendo do ambiente, motivações e das relações

⁸⁵ Como por exemplo Marques (2008), Lima (2010), Grosman (2011), Gomes (2011), Addessi (2012), Coelho (2016), Gomes (2006 e 2009) e Mattiuci (2016) corroboram.

interpessoais que o coroinha tenha – essa experiência possa ajudá-lo a ter, daqui para frente, uma base mais sólida no canto (ou em outra área da música), já que desde cedo ele está em constante treinamento do canto junto ao padre. O coroinha está em uma relação de formação musical, mesmo que esta, entendendo sua idade, não seja algo de uma escolha mais consciente feita por ele. Ele está na fé dos pais em mantê-lo na igreja e em todas as relações que são propiciadas, entre elas, a música.

4.3 Experimentação

Pode-se também dizer que assim como o coroinha imitou o padre, ele pôde também experimentar a música sobre os aspectos vocais religiosos. A experimentação ocorre em todas as situações que haja a prática musical, sendo assim, um dos processos de maior relevância para o contexto. Porém, existe uma intenção em experimentar que está muito ligada a imitação, performance e “tirar música de ouvido”.

Chama atenção, na análise a seguir, como essa experimentação está sendo também perpassada por meio de atos conscientes e inconscientes⁸⁶, e criação musical expressada pela experiência/bagagem musical⁸⁷. Quando se está na busca por “tirar uma música de ouvido” e contribuir com a performance do grupo de canto esses aspectos são ressaltados, como será discutido a seguir.

O sanfoneiro⁸⁸ é tratado na igreja com carinho, e as pessoas aparentam gostar muito dele. Prestativo, muitas vezes ele toca nas festas para arrecadação de fundos para reformas ou compras diversas da igreja, sem cobrar nada em troca; em conversa ele fala: “faço isso pela fé” (MEDEIROS, 2017, [S. p.]). Para as missas, ele chega para tocar menos de meia hora antes de começar o rito. Geralmente não ensaia, entra com sua sanfona nas costas, senta atrás da área reservada para os grupos e vai ouvindo o que está sendo tocado. Coloca a sanfona no colo como um filho, baixa a cabeça e escuta.

A igreja conta com um sistema de som que tem a possibilidade de todos os instrumentos, com exceção dos de percussão, serem amplificados para o espaço do rito católico. Sabendo que a igreja não é espaçosa e entendendo que a sanfona é um instrumento com capacidade de projeção sonora maior que outros como o violão, o sanfoneiro prefere tocar com seu instrumento sem estar plugado ao som, e mesmo assim é possível ouvir sua

⁸⁶ Nos termos de Green (2002).

⁸⁷ Como já visto, por exemplo, em Pinto (2002), Souza *et al* (2003), Gramani (2009) e Neder (2012), já apresentados em capítulos anteriores.

⁸⁸ Essa cena está descrita em Medeiros e Queiroz (2018a) e melhorada nessa dissertação.

sanfona, mesmo estando do lado oposto na igreja investigada. Embora, segundo ele, não tenha tido aulas de música nos quais haveria um professor como mediador dessa aprendizagem, ele aprendeu a tocar sanfona nas diretrizes da autoaprendizagem, imitando outros músicos, a partir da prática de “tirar música de ouvido” e participando da música na igreja. Essas bases possibilitaram a formação musical do sanfoneiro.

Em um determinado momento, antes de a missa começar, foi feito um pequeno ensaio. Observei a forma como ele constrói os acordes e acompanhamento rítmico, sua estratégia para tocar e continuar a se desenvolver musicalmente. Especificamente nesse caso, foi possível vê-lo tentando construir um acompanhamento de acordes, porém ele não sabia o tom em que estava a música e acredito que também não conhecia a música desse momento. A música era um canto destinado ao ofertório, e, enquanto os músicos ensaiavam rapidamente (para lembrar) com dois violões, guitarra e vozes, o sanfoneiro escutava atentamente.

Enquanto o grupo tocava, o sanfoneiro tentava executar a melodia de forma que só ele e os mais próximos conseguiam escutar a sanfona (talvez por isso ele prefira não plugar a sanfona ao som da igreja, pois assim existe a possibilidade de experimentar sem “prejudicar” a performance do grupo). Ele estava tentando reproduzir as notas que escutava da voz para assim descobrir os acordes. Essa forma que ele desenvolveu juntamente com a melodia para produzir os acordes utiliza sobreposição das notas da melodia, além da escuta atenta⁸⁹ com a comparação ao que o violonista e guitarrista produziam. Com isso, consegue executar os acordes pela imitação sonora entre a sanfona, violão, guitarra e voz. Pelo que percebi, ele coloca a melodia como seu guia principal para, em seguida, construir a harmonia, é o processo de “melodia acompanhada”.

O sanfoneiro escuta uma vez a música, depois vai percebendo a melodia, e, com acertos e erros (experimentação), vai descobrindo e criando os acordes e o ritmo característicos. Pode-se ver abaixo, na transcrição, a primeira execução da sanfona com a melodia e desenvolvimento do ritmo característico e harmonia da música A Mesa Santa⁹⁰.

⁸⁹ Nos termos de Green (2002).

⁹⁰ Em pesquisa em diversos sites de música litúrgica católica essa canção é atribuída composição ao Pe. Almir Gonçalves dos Reis e Valtair Francisco da Silva.

Figura 3 – Elaboração através da performance do grupo com experimentação da sanfona

The musical score is presented in four systems, each consisting of a melody line and a sanfona accompaniment line. The melody line includes lyrics and chord symbols (Am, Em, Dm, F, E7, G). The sanfona line shows the instrument's accompaniment, including chords and bass lines.

System 1:

Melodia: Am Em Dm Em
 A Me-sa San - ta Que pre-pa - ra - mos Mãos que se ele - vam a Ti, Ó Se -

Sanfona: (Chords and bass line)

System 2:

Melodia: Am Am Em Dm F E7
 nhor O pão eo vi - nho, fru - tos da ter - ra, du - ro tra - ba - lho, ca - ri - nhoe a - mor

Sanf.: (Chords and bass line)

System 3:

Melodia: Am Em G Am Am
 ô ô ô re - ce - be Se - nhor ô ô re - ce - be Se - nhor ô ô ô re -

Sanf.: (Chords and bass line)

System 4:

Melodia: Em G Am
 - ce - be Se - nhor ô ô re - ce - be Se - nhor

Sanf.: (Chords and bass line)

Fonte: dados da pesquisa

É importante ressaltar que o sanfoneiro toca há mais de 30 anos, além de ser líder de um grupo musical com mais de 20 anos de existência. Não é alguém que está no início da formação musical. Sua experiência musical lhe coloca em uma posição de importância na igreja, atribuindo-lhe uma segurança que lhe “permite” chegar com menos de meia hora antes de começar a missa e ainda assim poder tocar sem ter ensaiado.

Quando ele começou a tentar fazer essa primeira execução, ele já havia escutado a estrutura estrofe/refrão uma vez, isso o fez perceber alguns aspectos importantes para o desenvolvimento do resto da música. É possível perceber que ele pôde observar que a execução da música estava acontecendo em um tom menor, e, com isso, pôde ter em mente algumas relações harmônicas que normalmente surgem. Quando se tem certo tempo de prática com algum estilo/gênero musical é possível perceber se a harmonia está em uma tonalidade maior ou menor e outras relações harmônicas que normalmente são usadas; como bem colocadas no estudo de Green (2002) já introduzido no segundo capítulo.

Sabemos que as possibilidades de harmonizar uma música são múltiplas, porém, a própria relação com as músicas que estão no ambiente das missas propicia conceber certo padrão harmônico que está sendo repetido, o que não foi tão diferente para essa música. Além desse entendimento da tonalidade, pode-se perceber que houve uma percepção voltada para aspectos rítmicos da música partilhados pelo violão, guitarra e voz. Em princípio, essas informações davam para o sanfoneiro bagagem para ele começar a se situar na música e assim experimentar.

Essa experimentação é um processo que leva em consideração experiência, atribuída a uma série de acertos e erros. Quando se entende que houve um erro, a sua percepção que equipara as notas ouvidas, o coloca em posição de alerta. Assim, consciente do erro, ele tenta novamente, a fim de encontrar as relações sonoro-musicais que estão sendo partilhadas. Não acontecendo o erro, a performance acontece de forma fluida, e nem todas as notas, acordes, dinâmica, gestos, entre outros, são pensados passo a passo. Existe algo já sedimentado pelas repetidas performances no sanfoneiro que lhe permitem executar a sanfona sem estar diretamente passando por aspectos conscientes.

É o que acontece na sua primeira tentativa no compasso 2. Depois de já ter uma prévia escuta da música, ele já entendeu que a parte rítmica da melodia da estrofe se repete. Ao colocar uma nota na tentativa de imitar a melodia ele escolhe a ré, mas na melodia estava sendo executada a nota dó. Nesse momento seu mecanismo de equiparar as notas é colocado em ação, ele demora duas pulsações para voltar a tentar, e assim consegue equiparar a nota, também auxiliado pela repetição rítmica e melódica da música.

Então, quando ele igualou as notas da sanfona com a melodia no compasso 3, é utilizado um mecanismo de terças sobrepostas com a melodia nos compassos 4, 5 e 6, o que lhe ajuda a entender tanto a tonalidade da música como os possíveis acordes que estarão ocorrendo na performance. Dessa forma, no compasso 8, ocorreu a volta da harmonia para a tônica e, orientado pelo auxílio da resposta conclusiva da melodia e a possível padronização harmônica desse tipo de música, considerou que a opção harmônica seria o acorde também conclusivo de lá menor – por acaso os músicos com a guitarra e o violão não optaram por outra harmonia.

Com isso, o entendimento sobre qual tonalidade a música se encontrava foi sendo construído desde o compasso 3 até o compasso 6, quando, utilizando o mecanismo de terças sobrepostas com a melodia, seu poder discriminatório de entender que se tratava de uma música de tom menor e as relações sonoras musicais no ambiente da igreja o levaram ao entendimento da tonalidade da música.

Depois de ter passado essa parte, ele se arrisca a interagir ritmicamente. Praticamente todo o ritmo característico que estava sendo executado pelo violão e guitarra eram colcheias, tendendo a uma ciranda. O sanfoneiro, percebendo isso, constrói um ritmo na sanfona contido nos compassos 10 e 11 que ele tenta manter em toda a música. Acredito que essa escolha foi para estar se diferenciando da guitarra e violão, criando outra textura⁹¹.

Quando essa lógica rítmica construída por ele se desfaz imbuí estar relacionada a alguma imprecisão, é um momento que ele está tocando, porém está atentamente escutando o que o grupo está executando para que ele possa desenvolver as relações musicais mais próximas.

Assim, no compasso 14, houve uma alteração relacionada ao padrão rítmico criado, isso pode ter acontecido porque ele resolveu mudar sem nenhuma relação com o que estava sendo construído pelo grupo, ou por sua previsão, pois no compasso 15 há uma mudança na harmonia por parte dos músicos enquanto o sanfoneiro ainda se mantém no acorde anterior. Assim que ele percebe a mudança ele muda uma nota do acorde, um movimento de mão direita (teclas) e esquerda (baixo) conjuntos, transformando o acorde de ré menor para um acorde de fá com quinta suprimida e sétima maior. Estratégia utilizada para rapidamente manter a relação entre a sanfona e o grupo.

No compasso 16, quando temos um acorde de mi com sétima, acredito que foi facilitada sua execução por se tratar de uma sequência harmônica (IV e V7) de bastante uso

⁹¹ Estratégia de criação similar ao que se discutiu com Pinto (2002), Souza *et al* (2003), Gramani (2009) e Neder (2012).

nesse tipo de música em tonalidade menor. Como também sua escuta prévia da música deve ter dado a ele a percepção que se repetia a estrutura da estrofe duas vezes sendo A e A' (com a mudança no final) e se direcionando para o refrão.

No refrão o sanfoneiro mantém o padrão rítmico dos compassos 10 e 11 até o compasso 22, quando existe um acorde de sol maior. Esse uso harmônico não é comum, pois tem a melodia fazendo um movimento descendente enquanto a utilização harmônica é ascendente, sai de mi menor para sol maior na guitarra e violão. É possível construir esse acorde de sol maior descendente também, porém, notei que houve uma mudança na lógica que o sanfoneiro tem usado para construir os acordes. Ele trata a melodia em sua primeira audição para criar esses acordes, houve nesse compasso uma quebra dessa lógica. Ele se manteve no acorde de mi menor, com uma expressão facial contrária ao que estava sendo executado. Quando essa harmonia volta a acontecer nos compassos 30 e 31 ele ainda se mantém tocando só a nota sol no baixo, com a mesma expressão facial contrária ao que estava sendo executado, ele poderia até fazer o acorde de sol maior, mas parecia que não concordava com a escolha feita pelos outros instrumentistas.

Acredito também que essa construção foi propiciada pelas características da disposição das notas na sanfona (em teclas, notas em sequência), o sanfoneiro entendendo essa “facilidade” pôde desenvolver uma escuta para formação dos acordes com a sanfona. Uma relação muito próxima entre ele e o instrumento. Durante a missa ele manteve a base rítmica e harmônica com poucas variações, acrescentando por vezes uma melodia na sanfona em resposta ao que estava sendo construído na voz principal.

Foi através das experiências de formação musical ocorridas nos distintos universos musicais do sanfoneiro que lhe foi possível ter as bases para desenvolver essa música. A sanfona e sua construção em teclas (notas em sequência) também possibilitou essa forma singular de encontrar os acordes, o que não ocorre tão facilmente em outros instrumentos. A melodia, ritmos e harmonias da guitarra e violão eram guias para ele se situar na música, os acordes eram descritos por sobreposição com a melodia. Tudo isso possibilitado, além de sua percepção sonora, pelo seu envolvimento comunitário religioso. A formação musical nesse caso está ligada à experimentação, já que, na igreja, diferentemente de alguns outros espaços, essa experimentação é mais permitida e, como também, a imitação de outros músicos. Percebi que sua atitude gratuita de estar na igreja ao se dispor a tocar motiva o sanfoneiro para construir essa performance e consequentemente sua formação musical.

Esse processo de experimentação (e alguns outros) descrito anteriormente não acontece apenas com o sanfoneiro, mas com outros músicos que, com seus instrumentos,

buscam estratégias diversas para poder construir a música na igreja. Por exemplo, um saxofonista que toca nas missas – todas às vezes sem nenhum ensaio prévio – diz que consegue entender a tonalidade da música sentindo a vibração das notas no saxofone em conformidade com o canto; ou ainda os violonistas, que tentam construir a harmonia a partir da tônica dos acordes. Uma sensibilidade que também está envolvida com a bagagem musical de cada músico. Ao reconhecer que a música está em uma tonalidade menor ou maior, por exemplo, tenta-se encontrar as possibilidades harmônicas ou melódicas a partir do que está sendo cantado na igreja. Em todos esses casos, há também uma construção harmônica muito particular de cada pessoa, como visto na cena anterior. E, embora haja um esforço individual para a construção e possíveis arranjos da canção, na igreja, os instrumentos são colocados em um grau de importância inferior ao da palavra cantada e sua catequese musical (como já vistos em capítulos anteriores). Essa pedagogia musical religiosa é mais importante para a função musical e, logo, à formação musical. Embora, às vezes, haja o entendimento de que a música diz mais que as palavras, a palavra sem música, na maioria das vezes, não traz sentido para o que se é celebrado, consequentemente apreendido.

A educação musical sob essa perspectiva reelabora os conceitos pelos quais são tratados os processos de apropriação musical. O homem imerso no contexto sócio-histórico-cultural transforma a cultura, se reconstrói ao mesmo tempo em que possibilita, pelos acessos das ferramentas culturais, seu desenvolvimento musical. A formação musical, através da experimentação e imitação, aplica-se não só para o sanfoneiro, mas também aos outros que assistiram. Muitos músicos tomam o sanfoneiro como exemplo e o imitam, ele por outro lado também busca imitar outros aspectos musicais para poder desenvolver a música na igreja. Gera-se, assim, um ciclo pelo qual se retroalimenta em todas as pessoas que participam da igreja. Ou seja, pela participação com os aspectos musicais significados pelo contexto religioso é que se estabelece, nas pessoas, a formação musical.

Foi observado, também, que esses processos estão sendo mantidos por distintas situações que levam a uma prática mais coletiva e/ou o discurso que está sendo mantido com mais importância naquele momento – nesse caso do sanfoneiro, era o rito destinado ao ofertório. Embora se faça possível perceber a utilização de aspectos conscientes e inconscientes, tentativa e erro, bagagem musical sendo expressa, experimentação, imitação, entre outros, o sanfoneiro teve a intenção de seguir a coletividade e o discurso religioso central. Ou seja, existe também uma intenção de seguir o que a coletividade e/ou discurso religioso praticado naquele momento. De certa forma, isso é mais sensível de ser observado, mas para citar outro exemplo, foi possível perceber diferenças da comunidade diante do

pensamento dos padres que a administraram. Se um padre gosta de festas de maior porte, todos tendem a gostar também, ou se um padre é mais recatado, gosta de rezar mais, por exemplo, a comunidade tende a seguir esse comportamento. Atualmente o padre canta muito na missa, assim, as pessoas também buscam essa prática.

4.4 O ensaio como processo de formação musical

Não foi possível colher dados de ensaios dos grupos de cantos da igreja que antecedessem as missas, embora tenha mantido contato com todos os grupos. Possivelmente eles fizeram alguns ensaios, mas não fui avisado e sempre que eu perguntava dos ensaios, eles diziam que naquela semana não tinham ensaiado com antecedência. Essa prática sempre chamava atenção, pois ficava me perguntando “como é possível tocar na missa com apenas meia hora de ensaio que antecede o rito?” A partir dessa inquietação, investiguei os processos pelos quais geravam a formação musical a partir dessa situação. As análises anteriores deram algumas ideias de como é possível praticar a música na igreja, advinda das bases individuais e comunitárias de formação musical, propiciada pela experimentação da música e imitação dos demais membros e músicas da comunidade. Nessa análise, essas bases assim como outras estratégias emergem a fim de compreender a formação musical estabelecida através dessa prática musical.

Antes dos ensaios para lembrar, ocorridos antes do início das missas, as pessoas dos grupos de canto geralmente escolhem as músicas seguindo o que é celebrado nas missas. Essa escolha se dá através das leituras do evangelho do dia, de acordo com o tempo litúrgico, ou algo mais próprio da comunidade como um casamento, por exemplo. Pude observar através de conversas informais com os coordenadores dos grupos de canto, que geralmente uma ou duas pessoas dos grupos se encarregam de fazer essa escolha, na maioria das vezes um coordenador mais um instrumentista ou cantor. Nos grupos mais jovens da comunidade, foi possível observar que essa escolha se dá através de grupos de *whatsapp* ou *facebook*. O coordenador coloca a ordem das músicas no grupo em que há uma contribuição de todos os demais participantes, mas geralmente se acata o que o coordenador indica; talvez essa aceitação do grupo seja estabelecida pelo tempo destinado do coordenador em refletir essas escolhas ou de seu engajamento para pensar nas “normatizações” para escolha de cantos. Na maioria dos casos, foi visto que as músicas já são indicadas com uma tonalidade. Assim, como não há ensaios prévios, as pessoas dos grupos ensaiam as músicas sozinhas e se

programam para estar na igreja, mais ou menos, meia hora antes de começar as missas para fazer breves passagens das músicas.

Nessas músicas existem “formas” pré-estabelecidas para cada canção; geralmente a introdução acontece com dois acordes, como função de I e V7 ou i e V7, por exemplo, além de basicamente ter uma parte A (e se for o caso uma B, C, e assim por diante) seguidos de um refrão e finalização da música guiada pela frase vocal, gestos corporais, ralentando ou final de compasso. Acredito também que tanto o sanfoneiro como outro músico mais experiente possa ir à missa sem ter esse ensaio prévio pela capacidade de prever essa fôrma que se repete em cada música. Essa previsão se dá através do processo de seguidas repetições das audições musicais. Aparenta ser uma “estrutura” de fácil assimilação pelas pessoas; até em determinados ensaios na igreja, antes das missas, quando se tinha alguma música nova na celebração, foi possível observar que, na segunda passagem do refrão, as pessoas da assembleia já estavam cantando.

As pessoas do grupo de canto apreendem as músicas através de meios “virtualizados”, elas ensaiam sozinhas, com CDs, com materiais desenvolvidos pela igreja católica, através de sites como o *youtube*, entre outros⁹²; através da escuta atenta, intencional e distraída (Green, 2002). Assim, nessa meia hora, fica mais fácil construir a música que vai ritualizar e celebrar a missa. Há um processo de criação de arranjos também proporcionado nessa meia hora que antecede a missa, tanto de harmonias como de melodias. Em determinados momentos, foi possível perceber que, quando há mais de uma pessoa cantando, alguma delas busca criar uma segunda voz, geralmente em terça, quinta ou outras experimentações intervalares diversas. Pode-se ver que não só nos ensaios que se experimenta na igreja, pela experimentação que se compreende algumas estruturas musicais. Dessa forma, essa experimentação leva à formação musical.

Existem também muitas funções dos participantes de cada grupo de canto. Geralmente o(a) coordenador(a), como já mencionado, escolhe as músicas e participa de reuniões diversas na igreja destinadas a orientações das práticas musicais ou litúrgicas. Existem os cantores e os instrumentistas, que geralmente são violonistas, mas é possível observar a existência de sanfoneiro, saxofonista, percussionista e entre outros. Essas pessoas também têm outras funções como a de equalizar todos no som da igreja ou produzir as folhas de canto com as letras das músicas que serão distribuídas na assembleia. Essas folhas são de

⁹² Nos termos de Fialho (2003), Gohn (2008), Vazquez (2011) e Pfützenreuter (2013), Araldi (2004) e Ramos (2012).

grande importância para a formação musical na igreja, através delas é que também se estabelece a manutenção das canções além do sentido da catequese dado através do conteúdo das letras. Com as folhas de canto também é possível ver que os músicos geralmente colocam as cifras sobre cada mudança de acorde correspondente na letra ou apenas a tonalidade das músicas. As folhas de canto servem como material mnemônico, pois elas rememoram a parte melódica ou ditam as mudanças de acordes para os instrumentistas. É um recurso muito utilizado pelas pessoas dos grupos para memorar e manter a música na igreja. Dessa forma, estabelece-se também essa formação musical através da prática musical em si. É possível também notar que as pessoas buscam imitar os outros, através dos gestos ou do material sonoro em si. Por exemplo, um violonista olha para o braço do outro violonista no ensaio e tenta imitar ou reconhecer que acorde a música se encontra, por outro lado, é possível entender que o sanfoneiro, ao tocar a sanfona, não busca imitar o “braço” do violonista, mas o material sonoro das canções para assim construir e experimentar a música na igreja.

4.5 A formação musical na quermesse

Considerarei que, na quermesse, próximo ao que foi descrito no capítulo anterior, é o momento no qual as pessoas estão em um processo de catequização através do comportamento dos demais atores da igreja. É na quermesse que se faz a prática, buscando se diferenciar do que se faz no bar, por exemplo. Imbuí que as pessoas, quando estão em momentos como esse de quermesse, estão diante de preceitos éticos e morais cristãos, assim, muda-se a conduta. Com isso, essas pessoas mais engajadas na igreja acabam servindo de modelo para que as demais pessoas as imitem. A música inserida na quermesse é interpretada para esse “novo modo de ser”. Dessa forma, a interpretação, experimentação e consequentemente a transformação do ser pela música atinge esse parâmetro estabelecido pela imitação do “ser cristão” das outras pessoas. Inserido no modo de dançar a forma como se bebe e interage com as outras pessoas, ao “modo cristão” de ser.

Nesse capítulo, busquei demonstrar e analisar as situações e processos de formação musical praticados na igreja de Nossa Senhora da Conceição. As situações, de certo modo, atingem uma facilidade maior de ser explicada; por outro lado, os processos são prechos de significado que o contexto carrega, assim como dificilmente possa-se ter categorias de processos isolados. Considerarei as situações e momentos pelos quais esses processos se repetem, para que assim pudesse demonstrar e analisar as práticas formativas da igreja investigada.

Com relação às situações de formação musical, pôde-se compreender que são consideradas todas que a música está presente sobre os preceitos de significação religiosos que esse contexto seleciona. Basicamente, distingi as situações em missas, reuniões, ensaios e quermesses para fins didáticos. Porém, pode-se afirmar que a experimentação musical praticada pela função/representação musical para a comunidade gera a manutenção musical, conseqüentemente, a formação musical. Tendo seus processos formativos “dissolvidos” nas práticas musicais.

Nessa apresentação desse capítulo, pude estabelecer os principais processos praticados na igreja, que foram a enculturação, experimentação e imitação. Porém, é possível perceber, claramente, que esses processos não acontecem isolados de outros. A enculturação abrange todos os demais e é por ela que as pessoas mantêm a música na igreja e pela qual a música ganha significado na vida delas. A função da música também tem característica principal para a formação musical, já que é pelo uso dessa função musical (catequética) que as pessoas transformam-se. A música não leva, para as pessoas, apenas os materiais objetivos sonoros, como harmonia e melodia – se assim fosse, não existiria a música para esse contexto. A música é o veículo através do qual as pessoas se empoderam para se comunicarem com a divindade, as pessoas transformam-se ao ponto de atingirem estados psíquicos únicos, que esse meio sociocultural propicia. Assim, imerso e participante dessa realidade, as pessoas trazem para si esses elementos religiosos musicais, elas se transformam pela formação musical (religiosa).

5 CONCLUSÃO

Evidentemente, teria outros “exemplos” para demonstrar as situações, processos e estratégias em que se apresenta a formação musical na igreja de Nossa Senhora da Conceição, porém, esses já são significativos para os objetivos. De forma geral, pode-se dizer que a formação musical acontece desde que ocorra a interação significativa entre música(s) e pessoa(s). Essa interação nessa pesquisa tem perpassado “basicamente” pelos processos de enculturação, imitação e experimentação. Para que esses processos aconteçam, eles precisam ser perpassados e motivados pelas características significativas desse contexto religioso. Assim, a formação musical, para essa pesquisa, teve que levar em consideração os significados/concepções que eram atribuídos à música imersa nas práticas socioculturais da igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Não se constatou um único processo agindo isoladamente, e, didaticamente, a separação dos processos – principalmente concebida no segundo capítulo – foi conduzida para categorizar, descrever, analisar, refletir, discutir e compreender/interpretar. Por outro lado, considerei a descrição desses processos na literatura da área principalmente os colocados em Green (2002). Porém, não sai até que ponto uma pessoa na igreja investigada está imitando, ou experimentando algo desvinculado da audição, e se essa audição é atenta ou não, por exemplo. Inferi que esses processos ocorrem em quase todas as situações pelas quais há a formação musical inserida nas práticas socioculturais da igreja pesquisada. Esses termos, de fato, ajudaram a descrever e analisar as práticas de formação musical ocorridas na igreja. Essas práticas de formação musical, por sua vez, estão inseridas em um processo maior, que envolve todas as pessoas que desse contexto religioso participam, que é denominado de enculturação. Assim, a enculturação é o principal processo, que tende a englobar todas as pessoas que interagem significativamente com a(s) música(s).

Nesse sentido, essa significação acontece em um processo lento de familiarização com os objetos musicais imersos nas práticas socioculturais do próprio contexto religioso. Para que essa familiarização aconteça foi observado que, em alguns casos, a família apreende fundamental importância quando se motiva para a religiosidade – como no caso do coroinha do capítulo anterior. Em outros casos, a imersão das pessoas sobre os condicionantes de sociabilidade na igreja investigada se tornou o ponto determinante – como observados em diversos músicos que vão para a igreja para construir uma prática musical e a partir dessa prática essas pessoas apreendem uma série de significados religiosos musicais que as relações de amizade propiciam.

As situações em que surgem esses significados são consideradas todas desde que exista a interação significativa entre pessoa(s) e música(s) na igreja de Nossa Senhora da Conceição. Essa interação é perpassada por concepções que logo são elaboradas diante dos mesmos significados religiosos ancorados “no centro” da prática sociocultural dessa igreja. As estratégias para concretização dessas práticas socioculturais muitas vezes são elaboradas por diretrizes católicas ou encontradas nos usos, manutenções e perpetuações da música religiosa nessa igreja investigada.

Por fim, vale salientar que essa pesquisa só foi possível sua condução diante da metodologia utilizada e do acesso à informação dado a mim como: participante dessa igreja, pesquisador e músico. Acesso, método, participante, pesquisador e músico foram fundamentais para a observação, análise e compreensão/interpretação da formação musical praticada na igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Diante dessa pesquisa e da literatura levantada, é pertinente que sejam empreendidas pesquisas em outros contextos, fora dos domínios escolares, para que a área de educação musical possa ter um *corpus* compreensivo e conceitual acerca da formação musical praticada nesses espaços. É necessário, também, que os autores das dissertações e teses brasileiras esforcem-se mais para publicar seus estudos em formato de artigos, para que seja possível um maior arcabouço teórico na área a fim de ser perscrutado por uma quantidade maior de leitores.

É pertinente, também, que surjam outras pesquisas para compreender como os significados consolidados nos diversos contextos “fora dos domínios escolares” possam ser “transferidos” para as realidades escolares. Por exemplo, como construir uma prática pedagógica musical em uma escola pública que tem uma realidade massiva de alunos evangélicos, ou “fanqueiros”, ou outros grupos com sua(s) música(s) representativa(s)? Em outro sentido pode-se dizer “de que forma construir uma ferramenta pedagógica musical a partir da realidade sociocultural do(s) educando(s)?”.

Por fim, pode-se pensar, também, em pesquisas que contemplem uma realidade diferente da busca interpretativa dos grupos sociais. Assim, avança-se na compreensão da educação musical vista por outro paradigma de pesquisa, para além da realidade sociocultural.

REFERÊNCIAS

- A. João Pessoa, 26 novembro 2017. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.
- ADDESSI, Anna Rita. Interação vocal entre bebês e pais durante a rotina da “troca de fraudas”. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 20, N. 27, p. 21-30, jan./jun. 2012.
- ARALDI, Juciane. Alquimistas, músicos, autodidatas: um estudo com quatro DJs. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 11, 85-90, set., 2004.
- BENTLEY, Irene. *A música sacra em duas igrejas evangélicas do DF: estudo analítico sobre a retração da música cristã tradicional ante o avanço da música cristã contemporânea*. Dissertação (mestrado em música). Brasília, Universidade de Brasília, f. 146, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 12, p. 99-109, mar., 2005.
- BRASHIER, Rachel. Just keep going, stay together, and sing OUT. Learning byzantine music in an informal and situated community of practice. *Action, criticism, and theory for music education*, v. 15, n. 3, p. 67-85, jun. 2016.
- BRASIL, Conselho Nacional de Saúde. *Resolução nº 510*, 07 de abril de 2016. Direciona os posicionamentos éticos na pesquisa em ciências sociais. Brasília, 2016.
- BRITO, Carlos Renato de Lima. *Aprendizagem de música no cotidiano das organistas da Congregação Cristã no Brasil em Juazeiro do Norte*. Dissertação (mestrado em educação musical). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 125 f., 2016.
- COELHO, Thiago Lúcio. *Práticas informais de aprendizagem em música: a vivência de quatro músicos populares*. Dissertação (mestrado em música). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 100 f., 2016.
- CONFEDERAÇÃO NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL – CNBB. *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil*. Paulus, São Paulo, 1999.
- COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.
- DINIZ, Débora. Ética da pesquisa em ciências humanas: novos desafios. *Ciência & Saúde*, Brasília, n. 13, 2008.
- E. João Pessoa, 22 outubro 2017. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.

FIALHO, Vania A. Malagutti da Silva. *Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Dissertação (mestrado em música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 186 f., 2003.

GARCIA, Marcos Rosa. Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 19, N. 25, 53-62, jan./jun. 2011.

GARCIA, Sônia Maria Chada. Um repertório musical de cablocos no seio do culto aos Orixás, em Salvador da Bahia. *Ictus*, Salvador, V. 7, N. 7, p. 109-124, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. Dissertação de mestrado (mestrado em ciências da comunicação). São Paulo, USP, f. 176. 2002.

_____. Um breve olhar sobre a música nas comunidades virtuais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, 113-119, mar., 2008.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: aval. pol. públ. Educ.*, Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar., 2006.

GOMES, Celson Henrique Sousa. Aprendizagem musical em família nas imagens de um filme. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 14, 109-114, mar., 2006.

_____. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. Tese (doutorado em música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 214 f., 2009.

_____. Educação musical na família: as lógicas do invisível. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 19, N. 25, p. 30-40, jan./jun., 2011.

GRAMANI, Daniella da Cunha. *O aprendizado e a prática da rabeca no Fandango Caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação (mestrado em música). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 134 f., 2009.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da Abem*, Londrina, v.20, n.28, p. 61-80, 2012.

_____. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. London: Ashgate Press, 2002.

_____. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

GROSMAN, Mirian. A atuação na família no desenvolvimento das habilidades do futuro músico. *Música em perspectiva*, Curitiba, V. 4, N. 2, p. 67-80, set., 2001.

I. João Pessoa, 09 novembro 2017. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.

II. João Pessoa, 03 dezembro 2017. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.

ILARI, Beatriz. Música, identidade e relações humanas em um país mestiço: implicações para a educação musical na América Latina. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 18, p. 35-44, out. 2007.

_____. Por uma conduta ética na pesquisa musical envolvendo seres humanos. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, Vol. 1. Goiânia: ANPPOM, 2009.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set., 2007.

LEME, Luis Santiago Malaga. *Práticas informais no ensino coletivo de sopros: um experimento no Guri*. Dissertação (mestre em música). São Paulo, Universidade de São Paulo, 106 f., 2012.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 6. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LIMA, Maria de Barros. *Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores no distrito federal*. Dissertação (mestrado em música). Brasília, Universidade de Brasília, 199 f., 2010.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Rev. Katál.* Florianópolis v. 10, n. esp., p. 37-45, 2007.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. *Aprender e ensinar música na igreja católica: Um estudo de caso em Porto Alegre/RS*. Dissertação (mestrado em educação musical). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 167 f., 2015.

MARCELINO, André Felipe.; BEINEKE, Viviane. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. *Música em perspectiva*, v. 7, n. 1, p. 7-29, junho 2014.

_____. *Grupo de maracatu Arrasta Ilha: dinâmicas de aprendizagem musical em uma comunidade de prática*. Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 171 f., 2014.

MARQUES, Alice Farias de Araújo. Processos de aprendizagens paralelas à aula de instrumento: três estudos de caso. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, p. 37-44, mar. 2008.

MARTINOFF, Eliane Hilario da Silva. A música evangélica na atualidade: algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 23, p. 67-74, mar., 2010.

MATTIUCI, Barbara. *Aprendizagem musical em família no contexto da aula particular de violão: um estudo de caso*. Dissertação (mestrado em música). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 141 f., 2016.

MEDEIROS, Pedro Henrique Simões de. *Diário de campo*. João Pessoa, 2017.

MEDEIROS, Pedro Henrique Simões de; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. O imitador: processos de formação musical na igreja. In: Encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), XXIII, Manaus, *Anais...*, 2018, S/N.

_____. O sanfoneiro que não ensaia: a performance como formação musical. In: Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, XI, Natal, *Anais...*, 2018, S/N.

MELO, Rodrigo da Silva. *A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô*. Dissertação (mestrado em música). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 181 f., 2011.

MENDES, Jean-Joubert Freitas. “Escuta o tum e faz tum, tum”: a aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um Terno de Congado de Montes Claros-MG. *Ictus*, Salvador, V. 5, N. 5, p. 45-52, 2004.

_____. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG*. Dissertação (mestrado em música). Salvador, Universidade Federal da Bahia, f. 109, 2006.

Missal Romano. 11. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

NARITA, Flávia Motoyama. Em busca de uma educação musical libertadora: modos pedagógicos identificados em práticas baseadas na aprendizagem informal. *Revista da ABEM*. Londrina, V. 23, N. 35, p. 62-75, jul./dez., 2015.

NEDER, Alvaro. “Permita-me que o apresente a si mesmo”: o papel da afetividade para o desenvolvimento da criatividade na educação musical informal da comunidade jazzística. *Revista da Abem*, Londrina, v.20, n.27, p. 117-130, jan./jun., 2012.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias. *Educação musical no espaço religioso: Um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – Paraíba*. Dissertação (mestrado em educação musical). João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 147 f., 2015.

OLIVEIRA, Alda de. Atuação profissional do educador musical: terceiro setor. *Revista da Abem*, Florianópolis, n. 8, p. 93-99, 2003.

_____. Educação musical em transição: jeito brasileiro de musicalizar. In: Simpósio Paranaense de Educação Musical, VII, Londrina, *Anais...*, 2000, p. 15-34.

PEREIRA, André Luiz Mendes. *Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei, MG*. Dissertação (mestrado em música). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 132 f., 2011.

PFÜTZENREUTER, Allan César. *Tocar/jogar Rocksmith: as experiências de flow de jovens guitarristas que jogam games de música*. Dissertação (mestrado em música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 201 f., 2013.

PINTO, Mércia. Ouvidos para o mundo: aprendizado informal de música em grupos do distrito federal. *Revista Opus*, V. 8, p. 86-101, fev., 2002.

PODESTÁ, Nathan Tejada. *O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical*. Dissertação (mestrado em música). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 228 f., 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. *Ictus*, Salvador, V. 6, N. 6, p. 122-138, 2005.

_____. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Revista DEBATES*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 163-191, maio, 2017.

_____. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, p. 99-107, mar. 2004.

_____. Ética da pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, 2013.

_____. Música, fé e devoção na performance dos Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros. *Ictus*, Salvador, V. 12, N. 2, p. 76-104, 2011.

_____. *Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. Tese (doutorado em música). Salvador, Universidade Federal da Bahia, 237 f., 2005.

R. João Pessoa, 21 setembro 2017. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade Silva e. Ensino-aprendizagem da música da Folia do Divino no litoral paranaense: diálogos entre etnomusicologia e psicologia sócio-histórica a partir do trabalho de campo. *Revista da Abem*. Londrina, v.19, n. 26, p. 158-172. jul./dez. 2011.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia e RAPÔSO, Mariane Martins. Práticas de educação musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 22, N. 33, p. 121-136, jul./dez. 2014.

REUNIÃO. João Pessoa, 02 agosto 2017. 1 arquivo de áudio. Gravações de campo, 2017.

ROCHA, Samuel. João Pessoa, 20 fevereiro 2018. 1 arquivo de áudio. Entrevista concedida a Pedro Henrique Simões de Medeiros.

SANDRONI, Carlos. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), IX, Belém, *Anais...*, 2000, p. 19-26.

_____. *Feitiço desce: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 2001.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p.52-62, 2006.

SANTOS, Eurides de Souza. Repensando música e fazer musical no contexto religioso de Canudos. *Ictus*, Salvador, V. 6, N. 6, p. 91-102. 2001.

SCHRAMM, Fermin Roland. A moralidade da prática de pesquisa nas ciências sociais: aspectos epistemológicos e bioéticos. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 773-784, 2004.

SOUZA, Erudina Silva. “*E o verbo se fez canto*”: músicas, discursos e cultos evangélicos. Dissertação (mestrado em música). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 140 f., 2009.

SOUZA, Jusamara *et al.* Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. *Per Musi*. Belo Horizonte, V. 7, p. 68-75. 2003.

SOUZA, Priscila Gomes de. *Templo central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN: um estudo sobre música e educação musical*. Dissertação (mestrado em educação musical). Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 195 f., 2015.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboráí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese (doutorado em música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 309 f., 2009.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade: “quando soube que cantar era rezar duas vezes...”. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 11, p. 63-68, set. 2004.

TREVISOL, Vilson. *O ser humano em Karl Rahner: do transcendental ao pessoal*. Dissertação (mestrado em teologia). Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 107 f., 2014.

TRILLA, Jaume. *A educação não-formal*. In: ARANTES, Valéria Amorin (org.). *Educação formal e não-formal: pontos e contra pontos*. São Paulo: Summus, 2008.

VAZQUEZ, Eliza Rebeca Simões Neto. *A aprendizagem de três produtores de música eletrônica de pista: a interação na pista, no ciberespaço e o envolvimento com as tecnologias musicais de produção*. Dissertação (mestrado em música). Brasília, Universidade de Brasília, 142 f., 2011.

WILLE, Regiana Blank. *As vivências musicais formais, não-formais e informais dos adolescentes: três estudos de caso*. Dissertação (mestrado em música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 152 f., 2003.

_____. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. *Revista da Abem*, Porto Alegre, V. 13, 39-48, set. 2005.

ANEXO A – Entrevistas

Roteiro 1 – direcionado para o padre.

– Padre, gostaria que o senhor me falasse da sua relação com a música.

1 – Teve alguma formação musical? Você pode comentar como foi esse processo? (Compreender como ele aprendeu a cantar ou tocar um instrumento (caso toque), onde aprende(u), porque se interessou pela música, canto, etc. E se existe alguma **motivação** inicial de aprender música **ligado** com a **religião**, por que?);

2 – Qual prática musical você mantém atualmente? E por quê? (Compreender como a música está **envolvida** com a **religiosidade** já que ele canta nas missas);

3 – Como é possível fazer música na igreja sem participar de ensaios? (Desdobrar para os processos cognitivos como a memória, percepção, criatividade, e etc. Além de outros recursos de apoio como partituras, internet, e etc.);

– Gostaria que o senhor comentasse como você vê a relação **Padre, missa** e a **comunidade** dessa igreja?

4 – Quanto tempo você está nessa comunidade (aproximadamente)? (Tentar entender o sentido da palavra “**comunidade**”);

5 – Na sua posse o padre mencionou a palavra **presidir**, ele dizia “ele agora vai presidir a comunidade”, o que isso quer dizer? (Função do padre nas missas e na comunidade. A música ajuda a exercer essa função? Por quê?);

6 – Foi possível perceber que você canta nas missas, porque você faz essa escolha? (Citar, por exemplo, uma homilia em que metade do tempo o padre cantou junto com a assembleia. Porque a assembleia deve cantar?);

7 – É possível notar muitas pessoas de diferentes lugares na missa, muitas delas choram, outras aparentam a mesma fisionomia durante toda a missa, outras chegam bem “cedinho” enquanto outras ficam no lado de fora da celebração... Qual sua concepção sobre essas relações na missa? (Qual o sentido das missas para a comunidade? As músicas ajudam a dar esse sentido? Por quê?);

– Gostaria que o senhor comentasse da música nas atividades religiosas dessa igreja.

8 – Em sua concepção, qual a função do grupo de canto (ou ministério de música) nas missas? (Compreender a expressão grupo de “canto” – a palavra cantada);

9 – Como são escolhidos os cantos para as missas? Existe alguma indicação para essas músicas? Eles utilizam algum documento? (Desdobrar para a compreensão das partes das missas e como a música “conduz” cada parte);

10 – Na comunidade é possível ver a presença da música em várias atividades, não só nas missas. O que você poderia comentar desse aspecto para a vida das pessoas? (Buscar os sentidos diversos pelos quais as pessoas se envolvem com a música. Existe alguma diferença das músicas cantadas nos encontros religiosos, festas da paróquia e nas missas? Por quê? O que é possível aprender com as músicas na igreja? Por quê?);

11 – Por fim, se achar que faltou dizer algo, fique a vontade para falar o que quiser.

Roteiro 2 – Para as demais pessoas da assembleia, coordenadores e as que desenvolvem alguma função no altar, dentro da celebração da missa e músicos. Segue um roteiro similar ao **Roteiro 1**, com poucas modificações.

(Pergunta que norteia a pergunta três destinada ao padre) Gostaria que comentasse como você vê seu **serviço prestado** na igreja, **missa** e a **comunidade**?

(Pergunta que fica no lugar na pergunta seis destinada ao padre) Foi possível perceber que o padre Samuel canta nas missas, porque o padre faz essa escolha? (Citar, por exemplo, uma homilia na qual metade do tempo o padre cantou junto com a assembleia. Porque a assembleia deve cantar?).