

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

O CANTO CONGREGACIONAL NA IGREJA BATISTA

GLAUCE FERREIRA DE OLIVEIRA
MARCOS HÉBER PAIVA

Monografia de final de curso
apresentada como requisito
à obtenção do título de
Licenciado em História
Artística com Habilitação em
Música, sob a orientação do
Prof. Eduardo Lakšević

Rio de Janeiro

2003

O CANTO CONGREGACIONAL NA IGREJA BATISTA

Por

Glauce Ferreira de Oliveira
Marcos Héber Paiva

Monografia de final de curso
apresentada como requisito
à obtenção do título de
Licenciado em Educação
Artística com Habilitação em
Música, sob a orientação do
Prof. Eduardo Lakschevitz.

Rio de Janeiro

2003

::

RESUMO

“O canto congregacional na igreja batista” é um trabalho que tem por objetivo analisar de como está sendo realizada pedagogicamente a educação musical através do cântico litúrgico.

Inicialmente, faremos um breve relato histórico do desenvolvimento do canto cristão através dos tempos e sua ação como instrumento musicalizador, facilitador da aprendizagem e doutrinação dos fiéis.

Por último, apontamos soluções para que haja uma melhoria na execução do canto congregacional, apontando possíveis caminhos para que ocorra uma maior abertura no campo musical litúrgico batista.

Utilizaremos como metodologia a nossa experiência como músicos de igreja batista, procurando fundamentar teoricamente os elementos educacionais inseridos na prática musical da igreja.

Com os resultados obtidos através de nossas observações, esperamos que o presente material venha contribuir para ajudar as igrejas batistas a elaborarem e selecionarem melhor os cantos do culto cristão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
I – O QUE É CANTADO NAS IGREJAS BATISTAS.....	3
I.1 – Um Breve Levantamento Histórico da Evolução do Canto Cristão.....	3
I.2 – A Reforma Protestante e a Instauração do Canto Congregacional.....	5
I.3 – A Origem do que Cantamos.....	8
II – O CANTO – AGENTE DE APRENDIZAGEM MUSICAL	13
II.1- O Canto.....	13
II.2- Noções Básicas de Afinação.....	15
II.3- Noções de Harmonia.....	16
II.4- Vivência do Ritmo.....	18
II.5- Exercício da Memória.....	19
II.6- Noções de Forma e Elementos Musicais.....	22
II.7- Benefícios Terapêuticos.....	24
II.8- Vivência de Diferentes Estilos.....	26
CONCLUSÕES.....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33

INTRODUÇÃO:

mesmo aquele que não possui educação musical e que nunca vai à concertos recebe, apesar disso, uma formação musical, (...). Os sons que, cotidianamente, chegam ao ouvinte, formam-no musicalmente, e, sem que ele perceba, imprimem o valor e o significado – positivo e negativo – da música (HARNACOURT, 1994, p.31).

A utilização do canto congregacional no culto coletivo é uma das grandes marcas das igrejas batistas. Segundo McElrath (1976, p.29), *os batistas deixaram a sua porção em nossa enorme herança hinódica cristã, e em dias passados representaram um importante papel no desenvolvimento do canto congregacional.* Diante de tal constatação o objetivo desta pesquisa é detectar, na realidade do canto congregacional de duas igrejas batistas, uma na zona oeste e outra na zona norte do Rio de Janeiro, como vem sendo realizado o processo de aprendizagem musical através do canto litúrgico. Analisaremos elementos musicais como estilo, harmonia vocal, dentre outros, bem como o tratamento a eles dispersados pelas referidas igrejas, do ponto de vista educacional.

No que diz respeito à metodologia teremos como referência a nossa experiência como músicos na igreja batista, atuantes nas áreas de regência, acompanhamento ao piano, canto e direção musical. Partiremos da análise de observações das práticas musicais vigentes e da nossa própria vivência. Procuraremos identificar e fundamentar teoricamente os elementos educacionais que fazem parte do processo de ensino de aprendizagem musical das igrejas citadas inicialmente.

No primeiro capítulo descreveremos a situação da música na igreja, levantando um breve panorama histórico da evolução do canto cristão, bem como analisarmos a origem do material musical utilizado. No segundo capítulo, abordaremos a questão de musicalização de uma platéia diversificada, e seu caráter. Por fim, apontaremos quais seriam as possíveis melhorias para tornar mais eficaz a prática educativa e musical do canto congregacional.

Creemos na importância deste trabalho como norteador de uma prática musical com eficiência didática, e como identificador das razões pelos quais o canto congregacional continua a ser uma das principais características do povo batista. Mais ainda cremos na sua ação como conscientizador do valor histórico, cultural e musical dos hinos que cantamos.

I. O QUE É CANTADO NAS IGREJAS BATISTAS

I.1 UM BREVE LEVANTAMENTO HISTÓRICO DA EVOLUÇÃO DO CANTO CRISTÃO

Desde a Antiguidade a música sempre esteve associada à vida dos homens. *Nas variadas formas de expressão natural religiosa, das feitiçarias primitivas até as formas mais elaboradas de culto entre as antigas civilizações...* (WANDERLEY, 1992, p.1-2). Segundo o autor, *de nosso interesse é a música dos gregos, na Antigüidade Clássica, pois chegaram a elevado grau de elaboração artística...*

De acordo com Grout & Palisca (1988, p.16-22), na vida da Grécia Antiga a música desempenhava um papel importante na religião e na vida social, sendo utilizada em teatros, festividades públicas e no militarismo. Havia também muitos concursos musicais, onde o virtuosismo era o que abrilhantava os referidos eventos. O que caracterizava a música grega era o fato de ser monofônica. Às vezes, vários instrumentos acompanhavam um pequeno grupo de cantores formando uma *heterofonia*. Outra característica importante era o domínio da improvisação, sendo que a melodia e o ritmo estava ligada a melodia e ritmo da poesia. A música grega sempre era associada à palavra e a dança.

O pensamento grego era baseado na doutrina de *etos*, ou seja, a música fazia parte do processo de educação e estava relacionada com o ensino de disciplinas como Astronomia e Matemática. A música não era apenas vista como instrumento educacional mas também

como fonte de prazer e elemento estético que possibilitava a busca pela verdade e pelo o que era belo. Dentro dessa concepção, a música podia influenciar o indivíduo tanto para o bem como para o mal. Além disso, os povos primitivos de uma forma geral acreditavam no poder da música para fazerem mágicas, curar e realizar rituais de feitiçaria. Dentro deste contexto, esta influência *integrava-se na concepção pitagórica da música como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível* (GROUT & PALISCA, 1998, p.20). Segundo a doutrina do *etos*, a música também afetava o caráter e o estado de alma de uma pessoa.

Com base nesse pensamento fundamentado na doutrina do *etos* é que a igreja medieval tomava certas medidas de reserva com relação aos textos que não tivessem embasamento bíblico. Contudo, a música dessa igreja colocava a participação do povo em plano secundário, ficando restringida a execução de monges e clérigos. Dessa forma, a congregação participava apenas dos “améns” e “aleluias” finais.

O século IV foi um período de grandes acontecimentos para a igreja, pois com a conversão de Constantino em 313, o Cristianismo passa a ser a religião oficial do Império Romano. Neste mesmo século, Santo Ambrósio (340-397), bispo de Milão, tendo como fundamento os elementos teóricos da música grega, estabeleceu diretrizes para a música da Igreja ampliando as escalas gregas. Outro nome importante ligado ao desenvolvimento da música sacra é o do Papa Gregório Magno (540-604), que foi quem estabeleceu a base do

Canto Gregoriano. Seu nome também está ligado à influência e difusão da *schola cantorum*, primeira escola de música sacra na Europa, destinada a preparar dirigentes musicais para a igreja. Dedicou-se à criação de mosteiros e foi o primeiro dos grandes reformadores da liturgia, compilando o “*Antiphonale Missarum*” onde unificou a música e a liturgia.

Todo o desenvolvimento musical bem como o seu ensino só era acessível aos monges e clérigos em seus mosteiros. O período de florescimento do Canto Gregoriano é compreendido entre os séculos IX e XIII, e vai predominar até o aparecimento da polifonia. Este canto era entoado em uníssono e sua textura era monofônica. Uma das técnicas de composição do canto gregoriano era o reaproveitamento de melodias já existentes e a escrita era feita por meio de neumas, que fornecia a inflexão da voz para a melodia. Conforme a sua execução o canto gregoriano podia ser classificado como antifonal (os coros cantam alternadamente) e responsorial (a voz do solista alterna com o coro). Praticamente, a execução dessa música estava nas mãos dos solistas e o coro, sendo que a congregação tinha uma participação muito restrita na música do culto.

I.2 A REFORMA PROTESTANTE E A INSTAURAÇÃO DO CANTO CONGREGACIONAL

Segundo McElrath (1976, p.29), *desde antes do século XVI, no continente europeu, os anabatistas, assim chamados porque rebatizavam aqueles que não tinham recebido o batismo de imersão, se evidenciava pelo seu canto fervoroso dos hinos. E como nos diz Keith (pag 57),*

o seu costume de canto congregacional na Suécia, Alemanha e outros países influenciou diretamente a João Huss, que o introduziu nas igrejas boêmias. Estas igrejas e o seu uso da música, por sua vez, influenciaram Martinho Lutero a usar o poder do cântico do povo na sua luta contra Roma.

Com a corrupção crescente no meio da Igreja Católica devido a venda de indulgências e a mariolatria excessiva, surgiram seitas e movimentos às escondidas que vieram à tona com a *Reforma Protestante* (1130-1564). Segundo Keith (p.57-59), Martinho Lutero (1483 –1546) foi o grande líder deste movimento, principalmente na Alemanha. Ele foi poeta, músico, pregador, professor e tradutor. Uma das contribuições importantes de Lutero foi de que fez a tradução da Bíblia e do hinário para a língua vernácula. Com a música ao alcance do povo, pois até então ele não participava ativamente na liturgia, a força da Reforma ganhou vez em países como a Inglaterra, Escócia, Países Baixos, França e Suíça. Lutero utilizou-se dos hinos latinos medievais e de música popular de sua época, nas quais eram colocadas letras religiosas.

Outro grande líder da Reforma no século XVI foi João Calvino, que liderou o movimento na França e na Suíça. Numa reação contra o uso abusivo da arte musical no culto, Calvino voltou-se para a Bíblia como fonte do canto cristão, utilizando salmos e cânticos bíblicos. O pensamento de Calvino sobre a música na igreja compunha-se das seguintes idéias: *1. A música é para o povo, então deve ser simples 2. A música é para Deus, então deve ser modesta 3. Estes objetivos são melhor obtidos pelas vozes em uníssono, sem acompanhamento.* (KEITH, p.70). Calvino compilou um hinário chamado “Saltério Genebrino”, que continham salmos metrificados. A importância deste Saltério

reside no fato de que as suas melodias eram de estrutura simples, para serem cantadas em uníssono, o que eventualmente se tornará a base para o desenvolvimento do canto evangelístico.

Os salmos metrificados foram utilizados não somente no continente europeu, mas também na América do Norte por mais de duzentos anos, constituindo a maior parte dos cânticos do povo nos primórdios da hinódia inglesa. Durante este período apareceram dois grandes hinistas que contribuíram significativamente para os nossos hinários. São eles: Isaac Watts (1674-1748) e Charles Wesley (1707-1788). O primeiro também chamado de “o pai da hinódia inglesa”, escreveu mais de 600 hinos. Como lembra Keith (p.96), em sua tentativa de melhorar o caráter literário da salmódia,

Watts inaugurou um novo estilo de canto sacro cujos característicos incluíram uma mensagem evangelística, liberdade na tradução literal ou na paráfrase das Escrituras, e reflexão dos pensamentos assim como dos sentimentos dos cantores.

Wesley, o outro expoente de produção de hinos no século XVI, também chamado de o “melodioso cantor” do Movimento Evangelístico Metodista, escreveu mais de seis mil hinos.

L3 A ORIGEM DO QUE CANTAMOS

Os hinários oficiais dos batistas são o Cantor Cristão e o Hinário Para o Culto Cristão. Segundo McElrath (1976, p.13) *o nosso hinário é uma compilação de músicas sacras para uso da congregação e são oriundas dos salmos metrificadas, corais luteranos e hinódia folclórica.*

Para compreendermos melhor a origem histórica dos cânticos que entoamos na igreja batista, é necessário que entendamos o que são os “carols”. Conforme definição no Grout & Palisca (1988, p.169), “a carol era na origem uma cantiga de dança monofônica em que alternavam solista e coro. No século XV era já uma forma estilizada, uma composição a duas ou três vozes (por vezes quatro) sobre um poema religioso de estilo popular”.

De acordo com Monteiro (1991, p.26), *o carol deu origem a dois gêneros de cântico: um de caráter celebrativo e jubilante, aproximado do “hino” no seu conceito mais restrito, e outro, de caráter mais lírico, dando origem às baladas românticas.* Para a autora, *não é difícil perceber a proximidade estilística entre muitos cânticos religiosos populares, ou seja, entre carols e baladas ou canções românticas.*

Houve uma grande quantidade de publicações dedicadas aos carols entre os séculos XVIII e XIX, os quais serviram de modelo para o cântico evangelístico de hoje. Segundo as palavras de Keith (p.163),

Outros têm interpretado o hino evangelístico como correspondendo ao 'cântico espiritual' (Efésios 5.19) de Paulo, este sendo compreendido como a hinódia folclórica do povo, que sempre existiu, mas nem sempre foi ouvida nos santuários. Neste sentido podemos ver a manifestação do 'cântico espiritual' no 'carol' dos ingleses, nos cânticos dos anabatistas, nos corais da Reforma, nas baladas da Nova Inglaterra na América, nos cânticos dos acampamentos, nos 'spirituals' dos negros, aos quais serviu de modelo, e do cântico evangelístico de hoje.

Até 10 de junho de 1890, não existia o cantor Cristão, sendo o hinário utilizado pelos evangélicos Salmos e Hinos, publicado em 1861. Inicialmente era uma pequena coletânea de dezesseis cânticos, tendo sua publicação em Pernambuco em 1861. São traduções, adaptações e textos originais, para músicas oriundas de coleções sacras.

Os batistas tiveram uma contribuição mais significativa no campo da hinódia evangelística, sendo que muitos dos maiores cantores evangélicos do último século eram membros de igrejas batistas. A maioria dos hinários evangélicos utilizados nas igrejas protestantes brasileiras contém hinos da tradição popular (estrangeira, ou seja, canções popularmente conhecidas). Alguns hinários importantes que contribuíram para a difusão da hinódia folclórica no nosso país são:

a) "Salmos e Hinos" foi o primeiro hinário brasileiro e foi editado por um casal de missionários, Robert Reid Kalley (1809-1888) e Sarah Poulton Kalley (1825-1907), membros fundadores da Igreja Congregacional no Brasil. Em sua primeira edição em 1861, continha cinquenta cânticos.

b) O "Hinário Evangélico" contém cânticos oriundos principalmente dos "Salmos e Hinos" e "Cantor Cristão". Foi editado em 1952 pela Confederação Evangélica do Brasil e

é utilizado com maior frequência pela Igreja Metodista.

c) A “Harpa Cristã” é o hinário oficial das Assembléias de Deus no Brasil e a grande maioria de seus cânticos são provenientes do Cantor Cristão, Salmos e Hinos e coletânea de solos sacros. Sua primeira edição, somente com as letras dos cânticos, foi editada em Recife, Pernambuco, em 1922.

d) O “Cantor Cristão” foi compilado por Salomão Ginsburg, que chegou ao Brasil, em 1890, quando Salmos e Hinos, publicado em 1861 era o hinário utilizado pelos evangélicos. Inicialmente o Cantor Cristão, sendo o hinário utilizado pelos evangélicos Salmos e Hinos, publicada no ano de 1861, em Pernambuco. São traduções, adaptações e textos originais, para músicas oriundas de coleções de canções sacras.

Desde sua publicação, o Cantor Cristão por algumas revisões. Na primeira delas, em 1958, foram colocadas músicas que se adaptavam melhor a vários hinos, e a tonalidade de 30 melodias foi modificada, tornando-as mais acessíveis ao canto congregacional. Foram ajustadas 21 letras às músicas de hinos antigos e acrescentados 41 hinos novos. A segunda revisão, publicada em 1964, se preocupou com os vícios de linguagem e com a atualização ortográfica. Quando completou 80 anos de existência, o Cantor Cristão teve incluído os nomes dos compositores por extenso, nomes por extenso dos autores e tradutores, substituindo as iniciais de somente uma pessoa, datas de nascimento (quando conhecidas) sobre os compositores, autores e tradutores. Os cabeçalhos passaram a incluir o nome da melodia e a métrica dos hinos.

Em comemoração ao centenário do “Cantor Cristão” a JUERP (Junta de Educação Religiosa e Publicações) lançou o HCC (Hinário Para o Culto Cristão). Fizeram uma compilação dos hinos mais cantados pelos batistas durante cem anos e deram-lhes *novas roupagens musicais, estilística, melhora gramatical e estética, além de aduzir à obra quase duas centenas de hinos e cânticos de autores e compositores evangélicos nacionais e internacionais de tempos contemporâneos* (Joan Larie Sutton, Hinário Para o Culto Cristão).

Muitos líderes acharam que estavam querendo substituir o “Cantor Cristão” pelo “Hinário Para o Culto Cristão”. Podemos constatar na nossa experiência como músicos de igreja, que no início houve uma grande confusão; pois aquele hino que a congregação cantava há anos com a letra escrita no “Cantor Cristão”, agora cantavam o mesmo hino escrito no “Hinário Para o Culto Cristão” com um português mais atualizado. Então, na hora de cantar grande parte da congregação entoava a “letra antiga”, e este fato contribuiu também para que o “Hinário para o Culto Cristão” fosse colocado de lado; ficando bem discriminado e pouquíssimo conhecido. Nesse impasse os cânticos ganharam mais espaço. Com isto, a congregação veio ficar mais distanciada do verdadeiro valor histórico, musical e doutrinário dos hinos contidos em nossos hinários. Várias tendências de estilo podem ser encontradas no “Hinário Para o Culto Cristão”, como podemos observar a seguir:

QUADRO DE MELODIAS DO HCC		
ORIGEM	TOTAL - HCC	JÁ EXISTENTE NO CC
Americana	237	96
Brasileira	68	1
Inglesa	56	19
Outras	62	13
Desconhecida	16	9
TOTAL	439	138

Fonte: O Jornal Batista, 1994, p.12.

Analisando o quadro acima, podemos verificar que houve um enriquecimento significativo na produção hinológica brasileira. Mas, ainda há muito que ser conquistado, pois notamos que os referidos hinários são bem semelhantes, possuindo uma forma estética de hinos comuns a todos eles.

Através deste breve panorama histórico, tentamos mostrar que os hinários (Cantor Cristão e Hinário Para o Culto Cristão) podem e devem ocupar um lugar significativo na liturgia batista, principalmente no cântico congregacional.

II. O CANTO – AGENTE DE APRENDIZAGEM MUSICAL

Talvez uma das conquistas mais importantes na história da igreja, tenha sido a utilização da música na sua prática cùltica, mais particularmente a música cantada. Essa tem sido uma das maneiras, ou um dos instrumentos, mais utilizados na proposta de ensino e de aprendizagem na igreja: o doutrinamento. O repertório utilizado na liturgia é formado por canções que, através de suas letras ensinam a congregação, dentre outras coisas, noções bíblicas de comportamento e regras de convivência em comunidade, bem como relatam histórias de pessoas e suas experiências de vida, comprovam a existência de Deus (a divindade adorada), seus atributos, suas propostas, e a sua relação com a humanidade.

Para Paulo Freire (2000) o verdadeiro ensino é aquele que resulta na capacitação do aprendiz em recriar, ou reproduzir o que é ensinado. Tal afirmação nos faz entender que, se a congregação consegue reproduzir, seguir, e viver de acordo com as letras que canta, podemos entender que, de fato, a doutrina está sendo ensinada. Entretanto, podemos identificar outros aspectos ensinados à igreja através do canto congregacional.

II.1 O CANTO

a) Produção Sonora

A voz é um dos meios pelo qual o ser humano se comunica e se expressa. Ela varia de pessoa para pessoa, pois está relacionada com as características anatômicas, com as condições fisiológicas, com a personalidade e estado emocional de cada um. Cantar é uma adaptação da voz falada à música, e uma prática disseminada por toda a humanidade.

A voz cantada é o sopro sonorizado, assim como a voz falada. O cantor forma e modela o som a partir desse sopro, junto com os órgãos fonadores. (...) O cantor não possui nenhum auxílio exterior. (...) Ele é seu próprio instrumento (...) A voz do cantor é um instrumento privilegiado, pois é o único que une a palavra à música (DINVILLE, 2001, p.257).

Embora todos sejam potencialmente cantores, cantar é uma tarefa que exige muitas habilidades. A mais importante, a produção do som. Apesar da complexidade e abrangência do tema impedirem comentários mais profundos, podemos citar alguns dos vários motivos que causam dificuldades:

. Deficiência auditiva – quando alguns indivíduos por doença ou lesão perdem parte da condição de captação dos sons. Não conseguem relacionar o som que produzem com o som que se pede. Claire Dinville afirma que *de acordo com a gravidade da perda auditiva, provocam alterações do timbre mais ou menos pronunciadas. Nestes casos também haverá excesso de insuficiência, e instabilidade vocal* (2001, p.59);

. Deficiência fonatória – quando apresentam dificuldades na produção do som vocal causado por distúrbios vocais como edemas, nódulos, fendas, pólipos, ou algum outro mal que impede que o aparelho fonador reaja perfeitamente aos comandos;

. Deficiência respiratória – como o ar é responsável pela vibração das pregas vocais, qualquer dificuldade de condução, direcionamento ou controle produz dificuldade na produção do som vocal. Além disso, algumas pessoas não conseguem captar o ar corretamente (inspiração), ou não armazenam (sustentação), ou não controlam a sua liberação (expiração). Isso pode ocorrer por problemas alérgicos como faringite, laringite, bronquite, rinite ou por má formação, como por exemplo, o desvio do septo nasal;

. Instabilidade emocional - isto se dá quando a pessoa perde, num certo momento, o

controle da sua voz por motivos emocionais, como: constrangimento em cantar num ambiente desconhecido, ou na presença de celebridades e músicos. Enfim, quando uma situação desencadeia, tensão, desconcentração, e interfere diretamente na produção do som desejado;

. Inexperiência musical – quando muitas pessoas não cantam devidamente por falta de hábito, ou não terem um referencial. Vejamos em que a prática de cantar em grupo auxilia a essas pessoas.

b) NOÇÕES BÁSICAS DE AFINAÇÃO

Possível definição de afinação: *estado de perfeito acordo entre todas as notas de um instrumento, de uma orquestra, de um grupo vocal, de um conjunto instrumental ou da voz humana. Ajuste de um instrumento ao tom de outro ou de uma voz* (HOUAISS capud SOBREIRA, p. 15).

Existem pessoas que não conseguem obter apenas através do som de um instrumento um referencial que lhe sirva como modelo melódico (SOBREIRA, 2002, p. 30). Ou seja, não conseguem reproduzir vocalmente o som no mesmo tom do instrumento. Isto é muito comum nas aulas de canto, quando o aluno pede que o professor cante para ele “sentir como é”. Na verdade, quando o professor canta, o aluno transfere para si a maneira de como aquele determinado som é produzido, reconhecendo algumas de suas características. Por vezes até identifica e reproduz características da voz do professor, salvo em alguns casos onde existam notas que fogem do registro ou da extensão vocal do professor ou quando aluno e professor não tem o mesmo sexo.

Silvia Sobreira (2002, p.172) comenta sobre *algumas crianças que não desafinam quando cantam em grupo, ao contrário de quando cantam sozinhas*. Embora haja casos onde, mesmo em grupo, algumas pessoas desafinem, a congregação, na sua diversidade de características vocais, funciona como modelo. Cantar em conjunto tem muitas vantagens. Além da própria congregação, o cantor tem contato com outros modelos: o regente - que tem sua relação aproximada ao professor de canto; equipe de louvor – grupo de cantores que estão à frente para a comparação utilizando-se de microfones; o pastor ou dirigente- em alguns casos.

II.2 NOÇÕES DE HARMONIA

George Grove (1994), define harmonia *como a combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes*. Em um culto, a harmonia executada pelos instrumentos está vinculada à harmonia vocal, atuando como acompanhante. Popularmente o termo harmonia também é utilizado como sinônimo de coesão e equilíbrio.

Nas igrejas onde a equipe de louvor é quem lidera o canto congregacional, na maioria das vezes executa o repertório conhecido como cânticos espirituais – canções com fortes influências rítmicas, melódicas e estilísticas da música popular (brasileira e/ou estrangeira). Estas canções apresentam a harmonia instrumental mais elaborada, no sentido da utilização livre de acordes alterados, sétimas, nonas e décimas terceiras, mas, ao mesmo tempo, presa à competência dos músicos que atuam como acompanhadores. Isso se reflete

na harmonia executada pelo grupo vocal que dirige o canto congregacional dessas canções. Noções de harmonia vocal, como os corais, são difundidas por este grupo nesse repertório popular, que é vastamente difundido pelas rádios e consumido pelas igrejas.

Geralmente a 3 vozes (soprano, contralto e tenor), as canções são executadas de forma a imitar a gravação de cantores evangélicos, de acordo com as habilidades de cada equipe. O arranjo contrasta partes em uníssono, com partes em vozes, incluindo descantes. Isto leva ao membro da igreja local, que também executa esse repertório, detectar facilmente quando o canto está em uma só voz ou “divido”. Algumas pessoas com maior musicalidade e experiência, conseguem até acrescentar outras vozes à harmonia vocal executada pela equipe de louvor, inclusive percebendo esta comete algum erro. Essa harmonia popular raramente escrita é transmitida oralmente e adaptada em cada igreja de acordo com o potencial dos vocalistas e instrumentistas.

Em se tratando dos hinos - composições tradicionais reunidas em hinários - a harmonia vocal já vem impressa, com arranjos em sua maioria a quatro vozes, que determina o acompanhamento. Sob o pretexto de dinamizar, embelezar e modernizar a execução dessas canções alguns instrumentistas, até por deficiência na leitura de partitura, modificam, facilitam, e por vezes descaracterizam a harmonia no momento de execução. Na verdade, se percebe um leve preconceito dos instrumentistas de banda em tocarem tais canções, porque os hinos impedem consideráveis rearmonizações e execuções improvisatórias.

Toda esta diferenciação e flexibilidade na harmonia instrumental que serve de acompanhante do canto congregacional na execução vocal dos dois tipos de repertório – um contemporâneo e outro tradicional com atualizações - promove aos participantes a vivência de diversas possibilidades de harmonização, embora haja a afirmação: *O ser humano está fisiologicamente 'afinado' para distinguir entre harmonia e desarmonia. A ciência registra, de fato, essa verdade psicofisiológica no campo da percepção humana* (WEIL & TOMPAKOW, 1986, p.58). Seja ela mais rebuscada ou mais facilitada. Imposta ou criada.

II.3 VIVÊNCIA DO RITMO

Glorinha Beuttenmüller e Nelly Laport (1992) escreveram que o ritmo está presente no ser humano mesmo antes do nascimento. É reconhecido tanto nas batidas do coração ainda na vida intra-uterina, como na respiração, primeira atividade do recém nascido se tornando primordial para qualquer expressão humana. De fato em tudo podemos perceber o ritmo, que pode ser regular como o movimento dos ponteiros do relógio, ou irregular como o movimento do corpo que reage diferentemente aos estímulos de emoção. A regularidade e a irregularidade rítmica estão presentes na vida do ser humano.

Bohumil Med (1986) define ritmo como *o resultado da organização sistemática da duração do som em suas múltiplas possibilidades*. Já para Murray Schafer (1992) *o sentido mais amplo de ritmo é o todo dividido em partes, (...) é uma seta que aponta numa determinada direção. Entre um pulso e outro pode haver várias articulações do som, e também a ausência dele. A música trabalha todas as possibilidades rítmicas formando um*

todo.

Dalcroze, *responsável pela grande difusão que teve a educação rítmica em nosso século* (PAZ, 2000, p.256), tem em seu método o objetivo de tornar os exercícios rítmicos menos mecânicos, a partir da observação de alguns movimentos espontâneos realizados pelas crianças em suas brincadeiras. Ele se baseia no sentimento o rítmico ao invés de sua simples reprodução. Tem o corpo como catalisador do ritmo, e de todos os fenômenos musicais.

Basta observarmos pessoas ouvindo música, para perceber o quanto ela incita movimento; ficar sentado imóvel exige realmente uma concentração defensiva. Cada movimento pode intensificar-se até chegar ao êxtase (HARNONCOURT, 1998, p.23).

Cantar exige vivência rítmica. O canto congregacional está inteiramente ligado à palavra. Ela conduz o discurso. Quando a melodia conduz corretamente a palavra no seu ritmo natural, dizemos que a métrica (número de sílabas) e a prosódia (acentuação das sílabas) foram respeitadas. Isto facilita a compreensão do texto. E as palavras com os seus sentidos preservados, por vezes, incitam movimento do corpo.

II.4 EXERCÍCIO DA MEMÓRIA

A memória refere-se à faculdade de armazenar conhecimentos no cérebro bem como aos processos de aquisição e recuperação destes conhecimentos (CUNHA & SALES, 1997).

Aprendizagem é medida por alguns professores pelo volume de informações memorizadas. Ainda hoje uma prática arcaica consome inúmeras horas pelos alunos: a memorização de datas, fórmulas, nomes e fatos que talvez nunca venham a ser utilizados na vida prática e que geralmente são esquecidos algumas horas após o exame. Na verdade não há outro jeito de aprender sem que se memorize. *A aprendizagem está atrelada à memorização*, diz a prof.^a Wilma Soares. Mas o que é memória? Como facilitar e exercitar a memorização?

De acordo com a teoria do Modelo Modal (ATKINSON, SHIFFRIN em CUNHA & SALES, 1997), as informações do ambiente são captadas e retidas por um breve período de tempo, principalmente através de dois sentidos: a visão – memória visual ou icônica, e a audição – memória ecóica. Partes dessas informações são processadas pela memória à curto prazo e integradas as informações retidas anteriormente. Qualquer falha em um dos sentidos, quase sempre resulta numa falha na percepção e conseqüentemente na aquisição da informação, porque a cota de informações retidas depende da qualidade dos estímulos trazidos pelos sentidos. Este é o 1º Estágio do Armazenamento da Informação. O 2º Estágio é conhecido como Memória à Curto Prazo ou Primária que tem como características a fragilidade e a capacidade limitada de retenção das informações. O 3º estágio é a Memória à longo prazo ou Secundária que tem capacidade ilimitada de retenção variando de minutos a décadas, dentre outras características.

A motivação, o ambiente e os fatores afetivos também são determinantes para uma boa memória. Aparentemente memorizamos melhor aquilo que envolve uma carga

emocional, seja uma emoção positiva ou negativa. Esta lembrança, que tem característica afetiva, é objeto de uma intensa repetição, que consolida e memorização.

Acima dissemos que alunos perdem muito tempo decorando informações que são perdidas rapidamente. Sabemos, que existem disciplinas que necessitam do maior volume de conteúdo absorvido possível. Alguns professores, principalmente de cursos pré-vestibular, ensinam seus alunos a memorizarem através de um método fácil e divertido: cantando. O texto é adaptado a frases musicais que em geral são vindas de canções popularmente conhecidas facilitando a memorização e criando sentido.

A relação entre palavra e música tem como objetivo, (...) reforçar o conteúdo verbal, através de figuras melódicas correspondentes; mesmo o gesto, o movimento do corpo é expresso musicalmente. (...) o som tinha como função única enfatizar a força expressiva do discurso (HARNONCOURT, 1998, p.177).

Desde então algumas instituições de ensino utilizam com sucesso a música como elemento facilitador da memorização – em consequência a aprendizagem. Diz Harnoncourt: *A palavra falada pode, através de notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica* (1998 p.23). A igreja descobriu isso há muito tempo atrás, e utiliza essa forma didática de ensinar seus fiéis.

Dissemos que o ambiente, o valor afetivo e a carga emocional são importantes para se criar motivação à memorização. As músicas entoadas pela congregação são previamente escolhidas justamente por esses motivos. O conteúdo de suas letras a informação que se

quer transmitir aos fiéis são previamente analisados, como também, as emoções que são capazes de despertar na congregação. Aliada a isso, a repetição de pequenos trechos como estribilhos também facilitam a memorização.

No caso das modalidades sensoriais que são responsáveis pela captação das informações, os estímulos acontecem das seguintes formas.

- a) **Visão** - é trabalhada na leitura da letra da música que por vezes é projetada ou impressa no papel. Outra oportunidade onde esse sentido é trabalhado, e através da memorização de gestos que reforçam palavras ou expressões. Ex: a palavra amor – mãos no coração; Força – punho cerrado.
- b) **Audição** – naturalmente esse sentido é primordial a qualquer expressão musical. Percebe-se a estrutura da melodia, suas nuances e contornos.

II.5 NOÇÕES DE FORMA E ELEMENTOS MUSICAIS

Voltando a Harnoncourt, quando afirma que *os sons que cotidianamente chegam ao ouvinte formam-no musicalmente* (1998, p.31), a música congregacional proporciona aos ouvintes e participantes o treinamento do reconhecimento de alguns dos elementos musicais e componentes da forma. Ainda que não aprendam a nomenclatura musical correta.

- a) **Introdução** – Presente em todas as músicas destinadas ao canto congregacional tem como característica a apresentação de parte da melodia que é mais popular ou uma composição que utiliza trechos do início da estrofe com parte do estribilho. Tem como função introduzir o cantor à tonalidade e andamento que se deseja. Frequentemente presente na execução dos hinos também está o **interlúdio** que além de ter as mesmas funções da introdução, permite um certo descanso ao cantor.
- b) **Refrão e Estrofe** – quase sempre as canções congregacionais tem uma parte melodia onde o texto se desenvolve, e outra parte, que geralmente é responsável pela fixação de trechos do texto por repetição. Assemelhando-se à forma Rondó – *forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna entre seções subsidiárias e conclui a composição* (GROVE, 1994, p. 797). No caso dos cânticos, muito comumente ao final apresenta-se uma **Coda** – parte final de um movimento cujo propósito é de remata à peça (ZAHAR, 1985, p.82).
- c) **Melodia** – denominada por Schafer *como levar um som a um passeio, (...) é preciso movimentar o som em diferentes altitudes (frequências). Isto é chamado de alturas. (...) Uma melodia pode ser qualquer combinação de sons* (1991, p.81). É a linha melódica mais conhecida pela congregação, que por vezes é respaldada harmonicamente por outras vozes ou executada em **uníssono**.
- d) **Descante** – com caráter improvisatório, é presente em muitos cânticos, onde é executado pelo naípe feminino ou masculino, por vezes alternadamente ou por um(a) solista. Em alguns hinos já são preestabelecidos.
- e) **Modulação** – prioritariamente utilizada ascendentemente, para impulso da a melodia em um momento de repetição.

II.6 BENEFÍCIOS TERAPÊUTICOS

Embora abrangente este tema não poderia deixar de ser comentado neste trabalho. A terapia por intermédio da música já é alvo de estudos acadêmicos, e também da formação profissional em nível de Graduação e Pós-graduação, embora a profissão de Musicoterapeuta ainda não seja reconhecida no país. A atuação acontece, resumidamente, como trabalho terapêutico alternativo auxiliado pela música, que traz benefícios comprovados àqueles que com ela tem contato.

A freqüência com que os adultos desafinados procuram se envolver com atividades musicais indica a importância da música na vida dessas pessoas. Tal fato nos faz compreender os relatos dos alunos que alegam ter aumentado o bem estar geral e maior confiança em suas atitudes cotidianas depois de terem iniciado as atividades musicais, sejam elas aulas de canto, ensaio de coros etc (SOBREIRA, 2002, pp.175-176).

A vozterapia foi descoberta pelo médico Alfred Wolfsohn a partir de sua experiência de fuga dos campos de concentração na 2ª guerra mundial, onde no imenso túnel subterrâneo, rota de fuga, ouviu sons quase não humanos produzidos pelas vozes transformadas pela agonia, chamadas por ele de vozes “in extremis”. A partir daí desenvolveu e poliu os ruídos que o canto tradicional negava, fazendo com que o aluno descobrisse em si uma voz bem mais potente e extensa, através da experimentação de fortes emoções. A vozterapia tem como objetivos: a) a expressão em oposição ao mecanismo de depressão; b) o funcionamento total e equilibrado do corpo, mente e espírito; e c) a espontaneidade vocal tornada um veículo de emoção pura.

A vozterapia está mais perto de nós do que pensamos, embora praticada por leigos e sem nenhum acompanhamento profissional. Por algumas vezes estivemos nestes lugares onde estão presentes os “videokês”, e é interessante ver e ouvir aquelas pessoas, que geralmente não conhecedoras da técnica vocal, agirem com tanta espontaneidade e alegria. Não se importam com a exposição pessoal a uma platéia que por vezes acha graça. E chegamos a conclusão que o que vale mesmo não é atingir a perfeição da interpretação da peça escolhida, mas a exteriorização de um desejo. O de cantar. Afinal, diz o ditado popular: “quem canta os males espanta”.

No canto congregacional acontece a mesma coisa. Embora seja feito em conjunto, aliás, muito diversificado em idade, experiências musicais, condição social e nível cultural, são um ato individual. Nesse momento, cantar é expressão de uma emoção que é a causa e consequência ao mesmo tempo.

Quando você canta bem(...), cria poderosas vibrações emocionais e sonoras que podem mexer com você, elevar seu espírito, expandir sua mente e, às vezes, fazer você sentir que está levantando vôo, ascendendo e se expandindo para além do seu ser. Essas vibrações, através da liberação da tensão nervosa, aliviam e trazem paz para sua mente (CHENG, 1999, p.122).

Não há dúvidas que cantar faz bem para o corpo, porque é uma atividade que exige uma concentração constante durante sua execução, já que inúmeros músculos trabalham em simultaneidade. Durante este período, com a voz emitindo vibrações que ‘massageiam’ a caixa encefálica, o indivíduo mergulha num mundo próprio, e se alheia do externo. Aqueles momentos são uma forma de meditação, agindo assim também como uma terapia (MELLO, 2002, p.18)

É importante lembrar que a igreja, após a Reforma Protestante, teve o papel importante na difusão da música vocal. Foram as catedrais que abrigaram as primeiras manifestações vocais artísticas (apesar de sempre existir música vocal fora da igreja): cantatas, oratórios etc. E hoje a música congregacional tem proporcionado além da possibilidade de expressão, a liberação de sentimentos e a terapia interior. Silvia Sobreira escreve que: *Pessoas ligadas às religiões protestantes, com contato estreito desde infância com o ambiente musical muito propício, cantam com muita desenvoltura* (2002, p.180). Isto deve ser meta a se conquistar a cada reunião litúrgica. Desenvolver um ambiente de descontração, que envolva a todos os participantes e que “toque” a cada ouvinte. Onde a liberdade de expressão e o prazer, sejam aliados ao fazer artístico através da dedicação e comprometimento, fazendo diferença.

Ocorre que o canto é uma forma de comunicação pelo toque. A energia enviada pelo cantor, através das vibrações sonoras de sua voz, 'tocam' de forma fisicamente mecânica o tímpano do ouvinte. Mas não só o tímpano. Todo o corpo do cantor é uma fonte sonora esférica e todo o corpo do ouvinte é um receptor sonoro imerso no campo dessas vibrações (COELHO, 1999, p.20).

II.7 VIVÊNCIA DE DIFERENTES ESTILOS

É visível a cisão entre a música de 'alto repertório' composta hoje ou recentemente e a música popular no caso atual a música de mercado (WISNIK, 1999, p.209). Isto também é notório, no repertório utilizado na igreja, com uma diferença, a música popular apresenta mais influência sobre música “erudita”, do que vice-versa.

Já mencionamos neste trabalho sobre os dois “estilos” de repertório utilizado no

canto congregacional: Os cânticos espirituais e os hinos. Marcando um tempo de grandes divergências e atuais adaptações na igreja, o fato é que alguns defendem a tradição e a manutenção das particularidades dos hinos e outros defendem a modernização da execução dos hinos, quando não a sua eliminação da liturgia.

Os hinos foram trazidos por missionários estrangeiros, já reunidos em hinários. Algumas características são: arranjo vocal em estilo coral com poucas dissonâncias, adaptação de texto sacro a melodias tradicionais de outros países, pouquíssimas referências de acompanhamento, vocabulário rebuscado com expressões por vezes já em desuso. Os que defendem a utilização destes hinos no culto argumentam sobre a manutenção das raízes da denominação e o distanciamento das influências profanas. Posição muito parecida a da Igreja Católica no enfrentamento da Reforma. Já os cânticos espirituais são compostos sobre muitas influências (Balada Pop, Soul Music, Rock, Samba, Valsa e etc), e as letras são de fácil assimilação, abordadas numa linguagem figurada e poética, sob melodia por vezes ornamentada, caracterizada por improvisos e descantes, traços dos estilos acima relacionados.

Na intenção de manter os hinos na liturgia agradando aos tradicionalistas, os músicos instrumentistas tendem a modernizar sutilmente a execução dos hinos com “levadas” e inserções harmônicas vindas da música popular, também agradando aos mais contemporâneos. *Não há espaçamento: as novidades e as antiguidades se misturam sem tempo, sem o intervalo do silêncio* (WISNIK, 1999, p.216). A congregação então tem aí a experimentação de diversos estilos num mesmo culto, criando uma consciência analítico-

crítica, promovida pela multiplicidade de escutas. Esta alquimia é importante para o convívio em comunidade. Não há como ficar inerte às tendências musicais, a industrialização e as novidades eletrônicas, nem deixar de lado a riqueza e relevância histórica.

Conclusões

A partir de nossas experiências pessoais como músicos evangélicos (atuantes na Primeira Igreja Batista em Madureira - zona norte do Rio de Janeiro e na Primeira Igreja Batista em Padre Miguel - zona Oeste), e dos estudos feitos no decorrer desta pesquisa, apontamos 25 soluções que devem ser levadas em conta pelos líderes e dirigentes de música, para que o canto congregacional tenha seu potencial amplamente utilizado na igreja e aja com eficiência como agente musicalizador.

1º - Que no momento em que estão cantando não devem deixar suas emoções determinarem a maneira de se expressarem, tirando a concentração, fazendo-os não respeitarem o arranjo ensaiado.

2º - Que todo cuidado no preparo e trato vocal deve ser feito para que se evitem as falhas vocais ou erros de afinação, postura, articulação ou respiração, que são elementos básicos para o canto.

3º - Que as limitações vocais da congregação sejam analisadas e respeitadas no momento da escolha de determinado repertório, no que diz respeito a: extensão e agilidade vocal, memória melódica e andamento (veiculando a articulação).

4º - Escolher pessoas qualificadas musicalmente para dirigir o canto congregacional, ou fornecer treinamento apropriado para o desenvolvimento das suas funções.

5º - Integrar as crianças no momento do canto congregacional fazendo-os participar tanto como cantores quanto instrumentistas (bandinha rítmica).veiculando a articulação).

6° -Desenvolver um valor histórico, cultural e musical dos hinos, tornando a congregação familiarizada com os hinários. Enriquecendo o culto com hinos escolhidos não somente pela melodia que tem e que ela motiva ao público, mas pela letra coerente com as doutrinas ensinadas, pela maneira clara que são expressas. Ensinar hinos novos ampliando o repertório congregacional.

7° - Utilização mais criativa dos hinos. Confeccionando arranjos que contemplem a maioria de instrumentistas presentes na igreja, criando diferentes acompanhamentos, modulações, descantes utilizando grupos musicais, partindo da análise métrica de um hino, procurar outro hino com o mesmo padrão métrico e cantá-lo com a letra de um hino conhecido. Fazer uma miscelânea com hinos que tenham assuntos e/ou tonalidades afins, executando em acompanhamentos influenciados por estilos musicais conhecidos.

8° - Fazer a história do hino e de seu compositor conhecidos pela congregação.

9° - Acerca da escolha de repertório, abrir espaço no culto para que a própria congregação escolha seus hinos prediletos.

10°- Utilizar os textos dos hinos como leitura para compreensão da mensagem, valorizando a prosódia. As acentuações musicais e textuais dos hinos devem coincidir, pois alguns começam em anacruse e outros em tempos fortes, ficando às vezes sílabas fracas em tempo forte.

11° – Valorizar os talentos musicais existentes na comunidade da igreja, motivando-os a comporem cânticos e/ou hinos que relatem experiência da comunidade local.

12°- Sabendo que o sentido da visão é o motivador para a memorização conseqüentemente facilitador da aprendizagem, o espaço físico utilizado para as reuniões litúrgicas deveriam ser apropriadamente iluminados.

- 13°- Ao invés da utilização dos textos das peças serem impressos, executá-las memorizadas ou utilizar o retroprojetor para auxiliar na boa postura, emissão e projeção vocal, fazendo com que os participantes tenha a oportunidade de acompanharem melhor o dirigente musical e o comportamento do público participante ao redor.
- 14°- Atentar para a sonorização ideal que proporcione ao ouvinte o destaque das vozes ao invés de valorizar o acompanhamento instrumental.
- 15° -Posicionamento das caixas de som que proporcione a escuta adequada, independente da localização do participante no templo.
- 16°- Equalização que garanta a transmissão vocal e instrumental mais próxima do timbre original da fala e dos instrumentos, facilitando o entendimento da mensagem.
- 17°- Preocupação no tratamento acústico do templo, evitando o dispersamento dos sons, reverberação exagerada, propagação das ondas sonoras, execução vocal e instrumental de grupos acústicos.
- 19°- Isolamento térmico do templo visando a circulação do ar, temperatura agradável.
- 20°-Exagero na quantidade de hinos e cânticos bem como na repetição de forma demasiada, pois cansa a congregação, desmotivando-a, não propiciando a aprendizagem.
- 21° -Falta de sabedoria dos dirigentes musicais em apresentar em todos os cultos novidades a congregação sem a preocupação de fixá-los.
- 22° -Integrar as crianças no momento do canto congregacional fazendo-os participar tanto como cantores quanto instrumentistas.
- 23°- O regente congregacional deve reger de uma maneira em que a congregação aprenda a obedecer ao seu gestual.
- 24°- Renovação progressiva do repertório oportunizando a fixação.

25°- Motivar a congregação a participar com gestos para auxiliar na vivência rítmica e memorização.

Referências Bibliográficas:

BEUTTENMÜLLER, Glorinha & LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Enelivros, Rio de Janeiro, 1992.

BRITO, T.A. de. Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical. Editora Fundação Peirópolis, São Paulo, 2001.

CHENG, Sthepen Chun-Tao. O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

CUNHA, Ulisses G. V. & SALES, Vanice T. Avaliação dos distúrbios de memória do idoso. Jornal Brasileiro de Psiquiatria, vol. 46 nº 8:. Editora Científica Nacional, 1997.

COELHO, Helena W. Técnica vocal para coros. Editora Sinodal, Rio Grande do Sul, 1994.

Dicionário Grove de Música. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1994.

Dicionário de Música Zahar. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editora, 1985.

DINVILLE, Claire. Os distúrbios da voz e sua reeducação: tradução. Trad. Denise Torreão. 2.ed., Rio de Janeiro, Enelivros, 2001.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.

FUSARI, Maria F. de R. & FERAZ, Maria H.C. de T. Arte na Educação Escolar. Cortes Editora, São Paulo, 1993.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. Gradiva – Publicações Ltda, Portugal, 1ª edição, Portugal, 1994.

HARNONCOURT, Nikoloaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

HINÁRIO PARA O CULTO CRISTÃO, Hinário das Igrejas Batistas do Brasil, Rio de Janeiro: JUERP, 1990, 613 hinos.

KEITH, Edmond D. Hinódia Cristã. Casa Publicadora Batista, Rio de Janeiro.

McELRATH, Hugh T. Você e Seu Hinário. Juerp, Rio de Janeiro, 1976.

MED, Bohumil. Ritmo. Musimed, Brasília, 1986.

MELLO, Vera do Canto. A Mágica acontece através do Ensino do Canto. A voz no Século XX. II Congresso Brasileiro de Canto. Rio de Janeiro, Fernanda Cubiaco Editora, Outubro, 2002.

MONTEIRO, Simeide Barros. O cântico da vida: análise de conceitos fundamentais expressos nos cânticos das igrejas evangélicas no Brasil. Instituto Ecumênico de pós-graduação em Ciências da Religião., núcleo de São Bernardo do Campo, e Associação de Seminários Teológicos Evangélicos, 1991.

MOREIRA, Antônio F.B. Didática, currículo e saberes escolares: O campo do currículo; os anos noventa. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2000.

O JORNAL BATISTA, Órgão Oficial da Convenção Batista Brasileira, Fundado em 1901.

PAZ, Ermelinda A. Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologia e Tendências. Musimed, Brasília, 2000.

PRAZERES, Sônia. A voz no século XXI – II Congresso Brasileiro de Canto: Vozterapia – O que aprisiona a voz, aprisiona a pessoa. Fernanda Cubiaco Edita, Rio de Janeiro, Outubro, 2002.

SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante. Editora Unesp, São Paulo, 1991.

SOBREIRA, Silvia Garcia. Desafinação vocal. Rio de Janeiro, [s.e], 2002.

WANDERLEY, Ruy. História Da Música Sacra. 2ed, Rio de Janeiro, Redijo, 1992.

WEIL, Pierre & TOMPAKOW, Roland. O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação. Editora Vozes, Petrópolis, 1986.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.