

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

A INFLUÊNCIA DE IGREJAS EVANGÉLICAS NO DESENVOLVIMENTO DO OUVIDO
MUSICAL A PARTIR DAS EQUIPES DE LOUVOR

THAÍS BASTOS DE SOUZA FIGUEREDO

RIO DE JANEIRO, 2018

A INFLUÊNCIA DE IGREJAS EVANGÉLICAS NO DESENVOLVIMENTO DO OUVIDO
MUSICAL A PARTIR DAS EQUIPES DE LOUVOR

Por

THAÍS BASTOS DE SOUZA FIGUEREDO

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos,
Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial
para a conclusão do curso de Licenciatura em
Música, sob a orientação da professora M.e. Cibeli
Reynaud.

Rio de Janeiro, 2018

Dedico este trabalho à querida Marly (in memoriam), que participou tanto da minha criação e foi tão importante na formação do meu caráter. Com toda a certeza, ela fez parte desta conquista.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Deus, razão da minha vida, sem o qual não seria possível realizar nada do que foi estudado aqui.

Meu muito obrigado à minha família, especialmente meus pais, Eliseu e Kátia Figueredo, que fizeram de tudo para que eu estudasse e concluísse este curso com o máximo de tranquilidade. Vocês são maravilhosos.

Agradeço ao meu noivo, Thiago Felix, que demonstrou tanta paciência durante todo este tempo, me cobrando, lendo e ouvindo meus escritos por diversas vezes, dando sugestões e me incentivando nos momentos de desânimo e ansiedade.

A todos os meus professores, especialmente minha orientadora Cibeli Reynaud, que foi tão paciente e compreensiva, considerando o momento de mudanças pelo qual eu estava passando. Você é incrível!

Aos meus amigos da UNIRIO, agradeço imensamente por tornarem este curso mais leve e agradável. Especialmente, deixo meus agradecimentos à Cristine Ariel, Bruna Oliveira e Raminson dos Santos.

Aos meus amigos da CRU Campus, que me apoiaram nos momentos de ansiedade e que são um porto seguro para mim, em especial à Jaqueline Rocha e Rafael Santos, que me socorreram quando mais precisei.

FIGUEREDO, Thaís Bastos de Souza. *A influência das igrejas evangélicas no desenvolvimento do ouvido musical a partir das equipes de louvor*. 2018. Monografia (Licenciatura em Música) - Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo investigar quais são as práticas musicais existentes em igrejas cristãs protestantes, que contribuem para que o desenvolvimento auditivo dos músicos instrumentistas das equipes de louvor. O trabalho apresenta um breve histórico da Reforma Protestante, apresentando pontos importantes sobre a importância da música desde o início das igrejas relacionadas ao protestantismo. Também é feito um recorte histórico da música evangélica brasileira no Brasil em meados e final do século XX, a fim de relacioná-las com as músicas de fora das igrejas, observando algumas de suas relações. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com dois líderes de ministérios de louvor, ambos de igrejas evangélicas onde praticamente não são utilizadas cifras, de forma que os instrumentistas precisam tocar de ouvido.

Palavras-chave: Equipe de louvor. Ouvido. Percepção musical. Reforma Protestante.

LISTA DE ABREVIATURAS

UNIRIO Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I - PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA PROTESTANTE NO BRASIL.....	12
1.1 - A Reforma Protestante e a Música.....	12
1.2 - Breve histórico da música protestante no Brasil.....	13
CAPÍTULO II – CONSIDERAÇÕES SOBRE O APRENDIZADO DO MÚSICO POPULAR.....	18
2.1 - Educação formal, não-formal e informal e o senso comum da genialidade.....	18
2.2 - A influência familiar e dos amigos.....	21
2.3 - O estudo individual e o desenvolvimento do ouvido.....	22
CAPÍTULO III – ENTREVISTAS COM LÍDERES DE EQUIPES DE LOUVOR.....	26
3.1 - O aprendizado individual.....	26
3.2 - A utilização das cifras nas igrejas.....	27
3.3 - Oportunidades aleatórias.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS.....	34
ANEXO – ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA FEITA COM LÍDERES DE EQUIPE DE LOUVOR.....	36

INTRODUÇÃO

Nos tempos atuais é possível observar o quanto falar sobre igrejas protestantes se faz necessário, visto que o número de evangélicos no Brasil tem crescido de forma acelerada. Segundo uma reportagem da Revista Veja, de fevereiro de 2017, que se baseia no censo de 2010 do IBGE, o número de evangélicos tem crescido, enquanto o de católicos vem diminuindo, de forma que é provável que este número empate dentro de 30 anos.

O Brasil ainda é a maior nação católica do mundo, ainda conforme a referida reportagem, porém, cada vez mais o número de evangélicos vem aumentando. Este número de fiéis cresce especialmente nas igrejas da denominação Assembléia de Deus, que se fez muito presente na vida da população mais pobre. É possível inferir, de acordo com os dados desta pesquisa do IBGE que, em 1970, 91,8% da população brasileira era católica, enquanto apenas 5,2% era evangélica. Em 2010, os católicos passaram a abarcar apenas 64,6% da população, enquanto os evangélicos aumentaram para 22,2%.

Pela minha própria observação ao longo destes quatro anos de curso, pude notar que boa parte dos universitários que também cursam Música, provém de igrejas evangélicas. Muitos destes alunos, inclusive, começaram seu aprendizado nestas esferas religiosas. Não se pode, portanto, desconsiderar o trabalho e a importância das igrejas evangélicas na formação musical em nosso país.

Esta minha pesquisa nasceu a partir de uma necessidade e curiosidade pessoal, devido ao meu trabalho na liderança da música¹ em uma igreja protestante (ou evangélica), além de já estar atuando em igrejas há anos. Devido a este trabalho, pude enxergar algumas dificuldades no que diz respeito ao treinamento auditivo dos membros da chamada “equipe de louvor” (que falaremos mais à frente do que se trata). Portanto, achei relevante pesquisar sobre o assunto, e entender melhor como poderia ajudar a mim mesma e a outros líderes de equipes de louvor, bem como instrutores de instrumentos musicais.

Eu trabalho como diretora de música há alguns anos em uma igreja de denominação Batista, de tamanho pequeno (cerca de cinquenta membros), na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Esta igreja tem menos de dez anos de existência. É uma igreja de denominação histórica, ou seja, uma denominação anterior às pentecostais, e que não é tão carismática como estas.

Além de trabalhar com esta igreja, sempre fui muito ativa em equipes de louvor, que são grupos que conduzem momentos de cânticos congregacionais dentro dos cultos religiosos.

1 Liderança da música: Nesta igreja, tenho a função de liderar toda a parte musical, como diretora de música, ensaiando os músicos, fazendo arranjos, resolvendo tudo o que for necessário em relação à parte musical da instituição.

Com a experiência de minha igreja anterior, também batista, porém muito maior e mais antiga que minha igreja atual – aprendi diversos princípios de administração e organização de equipes de louvor, os quais levei comigo para a igreja atual, inclusive a utilização de “cifras musicais”, que servem como um guia harmônico para os instrumentistas.

Para que se entenda melhor esta pesquisa, faz-se necessário compreender o que são as equipes de louvor (ou “ministério de louvor” ou “grupo de louvor”), que são grupos de músicos que conduzem a parte dos cânticos dentro dos cultos religiosos protestantes. Dentro da liturgia de um culto protestante, tem-se comumente este conjunto de músicos, que pode variar um pouco de formação dependendo da disponibilidade de músicos existentes na organização religiosa.

É comum que, em uma equipe de louvor, estejam presentes os seguintes instrumentos: teclado, violão, guitarra, baixo elétrico e bateria. Convencionou-se denominar tais instrumentos como instrumentos de base - apesar de podermos encontrar também igrejas onde, junto com a equipe de louvor, alguns instrumentos diferentes estejam presentes (como, por exemplo, um saxofone), porém este não será o enfoque desta pesquisa.

Dentre as diversas igrejas evangélicas que podemos encontrar, sejam oriundas da Reforma Protestante, ou as mais recentes, é fato que todas possuem música e de diversos estilos diferentes. Aqui, porém, trataremos tão somente das músicas relacionadas às equipes de louvor, ou seja, uma música de cunho mais popular, tocada por instrumentos populares, em geral. Não abordaremos as orquestras das igrejas, nem os coros, nem outro tipo de música que se possa fazer dentro de uma igreja, pois se faria necessária uma pesquisa muito mais abrangente.

Existem equipes que, para tocar nos cultos utilizam, principalmente, as letras das músicas com as respectivas cifras musicais da melodia. Outras equipes não as utilizam, tocando sem o apoio de qualquer recurso escrito. São duas práticas onde, um grupo melhor exercita sua leitura de cifras e, o outro grupo de músicos exercita intensamente a sua percepção harmônica e melódica por terem que tocar “de ouvido”.

Como qualquer igreja pequena, a minha sempre enfrentou problemas estruturais e frequentemente, de falta de músicos – em sua maioria, amadores ou iniciantes. Pensando nisto, desde o princípio do meu trabalho, sempre cifrei as músicas para nossa equipe, a fim de que tudo soasse bem, apesar dos problemas estruturais. Escrevia, então, todos os detalhes importantes nas cifras, para que até os músicos mais iniciantes fossem capazes de tocar as músicas de forma apropriada.

De fato, cifrar tantas músicas me levou a ter um ouvido consideravelmente treinado,

porém, não foi efetivo para treinar tão bem a percepção musical dos demais membros da equipe. Afinal, eu acabei precisando tirar as músicas de ouvido e transcrevê-las, a fim de que os demais pudessem tocar lendo. Como Campos (2000), citado por Lacorte e Galvão (2007), afirma, “tirar música de ouvido” é uma prática em que se aprende a música por meio de gravações e audições. Os demais membros da equipe, em vez de desenvolverem sua percepção e capacidade de tirar as músicas de ouvido, aprimoraram sua leitura de cifras.

Comecei a observar que, em algumas outras igrejas – algumas com estilos litúrgicos diferentes - os músicos tocam sem precisar ler nenhuma cifra, além de parecerem improvisar melhor. Comecei a me questionar sobre o que fazer para levar nossa equipe a ter mais independência do papel e melhora em tocar de ouvido. É importante destacar que, de nenhuma maneira, coloco o “tocar sem cifra” (ou “de ouvido”) como sendo melhor ou pior do que o “tocar lendo”, porém, entendo que o ouvido e a leitura, quando estão juntos, podem fazer um músico mais versátil e preparado para diversas situações.

Ao longo desse tempo, investi em diversas estratégias, algumas das quais foram benéficas em muitos aspectos, porém, a meu ver, seria necessário mais tempo e empenho de todos para que funcionassem melhor. Algumas das estratégias utilizadas consistiram em ensinar noções de harmonia funcional, utilizar cifragem funcional, dentre outras. Considero-as de grande valia para o aprendizado musical, porém, em nossa equipe, elas apenas não foram suficientes para fazer com que os músicos se desvinculassem das cifras.

Por isso, perguntei-me o que acontece nas outras igrejas, que leva os músicos a desenvolverem tão rapidamente seu ouvido harmônico? Visando o aprendizado dos músicos desta minha igreja batista, na zona oeste do Rio de Janeiro, foi que me questionei sobre que práticas musicais existentes em igrejas protestantes contribuem para o desenvolvimento auditivo dos músicos de base.

Desta forma, me dediquei a entender quais são estas práticas religiosas, que facilitam o aprendizado musical auditivo dos músicos, a fim de que seja possível ajudar os líderes de equipes de louvor a possibilitarem um melhor equilíbrio entre boa leitura e boa percepção auditiva dos seus membros.

No primeiro capítulo desta pesquisa, fala-se brevemente sobre a história do Protestantismo (ou Reforma Protestante). É abordado também um dos principais reformadores, Martinho Lutero, que além de teólogo, teve um estreito envolvimento com a música, sendo inclusive um compositor.

Também se discorre sobre o panorama da história da música protestante no Brasil, que tem seu início desde os primeiros missionários protestantes que aqui chegaram, e traz

influências até os dias de hoje na música cristã brasileira.

No capítulo dois, é abordado de forma muito sucinta, um pouco do processo de aprendizado do músico popular. É possível observar que os músicos de equipes de louvor, passam, em muitos aspectos, pelo mesmo desenvolvimento musical e auditivo que os músicos populares de fora das igrejas.

As entrevistas semiestruturadas, feitas com dois líderes de equipes de louvor, são o assunto do capítulo três, para que se tornem evidentes suas experiências, suas lideranças e o que eles mesmos pensam sobre a realidade musical de suas comunidades religiosas. Nestas entrevistas, é possível entender a partir da perspectiva deles mesmos estes processos de aprendizado.

O trabalho é finalizado com considerações referentes aos dados obtidos com a pesquisa a partir das entrevistas feitas, além de sugestões para líderes de equipes de louvor e instrutores de música, esperando que se faça bom uso dos dados obtidos aqui para a prática musical e para pesquisas posteriores.

CAPÍTULO I - PANORAMA HISTÓRICO DA MÚSICA PROTESTANTE NO BRASIL

1.1 – A Reforma Protestante e a Música

Quando falamos de Reforma Protestante, estamos nos referindo a um acontecimento histórico do século XVI, em 1517, na Alemanha, conforme Campos (2002) confirma. A Reforma foi uma tentativa de se corrigir os erros morais e religiosos que estavam acontecendo no alto clero católico de então.

Seu principal personagem foi Martinho Lutero, um monge agostiniano. Ele nasceu no dia 10 de novembro de 1483, em Eisleben, na Alemanha e cresceu em uma família burguesa ascendente, de acordo com Deher (2005). Teve uma criação católica comum da Idade Média, sendo ensinado a ser submisso à Igreja e enxergar Cristo pela ótica medieval de um juiz impiedoso.

Em 31 de outubro de 1517, dia em que se comemora a Reforma Protestante, historicamente, conta-se que Lutero afixou suas 95 teses no Castelo de Wittenberg. Porém, de acordo com Deher (2005), não há comprovação de que ele realmente as tenha afixado, mas é certo que as enviou aos bispos aos quais devia obediência, que eram Jerônimo Schultz, de Brandenburgo, e Alberto, de Magdeburgo/Mogúncia.

Estas 95 teses eram críticas a respeito dos abusos das indulgências, pretendendo um esclarecimento teológico. Como Deher (2005) pontua: “Era opinião corrente de que o pecado não só acarretava culpa, mas também castigo. Esse castigo deveria ser assumido aqui na terra ou no purgatório”. Por vezes, até mesmo pecados de parentes falecidos eram “expiados” a partir das indulgências. Lutero compreendeu, naquela época, que a salvação das almas dos fiéis deveria acontecer mediante a fé, conforme ele leu no livro de Romanos, na Bíblia, que é o livro sagrado dos cristãos.

Em 1521 Lutero traduziu a Bíblia, do latim para a língua alemã, a fim de que o povo também tivesse acesso à sua leitura, enquanto estava enclausurado em Wartburg. Enquanto isso acontecia, o povo alemão cada vez mais, pode aderir às idéias deste reformador.

É necessário que se pense sobre a importância da música na vida de Lutero, que foi um estudioso erudito, além de teólogo. A música se tornou parte importante dos cultos luteranos, como alega Schmitz (2011):

Seus hinos, os prefácios de hinários, cartas, seus escritos sobre a forma dos cultos são fontes preciosas e falam muito de como as idéias luteranas conseguiram se difundir também nos grupos de base da sociedade alemã daquele tempo. A música marcou tanto a atuação do Coral, criado por Lutero, quanto dos fiéis em geral. Mais do que promover a participação das pessoas, entretanto, acredita-se que a música possuísse uma função pedagógica na doutrina, de transmissão da Palavra e coesão dos membros na igreja. (SCHMITZ, 2011, p 2421)

Lutero ainda defendeu que a Música é a maior arte, depois da Teologia, e que consegue proporcionar um coração tranquilo e alegre (LUTERO, 1984, p. 216 apud SCHMITZ, 2011). Pode-se perceber a partir daí o quanto a Música era importante para ele, visto que quase a equiparava à própria Teologia, que a seu ver era o maior dos estudos.

Porém, é importante ressaltar que, para Martinho Lutero, nem todo tipo de música representava algo correto e bom, mas apenas a música sacra. Sendo assim, ele dicotomizava a música entre boa e má, de forma que a primeira obviamente, agradando a Deus, diferentemente da segunda, conforme Módolo (2016), citado por Maira Schmitz (2011) afirma.

Lutero buscou, por vezes, transformar a música má em boa, extraíndo as melodias populares das canções e dando-lhes nova letra. Por serem melodias já conhecidas do povo alemão, provavelmente a mensagem se fixou mais facilmente para as pessoas através dos cultos religiosos.

Algo que este reformador também fez no que diz respeito à parte musical da igreja, foi utilizar hinos em 4 vozes. Desta forma, seria necessário que os hinos fossem executados em grupo, fazendo com que a música fosse um instrumento de encontro dos fiéis, de comunhão do presente de Deus que a música era. Dessa forma, ele pretendia que os jovens se mantivessem longe das tentações das demais músicas.

1. 2 – Breve histórico da música protestante no Brasil

O termo “evangelho” em inglês (*gospel*), segundo Reck (2012), se referia a um gênero musical específico, oriundo das comunidades negras protestantes americanas do início do século XX. Porém, hoje, o termo engloba a música cristã protestante moderna. Ou seja, não importa qual seja o gênero da música, se ela tem conteúdo cristão, pode ser considerada como música evangélica, ou seja, relacionada às igrejas protestantes. Desta forma, dizer que um músico é *gospel* indica que este músico faz parte de um grupo de pessoas com

determinada crença e determinados valores, porém, não significa dizer quais as influências musicais que fazem e fizeram parte de seu cotidiano.

A música sacra evangélica no Brasil teve seu início com os missionários imigrantes, que inicialmente, utilizavam sua própria tradição, como afirma Eberle (2008). Segundo esta autora, as tradições que se tornaram mais preciosas para os primeiros cristãos protestantes, foram “o canto comunitário, o canto coral, o uso do órgão e a manutenção de hinários e cancioneiros”, tendo sido utilizados por muito tempo, até meados do século XIX, apenas os hinários que foram trazidos do exterior pelos missionários, que estavam nos idiomas de suas terras de origem.

A música protestante no Brasil, que sempre esteve presente nas liturgias dos cultos, atravessou diversas mudanças, – seja na maneira de produção, no consumo ou na divulgação - influenciada pelos contextos históricos brasileiros e mundiais ao longo da metade do século XX e início do século XXI.

Até meados do século XX, a música nas igrejas protestantes apresentava estruturas parecidas, como a melodia facilmente identificável no soprano, encadeamentos harmônicos bem característicos ao redor da tônica, um estilo predominantemente coral e acompanhamento de piano ou órgão (FREDERICO, 1998 apud RECK, 2012).

Depois de um tempo, na década de 1970, como diz Reck (2012), alguns grupos musicais cristãos começaram a utilizar instrumentos diferentes, como guitarras, percussão e bateria. Isto aconteceu por uma influência direta ou indireta do reavivamento evangélico que aconteceu nos Estados Unidos nos anos 1960, conhecido como *Jesus Movement* (Movimento de Jesus). Estas músicas, em sua época estavam “desafiando as regras do tradicionalismo rígido, trazendo estilos e melodias contemporâneas para dentro das igrejas brasileiras”, ou seja, estas músicas quebraram completamente os paradigmas que vinham sendo mantidos até então (BAGGIO, p. 56 apud RECK, 2012).

Com esta grande mudança de paradigmas e instrumentação, podemos imaginar que as equipes de louvor estavam se formando, pois não se utilizavam mais apenas o piano ou órgão dentro das igrejas como instrumentos musicais, mas, ao invés disso, começaram a ser utilizados também, aos poucos, os instrumentos de banda mais popular, como guitarra, bateria e contrabaixo elétrico.

Há quem faça até uma comparação das músicas populares do Brasil e do mundo, (que serão aqui chamadas de “música secular”, ou seja, que não são religiosas cristãs) com as mudanças na música evangélica (ou seja, cristã protestante). Eberle (2008), comparando os anos de 1960 nas igrejas, com a Jovem Guarda, afirma que “o cenário da música sacra

experimentou, no mesmo período, um movimento similar, com o advento dos *corinhos*. Trata-se de cânticos evangelísticos, com estrutura melódica simples e intuitiva, de pequena extensão, com texto em linguagem coloquial e conteúdo com apelo emocional”. Ou seja, surgiram nesta época, músicas que fugiram do tradicional trazido pelos primeiros missionários protestantes, estrangeiros.

No geral, os chamados corinhos agradaram bastante os jovens evangélicos, sendo estas músicas mais jovens e atuais. Eberle (2008) afirma que os corinhos tinham muito a ver com a música popular americana (pop, rock e country), e por isso, tanto atraíram os jovens. Porém, por seu caráter interdenominacional, foram vistos com reservas por denominações que utilizavam hinos com linguagem mais elaborada, visto que estas novas músicas tinham linguagem mais simples. Entretanto, foram aceitos em programações alternativas, fora das igrejas, como cultos e reuniões de jovens, escola dominical e trabalho com crianças (EBERLE, 2008).

Referindo-se à instrumentação e características musicais dos corinhos e da Jovem Guarda, esta autora afirma que:

os dois repertórios estão perfilados com as inovações tecnológicas de sua época e servem às massas jovens, com fórmulas melódicas simples, linguagem direta e popular, ritmo acentuado e a inovação na utilização de instrumentos eletrônicos. Isto lhes confere, se não uma contextualização político-social, uma contextualização musical (EBERLE, 2008, p 21).

Eberle (2008), afirma que, na mesma época dos ditos corinhos, aconteceu também um movimento que a autora chama de “Canção Nova”, que pode ser observado a partir de 1966, o qual ela coloca como tendo grande associação com a Canção de Protesto. Soraya Eberle (2008) afirma, então, que “esta tendência musical tem seu ethos na emergente Teologia da Libertação, na busca pelo Reino de Deus, alicerçada na fé e engajamento social. A temática preferencial das novas canções é a libertação integral do ser humano”.

É possível identificar diversas convergências entre os dois movimentos. Na Canção de Protesto, a temática “alia os aspectos sociais e políticos, destacando a vida das populações marginalizadas e periféricas, e traz à tona os anseios pela liberdade, a igualdade e a justiça.” (EBERLE, 2008). Assim, também as músicas da Canção Nova, que nasceram em meio à “Teologia da Libertação”, traziam consigo esta temática. Ambas traziam uma ideologia socialista marxista presente em suas letras.

Ambos os movimentos (Jovem Guarda e Canção Nova) se utilizaram de material folclórico regional em seus repertórios. Ou seja, enquanto os corinhos muitas vezes se

utilizavam de repertório traduzido, e os hinos tradicionais também tinham procedência estrangeira, este novo movimento tentou valorizar aspectos da cultura folclórica brasileira, fazendo uso dos “gêneros, ritmos e instrumentação provenientes do folclore e da tradição do interior e das periferias. Não raro foram recolhidas e utilizadas as melodias populares” (EBERLE, 2008).

Não se pode dizer de um gênero específico que represente ambos os movimentos (Canção Nova e Canção de Protesto), mas ambos envolvem diversos ritmos presentes na cultura nacional, como o samba, marcha-rancho, xote, toada, moda-de-viola, etc. A estética do rock é rejeitada, provavelmente por ser considerado de uma cultura dominante. Eberle (2008) continua, exemplificando que “Geraldo Vandré foi para o palco acompanhado de um violão para entoar sua canção mais conhecida, assim como não se poderia ouvir uma Canção Nova, em seu contexto primeiro, acompanhada por guitarra e baixo elétricos”.

Um pouco depois, surgiu a Tropicália, que tinha como um de seus alicerces, o “canibalismo”, ou seja, abarcar tendências estrangeiras, trazendo o que havia de melhor nelas para juntar ao que é nacional, como dito por modernistas brasileiros. “O que importa é canibalizar, do jazz fazer a Bossa Nova, devorar o estrangeiro e aproveitar o que de melhor encontramos nele para amulatar-se uma vez juntado ao que é nosso” (CRAVO ALBIM, 2004 apud EBERLE, 2008).

Existiu um grupo chamado Vencedores por Cristo, que começou em 1968, fundado por um missionário chamado Jaime Kemp. Este grupo tinha como foco, treinar jovens voluntários para o trabalho missionário por igrejas e outros locais públicos. Os grupos acabaram também se dedicando à gravação, e lançaram em 1971 o disco “Se eu fosse contar” e, mais tarde, o grupo foi intercalando produções evangelísticas com produções mais livres. Nestas canções era utilizada uma linguagem mais coloquial e poética, que também se voltava para a música brasileira, como expõe Eberle (2008).

Esta autora afirma ainda que, o marco do grupo Vencedores por Cristo foi o lançamento do disco “De Vento em Popa”, no ano de 1977, disco que introduziu o samba e a bossa-nova na música sacra, com instrumentação bem característica do gênero. Porém, a temática era bem tradicional, de acordo com o conservadorismo da época, talvez para não causar muito estranhamento e críticas por já terem uma música com gêneros mais próximos da música secular, rompendo com os modelos musicais importados, conforme afirma Jorge Camargo no texto da autora citada (EBERLE, 2008).

Eberle (2008) continua, afirmando que, já na série Louvor, que foi inaugurada em 1975, sendo lançada de dois em dois anos, foi implantado de forma definitiva o cântico

doxológico no Brasil, refletindo um distanciamento da realidade histórica, que se tornou na década de 1980 o embrião do que conhecemos hoje por “louvor e adoração”. Foram formados diversos grupos que seguiam o modelo Vencedores por Cristo, realizando programações com música, pregações, testemunhos, etc. Alguns exemplos destes grupos são: Grupo Elo, Som Maior, Expresso Luz, Nova Estrada etc. Até nas próprias igrejas locais, se formaram grupos parecidos.

A autora afirma que os cânticos se disseminaram bastante nas diversas denominações, por meio dos discos e pelo contato interdenominacional entre as igrejas, pois nesta época surgiram diversos eventos que serviram para reunir pessoas de diversas igrejas protestantes diferentes, como em congressos jovens, seminários, dentre outros eventos. Pode-se afirmar que estes cânticos ganharam uma estrutura mais elaborada que a dos corinhos, tornando-se maiores, com forma A-B-A ou estrófica.

Pode-se averiguar, então, analisando toda esta trajetória resumida da música cristã protestante no Brasil, que o estilo de música dentro das igrejas foi aos poucos sendo renovado, ou acrescentado de novas músicas, que “pediam” instrumentos diferentes, novas maneiras de serem tocadas, novas abordagens.

É notório que a música dentro da igreja não ficou totalmente isolada das influências culturais e mundiais ao seu redor. Foi necessário se adequar às novas formas de fazer música ao longo do tempo. Assim sendo, fica evidente que foi necessária uma adaptação dos músicos dentro das igrejas às novas instrumentações. As equipes de louvor foram, então, sendo necessárias para o fazer musical, e não mais apenas o órgão, piano e os coros, para que fosse possível executar os novos repertórios.

CAPÍTULO II – CONSIDERAÇÕES SOBRE O APRENDIZADO DO MÚSICO POPULAR

Nesta pesquisa pude observar que o processo de aprendizado do músico popular de dentro das igrejas, muito se assemelha ao processo de formação dos demais músicos populares. Considero, então, ambos como “músicos populares”. Neste capítulo, será explorado um pouco de como se dá esse aprendizado e serão discutidas noções do senso comum, que são amplamente reproduzidas até mesmo por músicos profissionais, como “talento nato”, “dom divino”, dentre outros, tão comuns de serem ouvidas em todo lugar, inclusive nas igrejas.

Entendo que, assim como afirma Green (2000) “talvez os professores de música nas escolas e os professores de instrumento tenham muito a ganhar com o conhecimento dos métodos de aprendizagem informal dos músicos pop”. Isso implicaria, conforme a autora continua, em ter uma atitude mais flexível em relação ao estudo, para alguns alunos, menos preocupações técnicas, a imitação através de gravações, além do potencial de amizade em sala de aula.

2.1 - Educação formal, não-formal e informal e o senso comum da genialidade

Em primeiro lugar, faz-se necessário reafirmar que não existe apenas uma forma de aprender música. Não se pode esquecer que existe aprendizado fora dos lugares tradicionais de educação e que, como veremos mais à frente, muitos músicos populares se utilizam desses espaços e formas de aprendizado, por vezes sem perceber.

No contexto do aprendizado musical é importante considerar o que Green (2000) denomina como “práticas de aprendizagem informal”, que são formas de aprendizado fora das instituições formais de ensino, que não recorrem a algum currículo restrito, nem avaliações ou programas e metodologias. Ou seja, são práticas que acontecem fora da formalidade das escolas de música.

Podem-se distinguir, basicamente, três tipos de educação: a formal, a informal e a não-formal. Primeiramente, é importante a compreensão do que é a educação formal. Freitas (2008), citando Libâneo (2007), afirma que a educação formal é se refere a estruturação, organização e o planejamento intencional de forma sistemática, e que onde há ensino (seja

este escolar ou não) ali pode-se observar a educação formal. Desta forma, pode-se considerar que as aulas que acontecem em salas específicas de igrejas evangélicas, por exemplo, são aulas formais, por se tratar de uma educação onde existe a intencionalidade do ensino (FREITAS, 2008).

Já a educação chamada de “não-formal”, é menos hierárquica e burocrática. Esta é organizada, sistemática, porém é feita fora do ambiente formal de educação, sendo oferecida a determinadas parcelas da população (Gadotti, 2005 apud Freitas, 2008; La Belle, 1982 apud Freitas, 2008). Esta educação acontece de forma intencional, porém sem tantos protocolos e burocracias, podendo acontecer, por exemplo, com alguém ensinando algum assunto a um amigo ou familiar, de forma mais despreocupada.

O terceiro processo de educação aqui abordado é o chamado de “aprendizagem informal”, que acontece sem a intencionalidade da educação. Existe a partir das vivências do indivíduo, seja em sua individualidade ou na interação com o social (Libâneo, 2002 apud Freitas, 2008). Pode-se compreender que este processo acontece sem que o indivíduo se dê conta de que está aprendendo, pois o conhecimento advém de suas relações sociais e vivências. Um exemplo seria uma criança que aprende a tocar uma percussão sem ter estudado, apenas estando inserida num espaço de convivência de uma escola de samba.

Por vezes, como afirma Schroeder (2004), o músico em nossa sociedade é considerado como um ser diferenciado, dotado de uma superioridade ou genialidade, e este discurso é feito até mesmo pela classe musical. Pude observar que nas igrejas também é comum escutar alegações parecidas, na crença de que a música seria dada por Deus apenas para algumas pessoas especiais, que são detentoras de um dom especial.

Esta crença de que o músico é um ser especial, é observada, conforme Schroeder (2004) expõe em sua pesquisa, em diversos textos sobre compositores, instrumentistas, muitas vezes numa tentativa de encontrar concretamente a genialidade destes músicos, seja em características pessoais ou em elementos de sua música.

Desta forma, é razoável imaginar que, numa sociedade onde este discurso é repetido, boa parte das pessoas acaba acreditando que a musicalidade é uma característica inata ou até mesmo um dom divino para poucos:

Nessa construção mítica do músico como um ser diferenciado, aparecem também, de modo recorrente, diversos tipos de vinculação do artista ao divino. São bastante comuns expressões e até artigos inteiros que ressaltam supostas ligações dos músicos com elementos místicos” (SCHROEDER, 2004, p 110).

Pode-se perceber o quanto a noção de “talento nato” ou “dom” tem o potencial para acabar maquiando a educação informal ou não-formal que cerca o músico, fazendo com que a sociedade o considere como um ser especial, quando na verdade este indivíduo, provavelmente passou por diversos processos educacionais, sejam formais ou não.

Schroeder (2004) afirma ainda que, parece haver um consenso que acredita que todo músico possui um talento musical, por vezes denominado de “musicalidade”, que em alguns casos é considerado inato. Desta forma, se entendermos este pensamento do senso comum como correto, torna-se necessário explicar o porquê de os músicos, em suas trajetórias, sempre apresentarem um histórico de estudo, seja este formal ou informal.

Por vezes, um músico é considerado uma pessoa “intuitiva”, como mostra Schroeder (2004), ou seja, considera-se que tem uma “capacidade específica de fazer escolhas musicais pertinentes num nível pré-consciente”. Neste tipo de entendimento, o verdadeiro músico seria aquele que tem capacidade de discernimento em relação à música, que a maioria das pessoas não teria.

Indo de encontro a essa ideia de genialidade e superioridade, em uma pesquisa que comparava capacidades musicais de músicos e não músicos, Bigband (2005) percebeu que as aptidões musicais de cérebros não músicos se revelaram surpreendentes, pois estes foram capazes de perceber diversos aspectos musicais, mesmo quando houve tentativas de enganar seus cérebros. Este autor afirma que:

Ao que tudo indica, a simples escuta da música torna o cérebro “músico”, e as aptidões musicais surpreendentes dos não músicos demonstram a grande plasticidade do cérebro humano no domínio musical. Graças a essa plasticidade, qualquer um pode se tornar especialista num campo que lhe é familiar, mesmo que permaneça incapaz de verbalizar as estruturas musicais percebidas. (BIGBAND, 2005, p 5).

É possível compreender então que, possivelmente, as estruturas para o entendimento de diversos aspectos musicais se fazem presentes nas pessoas através do processo de fazer parte de uma cultura onde aquele tipo de música está muito presente. Porém, isso não exclui a necessidade de estudar e praticar música para que o indivíduo realmente se torne um músico - ainda que este estudo seja fora dos ambientes tradicionais de ensino.

É interessante salientar que, como mostrou Sobreira (2002) em sua pesquisa sobre desafinação vocal, é importante que a criança tenha participação atuante em atividades musicais, ou seja, o simples frequentar lugares musicais pode não ser o suficiente para que este filho se torne mais musical. Tais pesquisas nos levam a considerar que a ideia de

genialidade ou dom divino, frequentemente repetida no senso comum, tanto por músicos como por não músicos, desconsidera o papel da educação não-formal e informal que está presente na vivência do músico.

Também é possível compreender que, embora pesquisas mostrem que não músicos consigam perceber aspectos musicais, o estudo se faz necessário para que o indivíduo realmente se torne um músico, ainda que não seja realizado em espaços formais de ensino.

2.2 - A influência familiar e dos amigos

Constantemente, é possível observar que a família representa um ambiente musical que propicia o desenvolvimento musical dos filhos. Galvão e Ghesti (2003), citados por Lacorte e Galvão (2007), destacam que a mãe tem um grande papel na educação infantil, estabelecendo as primeiras relações. Então, por vezes a mãe é a primeira professora de música da criança, ensinando as primeiras notas, promovendo incentivo ao estudo e adquirindo o primeiro instrumento.

Schroeder (2004), em sua análise a respeito de textos que falam a respeito de músicos, demonstrando opiniões do senso comum sobre estes serem dotados de um talento nato, afirma que, quando se investiga as informações sobre a família deste artista, torna-se clara a observação, em todos os casos, de que pelo menos um dos pais, ou algum parente muito próximo era músico profissional ou amador, o que possibilitou o acesso desde cedo a um ambiente musical; ou então, este músico teve acesso, desde pequeno, a um ambiente musical, como por exemplo, uma igreja. Esta constatação corrobora o que já dissemos sobre a mãe ter muita influência na educação musical dos filhos e, como nos casos de muitos músicos populares, os amigos fazem este papel durante a adolescência, que é uma fase onde se formam os grupos por identificação entre os jovens.

Quanto aos integrantes das equipes de louvor, foco desta pesquisa, pode-se afirmar que são quase em sua totalidade, integrantes de famílias que já cultivam o gosto pela música cristã tanto na igreja quanto no ambiente familiar.

Schroeder (2004) afirma que uma das exceções ao pensamento inatista, por parte dos próprios educadores musicais, foi do educador japonês Suzuki, que contraria totalmente a premissa do dom. Para ele, quando se constata que algumas crianças têm habilidades inatas, na verdade há um processo de educação informal ali mascarado. Schroeder (2004) ressalta,

porém, que Suzuki, ao contrariar a visão inatista de talento, acabou por entender de uma forma extrema oposta a esta ideia, adotando uma perspectiva behaviorista do desenvolvimento humano.

Além da vivência familiar, que muito se destaca no processo de diversos músicos, os amigos também tem um papel fundamental no aprendizado. Lacorte e Galvão (2007) declaram que seus entrevistados afirmaram ter aprendido muito na convivência com os amigos. Estes amigos, provavelmente funcionaram como professores informais, por isso, estes músicos, por vezes, não conseguem perceber sua relação com estes amigos como a de professor-aluno. Desta forma, observamos que estes músicos estudaram muito, talvez sem se dar conta do quanto estavam aprendendo, por não estarem em instituições formais de ensino.

O aprendizado do músico popular se dá pelo tocar com outras pessoas, pelo assistir outros músicos e, principalmente pelo trabalho criativo feito em grupo, como nos mostram Lacorte e Galvão (2007). Para a inserção do indivíduo no universo musical, vemos como a família é importante, bem como os amigos e a vontade de aprender um instrumento. Em todo o tempo, percebemos o quanto é importante na vida destes músicos, o ambiente ao redor, que os leva a ter contato e interesse na música, possibilitando seu aprendizado.

Em sua pesquisa, Lacorte e Galvão (2007) ouviram diversos músicos populares se declararem autodidatas. Porém, isso não significa de maneira nenhuma estar isolado de toda influência, ao contrário, tem a ver com maneiras não tradicionais de aprendizado musical, fora das escolas formais. Segundo estes autores, essa aprendizagem autodidata intencional se torna evidente na adolescência, como consequência da convivência com os amigos e grupos específicos.

Entende-se, então, que o “ser autodidata”, não exclui o processo de ensino-aprendizagem da relação com o outro, mas sim, modifica essa dinâmica, pois no lugar de uma escola tradicional, com professor tradicional, existem outras relações, mais informais, seja com a família, com os amigos ou com toda a influência ao redor.

2.3 - O estudo individual e o desenvolvimento do ouvido

Green (2000) afirma que a técnica de aprendizagem mais utilizada pelos músicos populares é a imitação de gravações. Esta permite prestar atenção a diversos aspectos da música, que a partitura convencional não seria capaz de dar conta de registrar, como o *swing*,

o *feel*, a flexibilidade rítmica, o desajuste de altura, dentre outros elementos. Ou seja, podemos perceber o quanto o músico popular acaba precisando treinar sua audição, sua atenção aos detalhes, ao invés de apenas reproduzir o que está num papel. Como Lacorte e Galvão (2007) afirmam, “os músicos aprendem, na verdade, o tempo todo, mesmo quando pensam que estão se divertindo. A aprendizagem ocorre durante a apreciação de videoclipes, shows, apresentações informais entre amigos, através da audição de CDs, LPs, entre outros”.

É possível entender que nem tudo é tirado de ouvido pelos músicos populares, mas a visão também está presente no aprendizado (Lacorte e Galvão, 2007). Os meios eletrônicos como a televisão ou vídeos, viabilizam o aprendizado por imitação, de forma que se pode apreender e reproduzir aspectos técnicos da *performance* ali presentes. Nos dias de hoje, ainda podemos destacar outros meios presentes em nosso tempo, como a internet, com suas diversas plataformas, que estão cheias de professores, músicos, *covers*, e tanta diversidade em linguagem audiovisual, onde um professor pode mostrar, por exemplo, posições de acordes no violão ou ensinar um solo mostrando o braço de uma guitarra. Podemos entender que o músico popular, trabalhando com imitação, não precisa se limitar ao que ouve.

Além disto, não basta ter um bom ouvido para ser um bom músico popular. Este tipo de músico acaba, por vezes, desenvolvendo uma série de outras habilidades, que são aspectos técnicos “de interpretação, improvisar, conhecer cifras, tablatura e/ou partitura, tocar sequencias harmônicas e escalas, acompanhar e/ou fazer solos em diferentes contextos, dominar um vasto repertório musical são algumas dessas habilidades frequentemente implícitas no trabalho desses profissionais” (LACORTE e GALVÃO, 2007).

É possível concluir, com isso, que o músico popular adquire diversos conhecimentos - por vezes sem frequentar uma escola tradicional de música - o que entra em desacordo com a noção do senso comum sobre “dom”. Um bom músico então está sempre estudando muito, mesmo que não denomine essa prática como tal.

Muitas músicas possuem padrões harmônicos e rítmicos muito similares. Sendo assim, os padrões repetidos aparecem em diversas músicas diferentes, podendo estas serem apenas adaptadas (Lacorte e Galvão, 2007). Desta forma, tem-se que o músico não precisa tirar cada música como se fosse completamente nova, mas, com seu ouvido e inteligência musical desenvolvidos, ele será capaz de perceber facilmente os padrões harmônicos presentes nas músicas. Quando o estilo é entendido, podemos presumir que se torna cada vez mais fácil tirar uma nova música dentro daqueles padrões.

Frequentemente, dentro de ensaios, quando não se tem o conhecimento dos nomes técnicos, acontecem discussões sobre harmonia e sobre conhecimentos aprendidos de forma

informal (Pinto, 2002 apud Lacorte e Galvão, 2007). Pode-se, então, enxergar que há um interesse por parte de muitos dos músicos populares, sobre harmonia, mesmo que fora de uma sala de aula, sendo dito pelos autores supracitados, que “nesse contexto, o prazer de tocar está à frente da disciplina e sistematização do estudo”. É possível compreender, a partir disso, que muito se aprende com a prática, com os ensaios, com os colegas.

Para Green (2000), a “enculturação” é um aspecto muito importante para o aprendizado musical, seja formal ou informal. Para a autora seria “a imersão na música e nas práticas musicais do meio ambiente natural do indivíduo”. Em sua pesquisa, esta autora afirma que todos os músicos populares de seu estudo aprenderam a tocar porque passaram por uma enculturação no tocar, improvisar, o que os levou de forma gradativa a compor músicas nos estilos dos quais gostavam.

Por sua vez, Lacorte e Galvão (2007), em sua pesquisa, concluíram que, os músicos populares estudam muito, diferentemente do que se esperaria e da crença de que apenas num dom divino seria o suficiente. Estes autores perceberam que o estudo do músico popular, muitas vezes, não se dá de forma homogênea nem convencional. Os músicos da pesquisa de Lacorte e Galvão (2007) demonstraram ter muito prazer em seu estudo individual, porém, quando perguntados sobre este estudo, estes sujeitos tiveram a tendência de considerá-lo maçante. É uma constatação curiosa, sendo notório que muitos deles não enxergam sua prática como um estudo, ou seja, existe um forte caráter lúdico, de brincadeira, de diversão em sua prática.

Para além da educação informal, Lacorte e Galvão (2007), em sua pesquisa, observaram que diversos músicos populares por eles entrevistados, tiveram algum acesso à educação musical formal, seja em aulas de piano, seja em cursos de longa ou curta duração. Uma parcela dos entrevistados afirmaram ter frequentaram até mesmo faculdades de música, workshops, palestras etc. Alguns disseram não ter aprendido nada de útil nos conservatórios no que diz respeito à música popular, porém, perceberam que os conhecimentos aprendidos são um diferencial num mercado competitivo como este em que estamos inseridos.

Enxergando um pouco mais além do que o aprendizado da música em si mesma, Green (2000) afirma que os diversos aspectos da aprendizagem prática dos músicos populares, as atitudes e os valores demonstrados por eles nos processos de aprendizagem, em especial, o desenvolvimento da cooperação, da tolerância, a responsabilidade, a autoestima, assim como a alegria, o amor, a paixão demonstrados pela música e por diversos estilos; parecem ser semelhantes aos princípios defendidos pela educação formal e que são já defendidos por muitos professores.

O que se pode constatar a partir destas considerações é que, ao contrário do que se pensa, os músicos populares estudam de diversas formas. Muitas vezes, sem perceber que estão estudando por ser prazeroso. Alguns chegam a estudar em espaços formais, porém, grande parte aprende de maneira informal ou não-formal. Seu aprendizado ocorre de diversas formas como, na convivência com amigos ou familiares músicos, estando inseridos em ambientes onde a cultura musical é forte, tirando músicas de ouvido, imitando outros músicos, dentre outros.

CAPÍTULO III – ENTREVISTAS COM LÍDERES DE EQUIPES DE LOUVOR

Durante esta pesquisa, foram feitas entrevistas com dois líderes de ministérios de louvor de igrejas onde praticamente não se usam cifras. Nestas igrejas, a cifra é um elemento secundário, por vezes até dispensável, ou seja, realidades bem diferentes da prática da minha própria igreja.

Pesquisando onde encontrar estas equipes de louvor que não utilizam cifra, de forma não intencional, acabei por encontrar dois líderes de equipes de louvor de igrejas da denominação Assembleia de Deus, uma denominação evangélica, de linha pentecostal. Estes dois líderes não se conhecem, são de bairros e até cidades diferentes do estado do Rio de Janeiro.

O líder A é um rapaz de Duque de Caxias, 28 anos de idade, que toca diversos instrumentos, mas considera seus principais instrumentos o baixo elétrico e o teclado. É estudante de Licenciatura em Música na UNIRIO. A líder B é uma jovem de 25 anos, de Campo Grande, Rio de Janeiro, sem estudo formal nenhum de música, que toca vários instrumentos, mas revelou uma preferência pelo baixo elétrico.

3.1 – O aprendizado individual

O líder A exerceu sua liderança apenas até seu ingresso na universidade, pois a partir daí, não conseguiu mais ter dispor de tanto tempo para realizar este trabalho em sua igreja. Ou seja, ele não tinha formação musical – e ainda está em formação – quando exercia sua liderança em ministério de louvor.

Da mesma maneira, a líder B não tem estudo formal de música e revelou que aprendeu com seu pai, que também é músico e, segundo ela, aprendeu a tocar os diversos instrumentos que têm em casa, de ouvido: “Olha, eu não tenho nenhuma formação musical, eu não fiz curso nenhum de música, não fiz faculdade nenhuma de música, de canto, de nada disso. Tudo aconteceu mesmo com o tempo. O meu pai, ele é músico, e o meu pai também aprendeu de ouvido, aprendeu sozinho” (Líder B, 2018).

O líder A revela que acabou aprendendo seus instrumentos pela necessidade de cada igreja onde esteve. Seu primeiro instrumento foi a bateria, mas também aprendeu violão um

tempo depois. Porém, através de um primo, aprendeu a tocar o contrabaixo elétrico, já que sua igreja era muito pequena e não tinha ninguém que tocasse este instrumento.

Este mesmo líder afirma que também aprendeu teclado pela necessidade de outra igreja onde estava, já que o tecladista precisou se ausentar. Sua própria esposa foi quem lhe ensinou os primeiros acordes.

Como se pode observar, ambos os líderes tiveram membros da família que foram essenciais em seus estudos. Ao invés de frequentarem escolas de música, puderam aprender com familiares a tocar seus instrumentos e exercitar o que aprendiam em suas comunidades religiosas.

3.2 – A utilização das cifras nas igrejas

Quanto à utilização de cifras, o líder A afirmou que às vezes “forçava” os músicos a aprenderem a utilizá-la, pois considera importante que os instrumentistas dominem também a cifra, além de terem um ouvido treinado. Sua justificativa é de que, em alguns momentos, é necessário aprender rápido alguma música que lhes é pedida. Neste caso, o ouvido, sozinho, numa música completamente desconhecida, pode não ser suficiente, pois a memória pode falhar. Então, nestes casos, A revela: “Eu faço um rascunho rápido, tiro foto, jogo no grupo lá. É até uma forma, umas coisas que eu vou forçando a barra pra eles aprenderem, o lance de escrita” (Líder A, 2018).

Da mesma forma, a líder B acredita que a cifra é necessária em casos como este, onde há pouco tempo para aprender uma música que ninguém conheça, onde seja necessário tirar rápido e não correr o risco de esquecer, apenas confiando no ouvido e na memória dos músicos.

Ao comparar com minha própria igreja, percebo a discrepância das realidades. Em minha igreja, de denominação Batista, os músicos sempre utilizam cifras e é muito difícil para eles, tocar sem a segurança que estas lhes proporcionam. Por vezes, eu, como líder, faço o possível para incentivá-los a tocar sem as cifras, a tirar as músicas de ouvido, porém, existe muita resistência por parte deles, que está acostumada a tocar sempre lendo.

A líder B afirmou que as cifras até são utilizadas em sua igreja, porém, não é o instrumento central dos ensaios, podem ser utilizadas apenas para se ter uma noção da música,

porém, os músicos costumam ouvir as músicas, fazem as adaptações para a tonalidade que ficar melhor para os cantores e, assim, prosseguem tocando sem cifras.

O líder A demonstrou bastante preocupação com o aprendizado completo dos músicos de sua igreja, pois parece sempre incentivar que os dois elementos estejam sempre bem trabalhados: a leitura rápida e o ouvido apurado, pois considera igualmente importante. É válido ressaltar que este líder levou a música para o âmbito profissional, vivendo realmente de música, tocando não apenas na igreja, mas também em outros ambientes musicais, com bandas não cristãs, diferentemente da líder B, que toca apenas na igreja.

A líder B não pareceu dar tanta importância à cifra quanto o líder A, a não ser nas situações acima citadas. Para ela, pode-se viver na igreja com tranquilidade sem cifras. O líder A, por sua vez, considera que a cifra e o ouvido se complementam e, que quando o ouvido está treinado, o músico sequer precisa ficar “preso” à escrita, mas apenas usá-la como um guia complementar.

O líder A acredita que ensaios com cifra seriam muito interessantes, já que o tempo de ensaio seria otimizado, já que não se perderia tempo tirando músicas ou lembrando de como tocá-las. A líder B, apesar de concordar com esta premissa, não pareceu considerar importante utilizar as cifras em todos os ensaios, mas tão somente nos ensaios para ocasiões especiais, de festividades em outras igrejas, onde as músicas precisassem ficar bem ensaiadas. Ou seja, pode-se supor que haja uma diferença para esta líder quanto aos cultos rotineiros e os cultos de ocasiões especiais.

Ao comparar com minha igreja, mais uma vez percebo as diferenças, pois lá, todos os eventos e cultos, precisam ser muito organizados e ensaiados, não apenas as festividades, daí o maior enfoque na utilização das cifras. Ou seja, em todas as ocasiões, é feito o possível para que tudo esteja certo, em perfeita ordem. De certa forma, talvez isto faça com que o constante exercício de aprimoramento da percepção harmônica fique em segundo plano.

Ambos os líderes não gostam da ideia de utilizar cifras em todos os cultos, já que isso poderia tornar o ouvido destreinado, além de tirar o contato visual entre os músicos – o que, segundo o líder A, é de extrema importância. Os dois líderes afirmam que em suas igrejas, geralmente, há muito contato visual entre os músicos, ou entre os músicos e o *backing vocal*. Isto é algo que, nas igrejas onde a cifra é muito utilizada, pela minha própria observação, acaba sendo algo mais difícil de manter. A partir disto, é possível observar que os músicos talvez não estejam completamente à mercê de seus ouvidos, mas há sempre alguém para olhar, para ter informações, para combinar caminhos musicais durante a *performance*.

Pode-se imaginar que os músicos dessas igrejas – que não utilizam cifras - memorizam as cifras mentais que são tiradas ao ouvir as músicas. Porém, se pensarmos que isto é feito toda semana, às vezes com mais de um culto por semana, torna-se difícil acreditar que estes músicos tenham tudo de cor. Pode-se presumir que, é alcançado um estágio onde os instrumentistas são capazes de, simplesmente, seguir um caminho harmônico intuitivo, já que muitas das músicas nas igrejas apresentam estruturas semelhantes.

3.3 – Oportunidades aleatórias

Algo que considerei como um dos fatores mais importantes para o desenvolvimento auditivo dos músicos destas igrejas foi o fato de haver “oportunidades” dentro dos cultos. Trata-se de momentos onde o pastor ou dirigente do culto religioso concede, de maneira aleatória, o microfone para alguma pessoa presente, para que esta possa cantar ou trazer uma palavra para a igreja. Não há nesse momento, um crivo para saber se a pessoa é profissional, se sabe cantar, se é afinada ou não.

Deste modo, é comum, de acordo com a fala dos dois líderes, que pessoas com dificuldades de afinação e de se manterem na mesma tonalidade por muito tempo, acabem cantando e, fazendo os músicos precisarem ficar muito atentos a fim de acompanharem a pessoa que está cantando. É comum que os músicos precisem mudar a tonalidade da música durante a apresentação várias vezes, para seguir o que o indivíduo está cantando.

Tais “oportunidades” são muito relevantes para a prática musical dos instrumentistas das equipes de louvor, como afirmam os líderes entrevistados. Tal prática é fundamental para que o músico treine seu ouvido, pois, semana após semana, precisando ouvir, acompanhar a tonalidade, exercitando sua percepção harmônica, vem a ser possível que o músico se torne mais independente para tocar sem precisar de nada escrito.

De certa forma, pode parecer muito desagradável para algumas pessoas, a existência desta prática. Afinal, são pessoas, por vezes completamente despreparadas musicalmente, que podem estar com o microfone e cantar, nestes momentos. Por outro lado, deve-se compreender que, dentro das realidades destas igrejas, a música não é simplesmente uma arte, mas uma forma de expressão de louvor a Deus. Entende-se que a música não é apenas para agradar às pessoas, mas para agradar a Deus e para ensinar as mensagens cristãs às pessoas.

É interessante observar como em poucos lugares públicos estas mesmas pessoas teriam a oportunidade de se expressar através da música, ainda que, para muitos de nós, estudantes ou profissionais de música, isto seja feito de forma “ruim”. Nas igrejas, o foco nem sempre é artístico, mas religioso e visando também uma interação social, ou “comunhão”, como muitas igrejas preferem dizer.

Desta forma, a participação de todos fica sendo possível, todos podem ter voz. A igreja acaba sendo um lugar onde as diferenças são esquecidas, onde não importa tanto a classe social, o estudo, o capital cultural, nem mesmo o estudo musical prévio antes de uma oportunidade no meio do culto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta pesquisa foi possível identificar que, mesmo nos primórdios da igreja protestante, a música já estava presente, desde a época da Reforma. Ao longo da história do Cristianismo, a música foi frequentemente utilizada para fins pedagógicos, a fim de que as mensagens bíblicas fossem ensinadas aos fiéis, além de ser também utilizada como expressão de louvor a Deus.

Foi verificada também uma convergência entre a música nas igrejas brasileiras e a música que acontecia fora destas em meados e final do século XX, podendo-se concluir que a música religiosa nas igrejas protestantes em nosso país, teve muita relação e influência destas outras, seja em gênero musical, instrumentação ou até certos conteúdos em suas letras.

Ao se discutir a respeito do aprendizado do músico popular, por meio de pesquisas anteriores feitas sobre o assunto, foi visto que, por vezes, o que as pessoas ou o próprio músico considera como “ser autodidata”, na verdade se trata de um aprendizado informal ou não formal mascarado, o que nos faz questionar sobre a ideia de “talento nato” que vem sendo tão difundida no senso comum.

Por meio das entrevistas feitas aos dois líderes de ministérios de louvor, foi observado que, nas igrejas onde os músicos parecem tocar bem de ouvido e não fazem uso de cifras musicais, os músicos das equipes de ambos os líderes parecem seguir alguns padrões em comum.

Como já foi dito, não considero o tocar de ouvido como sendo superior ao tocar com a leitura musical. Como o próprio líder A - que é também um aluno de Licenciatura em Música na UNIRIO – afirmou, ambas as práticas se complementam. Pode haver um momento na vida de cada músico, onde cada uma dessas modalidades se fará necessária. É, portanto, indispensável estar preparado para ambas às situações.

Dentre os padrões presentes nos líderes entrevistados está a formação musical dos próprios líderes, que, enquanto encarregados desta função, não possuíam formação alguma. Ambos afirmaram ter aprendido seus instrumentos com familiares. É admissível supor, então, que a igreja é uma grande formadora de ambientes musicais que se perpetuam nas famílias dos fiéis, e acaba sendo ela um lugar ideal para que o aprendizado musical seja praticado semana após semana.

Outro ponto relevante observado foi o fato de que os próprios músicos das equipes do líder A demonstraram ter certa resistência em utilizar cifras, já que desde o início sempre exercitaram mais o ouvido musical que da escrita. Da mesma forma a líder B pareceu não

considerar a cifra como algo tão importante. O líder A demonstrou reconhecer melhor a importância da escrita, talvez por já ter sido submetido ao estudo formal da música, incluindo-se aí a harmonia funcional.

Algo que também pode nos fazer refletir é o fato de as igrejas onde ambas os líderes exerceram suas lideranças, continuam partes do culto em que, obrigatoriamente os músicos precisavam utilizar seu ouvido para tocar, acompanhando a pessoa que estivesse a cantar nas chamadas “oportunidades”. Desta forma, diante dos constantes desafios desses acompanhamentos, podemos concluir que um dos fortes motivos para que estes músicos toquem de ouvido seja a ausência nesses momentos de outra opção para tal.

De certa forma, pode-se entender que o que estes músicos fazem, culto após culto por meio das oportunidades aleatórias, trata-se de uma harmonização de melodia. Ou seja, de forma simultânea, estes músicos precisam pensar em que função harmônica cabe na melodia que está sendo vocalizada, além de prestar atenção se a tonalidade está sendo mantida. Possivelmente esta prática se caracterize como um grande exercício harmônico de percepção musical para estes instrumentistas.

O que também podemos concluir é que, ao não utilizar cifras prontas em ensaios ou cultos, são os próprios músicos que precisam ouvir, entender o caminho harmônico das músicas que serão ensaiadas, decorar o que for possível e tocar. Desta forma, eles acabam por ouvir, possivelmente cifrando mentalmente as músicas, fazendo o que chamamos de ditado harmônico, que é um exercício muito praticado em aulas de percepção musical na própria UNIRIO, conforme pude perceber ao longo do meu curso.

Como sugestões para reduzir a distância entre a prática da execução musical fazendo uso apenas do ouvido ou apenas por cifras, sugere-se: a) que os músicos passem, de forma consistente, a fazer exercícios práticos de cifragem e ditado harmônico, a fim de exercitarem seu ouvido. b) Que, em momentos mais descontraídos como, reuniões semanais, eventos não tão formais das igrejas, os músicos sejam estimulados a não utilizar cifras, a tocar de ouvido. Desta forma, haveria algum estímulo real para que se fizesse necessário ter um ouvido treinado. c) Que se estimule a não utilização de cifras durante os cultos (salvo em situações extremamente necessárias), a fim de que os músicos se acostumem a tocar sem se viciarem em olhar para um papel; d) que se estimulem os instrumentistas a não utilizarem cifras nem mesmo nos ensaios, ao menos nas músicas mais fáceis, que eles poderiam tirar ouvindo durante a semana, com o líder enviando os áudios com antecedência, caso os músicos tenham este tempo e disposição; e) Que sejam utilizadas cifras funcionais, ao menos nas músicas mais simples, para que os músicos compreendam os campos harmônicos e sejam capazes de tocar

em qualquer tonalidade. Porém não considero adequado utilizar logo esta cifragem em músicas mais complexas, com dominantes secundárias ou empréstimos modais, já que isto acabaria possivelmente, dificultando a compreensão mais do que ajudando, pela minha própria experiência com isso em minha igreja; f) Que os próprios membros da equipe sejam estimulados a cifrar as músicas que serão ensaiadas e tocadas, tendo neste caso, o líder apenas teria a tarefa de corrigir e supervisionar as cifras feitas pelos liderados, sendo necessário que este, realmente tenha este conhecimento musical. Se a equipe resiste a tocar sem cifras, esta poderia ser uma forma de fazê-los exercitar seu ouvido harmônico; g) Pensando não apenas em realidades eclesiais, seria interessante que os instrutores de instrumentos estimulem seus alunos a desenvolver sua leitura e audição de forma conjunta. Os instrutores podem se valer das experiências observadas nas igrejas e tirar proveito para que seus próprios alunos também não fiquem presos à leitura, estimulando também o uso da cifragem funcional, do ditado harmônico e da harmonização de melodias.

Estas sugestões são propostas de formas de se atingir um equilíbrio nos músicos de igreja (podendo-se aplicar, claro, aos demais músicos populares) entre a execução musical sem a utilização das cifras e com o uso destas. Não obstante, confio que cada líder de equipe de louvor ou instrutor de instrumento bem preparado, que leve a sério seu trabalho, e que esteja aberto a novas possibilidades, pode, a partir destas ideias, conceber outras soluções cabíveis em sua própria realidade.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Reinaldo. O IBGE e a religião – Cristãos são 86,8% do Brasil; católicos caem para 64,6%; evangélicos já são 22,2%. *Revista Veja*. Fev. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-catolicos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>>. Acesso em: 08 nov. 2018.
- BIGBAND, Emmanuel. Ouvido afinado. *Viver Mente & Cérebro*: revista de psicologia, psicanálise, neurociências e conhecimento, São Paulo, p. 58-63, jun. 2005.
- CAMPOS, Bernardo. *Da Reforma Protestante à Pentecostalidade da Igreja*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2002.
- CAMPOS, M. C. *A educação musical e o novo paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CAZNOK, Y. B. *Música entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.
- DREHER, Martin N. *História do Povo Luterano*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2005. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=L5AUad7F07gC&oi=fnd&pg=PA5&dq=hist%C3%B3ria+martinho+lutero&ots=-KC6EdFQv1&sig=rPE9Ggspjtb6NxycnZuYA6esbKY#v=onepage&q=hist%C3%B3ria%20martinho%20lutero&f=false>>
- EBERLE, Soraya Heinrich. *Ensaio pra quê?: reflexões iniciais sobre a partilha de saberes : o grupo de louvor e adoração como agente e espaço formador teológico-musical*. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdades EST, São Leopoldo, 2008.
- FONSECA, Thamires da Silva. *A musicalização infanto-juvenil nas igrejas evangélicas enquanto formadora de futuros intérpretes*. 2017. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- FREITAS, Débora Ferreira de. *Educação musical formal, não-formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino da música nas Igrejas Evangélicas do Rio de Janeiro*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- GREEN, L. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.
- LACORTE, S.; GALVÃO, A. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, n. 7, p. 29-38, set. 2007.

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

RECK, André Müller. Práticas musicais gospel no cotidiano e educação musical. *Revista da ABEM*, v. 20, n. 29, p. 158-170, dez 2012.

ROBERT, Emlyn; DAVIES, Ann D. M. A Method of Extending the Vocal Range of “Monotone” School Children. *Psychology of Music*. London, University of London, 4, p. 29-43, 1976.

SCHMITZ, M. E. Deus Dá o Dom e o Tom: a Música no Culto Para Lutero. In: V Congresso Internacional de História, 2011, Maringá. Anais do Congresso Internacional de História (CD-Rom). Maringá: UEM/PPH/DHI, 2011. v. 1. p. 2419-2430.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 109-118, mar. 2004.

SOBREIRA, S. G. *Desafinação vocal em adultos: um estudo sobre suas causas e procedimentos para resolvê-la*. Dissertação (Mestrado em Centro de Letras e Artes). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

ANEXO – ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA FEITA COM LÍDERES DE EQUIPE DE LOUVOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
INSTITUTO VILLA-LOBOS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DE IGREJAS EVANGÉLICAS NO APRENDIZADO
DA PERCEPÇÃO MUSICAL A PARTIR DAS EQUIPES DE LOUVOR
QUESTIONÁRIO PARA COLETA DE DADOS

- 1 - Qual a sua idade?
- 2 - Você tem alguma formação musical? Se sim, qual (quais)?
- 3 - Que instrumento(s) você toca?
- 4 - Qual é a sua igreja?
- 5 - Fica em que cidade do Rio de Janeiro?
- 6 - Sua igreja é pequena, média ou grande?
- 7 - Cerca de quantos membros há hoje na equipe de louvor?
- 8 - Os instrumentistas de sua igreja, aprenderam a tocar lá ou vieram de outros lugares já sabendo tocar?
- 9 - Há músicos profissionais dentro da equipe?
- 10 - Há quanto tempo trabalha com equipes de louvor?
- 11 - Você toca de ouvido? Se sim, poderia descrever como aprendeu?
- 12 - Os instrumentistas tocam apenas com cifras; apenas sem cifras ou há os dois momentos?
- 13 - O que pensa sobre tocar de ouvido?
- 14 - Você acha importante a utilização das cifras nos ensaios?
- 15 - Você acha importante a utilização das cifras durante os cultos?
- 16 - Você acha que a utilização de cifras pode acabar “viciando” o músico, ou tornando seu ouvido preguiçoso?
- 17 - Acha importante tocar “de ouvido”?

18 - Em sua igreja, existe alguma prática na liturgia dos cultos, que “force” o músico a tocar de ouvido?

19 - O que acontece em sua igreja que, possivelmente, ajuda ou que atrapalha o processo do desenvolvimento auditivo dos instrumentistas?

20 - Você considera mais importante ter uma boa e rápida leitura de cifras ou uma boa capacidade de tocar sem elas? Ou considera ambos igualmente importantes?

21 - Você considera que a falta de cifras nos ensaios pode fazer com que estes fiquem mais desordenados e/ou demorados?

22 - Que estratégias você usa/usaria para que seus liderados desenvolvessem sua capacidade de tocar de ouvido?

23 - Você acha que ensinar harmonia funcional pode ajudar os músicos a desenvolverem seu ouvido musical?

24 - Você já ouviu falar de cifras em graus (cifragem funcional)?

25 - Acha que seria uma boa estratégia de desenvolver a percepção harmônica dos instrumentistas?