



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA

Performance e produção musical na Worship Music: o desenvolvimento da expertise sob a ótica de lideranças

João Pessoa

Julho / 2025



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Performance e produção musical na Worship Music: o desenvolvimento da expertise sob a ótica de lideranças

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB - como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música; área de concentração em Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. JUCIANE ARALDI BELTRAME

João Pessoa

Julho / 2025

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

P149p Paiva, Caio Bruno Medeiros de.

Performance e produção musical na worship music : o desenvolvimento da expertise sob a ótica de lideranças / Caio Bruno Medeiros de Paiva. - João Pessoa, 2025.
172 f. : il.

Orientação: Juciane Araldi Beltrame.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Educação musical. 2. Worship music. 3. Produção musical. I. Beltrame, Juciane Araldi. II. Título.

UFPB/BC

CDU 784:37(043)



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

Título da Dissertação: **“Performance e produção musical na Worship Music:
o desenvolvimento da expertise sob a ótica de lideranças”**

Mestrando: **Caio Bruno Medeiros de Paiva**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora

Dra. Juciane Araldi Beltrame
Orientadora/UFPB

Dr. Fábio Henrique Ribeiro
Membro interno ao Programa/ UFPB

Dr. Matheus Henrique da Fonseca Barros
(Membro externo ao Programa/UFPE)

João Pessoa, 31 de julho de 2025

Dedico este trabalho aos meus pais, Valde e Aurenice, que são os principais responsáveis para que eu conseguisse alcançar esse objetivo tão sonhado. Diariamente, eles se sacrificaram e deram tudo de si para que eu pudesse chegar até aqui. Sem eles, isso tudo realmente não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, rendo minha mais sincera gratidão ao Senhor. Tenho plena convicção de que, desde o ventre de minha mãe, fui escolhido por Ele para proclamar Sua palavra por meio da música. Creio profundamente que Deus criou algo tão sublime quanto a música para ligar nossas almas e corações ao céu. Minha oração mais íntima é que Ele me conceda sabedoria e discernimento para reconhecer que tudo provém d'Ele e existe para Sua glória. Que eu possa, em toda a minha jornada, usar essa poderosa ferramenta para encorajar vidas, inspirar renovação e despertar novos propósitos. Que, até o último dos meus dias, eu persevere incansavelmente em ser melhor do que fui ontem, buscando a excelência que Ele merece — oferecendo sempre o meu melhor e honrando o chamado singular que me foi confiado.

Em segundo lugar, expresso minha profunda gratidão à minha amada família, em especial aos meus pais, Valde e Aurenice. Cresci em um lar que me ensinou a sonhar alto, a trabalhar com dedicação e a erguer os olhos para o céu, reconhecendo que de lá provém o meu maior socorro. Meus pais sempre se sacrificaram e entregaram o melhor de si por mim, e por isso jamais conseguirei expressar plenamente minha gratidão. São, para mim, os maiores exemplos de excelência e entrega, e tudo o que conquistei é fruto direto do amor, do cuidado e dos valores que recebi deles. Se hoje estou aqui, é porque fui sustentado pelo amor irrestrito e incondicional que me ofereceram. Agradeço a Deus diariamente pela vida de meus pais e os amarei por toda a eternidade.

Aos meus queridos avós, João (*in memoriam*) e Nicinha, que sempre foram grandes incentivadores de minha trajetória musical. Desde muito cedo, meu avô me conduzia, com amor e entusiasmo, às aulas de música. No momento de sua partida, quando eu tinha apenas dez anos, tive a honra de tocar para ele uma de suas canções favoritas — How Great Thou Art —, memória que guardo com profundo carinho e saudade. Minha avó Nicinha, que me criou e me amou incondicionalmente, sempre sonhou em ver o neto servindo ao Senhor por meio da música. Sou imensamente grato a Deus por me permitir realizar esse sonho. Até hoje, ela interrompe o que estiver fazendo para me ouvir tocar e me oferecer um abraço carinhoso. Obrigado por tudo, vovó.

Às minhas queridas tias, Janice e Aurelene. Minha tia Janice, carinhosamente chamada de tia Didinha, foi meu primeiro grande referencial na música. Multi-instrumentista, vocalista e arranjadora exemplar, conduziu-me com paciência e dedicação nos meus primeiros passos musicais. Sempre presente como uma segunda mãe e incentivadora constante, inspirou-me

profundamente ao vê-la servir ao Senhor com a música, semana após semana, despertando em mim o desejo de seguir o mesmo caminho até o fim dos meus dias. Muito do que sou devo a ela, e serei eternamente grato por tudo. Minha tia Aurelene, afetuosamente chamada de tia Nina, sempre acreditou em mim e no chamado que recebi. Seu apoio incondicional, em todos os momentos, foi um pilar fundamental na minha trajetória. Receba o meu mais profundo e sincero agradecimento por tudo.

A toda a minha família, pela confiança depositada em mim e pelo apoio constante às minhas decisões. O carinho, a compreensão e o incentivo de cada um foram fundamentais para que eu pudesse perseverar nesta caminhada.

Agradeço, de modo especial, à minha estimada orientadora, Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame, por todo o carinho, dedicação, parceria, competência e excelência profissional demonstrados ao longo desta jornada. Mais do que uma extraordinária orientadora, tenho a convicção de que ganhei uma amiga para toda a vida. Receba, Juci, minha mais sincera gratidão por tudo. Registro, ainda, meu profundo agradecimento aos professores Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro e Dr. Matheus Henrique da Fonseca Barros — referências ímpares como pesquisadores e educadores — pelas valiosas contribuições, observações e sugestões que tanto enriqueceram este trabalho. Levarei comigo, com apreço, cada conselho que me foi generosamente oferecido.

Aos meus estimados amigos e irmãos Sergio Augusto, Abel Mendoza, Keith Duell, Darren Elliott e a todos os envolvidos na plataforma Worship Online. Sou profundamente grato pela vida de cada um de vocês e por tudo o que, com tanta generosidade, contribuíram para este trabalho. Os ensinamentos, as partilhas e os saberes que trouxeram ultrapassam o campo da música, enriquecendo de forma inestimável cada página aqui escrita. Minha admiração pela excelência humana e musical que vocês representam é eterna. Muito obrigado. Love you, guys.

Aos meus estimados irmãos de vida e ministério do Cidade Viva Music, Sinto-me imensamente grato a Deus pela oportunidade de compartilhar este ministério ao lado de cada um de vocês. Grande parte do que foi escrito neste trabalho é fruto do aprendizado que construí junto a vocês. Diariamente, vocês me mostram o verdadeiro significado da amizade sincera e do companheirismo. Nos momentos de dúvidas e dificuldades, sempre encontrei em vocês um ombro amigo, além de apoio, incentivo e suporte incondicional. Sem qualquer dúvida, vocês têm sido essenciais para que eu caminhe mais firme com o Senhor. Servir ao lado de vocês é, sem dúvida, um dos maiores privilégios da minha vida. Muito obrigado, meus queridos irmãos. Amo vocês.

“O objetivo e razão final de toda a música deve ser o de glorificar o nome de Deus.”

Johann Sebastian Bach

RESUMO

Com a ascensão mundial do gênero musical popularmente conhecido como *Worship Music*, verifica-se ao redor do mundo o crescimento do interesse de músicos, principalmente dos mais jovens, acerca dessa sonoridade. No Brasil não é diferente. Dito isso, o respectivo gênero musical se tornou não somente uma sonoridade interligada com a fé cristã, mas, também, uma indústria musical multimilionária que vem transcendendo os mais diversos contextos. A pesquisa fundamenta-se na teoria da expertise de Christopher Winch, articulada às contribuições de Ben Kotzee, para compreender como se constroem os saberes e competências envolvidos na prática musical deste gênero. Sendo assim, a presente pesquisa de mestrado tem como objetivo analisar o processo de desenvolvimento da expertise de músicos e produtores musicais no contexto da *Worship Music* a partir da experiência de lideranças. Especificamente visa: identificar quais são os conhecimentos fundamentais para a *performance* e para a produção musical no contexto da *Worship Music*; analisar as principais habilidades necessárias para o processo formativo de músicos que atuam na *Worship Music* com base na teoria de Christopher Winch; compreender as aprendizagens que emergem das práticas de performar produzir na *Worship Music*. Trata-se de uma abordagem qualitativa, cujas técnicas e coleta de dados foram: pesquisa documental de registros em áudio e audiovisual e entrevistas semiestruturadas. Como referências teóricas, além de Winch, embaso em autores que abordam o contexto da *Worship Music* e as suas peculiaridades sonoras e também autores que abordam o contexto da educação musical em igrejas, criatividade e tecnologias na educação musical. A pesquisa é apresentada em seis seções. A análise revelou que a expertise nesse campo é forjada pela vivência em comunidades de prática, pela integração entre conhecimentos tácitos, técnicos e teóricos, e pelo reconhecimento social entre pares. A pesquisa também aponta contribuições para a formação de novos músicos, destacando o papel da prática coletiva, da escuta ativa, do domínio de ferramentas como metrônomo e *MultiTracks* e da atuação dos músicos e produtores musicais como mediadores da experiência musical.

Palavras-chave: Worship Music, Worship, Educação Musical, Performance, Produção Musical, Expertise.

ABSTRACT

With the global rise of the musical genre known as Worship Music, there has been increasing interest among musicians—particularly the younger generation—in this soundscape, and Brazil is no exception. In this context, the genre has evolved into not only a sonic expression linked with Christian faith, but also a multimillion-dollar music industry transcending diverse social and cultural settings. This study is grounded in Christopher Winch's theory of expertise, augmented by Ben Kotzee's contributions, to investigate how knowledge and competencies are developed within the musical practice of this genre. Accordingly, this master's research aims to analyze the process of expertise development of musicians and music producers in the context of Worship Music based on the experience of leadership. Specifically, it seeks to identify the core knowledge required for performance and music production in the Worship Music context; analyze the principal skills necessary for musician training according to Winch's theory; and understand the emergent learning derived from performing and producing within this genre. Employing a qualitative approach, data collection included document analysis of audio and audiovisual records and semi-structured interviews. The theoretical framework encompasses not only Winch but also authors examining the context of Worship Music, its distinctive sonic characteristics, and those exploring church-based music education, creativity, and technology in music instruction. Structured in six sections, the dissertation reveals that expertise in this field is forged through participation in communities of practice, integration of tacit, technical, and theoretical knowledge, and peer recognition. Moreover, the study contributes to the training of new musicians by underscoring the importance of collective practice, active listening, proficiency with tools such as metronome and MultiTracks, and the mediating role of musicians and producers in shaping the musical experience.

Key words: Worship Music; Worship; Music Education; Performance; Music Production; Expertise

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: entrevista com o Abel Mendoza.....	52
Figura 2: entrevista com os representantes da Worship Online.....	53
Figura 3: Abel Mendoza em seu estúdio.....	58
Figura 4: <i>layout</i> da plataforma Worship Online.....	59
Figura 5: <i>layout</i> secundário da plataforma Worship Online.....	59
Figura 6: Sergio Augusto em <i>performance</i> na <i>Worship Music</i>	61
Figura 7: notação musical escrita a partir dos <i>Nashville Numbers</i>	83
Figura 8: Sinais para comunicação entre <i>Worship Leaders</i> e diretores musicais/bandas.....	88
Figura 9: Elevation Worship no Centro de Convenções Cidade Viva - João Pessoa.....	92
Figura 10: Elevation Worship no Centro de Convenções Cidade Viva - João Pessoa.....	93
Figura 11: <i>setup</i> para o uso de <i>MultiTracks</i> da Hillsong Church.....	103
Figura 12: <i>layout</i> do site MultiTracks.com , principal plataforma para aquisição de <i>MultiTracks/Stems</i> para uso na <i>Worship Music</i>	104
Figura 13: <i>layout</i> do site MultiTracks.com , principal plataforma para aquisição de <i>MultiTracks/Stems</i> para uso na <i>Worship Music</i> na versão em português.....	104
Figura 14: vídeo tutorial/aula de bateria da música “ <i>Jireh</i> – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).	110
Figura 15: vídeo tutorial/aula de bateria da música “ <i>Jireh</i> – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).	111
Figura 16: vídeo tutorial/aula de baixo elétrico da música “ <i>Jireh</i> – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).	111
Figura 17: vídeo tutorial/aula de violão da música “ <i>Jireh</i> – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).	112

Figura 18: vídeo tutorial/aula de guitarra da música “ <i>Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music</i> (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).	112
Figura 19: vídeo tutorial/aula de piano e teclado da música “ <i>Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music</i> (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).....	113
Figura 20: vídeo tutorial/aula de teclado auxiliar da música “ <i>Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music</i> (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).....	113
Figura 21: vídeo tutorial/aula de vocais/ <i>backing vocals</i> da música “ <i>Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music</i> (música premiada como <i>Worship Recorded Song of the Year 2021</i> pela <i>GMA Dove Awards</i> e <i>Best Contemporary Christian Music Performance/Song</i> pelo <i>Grammy Awards 2022</i>).....	114
Figura 22: <i>Blogs</i> de ensino musical da plataforma <i>Worship Online</i> acerca do uso de <i>pedalboard</i> para guitarrista iniciantes e uso de <i>MultiTracks</i> no contexto sonoro da <i>Worship Music</i>	115
Figura 23: <i>Blog/podcast</i> da plataforma <i>Worship Online</i> acerca da formação de novos <i>Worship Leaders</i>	129

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

WM – Worship Music

CVM – Cidade Viva Music

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Entrevistas.....	55
------------------------------------	-----------

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	WORSHIP MUSIC, EDUCAÇÃO MUSICAL EM IGREJAS E TIPOS DE CONHECIMENTO	30
2.1	REVISÃO DE LITERATURA	30
2.1.1	<i>Trabalhos Sobre A Worship Music</i>	30
2.1.2	<i>Música & Contexto Religioso Na Educação Musical.....</i>	36
2.2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	41
2.2.1	<i>Conceito De Expertise.....</i>	41
2.2.2	<i>Os Cinco Tipos De Conhecimento</i>	45
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	48
3.1	ABORDAGEM E MÉTODO.....	48
3.2	COLETA DE DADOS	48
3.3	TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	55
3.4	PROCEDIMENTOS ÉTICOS	56
4	FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DOS ENTREVISTADOS.....	57
4.1	PERFIL DOS ENTREVISTADOS	57
4.1.1	<i>Abel Mendoza.....</i>	57
4.1.2	<i>Worship Online por Keith Duell e Darren Elliot.....</i>	58
4.1.3	<i>Sergio Augusto</i>	60
4.2	ASPECTOS SONORO-MUSICAIS DA WORSHIP MUSIC	62
4.2.1	<i>Posicionamento dos Entrevistados.....</i>	62
4.2.2	<i>A Worship Music Enquanto Um Gênero Musical Particular/Específico</i>	66
5	TIPOS DE CONHECIMENTO PRÁTICOS PARA ATUAÇÃO NA WORSHIP MUSIC	69
5.1	TÉCNICA: “SE VOCÊ QUER SE TORNAR UM BOM PERFORMER AO VIVO, PRATIQUE.”	69
5.2	HABILIDADE: “O MÚSICO PRECISA SER MUITO MAIS ASSERTIVO COM RELAÇÃO AO LUGAR DO ESPECTRO SONORO EM QUE ELE VAI ENCAIXAR O SEU INSTRUMENTO.”	76

<i>5.2.1 A Escolha Do Timbre Correto & Abordagens Musicais Na Worship Music.....</i>	77
<i>5.2.2 A Importância Da Teoria Musical/Nashville Numbers.....</i>	82
<i>5.2.3 Instrumentação Basilar Na Worship Music.....</i>	83
<i>5.2.4 A Figura Fundamental Do Diretor Musical Na Worship Music</i>	86
<i>5.2.5 A Confiança Resultante Da Preparação/Elevation Worship Em João Pessoa</i>	89
<i>5.2.6 A Importância Da Escuta Ativa</i>	94
<i>5.2.7 Metrônomo/Click Track</i>	95
<i>5.2.8 Uso de MultiTracks/Stems.....</i>	97
5.3 HABILIDADES TRANSVERSAIS: “O FOCO PRINCIPAL ESTÁ NOS MÚSICOS PODEREM FAZER E ENTREGAR O MELHOR QUE ELES DISPÕEM.”	108
<i>5.3.1 A Excelência Musical</i>	108
<i>5.3.2 Momentos Espontâneos/Improvisação.....</i>	116
<i>5.3.3 Impactos Tecnológicos E A Produção Musical Na Worship Music</i>	118
<i>5.3.4 O Processo Composicional Como Forma de Aprendizagem.....</i>	121
5.4 GERENCIAMENTO DE PROJETOS: “O WORSHIP LEADER É INCUMBIDO DA RESPONSABILIDADE DE PROMOVER UMA ATMOSFERA QUE SEJA PROPÍCIA À UMA PARTICIPAÇÃO ATIVA.”	127
<i>5.4.1 A Gestão/Liderança Do Worship Leader.....</i>	127
5.5 CAPACIDADE OCUPACIONAL: “AS PESSOAS ESTÃO OUVINDO E, MUITAS VEZES, A MÚSICA É BOA; POR ISSO, ESTÃO MUITO MAIS RECEPTIVAS A ELA.”	133
<i>5.5.1 A Igreja Mundial Como Celeiro de Novos Músicos</i>	133
<i>5.5.2 A Importância Da Escolha Do Repertório.....</i>	135
<i>5.5.3 A Worship Music No Cenário Do Entretenimento.....</i>	137
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS.....	147
APÊNDICES	154
ANEXO.....	169

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado investiga os conhecimentos necessários para a atuação como músico(a) e produtor(a) musical no gênero *Worship Music*, a partir da experiência de cinco profissionais com reconhecimento nacional e internacional nesse segmento. A escolha do tema tem origem em minha trajetória pessoal e profissional, marcada pela convivência, estudo e aprendizagem junto a músicos de destaque nesse campo, experiência já explorada no meu Trabalho de Conclusão de Curso (Paiva, 2023). A partir dessas vivências, foi possível desenvolver um trabalho fundamentado nos conhecimentos adquiridos, tendo como contexto a igreja Cidade Viva, onde atuo como músico e produtor musical. Localizada na cidade de João Pessoa, a Cidade Viva tem adotado de forma expressiva o repertório e as práticas da *Worship Music* em suas produções e *performances* musicais. Com filiais em diversas cidades brasileiras, a instituição conta com aproximadamente cinco mil (5.000) membros, dos quais cerca de duzentos (200) integram as múltiplas bandas ligadas à igreja. Entre elas, destaca-se a banda Cidade Viva Music, responsável pelo lançamento de doze trabalhos musicais até o presente momento¹, distribuídos em álbuns e plataformas digitais. Nessa formação, atuo como músico e produtor musical.

A partir do cenário apresentado, destaca-se que a *Worship Music* é um gênero musical originado no âmbito da música cristã ocidental e que tem se desenvolvido em consonância com as transformações ocorridas nas igrejas ao longo dos últimos anos — impulsionadas, em grande medida, pelos avanços tecnológicos das últimas décadas. Tais inovações introduziram novos elementos, instrumentos e timbres à produção musical, possibilitando, inclusive, o surgimento de novos gêneros. Nesse contexto, a *Worship Music* se configura como um gênero musical que, de acordo com a realidade de cada igreja, pode reunir um número expressivo de músicos no palco, adotar timbres característicos — marcadamente influenciados pela tecnologia — e integrar, de maneira recorrente, o uso de *MultiTracks/Stems*² às *performances* ao vivo.

Entretanto, ao nos referirmos à *Worship Music (WM)*, torna-se necessário contextualizar alguns dos processos históricos e estéticos pelos quais a música cristã contemporânea, a partir do século XX, percorreu até alcançar as características timbrísticas que, atualmente, lhe são atribuídas. Embora o gênero — com as especificidades sonoras discutidas ao longo deste

¹ Conforme o Portal Correio (2021), as músicas da igreja (Cidade Viva Music) têm repercussão, aceitação de público e de crítica, sobretudo nas plataformas de *streamings*, tendo um de seus lançamentos como o mais ouvido na plataforma *Spotify*, na *playlist* viral em João Pessoa, incluindo todos os outros gêneros musicais.

² Serão devidamente abordadas na seção cinco.

trabalho — seja relativamente recente, a música cristã contemporânea se faz presente há um período considerável. Desde os primeiros séculos, a Igreja Cristã incorporou a música como elemento constitutivo de sua liturgia, manifestando-se em diferentes formas e expressões ao longo da história e, assim como aponta o pesquisador Leon Neto em sua dissertação, “definir a música cristã contemporânea estilisticamente não é uma tarefa fácil.”³ (Neto, 2022, p. 20, tradução minha). Durante o século XX, em determinados períodos, empregou-se o termo *Contemporary Worship Music* para designar a sonoridade vigente à época, ainda que sem relação direta com o gênero musical analisado nesta pesquisa. Nesse contexto, identificam-se duas correntes de pensamento teológico que, na segunda metade do século XX, remodelaram significativamente a música cristã protestante. De modo geral, a trajetória dessas duas correntes constituiu o ponto de partida para a consolidação do que, na atualidade, se denomina *Contemporary Praise & Worship Music* ou, simplesmente, *Worship Music*.

A primeira linha de pensamento, que emergiu por volta da década de 1940, ficou conhecida como *Praise & Worship Music*. Essa concepção fundamentava-se no cumprimento do mandamento bíblico de louvar a Deus, acreditando-se que, ao ser louvado pelo Seu povo, Ele desceria dos céus e habitaria no meio dos louvores, conforme registrado nas Escrituras. Em síntese, partia-se da premissa de que, ao louvar a Deus, o indivíduo experimentaria Sua presença. Tal perspectiva baseava-se de forma exclusiva no texto bíblico, tendo o rei Davi como principal referência de adorador e músico. Assim, muitas igrejas ao redor do mundo cultivavam a expectativa de vivenciar manifestações intensas de adoração musical — semelhantes às descritas nos Salmos — em seus contextos locais. De modo geral, essa abordagem era associada a uma prática mais “tradicional”.

A segunda linha de pensamento, denominada *Contemporary Worship Music*, fundamenta-se nas passagens bíblicas do livro de Coríntios, nas quais o apóstolo Paulo enfatiza que, caso o propósito primordial da igreja seja alcançar as pessoas com o evangelho, esta deveria adaptar-se e utilizar novos meios para atingir a todos, inclusive promovendo adaptações em seus próprios cultos. Tais modificações incluíram, entre outros aspectos, a música, que, ao lado de outras transformações, tornou-se um importante canal de ingresso para o público mais jovem nas igrejas. Dessa maneira, a igreja cristã passou a reconhecer o significado da adoração (*worship*) e a identificar uma lacuna crescente entre a contemporaneidade do período e as práticas eclesiásticas vigentes. Em consequência, evidenciou-se a necessidade de promover o desenvolvimento da liturgia dos cultos cristãos, a fim de preservar a conexão com as gerações

³ No original: Defining contemporary Christian music stylistically is no easy task.

mais jovens e ampliar o alcance da fé cristã. Assim, a música foi progressivamente empregada como um veículo para a propagação da mensagem bíblica, replicando, para tanto, as sonoridades predominantes na música popular contemporânea, com vistas a atingir um público mais amplo.

Nesse contexto, de forma geral, a cultura musical norte-americana encontrava-se em um momento de transição na década de 1960. Gêneros como o *Rock* e o *Folk* ganhavam crescente força e relevância, o que levou alguns grupos de origem cristã a incorporarem essas sonoridades em seus repertórios, promovendo uma fusão entre tais gêneros musicais e letras de temática cristã. Um exemplo emblemático desse fenômeno é o grupo *The Jesus People Movement*, cuja característica distintiva era a composição de letras e “refrões simples e repetitivos, fáceis de memorizar, que muitas vezes focavam liricamente em temas apocalípticos ou evangelismo.”⁴ (Reagan, 2015, p. 125, tradução minha). Esse movimento teve origem em novos convertidos ao cristianismo — sobretudo provenientes de grupos *hippies* do sul do estado da Califórnia, nos Estados Unidos — que encontravam maior acolhimento e identificação em igrejas com práticas menos rígidas e tradicionais. Em seu livro intitulado “*God's Forever Family: The Jesus People Movement in America*”, Larry Eskridge descreve que

muitos novos convertidos aderiram ao movimento em busca de uma saída para o vício em drogas e influências ocultas. Encontraram um ambiente religioso com o mesmo sentimento de espírito livre, *rock and roll*, vida comunitária e uma visão não convencional da igreja.⁵ (Eskridge, 2013, p. 28, tradução minha).

Dessa forma, para os indivíduos que demonstravam simpatia pelo *Rock*, as primeiras manifestações sonoras da *Contemporary Worship Music* emergiram por meio da incorporação desse gênero como ferramenta evangelística. O evangelho bíblico foi revestido por uma linguagem musical mais atrativa para o público da época — sem, contudo, comprometer sua essência — o que contribuiu para a atração de milhares de pessoas às igrejas naquele contexto histórico. De modo geral, a proposição de uma nova sonoridade para a mensagem bíblica exigia autenticidade. Não bastava que a mensagem fosse apenas compreendida; era necessário que ela

⁴ No original: simple, repetitive choruses, easily memorized, that often focused lyrically on apocalyptic themes or evangelism.

⁵ No original: Many new converts joined the movement seeking a way out of drug addiction and occult influences. They found a religious setting with the same feeling of a free spirit, rock and roll, communal living, and an unconventional view of the church.

fosse aceita e percebida como legítima e congruente tanto com as escrituras quanto com as emoções ali expressas. Nesse sentido, Monique Ingalls descreve que o legado deixado pelo The Jesus People Movement era “um argumento para a inclusão de estilos musicais populares na adoração, desvinculando o estilo musical de seus contextos sociais e culturais, tentando remover a bagagem associativa da música.”⁶ (Ingalls, 2008, p. 72, tradução minha)

Nesse contexto, com seu surgimento no final da década de 1940 e início dos anos 1950, o *Rock* atraiu significativamente a população norte-americana, especialmente por meio dos grandes ícones emergentes da música, tais como Elvis Presley, The Beatles e Chuck Berry, entre outros. Ainda, nesse sentido, Wen Reagan afirma que “A *Contemporary Worship Music* (CWM), que só se consolidou como gênero em meados da década de 1970, com a fundação da Maranatha! Music, teve suas origens na década de 1960.”⁷ (Reagan, 2015, p. 127, tradução minha).

Para mais, nessa perspectiva, Laura Benjamins aponta que,

na década de 1970, a música cristã começou a imitar os estilos musicais populares da época, onde a maioria das músicas de louvor e adoração era inspirada em canções folclóricas, produzindo "coros de louvor" publicados pela Maranatha! ou Vineyard. Isso continuou a resultar em uma variedade de estilos e convenções de adoração em toda a América do Norte, mas, em geral, a música de louvor e adoração produzida comercialmente foi modelada em um punhado de estilos musicais populares amplamente difundidos, talvez mais notavelmente o *soft rock*, o *rock* moderno e o gospel contemporâneo.⁸ (Benjamins, 2023, p. 46, tradução minha)

Vale salientar que, embora o processo de mudança e consolidação estivesse em curso, durante as décadas de 1970 e 1980, as apresentações incorporavam equipamentos e características típicas dos shows de *Rock* da época, enquanto os traços melódicos das músicas executadas mantinham fortes vínculos com a música sacra tradicional. Ademais, paralelamente ao crescimento da sonoridade do *Rock* nas igrejas, caracterizada por seus ritmos pulsantes e

⁶ No original: for the inclusion of popular musical styles in worship by unmooring musical style from its social and cultural contexts, attempting to remove the associational baggage from the music.

⁷ No original: contemporary worship music (CWM), which did not coalesce into a genre until the mid 1970s with the founding of Maranatha! Music, had its origins in the 1960s.

⁸ No original: By the 1970s, Christian music began to emulate popular music styles of the time, where most praise and worship music was inspired by folksongs, producing "Praise choruses" as published by Maranatha! or Vineyard. This continued to result in a variety of worship styles and conventions throughout North America, but generally commercially produced praise and worship music was modeled on a handful of widespread popular music styles, perhaps most notably soft rock, modern rock, and contemporary gospel.

elevados níveis de volume e pressão sonora, o *Folk* emergiu como uma influência significativa, sobretudo para o público mais contemplativo e reflexivo, podendo ser adotado com maior facilidade pelos fiéis mais maduros. Ademais, no que tange à gravadora Maranatha! Music, é importante destacar que esta abriu caminhos para um estilo musical que dominou as igrejas norte-americanas naquele período, principalmente por meio de sua série de gravações intitulada “Praise”. Segundo Lester Ruth e Lim Swee Hong, a série “Praise” incluía momentos musicais com “breves momentos de exortação encorajadora, aclamações das escrituras, momentos de oração pelo *Worship Leader/Musician* e respostas ocasionais e extáticas da congregação.”⁹ (Ruth; Hong, 2017, p. 68, tradução minha).

Ainda, após o sucesso comercial da Maranatha! Music, outras gravadoras semelhantes, como Vineyard, Integrity e Hosanna! Music, foram criadas com o intuito de se inserir nesse novo mercado musical em ascensão. Nesse sentido, Benjamins (2023) destaca a Hosanna! Music — fundada em 1983 — como uma referência para o contexto da época, ressaltando que a gravadora produzia álbuns gravados ao vivo, os quais apresentavam momentos de adoração (*worship sets*) com duração aproximada de uma hora, evidenciando a naturalidade e fluidez do canto congregacional¹⁰. De modo geral, em pouco tempo, a *Contemporary Worship Music* consolidou-se como um produto reconhecível e comercialmente viável dentro da indústria musical, influenciando também o estilo musical praticado nas igrejas. Ademais, durante as décadas de 1970 e 1980, esse gênero prosseguiu seu processo de expansão, especialmente por meio do desenvolvimento crescente do canto congregacional, fundamentado nas estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas características da música popular.

Para mais, até a década de 1990, a música produzida nos Estados Unidos dominava o cenário global da *Contemporary Worship Music*. Contudo, nesse mesmo período, duas outras nacionalidades começaram a ganhar destaque: Inglaterra e Austrália. Benjamins (2023) destaca que canções britânicas como “*Shine, Jesus, Shine*” (Graham Kendrick) e “*Come, Now is the Time to Worship*” (Brian Doerksen) alcançaram ampla popularidade, figurando entre as vinte e cinco primeiras posições nas paradas da Christian Copyright Licensing International (CCLI). Paralelamente, emergia a igreja de maior notoriedade e relevância dentro do contexto da *Worship Music* contemporânea: a Hillsong Church. Sob a liderança de Geoff Bullock (1985-

⁹ No original: brief moments of encouraging exhortation, scripture acclamations, moments of prayer by the worship leader-musician, and occasional ecstatic responses of the congregation

¹⁰ O canto congregacional é a prática coletiva de louvor vocal realizada por fiéis em cultos cristãos, com funções litúrgica, formativa e comunitária. Seu repertório visa à participação ativa e à expressão da fé.

1995) e Darlene Zschech (1995-2007), a denominação produziu álbuns e sucessos globais, entre os quais destaca-se a icônica “*Shout To The Lord*”. Nesse contexto, o etnomusicólogo britânico Tom Wagner, em sua obra “*Music, Branding, and Consumer Culture in Church: Hillsong in Focus*”, analisa diversos aspectos do que denomina o “fenômeno Hillsong”. O autor traça a trajetória desde os modestos primórdios da Hillsong Church até os dias atuais, destacando o impacto do lançamento de “*Shout To The Lord*” na projeção internacional da igreja australiana e sua influência global na contemporaneidade. Nesse sentido, o autor aponta que “este modelo de letras bíblicas, equilíbrio formal e relativa simplicidade técnica passou a definir a música da Hillsong e é uma das principais razões do seu sucesso entre congregações ao redor do mundo.”¹¹ (Wagner, 2019, p. 61, tradução minha). Ainda, Tom Wagner descreve que “‘*Shout To The Lord*’ apresentou a Hillsong ao cenário mundial e consolidou sua reputação como talvez a maior influência na música e cultura de adoração cristã desde a década de 1990.”¹² (Wagner, 2019, p. 39, tradução minha).

Ademais, durante as décadas de 1980 e 1990, a *Contemporary Worship Music* passou a concentrar-se cada vez mais na atração de novos membros para as igrejas, adotando uma abordagem musical progressivamente mais atrativa para o público. Entretanto, tal dinamismo propiciou o surgimento de duas vertentes entre os frequentadores: os “tradicionais” e os “contemporâneos”, dando início ao fenômeno conhecido como “*Worship Wars*”. Uma das causas centrais desse conflito foi a dissolução das fronteiras entre a cultura sacra e a cultura popular, sobretudo em decorrência da significativa incorporação de novos gêneros musicais no âmbito da música cristã. Consequentemente, diversas críticas emergiram em relação aos conteúdos das canções da *Contemporary Worship Music*. Algumas delas apontavam para o individualismo presente nas letras, outras ressaltavam a subjetividade dos temas abordados e, principalmente, as críticas mais contundentes concentravam-se na “pobreza” teológica percebida em determinadas composições.

Nesse sentido, Leon Neto aponta que “pastores e estudiosos questionaram o estilo das canções da *Contemporary Worship Music*, bem como seu conteúdo doutrinário e bíblico

¹¹ No original: This model of biblically grounded lyrics, formal balance, and relative technical simplicity has come to define Hillsong’s music and is one of the primary reasons for its success with congregations around the world.

¹² No original: ‘*Shout to the Lord*’ introduced Hillsong to the world stage and cemented its reputation as perhaps the single biggest influence on Christian worship music and culture since the 1990s

naquela época.”¹³ (Neto, 2022, p. 22, tradução minha). Além disso, Laura Benjamins descreve que

as igrejas foram forçadas a decidir como abordar questões relacionadas à adoração, como levantar as mãos em adoração, ou encontrar um equilíbrio entre canções íntimas e pessoais sobre o relacionamento com Jesus e “canções didáticas” que ensinavam doutrinas teológicas.¹⁴ (Benjamins, 2023, p. 49, tradução minha)

Por fim, as duas linhas de pensamento — tradicional e contemporânea — coexistiram paralelamente ao longo dos anos e, em determinado momento da década de 1990, passaram a convergir em diversos aspectos. De modo geral, tal convergência deve-se ao advento de novas tecnologias que, com o passar das décadas, proporcionaram uma infraestrutura comum para ambos os movimentos, consolidando-os em um único fenômeno. Entre esses fatores destacam-se a disseminação de músicas por meio da Christian Copyright Licensing International (CCLI) e a institucionalização de programas formais voltados para a formação de novos líderes de adoração (*Worship Leaders*). Importa salientar que o termo *Worship Leader* se tornou um conceito técnico e amplamente utilizado a partir do final dos anos 1970, com sua popularidade consolidando-se na metade da década de 1980. Ademais, embora se observe uma evolução perceptível da década de 1990 até os dias atuais — sobretudo com o surgimento e consolidação, no final dos anos 2000 e início dos anos 2010, de um novo gênero musical conhecido atualmente como *Worship Music* (gênero abordado neste estudo), derivado da *Contemporary Worship Music* — algumas divergências relacionadas a essas linhas ainda persistem em determinadas igrejas, conforme suas orientações teológicas, crenças e valores. Apesar de a *Worship Music* constituir uma das sonoridades predominantes nas igrejas protestantes contemporâneas, ela continua a ser alvo de críticas e resistências por parte de algumas congregações, assim como ocorre com outros gêneros musicais.

Nessa conjuntura, o termo *Worship Music* ganhou popularidade por meio da Hillsong Church, uma das principais referências nesse gênero musical. Amplamente reconhecida globalmente por suas bandas e composições que marcaram a música cristã contemporânea, a

¹³ No original: Pastors and scholars questioned contemporary worship songs' style and doctrinal and biblical content during that time.

¹⁴ No original: Churches were forced to decide how to approach worship-related issues, such as raising hands in worship, or finding a balance between intimate, personal songs about one's relationship with Jesus versus “didactic songs” that taught theological doctrines.

Hillsong Church estruturou estratégicamente suas formações musicais em três frentes, cada uma direcionada a públicos específico:

1. **Hillsong Worship** – com foco em músicas congregacionais, compostas e concebidas para serem entoadas nas mais diversas igrejas ao redor do mundo, abrangendo e dialogando com múltiplas faixas etárias. Desde 1992, a Hillsong Worship (anteriormente denominada Hillsong Live) lançou trinta e seis álbuns, contendo mais de quinhentas canções. Estima-se que, semanalmente, as músicas da Hillsong Worship sejam cantadas por cerca de cinquenta milhões de pessoas em sessenta idiomas distintos;
2. **Hillsong UNITED** – com foco em uma identidade sonora contemporânea, que dialoga predominantemente com o público jovem. Fundada em 1998, a Hillsong UNITED lançou doze álbuns e foi agraciada com o título de *Top Christian Artist* no Billboard Music Awards;
3. **Hillsong Young & Free** – com foco na fusão de sonoridades da música eletrônica (*EDM*) com elementos característicos da *Worship Music*, buscando estabelecer maior diálogo e ressonância especialmente entre adolescentes e jovens. A Hillsong Young & Free lançou até o momento seis álbuns;

Nesse contexto, a partir da divisão estratégica — com a Hillsong Worship, principal frente musical da Hillsong Church, concentrando-se significativamente em músicas congregacionais — suas composições passaram a ser amplamente difundidas em diversas localidades ao redor do mundo. Consequentemente, foi por meio dessa frente musical que o termo *Worship* adquiriu popularidade e passou a denominar o gênero atualmente conhecido como *Worship Music*. A esse respeito, McIntyre (2007) sustenta que o principal impulsionador do crescimento da Hillsong foi a *Worship Music*, que alcançou renome mundial, tornando-se sinônimo da própria instituição.

Ademais, dotada de diversas características sonoras e fortes influências da música *Pop*, *Soul*, *Rock* e *Folk*, porém com identidade musical própria, a *Worship Music* tornou-se não apenas um gênero musical vinculado à fé cristã, mas também uma indústria multimilionária, atraindo a atenção de ouvintes, músicos e produtores e transcendendo contextos, sobretudo

pelas suas qualidades sonoras peculiares e atrativas para o público jovem, articulando estética, tecnologia e espiritualidade, assim como argumenta Ingalls (2018). Para além, do ponto de vista musicológico, a *Worship Music* caracteriza-se pela adoção de estruturas formais típicas da música popular, como a forma verso–refrão–ponte (*verse–chorus–bridge*), sustentada pela repetição de refrões e progressões harmônicas cílicas. Essa repetitividade, longe de denotar simplicidade composicional, cumpre uma função expressiva e devocional, ao favorecer a imersão emocional e espiritual dos participantes. As progressões harmônicas tendem à tonalidade funcional e à estabilidade modal, com predomínio de sequências diatônicas como I–V–vi–IV, o que contribui para a previsibilidade e acessibilidade do canto congregacional. Paralelamente, observa-se o uso recorrente de acordes com extensões — como add9, sus4 e maj7 — que conferem uma atmosfera sonora aberta e etérea, frequentemente associada à ideia de transcendência (Wagner, 2013).

Um exemplo paradigmático dessa configuração é a canção “*What a Beautiful Name*” (Hillsong Worship, 2016), amplamente reconhecida como uma das obras mais influentes da *Worship Music*. Estruturalmente, a canção apresenta uma forma expandida em verso 1 – refrão – verso 2 – refrão – instrumental – ponte – refrão – ponte – refrão final (*verse 1 – chorus – verse 2 – chorus – instrumental – bridge – chorus – bridge – final chorus*), na qual a recorrência e o crescimento gradual de densidade sonora constroem uma trajetória de intensificação emocional. A progressão harmônica principal (D – A – Bm – A – G) exemplifica o padrão diatônico funcional típico do repertório da *Worship Music*, enquanto a ponte (“*Death could not hold You...*”) atua como clímax simbólico e musical, em que o *build* rítmico e textural conduz à culminância expressiva do louvor. Tal estrutura evidencia a articulação entre forma, dinâmica e teologia musical, aspecto que Wagner (2017) identifica como uma marca central da estética da Hillsong Church.

No campo rítmico e textural, a *Worship Music* distingue-se pelo uso sistemático de *builds*, gradualmente construídos a partir da intensificação dos padrões instrumentais e da adição progressiva de camadas sonoras. Paiva (2023) observa que tais *builds* constituem não apenas um recurso de dinâmica musical, mas também um dispositivo simbólico e performático, que marca a transição entre momentos litúrgicos e induz a congregação/público a estados emocionais de culminância espiritual. A pulsação é constante, ancorada por recursos tecnológicos como o metrônomo/*click track* (ouvido pelos músicos através de um sistema de

monitoração *in-ear*¹⁵) e pelo uso de *MultiTracks*, que asseguram precisão e coesão rítmica entre os músicos. O *groove*¹⁶, derivado de padrões do *Pop* e do *Rock*, apresenta regularidade métrica e simplicidade rítmica, mas, como enfatiza Paiva (2023), é precisamente essa regularidade — somada à construção gradual da textura e à manipulação de intensidades — que cria o efeito de expansão sonora típico do gênero musical.

A instrumentação segue o formato de bandas contemporâneas, composta, na grande maioria das vezes, por bateria, baixo elétrico, guitarras, teclados e vozes, frequentemente complementada por camadas eletrônicas e timbres sintetizados que criam ambientes atmosféricos. As guitarras fazem comumente uso acentuado de efeitos como *delay* e *reverb*, os sintetizadores cumprem papel textural e as vozes são processadas de forma suíl, buscando um resultado limpo, homogêneo e emocionalmente envolvente.

No plano melódico e interpretativo, as canções da *Worship Music* apresentam tessituras acessíveis, contornos simples e melodias projetadas para o canto coletivo. A interpretação vocal privilegia a expressividade emocional e a autenticidade, em detrimento da virtuosidade técnica, reforçando o ideal de espontaneidade e sinceridade espiritual (Ingalls, 2018). A *performance* musical, nesse sentido, adquire caráter participativo e congregacional, no qual o foco não recai sobre o artista, mas sobre a criação de uma atmosfera comunitária de adoração.

Esteticamente, a *Worship Music* manifesta-se como uma prática multimodal, em que música, iluminação, projeções visuais e *design* sonoro se integram para compor uma experiência sensorial total. Tal configuração evidencia o entrelaçamento entre espiritualidade e indústria cultural, refletindo a influência de movimentos e instituições de grande alcance global, como Hillsong, Bethel Music, Passion Music e Elevation Worship, que definem padrões de produção, *performance* e consumo musical replicados em contextos locais (Wagner, 2017).

Além dos aspectos sonoros, a *Worship Music* consolidou também uma estética visual própria, estreitamente associada à sua identidade sonora e teológica. Como observa Wagner (2017), a aparência dos músicos, os figurinos e a ambientação do palco não são meros acessórios, mas elementos semióticos que comunicam valores de autenticidade, juventude e modernidade. O uso de jeans rasgados, jaquetas de couro, botas, bonés e chapéus de aba reta,

¹⁵ São fones de ouvido, intra-auriculares, que são encaixados diretamente no canal auditivo. São pequenos e leves, fáceis de manusear, além de auxiliarem para que os sons sejam isolados de maneira mais adequada, não permitindo vazamentos/ruídos externos de modo geral.

¹⁶ O termo *groove* refere-se ao fluxo rítmico contínuo e à sensação de movimento gerada pela interação entre os instrumentos, especialmente entre bateria e baixo. Mais do que precisão métrica, envolve nuances de acentuação, dinâmica e articulação que produzem a sensação de “balanço” ou “andar” da música (Keil; Feld, 1994; Danielsen, 2006).

entre outros, constitui uma estética de “casualidade intencional” — uma forma de encenar a proximidade entre o sagrado e o cotidiano. Essa visualidade, amplamente difundida por produções audiovisuais de bandas relevantes da *Worship Music*, reforça a ideia de uma espiritualidade acessível, contemporânea e culturalmente integrada. Assim, o corpo, o vestuário e a *performance* visual convertem-se em extensões da experiência sonora do gênero musical, expressando o ideal de uma fé moderna, emocionalmente engajada e esteticamente coesa.

Nesse sentido, o gênero tem experimentado significativo crescimento no cenário da música brasileira, ganhando notabilidade e relevância. Um dos principais fatores que contribuíram para a popularização da *Worship Music* no contexto da música cristã brasileira — no recorte temporal desta pesquisa — foi a atuação da Hillsong Church. Conforme apresentado na contextualização histórica, desde o início da década de 1990, as canções da Hillsong passaram a circular no Brasil, tendo como marco a difusão de “*Shout To The Lord*”, posteriormente traduzida para o português e interpretada pela banda Diante do Trono, vinculada à Igreja Batista da Lagoinha, em Belo Horizonte. A influência crescente da Hillsong resultou na ampla tradução e incorporação de suas músicas ao repertório litúrgico de diversas igrejas brasileiras. Assim, à medida que a própria Hillsong desenvolvia e consolidava as características estilísticas da *Worship Music*, esse modelo sonoro passou a integrar de forma significativa o panorama da música cristã no Brasil.

Destarte, embora existam outras denominações para o gênero musical em questão — tais como *Contemporary Worship Music*, *Modern Worship Music*, entre outras — adotarei, de forma exclusiva ao longo deste trabalho, o termo *Worship Music*, fundamentando-me no que foi anteriormente explanado no contexto da Hillsong Church e, também, em relação ao recorte temporal em que a *Worship Music* e suas peculiaridades e características sonoras, abordadas neste estudo, se configuraram. Ademais, optarei pelo uso das terminologias em língua inglesa, por integrarem o contexto e a linha interpretativa dos entrevistados, bem como o ambiente em que atuo, a igreja Cidade Viva. Assim, a não tradução de certos termos representa também uma demarcação cultural e uma escolha consciente dos atores envolvidos na rede de produção deste gênero na contemporaneidade. Especificamente, os termos mantidos em inglês referem-se apenas àqueles utilizados no âmbito investigativo, tais como *Worship Leader* (líder de adoração), *Worship Music* (gênero musical), e termos técnicos empregados na comunicação entre os músicos no palco (por exemplo, Elevation Worship).

A partir deste contexto e inserida no campo da Educação Musical, esta pesquisa tem por objetivo mapear os conhecimentos necessários para o desenvolvimento da expertise e atuação

profissional na *Worship Music*, considerando os elementos técnicos, culturais e sociais envolvidos nessa prática musical. Dessa forma, a questão norteadora do presente trabalho foi: **como se dão os processos de aquisição de habilidades e competências necessárias para o desenvolvimento da expertise e profissionalização de músicos na Worship Music?**

Portanto, tomando como base a referida inquirição para a realização dessa pesquisa, busquei, como objetivo geral: analisar o processo de desenvolvimento da expertise de músicos e produtores musicais no contexto da *Worship Music* a partir da experiência de lideranças. Tal finalidade desdobrou-se nos seguintes objetivos específicos:

1. Identificar quais são os conhecimentos fundamentais para a *performance* e para a produção musical no contexto da *Worship Music*;
2. Analisar as principais habilidades necessárias para o processo formativo de músicos que atuam na *Worship Music* com base na teoria de Christopher Winch;
3. Compreender as aprendizagens que emergem das práticas de performar e produzir na *Worship Music*;

Para tanto, realizou-se uma pesquisa de caráter qualitativo, com coleta de dados por meio de pesquisa documental (incluindo fonogramas, sites dos entrevistados, entre outros) e entrevistas semiestruturadas, complementadas pelos registros do pesquisador em diário de campo sobre suas experiências. No âmbito documental, utilizaram-se plataformas digitais como YouTube e Spotify. Quanto às entrevistas semiestruturadas, foram selecionados músicos e produtores com experiências relevantes na *Worship Music*, segundo critérios detalhados na seção metodológica desta investigação.

Os dados empíricos foram analisados à luz dos tipos de conhecimento prático propostos por Winch (2014) e do conceito de expertise (Winch, 2014; Kotzee, 2014). Embora esses autores atuem no campo da sociologia do currículo, suas reflexões sobre a construção do conhecimento profissional em diferentes contextos fornecem subsídios para compreender, de forma aprofundada, as experiências e práticas musicais no âmbito da *Worship Music*. Dessa maneira, é possível identificar elementos centrais para o entendimento da formação musical, em consonância com abordagens contemporâneas da educação musical (Queiroz, 2005; Souza, 2020).

Ademais, os resultados deste estudo podem subsidiar a reflexão sobre estratégias atuais de formação neste contexto, bem como sugerir novas possibilidades de desenvolvimento de instrumentistas e vocalistas na *Worship Music*. Nesse sentido, a pesquisa abordou, caracterizou e analisou os principais aspectos técnicos e sonoros que compõem a formação dos músicos atuantes nesse gênero, evidenciando como tais elementos contribuem para o êxito de suas práticas e para o avanço de sua formação musical, considerando o crescente interesse e demanda no mercado de trabalho relacionado a esse contexto.

Além disso, reforçando a relevância desta pesquisa, constatou-se que este estudo figura entre os pioneiros a abordar a respectiva questão de pesquisa no contexto da educação musical brasileira, uma vez que nas bases investigadas identificou-se escassez de estudos sobre o tema (conforme será apresentado na seção dois). Dessa forma, o presente trabalho pode estimular a investigação, o ensino-aprendizagem e a exploração da temática por outros estudantes e pesquisadores. Ademais, busca-se contribuir com novos saberes acerca do gênero musical *Worship Music*, tanto dentro quanto fora do contexto acadêmico, ampliando as possibilidades de pesquisa e práticas educativas em igrejas e outras instituições de ensino musical.

Este trabalho está estruturado em seis seções. Na seção introdutória, apresenta-se a pesquisa, a motivação pessoal do pesquisador, os contextos de atuação e as questões que nortearam o estudo, bem como uma breve contextualização histórica da música cristã contemporânea até o surgimento do gênero *Worship Music* e sua relevância no cenário musical global, especialmente na música cristã moderna. São ainda introduzidos os principais aspectos estéticos e musicológicos do gênero, contemplando sua linguagem sonora e manifestações visuais e performáticas.

A segunda seção discute trabalhos situados na contextualização global e sonora da *Worship Music* enquanto fenômeno musical, demonstrando que o gênero não apenas se articula com a fé cristã, mas também se consolidou como uma indústria musical que transcende diferentes contextos, sobretudo por suas características sonoras peculiares, advindas de gêneros populares como *Pop*, *Soul*, *Rock* e *Folk*. Nesta seção, foram analisados estudos de Aguiar (2020), Baker-Wright (2007), Hendricks (2022), Mumford (2011), Neto (2022), Paiva (2023), Reagan (2015), Scheer (2013) e Ruth (2015). Além disso, aborda-se a educação musical em igrejas, considerando que a *Worship Music* se tornou um dos gêneros mais utilizados na formação de músicos globalmente, fundamentando-se nos estudos de Eckelkamp (2023), Dos Santos; Souza (2020), Hendricks (2012), Novo (2015), Pinheiro (2016), Reck (2014) e Souza (2015). Por fim, apresenta-se a fundamentação teórica de Christopher Winch (2014), que

orientou este trabalho acerca do desenvolvimento da expertise e dos cinco tipos de conhecimentos necessários para se tornar um *expert* em um determinado contexto.

Na terceira seção, detalha-se o desenho metodológico da pesquisa qualitativa, explicando os dois instrumentos de coleta utilizados: pesquisa documental em registros de áudio e audiovisual, e entrevistas semiestruturadas. Discute-se a relevância de cada procedimento e como eles atendem às necessidades investigativas, apoiando-se nos trabalhos de André (2013), Bell (2008), Darlington; Scott (2002), Duarte (2004), Minayo (2001), Penna (2015), Saunders; Townsend (2019), Yamaoka (2012) e Yin (2001).

A quarta seção apresenta o perfil dos entrevistados, seus processos de formação musical e suas relações com a *Worship Music*. A partir de suas contribuições, são elucidados os principais aspectos sonoro-musicais do gênero, bem como as diferenças entre a *Worship Music* e os gêneros que inspiraram sua construção sonora.

Na quinta seção, são explorados os cinco tipos de conhecimentos práticos propostos por Winch (2014) — técnica, habilidade, habilidades transversais, gerenciamento de projetos e capacidade ocupacional —, essenciais para a formação de um *expert* em um determinado contexto. Com base nessa teoria, discute-se as práticas de ensino e aprendizagem na *Worship Music*, os saberes fundamentais para a profissionalização de músicos e produtores, os instrumentos centrais do gênero e a construção sonora a partir deles. Adicionalmente, são analisadas as funções e responsabilidades de diretores musicais e *Worship Leaders*, bem como o uso de recursos como metrônomo/*click track* e *MultiTracks/Stems*, destacando seu papel na consolidação do gênero. Por fim, são discutidos os avanços tecnológicos e a contribuição da igreja como espaço formador de músicos, evidenciando a expansão global da *Worship Music* para além das igrejas locais.

Na sexta e última seção, apresentam-se as considerações finais, articulando análises e resultados obtidos. Discute-se a construção da expertise na *performance* e produção musical da *Worship Music*, evidenciando como a vivência coletiva, o domínio técnico e a busca pela excelência estética e espiritual moldam a formação de músicos e produtores do gênero. Com base nas contribuições dos entrevistados e na teoria de Winch, reforça-se que o saber musical neste contexto envolve a integração dos conhecimentos práticos, da sensibilidade artística e do compromisso com os valores que fundamentam a prática musical cristã contemporânea.

2 WORSHIP MUSIC, EDUCAÇÃO MUSICAL EM IGREJAS E TIPOS DE CONHECIMENTO

2.1 REVISÃO DE LITERATURA

Para a construção desta investigação, a revisão de literatura foi organizada em dois eixos principais: 1) a *Worship Music* enquanto objeto de estudo em diferentes áreas do conhecimento; e 2) as práticas de formação e atuação musical no contexto das igrejas, considerando que a *Worship Music* constitui um gênero de música cristã. Para tanto, realizaram-se buscas nas bases Google Acadêmico e Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), utilizando-se as palavras-chave: *Worship Music*, *Worship*, *Contemporary Worship Music*, *Modern Worship Music*, Música Cristã Contemporânea e Música Cristã Moderna. Adicionalmente, foram consultados os repositórios de teses e dissertações das instituições Liberty University, Dallas Baptist University, Southeastern University e Wheaton College, ampliando a perspectiva internacional sobre o tema.

Essas instituições exercem papel central na consolidação acadêmica e prática da *Worship Music*, especialmente no contexto norte-americano, de onde o movimento se expande globalmente. A Liberty University, por exemplo, destaca-se como uma das instituições mais influentes no campo dos *Worship Studies*, oferecendo programas específicos voltados à formação musical e ministerial, como o *Bachelor of Music in Worship Studies* e o *Master of Arts in Worship Studies*, que integram fundamentos teológicos, prática musical e tecnologias de produção. A Dallas Baptist University dispõe do *Bachelor of Arts in Music Business and Worship Leadership*, voltado à formação de líderes musicais para contextos eclesiásticos e profissionais. A Southeastern University oferece o *Bachelor of Science in Worship Ministries*, que articula teoria musical, ministério e *performance*. Já o Wheaton College conta com o *Worship Arts Certificate*, com ênfase em teologia, estética e liderança congregacional. Essas instituições, ao promoverem o diálogo entre espiritualidade, técnica e inovação, tornaram-se referências na formação de músicos e pesquisadores dedicados à compreensão da *Worship Music* como prática artística e campo de saber interdisciplinar.

2.1.1 Trabalhos Sobre A Worship Music

No que se refere à *Worship Music*, destaca-se a dissertação de Aguiar (2020), que analisa as diferentes formas pelas quais a *Worship* mobiliza sentidos e materialidades na produção de

experiências religiosas e culturais. O trabalho do autor — até 2023, o único desenvolvido no contexto brasileiro com foco específico na *Worship Music* — foi realizado na área da Antropologia Social. Segundo Aguiar (2020), a *Worship*

[...] trata-se de um movimento global encabeçado por igrejas internacionais como a australiana Hillsong Church e a estadunidense Bethel Church que, por influência direta de suas bandas, estabelecem pelo mundo uma tendência estético-musical conhecida como *Worship* ou *Worship Music* (Aguiar, 2020, p. 13).

Diante dessa perspectiva, Aguiar (2020) aponta que as inovações estético-musicais da *Worship* são compreendidas como ferramentas voltadas a alcançar uma geração cujas características culturais se transformaram ao longo dos últimos anos, considerando a popularidade que esse gênero musical tem adquirido entre os mais jovens. Ainda segundo o autor, é possível afirmar que os aspectos sonoros da *Worship Music* configuram um gênero musical com timbres e características próprias. Para o autor,

[...] o ritmo geral das músicas é característico da tendência Worship, consistindo em marchas-baladas lentas com grande vocalização, letras repetitivas e grande modulação entre tons menores e maiores. Entre um misto de diferentes estilos musicais, como o *pop*, o *folk* e o *soul*, a musicalidade é propícia a que todos participem da vocalização (Aguiar, 2020, p. 37).

Por fim, Aguiar (2020) conclui sua dissertação destacando que a *Worship Music*, em sua singularidade, desperta sensações bastante específicas, consolidando-se como um gênero musical especialmente eficaz entre o público jovem.

Dando continuidade ao processo de contextualização da *Worship Music* e aprofundando a compreensão de suas peculiaridades — bem como dos respectivos processos de composição, produção musical e gravação característicos desse gênero —, apresento o artigo de Baker-Wright (2007), intitulado “*Intimacy and Orthodoxy: Evaluating Existing Paradigms of Contemporary Worship Music*”. Nesse estudo, a autora descreve a *Worship Music* como uma janela através da qual é possível observar e examinar os temas e inquietações das pessoas. Além disso, ela ressalta que esse gênero surgiu de “necessidades emocionais legítimas que existem, mesmo em meio a muita riqueza material”.¹⁷ (Baker-Wright, 2007, p. 2, tradução minha).

¹⁷ No original: Legitimate emotional needs that exist, even in the midst of a great deal of material wealth.

No desenvolvimento de sua análise, Baker-Wright (2007) aprofunda-se no processo de composição característico da *Worship Music*, descrevendo-o como um “sistema pelo qual muitas músicas são criadas e distribuídas, não apenas porque muitas delas são compostas isoladamente, mas também por causa do local e método de sua distribuição”.¹⁸ (Baker-Wright, 2007, p. 7, tradução minha). A autora observa que grande parte das canções do gênero é composta em contextos geograficamente distantes das igrejas onde são posteriormente executadas, sendo intencionalmente mantidas simples, de modo a facilitar sua reprodução e difusão em larga escala. Nesse sentido, ela afirma que “diversas músicas do gênero são compostas isoladamente, gravadas em estúdio, publicadas e distribuídas para milhares de igrejas que vão replicá-las”.¹⁹ (Baker-Wright, 2007, p. 8, tradução minha). Por fim, a autora conclui apontando que a música da “*Worship Music* que é focada exclusivamente nas necessidades do eu é ‘autêntica’ na medida em que dá expressão à dor pessoal real, muitas vezes proibida na igreja”.²⁰ (Baker-Wright, 2007, p. 9, tradução minha).

Dando prosseguimento à contextualização dos processos de popularização da *Worship Music*, o pesquisador Lester Ruth, em diversas de suas investigações, analisa a incorporação de elementos da música popular no ambiente cristão — algo que, outrora, era visto com ressalvas. Em seu artigo “*How ‘Pop’ Are the New Worship Songs: Investigating the Level of Popular Cultural Influence on Contemporary Worship Music*”, Ruth (2015) descreve que a *Worship Music* reflete, indubitavelmente, a cultura da música *Pop*, tanto por sua ampla capacidade de disseminação global quanto por suas estruturas e formas musicais. O autor destaca, ainda, que a linguagem empregada nas letras desse repertório dialoga de maneira mais direta com as novas gerações, distanciando-se do vocabulário arcaico que caracterizava boa parte das composições cristãs de décadas anteriores. Nesse contexto, observa-se que a crescente adesão ao gênero *Worship Music* nas igrejas — inclusive no Brasil — se deve, em grande medida, a essa atualização estética e linguística. Vale destacar, como também apontado por Aguiar (2020), que embora as letras da *Worship Music* se comuniquem de modo mais acessível com o público jovem, elas preservam os significados e fundamentos teológicos da Bíblia, que permanece como

¹⁸ No original: System by which much worship music is created and distributed, not only because much of it is composed in isolation, but also because of the locale and method of its distribution

¹⁹ No original: Many over-personalized worship songs are written in isolation, studio recorded, published, and distributed to thousands of churches that will replicate.

²⁰ No original: Worship music that is solely focused on the needs of the self is “authentic” inasmuch as it gives expression to real personal pain often forbidden in the church

a principal fonte de inspiração, pesquisa e legitimação para o processo composicional no gênero.

Ainda com base nas pesquisas de Ruth (2015), identificam-se discussões que aprofundam as relações entre a *Worship Music* e a música *Pop*. Segundo o autor, as formas e estruturas sobre as quais essas canções são compostas seguem padrões típicos da canção popular, como versos, refrões e pontes, além de outros recursos estruturais que remetem diretamente à estética da música do *mainstream*. Tais semelhanças revelam que a música cristã contemporânea tem se aproximado, de modo cada vez mais evidente, da sonoridade e das estratégias de produção características de bandas da cultura *Pop*, como Coldplay, U2 e Radiohead. Diante disso, a presença de elementos sonoros da música *Pop* na *Worship Music* já não causa surpresa ou estranhamento aos ouvintes atuais, como observa Scheer (2013, p. 199, tradução minha), ao afirmar que “seria difícil pensar em qualquer estilo da *Worship Music* que não tenha precedentes na música *Pop*”²¹. É importante salientar que esse processo de transformação estética e estrutural ocorreu de maneira gradual, ao longo de vários anos, consolidando-se nos moldes que hoje se reconhecem como característicos do gênero. Assim, constata-se que, nas igrejas espalhadas pelo mundo, o repertório atualmente identificado como *Worship Music* é, em grande parte, composto e produzido com o propósito de dialogar estética e emocionalmente com as novas gerações.

Como descrito anteriormente, a *Worship Music* apresenta, em suas características sonoras, elementos típicos de diversos outros gêneros musicais, sendo o *Rock*, naturalmente, um dos mais populares. Em sua tese, intitulada “*A Beautiful Noise: A History of Contemporary Worship Music in Modern America*” – apresentada na área da filosofia –, Wen Reagan busca explicar como o *Rock*, visto por muitas igrejas como um gênero musical usado para a profanação e adoração ao demônio, se tornou um dos estilos musicais mais populares nas igrejas após a sua incorporação no contexto sonoro da *Contemporary Worship Music*. Reagan (2015) destaca que a *Worship Music*, com o seu poder, advindo de características sonoras como o *Rock*, tem criado experiências emocionais fortes e distintas nas pessoas como, por exemplo, momentos de intimidade silenciosa ou momentos de alegria festiva em altos volumes. Além disso, Reagan (2015), através de um breve relato, destaca o fato que, com o crescimento da *Worship Music*, o aumento do sucesso dos cultos nas igrejas tem crescido, pois ela tem preparado as pessoas para ouvirem a palavra de Deus. Em seu texto, o autor descreve a *Worship*

²¹ No original: “it would be difficult to think of any praise and worship music styles that had no precedent in pop music”

Music, ou “*Contemporary Worship Music (CWM)*, para identificar o gênero musical que emergiu da incorporação do *Rock* e seus gêneros musicais populares afiliados (*Folk, Pop, R&B, Country*, etc.) nos cultos da igreja americana.”²² (Reagan, 2015, p. 31, tradução minha).

No contexto dos Estados Unidos, para muitos americanos, a palavra isolada “*Worship*” atualmente, nas suas respectivas igrejas, passou a ser sinônimo de um concerto de *Rock*, reformulado como uma devocional. Com isso, o conceito da palavra *Worship* “se tornou um sinônimo de música que cria o ambiente afetivo no qual a adoração pode ser corretamente experimentada.”²³ (Reagan, 2015, p. 32, tradução minha). Nesse contexto, Reagan chama a atenção para algumas características sonoras da *Worship Music*, como, por exemplo, o uso de “guitarras na frente e no centro da música, muitas vezes encharcadas de efeitos como *delay* e *reverb* modelados a partir de bandas como Coldplay ou U2.”²⁴ (Reagan, 2015, p. 33, tradução minha). O autor ressalta o poder da *Worship Music*, destacando que gêneros musicais como o *Rock*, antes abominados nas igrejas, agora são apreciados pelos ouvintes nesse contexto. Por meio dessa agradabilidade e estética sonora, a *Worship Music* exerce influência significativa sobre o teor emocional da liturgia, além de contribuir para o crescimento das igrejas e para a transformação do culto cristão na América.

Com relação à expansão da *Worship Music* pelo mundo, Neto (2022), em sua dissertação — apresentada na área de etnomusicologia e intitulada “*Americanized*” *Worship in Brazilian Churches*” — destaca que milhares de igrejas cristãs nos Estados Unidos utilizam a *Worship Music* em seus cultos, ressaltando que ela é o gênero musical preferido não apenas pelo seu forte apelo sonoro, mas também pela significativa comercialização. Com isso, a *Worship Music* constitui a maior parcela dos repertórios musicais na grande maioria das igrejas cristãs/evangélicas ao redor do mundo. Nesse sentido, Neto (2022) evidencia algumas características que tornam esse gênero musical tão popular na contemporaneidade, como, por exemplo, “melodias fáceis de serem aprendidas, são altamente participativas, têm um alcance

²² No original: “contemporary worship music (CWM) to identify the musical genre that emerged from the incorporation of rock music and its affiliated popular music genres (folk, pop, R&B, country, etc.) into American church services.”

²³ No original: “has become synonymous with the music that creates the affective environment in which worship can be rightly experienced.”

²⁴ No original: “electric guitar front and center, often drenched in delay and reverb effects modeled off of bands like Coldplay or U2.”

confortável para cantar e possuem refrões repetitivos”²⁵ (Neto, 2022, p. 23, tradução minha). Ainda acerca das características sonoras da *Worship Music*, Mumford (2011), em seu artigo intitulado “*Popular Influences in Recent Church Composition*”, sugere que

[...] esta linguagem musical relativamente recente e globalmente popular - com seus ramos quase infinitos, incluindo *Soft Rock*, *Hard Rock*, *Country Cross-Over*, *Folk Rock*, *Punk Rock*, *Alternativo*, *Adulto Contemporâneo*, *Ritmo e Blues*, *Hip-Hop*, etc., e muitas vezes chamada simplesmente de ‘Pop’ - provou ser o principal modelo para o que às vezes é chamado de *Worship Music*.²⁶ (Mumford, 2011, p. 57, tradução minha).

A pesquisadora Sandra Hendricks, em sua dissertação intitulada “*New Models for Worship: Music Education Philosophy in the Multiculturally Fragmented Sanctuary*” — apresentada no programa de Artes em Música e *Worship* — afirma que a “*Worship Music* tem um *status* na mente das pessoas”²⁷. (Hendricks, 2022, p. 35, tradução minha). Hendricks (2022) cita a Hillsong Church, uma das maiores referências da *Worship Music* no mundo, como exemplo de marca bem-sucedida nesse gênero musical em inúmeros contextos. Além disso, a autora ressalta que os avanços tecnológicos contribuíram de maneira significativa para a difusão massiva da *Worship Music* nos últimos anos, consolidando-a como a principal referência sonora nas igrejas. Hendricks descreve que

a tecnologia, sendo tão útil como é para a inclusão, apoia a onipresença do *Contemporary Worship Music* estilo da Hillsong. A tendência para igrejas grandes é a exigência de um número máximo de telões, e outros equipamentos visuais e de áudio, que entra em um casamento de ganhos com artistas da *Worship Music* e editoras. Seu relacionamento contínuo e bem-sucedido de uns com os outros geram música acessível e exclusividade. A tecnologia também faz parte da conectividade que essas entidades promovem umas com as outras, influenciando assim as sociedades de cultura de culto.²⁸ (Hendricks, 2022, p. 33, tradução minha)

²⁵ No original: Have easy-to-learn melodies, are highly participatory, have a comfortable range, and have repetitive choruses.

²⁶ No original: this relatively recent and globally popular musical language—with its almost infinite branches including soft rock, hard rock, country cross-over, folk rock, punk rock, alternative, adult contemporary, rhythm and blues, hip-hop, etc., and often called simply ‘pop’—has proved to be the principal model for what is sometimes called ‘praise and worship’ music.

²⁷ No original: Worship music has a status in people’s minds.

²⁸ No original: Technology, as useful as it is for inclusion, supports the omnipresence of Hillsong-style contemporary worship music. The tendency toward large churches that require a maximum number of screens, and other visual and audio equipment has entered a win-win marriage with worship music artists and

Com relação ao avanço tecnológico destacado por Hendricks (2022), observa-se que este favoreceu significativamente a expansão da *Worship Music* em nível global, especialmente por meio do uso de recursos e novas sonoridades, como, por exemplo, as *MultiTracks*, bem como pela maior acessibilidade a timbres característicos do gênero, que anteriormente eram inviáveis devido aos elevados custos de produção. Esses recursos sonoros, entre outros, serão detalhados nas seções 4 e 5.

Desse modo, a partir das pesquisas analisadas, concluo esta seção ressaltando que a *Worship Music* apresenta características sonoras singulares, capazes de dialogar com a nova geração e alcançar ampla popularidade, conforme apontam Aguiar (2020), Ruth (2015) e Baker-Wright (2007). Além disso, a aceitação crescente da *WM* em diversas igrejas ao redor do mundo deve-se, em grande parte, à sua forte relação com gêneros musicais previamente malvistos no contexto eclesiástico, como o *Rock* e o *Pop*, cuja combinação com outros elementos musicais impulsiona a sua expansão global. Nesse contexto, as igrejas têm atraído novos visitantes – incluindo indivíduos não cristãos – motivados pelas experiências emocionais proporcionadas pelas características sonoras da *Worship Music*, preparando-os para receberem a palavra de Deus, conforme destaca Reagan (2015). Por conseguinte, o expressivo apelo sonoro e a ampla comercialização consolidam a *WM* como um dos gêneros musicais mais ouvidos em plataformas de *streaming* na contemporaneidade, tornando-a um objeto relevante de pesquisa e estudo no campo da educação musical. Ademais, a partir dos trabalhos revisados, observa-se uma tendência de investigação da temática sob a ótica musicológica e teórica, o que demonstra que a presente pesquisa pode contribuir para a produção de novos conhecimentos musicais, especialmente no âmbito da educação musical.

2.1.2 Música & Contexto Religioso Na Educação Musical

No que diz respeito à educação musical no contexto da *Worship Music*, destaca-se a dissertação de Patrick Robert Eckelkamp, intitulada “*Music Educators as Worship Leaders: The Impact in Music Ministries Led by Music Educators*”, na qual o autor enfatiza que “os educadores musicais são responsáveis por criar e ensinar um currículo que atenda às

publishing companies. Their successful continued relationship with each other breeds accessible music and exclusivity. Technology is also part of the connectivity that these entities foster with each other, thus influencing worship culture societies.

necessidades de cada aluno.”²⁹ (Eckelkamp, 2023, p. 17, tradução minha). Tal afirmação reforça a ideia de que, para o ensino da *Worship Music* a alunos interessados em aprendê-la, é necessário o aperfeiçoamento contínuo dos educadores nesse contexto sonoro, de modo a transmitir de forma consistente os aspectos musicais e sonoros próprios do gênero. Eckelkamp (2023) enfatiza essa necessidade ao afirmar que “um bom educador musical sabe qual deve ser o som desejado. Eles entendem a qualidade da sonoridade, o equilíbrio e a mistura, o tom e a entonação.”³⁰ (Eckelkamp, 2023, p. 18, tradução minha). Além disso, o autor destaca que, no contexto específico da educação musical voltada à *Worship Music*, os educadores devem prezar pela excelência em sua atuação profissional; contudo, por se tratar de música desenvolvida majoritariamente em ambientes eclesiásticos, a excelência musical não pode se sobrepor à dimensão espiritual, que constitui a base do contexto sonoro da *Worship Music*.

Para além disso, sabemos que as igrejas são ambientes nos quais diversos músicos dão os seus primeiros passos musicais e, como apresentado anteriormente, a *Worship Music* é um dos gêneros mais utilizados nesses contextos na atualidade. Dessa forma, torna-se uma das primeiras referências musicais às quais inúmeros jovens músicos terão contato. Nesse sentido, em sua tese intitulada “*A Renewed Approach To Undergraduate Worship Leader Education*”, Allen Sherman Hendricks enfatiza que “a musicalidade padrão deve ser introduzida e ensinada com uma conexão com a linguagem cultural e a experiência desses alunos.”³¹ (Hendricks, 2012, p. 40, tradução minha). Ainda sobre o ensino da *Worship Music*, a autora ressalta que “ensinar ou o fazer musical da *Worship Music* envolve pessoas, comunicação e relacionamentos: Este é o conceito de contextualismo, pois permeia todos os grupos, e com isso todas as interações que foram referenciadas acordadas.”³² (Hendricks, 2022, p. 43, tradução minha). Além disso, a autora enfatiza que “a preocupação da educação musical parece ser uma questão de origem: uma forma de conciliar fragmentações ou multiculturalismo em todas as suas formas. Os

²⁹ No original: music educators are in charge of creating and teaching a curriculum that meets the needs of every student they have.

³⁰ No original: A good music educator understands what the desired sound should be. They understand tone quality, balance and blend, and pitch and intonation.

³¹ No original: Standard musicianship should be introduced and taught with a connection to the cultural language and experience of these students.

³² No original: Teaching or worship musicking involves people, communication, and relationships: This is the concept of contextualism as it suffuses all groups, and therewith all interactions that were referentially agreed upon.

objetivos são evitar a apropriação, julgamento e o apoio contínuo às estruturas de poder neocoloniais.”³³ (Hendricks, 2022, p. 43, tradução minha).

O outro eixo pesquisado para compor esta revisão de literatura refere-se à igreja como espaço de formação musical, considerando a multiplicidade de contextos nos quais o educador musical pode atuar. Nesse sentido, foram realizadas pesquisas no Google Acadêmico e em outras plataformas, utilizando como parâmetro principal de busca a educação musical em igrejas ou espaços religiosos. A partir disso, alguns trabalhos relevantes foram levantados.

O primeiro deles é o artigo de André Muller Reck, intitulado “Práticas de educação musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula”, no qual o autor apresenta considerações fundamentadas em pesquisas realizadas em contextos religiosos, buscando compreender melhor as narrativas de alunos-professores que tiveram formações musicais nesses espaços. Reck utiliza diários de alguns alunos para destacar pontos relevantes sobre as práticas musicais nesses ambientes, como, por exemplo, a estreita relação entre o caráter musical e os ritos religiosos. Dessa forma, os músicos, de modo geral, estão inseridos em um contexto amplo das igrejas, que transcende a esfera puramente musical. Além disso, o autor enfatiza que, na conjuntura musical das igrejas, existem diversos meios de atuação e aprendizagem, sendo o coral um deles, no qual os cantores desenvolvem habilidades como a capacidade de cantar em conjunto com inúmeros participantes, propiciando um conhecimento musical expressivo.

Outrossim, apresento a dissertação de mestrado em música de José Alessandro Dantas Dias Novo, intitulada “Educação musical no espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – PB”, na qual o autor buscou compreender como se dá o processo de formação musical dos sujeitos pesquisados na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa. O espaço pesquisado conta com quatro grupos musicais: o Coral Jovem, a Camerata, a Sociedade Coral e a Banda, discutindo, assim como Reck (2014), as diversas possibilidades de atuação musical nos contextos religiosos. Outro dado relevante é que oitenta pessoas estão inseridas nesses grupos, um número significativo de músicos. A partir de sua pesquisa, Novo (2015) constatou que as práticas musicais no espaço estudado possibilitam diferentes estratégias de aprendizagem musical, sobretudo por meio das relações estabelecidas entre os integrantes de cada grupo.

³³ No original: Music education’s concern seems to be a matter of origin: A way to reconcile fragmentations or multiculturalism in all its forms. The aims are to avoid appropriation, judgment, and the continued support of neo-colonial power structures.

Outro trabalho relevante na área da educação musical é a dissertação de Priscila Gomes de Souza, intitulada “Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN: um estudo sobre música e educação musical”, na qual a autora investigou o ensino-aprendizagem e as práticas musicais existentes no Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN. A pesquisa revelou que a relação entre música e ensino vai além da formação musical em si, estabelecendo vínculos com a fé, a crença em Deus e a devoção. Além disso, Souza concluiu que a música atua como mediadora de significados que extrapolam vivências e práticas musicais, ressaltando que a adoração a Deus e o culto religioso moldam as práticas musicais e o modo como a música é ensinada nesse espaço.

Dando prosseguimento, apresento a dissertação de José Jorge dos Santos Pinheiro, também na área da educação musical, intitulada “A educação musical na igreja evangélica: a música na Catedral Metodista em Valença/RJ”, na qual o autor analisa a prática musical nas igrejas. Pinheiro evidencia que diversos fatores devem ser considerados ao realizar esse tipo de análise, abrangendo desde a origem e os objetivos da música até influências externas provenientes de contextos sociais, culturais ou midiáticos. O autor utilizou a Igreja Metodista em Valença como campo de estudo e ressalta que o fazer musical e o seu aperfeiçoamento sempre estiveram presentes no contexto da instituição. A partir de sua investigação, Pinheiro (2016) concluiu que a prática musical no ambiente da igreja atua como fator motivador para os participantes, embora também seja significativamente influenciada pela mídia e pelos meios de comunicação ao redor. O autor cita que

a simples presença de música no ambiente não pressupõe que haja mudanças, mas quando associamos aos dados, números, seja pela longevidade de existência da instituição ou através do crescimento numérico da membresia, isso se torna evidente, mostrando que o investimento da igreja na educação musical de seus membros possibilita resultados favoráveis. (Pinheiro, 2016, p. 13).

Sendo assim, Pinheiro (2016) conclui que, quanto mais a igreja buscar aprimorar suas atividades musicais, maiores serão os benefícios obtidos, tanto na melhoria da qualidade musical quanto no incentivo à participação de novos membros, incluindo nos grupos musicais.

Ainda, trago o artigo desenvolvido e apresentado no XXX Congresso da ANPPOM por Adrielli Oliveira Dos Santos e Ana Maria Castro Souza, intitulado “Educação Musical em Contexto Religioso: uma análise sobre o processo educativo musical em uma igreja católica”. O estudo teve como objetivo investigar como ocorre o processo de educação musical em uma igreja católica de Belém-PA. Por meio de pesquisa de campo, com aplicação de questionários

e entrevistas, as autoras concluíram que a educação musical no respectivo espaço se dá por meio de atividades que envolvem expressão corporal e têm como finalidade preparar os cantores para participarem das celebrações. Essas atividades contribuem para aprimorar a qualidade expressiva, musical e interpretativa do coro. Além disso, estudos de teoria musical também são realizados quando o repertório exige conhecimentos adicionais dos alunos. As autoras observaram que as aulas acontecem em um ambiente descontraído, divertido, com pessoas de diversas faixas etárias que se relacionam de maneira harmoniosa.

Para além dos trabalhos levantados, apresento a minha monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Música, Paiva (2023), intitulada “Formação musical nos processos de performance e produção musical do *Worship Drummer*: um estudo de caso na igreja Cidade Viva em João Pessoa”. Nesse trabalho, realizei um estudo de caso sobre a formação de músicos bateristas da igreja Cidade Viva, em João Pessoa, no contexto sonoro da *Worship Music*, a partir da perspectiva da educação musical. O objetivo central foi compreender como se desenvolve o processo de formação musical desses músicos, tanto na *performance* quanto na produção musical da *Worship Music* na igreja Cidade Viva. Os resultados evidenciam a diversidade existente nos processos de ensino-aprendizagem dos participantes, considerando o tempo de experiência de cada um no contexto musical da igreja, suas diferentes faixas etárias e as abordagens adotadas em relação aos aspectos sonoros da *Worship Music*. A partir dos instrumentos de coleta utilizados — observação e questionário online — verificou-se uma maior familiaridade dos jovens com a *Worship Music*. Todavia, isso não constitui um impeditivo para que os músicos bateristas de faixas etárias mais avançadas exerçam suas funções, mesmo diante de responsabilidades básicas, como trabalho, família, entre outras.

Portanto, ao concluir esta revisão de literatura, constata-se que os estudos analisados evidenciam a *Worship Music* como um fenômeno artístico, teológico e educacional que transcende fronteiras estilísticas e geográficas, configurando-se como um campo legítimo de investigação na contemporaneidade. As pesquisas internacionais apontam que sua estrutura estética — marcada pela simplicidade harmônica, pelo uso de tecnologias digitais e pela incorporação de elementos da música popular — não deve ser compreendida como limitação técnica, mas como resultado de uma intencionalidade comunicativa voltada à experiência coletiva da adoração. Por outro lado, os estudos no campo da educação musical evidenciam que os espaços religiosos têm desempenhado papel central na formação e socialização musical de inúmeros sujeitos, articulando prática, espiritualidade e convivência comunitária. Nesse sentido, ao reunir esses dois eixos — a *Worship Music* e as práticas formativas em contextos

religiosos —, esta pesquisa busca contribuir para o preenchimento de uma lacuna na produção acadêmica brasileira: a ausência de estudos que abordem a formação musical no interior da *Worship Music* sob a ótica da educação musical. Assim, a revisão de literatura não apenas delinea o estado da arte sobre o tema, mas também fundamenta a pertinência e a relevância do objeto de estudo, ao evidenciar que compreender os processos de formação musical nesse contexto é compreender, simultaneamente, como se constroem saberes, identidades e expertises musicais em uma das expressões da música cristã contemporânea.

2.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.2.1 Conceito De Expertise

No que diz respeito ao aprendizado por meio da prática e da vivência, visando responder à questão central do presente trabalho, tomo como base os estudos de Christopher Winch sobre conhecimento no currículo profissional. Em seu livro intitulado “*Dimensions of Expertise: a Conceptual Exploration of Vocational Knowledge*”, o autor propõe um debate acerca de como surge a expertise em determinada área, abordando o termo “*know-how* (saber como)”, também chamado por ele de “conhecimento prático”. Nesse sentido, o autor busca inter-relacionar duas tarefas específicas: 1) compreender como ocorre o conhecimento prático e como ele se relaciona com a expertise; 2) demonstrar como tal compreensão se manifesta nas mais diversas tarefas educacionais no contexto do desenvolvimento da expertise. Segundo Winch, o conhecimento prático é visto mais amplamente como “saber como” ao invés de “saber o que”, com o sujeito da ação possuindo competências e habilidades diretamente relacionadas ao fazer de determinada atividade ou trabalho.

Desse modo, Christopher Winch apresenta dois aspectos que se relacionam ao conceito de expertise: 1) uma pessoa que possui especialidade em algo pode ser considerada uma especialista no assunto, sendo ela um sujeito que desfruta de um vasto conhecimento acerca de determinado tema, sobretudo no âmbito acadêmico; 2) uma pessoa que detém conhecimento relacionado às atividades práticas, como, por exemplo, carpintaria, pesca, medicina, engenharia ou pintura, envolvendo o domínio sobre uma ocupação, profissão ou atividade. Nesse aspecto, como sociedade, tendemos a visualizar o primeiro tipo de expertise como um conhecimento declarativo ou proposicional, enquanto o segundo tende a ser entendido como um conhecimento prático. Todavia, o autor aponta que existe uma relação entre ambos e, portanto, eles não podem

ser completamente desassociados. Assim, “os tipos de domínio envolvidos na expertise do assunto envolvem conhecimento prático, enquanto a maioria dos tipos de expertise prática envolve algum, e às vezes um grau considerável, de conhecimento proposicional.”³⁴ (Winch, 2010, p. 2, tradução minha). Além disso, ao destacar que o conhecimento prático é algo que pode ser aprimorado por meio do desenvolvimento de habilidades específicas para uma determinada atividade, o autor descreve que,

como a educação vocacional e profissional se preocupam amplamente com o desenvolvimento de conhecimento prático para que, com o tempo, os novatos progridam para a competência, para a proficiência e, finalmente, para a expertise, nossa capacidade de empregar inteligivelmente tais conceitos de inteligência em atividades normativas como instruir, treinar, encorajar, explicar, demonstrar e avaliar é essencial para a possibilidade da educação vocacional nesse sentido. Qualquer explicação epistemológica do conhecimento prático que não leve em conta a possibilidade de tais práticas deve ser fatalmente temida. (Winch, 2010, p. 5, tradução minha).³⁵

Nesse aspecto, cada sujeito pode dispor não apenas de um armazenamento de conhecimentos, nos mais diversos graus, mas também de habilidades múltiplas que se relacionam com as principais atividades que fazem parte de sua vida. Além disso, a prática pode ser caracterizada como uma atividade social que se repete cotidianamente, possuindo seus próprios objetivos, os quais são alcançados através de um padrão de excelência. A inicialização de uma prática se dá por meio de formas estabelecidas de excelência e, sendo assim, é possível argumentar que algumas atividades – de tradicional senso comum – não dependem da obtenção de saberes organizados sistematicamente, mas sim de habilidades e destrezas profissionais adquiridas ao longo da vivência com alguma atividade em específico. Desse modo, através de suas vivências, o sujeito pode desenvolver a expertise. Nesse sentido, saber como realizar algo em específico reflete em ser capaz de executar uma atividade em circunstâncias normais. Portanto, determinadas atividades podem estar inclusas no dia a dia de uma pessoa sem que ela tenha propriamente um conhecimento imprescindível para realizá-la. Stanley e Williamson

³⁴ No original: the kinds of mastery involved in subject expertise involve practical knowledge, while most kinds of practical expertise involve some, and sometimes a considerable degree of, propositional knowledge.

³⁵ No original: Since vocational and professional education are largely concerned with the development of practical knowledge so that, in the course of time, novices progress to competence, on to proficiency and, finally, to expertise, our ability to intelligibly employ such intelligence concepts in such normative activities as instructing, training, encouraging, explaining, demonstrating and assessing is essential to the possibility of vocational education in this sense. Any epistemological account of practical knowledge that fails to account for the possibility of such practices must be fatally awed.

(2001) apontam que uma pessoa que detém o conhecimento sobre como realizar determinada atividade sabe que há uma maneira relevante pela qual é possível realizá-la de forma prática.

Para mais, saber como realizar determinada tarefa exige um domínio significativo dos saberes necessários para sua execução, o que implica compreender todos os elementos envolvidos na atividade. Desse modo, entender o contexto ao redor da execução é condição imprescindível para que ela seja realizada corretamente. No entanto, é importante destacar que saber como executar uma ação não significa necessariamente que o indivíduo consiga realizá-la. Por exemplo, muitos músicos conseguem compreender o que ocorre em uma *performance* musical na *Worship Music*; entretanto, nem todos os que possuem essa compreensão seriam capazes de executá-la. Ademais, o “saber como” é um conceito que, de forma geral, depende de sua concepção, e os diferentes tipos de “saber como” só fazem sentido quando são compreendidos e aplicados dentro dos conceitos vivenciados por aqueles que estão inseridos no contexto em que tal tipo de “saber como” se desenvolve. É, portanto, necessário diferenciar o “saber como” de uma habilidade, visto que saber como realizar uma tarefa é uma propriedade que se possui ou não; todavia, isso não significa que uma habilidade não englobe o “saber como”.

Desse modo, pode-se considerar que um conhecimento sustentável acerca de uma especificidade está diretamente relacionado à capacidade de desenvolver o próprio modo de atuar no contexto em questão, bem como de lidar com o respectivo conteúdo. Além disso, há um aspecto relevante a ser considerado na validação de um conhecimento: a familiaridade. Esta não se restringe apenas aos procedimentos necessários, mas também aos fundamentos intrínsecos ao conhecimento, assim como à confiança para executá-lo. Nesse sentido, no meio acadêmico, conhecimentos procedimentais são comumente ensinados de forma prática, por meio de experimentos, vivências nos campos de atuação e observações. Esses procedimentos são relevantes porque permitem desenvolver critérios para avaliar a veracidade de determinados conhecimentos, com base em graus de certeza sobre um tema específico. Ademais, essas estratégias podem ser aplicadas também a conhecimentos proposicionais, sejam eles de senso comum – que não possuem sistematização – ou formalmente sistematizados.

Vale salientar que, como explicitado, o contexto no qual tais conhecimentos estão inseridos influencia significativamente sua compreensão e aplicação. Além disso, espera-se que uma pessoa que busca desenvolver expertise em determinado assunto realmente o domine, sendo capaz de apresentar conclusões e soluções sobre ele, tendo ciência de seus conceitos e teses fundamentais. Nesse contexto, destaco o autor Ben Kotzee, que estuda a expertise no

âmbito das teorias do currículo profissional. Em seu livro intitulado “*Education and the Growth of Knowledge: Perspectives from Social and Virtue Epistemology*”, Kotzee aponta que um *expert* é definido pela integração do conhecimento teórico e prático; entretanto, sua natureza varia conforme três dimensões: esotérica, conhecimento tácito e habilidade social. Deste modo, diferentes domínios profissionais demandam combinações distintas dessas dimensões, contrastando com a visão uniforme da expertise como mera fluência prática. Portanto, para ser considerado um *expert* em determinada área, é necessário possuir:

1. **Domínio Integrado de Conhecimento:** combinando saber teórico e saber prático;
2. **Reconhecimento Social:** legitimação por uma comunidade profissional (credenciais, aceitação pelos pares, etc.)

Para além disso, o autor enfatiza que a expertise não é uniforme, variando conforme a área de atuação. Desse modo, os três tipos de conhecimento propostos por Kotzee — o exotérico, o tácito e a habilidade social — atuam de forma dinâmica na formação e na prática profissional em cada campo específico.³⁶ No contexto da música, essa teoria é aplicada por Couto (2024), em seu artigo intitulado “Sociologia do currículo: o aporte teórico de Ben Kotzee para pensar a formação do educador musical”, no qual a autora destaca que Kotzee procura demonstrar que

os conhecimentos são diferentes entre si, e que tais especificidades devem ser consideradas durante a elaboração de currículos profissionais. A preocupação desse autor se fixa, portanto, em compreender e mapear as propriedades sócio-epistêmicas distintas dos diferentes tipos e corpos de conhecimentos que os membros de determinada profissão utilizam durante a solução de seus problemas no exercício das tarefas existentes em seus trabalhos. (Couto, 2019, p.3).

Dessa forma, os músicos e produtores musicais da *Worship Music* que participaram deste trabalho podem ser considerados *experts*, uma vez que se enquadram nas dimensões apresentadas por Kotzee (2014), possuindo saberes práticos, saberes teóricos e o devido reconhecimento social por parte de seus pares. Com isso, a análise dos dados será realizada

³⁶ Não nos aprofundaremos nesses detalhes neste trabalho. A visão mais ampla da expertise será importada de Kotzee, reconhecendo que o conhecimento se constrói a partir de várias dimensões.

levando em consideração, principalmente, os cinco tipos de conhecimento apontados por Winch (2014).

2.2.2 Os Cinco Tipos De Conhecimento

Winch (2014), em seu texto intitulado “*Know-how and Knowledge in the professional curriculum*”, aponta que “a compreensão prática de um assunto também deve se estender à capacidade de validar alegações de conhecimento existentes e adquirir novos conhecimentos.”³⁷ (Winch, 2014, p. 51, tradução minha). Portanto, segundo o autor, possuir conhecimento acerca de um determinado assunto implica na capacidade de compreendê-lo e executá-lo. Além disso, embora normalmente não se espere que um sujeito com apenas conhecimentos práticos sobre um tema contribua com novas teorias ou práticas, ele ainda pode fornecer conclusões gerais que ratifiquem e valorizem o *expert* perante a sociedade.

Portanto, no que diz respeito às habilidades práticas em um determinado conhecimento (*know-how*), Christopher Winch argumenta que é importante diferenciar esses tipos de habilidades e que, em alguns casos, a aquisição de todas elas pode ser necessária para funções que demandam uma compreensão ampla sobre o tema. Para tanto, o autor as divide em cinco categorias distintas, ressaltando que nenhuma delas exclui a necessidade de conhecimento sistemático e disciplinar para sua execução. Winch enfatiza que essas habilidades se relacionam de maneira progressiva, de modo que a obtenção de uma é frequentemente necessária para alcançar a seguinte, e assim por diante. Contudo, ele ressalta que essa sequência não se aplica de maneira absoluta, considerando as particularidades individuais que podem não se encaixar perfeitamente na ordem apresentada. Nesse sentido, o autor descreve que “nenhuma dessas formas de saber-fazer exclui, de forma alguma, a possibilidade de que o conhecimento sistemático, disciplinar (ou temático) seja necessário para exercê-las.”³⁸ (Winch, 2014, p. 52, tradução minha). A partir disso, o autor define cinco tipos de conhecimento prático, que são descritos a seguir:

³⁷ No original: The practical understanding of a subject should also extend to the ability to be able to validate existing knowledge claims and to acquire new knowledge.

³⁸ No original: none of these forms of know-how in any way precludes the possibility that systematic, disciplinary (or subject) knowledge may be necessary to exercise them.

1. **Técnica** – Capacidade de executar uma tarefa ou procedimento. Dominar uma técnica – após um período significativo de prática – pressupõe o conhecimento das condições necessárias para a execução. Todavia, vale reforçar que não existe uma técnica específica aplicável a toda e qualquer tarefa disponível na sociedade;
2. **Habilidade** – Capacidade de executar uma determinada tarefa em condições contextualmente relevantes e complexas, produzindo um resultado excelente mesmo em situações, por vezes, adversas. Nesse sentido, realizar uma tarefa em condições desfavoráveis requer habilidades que vão além da simples aplicação de uma técnica em condições estáveis;
3. **Habilidades Transversais** – Capacidade/habilidade de planejar, coordenar, controlar, comunicar e avaliar em um contexto real de trabalho ou profissão;
4. **Gerenciamento de Projetos** – Capacidade de executar um projeto específico, que, de modo geral, é mais abrangente do que uma simples tarefa, abrangendo desde o planejamento até a execução final. A capacidade de gerenciar um projeto pressupõe a aquisição de habilidades relevantes, como responsabilidade e independência, de modo que não seja necessário o gerenciamento por outra pessoa para a realização do projeto. Além disso, a competência em gerenciamento envolve conduzir ciclos e pessoas por meio do planejamento, coordenação, comunicação, controle e avaliação. Indivíduos que gerem projetos comumente demonstram paciência, consideração pelos outros, persistência, capacidade de reflexão, adaptabilidade e autodisciplina;
5. **Capacidade Ocupacional** – Abrange e pressupõe as variadas maneiras de conhecimentos/habilidades (*know-how*) anteriormente apresentadas, implicando uma consciência e compreensão do impacto da ocupação praticada na sociedade. Assim, pode ser entendida como a articulação integrada de saberes necessários para atuar com autonomia em uma ocupação ou função específica. Além disso, a capacidade ocupacional envolve a consideração dos fins ocupacionais em relação à sociedade, garantindo que cada ocupação faça sentido dentro da divisão social do trabalho, contribuindo para um todo cultural, social e político;

Nesse contexto, esse conjunto de habilidades evidencia o que é necessário para se tornar um *expert* em uma área específica, ainda que possa haver variações entre diferentes campos profissionais. Nem todas as profissões exigem a totalidade desse conjunto; contudo, no âmbito da educação musical, com foco na *Worship Music*, a análise dos dados considerará os cinco tipos de conhecimento apresentados por Winch, de modo a compreender a formação e a atuação desses profissionais como *experts* no tema.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 ABORDAGEM E MÉTODO

Nesta seção, busco detalhar os processos metodológicos que orientaram a presente pesquisa. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, uma vez que a investigação se concentrou em fenômenos específicos, considerando seus contextos particulares e múltiplas dimensões. A abordagem qualitativa possibilitou uma compreensão mais ampla e interpretativa, permitindo reconhecer os cenários e contextos nos quais se desenvolve o processo formativo de *experts* na *Worship Music*. Nesse sentido, para elucidar os conceitos que fundamentam uma pesquisa qualitativa, André (2013) ressalta que

as abordagens qualitativas de pesquisa se fundamentam numa perspectiva que concebe o conhecimento como um processo socialmente construído pelos sujeitos nas suas interações cotidianas, enquanto atuam na realidade, transformando-a e sendo por ela transformados. Assim, o mundo do sujeito, os significados que atribui às suas experiências cotidianas, sua linguagem, suas produções culturais e suas formas de interações sociais constituem os núcleos centrais de preocupação dos pesquisadores. Se a visão de realidade é construída pelos sujeitos, nas interações sociais vivenciadas em seu ambiente de trabalho, de lazer, na família, torna-se fundamental uma aproximação do pesquisador a essas situações. (André, 2013, p. 97)

Além disso, Minayo (2001) destaca que a pesquisa qualitativa busca responder a questões de caráter específico, trabalhando com um universo de significados, crenças, valores, motivos e atitudes. A partir dessas concepções, tornou-se possível descrever, analisar e contribuir para a compreensão dos tipos de conhecimentos que orientam o desenvolvimento musical dos entrevistados.

3.2 COLETA DE DADOS

Quanto aos procedimentos de coleta de dados, foram adotadas a pesquisa documental de registros em áudio e audiovisual e as entrevistas semiestruturadas. Nesse contexto, entende-se por documento qualquer registro de informações, independentemente do suporte utilizado (AAB, 1990). No presente trabalho, os principais suportes foram as plataformas de *streaming* Spotify e YouTube, cujos áudios e vídeos foram considerados “documentos digitais”. Bell (2008, p. 109) ressalta que “documento é um termo geral para uma impressão deixada em um

objeto físico, por um ser humano. A pesquisa pode envolver a análise de fotografias, filmes, vídeos, slides e outras fontes não escritas, todas podendo ser classificadas como documentos”. Além disso, utilizaram-se outras fontes, como sites especializados que tratam do processo de formação de músicos na *performance* e na produção musical da *Worship Music*, considerando a internet como um “lugar de pesquisa”. Nesse sentido, Yamaoka (2012, p. 146) enfatiza que “a riqueza da Internet como fonte de informação independe das motivações e dos objetivos da busca. Ela materializa algumas das marcantes características da nossa era”.

Dessa forma, nos áudios e vídeos analisados, foram avaliados aspectos técnicos, sonoros, timbrísticos e rítmicos, buscando identificar elementos que caracterizam as particularidades sonoras da *Worship Music*. Destaca-se, nesse contexto, a participação do entrevistado Sergio Augusto como diretor musical na visita da Elevation Worship – banda referência no gênero – a João Pessoa, em 2023, desempenhando papel central no contexto musical local. Sergio Augusto foi convidado pela própria banda para tocar junto aos seus membros durante os ensaios e a apresentação, além de conduzir os músicos brasileiros participantes durante a preparação do evento. Ademais, as entrevistas semiestruturadas foram realizadas com músicos e produtores da *Worship Music* nos contextos nacional e internacional. Conforme Minayo (2001, p. 22), a entrevista semiestruturada caracteriza-se pela articulação de modalidades estruturadas e não estruturadas, permitindo trabalhar tanto com entrevistas abertas, em que o informante aborda livremente o tema proposto, quanto com entrevistas estruturadas, que pressupõem perguntas previamente formuladas.

O objetivo dessas entrevistas foi compreender e contextualizar os processos de formação musical dos participantes, especialmente no âmbito da *Worship Music*, bem como identificar saberes que possam contribuir para que novos músicos consolidem suas práticas nesse gênero musical. Nesse sentido, Duarte (2004, p. 215) ressalta que “entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados.” Complementarmente, Yin (2001) enfatiza a relevância da entrevista para alcançar uma compreensão aprofundada de fenômenos específicos, destacando que

é muito comum que as entrevistas [...] sejam conduzidas de forma espontânea. Essa natureza das entrevistas permite que você tanto indague respondentes chave sobre os fatos de uma maneira quanto peça a opinião deles sobre determinados eventos. Em algumas situações, você pode até mesmo pedir que o respondente apresente suas próprias interpretações de certos acontecimentos

e pode usar essas proposições como base para uma nova pesquisa. (Yin, 2001, p. 112)

Quanto aos critérios de seleção dos participantes, foram entrevistados três músicos com experiência consolidada no contexto da *Worship Music*, que atendiam a pelo menos um dos seguintes requisitos: 1) tempo de prática e estudo do instrumento, associado a uma vivência musical mínima de cinco anos com a *Worship Music*; 2) participação atual ou anterior em bandas atuantes no cenário da *Worship Music*, tanto nacional quanto internacionalmente; 3) envolvimento em processos de formação de músicos nesse gênero; 4) interesse e disponibilidade em participar da pesquisa mediante a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

No que se refere à escolha dos entrevistados, Saunders e Townsend (2019) destacam três técnicas de seleção em pesquisas qualitativas: seleção intencional, seleção voluntária e seleção casual (por conveniência). A presente investigação adotou uma combinação de seleção intencional e casual. Na seleção intencional, buscou-se indivíduos com perfil específico, definido pelo julgamento do pesquisador em consonância com o problema de pesquisa. Na seleção casual, optou-se por participantes acessíveis nos contextos em que o contato era viável. É importante destacar que, embora a participação em bandas historicamente relevantes para a *Worship Music* tenha sido um dos critérios, o interesse central da pesquisa foi compreender a prática musical dos entrevistados enquanto músicos autônomos dentro do contexto sonoro da *Worship Music*. Assim, não se tornou necessária a autorização de bandas específicas para a realização das entrevistas. As entrevistas foram conduzidas de forma presencial e *online* (via Google Meet), sendo esta última modalidade adotada principalmente devido à residência de três participantes fora do Brasil, tornando inviável o encontro presencial durante o período da coleta de dados.

O primeiro participante das entrevistas foi Sergio Augusto, profissional com ampla vivência na *Worship Music*, possuindo graduação na área e atuando constantemente como músico e produtor musical nesse gênero. Além disso, exerce funções de liderança musical, *Worship Leader* e diretor artístico em uma igreja cuja prática musical central é a *Worship Music*. Dessa forma, Sergio Augusto atua em um dos principais cenários para a formação de novos músicos: a própria igreja, no caso a Igreja Cidade Viva. Nessa instituição, lidera toda a atividade musical, supervisionando mais de duzentos músicos em diversas bandas, oferecendo suporte contínuo em termos musicais e educacionais. Essas qualificações tornam Sergio Augusto um participante relevante para a pesquisa. Ademais, a proximidade pessoal com o pesquisador,

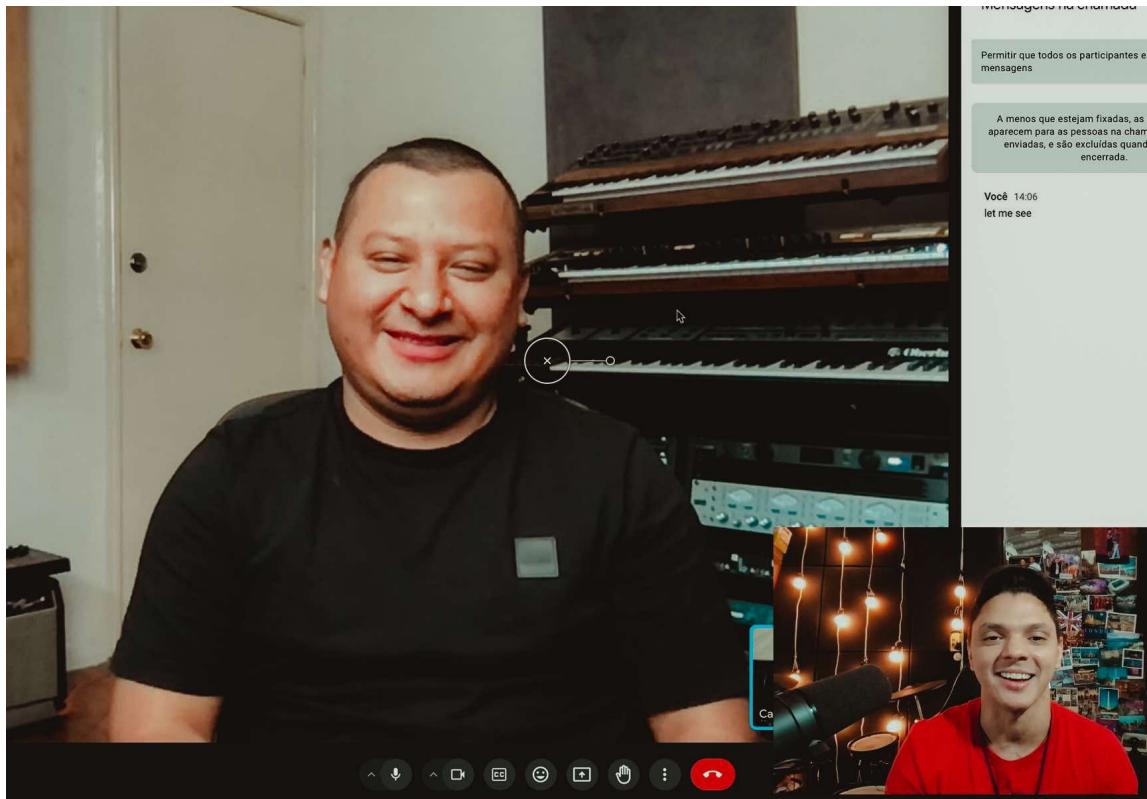
fruto de experiências conjuntas como músicos e produtores no Cidade Viva Music, possibilitou um acesso natural e colaborativo. Ao ser informado sobre os objetivos do estudo e sobre o interesse em entrevistá-lo, prontamente se disponibilizou a contribuir com seus conhecimentos.

A entrevista ocorreu em março de 2024, em uma cafeteria no bairro de Manaíra, em João Pessoa, Paraíba. A conversa transcorreu de forma agradável e fluida, permitindo compreender a perspectiva de Sergio Augusto sobre a *Worship Music* no contexto global, o que se mostrou fundamental para a análise das práticas e experiências musicais discutidas nesta pesquisa.

O segundo participante das entrevistas foi Abel Mendoza, considerado por músicos e sites especializados como um dos principais nomes da *Worship Music* na atualidade. Performer e produtor musical assíduo no gênero, sua ampla experiência inclui atuação como músico, educador musical, *sound designer*, produtor musical e engenheiro de áudio e mixagem, qualificando-o como participante relevante para esta pesquisa. Por sua trajetória, Abel Mendoza foi um dos primeiros nomes cogitados, dado o valor significativo de suas contribuições para a compreensão dos saberes necessários à atuação na *Worship Music*.

Tendo contato prévio com Abel por meio de redes sociais, enviei-lhe uma mensagem pelo Instagram detalhando os objetivos da pesquisa e suas possíveis contribuições no contexto da educação musical no Brasil. Demonstrando generosidade e interesse, ele prontamente aceitou participar da pesquisa. Devido à sua agenda profissional intensa, houve necessidade de aguardar a disponibilidade do participante. Alguns dias após o primeiro contato, foi definido o dia para o encontro virtual, que ocorreu em abril de 2024, via Google Meet. A entrevista transcorreu de forma tranquila e produtiva, permitindo explorar a perspectiva de Abel sobre a *Worship Music* em contextos nacional e internacional. Para mim, como pesquisador e admirador de seu trabalho, foi um aprendizado enriquecedor ouvir sua análise detalhada sobre o tema, assim como observar seu entusiasmo em contribuir para a formação de novos músicos, especialmente neste gênero musical.

Figura 1: entrevista com o Abel Mendoza.



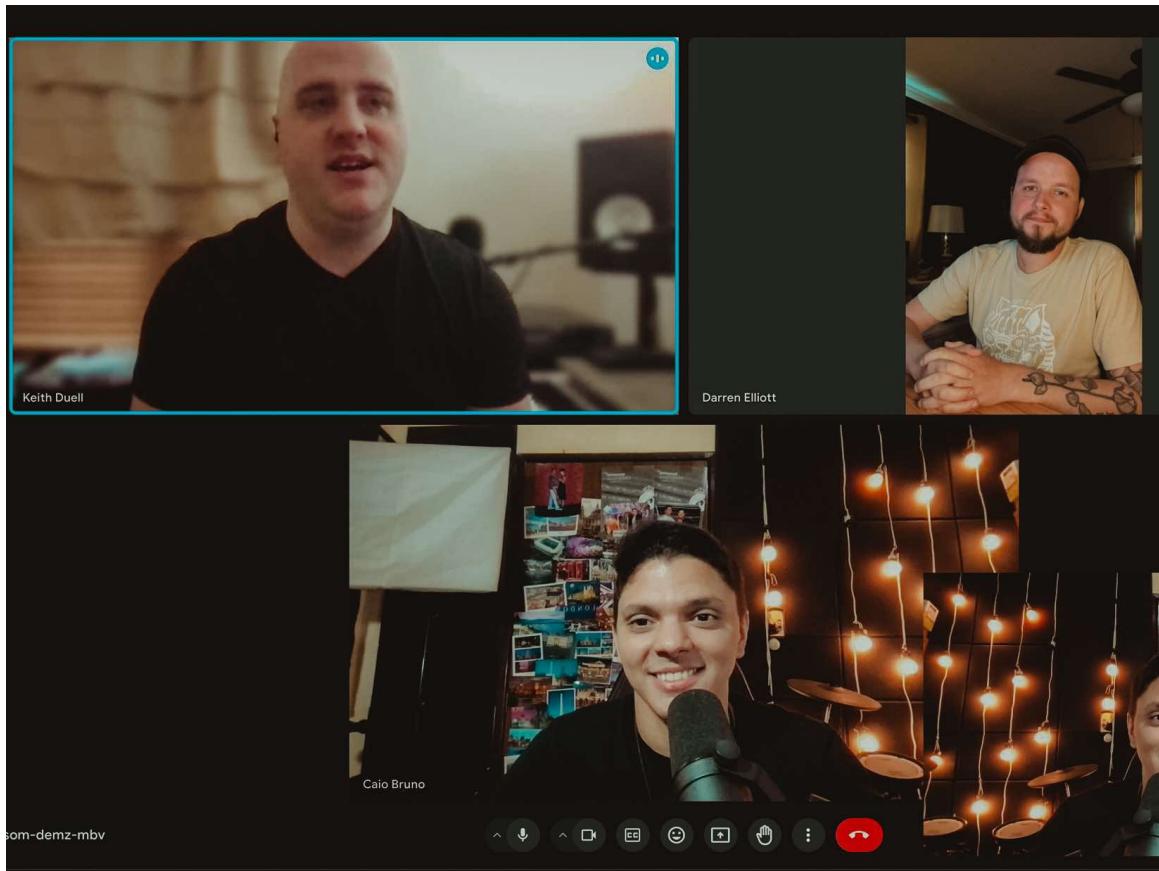
Fonte: arquivos do autor, 2024.

Por fim, completando as entrevistas, foram incluídos dois representantes da plataforma Worship Online, reconhecida por sua contribuição à formação de músicos no contexto da *Worship Music*. Diferentemente dos demais entrevistados, que eram pessoas físicas, a Worship Online é uma pessoa jurídica, atuando como empresa/plataforma de ensino musical. Na condição de usuário assíduo do conteúdo disponibilizado pela plataforma, enviei o convite de participação via Instagram, detalhando os objetivos da pesquisa e a relevância de sua contribuição para o estudo da formação musical no contexto da *Worship Music*. Os representantes da plataforma demonstraram prontidão e cordialidade, oferecendo diversas opções de datas para a realização da entrevista. O encontro ocorreu em abril de 2024, de forma *online*, via Google Meet, contando com a participação de Keith Duell e Darren Elliott. A entrevista transcorreu de maneira harmoniosa e produtiva.

Do ponto de vista do pesquisador, foi enriquecedor ouvir os ensinamentos e contribuições dos representantes da Worship Online, enquanto referencia no ensino da *Worship Music*. Ambos atuam profissionalmente como educadores na plataforma: Keith Duell como instrutor de teclado e sound designer, além de compor músicas para faixas instrumentais, podcasts, vídeos promocionais e curtas-metragens; Darren Elliott como instrutor de bateria.

Ambos têm como objetivo contribuir para a formação de novos músicos que desejam atuar no contexto musical da *Worship Music*, especialmente em igrejas ao redor do mundo.

Figura 2: entrevista com os representantes da Worship Online.



Fonte: arquivos do autor, 2024.

A escolha dos participantes nesta pesquisa se justifica pelo reconhecimento de suas trajetórias formativas e profissionais no contexto da *Worship Music*, bem como pela relevância de suas práticas para a compreensão do desenvolvimento da expertise nesse gênero musical. Cada um deles representa, de modo singular, dimensões complementares do campo investigado: a prática cotidiana nas igrejas locais, a atuação artística e técnica em produções internacionais e a formação sistemática de novos músicos por meio de plataformas educacionais especializadas.

De acordo com Winch (2014), o *expert* é aquele que mobiliza, de forma integrada, diferentes tipos de conhecimento prático — técnico, procedural, transversal, de gerenciamento e ocupacional — para agir com discernimento e autonomia em contextos complexos. Sob essa perspectiva, observa-se que os entrevistados reúnem, em suas trajetórias,

esses tipos de saberes. Sergio Augusto, por exemplo, alia a experiência como líder e diretor musical a uma prática pedagógica e organizacional em larga escala, coordenando músicos e bandas em um ambiente que funciona, na prática, como um espaço de formação musical contínua. Abel Mendoza, por sua vez, reúne competências técnicas e criativas de alto nível como produtor, *sound designer* e performer, atuando em um circuito global da *Worship Music* que demanda domínio tecnológico, sensibilidade estética e pensamento colaborativo. Já os representantes da Worship Online, Keith Duell e Darren Elliott, exemplificam o papel da mediação educacional e tecnológica na formação de músicos, traduzindo saberes práticos e teóricos em metodologias acessíveis que contribuem diretamente para a profissionalização de instrumentistas e produtores ao redor do mundo.

A escolha desses participantes, portanto, não se pauta apenas em sua notoriedade no meio musical, mas sobretudo na coerência entre suas práticas e os objetivos desta pesquisa, que busca compreender como se constroem as expertises musicais na *Worship Music*. Cada entrevistado constitui uma fonte legítima de conhecimento sobre esse processo, oferecendo diferentes perspectivas sobre as relações entre técnica, sensibilidade estética, prática coletiva e formação profissional. A partir dessa combinação de experiências, torna-se possível analisar a *Worship Music* não apenas como um fenômeno artístico, mas também como um campo de produção e transmissão de saberes musicais, no qual o *expert* atua como sujeito formador e transformador do próprio contexto sonoro.

Para além, no âmbito da educação musical e da pesquisa qualitativa, Penna (2015) destaca que, na entrevista semiestruturada, “um roteiro básico (com perguntas abertas) é preparado para a condução da entrevista, mas sendo aplicado de forma flexível” (p. 137). Este procedimento foi rigorosamente seguido nesta pesquisa: o roteiro das entrevistas (Apêndice A) foi elaborado com antecedência e de maneira criteriosa, visando contemplar os objetivos investigativos. Ao longo de cada entrevista, entretanto, o roteiro foi ajustado conforme as respostas e contextualizações dos participantes, garantindo flexibilidade e adequação ao fluxo natural da conversa.

Quadro 1: entrevistas.

ENTREVISTAS		
ENTREVISTADO	DURAÇÃO	FORMA DA ENTREVISTA
Sergio Augusto	1 hora e 26 minutos	Presencial
Abel Mendoza	1 hora e 13 minutos	<i>Online</i> (Google Meet)
Representantes da Worship Online	1 hora e 8 minutos	<i>Online</i> (Google Meet)

3.3 TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

As entrevistas foram registradas em áudio utilizando dispositivos móveis (iPhone 15 Pro), microfones e interfaces de áudio, com captura do formato digital por meio do software Logic Pro X, e posteriormente transcritas integralmente na língua materna dos entrevistados. Para auxiliar na transcrição, foi utilizado o site Turboscribe, que gerou um documento editável com todas as falas. Eventuais imprecisões de transcrição identificadas nas primeiras leituras, decorrentes da clareza variável de algumas palavras, foram devidamente corrigidas, tanto em português quanto em inglês.

A partir das transcrições, o material foi categorizado conforme a temática da pesquisa e as necessidades investigativas emergentes. A análise inicial baseou-se na identificação de padrões e tópicos recorrentes nas entrevistas. No processo de textualização, buscou-se preservar ao máximo a essência, a autenticidade e a originalidade das falas. Os trechos em inglês utilizados no trabalho foram traduzidos respeitando as normas acadêmicas da ABNT. Posteriormente, foi realizada uma segunda camada de análise, a partir do referencial teórico de Winch (2014). As cinco habilidades práticas delineadas pelo autor — 1) técnica; 2) habilidade; 3) habilidades transversais; 4) gerenciamento de projetos; 5) capacidade ocupacional — serviram como critérios de categorização e possibilitaram compreender em profundidade o que constitui um *expert* em determinada função. Essa abordagem contribuiu significativamente para analisar as práticas musicais de músicos e produtores no contexto da *Worship Music*.

Por fim, os dados obtidos foram cruzados com informações presentes na literatura, permitindo discutir o processo de formação da expertise e a profissionalização de músicos e

produtores nesse gênero musical. A análise foi conduzida de forma qualitativa, com base interpretativa, articulando, comparando e contextualizando as informações provenientes da bibliografia, das entrevistas e dos documentos pesquisados.

3.4 PROCEDIMENTOS ÉTICOS

Vale ressaltar que, antes de iniciar todo o processo apresentado nesta pesquisa, o estudo foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), por meio da Plataforma Brasil (Anexo A), sendo aprovado conforme o Parecer Consustanciado emitido pelo comitê. Somente após a obtenção dessa aprovação foi possível dar início à coleta de dados. Todos os participantes selecionados concordaram em assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndices B e C), assegurando sua participação voluntária na pesquisa. Ressalta-se que os comitês de ética desempenham papel fundamental, garantindo que pesquisas mal planejadas ou potencialmente prejudiciais não sejam conduzidas, promovendo a proteção e o respeito aos direitos dos participantes. Darlington e Scott acreditam que eles têm

um importante papel de proteção em toda pesquisa que envolve seres humanos, e provavelmente serão extra vigilantes, ao considerar propostas de pesquisas relacionadas a quaisquer grupos de pessoas potencialmente vulneráveis. Os comitês de ética têm o dever de examinar todas as possíveis fontes de dano e assegurar-se de que o pesquisador pensou em todas as questões relevantes antes de conceder-lhe permissão para prosseguir. (Darlington e Scott, 2002, p. 22-23)

De acordo com o estabelecido no TCLE, empenhei-me para que as entrevistas fossem conduzidas de maneira agradável, descontraída e harmoniosa, proporcionando um ambiente acolhedor que favorecesse o diálogo aberto e a livre expressão dos participantes, de modo a garantir contribuições significativas para esta pesquisa. Ademais, todos os esclarecimentos necessários foram fornecidos aos participantes, de forma que tivessem plena ciência de cada etapa do estudo e de seu propósito. Também procurei evidenciar os possíveis benefícios que esta pesquisa poderia trazer à educação musical brasileira, considerando que os saberes coletados podem contribuir para a formação de novos músicos no contexto da *Worship Music*. Paralelamente, apresentei de maneira clara e coerente os eventuais riscos ou inconvenientes que poderiam surgir para os participantes, como situações de constrangimento, enfatizando que todas as precauções possíveis foram adotadas para preveni-los. Por fim, ressalto que todos os participantes concordaram com a sua identificação ao longo desta pesquisa.

4 FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

4.1 PERFIL DOS ENTREVISTADOS

4.1.1 Abel Mendoza

Abel Mendoza é músico, *sound designer*, produtor musical, engenheiro de mixagem e fundador da plataforma That Worship Sound. Seu trabalho tem sido amplamente utilizado por músicos e igrejas, bem como por produtores e artistas premiados em diversos gêneros musicais. O propósito central de sua atuação é equipar e inspirar a próxima geração de músicos da *Worship Music*.

A That Worship Sound foi fundada em 2014, quando Abel, atuando como músico em sua igreja local, percebeu a necessidade de que as igrejas produzissem mais conteúdos de ensino e disponibilizassem recursos voltados à *Worship Music*. Nesse contexto, com o surgimento constante de novas igrejas, Morton observa que “com muitas dessas igrejas plantadas, a suposição é que um estilo de *Worship Music* contemporâneo venha junto.” (Morton, 2020, p. 3, tradução minha). Assim, Abel relata que, com a crescente adesão desse gênero musical em igrejas locais ao redor do mundo — e com a introdução cada vez mais frequente de instrumentos como os sintetizadores —, muitos músicos passaram a se questionar sobre como poderiam obter tais recursos sonoros e, além disso, adquirir o conhecimento técnico necessário para manipular esses equipamentos e timbres de forma eficaz.

Abel ressalta que, no final dos anos 2000 e início dos anos 2010, os músicos apenas podiam adquirir tais recursos sonoros se possuíssem equipamentos e instrumentos como os sintetizadores analógicos — que tinham valores bastante elevados —, além de demandarem amplo conhecimento técnico para serem corretamente manipulados, de modo a alcançar os timbres característicos da *Worship Music*. Diante desse cenário, Abel decidiu criar um canal no YouTube com o propósito de ensinar, oferecer soluções práticas e facilitar o caminho dos novos músicos que buscavam se aprofundar nesse gênero musical. Com o passar dos anos, o canal evoluiu e se consolidou como a That Worship Sound, uma plataforma amplamente reconhecida dentro desse contexto sonoro, sobretudo por oferecer sonoridades equivalentes às dos equipamentos mais caros por valores acessíveis. Segundo Abel Mendoza, “a That Worship Sound é uma ponte entre soar como bandas relevantes nesse contexto, como Hillsong Worship e Bethel Music, e com baixos orçamentos.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

Figura 3: Abel Mendoza em seu estúdio.



Fonte: arquivos do autor, 2024.

4.1.2 Worship Online por Keith Duell e Darren Elliot

A Worship Online é uma plataforma de ensino e aprendizagem voltada para o contexto da *Worship Music*, que oferece tutoriais em vídeo, aulas, tabelas com acordes e tablaturas das principais músicas desse gênero na atualidade. Seu propósito é otimizar o tempo de estudo, reduzir o estresse e aumentar a confiança dos músicos durante as *performances*. Destinada tanto a instrumentistas quanto a vocalistas, a plataforma busca ensinar as partes específicas de cada integrante da banda, contribuindo para um aprendizado mais integrado e eficiente. Além disso, a Worship Online possibilita a audição detalhada das músicas mais significativas da *Worship Music* já disponíveis nas plataformas digitais, eliminando suposições e permitindo que o músico se expresse nesse gênero com maior segurança e autenticidade.

Idealizada por Shalon Palmer, a plataforma foi criada inicialmente com o intuito de fornecer recursos para guitarristas, contrabaixistas e violonistas. Palmer, atuante no cenário da *Worship Music*, percebeu a necessidade de um aperfeiçoamento técnico mais profundo para se destacar nesse contexto, especialmente no papel de guitarrista — instrumento que possui grande protagonismo nesse gênero musical. Diante da escassez de materiais de estudo voltados a essa

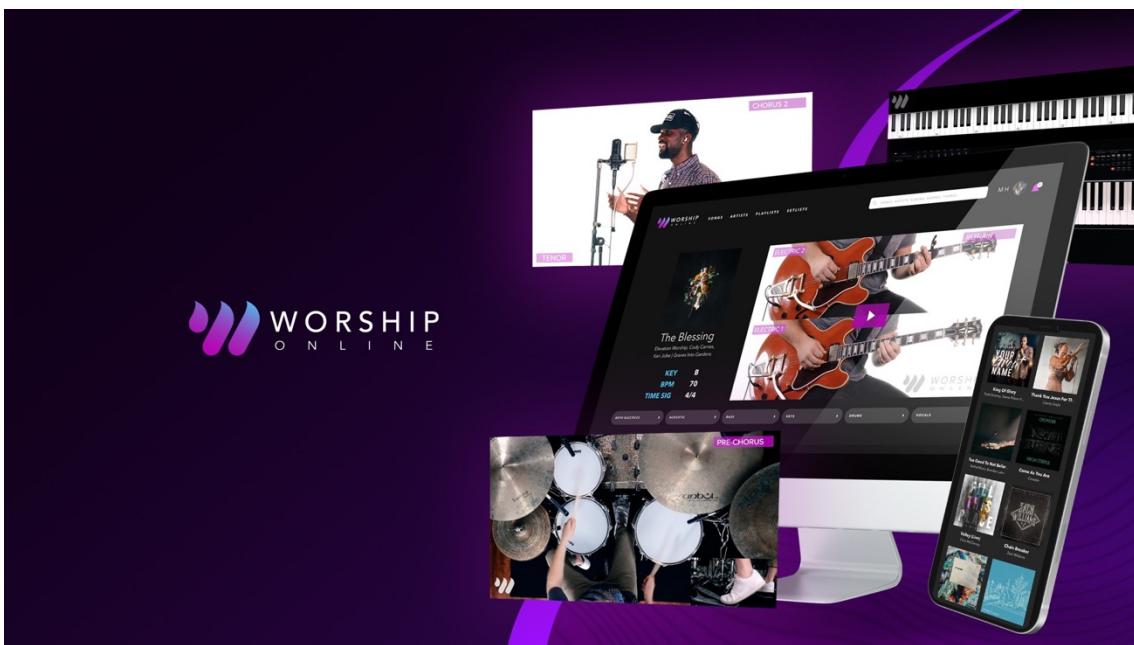
prática específica, surge, então, a Worship Online. Com o passar do tempo e a crescente adesão de usuários, a plataforma expandiu seu alcance e, atualmente, dedica-se à formação e ao treinamento de todos os músicos — instrumentistas e vocalistas — que atuam regularmente no universo da *Worship Music*.

Figura 4: *layout* da plataforma Worship Online.



Fonte: *layout* oficial da Worship Online em 2024.

Figura 5: layout secundário da plataforma Worship Online.



Fonte: *layout secundário oficial da Worship Online em 2024.*

4.1.3 Sergio Augusto

Sergio Augusto é um músico multi-instrumentista, produtor musical e graduado em *Music & Worship* pela Liberty University, instituição reconhecida como uma referência internacional no ensino e aprendizagem da *Worship Music*. Nesse sentido, Sergio Augusto desenvolveu suas habilidades e aprofundou seus conhecimentos nesse campo por meio de um programa que enfatiza que

as igrejas locais de hoje precisam de ministros de música e *Worship Leaders* para assumir a responsabilidade por um ministério multifacetado e transformador. Esses ministérios não exigem mais um *staff* exclusivamente especializado em música. Eles exigem profissionais com ampla experiência em ensino de *Worship*, treinamento de *Worship*, gestão de equipes e discipulado, evangelismo de *Worship*, princípios de *marketing*, tecnologia, teatro e música.³⁹ (B.S. in Music & Worship, 2025)

Sendo assim, o programa de bacharelado em *Music & Worship* da Liberty University oferece

cursos básicos de música para desenvolver habilidades musicais, além de seis cursos básicos de louvor para prepará-lo para ser um líder de louvor com base bíblica. O programa de estudos também inclui estágios e uma infinidade de oportunidades de apresentação; tudo projetado para fomentar a colaboração e a criatividade.⁴⁰ (B.S. in Music & Worship, 2025)

A Cidade Viva Music, banda liderada por Sergio Augusto, é considerada uma das maiores referências da *Worship Music* no Nordeste e – conforme destacado pelo Portal Correio (2021) – suas músicas têm ampla repercussão e são bem recebidas tanto pelo público quanto pela crítica, especialmente nas plataformas de *streaming*. Além de sua atuação como músico e produtor, Sergio Augusto exerce a função de diretor de artes da Igreja Cidade Viva, em João Pessoa, Paraíba, contribuindo para o desenvolvimento de novos músicos e diretores musicais. Ele também lidera a banda de alunos do ensino fundamental da Cidade Viva Academy,

³⁹ No original: today's local churches need music ministers and worship leaders to take charge of a multi-faceted, changing ministry. These ministries no longer require personnel exclusively equipped as musicians. They require professionals who have broad experience in worship teaching, worship training, team management and discipleship, worship evangelism, principles of marketing, technology, drama, and music.

⁴⁰ No original: offers core music courses to develop musical skills, while also providing six core worship courses in order to prepare you to be a biblically grounded worship leader. The program of study also includes internships and a multitude of performance opportunities; all designed to foster collaboration and creativity.

conduzindo ensaios e momentos musicais, bem como oferecendo recursos técnicos e musicais que possibilitam aos jovens músicos adquirirem experiências e aprendizados no fazer musical coletivo.

Como músico, Sergio Augusto mantém uma conexão significativa com a *Worship Music*, especialmente no contexto de sua igreja local, a Cidade Viva, atuando constantemente tanto em *performances* ao vivo quanto em gravações de estúdio. Como produtor musical, ele colabora anualmente na produção dos projetos musicais da banda Cidade Viva Music, em parceria com outros produtores. Por fim, como educador, Sergio ministra aulas de instrumento em conjunto, promovendo a formação musical integrada de seus alunos.

Figura 6: Sergio Augusto em *performance* na *Worship Music*.



Fonte: arquivos do autor, 2024.

Como apresentado, os entrevistados atuam em contextos similares, porém cada um possui singularidades e focos específicos em suas respectivas trajetórias. Abel Mendoza,

enquanto músico e produtor musical de renome internacional, concentra sua atuação na plataforma That Worship Sound, desenvolvendo sons e timbres característicos da *Worship Music*. Atuando como produtor musical e *sound designer* na plataforma, Abel tem alcançado um significativo número de músicos que atuam nesse gênero. Por sua vez, a Worship Online, enquanto plataforma de ensino e aprendizagem, concentra seus esforços na formação de novos músicos no contexto da *Worship Music*, disponibilizando semanalmente materiais didáticos que auxiliam na execução das principais obras que compõem o repertório global do gênero. Finalmente, Sergio Augusto, enquanto músico com formação acadêmica específica em *Worship Music*, direciona suas principais atuações como produtor musical e músico (guitarrista/vocalista) na banda Cidade Viva Music, gravando projetos musicais anualmente e realizando apresentações em diversas localidades com a mesma.

4.2 ASPECTOS SONORO-MUSICAIS DA *WORSHIP MUSIC*

4.2.1 Posicionamento dos Entrevistados

No aspecto geral relacionado à expansão global da *Worship Music*, ainda é comum ouvir músicos que relatam estar se adaptando a esse gênero musical, uma vez que ele engloba elementos sonoros de diversos gêneros da música popular. Quanto ao seu posicionamento sobre os aspectos sonoros singulares e a inserção da *Worship Music* no repertório das igrejas, Abel Mendoza destaca seu amor e afeto pessoal pelo gênero, mas ressalta que nem sempre foi – nas palavras dele – o *expert* que se tornou atualmente na manipulação dos sons e instrumentos da *Worship Music*. Abel descreve que, durante seu processo de aprendizagem, utilizou a Bíblia como fonte de inspiração para aprimorar sua atuação nesse contexto sonoro. Um dos versículos que norteou sua prática está no Salmo 33, versículo 3, que orienta a cantarmos uma nova canção. Fazendo uso da palavra “nova”, Abel interpretou-a como uma oportunidade de explorar os novos elementos sonoros que a *Worship Music* oferecia, permitindo, especialmente aos tecladistas, recorrer a diversos equipamentos e timbres, expandindo significativamente suas possibilidades. Abel relata: “a partir dessa compreensão, eu comecei a explorar ao máximo qualquer equipamento que estivesse a minha disponibilidade, qualquer ferramenta ao meu alcance, e, com isso, tocar habilmente segundo o que a bíblia descreve.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

Buscando enfatizar ainda mais seu posicionamento acerca da *Worship Music*, Abel voltou a se inspirar nos textos bíblicos, desta vez recorrendo ao Salmo 66, no qual somos instruídos a oferecer a Deus músicas e louvores gloriosos. A partir desse texto, surgiu a seguinte indagação em seus pensamentos: como fazer com que uma música soe gloriosa? Com essa reflexão, Abel percebeu que uma das formas de alcançar tal objetivo seria por meio da exploração e adequação precisa dos diversos elementos sonoros comumente utilizados na *Worship Music*. No entanto, Abel identificou que, naquele momento, a vasta gama de sons e timbres não estava facilmente acessível à maioria dos músicos, já que essas sonoridades eram normalmente produzidas por instrumentos de alto valor aquisitivo. Diante disso, visando fazer com que as músicas soassem gloriosas, ele decidiu criar sua plataforma de sons, a That Worship Sound.

Além dos benefícios proporcionados pela plataforma aos músicos que atuam na *Worship Music*, é necessário compreender a realidade técnica que acompanha o desempenho no palco: a estabilidade do equipamento é fundamental. Sintetizadores analógicos, embora possuam sonoridades e timbres marcantes, são instrumentos relativamente instáveis e inconsistentes. Muitos deles, como o clássico Oberheim OB-6, podem desafinar completamente dependendo da variação de temperatura do ambiente em que estão sendo tocados. Em contextos controlados, como em estúdios, essas situações podem ser revertidas, bastando calibrar novamente o instrumento durante pausas na gravação ou produção.

Por outro lado, em uma situação de *performance* ao vivo, a instabilidade de equipamentos analógicos poderia se tornar um problema significativo. Sendo assim, a disponibilidade de sons e timbres digitalmente estáveis passou a ser não apenas uma questão de custo, acessibilidade e redução orçamentária, mas também de estabilidade na *performance*, mantendo uma qualidade sonora semelhante aos equipamentos originais. Essa solução proporciona aos músicos o melhor dos dois mundos: qualidade sonora e confiabilidade na execução. Além disso, outro fator que beneficiou significativamente os músicos tecladistas foi a facilidade de concentrar todos os sons desejados em um único computador ou notebook. Não seria prático nem confortável transportar cinco, seis ou sete teclados sintetizadores diferentes para um culto, estúdio de gravação ou *performance*. Por exemplo, com um dos produtos mais conhecidos da plataforma That Worship Sound, o Worship Essentials, o músico tem à disposição inúmeros teclados e sintetizadores icônicos em apenas um aplicativo/programa.

No que diz respeito ao posicionamento de Abel Mendoza sobre a *Worship Music* ser gloriosa, Monique Ingalls e Amos Yong utilizam o exemplo da Hillsong Church, uma das

principais referências do gênero, para explicar como essa característica “gloriosa” é construída. Segundo as autoras, as músicas gravadas pela Hillsong são

meticulosamente sobrepostas (uso de *overdubs*) para criar uma *performance* e arranjo perfeitos. Parte da natureza “vitoriosa” do som pode ser atribuída à sua densidade de textura. Esses álbuns apresentam uma instrumentação *pop* padrão, mas geralmente com vários tecladistas, vários guitarristas e uma seção de metais. Os vocalistas principais são apoiados por uma equipe de *backing vocals*, bem como um coro completo. Como resultado, a música da Hillsong é marcada por uma estética de “parede de som”, particularmente nas seções climáticas, que os ouvintes acham estimulantes e antológicas. (Ingalls e Yong, 2015. p. 183, tradução minha).⁴¹

Do mesmo modo, Keith e Darren – representantes entrevistados da plataforma Worship Online – descrevem que a *Worship Music* foi evoluindo ao longo dos anos, incorporando características sonoras de diversos outros gêneros musicais, até consolidar o gênero que conhecemos hoje. Eles recordam que, no passado, a música nas igrejas era fortemente baseada em hinos e corais; contudo, com a inserção da tecnologia e de instrumentos como bateria, guitarra e sintetizadores, houve uma expansão significativa da *Worship Music* globalmente. Burgess (2024) enfatiza a importância do avanço tecnológico nesse gênero musical ao afirmar que

a tecnologia permeou quase todos os aspectos da vida diária nesta era digital, incluindo práticas da *Worship Music*. As igrejas estão cada vez mais adotando ferramentas tecnológicas e aprimorando os valores de produção de seus cultos. É crucial reconhecer o impacto multifacetado que a tecnologia tem na *Worship*. (Burgess, 2024, p. 20, tradução minha)⁴²

Nessa conjuntura, Reagan (2015) realiza uma análise acerca da onipresença da *Worship Music* nas igrejas americanas, chegando a tratá-la como um fenômeno. O autor converge com o que foi afirmado pelos entrevistados da Worship Online ao destacar que os hinos, outrora

⁴¹ No original: meticulously overdubbed to create perfect performance and arrangement. Part of the “victorious” nature of the sound can be attributed to its density of texture. Congregational albums feature standard pop instrumentation, but often with multiple keyboard players, multiple guitarists, and a brass section. Lead vocalists are backed by a team of backing vocalists as well as a full choir. As a result, Hillsong music is marked by a “wall of sound” aesthetic, particularly in the climactic sections, which listeners find rousing and anthemic

⁴² No original: Technology has permeated nearly every aspect of daily life in this digital age, including worship practices. Churches are increasingly embracing technological tools and enhancing the production values of their worship services. It is crucial to recognize the multifaceted impact that technology has on worship.

amplamente populares nas igrejas, atualmente não são mais vistos como base para a música cristã, enquanto a *Worship Music* – em contrapartida – se tornou a principal referência de gênero musical. Além disso, os entrevistados da plataforma enfatizam que hoje é possível identificar características sonoras do *Gospel Music*, do *Rock*, do *Pop*, da Música Eletrônica e até mesmo do *Reggae* na *Worship Music*. Eles acrescentam que esse gênero musical é de fácil reconhecimento atualmente devido às suas particularidades sonoras. Por fim, os representantes da plataforma afirmam que

é empolgante ver e ouvir essa evolução da *Worship Music* porque, em primeiro lugar, é maravilhoso ouvir uma sonoridade nova e refrescante. Entretanto, do mesmo modo, é empolgante ver a criatividade dos músicos com esse gênero musical e como eles se expressam através dele - não apenas com as suas respectivas habilidades musicais – mas, também, através da adoração a Deus em uma sonoridade que aborda características de diversos outros gêneros. (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24).

Essa fala dos entrevistados da plataforma Worship Online corrobora com o que a pesquisadora Laura E. Benjamins escreve na sua tese, ao descrever – detalhadamente – que

enquanto as igrejas variam em termos de suas formas de sonoridades populares – como *Folk*, *Pop*, *Rock* e até mesmo alguns estilos como *Country*, *Hip-Hop* e *Rap*, o que é comum na adoração contemporânea é criar uma *Worship Music* que soe como alguma forma de música popular. Para implementar sons da música popular na *Worship Music*, instrumentistas, vocalistas e técnicos de som tentam replicar esses sons por meio de instrumentos e tecnologia, enquanto as próprias músicas também são moldadas em termos de sua expressão lírica, bem como da estrutura das letras (o uso de versos, refrões e pontes). Por meio da extensão do canto congregacional da adoração contemporânea, várias músicas agora frequentemente fluem umas das outras em um culto, contribuindo para a entrada de novas palavras para descrever a adoração cristã, como "fluxo" (como as músicas e o senso de transição de adoração) e "conjunto" (a lista e o sequenciamento das músicas"). (Benjamins, 2023, p.50-51, tradução minha).⁴³

⁴³ No original: While churches vary in terms of their forms of popular sounds – such as folk, pop, rock, and even some country, hip hop, and rap styles, what is common among contemporary worship is to create worship music that sounds like some form of popular music. In order to implement popular music sounds in worship, instrumentalists, vocalists, and sound technicians attempt to replicate these sounds through instruments and technology, while the songs themselves are also shaped in terms of their lyrical expression, as well as the lyrical structure (the use of verses, choruses, and bridges). Through contemporary worship's extension of congregational singing, several songs now often flow from one another in a worship service, contributing to the entrance of new words to describe Christian worship such as "flow" (how the songs and sense of worship transition) and "set" (the list and sequencing of songs").

4.2.2 A Worship Music Enquanto Um Gênero Musical Particular/Específico

Ao longo deste trabalho foram apresentados estudos que descrevem a *Worship Music* enquanto um gênero musical único no momento desta escrita, conforme ressalta Nathan Myrick, ao afirmar que a “*Modern Worship Music* é, apesar das comparações com U2 e Radiohead em suas primeiras encarnações, uma sonoridade musical facilmente distinguível.” (Myrick, 2018, p. 27, tradução minha).⁴⁴ Do mesmo modo, autores e pesquisadores anteriormente citados neste trabalho, como Aguiar (2020), Baker-Wright (2007), Eckelkamp (2023), Hendricks (2012), Hendricks (2022), Neto (2022), Paiva (2023) e Reagan (2015), endossam o que foi descrito por Myrick (2018). Nessa conjuntura, Sérgio Augusto, com sua formação acadêmica no contexto da *Worship Music*, traz algumas características que ajudam a compreender melhor as peculiaridades deste gênero musical. Ele relata que

a *Worship Music* tem a sua origem na fusão de vários gêneros musicais, principalmente o *Rock* e o *Pop* no que se refere as células rítmicas de instrumentos como a bateria e o baixo, que por sua vez também influenciou o *Country Music* americano. Então, sendo assim, a gente acaba puxando um pouco disso também para a *Worship Music*, falando aqui de ritmos. Temos, também, o *Pop Country*, o *Folk*, etc. é realmente uma fusão de vários gêneros musicais, principalmente no que se refere a parte rítmica. Agora, no que se refere a timbres, eu acredito que é onde a *Worship Music* mais se diferencia. Você escuta uma música da *Worship Music*, e compara com algum dos gêneros aqui citados anteriormente, e você realmente vai perceber que são sonoridades diferentes, mesmo havendo semelhanças. (Sérgio Augusto, entrevista 26/03/24).

Em concordância com o que Sérgio Augusto relatou, Abel Mendoza descreve que, como diversos outros gêneros musicais, a *Worship Music* surgiu como um subgênero do *Rock* e do *Pop*, todavia, com a sua evolução sonora, acabou se tornando algo único. Abel reforça que grandes nomes da música foram fundamentais na influência sonora da *Worship Music*, citando artistas e bandas como U2, Coldplay e Brian Eno. Para mais, ele descreve esse gênero musical como “um tipo de música ambiente, repleto de dinâmicas, com baterias que soam enormes - com bastante *reverb* - e um significativo uso de pianos e sintetizadores.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Reagan (2015) busca demonstrar os impactos desses sons “enormes” mencionados pelo Abel nas igrejas, destacando que até os cenários e palcos/púlpitos destas

⁴⁴ No original: Modern Worship is, despite comparisons to U2 and Radiohead in its early incarnations, a readily distinguishable musical sonority

foram modificados e modernizados para se adequarem melhor aos sons/timbres apresentados pela *Worship Music*. Segundo o autor, esses novos e modernos “palcos” poderiam até competir com shows de *Rock* em grandes arenas, “oferecendo um espetáculo envolvente que incluía iluminação complexa, neblina no palco e projeções de vídeo gigantes que faziam tanto os *Worship Leaders* quanto a congregação presente se sentirem maiores que a vida.” (Reagan, 2015, p. 21, tradução minha).⁴⁵

Podemos perceber a concordância de pensamentos entre os entrevistados na maneira de enxergar a *Worship Music*, ainda mais quando Sergio destaca o acentuado uso de efeitos sonoros, principalmente o *reverb* e as ambiências criadas por instrumentos como pianos/teclados e guitarras. Sergio destaca na sua fala que muitas pessoas chegam a usar a palavra etéreo para descrever esse gênero musical. Além disso, ele enfatiza que

a *Worship Music* tem uma sonoridade muito específica, principalmente devido aos efeitos que são muito usados. Eu diria que principalmente na guitarra e na bateria, dois instrumentos que têm uma presença muito grande de efeitos ambientes. O *reverb* e o *delay* especificamente. Então, sendo assim, esses dois se destacam bastante com essas características. Eu, particularmente, não consigo pensar em outros gêneros musicais que tenham uma presença tão forte assim do *delay* e do *reverb* na guitarra, por exemplo. Isso é tão real para mim que, na *Worship Music*, você vai ver muitas linhas de guitarra que dependem do *delay* para que elas possam soar da maneira que elas foram feitas para soar. Então, na verdade, para a guitarra, o *delay* muitas vezes é mesmo responsabilizado com algumas notas, o que é muito interessante. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Sergio também descreve outras características da bateria para reforçar seu ponto de vista sobre a *Worship Music* possuir uma identidade sonora específica. Em concordância com Abel Mendoza, ele enfatiza o som “grande” que a bateria apresenta nesse gênero musical, com destaque para a presença marcante da caixa. Além disso, ressalta uma peculiaridade relacionada à escolha dos pratos, afirmando que, na maior parte dos casos, opta-se por pratos de grande diâmetro, geralmente entre 22’ e 24’ polegadas, com sonoridades mais “dark”. Paiva (2023), em seu estudo sobre a atuação do músico baterista na *Worship Music*, explica que a preferência por pratos *dark* se deve à facilidade com que eles se mesclam aos outros sons e timbres presentes nas obras desse gênero. Sergio Augusto também destaca que, embora outros gêneros musicais utilizem efeitos como *reverbs* e *delays*, a essência sonora da *Worship Music* está justamente nesses efeitos, o que a diferencia de outros gêneros musicais.

⁴⁵ No original: offering the immersive spectacle that came with complex stage lighting, stage fog, and giant video projections that made both the worship leaders and the responding congregation larger than life.

Outro aspecto salientado por ele refere-se às figuras rítmicas da *Worship Music*, que, apesar de terem como referência o *Rock* e o *Pop*, incorporam recursos específicos que a distinguem desses gêneros. Uma das principais características, segundo Sergio, são os *builds* — ou “crescendo”, em português — que ele define como “uma construção de dinâmicas, que é muito puxada pela bateria e, por consequência, carrega todos os outros instrumentos, geralmente marcada por figuras rítmicas como as colcheias e semicolcheias.” (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Seguindo sua linha de raciocínio, Sergio explica que, embora crescidas de dinâmicas também ocorram em outros gêneros musicais, na *Worship Music* os *builds* são frequentemente encontrados em sessões inteiras de uma música, podendo se estender por vários minutos em alguns casos. Paiva (2023) evidencia esse aspecto significativo da *Worship Music*, apontando que os *builds* aparecem em diversas sessões de diferentes músicas desse gênero. Por outro lado, Abel Mendoza destaca as letras da *Worship Music* como uma de suas principais diferenças. Ele aponta que o principal objetivo da *Worship Music*, de forma geral, é a glorificação de Deus. Nesse sentido, no que diz respeito às letras presentes nesse gênero, Ingalls e Yong (2015) corroboram a fala de Abel ao afirmarem que “as músicas da *Worship Music* geralmente apresentam andamentos mais lentos, contrastes mais pungentes entre harmonias maiores e menores e letras íntimas que expressam devoção, amor e desejo por Deus.” (Ingalls e Yong, 2015, p. 7, tradução minha).⁴⁶ Para mais, reforçando sua argumentação, Abel ainda utiliza o próprio nome do gênero como exemplo, lembrando que a tradução literal da palavra “worship” é adorar.

⁴⁶ No original: worship songs generally feature slower tempos, more poignant contrasts between major and minor harmonies, and intimate lyrics expressing devotion, love, and desire for God.

5 TIPOS DE CONHECIMENTO PRÁTICOS PARA ATUAÇÃO NA *WORSHIP MUSIC*

Nesta seção, os dados foram analisados a partir da perspectiva dos cinco tipos de conhecimento prático trazidos por Winch (2014), conforme mencionado na segunda seção, a saber: técnica, habilidade, habilidades transversais, gerenciamento de projetos e capacidade ocupacional.

5.1 TÉCNICA: “SE VOCÊ QUER SE TORNAR UM BOM PERFORMER AO VIVO, PRATIQUE.”

A partir do exposto na seção anterior, a *Worship Music* possui especificidades sonoras que requerem estudos específicos e conhecimentos acurados para a sua execução apropriada. Nesse aspecto, entendendo que, para se alcançar objetivos musicais específicos, o estudo é uma das melhores alternativas, Abel Mendoza afirma: “se você quer se tornar um bom *performer* ao vivo, pratique. E a igreja é o melhor lugar para você começar.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Nessa conjuntura, Luis Ricardo Queiroz aborda a transmissão musical através da cultura de tradição oral, ou seja, a partir de quaisquer situações em que haja a oportunidade de se fazer música, mesmo que estas não sejam programadas especificamente para a aprendizagem. Nesse contexto, segundo o autor,

a repetição, a imitação, a experimentação e a prática coletiva são os principais processos de aprendizagem nessa cultura, sendo fatores importantes na transmissão musical [...] tendo em vista que, nesse contexto é preciso muito mais do que saber música e ter competências musicais, os diálogos e as correções que enfocam comportamentos e atividades sociais necessárias para os integrantes, [...] estabelecem processos expositivo-orais importantes para a transmissão e a, consequente, assimilação de aspectos extramusicais, fundamentais para a prática da música nesse universo (Queiroz, 2005, p. 345).

Na mesma perspectiva, Sergio Augusto aconselha que os músicos que atuam apenas como performers busquem também pensar como músicos de estúdio. Ele descreve que o estúdio é um lugar “exigente”; todavia, se o músico mantém essa exigência positiva consigo mesmo no dia a dia, ao entrar em um ambiente de estúdio ou gravação, sentirá menos pressão e estará mais apto a entregar uma *performance* de excelência. Nesse contexto, Adam Patrick Bell discorre sobre como o aprendizado é facilitado pelo ato de fazer e criar, especialmente no que diz respeito à criação musical. Sendo assim, ele aponta que,

na maioria dos casos, relembrar o que você fez é mais fácil do que relembrar o que você aprendeu, porque o último requer um exercício adicional de reflexão. Assim, uma grande parte do aprendizado está inserida no processo de criação musical, mas não é contabilizada pelo autodidata [...] A produção musical e a aprendizagem são processos paralelos, eles começam e param em sincronia.⁴⁷ (Bell, 2018, p. 201, tradução minha)

Nessa perspectiva apresentada por Abel Mendoza, ao apontar que o aperfeiçoamento musical pode ser alcançado através da prática, do estudo e da dedicação, considero pertinente fazer uma correlação com a ida a uma academia. Buscando contextualizar melhor essa analogia, é comum ouvirmos no cotidiano algumas pessoas afirmindo que a prática musical não terá efeito para elas, pois acreditam não ter nascido com um suposto “dom musical/dom divino para a música”. Diante desse argumento, que se tornou recorrente, faço a comparação com a prática de exercícios físicos em uma academia. Nesse sentido, raramente ouvimos alguém dizer rotineiramente: “eu não tenho o dom/talento para a academia”. Os argumentos mais frequentes para não frequentar a academia costumam ser: 1) eu não tenho vontade; 2) eu não gosto; 3) eu não tenho tempo; 4) etc. O aprendizado de executar qualquer exercício em uma academia é uma habilidade mecânica, que envolve o corpo, a coordenação de movimentos simultâneos e o desenvolvimento contínuo ao longo do tempo. Dificilmente vemos uma pessoa executando perfeitamente, logo na primeira vez, exercícios complexos como o *snatch* ou o *split jerk*. E é exatamente aqui que entra a correlação com a música: o aprendizado de um instrumento segue a mesma lógica.

Nessa conjuntura, aprender um instrumento musical ou aprender a cantar é uma habilidade mecânica – que requer o aperfeiçoamento da memória muscular – e que pode ser desenvolvida por meio da prática constante ao longo do tempo. Sabemos que a música, enquanto fenômeno, engloba outros aspectos além da habilidade mecânica, mas esses também podem ser estimulados e desenvolvidos em todas as pessoas, independentemente da idade ou de experiências prévias, seja com a música em si ou com algum instrumento. Mantendo a analogia com a ida à academia, podemos destacar dois dos principais fatores que levam as pessoas a frequentarem esse ambiente: 1) hipertrofia; 2) emagrecimento. Naturalmente, uma pessoa pode alcançar algum desses objetivos indo à academia apenas uma vez por semana, o que já é melhor do que não ir nenhuma vez. No entanto, quanto mais vezes ela comparecer,

⁴⁷ No original: In most cases, recalling what you did is easier than recalling what you learned because the latter requires an additional exercise of reflection. Thus, a great deal of learning is embedded in the music-making process, but goes unaccounted for by the autodidact [...] Music-making and learning are parallel processes, they start and stop in synchronicity.

maiores serão as suas chances de atingir suas metas. De forma análoga, o aprendizado musical e de um instrumento segue a mesma lógica: quanto mais se pratica, mais desenvolvida será a habilidade mecânica e maior será a capacidade de executar obras ou peças musicais com competência.

Sob outra perspectiva, no contexto da *performance*, os entrevistados da plataforma Worship Online destacam a relevância da dimensão espiritual do músico cristão dentro do cenário sonoro da *Worship Music*. Eles apontam que o domínio técnico e musical do instrumento ou da voz é fundamental, pois permite que os músicos concentrem sua atenção em aspectos mais amplos da experiência de adoração, sem precisarem focar exclusivamente na execução mecânica de suas partes. Nesse sentido, Ari Kelman enfatiza que tanto os *Worship Leaders* quanto os demais músicos devem abordar a música com um elevado nível de comprometimento, de modo que “eles estão tentando cultivar uma familiaridade com o instrumento e o repertório para não terem que se preocupar com a mecânica de tocar e possam se concentrar na adoração junto com sua congregação.” (Kelman, 2018, p. 88, tradução minha).⁴⁸ Dessa forma, segundo os entrevistados da plataforma Worship Online,

ter os elementos musicais aprendidos e internalizados permite que você abra espaços para adorar. Você vai estar apto para focar nas suas reais intenções e nos motivos para estarmos fazendo aquilo, que é adorar a Deus. Acreditamos que muitas vezes podemos ter músicos incríveis e maravilhosos, que soam muito bem, mas, ao mesmo tempo, devemos ter o elemento do coração naquele ambiente também. Porque isso é algo que as pessoas reconhecem. As pessoas sentem a energia e o amor que está sendo derramado através disso tudo. Acreditamos que isso é muito importante para se ter no modo de pensar. Acreditamos que é maravilhoso estarmos no palco tocando, mas isso tudo não é só sobre *performance*. É uma expressão da nossa adoração também. (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24).

Nessa perspectiva, Sergio Augusto ressalta que grande parte dos músicos que atuam na *Worship Music* são voluntários em suas respectivas igrejas locais, muitos dos quais talvez não possuam ambições profissionais no campo musical. No entanto, ele enfatiza que, como cristãos, devemos cultivar

uma cosmovisão que nos faz sempre buscar a excelência, porque sabemos que a excelência, por si só, é importante. É uma forma da nossa devoção, das nossas disciplinas espirituais. É sobre fazermos as coisas de uma maneira

⁴⁸ No original: they are trying to cultivate a familiarity with both instrument and repertoire so that they do not have to worry about the mechanics of playing, and can focus on worshipping along with their congregation.

excelente porque nós cremos que fomos chamados e criados para fazer as coisas com excelência. Então, acredito que o músico que atua na *Worship Music* - tanto no ao vivo quanto no estúdio - vai se beneficiar de ser um músico preciso, excelente, detalhista, etc. No contexto de estúdio, no mínimo o músico vai ter uma gravação excelente e, no contexto ao vivo, no mínimo ele vai ter uma execução excelente. Além disso, o músico poderá ter melhores oportunidades com pessoas que toquem com ele e percebam que ele é atento aos detalhes. Grandes oportunidades musicais são reservadas para pessoas que são atentas aos detalhes. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Nesse contexto, considerando a perspectiva cristã que adota a Bíblia como referência ética e de conduta, entende-se que os indivíduos são orientados a desenvolver e aperfeiçoar suas habilidades, independentemente da área de atuação. No Salmo 33, versículo 3, há uma instrução explícita para que os músicos toquem com habilidade e com alegria. Com base nisso, destaca-se a figura do *Worship Leader*, que deve buscar o aprendizado e a prática sistemática de suas partes musicais, internalizando-as de modo a extrair seu máximo potencial expressivo. Ao se equipar com conhecimentos e recursos técnicos adequados, o *Worship Leader* estará mais preparado para oferecer uma *performance* musical de excelência à sua comunidade, alinhada aos princípios bíblicos e às orientações propostas por Burgess (2024). Quando utilizados com discernimento, os recursos técnicos vocais podem não apenas ampliar as possibilidades expressivas, mas também superar limitações naturais da voz.

Pelo mesmo prisma, Cooper (2020) enfatiza a importância da capacitação do *Worship Leader* ao ministrar músicas, descrevendo que

música ruim⁴⁹ pode ter um efeito negativo no ouvinte. Pode tender a torná-lo não receptivo à intenção de um culto de adoração. Quando um líder de adoração (*Worship Leader*) não está preparado musicalmente, ele/ela pode parecer distraído, despreparado ou incompetente, o que deixa a congregação confusa e pouco impressionada com a grandeza de Deus. É vital que a pessoa que lidera o culto esteja extremamente confortável, musicalmente, para que ela esteja livre para liderar sem se sentir muito desapegada e rígida na comunicação do culto. (Cooper, 2020, p. 11, tradução minha).⁵⁰

⁴⁹ Aqui o autor não buscava fazer juízo de valor sobre o que é uma música boa ou ruim, mas, sim, apontar para a questão da execução musical. Músicas mal tocadas, com defasagem técnica instrumental e vocal, desafinações acentuadas, etc. podem afetar a congregação e trazer distrações durante o momento musical.

⁵⁰ No original: Poor music can have a negative effect on the listener. It can tend to make them not receptive to the intent of a worship service. When a worship leader is not prepared musically, he/she can seem distracted, unprepared or incompetent, which leaves the congregation confused and less than awe-struck of the greatness of God. It is vital that the person leading worship be extremely comfortable, musically, so that they are free to lead without feeling too detached and rigid in the communication of worship.

Nesse contexto, outro aspecto relevante — diretamente associado ao processo de preparação — é a possibilidade de o *Worship Leader* conduzir a comunidade de fé de maneira mais serena e confiante, uma vez que não haverá grandes preocupações com sua execução musical. Tal domínio técnico favorece a criação de uma atmosfera propícia à participação ativa da congregação, conforme argumenta Cooper (2020). Quanto maior o nível de preparamento técnico, maior será a confiança para exercer suas funções, reduzindo limitações de ordem musical. É importante destacar, entretanto, que cada voz possui características singulares, o que pode demandar preparações específicas. Todavia, com base na minha experiência prática e nas contribuições dos entrevistados, alguns elementos podem ser considerados aplicáveis de forma geral:

1. **Compreender o funcionamento individual de cada voz** – Cada voz possui registros próprios e limitações específicas. Quando o(a) vocalista se torna consciente tanto de seus pontos fortes quanto das áreas que precisam de desenvolvimento, ele(a) pode direcionar seu aperfeiçoamento de maneira mais estratégica, focando nos aspectos que realmente podem ser aprimorados;
2. **Desenvolver força e potência vocal** – A potência vocal está diretamente ligada ao condicionamento e à ativação dos músculos envolvidos no ato de cantar ou falar. Em outras palavras, os músculos que suportam a emissão vocal precisam ser exercitados de forma sistemática para que o(a) vocalista alcance maior controle e intensidade. Apenas cantar, sem exercícios específicos, não garante o fortalecimento desses músculos; por isso, aquecimento, exercícios vocais e arrefecimento são essenciais para o desenvolvimento completo da voz;
3. **Gravar-se e permanecer aberto(a) a feedbacks constantes** – O ato de se ouvir gravado permite ao(a) vocalista identificar com clareza os pontos positivos e negativos de sua *performance*. Essa prática possibilita intervenções mais precisas e direcionadas, tornando o processo de aprimoramento vocal mais eficaz e consistente;

Em relação ao contrabaixo, Abel Mendoza o destaca como um instrumento de significativa relevância, ressaltando que uma de suas principais singularidades na *Worship Music* é o uso frequente de distorções intensas — recurso pouco comum para o instrumento em

outros gêneros musicais. No que diz respeito às práticas instrumentais do contrabaixo nesse gênero musical, o baixista frequentemente se depara com a necessidade de optar entre tocar com ou sem palheta. Nessa perspectiva, é essencial que o músico desenvolva ambas as habilidades técnicas, dominando tanto a execução com os dedos quanto o uso adequado da palheta. A palheta, por sua vez, confere ao som maior presença de “ataque”, acentuando os transientes de cada nota. Já a técnica com os dedos proporciona um timbre mais encorpado e menos agressivo, podendo soar mais suave e aveludado.

Dessa forma, quando a música demanda tais características sonoras, a execução com os dedos tende a ser mais apropriada. Por outro lado, em arranjos mais densos, com múltiplos elementos musicais soando simultaneamente, a sonoridade mais agressiva obtida com o uso da palheta pode favorecer o destaque do contrabaixo na mixagem geral. Assim, compreender as demandas específicas de cada faixa é fundamental para orientar essa escolha técnica. Embora não existam regras absolutas no campo artístico-musical, observa-se que o uso da palheta é mais comum em músicas de andamento acelerado — frequentemente denominadas “músicas de celebração” no contexto cristão. Inversamente, em faixas mais lentas e introspectivas, é mais habitual a adoção da técnica de dedos, uma vez que uma sonoridade mais suave e menos incisiva se mostra mais condizente com a proposta estética.

Conforme já destacado por Abel Mendoza, no que se refere às características sonoras da *Worship Music*, instrumentos como a bateria e a guitarra são frequentemente descritos como possuindo timbres “enormes”, nas palavras do próprio entrevistado. Nessa conjuntura, caso não haja uma abordagem técnica adequada, o contrabaixo pode acabar sendo encoberto por essa densidade sonora. Para evitar tal apagamento na mixagem, é comum que baixistas recorram ao uso de pedais de efeito. Assim como ocorre com as guitarras, esses dispositivos oferecem possibilidades adicionais de timbragem, contribuindo para que o som do contrabaixo adquira maior presença no contexto musical. Um dos pedais mais recorrentes nesse cenário é o Aguilar Tone Hammer, amplamente utilizado por contrabaixistas atuantes na *Worship Music*, sendo frequentemente considerado um padrão de referência. Tal equipamento permite a inserção de efeitos como *overdrive* e saturação, o que resulta em características sonoras bastante específicas — que, segundo Abel Mendoza, se consolidaram como marca estilística dentro do gênero. Para mais, Sergio Augusto aponta para outro fator relevante na *Worship Music*, que são os pianos quase sempre sendo acompanhados por um *pad*. Ele relata que, em algumas obras musicais desse gênero, “quando não se tem esse *pad*, chega a causar um pouco de estranheza para aqueles

que já conhecem bem esse gênero musical.” (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24). Aguiar (2020) descreve a importância dos *pads* no referido contexto ao apontar que

o som produzido pelos *pads* – e aqui o termo é colocado no plural, porque está atrelado a uma multiplicidade de modulações operadas pela função – é de alta relevância para a condução do culto *worship*. Este som fornece uma espécie de ambientação acústica para os momentos rituais do culto, atuando como uma espécie de “almofada” sonora, conforme o próprio nome sugere. Os *pads* produzem um som instrumental de fundo que remete a um sentimento nostálgico e épico, de leveza e tranquilidade, e que dura praticamente todo o percurso do culto. Seu acionamento vai desde as músicas iniciais até as finais. (Aguiar, 2020, p. 85).

Conforme apontado pelos entrevistados, instrumentos como bateria, guitarra e piano são fundamentais para a construção estética da *Worship Music*, sendo responsáveis por moldar as características sonoras que definem o gênero. Ainda que alguns instrumentos não possuam a mesma centralidade dos já mencionados, isso não significa que sejam irrelevantes. É o caso do violão, cuja versatilidade permite que ele atue em diversas funções musicais — melódica, rítmica/percussiva e harmônica — o que o torna especialmente útil em distintos gêneros musicais. Na *Worship Music*, é comum que o violão exerça, predominantemente, uma função híbrida entre a harmonia e a percussão.

Para tanto, o desenvolvimento técnico da mão direita (no caso de músicos destros) é essencial, uma vez que essa é a responsável pela condução rítmica. Nesse sentido, a prática com metrônomo configura-se como um recurso eficaz para alcançar regularidade e precisão na execução. Considerando o caráter percussivo atribuído ao instrumento nesse contexto, a capacidade de manter um andamento estável e fiel ao tempo torna-se uma habilidade imprescindível ao violonista. Outro aspecto relevante para destacar o violão em meio à densidade da textura sonora está na prática de utilizá-lo com cordas soltas — ou som aberto — evitando o uso de pestanas. De fato, são raras, nesse estilo, as canções em que o violão é executado com pestanas. Em contrapartida, é bastante comum que ele seja tocado com cordas abertas ao longo de toda a música, mesmo que, para isso, se faça necessário o uso de capotrase⁵¹ em determinadas tonalidades.

Por outra perspectiva, tenho ciência de que muitos músicos cristãos que atuam no contexto sonoro da *Worship Music*, em suas respectivas igrejas locais, são voluntários. Alguns,

⁵¹ O capotrase é um pequeno acessório que se prende ao braço de uma guitarra ou violão para mudar a tonalidade das cordas. Além disso, ele permite que o instrumentista toque músicas em tonalidades diferentes enquanto usa os mesmos desenhos dos acordes, tornando mais fácil cantar junto ou tocar com outros músicos e, ainda, permite que o instrumentista toque acordes complicados com mais facilidade.

inclusive, podem não dispor de recursos financeiros para investir em aulas de instrumento/canto ou algo similar. Entretanto, existem técnicas e habilidades que podem ser aprendidas e desenvolvidas sem necessariamente precisar fazer investimentos financeiros. Sob essa ótica, vale destacar que todos os entrevistados desta pesquisa – embora, hoje, sejam *experts* e profissionais que trabalham com a *Worship Music* – iniciaram os seus processos formativos musicais atuando como voluntários nas suas igrejas. Nesse sentido, Winch (2014) aponta que para qualquer crescimento, sobretudo se referindo ao aspecto profissional, existe o treinamento na execução de uma técnica. Desse modo, entendemos que para qualquer tipo de crescimento é necessário um investimento, seja de tempo, de estudo ou - não obrigatoriamente - financeiro. Hoje em dia, com os materiais disponíveis em diversas plataformas, sempre há a possibilidade de aprendizado e desenvolvimento. De maneira geral, para nós cristãos, isso tudo não se trata especificamente sobre ter um culto extremamente profissional e técnico, mas, sim, para cumprir o que é orientado na bíblia quando explicitamente ela nos diz para tocarmos/cantamos com habilidade e alegria.

5.2 HABILIDADE: “O MÚSICO PRECISA SER MUITO MAIS ASSERTIVO COM RELAÇÃO AO LUGAR DO ESPECTRO SONORO EM QUE ELE VAI ENCAIXAR O SEU INSTRUMENTO.”

No que se refere às habilidades necessárias, os entrevistados destacam competências que contribuem para uma compreensão mais ampla sobre o que significa tornar-se um *expert* em *Worship Music*. A primeira habilidade ressaltada pelos representantes da plataforma Worship Online é a capacidade de trabalhar em equipe. Nesse contexto, espera-se que os músicos busquem soar de maneira coesa, atuando como uma banda integrada, e não como instrumentos isolados. A partir dessa premissa, entende-se que qualquer instrumentista estará potencialmente apto a atuar com eficácia em diferentes gêneros musicais. Os entrevistados enfatizam que a disponibilização de vídeos tutoriais para cada instrumento na plataforma visa principalmente o aprimoramento individual, mas sempre com o objetivo de aplicar esses conhecimentos de forma coletiva, dentro do contexto de uma banda ou equipe musical. Esse, segundo eles, deve ser o foco formativo de músicos iniciantes. Nesse cenário, como produtor e diretor musical da banda da Cidade Viva Academy, Sergio Augusto descreve uma de suas metodologias de ensino: geralmente, ele inicia tocando a música que será trabalhada e, a partir desse momento, orienta os alunos individualmente, buscando que cada um atinja a melhor

execução possível de acordo com suas habilidades específicas. Nesse contexto apresentado pelo entrevistado, Hendricks aponta que

a educação musical é baseada em padrões. É um catálogo que menciona quais tipos de música devem ser aprendidos ou a quais músicas os alunos devem ser expostos, com base em sua qualidade intrínseca (tradicional ou composicional) e incluindo suas qualidades representativas. (Hendricks, 2022, p. 63, tradução minha).⁵²

Por outro lado, Abel Mendoza aconselha que os músicos iniciantes na *Worship Music* cultivem paciência e não se deixem desanimar nos primeiros estudos, considerando que esse gênero musical é relativamente recente e, assim como qualquer outro, demanda tempo, prática e perseverança para que os objetivos sejam alcançados. Em especial para pianistas e tecladistas que desejam atuar nesse contexto sonoro, Abel recomenda que eles “não desanimem. Vocês não soarão/tocarão como Peter James e Ian McIntosh [referências musicais na *Worship Music*] logo após iniciar as suas aprendizagens. Isso leva anos. Isso requer bastante dedicação da sua parte, praticando com o seu instrumento.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Além disso, Abel sugere que os novos músicos busquem aulas com professores que possuam experiência nesse contexto musical, garantindo assim um acompanhamento mais direcionado e eficiente ao longo de sua trajetória de aprendizagem.

5.2.1 A Escolha Do Timbre Correto & Abordagens Musicais Na Worship Music

A escolha adequada de um timbre para uma música pode representar um fator determinante na *performance* e na produção musical, trazendo impactos positivos ou negativos para toda a obra. Nesse contexto, especialmente para pianistas e tecladistas, Abel Mendoza ressalta a importância de selecionar cuidadosamente o timbre a ser utilizado em cada instrumento. Ele relata ter vivenciado situações em que pianistas procuraram sua orientação, considerando que a *Worship Music* introduziu diversas possibilidades sonoras tanto para o piano quanto para o teclado. Uma das principais dificuldades enfrentadas por seus alunos estava justamente na seleção do timbre mais apropriado para cada música a ser executada. Abel descreve que sempre ensinou que

⁵² No original: Music education is based on standards. It is a catalog that mentions which kinds of music should be learned or which musics students should be exposed to, based on their intrinsic quality (traditional or compositional) and including their representative qualities.

na música ocidental, em sua grande maioria, os gêneros musicais usam as mesmas doze notas musicais. Sendo assim, o que faz um gênero soar diferente do outro é a sonoridade aplicada naquelas doze notas. O tipo de som utilizado. Tenho vivido nos últimos anos a experiência de ter vários pianistas chegando até mim questionando: como eu devo tocar *Worship Music*? Ao mesmo tempo em que afirmam: é fácil executar, tecnicamente falando. Todavia, o que tenho percebido é que, quando lhes dou um piano ou um sintetizador, e falo “toque *Worship Music*”, eles tocam como se estivessem executando uma obra de Beethoven ou Mozart. Isso não funciona na *Worship Music*. Então, a partir disso, consigo perceber que uma das maiores dificuldades para os pianistas/tecladistas que são virtuosos, e que conseguem tocar significativamente rápido, é: i) como tocar a menor quantidade de notas possíveis; ii) como tocar o mais devagar possível. Então, essa é realmente uma dificuldade. Os músicos querem demonstrar todas as suas habilidades técnicas quando tudo o que precisam fazer é tocar acordes simplificados, com o timbre correto, buscando servir a música da melhor maneira possível. Obviamente, isso tudo leva tempo e prática. (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

Nesse contexto, na *Worship Music*, o pianista desempenha um papel central. No passado, o pianista/tecladista precisava preencher sozinho várias camadas do espectro de frequências em igrejas e cultos, mas, atualmente, em cenários mais densamente instrumentados, essa abordagem se mostra inadequada. Assim, é essencial que o pianista/tecladista compreenda os espaços sonoros que pode ocupar, garantindo que sua contribuição fortaleça o todo da obra musical. Servir ao contexto de cada música deve ser sempre o objetivo principal e final de qualquer músico. Perguntas como: 1) o que a música/letra está comunicando? 2) o que os outros músicos estão fazendo? 3) como os timbres e sons que eu, como tecladista/pianista, estou trazendo podem contribuir para a obra? — podem orientar o processo de criação e produção musical nesse gênero. De maneira análoga, no caso dos guitarristas, Sergio Augusto compartilha um ensinamento relevante de seu processo formativo, que impactou significativamente sua atuação como performer e produtor na *Worship Music*: a escolha adequada do timbre da guitarra. Ele enfatiza que o timbre ideal não é apenas aquele que soa bem isoladamente, mas aquele que se integra harmonicamente ao conjunto, especialmente no contexto de uma banda. Sergio Augusto ressalta que, em uma música da *Worship Music*, normalmente são encontrados

cinco, seis camadas de teclados/sintetizadores. Três, quatro ou até mesmo cinco guitarras de uma só vez. Dois violões, e assim por diante. Desse modo, no espaço sônico, o músico precisa ser muito mais assertivo com relação ao lugar do espectro sonoro em que ele vai encaixar o seu instrumento. Para tanto, se o músico no contexto da *Worship Music* não tiver zelo pelo seu timbre, ele muito facilmente vai se perder em uma vastidão de sonoridades. Então, eu diria que a **timbragem** nesse gênero musical é mais intencional do que em qualquer outro gênero, visto que são muitos elementos acontecendo ao mesmo

tempo, e cada elemento tem que ter o seu lugar. É como você colocar várias pessoas em um quarto pequeno. Essas pessoas vão ter que se espremer um pouco, e elas precisarão ser muito específicas sobre aonde vão colocar os seus pés para poderem caber naquele espaço. Da mesma maneira com a *Worship Music*. São muitos elementos, então, cada elemento precisa ser muito bem pensado e assertivo para caber em um espectro sonoro. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Nesse contexto, a fala de Sergio Augusto suscita reflexões importantes sobre o papel da guitarra elétrica na *Worship Music*, considerando sua notável relevância dentro desse gênero musical. Trata-se de um instrumento que, em geral, compartilha as mesmas faixas de frequências ocupadas pelas vozes. Diante disso, conforme apontado pelos entrevistados da Worship Online, torna-se imprescindível que o guitarrista desenvolva uma escuta atenta e sensível, a fim de integrar seu instrumento de maneira coesa e musical ao conjunto sonoro, incluindo vozes e demais instrumentos. Questões como: a) o que as melodias estão fazendo? b) o que os vocais estão cantando? c) o que os outros instrumentos estão executando? São fundamentais para que o guitarrista reflita sobre como posicionar sua atuação musical. O objetivo é fornecer suporte harmônico e melódico à canção, sem competir ou distrair a atenção do público. Assim, a escuta ativa — mais do que qualquer outro aspecto técnico — configura-se como uma habilidade essencial para o guitarrista dentro desse contexto.

Ademais, nesse gênero musical, é comum que instrumentos como teclados, pianos e bateria desempenhem funções que contribuem simultaneamente para os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos da obra musical. Um ponto de partida pertinente para guitarristas consiste em compreender e internalizar as figuras musicais executadas por esses instrumentos, de modo a poder replicá-las com variações de timbres ou mesmo em faixas de frequência distintas. Por outro lado, efeitos sonoros como os *swells*⁵³ — característicos da *Worship Music* — revelam-se eficazes na construção de atmosferas sonoras. Além disso, identificar trechos da música em que as vozes não estejam presentes pode representar uma oportunidade estratégica para inserções da guitarra, estabelecendo “diálogos” musicais entre os vocais e o instrumento, contribuindo assim para a expressividade geral da obra.

Assim como ocorre com qualquer outro instrumento, a função da guitarra elétrica é contribuir para que a música, em sua totalidade, soe de maneira coesa e esteticamente agradável. A quantidade de notas executadas em um curto intervalo de tempo não é um critério

⁵³ *Guitar Swell* é uma técnica/efeito com o objetivo de criar ambientes musicais e preencher o espaço sonoro aumentando gradualmente o volume de uma nota ou acorde enquanto se toca. A técnica pode ser executada através do uso do botão de volume da guitarra, começando com ele partindo do zero e aumentando-o gradativamente enquanto se toca.

determinante para avaliar a qualidade de um músico; mais relevante é sua capacidade de empregar a técnica a serviço da música. Um bom instrumentista é, antes de tudo, aquele que se coloca a serviço da obra musical. É sabido, entre músicos, que há prazer no processo criativo individual — como ao desenvolver arranjos e frases no ambiente doméstico. Contudo, ao final, o que realmente importa é o que melhor serve à canção, conforme observa Sergio Augusto. Cabe destacar que, em termos gerais, as composições no repertório da *Worship Music* tendem a apresentar estruturas harmônicas simples, com progressões que usualmente variam entre quatro e seis acordes.

Embora isso possa não representar um alto grau de complexidade técnica, abre-se, nesse contexto, um amplo espaço para a criatividade dos músicos — especialmente na escolha de timbres, sonoridades, técnicas de execução, pedais, instrumentos, amplificadores e demais recursos expressivos. Tais decisões, contudo, não são triviais, uma vez que cada música demanda uma abordagem específica. Para alcançar um resultado musicalmente satisfatório, torna-se essencial selecionar adequadamente as ferramentas que melhor atendam não apenas às exigências técnicas da composição, mas também às emoções e atmosferas que ela busca evocar.

Por fim, no que tange à *performance* ao vivo dos guitarristas, destaca-se a recorrência do uso de duas ou mais guitarras no contexto da *Worship Music*. Diante disso, torna-se fundamental considerar o som das guitarras de maneira integrada — isto é, como a soma dos canais de guitarra se articula sonoramente — em vez de se ater exclusivamente à sonoridade individual de cada instrumento. Nesse cenário, a escuta atenta do que os demais músicos estão executando revela-se essencial, especialmente em momentos de improvisação ou espontaneidade. De modo geral, alcançar uma sonoridade coesa entre múltiplas guitarras constitui um desafio técnico e estético significativo.

De modo semelhante, na *Worship Music*, instrumentos de corda, como o violino e o violoncelo, exigem do músico habilidades que vão além da mera execução técnica das notas. O desempenho eficaz desses instrumentos depende da capacidade de perceber e ocupar conscientemente o espectro sonoro, escolhendo registro, intensidade, momento de entrada e técnicas de arco que melhor complementem os vocais, a base harmônica e os demais instrumentos da banda. O violino sustenta camadas sonoras suaves ou padrões repetitivos, criando uma sensação etérea, contemplativa ou expansiva, enquanto o violoncelo adiciona profundidade e gravidade à textura, reforçando a base melódica e conferindo solenidade nos momentos de adoração. Ambos os instrumentos atuam como complemento harmônico e melódico, frequentemente duplicando linhas vocais em oitavas ou harmonizando melodias

principais, reforçando a unidade do canto congregacional. Privilegiam ritmos simples e arcos longos e sustentados, participando de crescimentos graduais de intensidade ou pontuando mudanças dinâmicas, como a preparação de um refrão.

Diferentemente do virtuosismo típico da música clássica de concerto, na *Worship Music* esses instrumentos não se apresentam como protagonistas, mas como suporte emocional e textural, integrando-se a vocais e demais instrumentos para construir a atmosfera de adoração característica do gênero. Em produções contemporâneas, violino e violoncelo podem ser processados com efeitos de *reverb* e *delay*, exigindo sensibilidade e domínio técnico do músico para ampliar a sensação de espaço e transcendência sonora sem sobrecarregar a mixagem. A habilidade do músico, portanto, manifesta-se não apenas na execução correta das notas, mas principalmente na capacidade de integrar seu instrumento ao contexto sonoro coletivo, equilibrando timbre, registro, dinâmica e textura, contribuindo de forma consciente para a construção gradual de intensidade e para a experiência emocional e espiritual do público.

Essa perspectiva amplia-se quando se considera que a simplicidade estética e harmônica da *Worship Music*, frequentemente apontada por críticos como sinal de limitação técnica, na realidade exige um tipo distinto de competência musical. A execução eficaz nesse contexto demanda escuta refinada, domínio dos aspectos texturais e discernimento sobre o espaço ocupado por cada instrumento dentro do espectro sonoro. Assim, a simplicidade não se opõe à complexidade, mas revela outro tipo de sofisticação — baseada na intencionalidade estética, na colaboração sonora e na busca por equilíbrio e coerência musical.

Um dos argumentos frequentemente levantados por críticos da *Worship Music* refere-se à simplicidade harmônica característica de grande parte de seu repertório, que costuma apresentar entre quatro e seis acordes. Para esses críticos, tal estrutura seria indicativa de uma suposta limitação criativa ou de uma redução da qualidade musical. Contudo, essa interpretação mostra-se questionável quando observada à luz da própria história da música popular, na qual diversas obras reconhecidas e de ampla circulação também se constroem a partir de estruturas harmônicas simples, sem que isso comprometa sua expressividade ou relevância artística. Um exemplo é a canção “*Beat It*”, de Michael Jackson, composta com apenas três acordes. Apesar da simplicidade de sua base harmônica, trata-se de uma obra reconhecida por seu impacto cultural e musical. Cabe destacar que a gravação contou com a participação de músicos experientes, como o guitarrista Steve Lukather — vencedor de cinco prêmios Grammy e atuante em produções de grande importância no cenário musical. A atuação desses músicos demonstra

que a qualidade de uma obra não depende necessariamente da complexidade harmônica, mas da coerência estética e da intencionalidade artística presentes no processo criativo.

Ademais, a decisão de não executar determinadas notas ou acordes em certos momentos pode configurar uma escolha estética e composicional consciente, orientada pela busca de equilíbrio, espaço e expressividade. Assim, comprehende-se que a competência de um músico não se mede pela quantidade de notas ou acordes que executa, mas por sua capacidade de contribuir, com sensibilidade e propósito, para a construção coletiva e significativa da obra musical.

5.2.2 A Importância Da Teoria Musical/Nashville Numbers

Sob outra perspectiva, Sergio Augusto orienta os músicos em início de formação a buscarem aprofundamento em teoria musical. Dentre os tópicos destacados por ele, incluem-se a construção de acordes, os campos harmônicos derivados de diferentes tonalidades, escalas, intervalos e, sobretudo, o desenvolvimento da percepção musical. Sua abordagem pedagógica enfatiza a importância de uma base sólida nos fundamentos da teoria musical, com o objetivo de proporcionar aos estudantes uma compreensão mais ampla e aplicável ao contexto prático. Para o entrevistado, tal domínio é essencial para a atuação eficaz no contexto sonoro da *Worship Music*, especialmente na Cidade Viva, onde desempenha suas principais atividades musicais. Nessa conjuntura, Cooper (2020) evidencia que “a teoria musical fornece uma perspectiva ampla para todos os estilos de música. Isso é especialmente verdadeiro para os *Worship Leaders* (líderes de adoração) que veem e tocam música de muitos gêneros”. (Cooper, 2020, p. 19, tradução minha).⁵⁴ Além disso, Sergio Augusto ressalta que a compreensão dos graus musicais constitui um dos elementos centrais no aprendizado da teoria musical, especialmente por sua recorrência na comunicação entre músicos. O entrevistado também menciona a importância dos *Nashville Numbers*, sistema que conheceu durante sua formação nos Estados Unidos, como recurso fundamental na organização harmônica e na prática coletiva. Nessa conjuntura, Sergio Augusto descreve que

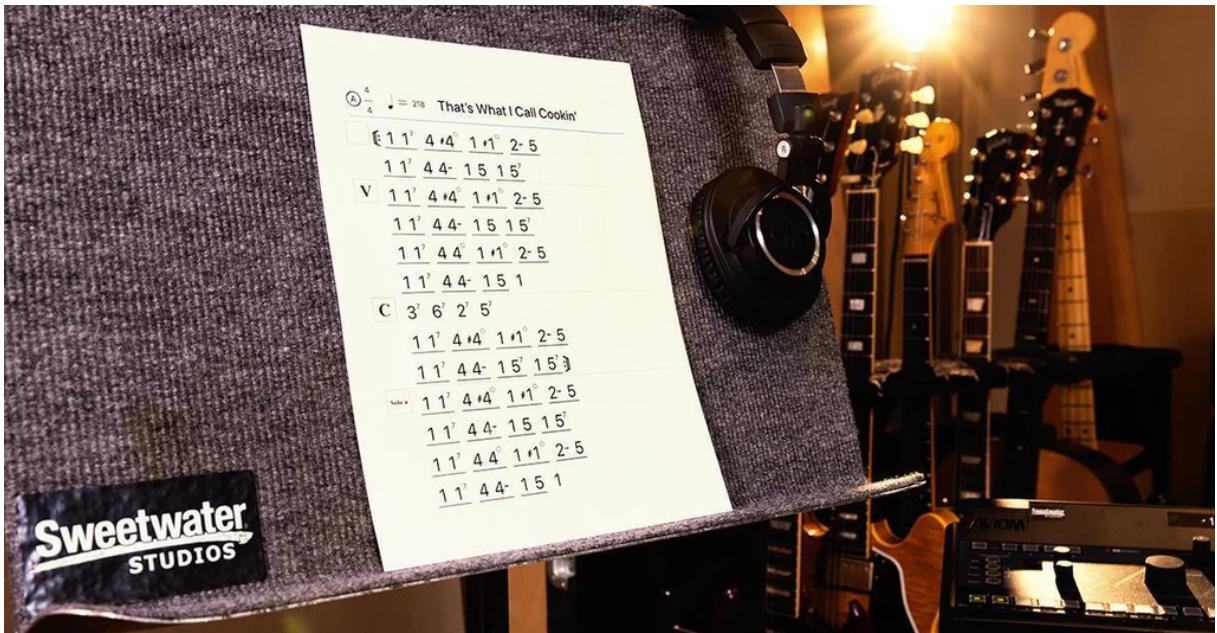
os números de Nashville, basicamente, são usados para atribuir números aos acordes de uma música de acordo com sua posição na escala, permitindo que músicos transponham rapidamente. Então, o primeiro grau de uma tonalidade a gente chama de 1, e assim por diante, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Sendo assim, uma

⁵⁴ No original: Music theory provides a broad perspective to all styles of music. This is especially true for worship leaders who see and play music from many genres.

das minhas primeiras práticas de ensino é essa. Eu ensino os fundamentos. Um pouco da teoria para que a gente possa ter uma boa base para trabalhar. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

De modo geral, o sistema numérico de Nashville consolidou-se como uma forma ágil e funcional de notação musical. Desenvolvido no final da década de 1950 por Neil Matthews, integrante do grupo vocal The Jordanaires — conhecido por acompanhar Elvis Presley e outros artistas de destaque —, o método tornou-se amplamente adotado na América do Norte. Seu principal diferencial é a flexibilidade tonal: ao substituir os acordes por números que representam os graus da escala, permite a transposição imediata para qualquer tonalidade. Conforme observa Sergio Augusto, esse sistema contribui significativamente para a comunicação entre músicos e a escrita harmônica de arranjos, surgindo como uma alternativa prática ao sistema tradicional de algarismos romanos e baixo cifrado, comumente presente no ensino formal de teoria musical. Os *Nashville Numbers* passaram a ser utilizados por músicos de estúdio, instrumentistas de turnês e por bandas atuantes na música cristã contemporânea.

Figura 7: notação musical escrita a partir dos *Nashville Numbers*.



Fonte: Sweetwater Studios, 2022.

5.2.3 Instrumentação Basilar Na Worship Music

Ao analisarmos diferentes gêneros musicais, é possível identificar determinados instrumentos como elementos estruturantes em suas respectivas configurações sonoras. Na

bossa nova, por exemplo, o violão ocupa papel central, sendo difícil imaginar composições do gênero sem as contribuições rítmicas e harmônicas de João Gilberto. Ainda que existam exceções — obras que prescindem desse instrumento — o violão pode ser considerado um pilar da sonoridade bossa-novista. O mesmo se dá com a *Worship Music*. No que diz respeito à instrumentação-base utilizada no contexto atual da *Worship Music*, Joshua Morton a descreve como

estilo que utiliza o uso de uma banda de *Rock* com várias peças. Este estilo inclui guitarras, sintetizadores, bateria e um pequeno número de vocalistas. A música utilizada é geralmente escrita recentemente, mas pode utilizar músicas que foram escritas em meados da década de 1990. A maioria, se não todas as músicas, seriam consideradas coros de louvor e adoração. *Worship Leaders* são tipicamente bastante carismáticos. Iluminação, som e tecnologia são altas prioridades na *Worship Music*. (Morton, 2020, p. 5, tradução minha).⁵⁵

Nesse contexto, Sergio Augusto destaca alguns instrumentos considerados fundamentais para a constituição da sonoridade da *Worship Music*, a fim de demonstrar sua abordagem pedagógica em relação a cada um deles. Iniciando pela bateria, o entrevistado orienta os músicos quanto ao uso dos pratos — se devem soar mais abertos ou fechados, com maior ou menor densidade de notas — além de oferecer diretrizes sobre a regulação dos *builds*. Em relação ao contrabaixo, Sergio aconselha sobre a aplicação de distorções, recurso amplamente característico desse gênero musical, e enfatiza a importância da integração entre baixo e bateria, especialmente na articulação das frequências graves, como o bumbo e as linhas de baixo. Já com os guitarristas, sua orientação recai principalmente sobre o uso adequado de pedais e pedaleiras, buscando uma sonoridade que se integre de maneira coesa ao conjunto musical. Nas suas palavras:

de maneira geral, o guitarrista não toca sem pedaleira, então, eu vou instruí-lo na configuração dos seus pedais de *overdrive* ou da sua distorção. Basicamente, busco orientar na construção de timbre como um todo. O quanto de distorção usar, se mais aguda ou mais grave, etc. A guitarra na *Worship Music* tende a ser bem mais aguda do que em outros gêneros musicais, e isso às vezes pode aparentar ser irritante em primeira mão, mas é o que faz a guitarra realmente brilhar na gravação e na *performance* da *Worship Music*. Busco orientar o guitarrista a configurar bem a sua distorção, se ele deve deixar muito ou pouco distorcido. A distorção na *Worship Music* é geralmente

⁵⁵ No original: Style that utilizes the use of a multi-piece rock band. This style includes guitars, synthesizers, drum set, and a small number of vocalists. Music utilized is typically newly written, but may utilize music that was written as early as mid-1990s. Most, if not all music, would be considered praise and worship choruses. *Worship Leaders* are typically fairly charismatic. Lighting, sound, and technology are high priorities in worship.

média. Além disso, a escolha de captadores da guitarra também faz muita diferença, então, a guitarra geralmente vai ter várias opções de captadores. Por exemplo, um é o *Stratocaster*, que é o modelo mais clássico de guitarra que a gente pode dizer, e ela tem cinco opções. Sendo assim, busco orientar em qual das cinco posições o músico guitarrista deve colocar a guitarra, em cada momento da música. Geralmente, partes mais suaves eu oriento o captador do braço, que é mais suave, e em partes mais altas da música - que requerem mais distorção - usualmente, o captador da ponte é mais aconselhado. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Além disso, no que se refere aos violonistas, Sergio Augusto relata que procura orientá-los a seguir os padrões rítmicos estabelecidos pela bateria, especialmente com a mão direita. Em relação aos pianistas/tecladistas, destaca a importância de conduzir tanto as bases harmônicas quanto as melodias, elementos recorrentes na estética sonora da *Worship Music*. O entrevistado ressalta que *riffs*⁵⁶ e frases melódicas marcantes executadas nesses instrumentos constituem características fundamentais do gênero. Ademais, enfatiza a necessidade de orientar esses músicos quanto à escolha adequada das regiões do teclado, a fim de evitar conflitos de frequências — especialmente nas regiões graves — com outros instrumentos, como o contrabaixo. Sergio descreve que observa

se o pianista está fazendo os acordes bem e se ele está tocando em uma região de frequências adequada. O piano na *Worship Music* tende a ficar na região mais média das teclas, mais ou menos entre o C2 e o C5, que é a região onde o piano, geralmente, vai soar melhor no contexto sonoro da *Worship Music*. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

De maneira semelhante, os entrevistados da plataforma Worship Online apontam o piano e as guitarras como dois dos instrumentos mais representativos da sonoridade característica da *Worship Music*. Segundo eles, apenas a presença desses dois elementos já permite identificar traços distintivos do gênero. Em contraponto, Abel Mendoza ressalta a importância central dos sintetizadores, defendendo que a *Worship Music* não teria a mesma identidade sonora sem esses recursos marcantes. Ainda assim, ele reconhece a relevância das guitarras, especialmente pela capacidade de criar ambientes a partir de timbres variados. Por outro lado, Sergio Augusto atribui à bateria o papel de instrumento mais determinante no gênero, afirmando que ela é a principal responsável por definir, em suas palavras, o “*feeling*”

⁵⁶ *Riff* é uma sequência curta e repetitiva de notas ou acordes, geralmente de forte apelo rítmico e melódico, que serve como elemento estrutural ou distintivo em uma composição. Frequentemente associado a instrumentos como a guitarra ou o teclado, o *riff* contribui para a identidade sonora de um trecho ou da obra como um todo.

da música para os demais integrantes da banda. Para ilustrar sua argumentação, ele apresenta um exemplo prático de como a atuação do baterista pode impactar diretamente a construção sonora de uma obra no contexto da *Worship Music*.

Por exemplo, em uma música mais agitada, se o baterista executar colcheias em um chimal mais fechado, isso vai afetar diretamente como guitarrista. Então, em vez de tocar notas mais contínuas, abertas - com mais distorção - talvez eu acrescente um pouco mais de *delay*, um pouco mais de *reverb*. Talvez eu toque mais *staccato*, talvez eu toque com menos efeitos. Do mesmo modo o tecladista, que vai usar mais ou menos camadas de *pads* ou sintetizadores, apenas porque o baterista mudou o seu modo de abordar o instrumento. Então, assim, para responder à pergunta, eu acho que a bateria tem muita evidência nesse estilo musical. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

De forma complementar, Abel Mendoza corrobora a perspectiva de Sergio Augusto ao reconhecer a relevância da bateria na *Worship Music*. O músico enfatiza que esse instrumento deve soar de maneira “grandiosa”, característica que, segundo ele, é essencial para atender à estética sonora própria do gênero musical.

5.2.4 A Figura Fundamental Do Diretor Musical Na Worship Music

Nesse contexto, torna-se relevante contextualizar a função do diretor musical, figura de destaque na *Worship Music*, assim como em outros gêneros musicais. Embora essa função exista há muitos anos, sua importância tem recebido maior visibilidade recentemente, consolidando-se como elemento central nas bandas, especialmente no âmbito da *Worship Music*. Com ampla experiência atuando como diretor musical, inclusive em contextos internacionais, Sergio caracteriza essa função como análoga à de um maestro, respeitadas as devidas proporções. Ele prossegue relatando que, em um momento de *performance*,

o diretor musical é a pessoa que vai estar se comunicando com a banda durante a música e vai estar dando orientações relacionadas à dinâmica. Além disso, o diretor musical vai estar trazendo esclarecimentos quanto à harmonia - principalmente nos momentos espontâneos - direcionando o que a banda deve fazer naquele momento, além de qual parte da música vai ser tocada, quantas vezes vai repetir e como é que vai ser a dinâmica naquele momento. O maestro, no contexto de orquestra, é responsável por dar as deixas de quando cada sessão de instrumentos vai iniciar. Por exemplo, sabemos que em muitas obras orquestrais existem pausas longas para alguns instrumentos e, na minha formação musical, eu aprendi que um bom maestro vai buscar dar uma deixa, ele vai fazer aquele contato visual e com as suas mãos ele vai gesticular para que os respectivos instrumentos entrem no momento correto. Então, sendo

assim, o maestro vai dar as deixas de entrada - ou pontuações de melodias - importantes em cada momento da música, e o diretor musical vai fazer basicamente esse papel dentro da banda. Vale ressaltar que toda essa comunicação é feita através de fones de ouvido. O diretor musical possui um microfone que serve para ele se comunicar internamente com a banda. Apenas os músicos no palco ouvem. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Além disso, Sergio pontua que, embora não tivesse sido especificamente contratado pela Liberty University para exercer essa função, ele considera que aquele contexto foi, de certa forma, educacional, pois estava ali contribuindo com conhecimentos e oferecendo orientações técnicas e artísticas a outros músicos. Assim, tornou-se também um espaço formativo para ele.

No que se refere à figura do diretor musical no contexto sonoro da *Worship Music* — complementando o que foi mencionado por Sergio Augusto —, alguns aspectos adicionais merecem destaque. Para além da responsabilidade por decisões técnicas e musicais durante a *performance*, uma de suas funções centrais é a mediação da comunicação entre o *Worship Leader* e os demais integrantes da banda. O *Worship Leader* é o agente responsável pela condução da congregação durante os momentos de louvor e adoração. Assim, é possível que, em determinadas ocasiões, esse líder sinta-se impulsionado a realizar algo não previamente planejado, visando intensificar a experiência coletiva da igreja. Nesses casos, compete ao diretor musical compreender a direção proposta e, com base nisso, conduzir a banda de forma coesa, assegurando uma resposta musical unificada diante da espontaneidade do momento.

Nessa conjuntura, no que se refere às funções do *Worship Leader* e do diretor musical em situações que demandam habilidades específicas, Christopher Winch destaca que “ter adquirido uma habilidade na execução de um tipo de tarefa é ter adquirido a capacidade de executá-la em condições contextualmente relevantes”⁵⁷ (Winch, 2014, p. 52, tradução minha). Ademais, no contexto geral das bandas, é comum que os vocalistas utilizem sinais gestuais e corporais como forma de comunicação não verbal com os demais integrantes, indicando direcionamentos musicais durante a *performance*. No universo da *Worship Music*, essa prática também se faz presente. Cabe ao diretor musical estar atento a esses sinais emitidos pelo *Worship Leader*, interpretá-los adequadamente e conduzir a banda de forma coesa, atuando em parceria com ele. Essa dinâmica colaborativa reforça a ideia de coletividade, expressa inclusive na designação comum das bandas nesse contexto: *Worship Team*. Como exemplo prático, podem-se citar gestos que indicam a repetição de trechos, a transição para determinada seção

⁵⁷ No original: To have acquired a skill in carrying out a type of task is to have acquired the ability to carry it out in contextually relevant conditions

musical ou a finalização de uma música. Um exemplo prático de alguns desses sinais comunicativos seria:

Figura 8: Sinais⁵⁸ para comunicação entre *Worship Leaders* e diretores musicais/bandas.



Fonte: arquivos do autor, 2024.

Desse modo, no contexto da habilidade, conforme apresentada por Winch (2014), a atuação do diretor musical na *Worship Music* evidencia um domínio prático que transcende a mera execução técnica, envolvendo discernimento, antecipação e capacidade de resposta em situações contextualmente complexas. A habilidade, nesse caso, manifesta-se não apenas na destreza musical, mas também na aptidão de coordenar múltiplos elementos simultaneamente, garantindo que todos os aspectos técnicos, artísticos e comunicacionais estejam alinhados antes e durante a *performance*. Antes do momento musical, por exemplo, cabe ao diretor musical assegurar que cada detalhe esteja devidamente planejado: compreender o tempo destinado ao

⁵⁸ Na tradução para o português: 1) top = início da música; 2) chorus = refrão; 3) pre-chorus = pré-refrão; 4) bridge = ponte; 5) tag line = repetição de uma parte curta da música, que serve como uma ênfase final; 5) end song = finalização da música;

momento musical, alinhar tonalidades e transições de forma coerente com o *Worship Leader*, antecipar possíveis imprevistos e propor soluções alternativas (como planos “B” ou “C”) que garantam a fluidez da execução. Esse preparo revela um tipo de saber prático que, segundo Winch (2014), é caracterizado pela capacidade de atuar com competência em condições variáveis e relevantes ao contexto. Durante os ensaios, a habilidade do diretor musical também se expressa em sua sensibilidade para perceber as potencialidades e limitações da equipe, buscando equilibrar o desempenho coletivo. Ele deve avaliar se todos conhecem bem suas partes, se o som está equilibrado, se as *MultiTracks* estão funcionando adequadamente e se os níveis de áudio e comunicação interna são satisfatórios. O mesmo se aplica à atenção visual — ao monitorar o *Worship Leader*, o baterista, as telas e os demais músicos —, uma tarefa que exige concentração e percepção situacional apurada.

No momento da *performance/ministração*, a habilidade ganha uma dimensão ainda mais evidente. O diretor musical deve ser capaz de reagir instantaneamente às mudanças de direção propostas pelo *Worship Leader*, ajustando a banda em tempo real, sem comprometer a coesão musical. Trata-se de uma capacidade que envolve julgamento estético, domínio técnico e controle emocional, sustentados pela familiaridade com o repertório e pela experiência acumulada em contextos semelhantes. Nessa conjuntura, a “habilidade” descrita por Winch não se restringe a um saber-fazer mecânico, mas a um conhecimento prático aplicado em circunstâncias complexas e interativas, onde cada decisão influencia diretamente a experiência coletiva da adoração. Assim, a figura do diretor musical, no âmbito da *Worship Music*, exemplifica de modo notável o conceito de habilidade como competência prática em ação: a conjunção entre preparo, percepção e execução eficaz, em um ambiente que demanda tanto excelência técnica quanto sensibilidade espiritual e colaborativa.

5.2.5 A Confiança Resultante Da Preparação/Elevation Worship Em João Pessoa

Outra habilidade destacada pelos entrevistados da plataforma Worship Online refere-se à confiança decorrente de uma preparação adequada. Para o *Worship Leader*, esse preparo é indispensável. Estudar e memorizar letras e melodias, internalizar as estruturas musicais, dominar possíveis harmonizações vocais e ensaiar as transições entre as músicas são requisitos fundamentais esperados de um líder comprometido com suas atribuições. Uma vez consolidadas essas competências técnico-musicais, o *Worship Leader* pode direcionar sua atenção à condução da comunidade, exercendo plenamente sua função ministerial. A esse

respeito, destaca-se uma experiência observada durante a apresentação da banda Elevation Worship em João Pessoa, em 2023, ocasião em que tive a experiência de dividir o palco e a produção do evento com a banda. A confiança demonstrada pelos *Worship Leaders* no palco foi notável, sobretudo pelo domínio da cena e pela postura serena diante de um público novo, em contexto internacional. Essa segurança, fruto de uma preparação prévia rigorosa, resultou em uma condução leve e envolvente, proporcionando uma experiência singular aos presentes.

Ademais, destaca-se um aspecto particularmente característico e relevante da banda Elevation Worship, observado durante sua passagem por João Pessoa, que diz respeito à forma como encerram suas canções — especialmente nos momentos espontâneos, nos quais a banda é conduzida pelo *Worship Leader* ou por um pastor. Nessas ocasiões, são utilizadas frases e combinações harmônicas previamente estabelecidas, coordenadas pelo diretor musical. De acordo com os integrantes da banda, a intenção por trás dessas estruturas musicais é intensificar a experiência de adoração dos participantes. Assim, nos instantes finais de cada música, durante os momentos de celebração e entusiasmo, o diretor musical aciona comandos específicos que promovem ataques coordenados entre os instrumentistas. Ressalta-se, nesse processo, a elevada exigência de escuta ativa, concentração e domínio dos comandos por parte dos músicos, o que demanda um alto nível de excelência técnica e musical.

Devido a minha experiência na *Worship Music*, eu já tinha conhecimento prévio desses comandos, todavia, não tinha tido a experiência de ver a Elevation Worship executando-os ao vivo, apenas nas plataformas de *streaming* ouvindo as músicas da banda. A experiência presencial ampliou minha compreensão sobre os aspectos performáticos e musicais presentes no gênero. Assim, passo a descrever a função de cada um desses comandos, com o intuito de evidenciar, de maneira detalhada, um dos elementos musicais que consolidam a Elevation Worship como uma das principais referências no cenário sonoro da *Worship Music* contemporânea. A execução desses “movimentos” musicais, que exigem escuta ativa apurada, revela um elevado nível de habilidade técnica por parte dos músicos envolvidos.

1. ***READY AND*** – Quando o diretor musical utiliza essa expressão, ele anuncia logo em seguida um número, que indica o grau da tonalidade que a banda deve executar de forma coordenada. Por exemplo, se a música termina de maneira grandiosa no quarto grau e o diretor fala *READY AND ONE*, todos atacam o primeiro grau/tônica. Se disser *READY AND FIVE*, todos atacam o quinto grau, e assim sucessivamente. O baterista desempenha papel vital, coordenando ritmo, dinâmica e velocidade dos

ataques, enquanto os demais músicos acompanham pelo microfone de comunicação e observam o baterista para garantir total sincronização. Os instrumentos harmônicos sustentam o grau requisitado, e a bateria mantém as notas nos tambores e pratos até o próximo comando, proporcionando uma sensação de grandiosidade;

2. ***WALK IT UP*** – Indica que, ao finalizar a música em um determinado grau, três ataques ascendentes devem ser realizados a partir desse ponto. Por exemplo, se a música termina no quarto grau, os músicos atacam o quarto, quinto e sexto grau de maneira coordenada. Se o comando for repetido, o ataque parte do grau atual, continuando a sequência ascendente;
3. ***WALK IT DOWN*** – Funciona de forma análoga ao *WALK IT UP*, mas os ataques são descendentes. Por exemplo, terminando no quarto grau, os músicos atacam o quarto, terceiro e segundo grau de forma coordenada;
4. ***QUICK WALK IT UP*** – Semelhante ao *WALK IT UP*, porém os ataques devem ser executados com o dobro da velocidade;
5. ***QUICK WALK IT DOWN*** – Idêntico ao *WALK IT DOWN*, com a diferença de que os ataques são realizados em velocidade dobrada;
6. ***WALK UP*** – Similar ao *WALK IT UP*, mas apenas dois graus ascendentes são atacados, em vez de três;
7. ***WALK DOWN*** – Similar ao *WALK IT DOWN*, mas apenas dois graus descendentes são atacados;
8. ***FOURTEEN*** – Quando usado, indica que o primeiro e o quarto grau da tonalidade devem ser atacados de forma combinada e coordenada;
9. ***TWIST IT UP*** – Indica que três ataques coordenados devem ser executados nos graus quinto, sexto e quarto, independentemente do grau em que os músicos estejam sustentando;

10. **PASS HITS** – O diretor fala *PASS* seguido de dois números/graus, que podem ser aleatórios, e esses graus devem ser atacados simultaneamente. Por exemplo, *PASS SIX FOUR* indica ataques nos graus sexto e quarto;
11. **READY AND FLAT SEVEN** – Comando que indica atacar o sétimo grau bemol da tonalidade;
12. **WALK UP FROM FLAT SEVEN** – Significa que devem ser atacados/tocados o sétimo grau bemol e o sétimo grau da tonalidade;
13. **WALK IT UP FROM FLAT SEVEN** – Indica três ataques partindo do sétimo grau bemol: sétimo grau bemol, primeiro grau/tônica e segundo grau da tonalidade;

Figura 9: Elevation Worship no Centro de Convenções Cidade Viva - João Pessoa.



Fonte: arquivos do autor, 2023.

Figura 10: Elevation Worship no Centro de Convenções Cidade Viva - João Pessoa.



Fonte: arquivos do autor, 2023.

A Elevation Worship é amplamente reconhecida como uma das principais referências da *Worship Music* no cenário internacional, fato evidenciado por seus expressivos indicadores de alcance nas principais plataformas de *streaming*, como YouTube, Spotify, Deezer e Apple Music. No momento da redação deste relato, em junho de 2025, o canal da banda no YouTube ultrapassa a marca de quatro bilhões de visualizações, enquanto no Spotify registra mais de 8,3 milhões de ouvintes mensais. Para além dos números, a experiência de presenciar uma *performance* da banda ao vivo proporcionou aprendizados significativos, especialmente no que diz respeito à conduta profissional de seus integrantes. Um aspecto que se destacou foi a postura dos músicos durante a passagem de som: todos, sem exceção, mantiveram-se em completo silêncio, aguardando pacientemente o momento destinado a cada um para realizar seus ajustes técnicos. Esse comportamento evidencia um elevado nível de profissionalismo e respeito pelos processos coletivos de preparação técnica. Nessa conjuntura, Christopher Winch – ao falar sobre a execução de uma habilidade – aponta que “as condições contextualmente relevantes nas quais uma habilidade precisa ser praticada em situações profissionais normalmente inclui [...] a necessidade de produzir um produto ou serviço excelente dentro dessas condições operacionais.”⁵⁹ (Winch, 2014, p. 53, tradução minha). O que Winch (2014) descreve tornou-

⁵⁹ No original: The contextually relevant conditions in which a skill needs to be practiced in professional situations will typically include [...] the need to produce an excellent product or service within these operational conditions.

se evidente durante os ajustes da banda em seus respectivos fones de ouvido. Cada integrante utilizava gestos previamente combinados com o técnico de monitor, sinalizando de forma não verbal o que estava em excesso ou em falta na mixagem individual — tudo isso sem a necessidade de comunicação oral, preservando o silêncio e a concentração dos demais músicos. O técnico mencionava, um a um, os instrumentos e as vozes, enquanto os músicos indicavam, por gestos simples — como apontar o dedo indicador para cima ou para baixo — se os elementos sonoros estavam, respectivamente, altos ou baixos em seus fones. Essa dinâmica evidencia, de forma clara, o profissionalismo e a habilidade técnica da banda durante a passagem de som, destacando a precisão, o respeito pelo coletivo e o domínio das práticas necessárias para executar *performances* de excelência.

5.2.6 A Importância Da Escuta Ativa

No que diz respeito à escuta ativa, os entrevistados da plataforma Worship Online ressaltam a vasta quantidade de instrumentos e timbres presentes em uma música ou gravação da *Worship Music*. Dessa forma, os músicos que estão performando precisam garantir que a música soe de maneira agradável e, sobretudo, que não interfira no momento de adoração das pessoas durante a execução. Nesse contexto, Taylor Aguiar evidencia que “a maioria dos frequentadores que comparece aos cultos não decide por se unir à igreja, mas busca nela uma experiência com o *worship* que é repetida rotineiramente.” (Aguiar, 2020, p. 101). Abel Mendoza segue a mesma linha de pensamento dos entrevistados da Worship Online, enfatizando a importância da escuta atenta. Para ele, não se trata apenas de ouvir os outros músicos, mas também de perceber a melodia e a letra da música que está sendo executada. Essa atenção cuidadosa permite que o músico, enquanto performer, comprehenda melhor os rumos da música e identifique os caminhos que ela deve seguir. Nesse sentido, Abel descreve que

dependendo da letra da música ou dependendo do estilo que as pessoas cantam, eu penso algo como: ok, eu preciso de um *bright piano*⁶⁰, então, eu escolho um piano Yamaha. Se eu quiser um som mais “*warmer*⁶¹”, eu escolho um piano com as características de um piano Steinway. Se eu quiser algo mais

⁶⁰ Os *Bright Pianos* têm como característica um som mais brilhante e agradável. Além disso, possui um som mais focado, limpo, preciso e encorpado. Em alguns casos, pode ter como característica um som mais estridente e metálico.

⁶¹ Os *Warm Pianos* têm como característica um som mais caloroso e aveludado. Além disso, possui um som mais distante e sombrio. Em alguns casos, pode ter como característica um som mais resonante, opaco e embacado.

cinematográfico, eu escolho um piano *upright* ou *dark*. Do mesmo modo com os sintetizadores ou guitarras com *overdrives*, *delays*, *chorus* e *reverbs*. É assim que penso acerca de como construir os sons para a música. Mas o mais importante é a música. A letra vai te dizer para onde ir. (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

Do mesmo modo, Sergio Augusto ressalta a importância de uma percepção musical apurada, destacando que o músico deve estar atento às execuções dos demais que estão ao seu redor. Assim, é fundamental que cada instrumentista busque a melhor forma de encaixar seu instrumento harmoniosamente com os demais, garantindo que todos os elementos se integrem de maneira coesa na execução da obra musical.

5.2.7 Metrônomo/Click Track

Uma das habilidades destacadas pelos entrevistados da plataforma Worship Online refere-se à capacidade de executar *performances* musicais com o auxílio do metrônomo. Nesse contexto, Sergio Augusto aponta que uma das maiores dificuldades enfrentadas por seus alunos reside justamente na utilização do metrônomo, tanto em apresentações ao vivo quanto em processos de gravação. De forma semelhante, os entrevistados da plataforma Worship Online também identificam, entre os membros/assinantes, a dificuldade recorrente de executar com precisão juntamente ao metrônomo. Ademais, Sergio Augusto ressalta que, no contexto específico da *Worship Music*, o uso das *MultiTracks* é uma prática amplamente difundida, tornando o emprego do metrônomo um recurso indispensável. Segundo o entrevistado, é fundamental que os integrantes da banda sejam capazes de ouvir o metrônomo em seus retornos individuais e, simultaneamente, manterem-se sincronizados com ele durante a execução musical. Sergio enfatiza, ainda, que o estudo com metrônomo é uma prática recomendada a todos os músicos, independentemente do estilo musical; entretanto, na *Worship Music*, essa competência torna-se essencial para o desempenho técnico e coletivo. Com relação ao uso de *MultiTracks* no contexto da *Worship Music*, Burgess (2024) aponta que

usar *stems* e *MultiTracks* em ambientes com a *Worship Music* representa uma tendência crescente. Essa prática se tornou parte integrante de muitos ministérios de adoração que se esforçam para alavancar recursos tecnológicos avançados para permanecerem culturalmente relevantes para suas

congregações e comunidades, ao mesmo tempo em que proporcionam uma experiência de adoração excepcional. (Burgess, 2024, p. 13, tradução minha)⁶²

Nas minhas experiências ao longo de mais de uma década inserido nesse contexto sonoro, foram raríssimas as ocasiões em que atuei em *performances* ou gravações sem o auxílio do metrônomo. No entanto, a aprendizagem e o domínio desse recurso exigem, por vezes, uma dedicação adicional por parte do músico. Sergio Augusto observa que nem todos os gêneros musicais se beneficiam do uso do metrônomo em apresentações ao vivo — como, por exemplo, a música de concerto. Esse, contudo, não é o caso da *Worship Music*. O entrevistado destaca o metrônomo como um fundamento rítmico essencial para os músicos e, ainda, como ponto de partida para a organização da execução musical. Sob outra perspectiva, os entrevistados da plataforma Worship Online relatam que diversas igrejas ao redor do mundo não dispõem de infraestrutura técnica para a implementação de sistemas de som adequados ao uso do metrônomo durante os cultos. Isso se deve ao fato de que, para uma utilização eficiente, o metrônomo deve ser transmitido por meio de fones *in-ears*, de modo que apenas os músicos o escutem.

Nessas situações, conforme relatado pelos entrevistados, é comum que os músicos depositem suas expectativas e confiança nos bateristas ou em outros instrumentos de base rítmica. No entanto, essa dependência pode gerar tensões e sobrecargas, especialmente quando esses músicos não estão suficientemente preparados para sustentar o andamento da música com precisão. Nesse contexto, o metrônomo se apresenta como um importante recurso facilitador, contribuindo para a coesão e estabilidade da performance musical. Segundo os entrevistados da plataforma Worship Online “é excelente relaxar em uma ferramenta que está 100% certa o tempo inteiro. Desse modo, a responsabilidade por manter o tempo é distribuída entre todos os outros músicos. Todo mundo está em sintonia com a mesma ferramenta”. (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24). A respeito do que foi falado por eles, com relação ao uso e aprendizado do metrônomo, Bruno Melo descreve que,

por tratar-se de um instrumento predominantemente rítmico, o estudo da bateria requer que o baterista seja capaz de manter a regularidade de pulsação. O metrônomo, que estabelece valores exatos em batidas por minuto (BPM), é um utensílio amplamente utilizado pelos músicos e tornou-se uma importante ferramenta para a formação do baterista. (Melo, 2015, p. 38)

⁶² No original: using stems and multitracks in worship settings represents a burgeoning trend. This practice has become integral to many worship ministries striving to leverage advanced technological resources to remain culturally relevant to their congregations and communities while delivering an exceptional worship experience.

Nesse aspecto, Abel Mendoza se enquadra no que foi relatado pelos entrevistados da plataforma Worship Online ao descrever que veio de uma igreja pequena - que não usava o metrônomo em seus cultos – e que ele tinha dificuldades com a ferramenta, não conseguindo se manter firme em uma pulsação. Nas palavras do Abel: “eu me sentia limitado”. (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24), porém, com o passar do tempo e com o seu amadurecimento musical, começou a perceber que as grandes igrejas e suas principais referência faziam uso constante do metrônomo em *performances* ao vivo e, com isso, buscou estudar e se aperfeiçoar com ele.

Nesse sentido, Abel Mendoza enfatiza que “a melhor maneira de se manter no tempo/pulso e soar profissional, alcançando um nível realmente profissional, é praticando com o metrônomo”. (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Sob outra perspectiva, os entrevistados da plataforma Worship Online consideram que, em determinados momentos – especialmente aqueles de natureza espontânea – os músicos podem atuar com excelência mesmo sem o auxílio do metrônomo. No entanto, quando se trata de uma performance com banda completa, contemplando todos os elementos sonoros característicos da *Worship Music*, os entrevistados defendem que a excelência técnica e musical não pode ser plenamente alcançada sem o uso do metrônomo. Do mesmo modo, Abel Mendoza afirma que “em um ambiente maior, como uma igreja grande, tocar sem metrônomo é super caótico.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

5.2.8 Uso de MultiTracks/Stems

As *MultiTracks/Stems* configuram-se, na atualidade, como elementos praticamente indispensáveis no contexto sonoro da *Worship Music*. São arquivos que dividem uma faixa completa de uma música em mixagens individuais. Esses arquivos permitem que o criador/produtor controle cada uma das mixagens específicas para sua produção. Nesse sentido, Susan Burgess, em sua dissertação, observa que os estudos disponíveis sobre a *Worship Music* têm se concentrado majoritariamente nas práticas musicais associadas ao gênero. No entanto, segundo a autora, há uma notável lacuna quanto à abordagem das *MultiTracks/Stems* — elementos de significativa relevância nesse cenário —, e o seu trabalho busca justamente suprir essa ausência na literatura acadêmica. Nesse aspecto, com relação a esses recursos, a autora aponta que eles

fornecem uma instrumentação adicional, potenciais harmonias e elementos desafiadores ou impossíveis de serem executados ao vivo. Eles permitem que

músicos ao vivo utilizem faixas/canais de acompanhamento, oferecendo um som mais completo sem a necessidade de músicos extras. Essa abordagem também pode reduzir custos, eliminando a necessidade de músicos adicionais. (Burgess, 2024, p. 15, tradução minha).⁶³

Embora apresentem similaridades quanto aos seus usos, os conceitos de *MultiTracks* e *Stems* possuem distinções relevantes. As *MultiTracks*, conforme a própria tradução literal sugere, correspondem a canais múltiplos separados individualmente de uma sessão de gravação musical. Isso inclui, por exemplo, todas as peças da bateria, os elementos percussivos, os canais de guitarra, entre outros. Após a finalização da produção musical, é comum que o produtor musical encaminhe essas *MultiTracks* ao engenheiro de mixagem, a fim de viabilizar a etapa subsequente do processo de finalização da obra. “Esses arquivos podem incluir quantas trilhas forem gravadas ou criadas no estúdio, garantindo acesso completo a cada dispositivo ou efeito. Esse nível de acesso permite que aqueles que estão mixando ou masterizando controlem cada detalhe de áudio.” (Burgess, 2024, p. 16, tradução minha).⁶⁴

Por outro lado, as *stems* consistem na junção de elementos sonoros que mantêm entre si uma relação funcional e estética. Por exemplo, os componentes que integram a bateria — como bumbo, caixa, tambores e pratos — são agrupados, mixados e exportados a partir de um programa de gravação (*Digital Audio Workstation - DAW*) em um único arquivo estéreo, constituindo o canal da bateria. O mesmo se aplica a outros grupos de instrumentos, como os vocais de apoio (*backing vocals*), entre outros. De modo geral, as *stems* são organizadas em quatro categorias principais: melodias (vozes, coros e harmonizações), instrumentos diversos (guitarras, violões, teclados, sintetizadores, entre outros), bateria e contrabaixo. Quando reproduzidas simultaneamente, sem qualquer tipo de modificação, espera-se que as *stems* resultem em um som idêntico ao da gravação final da obra musical. “Os *stems* são arquivos de áudio estéreo editados, mixados, masterizados e quase finais, separados por textura ou som, mas que coletivamente soam como um projeto de áudio completo quando tocados juntos. (Burgess, 2024, p. 16, tradução minha).⁶⁵

⁶³ No original: provide additional instrumentation, potential harmonies, and challenging or impossible elements to perform live. They enable live musicians to utilize accompaniment tracks, offering a fuller sound without the need for extra performers. This approach can also reduce costs, eliminating the need for additional musicians.

⁶⁴ No original: These files may include as many tracks as are recorded or created in the studio, granting complete access to every device or effect. This level of access allows those mixing or mastering to control every audio detail.

⁶⁵ No original: Stems are edited, mixed, mastered, and nearly final stereo audio files separated by texture or sound but collectively sound like a complete audio project when played together.

Ainda hoje, muitos músicos e produtores tendem a trocar o nome desses recursos pelo nome que ficou popularmente conhecido como “VS”. Esse termo se popularizou na metade dos anos 90 quando chegou ao mercado o “Virtual Studios” da Roland, que era a versão digital de uma mesa de gravação em fita. Esse equipamento conseguia gravar uma quantidade limitada de canais simultaneamente, e esses canais poderiam ser disparados de maneira síncrona. Tudo isso de maneira digital. Esse equipamento, também, permitia que as sessões e elementos musicais fossem programados. Por exemplo, no refrão de alguma música, a bateria entrava com dinâmicas mais fortes. Isso é conhecido como automação e, na época, só era possível ser feita nos grandes estúdios, que demandavam significativas quantias de investimento. Sendo assim, com esse equipamento - pela inviabilidade de algumas bandas levarem uma vasta quantidade de músicos para as turnês e shows - já era possível levar para os palcos algumas sessões pré-gravadas de instrumentos de maneira “virtual”, como cordas ou metais. Com a revolução e popularização que esse equipamento trouxe, o nome “VS” – que outrora se referia apenas ao “Virtual Studios” – se espalhou e virou algo cotidiano na atualidade, mesmo com o uso mais comum de *MultiTracks* e *Stems*.

Com relação ao uso desses recursos, Abel Mendoza descreve que as pessoas divergem nas opiniões quando falam do assunto, porém, ele relembra que existe outro termo menos conhecido, que é o “*backing tracks*”. Nesse sentido, o Abel aponta que existe uma razão para esse termo, relacionada ao contexto de uso desses recursos. Eles estão ali para ficar “atrás” dos músicos, como um apoio sonoro, assim como diz a tradução literal do termo “*backing*”. Segundo o entrevistado, as *MultiTracks*

servem exatamente para isso, para apoiar os músicos, não o contrário. Algumas pessoas não gostam das *MultiTracks* porque elas acreditam que não tocarão mais. Esse não é o modo correto de uso. Não é um Karaokê. Por exemplo, para uma pequena igreja, que só tem apenas um tecladista, um baterista, um guitarrista e um baixista, mas a música tem cinco partes de guitarras gravadas... não importa o quão bom o guitarrista dessa igreja seja, ele não vai conseguir tocar as cinco partes de guitarra ao mesmo tempo que a música tem na sua gravação original. Até porque algumas delas estarão fazendo partes oitavadas, com afinações diferentes. Possivelmente, cada uma dessas cinco partes estará com timbres diferentes. Então, isso não é realístico. Mesmo que o guitarrista consiga fazer as cinco partes ao mesmo tempo, não vai soar realístico como na gravação original. (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24).

No que se refere aos avanços tecnológicos que possibilitaram o uso das *MultiTracks* tal como são conhecidas atualmente no contexto da *Worship Music*, Beltrame et al. (s.d.), em seu livro intitulado “Práticas Digitais em Educação Musical”, destacam que o processo de

digitalização do áudio e do som — aliado às práticas de gravação e edição — proporcionou o surgimento de novas formas de produção musical. Tais transformações tecnológicas impactaram de maneira significativa as formas pelas quais a música é ouvida, interpretada, consumida e aprendida. Para além, os autores descrevem que “a evolução tecnológica digital traz possibilidades que se concretizam enquanto as pessoas têm acesso a tais transformações, permitindo assim o diálogo e o estabelecimento de relações entre as tecnologias e as práticas pedagógico-musicais digitais, por exemplo.” (Beltrame; Marques; Garcia; Barros; Westermann; Araújo, 2023, p. 29)

Nesse sentido, com as novas possibilidades que foram surgindo, novas sonoridades também foram incorporadas dentro de diversos gêneros musicais, que acabaram influenciando e moldando as características sonoras da *Worship Music*. Hodernamente, o fato de poder usufruir da tecnologia é um dos principais agentes que faz com que músicos se interessem pela expansão dos seus conhecimentos musicais, ajudando no fornecimento constante de novos materiais, físicos e sonoros, dando um suporte significativo ao processo criativo dos mesmos. Além disso, houve um aumento na troca de dados/informações com outros músicos, possibilitando uma expansão de aprendizados mútuos, que contribuem no processo de desenvolvimento da criatividade musical. Tobias (2013, p. 31) lembra que, embora não sejam necessárias para que a cultura participativa ocorra, as tecnologias e as mídias digitais desempenham papéis importantes na maneira como as pessoas se relacionam, colaboram, criam e interagem com a música, além de atuarem como potencializadoras da participação dos indivíduos.

Nessa conjuntura, em seu livro intitulado *Musical Creativities in Practice*, a autora Pamela Burnard afirma que “as formas pelas quais os músicos se envolvem com as tradições locais e globais de produção musical envolvem novas criatividades musicais que criam continuidades com o passado e um novo vocabulário para acompanhar as práticas em expansão da era digital.”⁶⁶ (Burnard, 2012, p. 8, tradução minha). Essa citação da autora estabelece uma conexão direta com a *Worship Music*, uma vez que esse gênero possui uma relação significativa com as sonoridades e timbres característicos da década de 1980, marcadamente pelo uso acentuado de sintetizadores e outros instrumentos populares à época, especialmente nos gêneros *Rock* e *Pop*. No entanto, observa-se uma clara incorporação de novos elementos sonoros que

⁶⁶ No original: The ways in which musicians engage with local and global traditions of music-making involve new musical creativities that forge continuities with the past and a new vocabulary to go along with the expanding practices of the digital age.

emergiram ao longo dos anos, graças às inovações tecnológicas presentes em outros gêneros musicais que também influenciaram a *Worship Music*, como o *Folk* e o *Indie*.

Ademais, no que diz respeito ao uso das *MultiTracks*, é importante destacar que, ainda que uma banda esteja disposta a dispor de um grande número de músicos no palco para executar todas as faixas de uma gravação, nem sempre será possível o acesso aos mesmos timbres e recursos utilizados na versão original. Dessa forma, torna-se inviável a reprodução exata da sonoridade desejada, caso essa seja a intenção. As *MultiTracks*, portanto, garantem uma consistência sonora, permitindo a reprodução fiel dos timbres presentes nas gravações originais. Assim, quando determinada canção é executada ao vivo, ela tende a soar exatamente como nas versões originais, uma vez que diversos elementos sonoros específicos contribuem para a identidade sonora daquela obra.

No mesmo sentido, os entrevistados da plataforma Worship Online apontam as *MultiTracks/Stems* como excelentes ferramentas e, inclusive, distribuem *MultiTracks* para que seus membros utilizem, além dos vídeos tutoriais já mencionados. Os entrevistados da plataforma Worship Online descrevem que alguns músicos, por falta de conhecimento acerca do uso das *MultiTracks/Stems*, reagem afirmando que elas não são reais ou que não são músicos reais tocando. Mas, de acordo com cada contexto, elas podem ser realmente uma ferramenta de grande ajuda, dando ainda mais liberdade para os músicos que estão no palco tocando. Exatamente como relatou Abel Mendoza, os entrevistados da Worship Online apontam que, dependendo da quantidade de músicos que a igreja tem disponível, fica inviável a reprodução de todas as sonoridades gravadas em uma música da *Worship Music* — e é aí que entra o recurso das *MultiTracks/Stems*. Nesse sentido, Reagan (2015) descreve que as igrejas têm encontrado meios de replicar as sonoridades encontradas nos grandes álbuns da *Worship Music*, proporcionando aos ouvintes as mesmas experiências que eles têm quando ouvem um álbum/CD de algum artista/banda da *Worship Music* no rádio ou, atualmente, nas plataformas digitais.

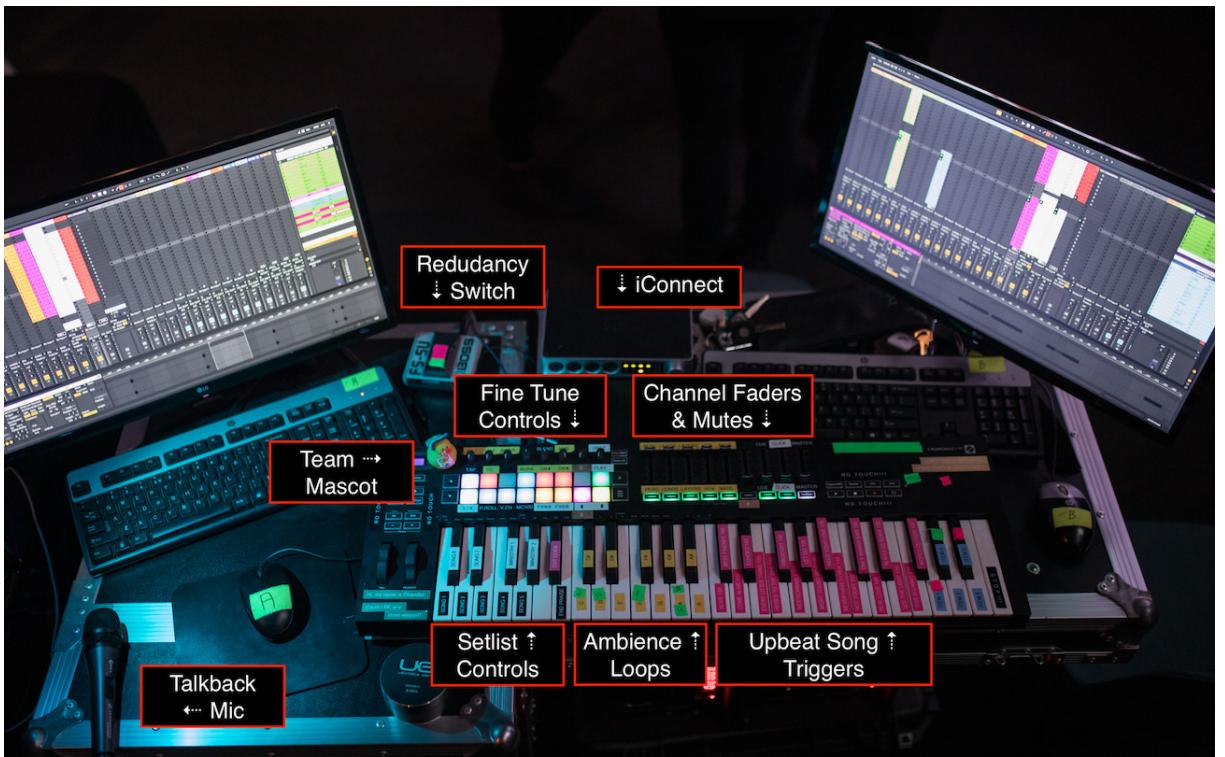
Nesse aspecto, alguns músicos e *Worship Leaders* tendem a ser receosos com relação ao uso de *MultiTracks*, por acreditarem que as mesmas os deixarão “presos” a uma máquina, precisando seguir exatamente tudo o que foi programado nos computadores e nas estruturas das *MultiTracks*, inviabilizando momentos musicais mais espontâneos. Todavia, isso se dá pela falta de conhecimento acerca do manuseio das ferramentas disponíveis através dos avanços tecnológicos atualmente. *DAWs* (*Digital Audio Workstation*), como o Ableton Live – considerada uma das mais relevantes no uso de *MultiTracks* ao vivo – permitem total

flexibilidade no uso das *MultiTracks*, possibilitando que os *Worship Leaders* conduzam os momentos com a igreja da maneira que desejarem, repetindo as sessões de cada música quantas vezes acharem necessário. Igrejas relevantes como, por exemplo, a Hillsong Church, fazem uso dessas ferramentas (como demonstrado na figura a seguir) constantemente em seus cultos e, ao assisti-los, podemos perceber que os *Worship Leaders* possuem flexibilidade para conduzir os momentos musicais da forma que se sentirem mais confortáveis. Nesse sentido, podemos compreender que muitos músicos que atuam na *Worship Music* possuem essa visão equivocada acerca do uso das *MultiTracks* pela falta de acesso a plataformas como, por exemplo, o próprio Ableton Live.

Várias igrejas no Brasil, infelizmente, ainda não possuem os recursos necessários para utilizarem essas tecnologias, embora executem, em seus momentos musicais, músicas relevantes da *Worship Music*. Nesse aspecto, para que haja uma viabilidade no aprendizado e manuseio das *MultiTracks* da melhor maneira possível,

é preciso que cada indivíduo tenha as devidas condições de acesso ao mundo digital, ou seja, possua dispositivos digitais e conexão à internet adequada a seu dispor. É pertinente, antes mesmo de refletir sobre as práticas musicais digitais, verificar como está a situação de acesso às tecnologias e internet no Brasil. (Beltrame; Marques; Garcia; Barros; Westermann; Araújo, 2023, p. 29)

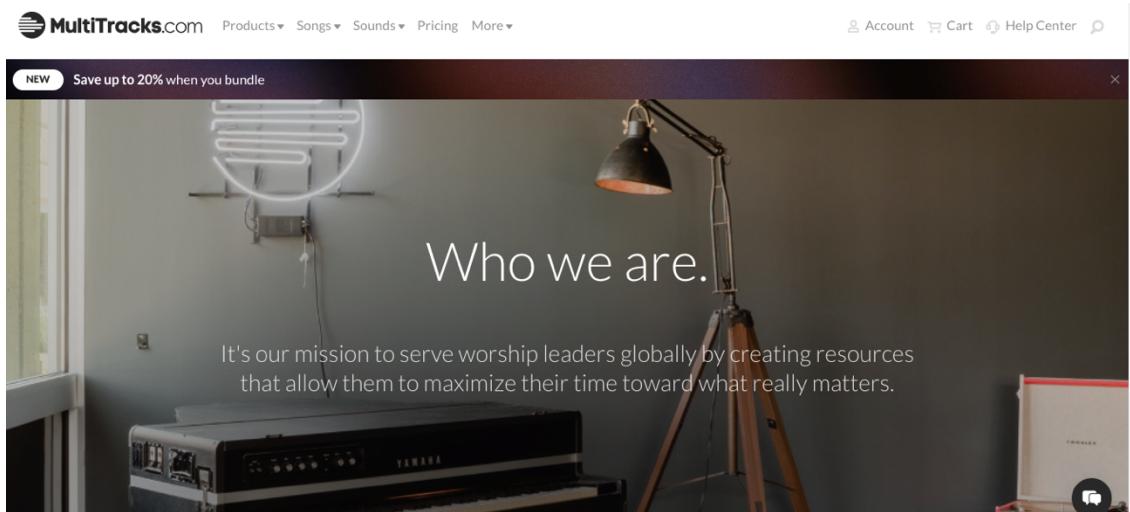
Figura 11: setup para o uso de *MultiTracks* da Hillsong Church.



Fonte: arquivos do autor, 2024.

Ademais, Sergio Augusto afirma: “eu sou fã de *MultiTracks*” (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24). Ele descreve que esse recurso amplifica o impacto sonoro da banda, possibilitando a reprodução de sonoridades que, por diversos fatores, não seriam viáveis em uma *performance* ao vivo. Nesse sentido, as *MultiTracks/Stems* adquiriram tamanha relevância no contexto musical da *Worship Music* que se fez necessária a criação de uma plataforma específica para suprir essa demanda: a **MultiTracks.com**. É comum que diversas bandas atuantes no cenário da *Worship Music*, ao redor do mundo, enviem as *MultiTracks/Stems* de suas respectivas canções para a plataforma, de modo que outras bandas e ministérios de louvor possam adquiri-las e utilizá-las em suas respectivas comunidades locais. Tal prática evidencia uma dimensão participativa no processo de criação, circulação e difusão musical dentro desse universo.

Figura 12: layout do site **MultiTracks.com**, principal plataforma para aquisição de *MultiTracks/Stems* para uso na *Worship Music*.



Fonte: layout oficial do site *MultiTracks.com* em 2024.

Figura 13: layout do site **MultiTracks.com**, principal plataforma para aquisição de *MultiTracks/Stems* para uso na *Worship Music* na versão em português.



Fonte: layout oficial do site *MultiTracks.com* em português em 2024.

Para mais, nessa conjuntura, Burgess descreve que

Stems pré-gravados e *MultiTracks* podem ser comprados para recriar os sons ouvidos em gravações. Se, por exemplo, um instrumentista tem problemas com elementos necessários em uma música ou um instrumento crucial está ausente do arranjo ao vivo, *stems* pré-gravados podem suplementar essas partes ausentes. O uso de *MultiTracks* permite que esses elementos ausentes sejam perfeitamente adicionados à mixagem ao vivo na sala, resultando em

congregantes ouvindo sons de instrumentos que eles nem mesmo podem ver sendo tocados. (Burgess, 2024, p. 34, tradução minha).⁶⁷

Para além, Sergio Augusto usa, mais uma vez, o Cidade Viva Music como referência, destacando que diversas gravações da banda demandam uma vasta quantidade de instrumentos e elementos sonoros. Desse modo, sem esses elementos, a banda não conseguiria soar como ela mesmo. Sendo assim, as *MultiTracks* cobrem essa lacuna musical. Sergio afirma que

é algo essencial, que faz muita diferença nas nossas músicas. Então, para mim, um dos grandes benefícios das *MultiTracks* é oferecer essa maior amplitude de impacto sonoro da banda. Além disso, as *MultiTracks* também possibilitam que a banda se assemelhe mais à sonoridade original das músicas que estão sendo executadas. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Nessa conjuntura, Abel Mendoza aponta que “você precisa das *MultiTracks* para poder executar sua parte muito bem, e a outra parte será feita pelos sons que você não consegue fazer ao vivo.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Como pianista e tecladista, Abel Mendoza relata que algumas músicas do repertório da *Worship Music* podem conter vinte ou mais canais de teclado, sendo inviável ao instrumentista executar todas essas camadas sonoras ao vivo com apenas duas mãos. Dessa forma, ele afirma que é impossível reproduzir integralmente tais sonoridades sem o auxílio das *MultiTracks*. Para o músico, caso o objetivo seja alcançar uma sonoridade fiel à gravação original, o uso de *MultiTracks/Stems* torna-se indispensável. Abel Mendoza enfatiza, contudo, que esses recursos não devem ser compreendidos como substitutos dos músicos, mas sim como ferramentas de apoio sonoro que potencializam a *performance* musical. Nesse mesmo contexto, Sergio Augusto chama atenção para a intencionalidade presente na inserção de cada elemento sonoro em uma música. Segundo ele, todo som incorporado em uma produção musical carrega uma finalidade expressiva específica. Portanto, a ausência de determinados elementos na execução ao vivo pode comprometer a mensagem artística e espiritual que a música busca comunicar. Para ele “esses elementos musicais são os temperos que dão gosto para aquela música. É o ingrediente especial da receita da vovó, e as *Multitracks* conservam isso aí.” (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

⁶⁷ No original: Prerecorded stems and multitracks can be purchased to recreate the sounds heard in recordings. If, for example, an instrumentalist struggles with elements required in a song or a crucial instrument is absent from the live arrangement, prerecorded stems can supplement these missing parts.⁴⁵ The use of multitracks allows these missing elements to be seamlessly added to the live mix in the room, resulting in congregants hearing music from instruments they may not see being played.

Nessa perspectiva, uma maneira interessante de se pensar o uso das *MultiTracks* é enxergá-las, de certa forma, como músicos no palco, ou seja, fornecendo flexibilidade no controle sonoro para os engenheiros de mixagem. Nesse aspecto, o engenheiro de mixagem tem controle sobre cada instrumento e voz que está sendo executado no palco. Conforme o ambiente, ele decide como deve ser a mixagem da banda — o mesmo deve ocorrer com cada instrumento presente nas *MultiTracks*. Por exemplo, se no palco estão dois guitarristas, mas nas *MultiTracks* existem três faixas extras de guitarra, é importante que o engenheiro de mixagem tenha controle sobre essas outras três faixas, a fim de obter maior flexibilidade na mixagem geral. Isso é possível graças às tecnologias atualmente disponíveis no mercado da música. As *MultiTracks* passam a integrar a banda e, portanto, precisam soar em total uniformidade com ela.

No que diz respeito à figura do engenheiro de mixagem, os entrevistados da plataforma Worship Online destacam sua importância no processo de construção sonora, visto que ele é o principal responsável por administrar essa vasta quantidade de sons emitidos pelos diversos instrumentistas. Os entrevistados da plataforma descrevem que “eles são essenciais tanto como qualquer outro membro do *Worship Team*⁶⁸ na criação dessas camadas sonoras e na instrumentação também”. (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24).

Nessa perspectiva, Beltrame (2016) aponta para a importância de os engenheiros de áudio/mixagem estarem em sintonia com os músicos, visto que essa interação é imprescindível para o resultado sonoro final. Desse modo, o engenheiro de mixagem desempenha um papel essencial para garantir que todos os elementos sonoros sejam articulados de maneira coesa e precisa, refletindo diretamente o conceito de “habilidade” de Winch, ou seja, a capacidade de executar uma tarefa em condições contextualmente relevantes. Para isso, o técnico deve se antecipar a possíveis desafios, conferindo previamente o funcionamento de microfones, equipamentos de áudio, *MultiTracks*, linhas de instrumentos e comunicação interna com a banda e o diretor musical. Além disso, é necessário que ele se mantenha atento a situações inesperadas durante a *performance*, solucionando problemas de forma rápida e coordenada, de modo a preservar a qualidade sonora e a experiência da congregação. Assim, o engenheiro de mixagem exemplifica o saber-fazer prático na sua forma mais aplicada, combinando conhecimento técnico, atenção aos detalhes e capacidade de adaptação em tempo real.

⁶⁸ Termo usado para referenciar a equipe de músicos que atua no contexto sonoro da *Worship Music*. Esses respectivos músicos são os responsáveis por liderar o momento musical de um culto e conduzir a igreja em adoração a Deus através da música.

Para além, visando fornecer essa flexibilidade, vários diretores musicais (geralmente encarregados de controlarem as *MultiTracks* no palco) usam controladores MIDI, já que eles possuem diversas ferramentas e recursos que podem ser usados para o controle mais minucioso das *MultiTracks*. Nesse aspecto, Waldron, Horsley e Veblen (2020) em seu livro intitulado “*The Oxford Handbook of Social Media and Music Learning*” descrevem que a música é um fenômeno onipresente em nosso meio, sobretudo pelos avanços tecnológicos recentes. Sendo assim, com todos esses recursos disponíveis, os autores afirmam que “as tecnologias digitais agora tornam possível o acesso a praticamente qualquer gênero de música a qualquer momento (para aqueles que têm acesso à tecnologia)”⁶⁹ (Waldron; Horsley; Veblen, 2020, p. 4, tradução minha).

Para além disso, assim como apontado pelos entrevistados acerca da importância da preparação prévia dos músicos, o responsável pelo manuseio das *MultiTracks* também necessita de um tempo de preparação que anteceda a ministração ou *performance*. Montar um projeto que seja consistente e flexível no uso das *MultiTracks* demanda um tempo considerável, especialmente quando há uma grande quantidade de músicas envolvidas. É pertinente salientar que, no contexto sonoro da *Worship Music*, as *MultiTracks* têm como principal função servir à congregação. Desse modo, é importante compreender que nem todas as igrejas ao redor do mundo são de grande porte ou possuem milhares de membros. Assim, algumas igrejas menores podem não necessitar do uso integral de todos os instrumentos e elementos sonoros presentes nas *MultiTracks* de uma música. Em certos casos, bastam um ou dois elementos específicos. Cabe, portanto, ao *Worship Leader* ou ao diretor musical ter a sensibilidade e o discernimento para tomar tal decisão com base na realidade local.

Sob outra perspectiva, os entrevistados da plataforma Worship Online também reconhecem o uso das *MultiTracks/Stems* como uma valiosa ferramenta de estudo e aprendizagem. Eles relatam que muitos músicos praticam individualmente e, ao utilizar esse recurso, que simula a execução de uma banda completa em tempo real, conseguem desenvolver suas habilidades musicais de forma mais abrangente. Essa prática exige criatividade e uma apurada capacidade de escuta. Compreendendo as *MultiTracks/Stems* como áudios gravados previamente em multipista, que podem ser manipulados de diversas maneiras, Gohn (2010) destaca as funções *mute* e *solo* como estratégias de ensino e aprendizagem musical. Segundo o autor, o aprendiz pode “mutar” o instrumento desejado e assumir seu papel na execução da

⁶⁹ No original: “[...] digital technologies now make accessing practically any genre of music possible at any time (for those who have access to the technology)”

peça, tocando juntamente com as *MultiTracks/Stems*. Esse processo permite que o estudante aprenda de forma prática, exatamente como mencionado pelos entrevistados da Worship Online. Nesse sentido, Bell (2018) enfatiza a importância de educadores musicais criarem contextos que favoreçam o aprendizado, afirmando que “para o educador musical, é crítico reconhecer que o que é de suma importância é criar contextos nos quais a aprendizagem tácita⁷⁰ possa ocorrer. Diferentes abordagens devem ser encorajadas para promover o desenvolvimento de alunos diversos.”⁷¹ (Bell, 2018, p. 201, tradução minha). Assim, conforme observado pelos entrevistados da Worship Online, as *MultiTracks/Stems* funcionam efetivamente como ferramentas de estudo e aperfeiçoamento, sobretudo no contexto da *Worship Music*, configurando-se como recursos relevantes para novos músicos.

5.3 HABILIDADES TRANSVERSAIS: “O FOCO PRINCIPAL ESTÁ NOS MÚSICOS PODEREM FAZER E ENTREGAR O MELHOR QUE ELES DISPÕEM.”

5.3.1 A Excelência Musical

Diversas tarefas e funções desempenhadas no fazer musical da *Worship Music* dependem da prática de habilidades específicas; contudo, nem sempre essas práticas são identificadas como tal, pois não se restringem à execução de uma única habilidade. Nesse sentido, os entrevistados da plataforma Worship Online ressaltam que, para músicos que atuam nesse contexto, o fator mais relevante não é apenas cantar ou executar uma música com precisão, mas sim demonstrar excelência na forma como se aborda o fazer musical, seja nos instrumentos ou na voz. Além disso, envolve também a maneira de compor e liderar uma igreja durante um momento de ministração da *Worship Music*. Partindo dessa perspectiva, os entrevistados da plataforma descrevem que

uma das bases fundamentais que buscamos ensinar para os músicos que nós temos a oportunidade de passar algum tempo é a excelência que deve ser colocada no fazer musical da *Worship Music*. Acreditamos que o foco principal está nos músicos poderem fazer e entregar o melhor que eles

⁷⁰A aprendizagem tácita está relacionada à aquisição de saberes e conhecimentos através de experiências e interações com o mundo.

⁷¹ No original: For the music educator, it is critical to recognize that what is of utmost importance is to create contexts in which tacit learning can occur. Different approaches should be encouraged to foster the development of diverse learners.

dispõem, de acordo com as suas habilidades, como se estivessem fazendo isso diretamente para Deus. Basicamente, assim como você pode aprender realmente bem a tocar, e assim como você pode aprender realmente bem a compor, faça isso como uma oferta de adoração também. Mantenha o bom nível de excelência e não deixe se acomodar. Nossa objetivo é que os nossos alunos possam ser e entregar o melhor que eles têm dentro de si. (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24).

Essa perspectiva dos entrevistados encontra respaldo em Burgess (2024), quando a autora aponta que “a excelência musical defende que os músicos devem se esforçar para oferecer o melhor a Deus por meio de sua arte, com devoção e integridade.” (Burgess, 2024, p. 27, tradução minha).⁷² Nesse sentido, na *Worship Music*, frequentemente se debate sobre a tensão entre coração e habilidade. A adoração é, antes de tudo, um ato do coração, mas isso não significa que a habilidade técnica deva ser negligenciada. Cantar ou tocar bem não substitui a devoção, mas o esforço contínuo pela excelência comunica respeito, cuidado e compromisso, tanto com Deus quanto com a comunidade. A verdadeira excelência não é perfeição; ela é uma atitude intencional de aprimoramento, que busca levar ao máximo o potencial de cada músico, seja no desempenho instrumental, vocal ou em funções de produção.

Como ilustrado pela analogia do presente bem embrulhado, a “embalagem” — aqui representada pela habilidade técnica, pelo cuidado estético e pela busca pela excelência musical — não é o que cria o valor intrínseco da adoração. O verdadeiro valor está no conteúdo, ou seja, na sinceridade e na intenção do coração que adora. No entanto, assim como o embrulho bem feito comunica zelo, amor e respeito por quem receberá o presente, o esforço pela excelência musical comunica a Deus — e também à comunidade — que se comprehende e honra o significado da adoração. Essa postura de excelência implica autoconhecimento, prática constante, sensibilidade musical e atenção ao coletivo, permitindo que a música seja não apenas tecnicamente competente, mas também espiritualmente significativa. A excelência, quando bem compreendida, não desencoraja, mas incentiva o crescimento, promovendo a melhor expressão de talento e devoção de cada participante. Portanto, na *Worship Music*, o que importa é o coração guiado pela habilidade: a técnica aperfeiçoada torna-se uma extensão da adoração, refletindo a grandeza de Deus e criando experiências sonoras e espirituais que impactam a congregação de forma profunda.

⁷² No original: Musical excellence advocates that musicians should strive to offer their best to God through their craft with devotion and integrity.

É justamente a partir dessa concepção que a Worship Online desenvolve seus materiais de ensino, sejam vídeos tutoriais com partes isoladas de cada instrumento — possibilitando um aprendizado mais detalhado e eficaz — ou *vlogs* educativos que trazem reflexões sobre o processo de aprendizagem da *Worship Music*, publicados de forma contínua. Dessa maneira, por meio desses recursos, a Worship Online busca equipar, inspirar e formar novos músicos e líderes da *Worship Music* em escala global, conforme ilustrado nas imagens a seguir.

Figura 14: vídeo tutorial/aula de bateria da música “*Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music* (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 15: vídeo tutorial/aula de bateria da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 16: vídeo tutorial/aula de baixo elétrico da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 17: vídeo tutorial/aula de violão da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 18: vídeo tutorial/aula de guitarra da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 19: vídeo tutorial/aula de piano e teclado da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



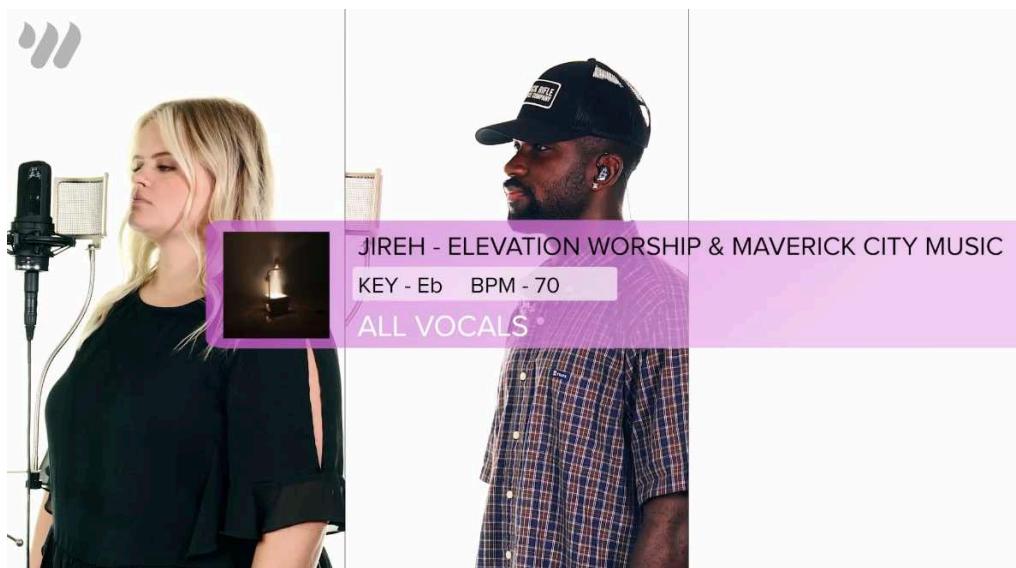
Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 20: vídeo tutorial/aula de teclado auxiliar da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



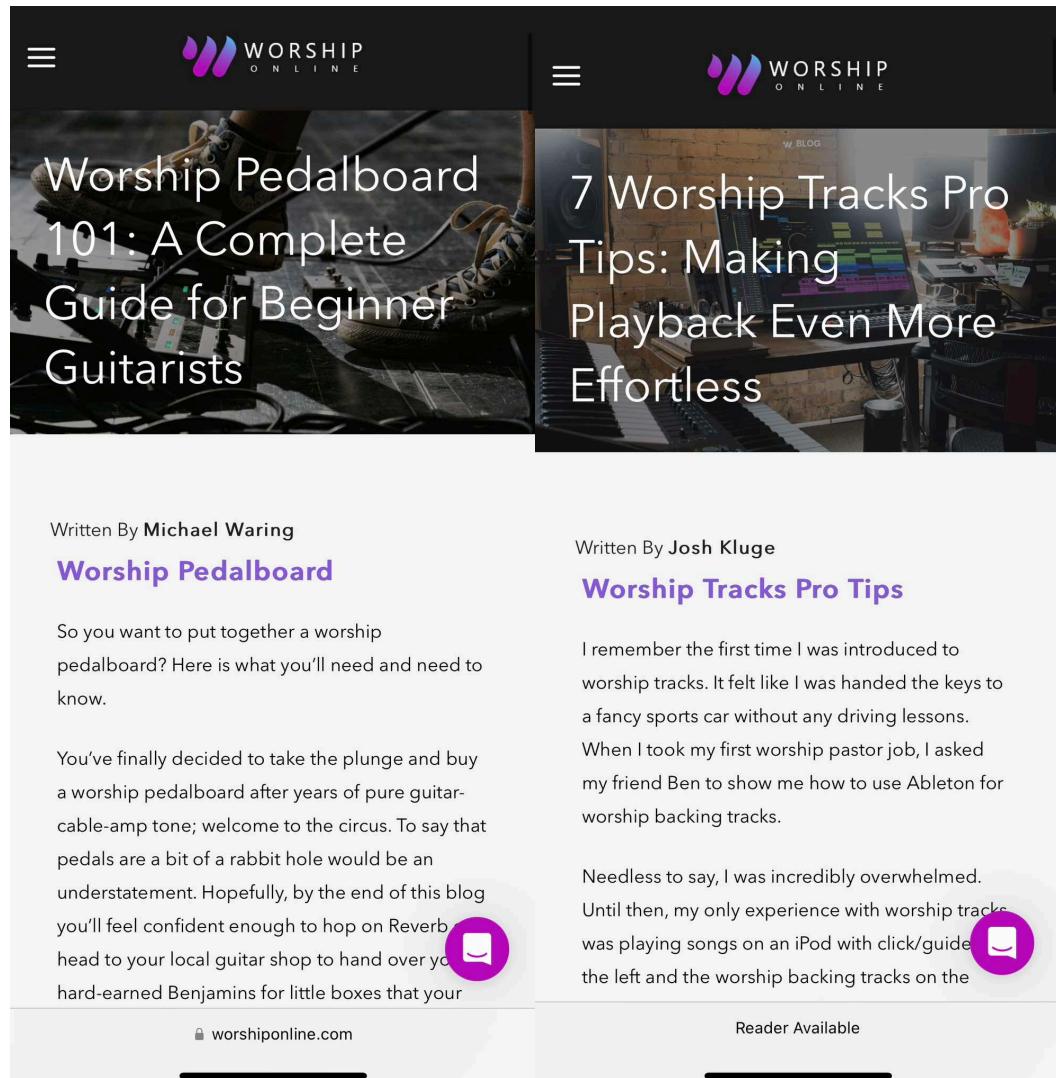
Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 21: vídeo tutorial/aula de vocais/*backing vocals* da música “Jireh – Elevation Worship & Maverick City Music (música premiada como *Worship Recorded Song of the Year 2021* pela *GMA Dove Awards* e *Best Contemporary Christian Music Performance/Song* pelo *Grammy Awards 2022*).



Fonte: Plataforma Worship Online

Figura 22: Blogs de ensino musical da plataforma Worship Online acerca do uso de *pedalboard* para guitarrista iniciantes e uso de *MultiTracks* no contexto sonoro da *Worship Music*.



Fonte: Plataforma Worship Online

Dessa forma, percebe-se, por meio dessas imagens, que a preocupação com a excelência também se manifesta no esforço de sistematizar esses conhecimentos por meio da plataforma, ampliando o alcance e impactando um número maior de pessoas interessadas na *Worship Music*.

5.3.2 Momentos Espontâneos/Improvisação

Outro fator de grande relevância no âmbito da criatividade musical aplicada à *Worship Music* é a improvisação. O principal espaço de manifestação desse fazer musical é a igreja, e, nos contextos das igrejas cristãs, existem diversos momentos chamados de “espontâneos”, nos quais a banda acompanha o líder musical ou *Worship Leader* em um instante de liberdade total, “performando” em tempo real. É justamente nesses momentos que os músicos têm a oportunidade de acrescentar elementos musicais não previstos previamente nas músicas utilizadas. Dessa forma, a criatividade individual — guiada pelas sensações e emoções vividas no momento — torna-se essencial, enriquecendo a execução, fortalecendo a experiência musical e reforçando a mensagem transmitida. Nessa perspectiva, Joachim-Ernst Berendt, Günther Huesmann e Thomas Loewner descrevem que

é essencial à improvisação não só uma benévolas relação com a espontaneidade, mas também certa atitude positiva que permite ao músico acreditar no êxito da sua execução, não obstante todas as “supressas” e problemas que podem surgir a partir de uma situação musicalmente aberta. Essa atitude implica a ideia de que pretensos erros não são erros mais janelas abertas para um mundo novo e até então oculto. Janelas que podem ser destrancadas quando “o erro” é integrado de modo coerente na tonalidade conclusa e logicamente ordenada. (Berendt et al., 2014, p.189).

Mesmo com a liberdade de improvisar nos momentos espontâneos, essas ações musicais e criativas devem ser executadas com responsabilidade e de maneira coordenada, seguindo o que o *Worship Leader* canta ou orienta verbalmente, e, em alguns casos, com intervenções do diretor musical. Por se tratar de um contexto coletivo, essa sintonia é essencial. As improvisações, como o próprio nome sugere, partem de uma base previamente planejada, mas que, por algum motivo, é adaptada ou modificada no momento da execução — prática bastante comum na atuação dentro da *Worship Music*. Nessa perspectiva, Christopher Winch aponta que,

naturalmente, pode-se planejar e não executar o plano, mas também é possível exercer "habilidades de planejamento" e não fazer mais do que simplesmente "executar os movimentos" do planejamento. É esse cuidado e atenção ao sucesso de um resultado complexo que constitui um fator importante que

distingue habilidades transversais de habilidades.⁷³ (Winch, 2014, p. 54, tradução minha).

Além disso, essa sensibilidade para improvisar nos momentos espontâneos é cultivada pelas relações interpessoais já estabelecidas entre os músicos. É amplamente reconhecido no meio musical que quanto mais sólidas e duradouras forem essas relações, maior será a capacidade dos músicos de “se comunicarem” e improvisarem de forma coesa e harmoniosa durante uma *performance*. Portanto, embora a improvisação possa ser percebida como um ato individual, é fundamental destacar que ela ocorre dentro de um contexto coletivo de execução musical. Nesse cenário, como *Worship Leader* e produtor musical da Cidade Viva Music, Sergio reconhece a importância de possuir um conhecimento abrangente sobre os instrumentos comumente utilizados nesse contexto sonoro, corroborando a perspectiva apresentada por Cooper:

não que o *Worship Leader* deva ser proficiente com qualquer instrumento em específico, mas mais sobre possuir um entendimento relativo de toda a instrumentação disponível na plataforma e os meios necessários para ajudar instrumentistas individuais a realizarem as suas funções de maneira prudente. Neste caso, alguns dos tópicos que o *Worship Leader* precisaria ser capaz de ensinar seriam improvisação, tocar de ouvido, transposição, performance em conjunto [e] leitura de partituras e tabelas de acordes. (Cooper, 2020, p. 20-21, tradução minha).⁷⁴

Para além, é importante destacar que imprevistos podem ocorrer, especialmente durante uma *performance* ao vivo. As *MultiTracks* podem falhar, algum equipamento ou instrumento pode apresentar problemas, ou o momento musical pode demandar uma extensão além do planejado. Situações como essas acontecem com frequência, e cabe ao diretor musical estar preparado para lidar com elas, garantindo que tudo flua da maneira mais suave e natural possível. Com o significativo avanço tecnológico das últimas décadas, muitas igrejas atualmente contam com sistemas de *in-ear*. Através desse recurso, o diretor musical consegue se comunicar com os membros da banda por meio de um microfone, de forma que apenas eles

⁷³ No original: naturally one may plan and fail to carry out the plan, but one can also exercise ‘planning skills’ and do no more than merely ‘go through the motions’ of planning. It is this care and attention to the success of a complex outcome that is one major factor distinguishing transversal abilities from skills.

⁷⁴ No original: Not that the worship leader must be proficient with any certain instrument, but more of a relative understanding of all instrumentation available on the platform and the necessary means to help individual instrumentalists to accomplish prudent tasks. In this instance, some of the topics for the worship leader would need to be able to teach would be improvisation, playing by ear, transposition, ensemble performance [and] reading lead sheets and chord charts.

ouçam a mensagem. No entanto, não é recomendável que essa comunicação seja contínua, pois isso pode atrapalhar tanto a banda quanto os *Worship Leaders*, que estão cantando e conduzindo a congregação. Dessa forma, o diretor musical deve ser objetivo e claro, utilizando palavras curtas e diretas, evitando qualquer distração ou incômodo para sua equipe musical.

5.3.3 Impactos Tecnológicos E A Produção Musical Na Worship Music

Os avanços tecnológicos possibilitaram a expansão dos meios de gravação musical em todos os gêneros. Atualmente, é comum que músicos gravem seus instrumentos em *home studios*, bastante populares nos dias de hoje. No contexto das grandes igrejas e referências globais da *Worship Music*, como Hillsong Worship, Bethel Music e Elevation Worship, é natural que — após todo o processo de arranjo e produção musical — cada músico registre sua parte individualmente em sua própria casa, seguindo o que foi previamente acordado em cada etapa musical até chegar ao momento da gravação. O produtor ou diretor musical, por sua vez, tem a responsabilidade de acompanhar todo esse processo, garantindo que ele ocorra de maneira fluida e organizada. Esse mesmo procedimento é observado na Igreja Cidade Viva, reconhecida como referência desse gênero musical no Nordeste.

Nesse cenário, Beltrame (2016), ao tratar da educação musical emergente nas práticas de produção musical, afirma que “o estúdio pode ser considerado um espaço central para as experiências musicais” (Beltrame, 2016, p. 169). Por outro lado, Gledson Meira Dantas (2011) destaca a dificuldade que alguns músicos têm em desenvolver a habilidade de tocar junto ao metrônomo, ressaltando que essa é uma das competências mais importantes para músicos de estúdio, especialmente bateristas, que geralmente gravam suas partes primeiro. Conforme aponta Dantas, “o baterista deve guiar-se pelo metrônomo e depois os demais músicos serão guiados pelo baterista” (Dantas, 2011, p. 51). Além disso, Sergio Augusto reforça que “o músico que toca ao vivo, preocupado com a precisão, com a clareza, com a assertividade das notas que estão sendo tocadas, com o ritmo, etc., esse músico vai soar melhor” (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Com relação ao ambiente de gravação, Abel Mendoza é enfático ao aconselhar que o músico deve manter uma constância nas suas práticas musicais, visando um aperfeiçoamento técnico e, sobretudo, musical. Em suas palavras, Abel afirma: “pratique! Se grave, se grave mais ainda, se grave o quanto você puder. Com o tempo, você começará a se divertir com esse processo e, com isso, as pessoas começarão a te pagar para que você grave para elas.” (Abel

Mendoza, entrevista 22/04/24). Na perspectiva da aprendizagem através da autoanálise por meio da gravação própria apontada pelo Abel Mendoza, Melo (2015) descreve que “trata-se, então, de um processo de registro que traz a possibilidade de o músico poder estudar-se, a qualquer hora em que sentir necessário, realizando a audição crítica de gravações de suas *performances*. ” (Melo, 2015, p. 67). No mesmo sentido, Adam Patrick Bell – em seu livro intitulado “*Dawn of the Dawn*” – busca demonstrar os aprendizados que podem ser adquiridos através das práticas de gravação *DIY (Do It Yourself)*. A partir disso, o autor afirma que “é sem dúvida verdade que músicos populares aprendem com gravações, mas esse não é o quadro completo porque músicos populares também aprendem fazendo gravações.”⁷⁵ (Bell, 2018, tradução minha). Dessa forma, compreender o estúdio de gravação como um espaço no qual os aspectos técnico-musicais e educativos podem ser desenvolvidos se mostra essencial, considerando que o estúdio é um ambiente de grande exigência para os músicos. Nessa conjuntura, Adam Patrick Bell ressalta a relevância do aprendizado derivado da prática específica, ao destacar que “a implicação de dizer ‘eu aprendi’ é que o aprendizado cessou e só existe como um subproduto de experiências passadas.”⁷⁶ (Bell, 2018, p. 200, tradução minha).

Nesse sentido, ao articular o contexto da educação musical com a produção musical, Beltrame (2016) evidencia que a produção de uma música envolve os mais diversos processos até que ela seja disponibilizada nas plataformas para o consumo do público, como já exemplificado por Sergio Augusto. Dessa forma, ao analisar a educação musical enquanto instrumento de aprimoramento técnico e artístico, a autora aponta que

Ao investigar como os músicos tocam, produzem e compartilham suas produções na rede, o interesse da educação musical se concentra em compreender quais aprendizagens musicais estão engendradas nessas ações. Nesse contexto, o sentido de se apropriar de algo e transmitir está diretamente ligado às práticas de ensinar e aprender, no entanto, ultrapassando as identidades fixas de professor/aluno. Os papéis de quem ensina e quem aprende assumem outros sentidos a partir do momento em que o acesso e a produção de conhecimento não se fixa mais em instituições específicas para este fim. Trata-se de problematizar a educação musical que se dá na relação entre pessoas, músicas e recursos, cujas descobertas e aprendizados se retroalimentam e nesse sentido produzir e divulgar são formatos de ensinar/aprender música. (Beltrame, 2016, p. 21)

⁷⁵ No original: It is undoubtedly true that popular musicians learn from recordings, but this is not the complete picture because popular musicians also learn by making recordings.

⁷⁶ No original: The implication of saying “I learned” is that learning has ceased and only exists as a byproduct of past experiences.

Nesse contexto, é possível compreender que as diversas etapas pelas quais uma obra passa até ser disponibilizada nas plataformas de *streaming* estão diretamente relacionadas às práticas de aprender e ensinar. Além disso, ao abordar a produção musical de uma obra, Sergio Augusto relembra que o piano e os teclados desempenham um papel de extrema relevância no contexto sonoro da *Worship Music*, sendo, frequentemente, os instrumentos que dão início às músicas nesse gênero. Todavia, Sergio cita a música “Tu És o Cristo”, da banda Cidade Viva Music — com milhões de visualizações nas plataformas de *streaming* — como exemplo para ilustrar que diferentes sonoridades podem emergir a partir de boas referências, bem como de conversas iniciais entre os membros da banda e os produtores musicais. O entrevistado relata que, para essa música em específico, a banda buscava algo inovador, considerando que muitas outras obras começavam com piano ou teclado. Sergio descreve que

essa música começa com a guitarra. Então, sendo assim, o piano só entra no refrão, e isso foi uma escolha intencional nossa. Conversamos entre nós e dissemos: vamos pensar em alguma coisa que seja diferente. Desse modo, viemos com essa ideia da guitarra, que não é nada muito elaborado, mas é algo que se tornou característico da música. Isso é outra coisa importante: que tipo de coisa podemos criar para esse arranjo que possa ser marcante para essa música? Porque isso é importante também. Que a música possa, se possível, iniciar com alguma ideia musical que já possa comunicar para o ouvinte e ele pense ‘ah, eu sei que música é essa’, na primeira nota. Quanto mais marcante essas primeiras notas forem, melhor. Então, é isso. É decidir qual linha você vai seguir e toda a banda estar na mesma página também. Não ter medo de testar ideias e fazer alterações, caso necessário. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Castro (2015), ao tratar da experimentação com instrumentos, tanto no contexto de estúdio quanto na *performance* ao vivo, corrobora o que foi relatado por Sergio Augusto ao apontar que

é uma relação que envolve não só o controle da ação de determinadas articulações e timbres, mas como usá-los adequadamente a cada situação de forma a se enfatizar ou criar uma expressividade. Isso envolve anos de dedicação e treinamento árduo para o controle gestual de forma que o instrumento e suas possibilidades expressivas se tornem uma extensão de sua própria expressividade individual. (Castro, 2015, p. 63)

Nessa conjuntura, Abel recomenda que os produtores musicais se atentem ao estilo de cada artista e às suas concepções musicais, acrescentando, assim, o seu próprio “tempero”. Nas palavras de Abel: “é 50% para cada lado. Produtor musical e artista/banda. Não é só um

caminho ou outro.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Nesse sentido, Castro (2015) ressalta a importância do produtor musical ao afirmar que “o produtor musical é aquele que guia as pessoas, norteia o talento e potencializa a música” (Castro, 2015, p. 79). De forma complementar, buscando elucidar as principais funções e características de um produtor musical, Russ Hepworth-Sawyer e Craig Golding descrevem que,

em um senso tradicional, o papel criativo do produtor é desenvolver a música de um artista ao nível no qual ela possa ser realizada. Essa realização pode ser na forma de um lançamento comercial, onde o ímpeto é exposição e vendas, ou pode ser na forma de realização artística, onde o ímpeto é atingir algo único e inovador, quer isso venda ou não. Em ambos o papel do produtor é importante e por vezes mal-entendido por aqueles que acompanham de fora o processo. (Hepworth-Sawyer e Golding, 2011, p. 5).⁷⁷

Para além disso, como ponto de partida no processo de produção musical, Sergio Augusto ressalta a importância de contar com boas referências durante a construção sonora de uma música no contexto da *Worship Music*. Ele enfatiza que a intenção não deve ser copiar outro artista ou banda, mas sim utilizar essas referências como uma direção inicial para orientar o processo criativo. Entre os aspectos relevantes que o entrevistado aponta como fundamentais a serem decididos nos momentos iniciais da produção musical de uma música da *Worship Music* estão: i) a escolha da tonalidade; ii) definir se o intérprete será um homem ou uma mulher; iii) determinar quais instrumentos se destacarão no arranjo; iv) estabelecer o andamento da música; v) definir os *grooves* que nortearão a obra; entre outros elementos.

5.3.4 O Processo Composicional Como Forma de Aprendizagem

O desenvolvimento musical no contexto sonoro da *Worship Music* apoia-se em diversas referências musicais que foram se consolidando ao longo das últimas décadas. A partir dessa constatação, comprehende-se que, no processo formativo de novos músicos dentro desse gênero, experiências e vivências musicais anteriores não podem ser desprezadas. Nesse sentido, Pamela Burnard ressalta que “todo mundo vem com uma história ou um passado que continua a

⁷⁷ No original: In the traditional sense, the producer's creative role is to develop the artist's music to a level at which it can be realized. This realization could take the form of being a commercial release, where the impetus is sales and exposure, or it could take the form of being artistically realized, in that the impetus is to achieve something unique or innovative whether it sells or not. Either way the producer's role is important and often misunderstood for those outside of the career.

influenciar práticas e atitudes no presente”⁷⁸ (Burnard, 2012, p. 1, tradução minha). Assim, na construção de um processo musical criativo e coletivo na *Worship Music*, especialmente na composição de novas obras, é necessário que as “bagagens musicais” de cada indivíduo convirjam de modo a garantir que o gênero soe de forma coesa com a proposta da *WM*. Vale destacar que a *Worship Music* ainda é considerada recente; por isso, muitos músicos, até o presente momento, não possuem plena familiaridade com o gênero e precisam recorrer a referências musicais como o *Rock* e o *Pop* — presentes como base na *Worship Music* — para que consigam atuar de maneira consistente dentro desse contexto sonoro.

No que se refere à composição, existem diversas formas de conceber uma música. Entretanto, na *Worship Music*, é comum observarmos o aspecto colaborativo (*collab*) entre músicos e compositores. Essa abordagem não busca apenas criar a melhor obra possível, reunindo ideias e perspectivas distintas, mas também contribuir para a formação de novos compositores. No processo colaborativo, é essencial que haja disposição mútua para ouvir e agregar ideias, colocando a contribuição coletiva como elemento central. Por exemplo, é comum que alguns participantes tenham facilidade com a criação de letras, outros com melodias e outros com harmonizações. Essas contribuições conjuntas ajudam a moldar e finalizar a composição. Confiar nos parceiros de colaboração torna-se, portanto, fundamental. Embora seja natural que compositores desejem defender suas próprias ideias, a confiança permite reconhecer que todos estão comprometidos em oferecer o que melhor serve à obra, tornando o grupo mais receptivo a novas sugestões. Diferentes perspectivas podem gerar soluções ou elementos criativos inesperados, enriquecendo significativamente a composição final.

Nesse sentido, Biasutti e Concina (2020) destacam que o processo composicional colaborativo pode ser considerado complexo, uma vez que os membros envolvidos precisam lidar com diversas dimensões ligadas aos relacionamentos sociais durante essas atividades. Outro aspecto relevante nesse contexto é que cada indivíduo possui experiências únicas sobre determinados temas, e quando essas experiências são compartilhadas, uma obra pode adquirir novas perspectivas — ainda mais quando múltiplas experiências são combinadas. Por exemplo, é comum que músicas concebidas inicialmente de determinada maneira — com letras, melodias e harmonias específicas — sofram modificações significativas após passarem por um processo colaborativo.

⁷⁸ No original: everybody comes with a history or a past that continues to influence practices and attitudes in the present.

Nessa conjuntura, podemos citar o exemplo do Cidade Viva Music, banda da qual faço parte e na qual também atuo como produtor musical. Muitas composições do CVM são inicialmente desenvolvidas de forma individual por cada compositor; contudo, como o CVM integra a igreja Cidade Viva, há diversos músicos que também são compositores. Com o objetivo de aumentar tanto a quantidade quanto a qualidade das composições, foi criado o “time de composição” da igreja. Reuniões regulares e planejadas são realizadas com todos os membros desse time, visando gerar novas composições que atendam não apenas às necessidades do CVM enquanto banda, mas também da comunidade da igreja, que busca ouvir canções inéditas. No que tange ao planejamento como habilidade transversal, Christopher Winch observa que “o planejamento [...] envolve um grau de cuidado com o resultado e um grau de atenção para garantir que o resultado seja alcançado”⁷⁹ (Winch, 2014, p. 54, tradução minha). Nesse contexto, os compositores são aleatoriamente divididos em grupos de cinco ou seis pessoas para desenvolverem composições colaborativas, geralmente com temas livres, promovendo um ambiente de criatividade coletiva e aprendizado mútuo.

Por conseguinte, é comum que algum membro do grupo chegue com uma ideia inicial, como um refrão ou uma ponte, e que, a partir dessa sugestão, surja de forma colaborativa uma composição completa, com cada participante contribuindo de maneira significativa. Em outras situações, também é frequente que as composições sejam geradas totalmente do zero, com temas sendo escolhidos no momento ou inspirados pelo desejo de algum dos compositores de escrever ou cantar sobre um assunto específico. Muitas músicas do Cidade Viva Music foram concebidas dessa forma, revelando a eficácia desse processo colaborativo. Além disso, no âmbito formativo, músicos com pouca experiência em composição — mas interessados em se aperfeiçoar — são frequentemente convidados a participar. Essa prática proporciona a aquisição de novos conhecimentos e técnicas, preparando-os para se tornarem compositores ativos no futuro.

É importante salientar que esse modelo de composição colaborativa não se restringe ao Cidade Viva Music; ele é observado em diversas bandas e artistas que atuam na *Worship Music*. O avanço tecnológico tem potencializado esse processo, permitindo que os compositores colaborem independentemente de estarem no mesmo local ou momento. Nesse sentido, ao discutir os benefícios proporcionados pela tecnologia ao campo da composição, McCarthy, Bligh, Jennings e Tangney (2005) descrevem que

⁷⁹ No original: Planning [...] involves a degree of care about the outcome and a degree of attention to ensure that the outcome is achieved.

a tecnologia oferece benefícios à educação musical, como seu suporte para elaborar e compartilhar ideias musicais. Tarefas musicais colaborativas podem tirar proveito do uso de ferramentas tecnológicas e multimídia: a tecnologia tem sido inovadora no mundo da composição musical e levou a novas maneiras de pensar sobre música, ampliando a criatividade musical. Ferramentas tecnológicas também afetaram a dimensão social da composição, simplificando tarefas compostoriais colaborativas. Na educação musical, atividades de composição musical colaborativa podem aprimorar a expressão de habilidades de pensamento divergentes por meio do esforço coletivo. (McCarthy; Bligh; Jennings; Tangney, 2005, p. 173, tradução minha)⁸⁰

Ainda na mesma linha de McCarthy, Bligh, Jennings, K. & Tangney (2005), Michele Biasutti e Eleonora Concina destacam que “ferramentas *online* possibilitam interagir e produzir música de forma colaborativa, o que é relevante para a educação musical.”⁸¹ Biasutti; Concina, 2020, p. 2, tradução minha). Nesse contexto, pode-se citar o exemplo da música “*Holy Forever*⁸²”, que alcançou repercussão mundial em 2024 e foi vencedora do Grammy 2025 nas categorias “Melhor Performance” e “Canção de Música Cristã Contemporânea”. A obra foi composta de maneira colaborativa por Brian Johnson, Chris Tomlin, Jason Ingram, Jenn Johnson e Phil Wickham. Segundo os próprios autores em entrevistas sobre a canção, cada um iniciou com ideias individuais — estando em localidades diferentes dentro do próprio país — e essas ideias foram sendo compartilhadas entre eles por meio de aplicativos de mensagens até que a música estivesse totalmente finalizada. Nessa mesma perspectiva, McCarthy, Bligh, Jennings e Tangney (2005) ressaltam que as novas ferramentas de comunicação permitem que indivíduos colaborem de forma eficiente mesmo estando geograficamente distantes. Além disso, essas ferramentas se tornaram progressivamente mais acessíveis, considerando diferentes contextos socioeconômicos. Portanto, a partir de exemplos como os observados na *Worship Music*, é possível afirmar que a composição colaborativa se configura como uma estratégia prática, eficiente e altamente relevante para a produção musical contemporânea.

⁸⁰ No original: Technology offers benefits to music education, such as its support for elaborating and sharing musical ideas. Collaborative music tasks may take advantage of the use of technological and multimedia tools: technology has been innovative in the music composition world and led to new ways of thinking about music, amplifying musical creativity. Technological tools have also affected the social dimension of composition, simplifying collaborative compositional tasks. In music education, collaborative music composition activities may enhance the expression of divergent thinking skills through collective effort.

⁸¹ No original: Online tools make it possible to interact and to produce music collaboratively, which is relevant for music education.

⁸² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oOXvQz_gtfA. Acesso em: 22 fev. 2025.

Além disso, como a *Worship Music* apresenta influências de diversos gêneros musicais, a liberdade criativa concedida aos músicos é ampla. O uso expressivo das dinâmicas musicais, característico desse gênero, favorece uma constante interação entre os instrumentistas durante a execução das obras, permitindo a exploração criativa individual e coletiva de cada participante. Vale salientar, contudo, que o processo de desenvolvimento da criatividade individual, conforme descreve Burnard (2012), não é algo simples ou imediato. A criatividade se constrói a partir das vivências e experiências que acumulamos em determinados contextos — sejam eles musicais, sociais ou culturais. Aplicando essa perspectiva ao caso da *Worship Music*, pode-se afirmar que quanto maior a imersão e familiaridade do músico com esse gênero e com as sonoridades que o caracterizam, maiores serão as possibilidades criativas que ele poderá desenvolver. Nesse sentido, a autora enfatiza que,

como todos os campos da criatividade humana, a criatividade musical surge nas, e como, práticas sociais. O campo da música envolve indivíduos, instituições e grupos sociais, grandes e pequenos, todos os quais existem em relações estruturais entre si. Estas relações determinam e reproduzem as práticas musicais nas suas mais variadas formas.⁸³ (Burnard, 2012, p. 7, tradução minha).

Os conceitos apresentados por Burnard podem ser aplicados à produção musical na *Worship Music*, uma vez que o processo criativo envolve as experiências acumuladas por músicos e produtores ao dar forma e sentido a uma composição. Além disso, é fundamental destacar que a criatividade deve estar sempre a serviço da obra, de modo a realçar seus elementos essenciais de forma equilibrada e coerente. Para que isso ocorra, é necessário que compositores, arranjadores, produtores e músicos convirjam em torno de ideias musicais compartilhadas durante o processo criativo. Nessa perspectiva, podemos comparar a obra “crua” — como, por exemplo, uma simples melodia — a um corpo ainda sem vestimentas. A partir das vivências e das relações musicais e sociais desenvolvidas ao longo da trajetória de cada indivíduo envolvido, determinam-se as “vestimentas” mais adequadas para essa obra em específico — harmonias, ritmos, contrapontos, estrutura musical, entre outros elementos. Essa analogia reflete a relação entre os indivíduos e as vestimentas simbólicas que assumem em

⁸³ No original: Like all fields of human creativity, musical creativity arises in and as social practices. The field of music involves individuals, institutions, and social groupings, both large and small, all of which exist in structural relations to each other. These relations determine and reproduce musical practices in their multifarious forms.

diferentes contextos, as quais variam conforme o tempo, a cultura e as experiências de cada ambiente.

No processo de produção musical da *Worship Music*, é comum que uma obra chegue em seu estado inicial, sem grandes arranjos, contendo apenas uma melodia, uma letra e, ocasionalmente, uma base harmônica. A partir desse ponto, o processo criativo de produção começa a tomar forma, de modo semelhante ao que ocorre em outros gêneros musicais. Produtores e músicos recorrem às suas referências musicais, adquiridas ao longo de suas experiências – como abordado anteriormente – para dar identidade e estrutura à obra em questão. Nesse estágio, é comum utilizar outras músicas como referência, observando aspectos como sonoridade, arranjo, mixagem e masterização. Esse procedimento é significativo, pois fornece um norte estético e técnico para o desenvolvimento da produção, permitindo que os processos criativos fluam de maneira mais natural, uma vez que as expectativas musicais em torno da obra já estão delineadas. Assim como em qualquer outro gênero, a *Worship Music* não permanece estática, mesmo com seus poucos anos de consolidação. Novos elementos surgem constantemente, enquanto outros se transformam ou desaparecem. Nesse sentido, Burnard afirma que o processo criativo musical “depende da época, pois o contexto histórico determina a mistura dos diversos elementos que constituem o fazer musical.”⁸⁴ (Burnard, 2012, p. 15, tradução minha).

Dessa forma, com base nas minhas vivências em processos de *performance* e produção musical dentro desse gênero, comprehendo que a criatividade – individual e coletiva – dos músicos pode ser explorada de diversas maneiras, sendo um elemento fundamental na construção sonora da *Worship Music*, uma vez que ela se nutre de múltiplas influências estilísticas provenientes de outros gêneros musicais. Seria difícil imaginar, considerando suas características sonoras, um processo de produção musical na *Worship Music* que não envolvesse a exploração contínua da criatividade na elaboração de suas obras. Nesse sentido, Burnard enfatiza que “a presença da música não é uma condição necessária para ter criatividade, mas ter criatividade é uma condição necessária para ter música.”⁸⁵ (Burnard, 2012, p. 8, tradução minha). Além disso, é importante destacar que uma das características estruturais da *Worship Music* é a repetição contínua de suas seções, com o propósito de facilitar a memorização das letras e incentivar a participação ativa da congregação durante os momentos

⁸⁴ No original: Depends on the period, since the historical context determines the mix of the various elements that constitute music-making.

⁸⁵ No original: The presence of music is not a necessary condition for having creativity, but having creativity is a necessary condition for having music.

de execução. Diante disso, torna-se indispensável que a criatividade musical seja constantemente cultivada, de modo a evitar que as músicas se tornem previsíveis ou monótonas para o público. Portanto, a criatividade dos músicos envolvidos no processo de produção desse gênero é essencial para manter o interesse e o engajamento dos ouvintes a cada nova variação apresentada, permitindo que a mensagem central seja comunicada de maneira clara e eficaz — cumprindo, assim, o papel da *Worship Music* como meio de adoração e expressão espiritual.

5.4 GERENCIAMENTO DE PROJETOS: “O *WORSHIP LEADER* É INCUMBIDO DA RESPONSABILIDADE DE PROMOVER UMA ATMOSFERA QUE SEJA PROPÍCIA À UMA PARTICIPAÇÃO ATIVA.”

5.4.1 A Gestão/Liderança Do Worship Leader

No que se refere ao *Worship Leader*, é fundamental compreender que essa figura desempenha um papel central na condução musical e espiritual dos cultos. O *Worship Leader* é o(a) responsável por liderar os momentos musicais da *Worship Music*, guiando a congregação, por meio do canto e da expressão artística, a manifestar adoração, devoção e gratidão a Deus. Além disso, cabe a esse líder o planejamento e a preparação dos repertórios musicais que serão executados durante os cultos, considerando não apenas aspectos técnicos e estéticos, mas também a coerência teológica e emocional das canções. Para além de suas funções performativas, o *Worship Leader* também exerce um papel formativo, contribuindo para o desenvolvimento musical e espiritual de novos integrantes da equipe de louvor, estimulando o crescimento coletivo dentro da comunidade de fé. Nessa perspectiva, Ary Kelman descreve o *Worship Leader* ressaltando que,

assim como compositores que abraçam sua responsabilidade de escrever canções que podem se tornar a adoração de outros, os *Worship Leaders* equilibram as demandas técnicas da *performance* com um mandato de usar a música para ajudar as pessoas a adorar. Os *Worship Leaders* transformam canções em prática, criando as condições para experiências musicais que podem permitir que as pessoas se expressem a Deus. (Kelman, 2018, p. 87, tradução minha).⁸⁶

⁸⁶ No original: Much like songwriters who embrace their responsibility for writing songs that may become the worship of others, worship leaders balance the technical demands of performance with a mandate to use music to help people worship. Worship leaders transform songs into practice, creating the conditions for musical experiences that might enable people to express themselves to God.

Por fim, Cooper enfatiza que

a pessoa que serve no papel de *Worship Leader* representa uma das principais posições de liderança dentro da igreja. No ambiente de adoração corporativa, o *Worship Leader* é incumbido da responsabilidade de promover uma atmosfera que seja propícia à uma participação ativa. (Cooper, 2020, p. 2, tradução minha)⁸⁷

Para além, em um de seus diversos materiais formativos, a plataforma Worship Online publicou um blog intitulado “*Treinando novos Worship Leaders: transformando potenciais em potências com o Stockholm Worship*”⁸⁸ cujo objetivo é oferecer subsídios teóricos e práticos para a formação de novos *Worship Leaders*. Nesse blog, é apresentada uma conversa com o *Worship Leader* da banda Stockholm Worship — uma das principais referências da *Worship Music* na região da Escandinávia —, na qual são destacados alguns princípios essenciais para o exercício dessa função:

- 1.** *Worship Leaders* devem estar presentes, de forma constante, na vida musical e pessoal dos membros de sua equipe ou banda;
- 2.** *Worship Leaders* precisam ser cuidadosos com as palavras que proferem à igreja durante os momentos de ministração;
- 3.** *Worship Leaders* devem preparar-se musical e espiritualmente para ministrar à congregação;
- 4.** *Worship Leaders* devem investir continuamente no crescimento de sua equipe de músicos e ministros, em todas as dimensões;
- 5.** *Worship Leaders* devem manter uma atitude positiva e de incentivo em relação aos demais;

⁸⁷ No original: The person serving in the role of the worship leader represents one of the primary positions of leadership within the Church. In the corporate worship setting, the worship leader is entrusted with the responsibility of fostering an atmosphere that is conducive to active participation.

⁸⁸ Disponível em: <https://worshiponline.com/podcast/worship-leader-training/>. Acesso em: 05 mar 2025. No original: Training New Worship Leaders: Transforming Potential into Powerhouses w/ Stockholm Worship

6. *Worship Leaders* não devem temer o erro, reconhecendo-o como uma oportunidade valiosa de aprendizado;

Figura 23: Blog/podcast da plataforma Worship Online acerca da formação de novos *Worship Leaders*.



Fonte: Plataforma Worship Online

Nesse sentido — ao colocar em foco as responsabilidades do *Worship Leader* —, comprehende-se que liderar uma congregação inteira não é uma tarefa simples, especialmente em igrejas de grande porte, espalhadas pelo mundo, que reúnem milhares de membros semanalmente. De acordo com Christopher Winch, “a capacidade de gerenciar um projeto não apenas implica independência e responsabilidade pessoal, mas também exige o envolvimento de habilidades e competências transversais.”⁸⁹ (Winch, 2014, p. 55, tradução minha). Assim, para que a condução exercida pelo *Worship Leader* seja efetiva, é fundamental que ele acredite

⁸⁹ Not only does the ability to manage a project entail personal independence and responsibility but it necessitates the involvement of transversal abilities as well as skills.

genuinamente naquilo que canta ou fala. A convicção e a autenticidade são elementos centrais na liderança musical e espiritual, pois conduzir pessoas requer coerência entre discurso e prática. Nesse sentido, atitudes aparentemente simples — como olhar nos olhos da congregação ou sorrir com sinceridade — podem ter um impacto profundo na experiência coletiva de adoração. É importante reconhecer que muitas pessoas chegam às igrejas buscando conforto espiritual e emocional, em meio a situações difíceis de suas vidas pessoais. Por isso, o *Worship Leader* deve ser capaz de transmitir confiança, alegria e empatia por meio de sua postura no palco, estabelecendo uma conexão autêntica e significativa com toda a congregação.

À vista disso, no que se refere ao “gerenciamento de projetos”, Winch (2014) explica que essa competência implica não apenas em independência e responsabilidade pessoal, mas também em uma capacidade de coordenação de múltiplos fatores e agentes, exigindo visão ampla, antecipação de cenários e articulação entre tarefas e pessoas em torno de um objetivo comum. No contexto da *Worship Music*, o papel do *Worship Leader* extrapola a dimensão artística e espiritual, alcançando um nível de organização que envolve planejamento, comunicação, liderança e adaptação constantes.

Enquanto figura central da condução musical e espiritual de um culto, o *Worship Leader* é responsável por uma complexa rede de decisões e interações que se iniciam muito antes do momento da *performance*. O processo de preparação envolve desde a leitura atenta da programação de ensaio e da liturgia do culto, até o diálogo com o diretor musical e com os demais membros da equipe criativa. Nesse sentido, observa-se que o *Worship Leader* precisa desenvolver um pensamento projetual, em que cada elemento — como a escolha dos tons, a fluidez das transições, o tempo destinado ao momento musical/ministração, a disposição dos músicos no palco e até a presença de novos integrantes — é antecipado e considerado estrategicamente. Essas ações evidenciam a dimensão prática do gerenciamento de projetos, pois exigem do *Worship Leader* a capacidade de equilibrar aspectos técnicos, humanos e espirituais em um mesmo fluxo de trabalho. Ele atua como mediador entre a equipe e a congregação, articulando-se com outros líderes e departamentos (como o setor criativo, a equipe de produção, os coordenadores do culto e o pregador), de modo que todos os elementos conversem harmonicamente.

Trata-se, portanto, de uma função que demanda não apenas domínio musical, mas também sensibilidade relacional, discernimento e clareza de propósitos — componentes centrais para o êxito de um projeto coletivo. Durante o processo de ensaio, o *Worship Leader* precisa tomar decisões rápidas e assertivas sobre a execução musical: quais pontos do repertório

requerem maior atenção, como corrigir eventuais fragilidades, de que modo integrar novos músicos ao grupo e como otimizar o tempo disponível para garantir um resultado coeso. Além disso, deve manter uma postura comunicativa e motivadora, estabelecendo o tom espiritual e emocional do encontro desde o início. Essa etapa, embora técnica, carrega uma forte dimensão simbólica, pois é nela que o líder traduz a intencionalidade espiritual do culto em ações concretas de preparação. A partir dessa perspectiva, é possível observar que o *Worship Leader* atua como um verdadeiro gestor de processos criativos e espirituais. Ele precisa compreender o contexto e a cultura da igreja local, adaptar-se às demandas do espaço e do público, e, ao mesmo tempo, manter coerência estética e teológica com a identidade musical do ministério.

Essa multiplicidade de responsabilidades ilustra a ideia de Winch (2014) de que o gerenciamento de projetos envolve tanto autonomia quanto responsabilidade coletiva — o líder atua de maneira autônoma nas decisões, mas sempre em prol de um resultado compartilhado, cuja finalidade é a edificação espiritual e a excelência musical/artística. No decorrer da execução do culto, a função gerencial do *Worship Leader* torna-se ainda mais evidente. Ele precisa lidar com variáveis em tempo real — ajustes de som, mudanças espontâneas na condução, falhas técnicas, variações emocionais do público e improvisações espirituais — e, diante disso, manter a estabilidade da equipe e a fluidez do momento de adoração. Essa capacidade de reagir ao imprevisto sem perder o senso de direção reflete o que Winch denomina de “*judgement in context*”, ou seja, a habilidade de aplicar conhecimentos e experiências em situações contextualmente relevantes. Nesse ponto, o *Worship Leader* demonstra domínio sobre a estrutura do culto e, simultaneamente, sensibilidade para perceber o que está acontecendo “no espírito do momento”, ajustando a condução de maneira coerente e significativa.

Por fim, ao término da celebração, o processo de gerenciamento continua. A realização de *debriefings*⁹⁰, a oferta de *feedbacks* individuais, o reconhecimento de acertos e a identificação de pontos a melhorar configuram práticas de reflexão e aperfeiçoamento contínuo — elementos também centrais no modelo de competência proposto por Winch. O *Worship Leader*, ao adotar tais práticas, demonstra compreensão de que a formação da expertise não se encerra no ato performativo, mas se prolonga em processos de análise, diálogo e aprendizado coletivo. Dessa forma, pode-se afirmar que a atuação do *Worship Leader* na *Worship Music* se alinha diretamente à noção de gerenciamento de projetos em Winch, por envolver planejamento, coordenação, discernimento e avaliação. Ele é o agente que transforma a

⁹⁰ Avaliação ou reflexão realizada após uma atividade, com o objetivo de compreender os aspectos positivos e negativos de sua execução.

experiência de adoração em um projeto coletivo que demanda tanto rigor técnico quanto sensibilidade humana e espiritual. Em última instância, seu papel evidencia a intersecção entre gestão, arte e fé — uma tríade que, quando bem administrada, revela o grau mais elevado da expertise nesse campo.

Para além, um aspecto relevante no que diz respeito ao gerenciamento de projetos é todo o processo que envolve uma produção musical, desde a composição de uma obra até o seu lançamento nas plataformas de *streaming*. Atualmente, como produtor musical da Cidade Viva, uma de minhas principais atribuições é gerenciar todas as etapas desse processo, coordenando os músicos envolvidos, inclusive no momento de gravação de suas respectivas partes. Para isso, é elaborado um cronograma detalhado, com datas e prazos específicos que precisam ser rigorosamente cumpridos, considerando o alto volume de demandas. Cumprir esses prazos é fundamental, pois o envio antecipado das obras às plataformas digitais aumenta as chances de que elas sejam incluídas em *playlists* editoriais — como as do Spotify, que, no momento da escrita deste trabalho, recomenda que o *upload* seja realizado com pelo menos um mês de antecedência ao lançamento público. Ademais, vivemos na era do tráfego pago nas plataformas digitais, especialmente nas redes sociais, nas quais o alcance de uma música depende também de investimentos estratégicos em divulgação. Assim, para que uma produção musical alcance um público mais amplo, é necessário investir financeiramente para que as plataformas promovam o conteúdo por meio de anúncios ou mecanismos de distribuição ampliada. Nesse contexto, também me cabe a responsabilidade de gerir o processo de tráfego pago, articulando o planejamento artístico ao alcance e à visibilidade digital das obras produzidas.

Por outro lado, a própria plataforma Worship Online pode ser compreendida como um exemplo concreto de gerenciamento de projetos, uma vez que envolve diversos colaboradores engajados na produção contínua de conteúdos voltados para seus assinantes. Nesse contexto, a plataforma disponibiliza materiais didáticos e audiovisuais que contribuem significativamente para a formação de novos músicos, especialmente ao ensinar-lhes a executar e performar canções amplamente tocadas nas igrejas ao redor do mundo. Para isso, há profissionais responsáveis por mapear as músicas mais relevantes do momento, apresentá-las aos músicos colaboradores, que então as estudam, gravam e produzem individualmente, instrumento por instrumento e voz por voz. Posteriormente, esse conteúdo é organizado e disponibilizado na plataforma, permitindo que os usuários tenham acesso a recursos de estudo detalhados. Esse tipo de gerenciamento é fundamental para que uma plataforma com a expressividade e alcance da Worship Online mantenha sua constância de produção, garanta a qualidade dos materiais

oferecidos e continue ampliando seu público entre músicos e líderes que atuam no contexto da *Worship Music*.

Por fim, outro exemplo relevante é a plataforma That Worship Sound, gerenciada por Abel Mendoza. Essa plataforma reúne uma equipe diversificada de colaboradores e *sound designers*, cada um responsável por desenvolver e disponibilizar sonoridades distintas, voltadas para diferentes perfis e necessidades na produção musical, não apenas no contexto da *Worship Music*, mas também em outros gêneros contemporâneos. Gerenciar uma estrutura dessa magnitude — que envolve coordenação de equipes, organização de cronogramas de lançamentos, e planejamento estratégico de *marketing* e divulgação de produtos — requer competências complexas de liderança e gestão. Nesse sentido, Abel Mendoza se consolida como um gestor respeitado e referência na área, pela capacidade de manter um fluxo criativo e produtivo constante.

Dessa forma, os exemplos apresentados evidenciam que o gerenciamento de projetos constitui uma competência essencial para o profissional que busca se destacar no campo da *Worship Music*, especialmente nos âmbitos da *performance* e da produção musical. Essa habilidade envolve não apenas os saberes técnicos e artísticos mencionados anteriormente, mas também conhecimentos transversais que transcendem o universo estritamente musical, integrando aspectos de gestão, liderança e inovação.

5.5 CAPACIDADE OCUPACIONAL: “AS PESSOAS ESTÃO OUVINDO E, MUITAS VEZES, A MÚSICA É BOA; POR ISSO, ESTÃO MUITO MAIS RECEPTIVAS A ELA.”

5.5.1 A Igreja Mundial Como Celeiro de Novos Músicos

Atualmente, reconhece-se que a igreja, em todo o mundo, constitui um dos principais celeiros de novos músicos. Muitos indivíduos têm seus primeiros contatos com a música nesse ambiente, como evidenciam estudos de Eckelkamp (2023), Dos Santos e Souza (2020), Hendricks (2012), Novo (2015), Pinheiro (2016), Reck (2014) e Souza (2015). Nesse contexto, ao abordar a relevância da igreja na formação musical, Sergio Augusto lembra que grandes nomes da música, como Elvis Presley, Whitney Houston, Aretha Franklin e, mais recentemente, o fenômeno brasileiro Mateus Asato, iniciaram suas práticas musicais nesse ambiente. Sergio ressalta que, na igreja, os músicos desenvolvem, muitas vezes por necessidades musicais, a capacidade de se adaptar a diferentes contextos sonoros, não se limitando apenas à *Worship*

Music. Ele pontua que a maioria dos músicos que atuam nesse contexto adquire a habilidade de desviar o olhar das cifras ou das partes escritas, aprimorando sua percepção para seguir as dinâmicas de cada momento musical de forma sensível e responsiva. Além disso, segundo ele,

a gente sabe que nas igrejas os ministros e os pastores, muitas vezes, fazem uso da música como um recurso auxiliar daquele momento espiritual que a comunidade está vivendo. Em muitos momentos, o pastor vai conduzir aquele momento para que ele tenha uma intensidade maior ou menor. Ele vai querer que se cante alguma parte de uma música em específico. Que se repita alguma seção para enfatizar aquele momento espiritual que a comunidade está tendo e, para isso, a banda precisa ser muito capaz de entender o momento. Primeiramente, qual a dinâmica que deve estar sendo tocada naquele momento, se é *piano*, se é *mezzo piano*, se é *mezzo forte, forte, fortíssimo*, etc. e a banda precisa ser capaz de entender se é ela que deve estar em evidência ou se são as vozes das pessoas da comunidade que têm que estar em evidência naquele momento. Os músicos precisam ter a sensibilidade para saber se é o momento de incrementar alguma coisa no arranjo, mudar uma harmonia, fazer alguma acentuação, etc. O baterista vai ter que fazer escolhas, por exemplo, se é o momento de ele fazer uma frase mais elaborada, se é o momento de ele aliviar um pouco as dinâmicas do instrumento, e assim por diante. Então, eu acredito que **sensibilidade** é a palavra que resume tudo isso. O músico na igreja precisa ser capaz de ser independente do papel, independente da cifra que está escrita, independente até mesmo de um diretor musical, se possível. Mas ele precisa ter a habilidade de, com os seus olhos e seus ouvidos, ver e ouvir atentamente o que está acontecendo ao seu redor e, com isso, fazer escolhas musicais que se adequem àquele momento em específico. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Do mesmo modo, Abel Mendoza reforça: “a igreja é o melhor lugar para se começar o seu fazer musical.” (Abel Mendoza, entrevista 22/04/24). Ele explica que, de maneira geral, na igreja o músico está cercado por amigos e por pessoas que desejam o seu bem. Além disso, Abel destaca uma diferença crucial em relação ao mundo profissional: nesse contexto, muitas vezes, não há espaço para erros — um deslize pode significar perder uma oportunidade de trabalho. Na igreja, porém, a realidade é diferente: ali, o músico tem todas as chances de errar, repetir e se aperfeiçoar, pois as pessoas estão presentes para incentivá-lo a se tornar um músico melhor. Nesse sentido, Lucy Green ressalta que “a aprendizagem em grupo ocorre como resultado da interação com os pares, mas na ausência de qualquer professor”⁹¹ (Green, 2002, p. 76, tradução minha). Paralelamente, Dawn H. Cochran evidencia a diversidade das práticas musicais no contexto eclesiástico, destacando que, com as devidas variações, as igrejas podem oferecer “coros, equipes de louvor, instrumentistas, equipes técnicas, etc. Independentemente

⁹¹ No original: group learning occurs as a result of peer interaction but in the absence of any teaching.

do tamanho da igreja, todos esses grupos ministeriais exigem que um número de congregantes participe ativamente para que funcionem efetivamente.” (Cochran, 2020, p. 15, tradução minha).⁹²

5.5.2 A Importância Da Escolha Do Repertório

Além disso, na liderança de uma congregação/igreja através das músicas no contexto sonoro da *Worship Music*, a escolha de um repertório adequado torna-se um ponto central, sendo essa também uma responsabilidade do *Worship Leader*. Nas igrejas que adotam a *Worship Music* como referência sonora principal, é comum que os períodos musicais — frequentemente chamados de período de louvor ou “*Worship Moment*” — tenham duração aproximada de vinte a trinta minutos, normalmente preenchidos por cerca de quatro músicas. Embora sempre existam exceções, essas músicas costumam ser distribuídas da seguinte maneira:

- i) **Música animada e de celebração:** energética e envolvente, com o objetivo de criar um ambiente acolhedor e promover a sensação de pertencimento. Essa música visa gerar alegria coletiva, incentivando a congregação a celebrar em conjunto;
- ii) **Música de gratidão e louvor a Deus:** com andamentos intermediários, serve como transição entre a celebração inicial e um momento mais reflexivo. O foco central é fortalecer a fé dos presentes, conduzindo-os a um estado de adoração mais introspectivo;
- iii) **Música de oração pessoal e devoção:** lenta e intimista, destinada a proporcionar um momento de conexão individual com Deus. É comum que os *Worship Leaders* apresentem, nesse ponto, músicas novas — autorais ou de outros artistas — ainda desconhecidas pela congregação, aproveitando a familiaridade crescente do público com o ambiente do culto;

⁹² No original: choirs, praise teams, instrumentalists, technical teams, etc. Regardless of a Church’s size, all of these ministry groups require a number of congregants to actively participate in order for them to function effectively.

- iv) **Música de exaltação e adoração plena:** representa o clímax do momento musical na *Worship Music*. Geralmente são executadas as canções mais populares e renomadas, muitas vezes traduzidas para o português, como “*What a Beautiful Name* (Oh, Quão Lindo Esse Nome É)”, “*Reckless Love* (Ousado Amor)”, “*Jireh (Jireh)*”, “*Oceans (Oceanos)*”, “*I Surrender (Eu Me Rendo)*”, “*Goodness of God (Bondade de Deus)*”, entre outras. Neste momento, ocorre o ápice do canto congregacional, com todos os presentes unindo-se em uma só voz para professar sua fé por meio da música;

Nesse contexto, um aspecto crucial que precisa ser considerado — e que ocorre com frequência nos cultos/*Worship Services* — é a transição entre músicas. Para diretores musicais, músicos e *Worship Leaders*, é fundamental evitar qualquer tipo de distração que possa quebrar a concentração da congregação. Um ponto específico a ser observado são as diferenças de tonalidade entre as músicas. Tonalidades muito distantes podem gerar estranheza ou desconforto auditivo para os presentes, prejudicando o momento de adoração. Por exemplo, se a primeira música estiver em Dó Maior (C), a segunda em Sol Sustenido Maior (G#), a terceira em Lá Maior (A) e a quarta em Si Bemol Menor (Bbm), a grande distância tonal entre elas pode dificultar a percepção de continuidade, causando distrações indesejadas. Uma estratégia eficaz é ajustar as tonalidades para campos harmônicos próximos, facilitando transições suaves. Por exemplo, mantendo a primeira música em Dó Maior (C), a segunda poderia migrar para Sol Maior (G), a terceira permanecer em Sol Maior (G) e a quarta migrar para Lá Menor (Am). Nesse caso, Dó Maior (C), Sol Maior (G) e Lá Menor (Am) pertencem a campos harmônicos compatíveis, permitindo que as transições ocorram de maneira natural, sem distrações auditivas. Caso seja impossível realizar alterações de tonalidade, existem outras alternativas: a bateria pode iniciar isoladamente, sem acompanhamento harmônico, preparando a entrada da próxima música; ou simplesmente aguarda-se que a música anterior termine completamente antes de iniciar a seguinte. O objetivo do diretor musical é garantir que todas as transições entre músicas ocorram de maneira suave e fluida, preservando a concentração e a adoração da congregação, evitando qualquer interrupção desnecessária no fluxo musical.

Portanto, para um diretor musical, a preparação é um aspecto indispensável. Considerando que ele tem a função de conduzir os demais músicos no palco durante suas *performances*, o diretor precisa, antes de tudo, ter total domínio de suas próprias partes como instrumentista. Sem esse domínio, ele não estará apto a liderar a equipe de maneira tranquila,

pois estaria constantemente preocupado com suas próprias responsabilidades musicais. Além disso, é fundamental que o diretor conheça os aspectos básicos de cada instrumento presente na banda. A comunicação é um fator-chave, e para que ela seja clara e eficaz, o diretor musical precisa compreender os fundamentos e a linguagem musical de cada instrumento que será executado. Outro ponto importante é que a comunicação eficaz depende também do conhecimento da equipe. Criar relacionamentos genuínos e respeitosos com os músicos contribui significativamente para a interação no palco. Conhecer as habilidades individuais de cada membro permite ao diretor potencializar pontos fortes e oferecer caminhos para que cada músico desenvolva suas dificuldades. Um bom diretor musical, portanto, não apenas conduz, mas também potencializa a equipe, criando condições para que cada músico se aperfeiçoe continuamente. Todos esses elementos configuram a capacidade ocupacional (Winch, 2014), habilitando a pessoa a atuar de maneira competente e eficaz como diretor musical no contexto da *Worship Music*.

5.5.3 A Worship Music No Cenário Do Entretenimento

Com base nos números disponibilizados por plataformas de *streaming*, como YouTube, Spotify, Deezer e Apple Music, é possível observar – pelas centenas de milhares de visualizações e reproduções – que a *Worship Music* tem ultrapassado as paredes das igrejas, consolidando-se como um produto cultural consumido não apenas por cristãos. Além disso, esse gênero musical tem gerado receitas significativas para o mercado fonográfico brasileiro, uma vez que sua demanda comercial tem crescido de forma exponencial nos últimos anos. As igrejas brasileiras não apenas consomem músicas de *Worship Music* produzidas no Brasil, como também valorizam e incorporam as mais populares obras internacionais. Nesse contexto, Taylor Aguiar destaca que

com a popularização do *Worship*, surge também a necessidade de que as letras sejam traduzidas para serem executadas musicalmente nas igrejas e, com a tradução, estabelecem-se parcerias comerciais com bandas *Worship* nacionais, geralmente atreladas a uma congregação local, que irão ter permissão para gravar as canções traduzidas. Ampara-se aí um mercado lucrativo pela demanda existente por este tipo de música. (Aguiar, 2020, p. 132).

Nessa conjuntura, Sergio Augusto ressalta o crescimento do consumo da *Worship Music* no Brasil, destacando que esse gênero tem se tornado parte do cotidiano das pessoas, sendo frequentemente ouvido em residências. Segundo ele, esse consumo contínuo está fortemente

ligado ao impacto emocional proporcionado pelas músicas da *WM*, que conseguem criar experiências afetivas e espirituais significativas para os ouvintes. O entrevistado aponta que

o público vai buscar muito esse tipo de conteúdo, tanto para apreciação musical e também como uma forma de acalento emocional. Então, tem também todo um lado emocional dessas músicas, porque existe, sim, um elemento musical, que é muito específico, que agrada muito as pessoas. Existe toda uma neurociência por trás dessas sonoridades e como elas alcançam os cérebros dos ouvintes. Como elas envolvem essas pessoas e trazem até uma certa sensação de paz. A sonoridade presente dos pads, dos sintetizadores, aquilo ali meio que já ajuda as pessoas em momentos de meditação. Tem muita gente que só gosta de meditar escutando alguma sonoridade dessa maneira. Então, existem efeitos neurológicos dessas escolhas musicais. (Sergio Augusto, entrevista 26/03/24).

Ainda, Sergio Augusto destaca que, por se tratar de um gênero musical enraizado na música cristã, as letras da *Worship Music* carregam o contexto da fé. Nesse sentido, o entrevistado acredita que a pandemia de COVID-19 contribuiu para que o gênero fosse ainda mais ouvido globalmente, uma vez que muitas pessoas se voltaram para a fé em um período crítico, marcado por perdas de familiares e pessoas próximas. Além disso, ele aponta que diversos eventos cristãos têm sido realizados fora das paredes tradicionais de templos, como em praças públicas ou eventos promovidos por prefeituras no Brasil, bem como em grandes estádios nos Estados Unidos e na Europa. Tais eventos possibilitam que bandas da *Worship Music* alcancem também pessoas que não professam a fé cristã. Por outro lado, os entrevistados da plataforma Worship Online destacam que dois fatores contribuem para que a *Worship Music* alcance ouvintes fora do contexto cristão: as influências sonoras presentes no gênero, como *Rock*, *Pop* e *Folk*, e a excelência musical e técnica das obras. Nesse sentido, eles observam que os ouvintes muitas vezes percebem: “isso soa muito bem!”, tornando-se mais receptivos à música. Como afirmam os entrevistados: “Sentimos que é algo que as pessoas estão ouvindo e, muitas vezes, a música é boa; por isso, estão muito mais receptivas a ela, com certeza.” (Entrevistados da plataforma Worship Online, entrevista 09/04/24).

Em contrapartida, Abel Mendoza analisa a expansão global da *Worship Music* sob duas perspectivas. Primeiro, ele reconhece o lado positivo: muitas pessoas estão conhecendo mais sobre fé e cristianismo por meio da música. Nesse sentido, Christopher Winch reforça que “a capacidade ocupacional também deve envolver a consideração dos fins ocupacionais em relação ao restante da sociedade.”⁹³ (Winch, 2014, p. 56, tradução minha). Por outro lado, Abel

⁹³ No original: occupational capacity also has to involve consideration of occupational ends in relation to the rest of the society.

alerta para o risco de que a música se torne apenas um “negócio”, desviando artistas e bandas do propósito original da *Worship Music*. Ele enfatiza, ainda, o poder da música e da arte como ferramentas de comunicação, capazes de atrair pessoas e transmitir mensagens de forma eficaz, desde que usadas com consciência do seu propósito espiritual.

Ainda, é importante destacar que, além do mercado fonográfico, existe também um mercado empregatício significativo para músicos, diretores musicais, produtores musicais, engenheiros de mixagem e outros profissionais que atuam no contexto da *Worship Music*. Nesse cenário, muitas igrejas ao redor do mundo – e no Brasil não é diferente – têm se atentado à crescente demanda profissional, não apenas no aspecto musical, mas também na gestão e produção de seus cultos. Com o objetivo de aprimorar a dinâmica dos momentos de adoração e fortalecer a comunicação com as novas gerações, as igrejas têm investido em profissionais capacitados, capazes de atender a essas exigências. Como resultado, é comum encontrar, em igrejas de maior porte, músicos altamente preparados e momentos musicais com elevado padrão técnico e artístico. Além disso, não é mais incomum que igrejas produzam seus próprios trabalhos autorais, desenvolvendo músicas que dialogam diretamente com a realidade de suas comunidades. No Brasil, exemplos notáveis desse cenário incluem Cidade Viva, Hillsong São Paulo, Igreja CASA, IPALPHA, IBAB (Igreja Batista de Água Branca), Brasa Church, Comunidade Cristã Videira, Igreja Missionária de Ribeirão Preto, Lagoinha, Nova Igreja e Igreja Central-SP. Esses casos ilustram como a *Worship Music* tem se profissionalizado e se consolidado como um espaço de excelência musical e organizacional.

Por fim, vale ressaltar que, nos últimos anos, a *Worship Music* passou por uma reconfiguração estrutural que alterou seu posicionamento no mercado fonográfico da música cristã contemporânea. O domínio antes exercido pelos “Big 4” (Hillsong, Bethel, Elevation e Passion) cedeu lugar a um sistema ainda mais concentrado, no qual um pequeno e interconectado grupo de compositores responde por grande parte do repertório executado globalmente. Tal dinâmica reflete um padrão já identificado na indústria fonográfica, no qual, mesmo diante das promessas de descentralização trazidas pela era digital, as estruturas permanecem marcadas por forte concentração e oligopolização (Pereira; Oliveira, 2020; Meier, 2017). Dados do Christian Copyright Licensing International (CCLI) indicam que, entre 2020 e 2025, 47 das 51 canções que ingressaram no Top 100 foram escritas por essa “família autoral”, destacando-se Brandon Lake, presente em uma a cada quatro músicas da lista — fenômeno que se alinha a estudos sobre redes de colaboração e poder institucional na produção musical (Crossley; McAndrew, 2015; Lena, 2012). Embora haja indícios de maior diversidade nos

processos criativos, a participação feminina permanece reduzida: apenas 19% das obras creditam mulheres como compositoras, sendo Brooke Ligertwood a única com mais de três canções simultaneamente ranqueadas. Esse panorama evidencia que a *Worship Music* contemporânea, além de fenômeno cultural e devocional, configura-se como um setor altamente profissionalizado, multimilionário e regido por lógicas de concentração típicas da indústria musical global.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho discutiu os impactos da *Worship Music* e sua expansão global, demonstrando como esse gênero musical transcendeu o âmbito da música cristã, tornando-se um mercado atrativo para músicos e produtores, sobretudo devido às suas inovações estético-musicais. Nesse sentido, analisou-se as influências musicais que deram origem ao gênero, bem como seus processos de criação, composição, produção musical e *performance*, além dos efeitos sociais e musicais que têm gerado atualmente, principalmente na formação de novos músicos nesse contexto.

Para tanto, investigou-se os conhecimentos fundamentais relacionados à *performance* e à produção musical no universo da *Worship Music*, com base nas experiências dos entrevistados Abel Mendoza, Keith Duell e Darren Elliot (*Worship Online*) e Sergio Augusto, que compartilharam suas trajetórias e contribuições dentro desse contexto. Assim como em quaisquer outros gêneros musicais, constatou-se que a prática é indispensável, sendo o aperfeiçoamento técnico-musical obtido prioritariamente por meio dela. O estudo também evidenciou um dos pilares da cosmovisão cristã presente nesse gênero: a busca pela excelência musical. Músicos cristãos, principais atuantes na *Worship Music*, compreendem que a excelência é uma forma de devoção a Deus, motivando-os a aprimorar seus instrumentos e suas *performances* de modo a entregar ministrações de alta qualidade. Nesse sentido, Kelman (2018) destaca a importância da preparação e do domínio técnico do instrumento ou da voz, pois, ao internalizar a técnica, músicos e *Worship Leaders* ganham liberdade para concentrar-se em outros aspectos expressivos e interpretativos da *performance*.

Além disso, os entrevistados ressaltaram que saber ouvir – tanto a si mesmo quanto aos outros músicos – é fundamental, principalmente em um gênero musical como a *Worship Music*, no qual há uma grande quantidade de instrumentos sendo executados simultaneamente. Para que todos soem de maneira harmoniosa, é essencial ouvir o conjunto como um todo e encaixar cada instrumento de forma coesa, o que faz diferença significativa na qualidade da *performance*. Destaca-se, ainda, a relevância de se compreender o conteúdo das letras, pois elas orientam os músicos a abordarem seus instrumentos de maneira mais precisa, indicando a intenção sonora e a mensagem que cada música busca transmitir. Nesse contexto, evidencia-se a importância da figura do engenheiro de mixagem, responsável por traduzir toda essa massa sonora da melhor forma possível para a congregação.

Ademais, foi ressaltada a necessidade de se utilizar boas referências musicais na construção sonora de uma obra da *Worship Music*, pois elas servem como ponto de partida para novas composições e podem nortear diversos procedimentos ao longo do processo de produção musical, desde a concepção até o lançamento em diferentes plataformas, como destaca Beltrame (2016). Também foram abordadas algumas das principais funções e responsabilidades do produtor musical, compreendendo que seu papel é essencial para que uma música seja desenvolvida e disponibilizada nos diversos meios, conforme apontam Hepworth-Sawyer e Golding (2011, p. 5).

Quanto às características sonoras da *Worship Music*, identificaram-se elementos basilares que definem o gênero. Instrumentos como pianos e guitarras, frequentemente enriquecidos com efeitos como *reverbs* e *delays*, contribuíram para moldar o som que ganhou notoriedade global, conforme indicado por Reagan (2015). As baterias expansivas, com os característicos *builds* (Paiva, 2023), também se tornaram marca do gênero, conferindo-lhe um caráter “glorioso”, nas palavras de Abel Mendoza.

Além disso, analisaram-se as peculiaridades, saberes e características de diversos instrumentos que orientam a *performance* e a produção musical, apresentando conhecimentos fundamentais para músicos e instrumentistas da *Worship Music*. Dois elementos ganharam especial relevância na sonoridade contemporânea da *Worship Music*: o metrônomo/*Click Track* e as *MultiTracks*. O metrônomo atua como facilitador, proporcionando sintonia rítmica e pulsação uniforme para toda a banda, garantindo estabilidade em um contexto musical denso e complexo. Embora seja desafiador para alguns músicos tocar com o metrônomo, a prática constante é capaz de desenvolver essa habilidade, tornando-a indispensável para alcançar excelência musical no gênero. Já as *MultiTracks* se tornaram essenciais para *performances* ao vivo. Burgess (2024) destaca que elas permitem reproduzir elementos que os músicos não conseguiriam executar simultaneamente. Entretanto, os entrevistados enfatizaram que as *MultiTracks* não substituem os músicos, mas complementam a banda, elevando o impacto sonoro e a expressividade das apresentações. O uso adequado desse recurso garante flexibilidade e liberdade artística, contrapondo a percepção equivocada de que o músico ficaria limitado ao acompanhamento pré-gravado.

No que diz respeito à formação e educação musical de novos músicos no contexto da *Worship Music*, por se tratar de um gênero ainda recente no cenário global, é comum que músicos relatem dificuldades iniciais ao lidar com suas especificidades. Nesse sentido, os dados detalhados apresentados nesta pesquisa destacam tipos de conhecimento fundamentais para se

tornar um *expert* na *Worship Music*, contribuindo para a formação de novos músicos. O trabalho evidencia que o fazer musical coletivo é uma das principais formas de aprendizado. Tocar em conjunto, soando de maneira uniforme com outros músicos – especialmente os mais experientes – facilita a inserção de novos músicos não apenas na *Worship Music*, mas também em diversos outros gêneros musicais. Todavia, para que um músico esteja apto a performar nesse contexto, é imprescindível uma preparação prévia, tanto técnica quanto musical. Ressalta-se ainda que, como em qualquer área de especialização, são necessários tempo, paciência e determinação para internalizar e aperfeiçoar as práticas do gênero tal como o conhecemos hoje.

Da mesma forma, a capacitação em outros âmbitos musicais contribui significativamente para o processo de aprendizagem. Buscar conhecimentos teóricos, por exemplo, sobre o campo harmônico, pode facilitar a compreensão do contexto musical como um todo. Cooper (2020) aponta que esses saberes fornecem uma visão mais abrangente, não apenas da *Worship Music*, mas de diferentes gêneros musicais. Outro ponto essencial é o desenvolvimento do ouvido musical, que permite uma percepção mais apurada da totalidade sonora. Na *Worship Music*, é comum que uma grande quantidade de instrumentos seja executada simultaneamente, e a habilidade de ouvir o conjunto possibilita que cada músico encaixe seu instrumento ou voz de maneira coesa, mantendo a harmonia do grupo. Portanto, é fundamental que os músicos compreendam que não importa como o instrumento soa isoladamente, mas como ele se integra à massa sonora geral. Adicionalmente, o entendimento sobre graus das escalas e campos harmônicos – também conhecidos como *Nashville Numbers* – é de grande importância, sobretudo nos momentos espontâneos, frequentes na *Worship Music*. Essa habilidade permite improvisações conscientes e harmoniosas, como evidenciado nas observações de campo com a experiência prática junto à Elevation Worship.

Além disso, para os *Worship Leaders*, aspectos como identificar o funcionamento da própria voz, desenvolver e fortalecer a musculatura vocal e criar o hábito de se gravar – como forma de análise e aprendizado – podem contribuir significativamente para a sua formação musical. Evidencia-se que, embora muitos músicos que atuam no contexto da *Worship Music* não sejam profissionais, todo aperfeiçoamento exige um investimento consistente de tempo e prática.

Ademais, foram ressaltadas as responsabilidades inerentes aos *Worship Leaders*, já que eles são incumbidos de conduzir a igreja ou congregação durante os momentos musicais. Nesse contexto, espera-se que possuam confiança – fruto da preparação –, empatia e um comprometimento com a excelência, buscando cumprir plenamente suas atribuições e

acreditando no impacto transformador que suas ações podem gerar na vida das pessoas. Tais padrões contribuem diretamente para a formação e educação musical no contexto sonoro da *Worship Music*, conforme destaca Hendricks (2022). Por fim, este trabalho também apresentou formas de abordagem para alguns dos instrumentos basilares da *Worship Music*, destacando que este gênero demanda condutas musicais específicas, especialmente para os instrumentos que o caracterizam e moldam a sua identidade sonora.

Outrossim, este trabalho evidenciou a importância da figura do diretor musical no contexto da *Worship Music*, atuando como maestro e condutor dentro de uma banda, orientando decisões técnico-musicais e oferecendo direcionamentos tanto na *performance* quanto na produção musical. Ressaltou-se que o diretor musical atua como um facilitador da comunicação entre *Worship Leaders* e músicos, sobretudo nos momentos espontâneos. Nesse sentido, é função do diretor estar atento a sinais de comunicação durante a execução das músicas, interpretá-los corretamente e transmiti-los a todos os membros da banda de maneira clara e eficiente. Além disso, este trabalho destacou a necessidade de preparação prévia do diretor musical, incluindo o domínio completo de suas próprias partes como instrumentista, para que possa conduzir os demais músicos sem dificuldades, seja durante as músicas, nas transições ou em situações improvisadas.

Para além da dimensão formativa e técnica, observa-se que a *Worship Music* vem se expandindo rapidamente pelo mundo, sendo muitas vezes o primeiro contato musical de diversos músicos com um gênero específico, dado que a igreja se apresenta como um celeiro de novos talentos. Nesse contexto, conforme destaca Abel Mendoza, a igreja oferece um ambiente seguro para iniciar e aperfeiçoar o fazer musical, pois a cobrança não é tão rígida quanto no mercado profissional, onde as oportunidades para erro são reduzidas. Ademais, a igreja proporciona uma vasta pluralidade de práticas musicais, como aponta Cochran (2020), permitindo aos músicos explorar diferentes habilidades e experiências de maneira formativa.

Todavia, é importante reconhecer que muitos músicos enfrentam dificuldades ao aprender a *Worship Music*. Nesse sentido, aspectos como a escolha adequada do timbre para instrumentos como guitarras, pianos, sintetizadores e baixos não são tarefas triviais, exigindo prática e experiência. Como mencionado anteriormente, o contexto sonoro da *Worship Music* frequentemente envolve uma grande quantidade de instrumentos sendo tocados simultaneamente, e um timbre mal escolhido pode prejudicar tanto a clareza individual do instrumento quanto o equilíbrio do conjunto. Além disso, alguns instrumentistas podem não compreender de imediato a forma como seu instrumento deve ser abordado nesse gênero. Abel

Mendoza, por exemplo, observa que muitos pianistas tendem a tocar como se estivessem executando obras de Beethoven ou Mozart, mas essa abordagem não se adequa à proposta musical do piano na *Worship Music*. Dessa forma, este trabalho evidenciou que o gênero não se distingue pelo virtuosismo individual dos músicos, mas sim pelas suas características sonoras coletivas. Ao mesmo tempo, a criatividade ocupa um espaço central nesse contexto musical. Entretanto, ser criativo nesse gênero não é uma tarefa simples: requer vivência prática, conhecimento profundo das sonoridades e compreensão do estilo musical que a *Worship Music* propõe.

Desta feita, para os fins deste trabalho, tomou-se como fundamentação teórica os estudos de Christopher Winch acerca do conceito de expertise (Winch, 2014). A partir das contribuições do autor, foi possível compreender que o desenvolvimento da expertise nos processos de *performance* e produção musical da *Worship Music* vai além da mera repetição técnica: está vinculado ao acúmulo de vivências, à prática constante e ao engajamento com os objetivos do gênero musical nos diversos âmbitos de atuação. O “*know-how*” é construído não apenas pelo domínio de habilidades específicas, mas também pela internalização de padrões de excelência que permeiam o contexto dessa prática musical e social.

Nessa conjuntura, tanto Winch (2014) quanto Kotzee (2014) enfatizam a indissociabilidade entre saberes teóricos e práticos no processo de construção da expertise. Assim, a partir da análise das experiências e conhecimentos compartilhados pelos entrevistados, verificou-se que os participantes — enquanto músicos e produtores musicais — demonstraram essa integração ao aliar domínio técnico-musical com saberes tácitos, além de sensibilidade pessoal e musical, elementos indispensáveis para a veracidade e eficácia com que a *Worship Music* é performada e produzida atualmente, sobretudo por bandas e artistas renomados, como a Elevation Worship. Essa combinação de conhecimentos, quando aplicada na prática, confere à atuação de músicos e produtores um caráter complexo e adaptativo, legitimando-os como *experts* em seus respectivos contextos de atuação.

Ademais, o reconhecimento pelos pares, assim como apontado por Kotzee (2014), é um aspecto relevante quando tratamos da expertise. Sendo assim, os entrevistados deste trabalho são legitimados no contexto nacional e internacional da *Worship Music*, além das instituições e comunidades em que atuam, o que reforça as suas autoridades no campo e valida as suas respectivas práticas como modelos formativos e profissionais.

Evidenciou-se, ainda, que os cinco tipos de conhecimento propostos por Winch — técnica, habilidade, habilidades transversais, gerenciamento de projetos e capacidade

ocupacional – manifestam-se de forma articulada na atuação e nas falas dos participantes entrevistados nesse trabalho. Essas dimensões revelam uma complexidade que vai além do domínio instrumental, abrangendo planejamento, comunicação, autonomia e consciência do impacto social da prática musical, especialmente no que tange ao papel formativo da música no contexto da música cristã contemporânea.

Assim, com relação à prática na *Worship Music*, pouco (quase nula) sistematizada academicamente – como apresentado neste trabalho – comprehendo que ela é orientada por padrões tácitos compartilhados em comunidade. Isso demonstra que a expertise pode emergir de ambientes não formais, desde que haja engajamento ativo, reflexão crítica e familiaridade com os valores e fundamentos da prática. Nesse sentido, os músicos e produtores da *Worship Music* entrevistados neste trabalho demonstram que o “saber como” não depende exclusivamente da escolarização formal, mas da convivência em comunidades de prática que compartilham valores, linguagens e finalidades específicas. Assim, a experiência vivida se torna fonte legítima de conhecimento e formação profissional.

Por fim, este trabalho pode oferecer reflexões, subsídios e contribuições práticas para músicos que buscam aperfeiçoamento e profissionalização no contexto da *Worship Music*. Ao apresentar fundamentos teóricos e experiências práticas, o estudo possibilita um desenvolvimento amplo nesse gênero musical, capacitando os músicos a atuar de maneira eficaz no mercado de trabalho, que tem apresentado crescimento expressivo no cenário da música brasileira, ampliando suas oportunidades e possibilidades de carreira.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, T. P. A “cultura” para o Reino: materialidades e sentidos da adoração em uma juventude evangélica em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. 160p.
- ANDRÉ, Marli. O que é um estudo de caso qualitativo em educação? Revista da FAEEBA – **Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez. 2013.
- BAKER-WRIGHT, Michelle K. Intimacy and Orthodoxy: Evaluating Existing Paradigms of Contemporary Worship Music. **Missiology: An International Review**, v. 35, n. 2, t. 169–178, abr. 2007.
- BELL, Adam Patrick. **Dawn of the DAW**: the studio as musical instrument. New York: Oxford University Press, 2018.
- BELTRAME, Juciane. **Educação musical emergente na cultura digital e participativa**: uma análise das práticas de produtores musicais. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- BELTRAME, Juciane; BARROS, Matheus Henrique da Fonseca; MARQUES, Gutenberg de Lima. Cultura participativa digital, mídias sociais e educação musical. In: BELTRAME, Juciane; MARQUES, Gutenberg de Lima; GARCIA, Marcos da Rosa; BARROS, Matheus Henrique da Fonseca; WESTERMANN, Bruno; ARAÚJO, José Magnaldo de Moura. (org.). **PRÁTICAS DIGITAIS EM EDUCAÇÃO MUSICAL**: reflexões e experiências. João Pessoa, PB: editora do CCTA, 2023. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/musica/praticas-digitais-em-educacao-musical-reflexoes-e-experiencias/praticas-digitais-em-educacao-musical-ebook.pdf>. Acesso em: 01 mar 2025.
- BENJAMINS, Laura E. **Musical Behaviours, Dispositions, and Tendencies**: Exploring Church Music-Making Through a Theory of Practice. Tese (Doctor of Philosophy degree in Music) - The University of Western Ontario, Ontario, 2023
- BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther; LOEWNER, Thomas. **O livro do jazz**: de nova Orleans ao século XX. Tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva, 2014. 640 p.
- BIASUTTI, Michele; CONCINA, Eleonora. Online composition: strategies and processes during collaborative electroacoustic composition. **British Journal of Music Education**, p. 1-16, 2021.
- BÍBLIA. Coríntios. In: Bíblia Sagrada. Tradução da International Bible Society. 1ª Edição. João Pessoa - PB: Editora Vida, 2025.
- BÍBLIA. Salmos 33:3. In: Bíblia Sagrada. Tradução da International Bible Society. 1ª Edição. João Pessoa - PB: Editora Vida, 2025.
- BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**. Porto Editora, 1994.

BURGESS, Susan. **Authenticity and Worship Technology: An Evaluation of the Use of Prerecorded Vocal and Instrumental Tracks in Worship in Augusta, Georgia.** Dissertação (Ph.D. in Christian Worship) - Liberty University, Lynchburg, 2024.

BURNARD, Pamela. **Musical creativities in practice.** Oxford (UK): Oxford University Press. 2012.

CASTRO, Guilherme A. S. **A Performance do som: produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade.** São Paulo: Universidade de Campinas, 2015. Tese de Doutorado em Música.

COCHRAN, Dawn H. **The Qualities of the Worship Leader Perceived to Engage Others to Serve in Worship Ministry.** Tese (Doctor of Worship Studies [DWS]) - Liberty University, Lynchburg, 2020.

COOPER, James Anthony Sr. **Who Is Leading Our Churches in Worship and Are They Ready? A Study on Worship Leading in the Free Will Baptist Denomination.** Tese (Doctor of Worship Studies [DWS]) - Liberty University, Lynchburg, 2020.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Sociologia do currículo: o aporte teórico de Ben Kotzee para pensar a formação do educador musical. In: XXIV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 24, 2019, Campo Grande. **Anais.** Campo Grande: ABEM, 2019. Disponível em:

<https://www.abemsubmissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/view/186>. Acesso em: 10 abr. 2025.

CROSSLEY, Nick; McANDREW, Siobhan. **Social Networks and Music Worlds.** London: Routledge, 2015.

DANIELSEN, Anne. **Presence and Pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament.** Middletown: Wesleyan University Press, 2006.

DANTAS, Gledson Meira. **A performance musical do zabumbeiro Quartinha.** 2011. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/PB, 2011.

DARLINGTON, Yvonne; SCOTT, Dorothy. (2002). Qualitative research in practice: stories from the field. Buckingham: Open University Press.

DOS SANTOS, Adrielli Oliveira.; SOUSA, Ana Maria Castro. Educação Musical em Contexto Religioso: uma análise sobre o processo educativo musical em uma igreja católica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, 2020. Manaus. **Anais...** Manaus, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2020. p. 1-11.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/2216/1859>. Acesso em: 15 fev. 2025.

DUFF, Brendan. Análise de evidências documentais. In: BELL, Judith. **Projeto de pesquisa: guia para pesquisadores iniciantes em educação, saúde e ciências sociais.** 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 107-117.

ECKELKAMP, Patrick Robert. **Music educators as worship leaders:** the impact in music ministries led by music educators. Dissertação (Master of Arts in Music and Worship) - Liberty University, Lynchburg, 2023.

ESKRIDGE, Larry. **God's Forever Family:** The Jesus People Movement in America. 1 ed. New York: Oxford University Press, 2013.

HENDRICKS, Allen Sherman. **A renewed approach to undergraduate worship leader education.** Tese (Doctor of Ministry) - Liberty University, Lynchburg, 2012.

HENDRICKS, Sandra Diana Constanze. **New Models for Worship:** music education philosophy in the multiculturally fragmented sanctuary. Dissertação (Master of Arts in Music and Worship) - Liberty University, Lynchburg, 2022.

HEPWORTH-SAWYER, Russ; GOLDING, Craig. **What is Music Production? A Producers Guide: The Role, the People, the Process.** Amsterdã: Elsevier Inc, 2011.

GOHN, Daniel. **Tecnologias digitais para educação musical.** São Carlos: EdUFSCar, 2010a.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn:** a way ahead for music education. Londres e Nova Iorque: Ashgate, 2002.

HEPWORTH-SAWYER, Russ and GOLDING, Craig. **What is music production?... a producer's guide: the role, the people, the process.** Oxford: Focal Press, 2011.

Holy Forever. Interprete: Bethel Music. Compositores: Brian Johnson, Chris Tomlin, Jason Ingram, Jenn Johnson e Phil Wickham. Clipe Oficial. 2023. Publicado no canal Bethel Music. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oOXvQz_gtfA. Acesso em: 22 fev. 2025.

HOUDE, Colleen. Elevation Worship wins big at Billboard Music Awards. **CHRISTIAN NEWS.** 13 dec. 2024. Disponível em: <https://chvnradio.com/articles/elevation-worship-wins-big-at-billboard-music-awards>. Acesso em: 05 mar 2025.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** A Study of the Play-Element in Culture. New York: Angelico Press, 2016

INGALLS, Monique Marie. **Awesome in this Place:** Sound, Space, and Identity in Contemporary North American Evangelical Worship. 2008. Tese. (Ph.D., Anthropology of Music) - The University of Pennsylvania, Philadelphia, PA, USA, 2008.

INGALLS, Monique Marie. **Singing the Congregation:** How Contemporary Worship Music Forms Evangelical Community. New York: Oxford University Press, 2018.

INGALLS, Monique Marie. Style Matters: Contemporary Worship Music and the Meaning of Popular Musical Borrowings. **Liturgy**, v. 32, n. 1, p. 7–15, 2 jan. 2017.
<https://doi.org/10.1080/0458063X.2016.1229435>. Acesso em: 19 mar. 2025.

INGALLS, Monique Marie; YOUNG, Amos. **The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2015.

KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Grooves**: essays and dialogues. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

KELMAN, Ari Y. **Shout to the Lord: Making Worship Music in Evangelical America**. New York: New York University Press, 2018.

KLUGE, Josh. Training New Worship Leaders: Transforming Potential into Powerhouses w/ Stockholm Worship. **Worship Online**, 18, maio. 2023. Disponível em:
<https://worshiponline.com/podcast/worship-leader-training/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

KOTZEE, Ben. **Education and the Growth of Knowledge**: Perspectives from Social and Virtue Epistemology. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

LENA, Jennifer C. **Banding Together**: How Communities Create Genres in Popular Music. Princeton: Princeton University Press, 2012.

LIBERTY UNIVERSITY. B.S. in Music & Worship. Disponível em:
<https://www.liberty.edu/music/bachelors/music-and-worship/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

LIM, Swee Hong; RUTH, Lester. **Lovin' on Jesus**: A Concise History of Contemporary Worship. 1 ed. Nashville: Abingdon Press, 2017.

LIM, Swee Hong; RUTH, Lester. **History of Contemporary Praise & Worship**: Understanding the Ideas That Reshaped the Protestant Church. 1 ed. Grand Rapids: Baker Academic, 2023.

MCCARTHY, Conor; BLIGH, James; JENNINGS, Kevin; TANGNEY, Brendan. Virtual collaborative learning environments for music: networked drumsteps. **Computers & Education**, v. 44, n. 2, p. 173-195, 2005.

MCINTYRE, Elisha H. Brand of Choice: Why Hillsong Music is Winning Sales and Souls. **Equinox Publishing Ltd.** v. 20, n. 2, p. 175-194, 2007.

MEIER, Leslie M. **Popular Music as Promotion**: Music and Branding in the Digital Age. Cambridge: Polity Press, 2017.

MELO, Bruno Torres Araújo de. **Os efeitos de estudos formais associados ao recurso didático da gravação na prática de bateristas populares**. 2015. Dissertação 51 (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 96 p.

MORTON, Joshua Charles. **Methods and Motivations of Multigenerational Churches In Selecting a Worship Music Identity.** Dissertação (Master of Arts in Music and Worship [MA]) - Liberty University, Lynchburg, 2020.

MUMFORD, Lawrence R. Popular Influences in Recent Church Composition. **Choral Journal.** Oklahoma City, 4 nov. 2011. Disponível em:
<https://www.jstor.org/stable/i23560263> Acesso em: 17 out. 2023

MYRICK, Nathan. The Celebrity Model of Music Ministry: Characteristics and Considerations. **The Hymn.** v. 69, n. 3, p. 25-28, 2018.

NEKOLA, Anna E. **Worship Wars:** Controversy over Music in the Contemporary Church. 312 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Wisconsin–Madison, Madison, Wisconsin, EUA, 2009.

NETO, Leon C. **“Americanized” Worship in Brazilian Churches.** 2022. Dissertação (Master of Arts in Ethnomusicology) - Liberty University, Lynchburg, 2022.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias. **Educação musical do espaço religioso:** um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa – Paraíba. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

PAIVA, Caio Bruno Medeiros de. **Formação musical nos processos de performance e produção musical do Worship Drummer:** um estudo de caso na igreja Cidade Viva em João Pessoa. 2023. 59f. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

PENNA, Maura; FERREIRA FILHO, João Valter. Os limites das fontes documentais: do samba enredo da Mangueira 2019 ao discurso oficial sobre o canto orfeônico. **Opus,** v. 25, n. 3, p. 602-628, set./dez. 2019.

PEREIRA, Alexandre; OLIVEIRA, Gustavo. Concentração de mercado na indústria fonográfica: desafios da era digital. **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 265-282, 2020. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbepm/a/9Zs6kkJksmK4v4gHf4bZC4G/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

PINHEIRO, José Jorge dos Santos. A educação musical na igreja evangélica: a música na Catedral Metodista em Valença/RJ. In: CONGRESSO PÓS-GRADUAÇÃO UNIS, 9. 2016. Varginha. **Anais...** Varginha: Fundação de Ensino e Pesquisa do Sul de Minas, 2016. p. 1-16.

PORTAL CORREIO. Cidade Viva Music lança novo single ‘Tu És O Cristo’ nas plataformas digitais. **Portal Correio,** João Pessoa, jun. 2021. Disponível em:
<https://portalcorreio.com.br/cidade-viva-music-lanca-novo-single-tu-es-o-cristo-nas-plataformas->

[digitais/#:~:text=O%20prop%C3%B3sito%20da%20Cidade%20Viva, valores%20da%20igreja%20Cidade%20Viva.](#) Acesso em: 10 fev. 2025.

QUEIRÓZ, Luis Ricardo. A música dos catopés em suas dimensões performáticas e socioculturais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., *Anais...* 2005, Rio de Janeiro.

REAGAN, Wen. **A Beautiful Noise**: A History of Contemporary Worship Music in Modern America. Durham, North Carolina, USA. 389f. Tese (Graduate Program in Religion) - Duke University, Durham, North Carolina, USA, 2015.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia; RAPÔSO, Mariane. Práticas de Educação Musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula. **REVISTA DA ABEM**, [S. l.], v. 22, n. 33, 2014. Disponível em:
<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/468>. Acesso em: 2 jun. 2025.

RUTH, Lester. How “Pop” Are the New Worship Songs? Investigating the Levels of Popular Cultural Influence on Contemporary Worship Music. **Ethnodoxology: Global Forum on Arts and Christian Faith**, v. 3, n. 1, p. 1–20, 2015.

RUTH, Lester. Some Similarities and Differences between Historic Evangelical Hymns and Contemporary Worship Songs. **Artistic Theologian**, v. 3, p. 68–86, 2015.

SAUNDERS, Mark NK; TOWNSEND, Keith. Choosing participants. In: CASSELL, C; CUNLIFFE, A.; GRANDY, G. **The SAGE Handbook of Qualitative Business and Management Research Methods**: History and Traditions. Londres: SAGE Publications Ltd, 2019. p. 480-492.

SCHEER, Greg. 2013. “Shout to the Lord: Praise and Worship from Jesus People to Gen X.” In New Songs of Celebration Render: **Congregational Song in the Twenty-First Century**, edited by C. Michael Hawn, 175– 206. Chicago, IL: GIA Publications.

SOUZA, J. A Educação Musical como campo científico. **Olhares & Trilhas**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 9–24, 2020. DOI: 10.14393/OT2020v22.n.1.53720. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/olharesetrilhas/article/view/53720>. Acesso em: 13 jul. 2025.

SOUZA, Priscila Gomes de. **Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Natal/RN**: um estudo sobre música e educação musical. 2015. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

TOBIAS, Evan. Toward Convergence: Adapting Music Education to Contemporary Society and Participatory Culture. **Music Educators Journal**, v. 99, n. 4, p. 31, jun. 2013.

WALDRON, Janice L; HORSLEY, Stephanie, VEBLEN, Kari K. Introduction: Why Should We Care About Social Media?. In: WALDRON, Janice L.; HORSLEY, Stephanie; VEBLEN, Kari K. (ed). **The Oxford Handbook of Social Media and Music Learning**. [S. l.]: Oxford University Press, 2020, p. 1–17. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190660772.013.42>. Acesso em 01 mar. 2025.

WAGNER, Tom. Branding, music, and religion: standardization and adaptation in the experience of Hillsong Music. In: INGALLS, Monique M.; LANDY, Carolyn; WAGNER, Tom (org.). **Christian congregational music**: performance, identity and experience. Farnham: Ashgate, 2013. p. 49–64.

WAGNER, Tom. **Music, Branding and Consumer Culture in Church**: Hillsong in Focus. 1 ed. Londres: Routledge, 2019.

WAGNER, Tom. The Hillsong sound: music, marketing and meaning in the evangelical megachurch. **Popular Music and Society**, v. 40, n. 3, p. 297–315, 2017.

WINCH, Christopher. **Dimensions of Expertise**: A Conceptual Exploration of Vocational Knowledge. London: Continuum, 2010.

WINCH, Christopher. Know-how and knowledge in the professional curriculum. In: YOUNG, Michael; MULLER, Johan. **Knowledge, Expertise and the Professions**. Abingdon: Routledge, 2014. p. 47-60

WORSHIP ONLINE. **Worship Online**, © 2021. Vídeos tutoriais e recursos da música “Jireh”, da banda Elevation Worship. Disponível em:
<https://app.worshiponline.com/songs/533>. Acesso em: 15 dez. 2024.

YAMAOKA, Eloi Juniti. O uso da Internet. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2º ed. São Paulo: Atlas, 2012. p. 146-163.

YIN, Robert K. Estudo de Caso: planejamento e métodos. Tradução Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

YOUNG, Michael; MULLER, Johan. **Knowledge, Expertise and the Professions**. Abingdon: Routledge, 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A: ROTEIRO DE ENTREVISTA (PORTUGUÊS E INGLÊS)

PORtUGUÊS

1. DENTIFICANDO O ENTREVISTADO

- NOME COMPLETO
- IDADE
- ONDE MORA?
- QUAIS OS SEUS CONTEXTOS DE ATUAÇÃO? E QUAIS AS PRINCIPAIS DIFERENÇAS QUE VOCÊ IDENTIFICA ENTRE ELES?
- COMO VOCÊ DIFERENCIA O SEU LADO COMO PERFORMER, PRODUTOR MUSICAL E PROFESSOR?

2. ASPECTOS SONORO-MUSICAIS DA *WORSHIP MUSIC*

- SOBRE A *WORSHIP MUSIC*, QUAL O SEU POSICIONAMENTO A RESPEITO DELA?
- VOCÊ CONSIDERA QUE A *WORSHIP MUSIC* TEM UMA SONORIDADE PARTICULAR/ESPECÍFICA? SE SIM, PODERIA ME EXPLICAR?
- NA SUA CONCEPÇÃO, QUAIS SÃO OS PRINCIPAIS ASPECTOS SONOROS QUE DIFERENCIAM A *WORSHIP MUSIC* DE GÊNEROS MUSICAIS MAIS POPULARES COMO, POR EXEMPLO, O *ROCK* E *POP*?

- NA SUA CONCEPÇÃO, EXISTE ALGUM INSTRUMENTO QUE SE DESTACA NESSE GÊNERO MUSICAL?

3. EDUCAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DA *WORSHIP MUSIC*

- QUAIS PRÁTICAS VOCÊ TEM RELACIONADAS AO ENSINO DA *WORSHIP MUSIC*?
- SABENDO QUE A *WORSHIP MUSIC* É UMA DAS PRINCIPAIS REFERÊNCIAS SONORAS DENTRO DAS IGREJAS EM TODO O MUNDO, QUAIS SÃO OS PRINCIPAIS PONTOS QUE VOCÊ CONSIDERA RELEVANTE NA FORMAÇÃO DE NOVOS MÚSICOS NESSE CONTEXTO?
- QUAIS SÃO OS SABERES FUNDAMENTAIS QUE VOCÊ, COMO EDUCADOR, TRANSMITE PARA OS SEUS ALUNOS QUE BUSCAM ATUAR NO CONTEXTO SONORO DA *WORSHIP MUSIC*?
- QUAIS SÃO AS MAIORES DIFICULDADES APRESENTADAS PELOS SEUS ALUNOS NESSA SONORIDADE?
- QUAIS SERIAM OS CONSELHOS QUE VOCÊ DARIA PARA QUEM ESTÁ COMEÇANDO A APRENDER A TOCAR DENTRO DO CONTEXTO SONORO DA *WORSHIP MUSIC*?

4. PERFORMANCE E PRODUÇÃO MUSICAL NA *WORSHIP MUSIC* (FAZER UMA PEQUENA INTRODUÇÃO DO ASSUNTO)

- VOCÊ ATUA EM AMBAS AS ÁREAS?
- PARA MÚSICOS QUE ESTÃO COMEÇANDO O SEU PROCESSO DE FORMAÇÃO MUSICAL NESSE CONTEXTO SONORO, NA SUA CONCEPÇÃO, QUAIS SÃO OS SABERES QUE OS MESMOS NÃO PODEM DEIXAR DE ADQUIRIR?

- NA SUA CONCEPÇÃO, O QUE É INDISPENSÁVEL PARA UM MÚSICO CONSEGUIR “*PERFORMAR*” BEM NA *WORSHIP MUSIC*?
- NA SUA CONCEPÇÃO, QUAIS SÃO OS PRINCIPAIS SABERES/CONHECIMENTOS QUE UM MÚSICO PRECISA CONHECER PARA PRODUZIR DENTRO DESSE GÊNERO MUSICAL?
- NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO MUSICAL, COMO VOCÊ PENSA NA CONSTRUÇÃO SONORA DE UMA MÚSICA DA *WORSHIP MUSIC*?
- NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO MUSICAL, O QUE VOCÊ CONSIDERA INDISPENSÁVEL PARA UM MÚSICO, OU UM PRODUTOR, QUE IRÁ ATUAR NESSE MEIO?
- NA SUA CONCEPÇÃO, QUAL A IMPORTÂNCIA DO ESTUDO COM O METRÔNOMO PARA UM MÚSICO QUE ESTÁ INICIANDO A SUA CAMINHADA?
- COMO VOCÊ ENXERGA O USO DE *MULTITRACKS* NAS *PERFORMANCES* DA *WORSHIP MUSIC*?

5. A *WORSHIP MUSIC* NO CENÁRIO DA MÚSICA GLOBALIZADA

- COMO VOCÊ ENXERGA A *WORSHIP MUSIC* ATUALMENTE DENTRO DO CENÁRIO DO ENTRETENIMENTO?
- VOCÊ ACREDITA QUE A *WORSHIP MUSIC* É UM DOS PRINCIPAIS FATORES PARA O INGRESSO DE MAIS PESSOAS EM IGREJAS CRISTÃS NO MUNDO INTEIRO?
- VOCÊ ACREDITA QUE AINDA EXISTE MAIS ESPAÇOS AONDE A *WORSHIP MUSIC* POSSA ENTRAR?

6. FINALIZAÇÃO

- VOCÊ GOSTARIA DE ACRESCENTAR ALGO QUE VOCÊ ACREDITA SER IMPORTANTE NA FORMAÇÃO DE NOVOS MÚSICOS NA *WORSHIP MUSIC*?

INGLÊS

1. IDENTIFYING THE INTERVIEWEE

- FULL NAME
- HOW OLD ARE YOU?
- WHERE DO YOU LIVE?
- WHAT ARE YOUR CURRENT WORK ENVIRONMENTS? AND WHAT ARE THE MAIN DIFFERENCES YOU IDENTIFY BETWEEN THEM?

1. SOUND-MUSICAL ASPECTS OF WORSHIP MUSIC

- TALKING ABOUT WORSHIP MUSIC, WHAT IS YOUR POSITION REGARDING IT?
- DO YOU CONSIDER THAT WORSHIP MUSIC HAS A PARTICULAR/DISTINCT SOUND? IF SO, COULD YOU, PLEASE, EXPLAIN IT?
- IN YOUR VIEW, WHAT ARE THE MAIN SONIC CHARACTERISTICS THAT DIFFERENTIATE WORSHIP MUSIC FROM POPULAR GENRES SUCH AS ROCK OR POP?

- IN YOUR CONCEPTION, IS THERE ANY INSTRUMENT THAT STANDS OUT IN THIS MUSICAL GENRE?

2. MUSIC EDUCATION THROUGH WORSHIP MUSIC

- WHAT PRACTICES DO YOU HAVE RELATED TO TEACHINHG WORSHIP MUSIC?
- KNOWING THAT WORSHIP MUSIC IS ONE OF THE MAIN SOUND REFERENCES WITHIN CHURCHES AROUND THE WORLD, WHAT ARE THE MOST IMPORTANT POINTS THAT YOU CONSIDER RELEVANT IN THE TRAINING/EDUCATION OF NEW MUSICIANS IN THIS CONTEXT?
- WHAT ARE THE MAIN KNOWLEDGES THAT YOU, AS AN EDUCATOR, TRANSMIT TO YOUR STUDENTS WHO SEEK TO PERFORM IN THE SOUND CONTEXT OF WORSHIP MUSIC?
- WHAT ARE THE BIGGEST DIFFICULTIES PRESENTED BY YOUR STUDENTS IN THIS SOUND/MUSICAL GENRE?
- WHAT ARE THE ADVICES THAT YOU WOULD GIVE TO THOSE WHO ARE STARTING TO LEARN TO PLAY WITHIN THE SOUND CONTEXT OF WORSHIP MUSIC?

3. PERFORMANCE AND MUSIC PRODUCTION IN WORSHIP MUSIC (SMALL INTRODUCTION OF THE SUBJECT)

- DO YOU WORK IN BOTH AREAS?
- FOR MUSICIANS WHO ARE BEGINNING THEIR MUSICAL TRAINING PROCESS IN THIS SOUND CONTEXT, IN YOUR CONCEPTION, WHAT ARE THE KNOWLEDGE THAT THEY HAVE TO ACQUIRE?

- IN YOUR OPINION, WHAT IS ESSENTIAL FOR A MUSICIAN TO BE ABLE TO “PERFORM” WELL IN WORSHIP MUSIC?
- IN YOUR OPINION, WHAT ARE THE MAIN KNOWLEDGES THAT A MUSICIAN NEEDS TO KNOW TO PRODUCE WITHIN THIS MUSICAL GENRE?
- IN THE CONTEXT OF MUSIC PRODUCTION, HOW DO YOU THINK ABOUT THE SOUND CONSTRUCTION OF A WORSHIP MUSIC SONG?
- IN THE CONTEXT OF MUSIC PRODUCTION, WHAT DO YOU CONSIDER INDISPENSABLE FOR A MUSICIAN, OR A PRODUCER, WHO WILL WORK WITHIN THIS MUSICAL GENRE?
- IN YOUR CONCEPTION, HOW IMPORTANT IS STUDYING WITH THE METRONOME FOR A MUSICIAN WHO WANTS TO START THE “JOURNEY” WITHIN WORSHIP MUSIC?
- HOW DO YOU SEE THE USE OF MULTITRACKS IN WORSHIP MUSIC PERFORMANCES?

4. WORSHIP MUSIC IN THE GLOBALIZED MUSIC SCENARIO

- HOW DO YOU SEE WORSHIP MUSIC CURRENTLY WITHIN THE ENTERTAINMENT SCENE?
- DO YOU BELIEVE THAT WORSHIP MUSIC IS ONE OF THE MAIN REASONS FOR MORE PEOPLE TO JOIN CHRISTIAN CHURCHES AROUND THE WORLD?

DO YOU BELIEVE THAT THERE ARE STILL MORE SPACES/PLACES WHERE WORSHIP MUSIC CAN ENTER?

5. CONCLUSION

- WOULD YOU LIKE TO ADD SOMETHING THAT YOU BELIEVE THAT IS IMPORTANT IN THE TRAINING PROCESS OF NEW MUSICIANS THAT ARE GETTING INTO WORSHIP MUSIC?

APÊNDICE B: TCLE EM PORTUGUÊS



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado(a) PARTICIPANTE DE PESQUISA,

O pesquisador CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA convida você a participar da pesquisa intitulada **“Performance e produção musical na Worship Music: o desenvolvimento da expertise sob a ótica de três lideranças”**. Para tanto você precisará assinar o TCLE que visa assegurar a proteção, a autonomia e o respeito aos participantes de pesquisa em todas as suas dimensões: física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural e/ou espiritual – e que a estruturação, o conteúdo e forma de obtenção dele observam as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos preconizadas pela **Resolução 466/2012 e/ou Resolução 510/2016**, do Conselho Nacional de Saúde e Ministério da Saúde.

Sua decisão de participar neste estudo deve ser voluntária e que ela não resultará em nenhum custo ou ônus financeiro para você (ou para o seu empregador, quando for este o caso) e que você não sofrerá nenhum tipo de prejuízo ou punição caso decida não participar desta pesquisa. Todos os dados e informações fornecidos por você serão tratados de forma anônima/sigilosa, não permitindo a sua identificação.

Esta pesquisa é sobre o processo formação musical no contexto da *Worship Music* a partir da experiência de músicos e produtores e está sendo desenvolvida pelo pesquisador Caio Bruno Medeiros de Paiva aluno(s) do Curso de Mestrado em Música da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame.

O objetivo do estudo é investigar como ocorre a formação musical no contexto da *Worship Music* a partir da experiência de músicos e produtores. A finalidade deste trabalho é contribuir e ajudar a pensar as estratégias atuais de formação neste contexto e, também, a pensar novas possibilidades de estudo e desenvolvimento de instrumentistas e vocalistas na *Worship Music*. Desse modo, a pesquisa desenvolvida irá abordar, caracterizar e analisar os principais pontos técnicos e sonoros que fazem parte da formação dos músicos que atuam neste gênero musical, e que contribuem para que alcancem êxito nas suas práticas e, conjuntamente, nas suas formações musicais dentro desse gênero, entendendo que a procura no mercado de trabalho nesse cenário é cada vez maior. Nessa conjuntura, esta pesquisa pode contribuir com reflexões, ensinamentos e estudos para músicos que procuram se aperfeiçoar na *Worship Music*, trazendo subsídios para um desenvolvimento amplo nesse contexto sonoro, possibilitando-lhes entrar de maneira eficaz no mercado de trabalho, que tanto tem crescido no cenário da música brasileira, expandindo as suas possibilidades de carreira.

Ainda, ratificando a importância deste projeto, verificou-se que este é um dos pioneiros na abordagem da respectiva questão de pesquisa no cenário da educação brasileira, o que pode vir a

incentivar o ensino-aprendizagem e a exploração do tema por outros estudantes e/ou pesquisadores. Para mais, essa pesquisa visa, também, contribuir com novos saberes acerca do gênero musical *Worship Music*, dentro e fora do contexto acadêmico, almejando expandir as possibilidades de pesquisa e ensino-aprendizagem em igrejas e outras instituições de ensino de música.

Para esse fim, esta pesquisa será feita através de entrevistas com músicos e produtores da *Worship Music* no contexto nacional e internacional. Essas entrevistas terão como propósitos primordiais entender e contextualizar como foram as suas formações musicais, principalmente dentro dessa sonoridade, além de conhecimentos que poderão contribuir com novos músicos que almejam solidificar as suas práticas musicais na *Worship Music*. Além disso, usaremos como procedimentos de coleta de dados uma pesquisa documental de registros em áudio e audiovisual e o diário de campo. Neste caso, os principais suportes serão as plataformas de *streaming* Spotify e YouTube e, sendo assim, os áudios e vídeos utilizados serão tomados como “documentos digitais”. Além disso, serão utilizadas outras fontes de pesquisa como, por exemplo, sites especializados que tratam da conjuntura de como ocorre o processo de formação de músicos na *performance* e na produção musical da *Worship Music*. Para tanto, a internet será abordada enquanto um “lugar de pesquisa”. Nos áudios e vídeos serão avaliados aspectos técnicos, sonoros, timbrísticos e rítmicos, buscando elementos para caracterizar as particularidades sonoras da *Worship Music*. As entrevistas serão registradas em áudio com microfones e interfaces de áudio para o formato digital, através do software Logic Pro X e transcritas literalmente na língua materna dos entrevistados. Os trechos das entrevistas em inglês que serão utilizados no trabalho passarão por uma tradução.

Solicitamos a sua colaboração para participação neste estudo, mantendo sua assiduidade participando do seguinte procedimento de pesquisa: entrevista. Também solicitamos sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de música e publicar em anais dos eventos e revistas científicas da área. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo.

Riscos ao(a) Participante da Pesquisa:

É possível que o/os entrevistados sintam timidez ou não se sintam confortáveis em compartilhar as/algumas situações ou críticas com relação às perguntas da entrevista. Do mesmo modo, os entrevistados podem, também, ficar insatisfeitos com as análises feitas sobre suas práticas musicais e pedagógicas. Todavia, comprometo-me a promover um ambiente, prazeroso, descontraído e agradável para que os entrevistados se sintam bem à vontade e confortáveis para expor todas as suas contribuições, respeitando o tempo e espaço de cada participante. Também procurarei não constranger e nem fazer críticas pessoais aos participantes, tendo em vista que o interesse da pesquisa é investigar, identificar, caracterizar e analisar como ocorre o processo de formação musical no contexto sonoro da *Worship Music*. Além disso, informamos que essa pesquisa não oferece riscos, previsíveis, para a sua saúde.

Benefícios ao(a) Participante da Pesquisa:

O momento da entrevista poderá trazer uma reflexão significativa sobre sua atuação musical e pedagógica. O momento das análises, de todos os materiais coletados, proporcionará também que estes observem as análises que seus conteúdos tiveram e como eles podem ter trazido benefícios ou não para a prática de estudantes/novos músicos e, também, como podem utilizar esta análise para (re)avaliarem seu trabalho enquanto músicos/professores/produtores musicais, promovendo, assim, uma autoavaliação e crescimento intelectual.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador(a).

Caso decida não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano.

Os pesquisadores estarão a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Informação de Contato do Responsável Principal e de Demais Membros da Equipe de Pesquisa:

Caio Bruno Medeiros de Paiva (Responsável Principal pela Pesquisa)
 Endereço: Avenida Caetano Filgueiras nº 313, Torre, João Pessoa - PB
 Telefone: (83) 98854-6653 - Email: caiobrunopaiva@hotmail.com

Endereço e Informações de Contato da Universidade Federal da Paraíba (UFPB):

Endereço: Campus I Lot. Cidade Universitaria, PB, 58051-900 - Telefone: (83) 3216 – 7200

Endereço e Informações de Contato do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)/CCCS/UFPB:

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)
 Centro de Ciências da Saúde (1º andar) da Universidade Federal da Paraíba
 Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051 - 900 – João Pessoa - PB
 Telefone: +55 (83) 3216 - 7791 - E-mail: comitedeetica@@cccs.ufpb.br
 Horário de Funcionamento: de 07h às 12h e de 13h às 16h.
 Homepage: <http://www.cccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, **VOCÊ**, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e declara que está suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TTCLE)**, assinada pelo(a) Pesquisador(a) Responsável.

João Pessoa - PB, ____ de _____ de 2024.

Assinatura, por extenso, do(a) Participante da Pesquisa

Assinatura, por extenso, do Pesquisador Responsável

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar o CEP e a CONEP: Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba, Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB - (83) 3216-7791 – E-mail: eticacccsufpb@hotmail.com. Horário de Funcionamento: 08:00 às 12:00 e das 14:00 às 17:00 horas.

CONEP – Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Bairro Asa Norte, Brasília-DF – CEP: 70.719-040 – Fone: (61) 3315-5877 – E-mail: coneep@saude.gov.br

A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) é uma comissão do Conselho Nacional de Saúde - CNS, criada através da Resolução 196/96 e com constituição designada pela Resolução 246/97, com a função de implementar as normas e diretrizes regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos, aprovadas pelo Conselho. O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) é um colegiado interdisciplinar e independente, com “múnus público”, que deve existir nas instituições que realizam pesquisas envolvendo seres humanos no Brasil, criado para defender os interesses dos sujeitos em sua integridade e dignidade para contribuir no desenvolvimento da pesquisa.

APÊNDICE C: TCLE EM INGLÊS



**Federal University of Paraíba
Communication, Tourism and Arts Center
Postgraduate Program in Music**

FREE AND INFORMED CONSENT TERMS MODEL (FICTM)

Dear RESEARCH PARTICIPANT,

Researcher CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA invites you to participate in the research entitled **“Performance and music production in Worship Music: the development of expertise from the perspective of three leaders”**. To do so, you will need to sign the FICTM, which aims to ensure the protection, autonomy and respect for research participants in all their dimensions: physical, psychological, moral, intellectual, social, cultural and/or spiritual – and that the structuring, content and method of obtaining it comply with the guidelines and regulatory standards for research involving human beings recommended by Resolution 466/2012 and/or Resolution 510/2016, of the National Health Council and Ministry of Health.

Your decision to participate in this study must be voluntary and will not result in any cost or financial burden to you (or your employer, where applicable) and that you will not suffer any type of harm or punishment if you decide not to participate of this research. All data and information provided by you will be treated anonymously/confidentially, not allowing your identification.

This research is about the musical formation process in the context of Worship Music based on the experience of musicians and producers and is being developed by researcher Caio Bruno Medeiros de Paiva, student(s) of the Master's Degree Program in Music at the Federal University of Paraíba, under the guidance of Prof. PhD. Juciane Araldi Beltrame.

The objective of the study is to investigate how musical formation occurs in the context of Worship Music based on the experience of musicians and producers. The purpose of this work is to contribute and help to think about current formation strategies in this context and, also, to think about new possibilities for the study and development of instrumentalists and vocalists in Worship Music. In this way, the research developed will address, characterize and analyze the main technical and sound aspects that are part of the formation of musicians who work with this musical genre, and that contribute to them achieving success in their practices and, jointly, in their musical formation within this musical genre, understanding that the demand in the job market in this scenario is increasing. At this juncture, this research can contribute to reflections, teachings and studies for musicians who seek to improve themselves in Worship Music, providing support for broad development in this sound context, enabling them to effectively enter the job market, which has grown so much in the Brazilian music scene, expanding their career possibilities.

Furthermore, confirming the importance of this project, it was found that this is one of the pioneers in addressing the respective research question in the Brazilian education scenario, which may encourage teaching-learning and the exploration of the topic by other students and/ or researchers.

Furthermore, this research also aims to contribute with new knowledge about the musical genre Worship Music, inside and outside the academic context, aiming to expand the possibilities of research and teaching-learning in churches and other music teaching institutions.

To this end, this research will be carried out through interviews with Worship Music musicians and producers in the national and international context. These interviews will have the primary purpose of understanding and contextualizing their musical formation practices, especially within this musical genre, as well as knowledge that can contribute to new musicians who aim to solidify their musical practices in the Worship Music context. Furthermore, we will use a documentary analysis of audio and audiovisual records and the field diary as data collection procedures. In this case, the main supports will be the Spotify and YouTube streaming platforms and, therefore, the audios and videos used will be considered “digital documents”. In addition, other research sources will be used, such as specialized websites that deal with the situation of how the process of training musicians in the performance and musical production of Worship Music takes place. To this end, the internet will be approached as a “research place”. In the audios and videos, technical, sound, tone and rhythmic aspects will be evaluated, seeking elements to characterize the sound aspects of Worship Music. The interviews will be recorded in audio with microphones and audio interfaces for digital format, using Logic Pro X software and transcribed verbatim in the interviewees' native language. Excerpts from the interviews in English that will be used in the work will be translated.

We request your collaboration to participate in this study, maintaining your attendance by participating in the following research procedure: interview. We also request your authorization to present the results of this study at music events and publish them in event annals and scientific journals in the area. When the results are published, your name will be kept confidential, if you want to.

Risks to the Research Participant:

It is possible that the interviewees feel shy or do not feel comfortable sharing some situations or criticisms regarding the interview questions. Likewise, interviewees may also be dissatisfied with the analyzes made about their musical and pedagogical practices. However, I am committed to promoting a pleasant, relaxed and pleasant environment so that interviewees feel at ease and comfortable to present all their contributions, respecting the time and space of each participant. I will also try not to embarrass or make personal criticisms of the participants, considering that the interest of the research is to investigate, identify, characterize and analyze how the process of musical formation occurs in the sound context of Worship Music. Furthermore, we inform you that this research does not pose predictable risks to your health.

Benefits to the Research Participant:

The moment of the interview may bring a significant reflection on your musical and pedagogical performance. The moment of analysis, of all collected materials, will also allow you to observe the analyzes that your contents had and how they may have brought benefits or not to the practice of students/new musicians and, also, how they can use this analysis to (re)evaluate your work as a musician/educator/music producer, thus promoting self-evaluation and intellectual growth.

We clarify that your participation in the study is voluntary and, therefore, you are not obliged to provide the information and/or collaborate with the activities requested by the Researcher. If you decide not to participate in the study, or decide to withdraw from it at any time, you will not suffer any harm.

The researchers will be at your disposal for any clarification you deem necessary at any stage of the research.

Contact Information of the Main and Other Members of the Research Team:

Caio Bruno Medeiros de Paiva (Main Responsible for the Research)
 Address: Avenida Caetano Filgueiras nº 313, Torre, João Pessoa - PB
 Telephone: (83) 98854-6653 – E-mail: caiobrunopaiva@hotmail.com

Address and Contact Information of the Federal University of Paraíba (UFPB):

Address: Campus I Lot. Cidade Universitaria, PB, 58051-900 - Telephone: (83) 3216 – 7200

Address and Contact Information of the Research Ethics Committee (CEP)/CCCS/UFPB:

Research Ethics Committee (REC)
 Health Sciences Center (1st floor) of the Federal University of Paraíba
 Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051 - 900 – João Pessoa - PB
 Telephone: +55 (83) 3216 - 7791 - E-mail: comitedeetica@cccs.ufpb.br
 Opening hours: from 7am to 12pm and from 1pm to 4pm.
 Homepage: <http://www.cccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

FREE AND INFORMED CONSENT

By placing your signature at the end of this document, YOU, voluntarily, as a PARTICIPANT in the research, express your free and informed consent to participate in this study and declare that you are sufficiently informed, in a clear and objective manner, about of the present investigation. And you will receive a copy of this Free and Informed Consent Form (FICF), signed by the Responsible Researcher.

João Pessoa - PB, 16th April, 2024.

Signature, in full, of the Research Participant

Signature, in full, of the Responsible Researcher

If you have any doubts regarding the ethical aspects of this research, you can consult the CEP and CONEP: Research Ethics Committee of the Health Sciences Center of the Federal University of Paraíba, Campus I – Cidade Universitaria - 1st Floor – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB - (83) 3216-7791 – E-mail: eticaccsufpb@hotmail.com.br. with. Opening hours: 08:00 to 12:00 and from 14:00 to 17:00.

CONEP (NREC) – National Research Ethics Commission

Address: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lot D - Building PO 700, 3rd floor – Neighborhood Asa North, Brasília-DF – CEP: 70.719-040 – Phone: (61) 3315-5877 – E-mail: coneep@saud.gov.br

The National Research Ethics Commission (NREC) is a commission of the National Health Council - NHC, created through Resolution 196/96 and with a constitution designated by Resolution 246/97, with the function of implementing research regulatory standards and guidelines involving human beings, approved by the Council. The Research Ethics Committee (REC) is an interdisciplinary and independent collegiate body, with a “public office”, which must exist in institutions that carry out research involving human beings in Brazil, created to defend the interests of subjects in their integrity and dignity to contribute in the development of research.

ANEXO**ANEXO A: PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA**

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Formação musical na Modern Worship Music: um estudo com músicos e produtores

Pesquisador: CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 76218823.0.0000.5188

Instituição Proponente: Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.586.884

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma dissertação de Mestrado do aluno CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. JUCIANE ARALDI BELTRAME.

Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa se caracteriza enquanto um estudo de casos múltiplos. Em relação aos procedimentos de coleta de dados serão utilizadas análise documental de registros em áudio e audiovisual, entrevistas semiestruturadas e diário de campo.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Investigar como ocorre a formação musical no contexto da Worship Music a partir da experiência de músicos e produtores.

Objetivo Secundário:

1) Identificar quais são os conhecimentos fundamentais para a performance e para a produção

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

**CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB**



Continuação do Parecer: 6.586.884

musical no contexto da Worship Music;

2) Caracterizar as principais práticas de ensino e aprendizagem no processo de formação do Worship

Musician;

3) Analisar as articulações entre formação, performance e produção musical no contexto da Worship Music;

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos: Em se tratando de um estudo de casos múltiplos, é possível que o/os entrevistados sintam timidez ou não se sintam confortáveis em compartilhar as/algumas situações ou críticas com relação às perguntas da entrevista. Do mesmo modo, os entrevistados podem, também, ficar insatisfeitos com as análises feitas sobre suas práticas musicais e pedagógicas. Todavia, comprometo-me a promover um ambiente, prazeroso, descontraído e agradável para que os entrevistados se sintam bem à vontade e confortáveis para expor todas as suas contribuições, respeitando o tempo e espaço de cada participante. Também procurarei não constranger e nem fazer críticas pessoais aos participantes, tendo em vista que o interesse da pesquisa é investigar, identificar, caracterizar e analisar como ocorre o processo de formação musical no contexto sonoro da Worship Music.

Benefícios: O momento da entrevista semiestruturada poderá trazer uma reflexão significativa, para cada entrevistado, sobre sua atuação musical e pedagógica. O momento das análises, de todos os materiais coletados, proporcionará também que estes observem as análises que seus conteúdos tiveram e como eles podem ter trazido benefícios ou não para a prática de estudantes/novos músicos e, também, como podem utilizar esta análise para (re)avaliarem seu trabalho enquanto músicos/professores/produtores musicais, promovendo, assim, uma autoavaliação e crescimento intelectual.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A proposta está adequadamente elaborada e permite tecer julgamentos concernentes aos aspectos éticos/metodológicos envolvidos, conforme diretrizes contidas na Resolução 466/2012, do CNS, MS.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos foram apresentados possibilitando adequada avaliação no que se refere aos aspectos éticos e metodológicos.

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

**CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB**



Continuação do Parecer: 6.586.884

Recomendações:

(O)A pesquisador(a) responsável e demais colaboradores, MANTENHAM A METODOLOGIA PROPOSTA E APROVADA PELO CEP-CCS.

Recomendação: colocar dentro dos critérios de inclusão que a amostra será formada por músicos com idade acima de 18 anos.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O estudo apresenta viabilidade ética e metodológica, estando em consonância com as diretrizes contidas na Resolução 466/2012, do CNS/MS, somos favoráveis ao desenvolvimento da investigação.

Considerações Finais a critério do CEP:

Certifico que o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – CEP/CCS aprovou a execução do referido projeto de pesquisa. Outrossim, informo que a autorização para posterior publicação fica condicionada à submissão do Relatório Final na Plataforma Brasil, via Notificação, para fins de apreciação e aprovação por este egrégio Comitê.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJECTO_2255730.pdf	30/11/2023 21:15:36		Aceito
Outros	2_CERTIDAO_DE_APROVACAO_DO_PROJETO.pdf	30/11/2023 21:14:38	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Folha de Rosto	1_FOLHA_DE_ROSTO.pdf	30/11/2023 21:14:23	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Outros	9_TERMO_DE_COMPROMISSO_E_RESPONSABILIDADE.pdf	30/11/2023 06:11:24	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Outros	8_TERMO_DE_COPROMISSO_FINANCEIRO.pdf	30/11/2023 06:10:55	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Outros	7_QUESTIONARIO_ENTREVISTA_SEMIESTRUTURADA.pdf	29/11/2023 21:36:25	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOÃO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



Continuação do Parecer: 6.586.884

Outros	7_QUESTIONARIO_ENTREVISTA_SE MIESTRUTURADA.pdf	29/11/2023 21:36:25	PAIVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	6_TERMO_DE_CONSENTIMENTO_LIV RE_E_ESCLARECIDO.pdf	29/11/2023 21:36:11	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Orçamento	5_PREVISAO_ORCAMENTARIA.pdf	29/11/2023 21:36:02	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Cronograma	4_CRONOGRAMA_DE_EXECUCAO.pd f	29/11/2023 21:35:53	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	3_PROJETO_DETALHADO.pdf	29/11/2023 21:35:42	CAIO BRUNO MEDEIROS DE PAIVA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOAO PESSOA, 18 de Dezembro de 2023

Assinado por:
Eliane Marques Duarte de Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br