

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

SIMONE RODRIGUES DA SILVA

**UM ESTUDO SOBRE OS PROCESSOS DE APRENDIZAGENS MUSICAIS DE
INTEGRANTES DA BANDA SINAI DA IGREJA A FAMÍLIA DE DEUS, DE
BAGÉ/RS**

**Bagé
2019**

SIMONE RODRIGUES DA SILVA

**UM ESTUDO SOBRE OS PROCESSOS DE APRENDIZAGENS MUSICAIS DE
INTEGRANTES DA BANDA SINAI DA IGREJA A FAMÍLIA DE DEUS, DE
BAGÉ/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Música.

Orientador: Profa. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira

**Bagé
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S586e Silva, Simone Rodrigues da
Um estudo sobre os processos de aprendizagens musicais de
integrantes da Banda Sinai da Igreja a Família de Deus, de
Bagé/RS / Simone Rodrigues da Silva.
46 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, MÚSICA, 2023.
"Orientação: Lúcia Helena Pereira Teixeira".

1. Educação musical . 2. Práticas músico-vocais. 3. Musical
education. 4. Music learning processes. I. Título.

SIMONE RODRIGUES DA SILVA

**UM ESTUDO SOBRE OS PROCESSOS DE APRENDIZAGENS MUSICAIS DE
INTEGRANTES DA BANDA SINAI DA IGREJA A FAMÍLIA DE DEUS, DE
BAGÉ/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciada em
Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 07 de dezembro de
2019.

Banca examinadora:

Prof.ª. Dr.ª. Lúcia Helena Pereira Teixeira
UNIPAMPA
Orientadora

Prof.ª. Me. Agnes Schmeling
IFRS - Campus Osório

Prof. Dr. André Reck
UNIPAMPA

AGRADECIMENTO

Ao Deus único, imortal e invisível, do qual oriunda, toda a arte. O merecedor da música que soa de corações sinceros.

Aos meus pais Darci Fernandes da Silva e Ilda Rodrigues da Silva, de quem recebi cuidado e amor sem igual, e a quem amarei para sempre. Meus irmãos Tertuliano, Adelaide e Paulo Ricardo, dos quais recebi e recebo cuidado fraterno.

À Igreja Pentecostal A Família de Deus, seus pastores e membros, minha segunda família.

Aos integrantes da Banda Sinai, sem os quais esta pesquisa não se realizaria da maneira que foi. Principalmente ao líder Micael Morales. Meu primo.

Aos professores e colegas do Curso de Licenciatura em Música da Unipampa, todos, com certeza fizeram a diferença em minha vida. Especialmente minha orientadora, a Professora Lúcia, pela qual tenho profunda admiração e gratidão por sua paciência, cordialidade e sabedoria.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo geral compreender as aprendizagens músico-vocais dos integrantes da Banda Sinai, da Igreja Pentecostal A *Família de Deus* de Bagé/RS, a partir da perspectiva de seus integrantes. Como objetivos específicos, pretendeu investigar como o repertório musical é escolhido para os ensaios e descrever como ocorrem as aprendizagens musicais individuais e coletivas. Como metodologia de investigação, optei pela pesquisa de abordagem qualitativa que trabalha com significados, motivações, crenças e valores dos sujeitos participantes. Como técnica de coleta de dados empreguei a entrevista semi- estruturada. Autores da sociologia da educação musical que refletem sobre o tema da educação musical vinculada à vida cotidiana foram trazidos para iluminar os dados. Resultados da pesquisa revelaram que as mídias eletrônicas estão presentes na aprendizagem tanto instrumental quanto vocal dos integrantes da banda, que dividem os ensaios em duas etapas. Primeiro, pelo *WhatsApp*, onde o repertório é apresentado e selecionado, dando início ao processo de escuta, análise e repetição. Segundo, quando os integrantes encontram-se para os ajustes finais nas canções. Neste momento também são feitas adequações em que os componentes da banda montam uma estrutura harmônica para as músicas previamente selecionadas, com adaptações aos tipos de instrumentos musicais que tocam e às vozes dos cantores, conforme suas extensões vocais.

Palavras-Chave: Educação Musical. Práticas músico-vocais.

ABSTRACT

This research aimed to understand the music-vocal learning of members from the Sinai Band, the Pentecostal Church The God's Family of Bagé / RS, from the perspective of its members. As specific objectives, it intended to investigate how the musical repertoire is chosen for the rehearsals and to describe how the individual and collective musical learning occurs. As a research procedure, I opted for the qualitative approach research that works with the universe of meanings, motivations, beliefs and values of the research participants. As data collection technique I used the semi-structured interview. Authors of the sociology of music education that reflect on the theme of music education linked to everyday life were brought to illuminate the data. Research results revealed that electronic media are present in both instrumental and vocal learning of the band members, who divide the essays into two stages. First, by WhatsApp, where the repertoire is presented and selected, starting the process of listening, analysis and repetition. Second, when members meet for final song adjustments. At this time, adjustments are also made in which the band's components assemble a harmonic structure for the previously selected songs, with adaptations to the types of musical instruments they play and the singers' voices, according to their vocal extensions.

Keywords: Musical education. Music Learning Processes

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	REVISÃO DE LITERATURA.....	12
2.	REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	14
2.1	A pesquisa de abordagem qualitativa.....	14
2.2	A escolha dos participantes da pesquisa.....	15
2.3	Técnica de coleta de dados: A entrevista semiestruturada.....	15
2.4	Transcrição da entrevista e categorização dos dados.....	17
2.5	Análise de dados.....	19
2.6	Aportes da sociologia da educação musical.....	19
3.	MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA IGREJA PENTECOSTAL A FAMÍLIA DE DEUS.....	20
3.1	Práticas musicais na igreja.....	23
3.1.1	Função das práticas musicais.....	23
4.	A BANDA SINAI.....	25
4.1	Os integrantes da Banda e algumas de suas vivências.....	25
4.2	Requisitos para ingresso na Banda.....	27
4.3	Como o repertório é escolhido.....	28
5.	APRENDIZAGENS MUSICAIS INDIVIDUAIS E COLETIVAS.....	29
5.1	Atividades musicais individuais: ouvir/adequar.....	30
5.1.1	O uso de recursos midiáticos: vídeos do Youtube.....	31
5.1.2	A divisão em diferentes vozes: procedimentos.....	34
5.2	Aprendizagens musicais coletivas: o ensaio.....	37
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42

REFERÊNCIAS.....	45
APÊNDICES.....	46

1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a música foi dentro de casa, com meus pais e meu irmão mais velho. Meu pai, ao acordar, já ligava seu rádio para ouvir programas de músicas tradicionalistas, com letras que, por diversas vezes, o emocionavam. Minha mãe, cantarolava músicas aprendidas no coro da escola católica em que estudou, e meu irmão tocava a sua gaita no quarto, fazendo aquele som ecoar pela casa. Frequentemente íamos a Centros Tradicionalistas Gaúchos, os CTG's como chamamos aqui no Sul, para assistir meus primos tocarem, dançarem e recitarem poesias. Em meio a tudo isso eu apenas assistia e, embora tivesse vontade de participar, era impedida pela timidez.

Aos quinze anos de idade conheci a igreja Pentecostal *A Família de Deus*, um local permeado de práticas musicais e eu, que sempre gostei de cantar, mas que só me animara, até então, a fazê-lo às escondidas, entrei para o coro da igreja. Para mim era a possibilidade de desenvolver a prática de cantar que eu já amava tanto, desta vez sem ser percebida, pois estaria em meio a um grupo de pessoas. Ledo engano! Algum tempo mais tarde, já seria convidada a cantar em uma das bandas da igreja, da qual sou integrante até hoje, e vinte anos depois tornei-me regente do coro, onde comecei como cantora.

As práticas musicais na igreja e a vontade de obter maior conhecimento musical conduziram-me ao Curso de Música - Licenciatura da UNIPAMPA. Se perguntarmos para qualquer músico sem formação acadêmica ou que não tenha frequentado aulas de música, se este sente-se músico, a maioria responderá que não, porque muitas vezes imagina-se que músico precisa ler partituras, tocá-las à primeira vista, “desmanchar” um instrumento. Então, me pergunto: e as práticas dentro da igreja? Como aprendemos? De que forma começamos a cantar, a tocar um instrumento musical? Como esse fazer musical acontece e é transmitido de um indivíduo para outro? Estes e outros questionamentos foram os propulsores da presente pesquisa. Quem dera pudesse adentrar o mundo de cada um dos grupos musicais desta igreja, mas para tal precisaria de um período maior de tempo, o que, para um trabalho de conclusão de curso, não seria viável. Dessa forma, concentrei-me nas práticas musicais de uma dentre as quatro bandas da instituição - a Banda Sinai -, que foi o foco de minha pesquisa.

Neste caso, busquei conhecer e compreender as aprendizagens músico-vocais dos integrantes da banda, como ocorreu o primeiro contato de cada integrante com seu instrumento musical e, principalmente, como aprendem de forma individual e coletiva. Dessa forma, esta investigação teve, por objetivo geral, compreender os processos de aprendizagens musicais da Banda Sinai, da Igreja Pentecostal *A Família de Deus*, a partir da perspectiva de seus integrantes. Como objetivos específicos, pretendeu investigar como o repertório musical é escolhido para os ensaios e descrever como ocorrem as aprendizagens musicais individuais e coletivas.

Esta monografia está dividida em seis capítulos. Após a introdução, apresento o Referencial teórico-metodológico, trazendo autores que embasam o tipo de pesquisa realizada, de abordagem qualitativa. Apresento a técnica para a coleta dos dados que foi feita através de entrevista semiestruturada, a categorização e análise dos dados, e um aporte teórico a partir da sociologia da educação musical. No capítulo três, apresento o *locus* da pesquisa: A Igreja Pentecostal *A Família de Deus*, e as manifestações artísticas lá desenvolvidas, seguindo a apresentação das práticas musicais e de suas funções naquele contexto. No capítulo cinco, examino as aprendizagens musicais individuais e coletivas: O ouvir e adequar, o uso dos recursos midiáticos, tais como o *Youtube*, os procedimentos realizados para a divisão entre as diferentes vozes, o ensaio e aprendizagens coletivas dentro dele. Por fim, no capítulo seis, trago as minhas considerações finais.

1.1 Revisão de literatura

Para a revisão de literatura busquei estudos que tivessem relação com a minha temática. Foram consultadas fontes digitais tais como os anais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), o Repositório Digital de Teses e Dissertações da biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Repositório Digital do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) e o Google Acadêmico. Primeiramente, agrupei os estudos que enfocam a formação musical em ambientes religiosos (RECK, 2011; LORENZETTI, 2015; DIAS NOVO, 2015; FREITAS, 2015; OLIVEIRA, 2016)

e, em um segundo momento, trouxe duas pesquisas que estudaram a autoaprendizagem musical (SCHMELING, 2005; CORRÊA, 2000).

As práticas musicais de um grupo de louvor de uma comunidade evangélica em Cruz Alta/RS foram analisadas por Reck (2011). O estudo buscou compreender como ocorrem estas práticas musicais dentro da cultura gospel e como podem ser (re)significadas em contextos diversos. Resultados da pesquisa sugerem que, na escola, a partir das vivências musicais pessoais dos alunos, pode-se estabelecer “novos significados musicais que ampliem a concepção de música numa perspectiva plural e complexa” (RECK, 2011, p.168). Teórico-metodologicamente, a investigação dialoga com minha temática, já que foi realizada com um grupo musical de uma igreja, a partir de entrevistas, analisando a atuação dos componentes e a importância destes como formadores musicais.

A pesquisa de Lorenzetti (2015) teve como objetivo investigar as relações educativo-musicais presentes em uma diocese da igreja católica de Porto Alegre, estudando como ocorrem o ensino e a aprendizagem musical de pessoas que atuam naquele contexto. Segundo Lorenzetti (2015, p.123), “a igreja configurou-se como um local de muitas aprendizagens, não só técnico-musicais, mas também interpessoais”. Este trabalho aproxima-se de meu estudo, pois busca compreender como ocorre o processo de ensino-aprendizagem num contexto religioso.

Dias Novo (2015), buscou compreender a formação musical dos sujeitos da *Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa/PB*. De um grupo de oitenta e uma pessoas, doze foram entrevistados. O estudo apontou que na igreja acontecem diferentes possibilidades e estratégias de aprendizagens musicais, que surgem das relações entre os participantes dos grupos e está diretamente ligada à família, à escola e às mídias.

A pesquisa de Freitas (2015) foi útil como referência das nomenclaturas usadas dentro das igrejas. Em seu estudo buscou compreender os principais perfis de liderança musical no contexto das igrejas evangélicas, levando em conta que vários músicos que alcançaram a fama e o renome foram iniciados musicalmente naquele ambiente religioso, inclusive o próprio autor. Trata, ainda, da necessidade de os educadores musicais estarem conscientes de que as igrejas evangélicas são formadoras de alunos para as escolas, e que esses têm particularidades de ordem religiosa para a sua aprendizagem musical.

Oliveira (2016), em seu trabalho de conclusão do curso de Música-Licenciatura da UNIPAMPA, buscou compreender a formação musical dos professores de música da *Igreja Batista Conservadora de Bagé*, mesma cidade onde realizei minha pesquisa.

2. REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste capítulo apresento os passos no desenvolvimento da pesquisa: o tipo de abordagem empregada, como foi feita a escolha dos participantes, a aproximação a estes, a entrevista semiestruturada como meio de coleta de dados e os procedimentos seguintes à coleta.

2.1 A pesquisa de abordagem qualitativa

A pesquisa qualitativa é um campo multifacetado de investigação marcado por diferentes orientações e metodologias. Busca explicar a vida cotidiana por meio de conceitos existentes ou emergentes (novos conceitos). Para Minayo, Deslandes e Gomes (2007) a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Yin (2010) menciona algumas características necessárias ao pesquisador qualitativo; dentre elas, a capacidade reflexiva, a necessidade de tornar-se observador, ouvinte e desenvolver a sensibilidade para saber agir a fim de fazer descobertas e instigar o/a colaborador a revelar mais sobre o seu mundo, de forma espontânea. O autor destaca cinco características da pesquisa qualitativa:

1. estudar o significado da vida das pessoas, nas condições da vida real;
2. representar as opiniões e perspectivas das pessoas de um estudo;
3. abranger as condições contextuais em que as pessoas vivem;
4. contribuir com as revelações sobre conceitos existentes ou emergentes que podem ajudar a explicar o comportamento social humano;
5. esforçar-se por usar várias fontes de evidência ao invés de se basear em uma única fonte. (YIN, 2010, p. 7).

Conforme Yin (2010), a observação dessas características pode nortear o pesquisador.

2.2 A escolha dos participantes da pesquisa

Para esta pesquisa foram escolhidos como colaboradores os integrantes de uma das bandas que faz parte da igreja. Dessa forma, precisei escolher uma das bandas, tendo utilizado como principal critério a disposição do líder e dos integrantes em colaborar com a pesquisa. Anteriormente, havia buscado desenvolver a investigação também com outra das bandas, porém o desencontro entre os horários da pesquisadora e dos colaboradores acabaram atrasando os prazos para a entrega do trabalho.

2.3 Técnica de coleta de dados: a entrevista semiestruturada

Para Minayo, Deslandes e Gomes (2017), a entrevista semiestruturada “combina perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada”, ou seja, deve caracterizar-se por um diálogo aberto, onde, segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 135), “o entrevistador encoraja o sujeito a falar sobre uma área de interesse e, em seguida, explora-a mais profundamente retomando os tópicos e os temas que o respondente iniciou” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 135).

Apoiei-me nesta técnica para realizar, primeiramente, uma entrevista com o líder da Banda Sinai, em sua residência, a qual citarei como ENTREVISTA 1 e, posteriormente, com alguns integrantes. Citarei ENTREVISTA 2, nas falas do líder, como indicação em quais dos momentos foi dita a frase. Para a entrevista coletiva, nos reunimos na casa de um dos cantores, no fim de uma tarde em que a maioria estava disponível, exceto dois deles, a tecladista e o baterista, que infelizmente tinham compromisso no horário que havia sido proposto pelo líder da banda.

Outra consideração de Bogdan e Biklen (1994), é a de que “o processo de entrevista requer flexibilidade”, devendo o pesquisador criar um ambiente confortável para seus entrevistados, o que os levará a ficar à vontade para articular suas ideias e compartilhar suas experiências. A primeira entrevista, apenas com o líder da banda, foi além das minhas expectativas, pois Micael é, no

convívio da igreja, conhecido como um homem de poucas palavras. Porém, no dia da entrevista, foi receptivo, respondendo a cada pergunta de forma abrangente. A entrevista com a banda foi descontraída, provavelmente pelo fato de já termos um relacionamento de amizade e anos de convivência dentro da igreja. No início, todos estavam curiosos para saber o que eu perguntaria ou de que forma poderiam responder às questões. Expliquei que, para as respostas, não existia certo ou errado, que poderiam falar das suas práticas sem medo de serem criticados, por se tratar de uma pesquisa que visa conhecer suas formas de aprendizagem dentro deste contexto da banda, sem intenção alguma de apontar falhas ou acertos. Após revelar o objetivo da entrevista, li as perguntas previamente formuladas a fim de tranquilizá-los, assegurando que não se tratava de questões de uma prova, mas sim de perguntas que poderiam ser respondidas conforme a sua realidade. Kaufmann (2013) denomina esse tipo de condução de entrevista compreensiva, como quebra de hierarquia:

O objetivo da entrevista compreensiva é quebrar essa hierarquia, o tom que se deve buscar é muito mais próximo de uma conversa entre dois indivíduos iguais do que aquele do questionário administrado de cima para baixo. Às vezes, esse estilo interativo é que ganha realmente corpo e o quadro da entrevista é completamente esquecido: Tais momentos indicam que conseguimos provocar o envolvimento e desempenham um papel positivo de respiração, tanto para o pesquisador quanto para o pesquisado. (KAUFMANN, 2013, p. 79).

Minayo, Deslandes e Gomes (2007) ressaltam alguns tópicos a serem considerados em uma entrevista, tais como a apresentação, mencionar o interesse da pesquisa, apresentar a credencial institucional, os motivos da investigação e a justificativa da escolha do entrevistado. Durante a explicação deste último tópico, percebi que os olhos ficaram ainda mais atentos ao que eu dizia, pois deviam pensar no porquê de não realizar o estudo nos lugares onde atuo, que são o coro da igreja e a banda da qual faço parte. Inusitadamente, fui questionada, mais tarde, naquele dia, pela esposa de um dos cantores - a dona da casa - que não estava no momento dessa explanação. O motivo foi o de que, por se tratar de um trabalho com curto espaço de tempo para ser desenvolvido - mais precisamente um semestre - seria necessário um período maior para ouvir mais de trinta pessoas do coral, e mesmo a minha própria banda. Além disso, o trabalho de investigação num espaço não tão próximo me desafiava a conhecer e pensar nas diferentes estratégias de aprendizagem, o que, possivelmente nos

lugares onde já estou inserida, eu seria levada a dar as respostas sem analisá-las da mesma forma.

Para as gravações das entrevistas usei meu celular. A primeira entrevista com o líder da banda, durou aproximadamente 18 minutos e, a segunda entrevista, com os demais integrantes da banda, 37 minutos e 41 segundos, com um intervalo rápido de uns cinco minutos, quando o filho do dono da casa, uma criança de cinco anos, chegou da escola fazendo bastante barulho. Apesar dessa interrupção, realizar a entrevista neste ambiente familiar, onde a dona da casa começa a bater um bolo no meio da conversa, deixou a todos, tanto entrevistadora quanto entrevistados, mais à vontade para falar.

Quanto a mim, no papel de entrevistadora, obtive progresso de uma entrevista para a outra. Na primeira, com o líder, me detive em perguntar apenas o que estava escrito no papel, formalmente. Na segunda entrevista, além de seguir o roteiro, ia argumentando as respostas dadas, a fim de conhecer mais a fundo o mundo pesquisado. Além das entrevistas, trago, no decorrer desta pesquisa, considerações apoiadas no convívio que tenho com cada integrante da banda, e observações feitas em alguns ensaios e apresentações em que estive presente sem a intenção, no entanto, de investigar as suas práticas naquele momento.

2.4 Transcrição das entrevistas e categorização dos dados

Após a entrevista com os integrantes da banda, passei para a etapa seguinte da pesquisa, a de transcrição dos dados. Para a transcrição, levei um período aproximado de oito horas, num processo de escuta dos áudios que foram gravados com a ajuda do celular. Reproduzia as falas e as transcrevia cuidadosamente, para não perder nem uma palavra, sendo necessário voltar a ouvir repetidas vezes e seguir em frente. Bogdan e Biklen (1994) prevêm essa estimativa de tempo de transcrição, diferente do registrado nos gravadores:

Deve aperceber-se que uma entrevista de uma hora, quando datilografada, fica em cerca de vinte a quarenta páginas de dados. Se planejar transcrever você próprio as fitas, isto significa centenas de horas do seu trabalho. (BOGDAN;BIKLEN, 1994, p. 173)

Os meios citados pelos autores já não são os mesmos, as máquinas de

datilografia foram substituídas pelos *notebooks* e as fitas pelos gravadores dos celulares, porém uma transcrição do áudio para a escrita ainda demanda tempo e atenção. Para a categorização temos um trabalho diferente, porém da mesma forma minucioso: “As categorias constituem um meio de classificar os dados descritivos que recolheu [...], de forma a que o material contido num determinado tópico possa ser fisicamente apartado dos outros dados” (BOGDAN, BIKLEN, 1994, p. 221). É nessa etapa que os dados são separados por categorias e são interpretados, com base no referencial teórico proposto. Categorizar os dados da entrevista representa o fracionamento das respostas, sem deixar que esses fragmentos percam a relação entre si e com a ideia principal do tema da pesquisa. Induz à busca de um olhar refinado a cada fala e a cada argumento para poder perceber o que é dito nas entrelinhas. Uma das possibilidades de categorização seria separar os dados por tópicos identificados por palavras-chave: estes tópicos unem pontos em comum na fala dos entrevistados. Bogdan e Biklen (1994) exemplificam a categorização dos dados da seguinte forma:

Imagine-se num grande ginásio com milhares de brinquedos espalhados pelo chão. Foi incumbido de os arrumar em pilhas de acordo com um esquema que terá de desenvolver. Passeia-se pelo ginásio, olhando para os brinquedos, pegando neles e examinando-os. Há várias maneiras de os arrumar em montes. Pode organizá-los por tamanhos, cores, país de origem, data de fabrico, fabricante, material de que são feitos, tipo de brincadeiras que sugerem, grupo etário a que se destinam ou, ainda, pelo facto de representarem seres vivos ou objectos inanimados. Esse tipo de actividade ilustra o que o investigador qualitativo faz ao desenvolver um sistema de codificação para organizar os dados, embora a tarefa seja mais difícil. As situações são mais complexas, os materiais a organizar não são tão facilmente separáveis em unidades, não existem apenas objectos, nem o sistema de categorização se mostra tão auto-evidente ou delimitado como no caso acima descrito. (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221).

Empregando a alegoria da separação dos brinquedos, que os autores usam para abordar o esquema da categorização dos dados, criei caixas e caixinhas dentro das caixas, para acomodar os assuntos de forma organizada, ou seja, tópicos e subtópicos, separados por tabelas, no *Google Drive*, um dispositivo de armazenamento de dados onde os documentos são editados, sem a necessidade de baixar esses arquivos em computadores, pois são salvos automaticamente e podem ser acessados e editados sempre que necessário.

Visando respostas às minhas questões de pesquisa, organizei as categorias da seguinte maneira: Formas de aprendizagem; escolha do repertório; Ensaios/procedimentos; Ouvir/adequar; Divisão em vozes/procedimentos; segunda e terceira voz; os instrumentos musicais em função da voz; a escolha dos músicos e Aperfeiçoamento musical.

2.5 A análise dos dados

Na análise dos dados chegamos ao momento que, conforme Minayo, Deslandes e Gomes (2010, p. 81) “o pesquisador procura finalizar o seu trabalho, ancorando-se em todo o material coletado e articulando esse material aos propósitos da pesquisa”. Kaufmann (2013, p. 119) chama essa etapa de “a verdadeira etapa inicial da investigação”, que, “se situa no instante em que o pesquisador, após ter contemplado todo o seu material, decide tratar do seu conteúdo, para chegar, enfim, a um texto sociológico elaborado”. (KAUFMANN, 2013, p.119).

2.6 Aportes da sociologia da educação musical

O tema da educação musical vinculada à vida cotidiana vem sendo mais e mais estudado e investigado por autores e pesquisadores da área, tais como Souza (2008), Schmeling (2005) e Corrêa (2000), que também focaram seus estudos em práticas musicais fora do contexto escolar ou acadêmico. Pesquisas apontam como tais práticas contribuem para a formação musical dos indivíduos e despertam, muitas vezes, o interesse e o investimento em seu aperfeiçoamento musical.

Souza (2008) apresenta uma coletânea de textos escritos por pesquisadores que enfocam formas de ensinar e aprender música compreendidos a partir das experiências que são vividas na vida cotidiana dos participantes de suas pesquisas. Também avaliam como as mídias estão presentes na aprendizagem musical das pessoas, principalmente dos jovens, que buscam, por exemplo, aprender a tocar um instrumento musical sem ajuda de um professor, ou mesmo que fazem uso das tecnologias para desenvolver sua aprendizagem. Os autores e

autoras revelam, também, como esta aprendizagem musical pode ocorrer em lugares não tradicionais do ensino de música.

Schmeling (2005) investigou as formas de aprendizagem de cinco jovens, com idade entre 16 e 17 anos, através das mídias eletrônicas, e evidenciou que essas mídias têm diferentes funções na atividade músico-vocal dos jovens. Resultados da pesquisa apontam que os jovens, por meio das mídias eletrônicas, aprendem acompanhando seus cantores preferidos, cantarolando junto, imitando-os e avaliando a sua própria performance diante do que ouvem, além de passarem a desenvolver a competência para a recriação musical, adaptando o que ouvem às suas necessidades.

Corrêa (2000) pesquisou a experiência musical de cinco adolescentes com a aprendizagem do violão sem orientação de um professor. Buscou compreender como ocorre essa auto aprendizagem musical que faz uso das mídias eletrônicas como meio pedagógico e a necessidade de os educadores musicais considerarem esses recursos em suas práticas pedagógicas.

3. MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA IGREJA PENTECOSTAL A *FAMÍLIA DE DEUS*

A Igreja Pentecostal *A Família de Deus* foi inaugurada, na cidade de Bagé, em 15 de novembro de 1981, num prédio construído, com ajuda tanto financeira quanto diretamente com a mão de obra de membros da igreja. Desde então situa-se na Rua Gomes Carneiro, 768, no centro da cidade, num local que comporta, aproximadamente, trezentas pessoas. Conta, também, sob a sua supervisão institucional, com congregações nas cidades de Eldorado do Sul, Guaíba e Aceguá.

Desde sua fundação, a igreja sempre contou com diversas manifestações artísticas. Muitas vezes ouvi de membros participantes desde aquela época, histórias de que trabalharam em peças teatrais e participaram de corais. No início, tudo era organizado por uma das principais fundadoras, uma pastora que escrevia as peças teatrais, organizava o coro e fazia a parte dos cânticos nos cultos. Conforme o número de pessoas foi aumentando, ela foi distribuindo estas funções. Atualmente, a Igreja Pentecostal *A Família de Deus* conta com quatro bandas, uma equipe de coreografia, um coro e um grupo de teatro que ensaia

apenas para apresentações em datas comemorativas, sem número fixo de participantes.

O coro é composto por aproximadamente quarenta pessoas. Faz apresentações esporádicas nos cultos, em datas comemorativas, e também apresenta-se cantando, fora da igreja, mensalmente, em um dos hospitais da cidade, além de promover cantatas pelas ruas de Bagé.

As quatro bandas da Igreja *A Família de Deus* são compostas, individualmente, por um tecladista, um guitarrista, um baixista, *backings vocals*, um baterista, e uma das bandas tem um gaiteiro. Além dos músicos, contam com um técnico de som e um responsável pela projeção de imagem. Essas bandas são responsáveis pelo louvor dos cultos do fim de semana. Durante os dias da semana, mais especificamente nas terças e quintas-feiras, atua outro grupo de músicos veteranos composto por uma cantora, um violonista e um gaiteiro. O grupo de dança é formado por cerca de dez bailarinas mulheres, e ensaia de forma semelhante ao coral, para apresentações em festividades, fazendo, às vezes, participações junto com as bandas, acompanhando-as dançando durante os momentos de louvor do culto.

A este conjunto de grupos artísticos chamamos ministério de louvor: “os ministérios de louvor têm surgido em diferentes denominações evangélicas, fundamentados em preceitos bíblicos, para redimensionar as apresentações musicais no culto e fora dele” (RECK, 2011, p. 93). Reck ainda explica que:

A utilização do termo ministro reflete a idéia de um poder investido por Deus para a realização de uma missão em que o músico se compromete integralmente. Ao ministro não basta apenas se apresentar musicalmente, ou seja, ‘tocar’, mas sim adorar e louvar. (RECK, 2011, p. 93).

O autor afirma que um ministro se difere de outros artistas pelo fato de usar o palco não apenas para fazer uma apresentação de suas habilidades musicais, mas antes para levar a igreja a louvar juntamente com ele. O ato de levar as pessoas a cantar junto com a banda é o que caracteriza um ministro de louvor, termo que se percebe repetidas vezes nas falas dos entrevistados.

O ministério de louvor da Igreja *A Família de Deus*, atualmente, está sob a supervisão de um pastor, que também lidera uma dentre as quatro bandas responsáveis pela parte musical nos cultos. Freitas (2015), denomina a atividade

desempenhada por um pastor responsável como um todo pelo ministério de louvor como “Pastor de adoração”:

É preciso perceber que o pastor de adoração é muito mais um líder ideológico, filosófico até, e principalmente, teológico (ou religioso), que necessariamente um músico. Isto, porém, não quer dizer que ele não entenda ou que não deva entender de música, mas comumente, ele é o responsável por conduzir o chamado “rebanho” na direção, que segundo creem, Deus os direciona a ir em seus trabalhos musicais e litúrgicos. É ele quem trata dos problemas relacionais, emocionais e espirituais daqueles que trabalham com a adoração na igreja. Logo, ao contrário do ministro de música, ele não é (necessariamente) visto como o maior detentor de conhecimentos musicais, e sim como referência espiritual e profética para seus liderados. (FREITAS, 2015, p. 6).

Este é o caso do líder do ministério de louvor da Igreja Pentecostal *Família de Deus*, Evandro Flores da Rosa, que não tem uma formação acadêmica na área da música, mas desenvolve atividade como cantor e violonista em umas das quatro bandas da igreja, da qual também é líder. Seu trabalho, no entanto, está ligado, principalmente, ao aconselhamento espiritual dos integrantes do ministério de louvor, bem como ao ministério de jovens que da mesma forma está sob a sua liderança. São aproximadamente 100 jovens, e alguns deles fazem parte das atividades musicais da igreja como dança, teatro, bandas e coro. Além disso, o líder religioso cuida da parte operacional do ministério de louvor como as escalas das apresentações, compra de equipamentos de som e organização geral dessas atividades.

A igreja possui outros ministérios, além do de louvor. São estes o ministério de mulheres, de assistência social, de grupos familiares, de casais e o da escolinha bíblica dominical, que tem seus momentos de culto para crianças de 3 a 10 anos de idade, simultaneamente ao culto de domingo à noite. As crianças da escolinha bíblica dominical, também fazem ensaios para apresentações em datas festivas, nas quais dançam e cantam. Conforme Freitas (2015) “os ministérios são departamentos (termo ainda utilizado por algumas igrejas mais conservadoras em seu formato), setores, grupos de uma igreja, em torno de uma função comum, por meio da qual ministram, servem à igreja” (FREITAS, 2015, p. 6).

Quanto às apresentações do ministério de louvor, estas são feitas nas reuniões da própria igreja ou em eventos ligados a igrejas evangélicas tanto na cidade quanto em outras localidades.

3.1 Práticas musicais na igreja

Na época de sua fundação, membros da igreja utilizavam apenas voz e violão, pois não contavam com instrumentos musicais elétricos como guitarra, contrabaixo e nem mesmo bateria, os quais, mais tarde, foram sendo agregados. Estes instrumentos chegaram trazidos pelos próprios instrumentistas e a igreja, mais tarde, adquiriu uma bateria e um teclado. Os demais instrumentos usados pelos grupos, até hoje, são próprios de cada músico, que os trazem apenas em suas apresentações. A Igreja Pentecostal *A Família de Deus* foi um local de iniciação musical para muitos músicos que, a partir desta prática dentro da instituição, começaram a se interessar por aprender a tocar um instrumento, a aperfeiçoar-se, bem como a investir na parte vocal. Em algumas igrejas de outras desinências dentro da cidade de Bagé e também fora dela, encontramos músicos que começaram seu aprendizado musical nesta igreja, outros que chegaram a gravar CDs ou partiram da cidade para integrar grupos evangélicos nacionalmente conhecidos, como, por exemplo, o grupo de louvor da *Igreja Batista da Lagoinha*. A esse grupo pertence o renomado ministério Diante do trono, famoso por seus shows para um público aproximado de um milhão de pessoas. Com apresentações com orquestras, dançarinos, coral e artistas visuais tais como pintores e escultores que criam suas obras no palco, no decorrer das apresentações. Por meio desse exemplo do ministério Diante do trono, que investe muito em divulgação midiática, podemos perceber que as mídias são veículo para a modernização da música nos cultos religiosos em diferentes regiões do país.

Dias Novo (2015) comenta que na igreja em que realizou a sua pesquisa houve mudanças na instrumentação musical nos cultos. A partir dos anos 1980, violões começaram a ser eletrificados e instrumentos novos passaram a fazer parte do louvor, como, por exemplo, a guitarra, o baixo elétrico e a bateria. No *locus* da sua pesquisa, houve resistência por parte de membros mais tradicionais. Na *Família de Deus*, porém, não ouvi relatos de tensões, por parte dos membros, pelo fato de novos instrumentos musicais serem agregados aos cultos. Dias Novo (2015) ainda traz uma citação de Cunha (2004) que explica essa mudança no contexto musical religioso nesse período, que foi justamente o mesmo da fundação da *Igreja Pentecostal A Família de Deus*:

Passa a ser utilizado a partir de então pelo mercado fonográfico evangélico em ascensão para expressar a produção musical de cunho religioso que adota ritmos contemporâneos, desde o rock e as baladas românticas, tradicionalmente utilizadas como alternativas à música sacra evangélica, até o samba, ou pagode, ou funk e o rap. Fala-se, entre os evangélicos, de um movimento gospel, que transformou a forma de esse grupo religioso manifestar-se por meio da música. (CUNHA, 2004, p.19 *apud* DIAS NOVO, 2015, p. 49).

As mídias contribuem, sem dúvida, para a modernização dos cultos, porém as manifestações artísticas no contexto religioso evangélico têm por base as escrituras bíblicas.

3.1.1 Função das práticas musicais

Os crentes têm, como suporte espiritual, a Bíblia, que é considerada a Palavra de Deus. Na Bíblia encontram-se várias passagens apontando a música como uma das maneiras de agradar o Deus dos cristãos. Baseado nessa crença, os cultos em igrejas cristãs são permeados pela música.

Da mesma forma, na Igreja *A Família de Deus* os cultos seguem quase sempre a mesma organização. Alguém designado a dirigir a reunião lê um trecho da Bíblia e traz uma breve palavra introdutória, passando para o momento da música, em que os cânticos são chamados de louvores. Segundo o dicionário *online* Aurélio, da língua portuguesa, louvar é uma ação de elogiar, de homenagear e de expressar agradecimento. Neste momento, algumas vezes, o acompanhamento da banda ocorre com danças performadas pelo grupo de danças. Após essa intervenção, um orador apresenta discurso cujo tema volta-se aos textos bíblicos. A maioria dos oradores pede para ser acompanhado/a por um fundo musical em baixa intensidade, apenas por um instrumentista, geralmente um tecladista. Após essa preleção, chega o momento em que as pessoas recebem orações pelos seus pedidos particulares, e a banda retorna ao palco. Este acompanhamento musical, durante a preleção, remete à crença cristã de que determinadas músicas podem conter uma energia sobrenatural libertadora. Como exemplo, cito a história bíblica de Davi, o qual, quando dedilhava sua harpa, afastava um mau espírito que importunava o rei Saul e este passava a se sentir aliviado (1 Samuel 1:23). Há, também, a história de dois aprisionados

injustamente - Paulo e Silas - que, enquanto oravam e cantavam, tiveram as suas cadeias abertas e puderam sair livremente (Atos 16:25,26).

No momento em que as bandas conduzem o louvor, os presentes são convidados a participar cantando as músicas escolhidas pelos membros do ministério, que têm as suas letras projetadas por projetor. Cada banda tem, em sua equipe, um técnico de áudio e um responsável pela projeção de imagem, que permanece na sala de som durante o louvor. Esta, localiza-se de frente para o palco, no fundo da igreja, acima da porta da entrada, elevada por pilares, numa disposição que facilita a comunicação visual entre banda e técnicos.

4. A BANDA SINAI

Apresentarei, a seguir, as trajetórias musicais dentro e fora da igreja, cada um dos sete músicos que compõem, de forma voluntária, a Banda Sinai, e que foram os participantes da pesquisa. O grupo desenvolve seu trabalho na igreja, com um mesmo líder, há um tempo aproximado de dez anos. São sete integrantes, que tiveram sua aprendizagem musical dentro da igreja ou estimulados por familiares, mas, mesmo assim, na intenção de que atuassem neste ambiente religioso. Suas práticas musicais ocorrem exclusivamente na igreja ou em eventos religiosos evangélicos, pois acreditam que seu fazer musical tem a função de louvar a Deus.

4.1 Os integrantes da banda e algumas de suas primeiras vivências musicais

Micael tem 35 anos e ingressou na Banda Sinai em 2004, como contrabaixista. Por motivo de trabalho, morou fora da cidade por, aproximadamente, quatro anos. Quando retornou à Bagé, foi convidado pelo líder da banda, na época, para que assumisse o seu lugar à frente do grupo. Micael teve seu primeiro contato com a música brincando de *show* de calouros com os amigos. Aos 12 anos sua mãe o presenteou com um teclado, um violão, e com aulas particulares com um professor de música. Desde então, começou a “pegar gosto” pelos instrumentos musicais e teve a sua curiosidade musical despertada. Ouvia as músicas e procurava as notas musicais que se “encaixassem” naquilo que ouvia

tocar. Colocava um peso em cima de uma tecla do teclado, que ficava soando, e imitava, com a voz, o som que era emitido, memorizando o nome da nota. Após memorizar uma, passava a outro som. Gostava de ficar ali, explorando a sonoridade de seus instrumentos. Quando começou a cantar na igreja, além de tocar, precisava escolher seu repertório musical. Com isso, foi buscar referências vocais em cantores com os quais se identificava com as letras. Além da voz do cantor principal, ouvia e buscava imitar os *backing vocals* (vocais de apoio), ou os cantores que acompanham a voz principal, executando a mesma linha melódica que produziam, ou uma linha diferente.

Ezequiel tem 18 anos de idade e começou a aprender música aos oito anos, durante seis meses, com seu padrasto, que é professor de teoria musical, piano, teclado e violão. Após esse tempo, seguiu estudando sozinho, pesquisando as músicas na internet e “tirando [música] de ouvido”. Há um ano toca na Banda Sinai.

Micael e Ezequiel tiveram algo em comum: o incentivo da família para começar a tocar um instrumento musical. Lorenzetti (2015, p. 73) afirma que “a família assume relevante papel na aprendizagem musical, havendo, em alguns casos, estreita relação com a própria vivência musical da igreja”. Além de terem ganhado um instrumento musical quando crianças, tanto a mãe de Micael quanto o padrasto de Ezequiel estiveram ligados a uma instituição religiosa, o que, de uma forma ou outra, pode ter servido como direcionamento para a vida musical destes entrevistados dentro da igreja.

Maicon tem 28 anos e integra o grupo há um ano. Suas práticas musicais ocorreram, inicialmente, na igreja, onde aprendeu, segundo ele, “o básico dos básicos”, e então seguiu tirando músicas “de ouvido”. Laura é esposa de Micael e canta na banda há 10 anos. Tem 40 anos e começou cantando nos cultos da igreja realizados nos bairros, sem acompanhamento de instrumento musical. Élder, que tem 36 anos, começou a cantar no coro da igreja e, após aproximadamente três anos, foi convidado a cantar na Sinai, integrando a banda há dez anos.

Entre Maicon, Laura e Élder também existe uma semelhança, já que começaram seu aprendizado musical no cotidiano das atividades da igreja. Lorenzetti (2015) aponta que “os processos de aprendizagem que ocorrem na

igreja, não são fixos e nem isolados, mas acontecem de maneira dinâmica e estão interligados” a outras atividades (LORENZETTI, 2015, p. 90).

Os demais participantes da banda são o baterista Abner, de 21 anos, e a tecladista Taimene, de 20 anos, que não puderam estar presentes no dia da entrevista. Abner é filho do pastor da igreja, toca desde pequeno, tendo estudado no Instituto Municipal de Belas Artes, o conservatório de Bagé. Taimene, conforme os relatos de Micael, chegou à banda tocando o “feijão com arroz”, e hoje já consegue tirar músicas “de ouvido” com mais facilidade.

4.2 Requisitos para ingresso na banda

Conforme Micael, atualmente a Sinai está completa, não precisando de novos integrantes. Quando há essa necessidade, dão preferência a músicos que estão aprendendo a tocar e cantar para que possam “investir neles”, e deu o exemplo da tecladista que, quando entrou na banda, tocava “o básico”, e foi estimulada a ouvir e a tocar músicas no seu instrumento. Outra característica procurada nos músicos, segundo Micael, é a humildade:

Eu, particularmente, não sou fã de gente que toca demais, pra caramba e tal, porque ali ninguém toca demais pra caramba, cada um dá o seu melhor, e ali o melhor de cada um dá um som agradável. Então o requisito pra entrar na banda, a palavra seria humildade, eu acho, reconhecer que a gente tá ali pra tocar todo mundo junto, tá ali pra aprender todo mundo junto. O requisito pra entrar na banda seria humildade, não tem outra coisa”. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Enquanto Micael falava, Maicon acrescentou a palavra “compromisso”, que foi bem recebida na conversa. Todos concordaram que o músico precisa, antes de tudo, estar compromissado com o grupo, com os ensaios e as apresentações. Conforme o relato de Micael, a humildade tem a ver com o músico não buscar se sobressair aos demais e estar disposto a aprender. Cita sua tecladista como exemplo:

Ela sabia também o arroz e o feijão ou só o arroz, nem o feijão não sabia! Dentro dali a gente vai se reunindo e tentando ensinar: é assim, é assado. Hoje ela

consegue tocar de ouvido, hoje ela consegue tirar uma música. Eu consigo cantar e ela consegue procurar a nota e tocar e segue tocando na sequência, mas foi tudo assim... fruto do quê? Também da persistência dela de se dedicar, enfim. Em tese, eu gosto de trabalhar com pessoas que digam pra mim assim: 'Ó, eu não sei nada!' (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2).

Porque existe uma diferença na experiência musical dos músicos da Banda Sinai - uns com mais tempo de prática e outros com menos -, é que a escolha do repertório precisa ser feita avaliando alguns critérios tais como dificuldades que alguns deles terão para tocar determinada música, entre outros que veremos no subcapítulo seguinte.

4.2 Como o repertório é escolhido

São sete músicos, cada um com seus gostos musicais que, embora sigam uma mesma linhagem religiosa, têm, ainda assim, diversos gêneros musicais como opção. Segundo os entrevistados, todos dão sugestão de repertório musical. Durante o momento dos louvores, as letras das músicas são projetadas para que o público presente possa acompanhá-las. Dessa forma, as músicas precisam ser escolhidas pelo grupo com antecedência. As sugestões de repertório são compartilhadas através do *WhatsApp* (plataforma digital de compartilhamento de mensagens de forma instantânea pelo celular) e, no momento do ensaio, são selecionadas aquelas músicas que serão tocadas no dia da ministração. Essa seleção envolve, para a banda, alguns requisitos, tais como a dificuldade que os instrumentistas terão para tocar a peça, por esta ser complexa para eles ou para os cantores. Por estas questões, existe uma necessidade de adequação a cada música escolhida para compor o repertório. A voz é uma das maiores preocupações do líder da banda. Durante a entrevista, este trata diversas vezes da parte vocal como aquela com a maior necessidade de adequação, o que implica diretamente a escolha do repertório. Nas apresentações da banda, nem sempre é o líder que faz a interlocução entre uma música e outra. Este momento de fala entre as canções é chamado ministração. Os termos ministrar, ou ministração, que encontramos repetidas vezes nas falas dos entrevistados, é explicado por Reck (2011) como o momento em que “o

músico não apenas presta uma homenagem a Deus, mas se entrega, para que através dele possa fluir a bênção do Espírito Santo sobre as pessoas” (RECK, 2011, p. 95). Então, a escolha do repertório está ligada, também, ao cantor responsável pela ministração da música. Para Micael, essa canção precisa adequar-se à voz deste cantor: *“Isso depende de quem vai ministrar... muito de quem vai ministrar. O tom das músicas vai ser basicamente de quem vai ministrar, de quem tá ministrando. Depende da extensão vocal de cada um”*. (MICAEL, 2019. ENTREVISTA 2)

Na primeira entrevista que realizei apenas com o líder, este revelou que, para a escolha do repertório, além do grau de dificuldade que a banda teria para tocar determinada música, também o lado emocional importa, conforme o que sente ao ouvir determinada canção, bem como em sua percepção do quanto a letra provocará um sentimento em si mesmo e nos ouvintes: *“A questão de escolher a música que a gente vai tocar, acho que é mais espiritual mesmo. Sentir que ali vai fluir o que Deus quer. Eu vejo se a letra é boa, que Deus vai abençoar”*. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 1) Exemplificando, Micael refere-se a fazer com que uma pessoa que chegou à igreja desanimada, sintasse encorajada ao ouvir determinada canção. Conforme Schmeling (2005), “a letra de uma canção tem um tema, que é elemento de uma narrativa, de um enredo, ou de uma ambientação que [...] cham[a] a atenção” do ouvinte (SCHMELING, 2005, p. 103).

Em sua pesquisa, a autora traz essa abordagem da escolha das músicas, pelos entrevistados, dependendo do estado emocional em que se encontravam ou mesmo no que acreditavam que a música pudesse lhes causar emocionalmente. Um de seus entrevistados disse gostar de ouvir músicas que o “ativem”, dando a entender que certas canções têm o poder de mudar o seu humor (SCHMELING, 2005, p. 66-67). De forma semelhante, os músicos da Banda Sinai, principalmente aquele que está como responsável por ministrar, se baseia, primeiramente, no sentimento que a música lhe provoca. Schmeling (2005) afirma que a expressão no cantar está ligada ao sentimento do cantor: “Assim, cantar é uma consequência do estado emocional da pessoa, pois a voz é uma forma de auto expressão” (SCHMELING, 2005, p. 79).

5. APRENDIZAGENS MUSICAIS INDIVIDUAIS E COLETIVAS

5.1 Aprendizagens musicais individuais: Ouvir/adequar

A escuta intencional tem por objetivo a aprendizagem. É por esse meio que se busca apreender algo para colocar em uso após a experiência. Esse é o tipo de audição que o músico emprega, por exemplo, aprendendo a tocar uma cópia exata ou cover de uma canção. Dessa maneira, na música popular, ele cria ou reproduz um tipo de notação mental ou escrita da harmonia, da forma e de outras propriedades da canção, por meio da qual ele poderá colocar em ordem o seu aprendizado para estar disponível em outro contexto ou na tarefa analítica de exercícios. A escuta atenta pode envolver a audição no mesmo nível de detalhamento da escuta intencional, sem um objetivo específico de aprendizagem. Não tem por intenção algo como saber tocar, lembrar, comparar ou descrever as propriedades da música posteriormente. A escuta distraída refere-se a momentos nos quais a música está sendo ouvida sem outro objetivo do que diversão ou entretenimento. (GREEN, 2000 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2011, p.30)

Tanto Laura como Élder revelam que procuram escutar a música já tentando encaixar a própria voz à do intérprete da canção. Caso não seja possível, passam para um segundo passo - o de adequação às suas extensões vocais - que é trocar a tonalidade da música. Conforme Delanno (2000, p. 55), a escolha da tonalidade “vai depender da extensão vocal do cantor (qual a nota mais grave e mais aguda que alcança com conforto) e da extensão da melodia da música”. Como Laura e Élder, Micael desenvolve este mesmo processo, tanto na voz quanto no instrumento. Segundo ele, existem músicas mais difíceis de serem tocadas no instrumento e, por isso, é necessário fazer a mudança de tonalidade da música: *“tem músicas complexas, muito acorde, muita quebrada no meio da música, por exemplo. As músicas que são ricas em arranjos e instrumentos a gente adequa para a nossa realidade”*. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Micael explica, ainda, que o principal cuidado que a banda tem é com a parte vocal:

A gente procura adequar à nossa realidade, à nossa voz. Por exemplo, como eu digo, quem dita primeiro o tom da música é a voz; depois é que entram os instrumentos. Não são os instrumentistas, que vão dar [ditar a tonalidade]. A original é em sol, e tem que cantar em sol... mas aí a minha voz... o máximo que

eu alcanço é em Fá, é em mi... tchê, então vamos de Fá e de Mi! Quem dita a tonalidade é a voz. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Esta percepção do líder da banda está ligada ao fato de que ele próprio, além de instrumentista, é também cantor. Eu, particularmente, já acompanhei músicos, dentro da igreja, que não têm essa percepção. O instrumentista escolhia uma tonalidade confortável para tocar, na qual a voz não se encaixava, onde quem o acompanhava precisava cantar ou grave ou agudo demais. No caso de Micael, a prática de cantar há tantos anos fez com que ele adquirisse esse cuidado com a parte vocal. A sua própria experiência como cantor traz esse conhecimento de que os instrumentos são para acompanhamento da voz. A maioria das vezes canta em cultos, onde o momento do louvor dura um tempo aproximado de uma hora, no mínimo uma vez por mês, conforme a banda é escalada, sem contar o período de ensaios. Para um músico que acompanhará a parte vocal com seu instrumento musical, por mais que determinada tonalidade seja difícil de tocar, isso demandará dele mais tempo de ensaio e, no caso de uso prolongado deste instrumento, acarretará, no máximo, a necessidade de manutenção - ou, por pior que seja - na troca deste. A voz, no entanto, não pode ser trocada por outra, ainda mais que os próprios cantores da Sinai admitem que sentem falta de obter mais conhecimento sobre os cuidados vocais e que, algumas vezes, após a ministração, sentem rouquidão e cansaço vocal. Uma das entrevistadas de Schmeling (2005) faz essa comparação entre a parte vocal e a instrumental, considerando que a voz é mais difícil de ser controlada do que um instrumento musical, que pode ser controlado pelos dedos (SCHMELING, 2005, p. 79). Buscando a aprendizagem, os três cantores da banda, Micael, Laura e Élder fazem das mídias uma ferramenta, também conscientes dos cuidados da voz.

5.1.1 O uso de recursos midiáticos: vídeos do *Youtube*

Quando falamos em aperfeiçoamento, ou quando a pergunta foi de que forma investem em sua aprendizagem, as mídias aparecem como ferramentas de aprendizagens musicais. Elas são utilizadas desde o momento da escolha do repertório, quando os integrantes da banda compartilham suas sugestões

musicais através do aplicativo para celular *WhatsApp*. Ali, os integrantes da banda começam o aprendizado de uma nova canção ou passam a conhecer o gosto musical dos companheiros de grupo. Essa ferramenta otimiza o tempo até mesmo dos ensaios. A maioria dos entrevistados alegou falta de tempo com os afazeres do dia-a-dia, emprego, escola, família. Além disso, com os eventos da igreja. Assim, o *WhatsApp* propicia uma troca de informações que, pessoalmente, se tornaria mais difícil ou que ficariam esquecidas pela demora em se encontrarem.

Ainda com relação ao aprendizado, todos citam o *Youtube*, que é uma plataforma digital de compartilhamento de vídeos, e onde podem ser encontradas filmagens dos mais diversos conteúdos e, portanto, também de conteúdos musicais. Há desde vídeo-aulas ensinando a tocar um instrumento até técnicas de canto, por exemplo. Quando cheguei ao local da entrevista, inclusive, os entrevistados estavam assistindo, no *Youtube*, o vídeo do *show* do cantor Mauro Henrique (cantor, multi-instrumentista e produtor musical, mais conhecido pelo seu trabalho como cantor da Banda Oficina G3), que ficou durante todo o tempo da entrevista como música de fundo, durante a conversa. Todos, sem exceção, citam o *Youtube* como ferramenta de aprendizagem. Élder comenta que começou a estudar o aparelho fonador assistindo vídeos e descobriu a necessidade de hidratar as pregas vocais: “Eu comecei agora a trabalhar a corda vocal; eu tô utilizando nebulização, eu tô vendo os vídeos, como, ali, trabalhar melhor, umidificar, deixar mais tranquila a voz. Recém tô começando a compreender esse meio mais teórico. Então, eu vejo que é o início, para tentar agregar mais conhecimento”. Um dos motivos que faz com que busquem este recurso midiático é a falta de tempo. Élder chegou a ingressar no curso de licenciatura em música, no ano anterior ao meu ingresso, porém, precisou trancar a matrícula por não conseguir conciliar os horários do curso com os do seu trabalho. O *Youtube*, porém, está disponível à hora que o indivíduo conseguir acessar, permitindo, também, pausar o vídeo e dar sequência na hora em que tiver disponibilidade e por quantas vezes achar necessário, bem como pular conteúdos que considere desinteressantes. Schmeling (2005), citando Souza (2000), salienta que “o computador e as novas tecnologias “acabam criando uma temporalidade única, assentada na veiculação intermitente de informações’. Assim, por exemplo, pela internet, as pessoas podem procurar um assunto que lhes interessa. Essa mídia

diferencia-se dos meios tradicionais por sua interatividade efetiva. (Souza, 2000 p. 49, *apud* SCHMELING, 2005, p. 26). Corrêa (2008), de forma semelhante, destaca que a internet é uma fonte de aprendizagem que pode ser acessada sem custo financeiro e ainda oportuniza comparar conteúdos e escolher o que lhe for mais útil naquele momento (CORRÊA, 2008, p. 36). Quando acessamos o YouTube e digitamos um tema para pesquisa, abrem-se novas opções de vídeos que tratam do mesmo assunto ou semelhantes. Abre-se uma biblioteca virtual.

Laura usa o mesmo processo de aprendizagem para cantar: *“Eu também faço isso que o Élder falou e procuro escutar. Eu assisto bastante vídeo, pesquiso e tento copiar uma segunda voz”*. (LAURA, 2019) Os instrumentistas Ezequiel e Maicon fazem, da mesma forma, uso do *YouTube* como ferramenta de aprendizagem.

As mídias acompanham todas as ações da banda e, no que diz respeito ao aperfeiçoamento, segue presente. Maicon traz, mais uma vez, o *Youtube* como auxílio no aprendizado: *“Da minha parte, eu procuro olhar vídeo também. Aprender, mas não muito teórico, eu sou mais prático”*. (MAICON, 2019) Élder, da mesma forma, trabalha a voz assistindo vídeos, porém vê necessidade em buscar aperfeiçoamento:

Eu vejo assim, como a gente falou, né? A gente consegue fazer uma música legal, mas imagina se nós tivéssemos um conhecimento teórico! Em cima do que a gente já consegue fazer, seria muito melhor, eu acho, né? Pelo menos é o que eu entendo, é o que dá pra se entender, pela essência da música, do conhecimento, é o que eu vejo, assim. (Élder, 2019)

Laura traz o aprendizado adquirido no projeto de práticas vocais coletivas, aberto à comunidade interna e externa da Universidade Federal do Pampa:

Ah eu vou fazer propaganda do Baque [do Pampa] ... eu estou gostando muito de participar do Baque, que ensina bastante, principalmente em aquecimento, que a gente não tem nenhum. Ficava louca de dor de garganta. Então, eu gostei muito! (LAURA, 2019)

5.1.2 A divisão em diferentes vozes: procedimentos

Os cantores e cantoras da banda escolhem determinados momentos da música para realizar a abertura de vozes. Por vezes, o fazem no início da canção, mas preferem, “principalmente”, o refrão.

Quando começou sua trajetória musical, Micael se detinha em ouvir e tentar compreender o caminho que diferentes vozes seguiam nas canções, sem auxílio de um professor de canto, apenas ouvindo e buscando acompanhar, com sua própria voz, fazendo uma análise da parte instrumental e vocal. É provável que esta forma de aprendizagem utilizada por ele até hoje o tenha feito internalizar caminhos para criar acompanhamentos vocais “instintivamente”. Nesse sentido, e conforme Corrêa, “a prática da reprodução e da imitação vai levando às descobertas, à sedimentação de conhecimentos e, através da dedução, ao estabelecimento de relações” (CORRÊA, 2000, p. 17). Na pesquisa de Corrêa (2008), que trata da auto aprendizagem do violão, por jovens, sem acompanhamento de um professor, um dos caminhos utilizados por eles para tirar uma música no instrumento musical era principalmente o de comparar os sons da música original com o que conseguiam fazer no violão. Em alguns momentos, realizavam substituições, de forma instintiva, no jeito de tocar e posicionar os dedos no instrumento. Por vezes, criavam sua própria maneira de tocar buscando um som que fosse o mais próximo do que percebiam na música original. Um dos entrevistados do autor diz que tentava deduzir que corda deveria apertar para que saísse o som da música que queria tirar: “Eu deduzi que fosse assim. Não sei se estava certo ou errado: saiu a música. A música saiu. Eu comecei a fazer isso e acostumei” (CORRÊA, 2008, p. 17). Micael usa uma técnica parecida para criar as sobreposições de vozes:

A voz não tem muita explicação, como se tivesse a voz na cabeça e aí canta. Eu procuro ter o ouvido afinado já, na hora eu vejo quando tô cantando e vem uma segunda voz. O nome técnico eu não sei: soprano, contralto, não sei qual seria o certo falar! Eu falo segunda e terceira voz. Eu procuro cantar e aí soa. Quando vê

que não soou bem, é que tá errado. Sei lá, não tem explicação, como se tivesse a voz na tua cabeça, de tanto a gente escutar e escutar backing. Eu gosto bastante de escutar música soul, coral, música negra. Então acostuma escutar, e de tanto escutar fica as vozes na cabeça. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Quando Micael se refere à segunda e terceira voz, o diz como forma de identificar que existem outras linhas melódicas sendo realizadas vocalmente que diferem do que a voz do solista está fazendo. Por exemplo, se duas pessoas estão cantando a parte principal, o solo, ambas são denominadas, por ele, como primeira voz. No momento em que outras vozes começam a entrar na canção, fazendo uma outra melodia simultânea, estas são chamadas de segunda e terceira voz (podem haver mais vozes também). Laura explica da seguinte maneira a nomenclatura dada por Micael: *“Quando ele fala de terceira voz, é quando ele canta junto com o Élder... aí ele deixa o Élder e tenta se aventurar em outra voz”*. (LAURA, 2019) Interessante o fato de que Laura faça uso do verbo “aventurar-se”. Em uma aventura podem haver imprevistos ou acidentes de percurso no desbravar de novos caminhos. Quando Micael diz que avalia se o que está criando naquele momento *“soa bem ou não”* auditivamente, nada mais é do que conduzir a própria voz numa aventura exploratória pela canção, até alcançar o êxito na sua trajetória, que seria fazer soar bem ao ouvido as vozes simultâneas.

Um dos entrevistados de Schmeling (2005) explica o seu processo de criação de uma segunda voz de forma semelhante ao que dizem meus colaboradores da pesquisa. Conforme a análise da pesquisadora:

Para ele “tirar” a primeira voz ou voz principal não é difícil, mas salienta que a segunda voz exige muitas tentativas: *“Segunda voz é uma coisa que eu batalho, batalho...de vez em quando eu consigo”* vou “ouvindo a música e vou cantando junto. Além de “tentar tirar a segunda voz” ele também improvisa: *“eu boto a voz, sei lá, eu imagino que tem que ser tal barulho, daí eu tento fazer com a minha voz o barulho, que eu acho que tem que ser”,* e conclui, *“é extremamente pelo ouvido, daí em seguida, eu vejo como ficou”*. (SCHMELING, 2005, p. 149).

Na pesquisa de Schmeling (2005) lemos o relato de um jovem que também busca referências, assim como Micael, em cantores, nas mídias. Neste caso, o entrevistado faz menção ao cantor Ed Motta e à forma como aprende, ao ouvir

suas músicas, às maneiras diferentes de cantar improvisando (SCHMELING, 2005, p. 91). Os cantores Laura e Élder tem por prática ouvir as músicas do seu repertório e, no caso de não serem os solistas da canção, já procuram fazer uma voz de acompanhamento. Ambos criam essas vozes “de ouvido”, ouvem o que o solista ou a solista está cantando e criam uma outra voz simultânea. Élder explica que o primeiro passo é ouvir a primeira voz e buscar fazer uma outra voz de acompanhamento:

A minha maneira é ouvir. Se tem uma determinada música que a gente vai cantar e que já tem outras vozes, eu tento acompanhar uma voz diferente do que a voz principal tá fazendo. Então, eu tento acompanhar essa voz pra não fazer o que a principal tá fazendo. Eu busco mais ou menos essa ideia que eu tenho sobre o que eu posso fazer diferente no cantar, além da primeira [voz]. (ÉLDER, 2019)

Um dos entrevistados de Schmeling (2005) faz um processo semelhante ao de Élder na construção de improvisos vocais e segunda voz: “Para fazer improvisos e as segundas vozes das músicas, Dudu as ouve, analisa suas composições, observa como o arranjo é feito, vê o que lhe chama atenção, imagina um acompanhamento, uma frase musical diferente” (SCHMELING, 2005, p. 91).

Laura, ao descrever o seu processo de criação, diz que o que faz não é uma segunda voz, mas, sim, apenas uma voz diferente do que o solista está fazendo, e de forma semelhante aos outros cantores, se apoia no ouvir para criar:

Eu escuto também a música que o Micael tem, e aí eu tento fazer alguma coisa diferente. [...] Se eu vejo que não vou alcançar, que não vai dar, faço do meu jeito. Às vezes parece que a voz vem da cabeça, não sei explicar, surge assim, mas eu me seguro bastante, tenho medo de errar, não sei explicar. (LAURA, 2019)

Schmeling (2005) considera que a relação cantar/acompanhar/imitar os cantores por meio das mídias não é uma imitação passiva:

A imitação mostra-se como uma (re)interpretação do que estão ouvindo ou reproduzindo. Em primeira instância, cantam, reproduzindo a canção, na letra, nas inflexões vocais, no fraseado, no ritmo, entre outros aspectos,

tentando chegar o mais próximo possível do que ouvem. Demonstram ter consciência das suas possibilidades vocais, de que existem diferenças entre cada voz, e, dessa maneira, procuram “a sua maneira de cantar” transformando o original e assim transcendendo à mera imitação. (SCHMELING, 2005, p. 156).

Quando falamos de imitação, precisamos sempre de uma referência, de um modelo para ser imitado. No caminho para a construção de outras vozes nas canções, existem influências tanto dos vídeos de cantores que os vocalistas da Banda Sinai acompanham no *YouTube*, quanto dos exemplos dentro da igreja e, porque não dizer, do próprio líder. Micael tem uma emissão vocal potente, canta com a voz afinada com base na afinação dos instrumentos musicais, demonstrando segurança tanto para cantar quanto tocar. Acredito que em seu líder está a principal referência para os instrumentistas, cantores e cantora da banda. Para criar uma segunda voz de forma “instintiva”, como fazem na Sinai, é básico que a voz principal esteja cantando de forma correta, no que diz respeito à afinação vocal. Todo esse processo é desenvolvido durante os ensaios.

5.2 Aprendizagens musicais coletivas: o ensaio

A aprendizagem musical dos integrantes da Banda passa por dois momentos, o virtual e o presencial. O contato com o repertório musical se inicia pelo *WhatsApp*, quando os músicos compartilham as suas músicas e conversam sobre elas, através da troca de mensagens. Élder explica esse processo da seguinte forma:

Através do WhatsApp a gente decide: Ah, não! Eu vou cantar essa! E aí então... se eu vou cantar determinada música, a Laura já vai pensando, eu acho, numa segunda voz e, no ensaio, a gente decide, ali, como adaptar melhor. Geralmente, a gente já sai conversados, com algumas músicas. Como já é de costume, a gente chega lá e faz a adaptação. Se ficou bem aquela música pra tocar, a gente toca. Se não, a gente muda também, né? Não é que a gente vá tocar aquelas que a gente escolheu, por exemplo, cinco músicas... mas a gente chega lá e vê... se ficou boa para tocar, a gente toca. Se não, a gente pode ir acrescentando ou modificando também... (ÉLDER, 2019)

Até o momento da entrevista, as letras das músicas ainda precisavam ser digitadas, antes do culto, para que, no momento do louvor, fossem projetadas através do projetor. Porém, mais recentemente, a igreja adquiriu um programa com o qual é possível encontrar, com agilidade, as letras das músicas, disponíveis em um *software*. Isso permite que as bandas toquem quaisquer louvores, na hora do culto, dispensando-as de passarem a letra previamente para o técnico de som, como era feito antes. Essa preocupação com as letras era, inclusive, uma limitadora da performance das bandas nos cultos, já que todas as músicas precisavam ser enviadas aos técnicos antecipadamente.

O segundo momento da aprendizagem musical é o presencial, quando os músicos encontram-se pessoalmente e fazem os ajustes no repertório musical escolhido previamente pelo *WhatsApp*. No ensaio são feitas as adequações “à realidade da banda”. Conforme seu líder, existem músicas mais difíceis de serem tocadas, “músicas com muita quebrada”. Este é um dos motivos pelo qual a banda não se prende totalmente à tonalidade original das músicas escolhidas. Para Élder, prender-se ao original da música pode ser arriscado “e não dar certo, ficar feio”. Para Micael, a música original serve apenas como parâmetro, porém vê a necessidade de adequar à realidade da banda “para ficar bonitinho, mas dentro da possibilidade de cada um. A gente vai tirar a música, às vezes, e tem um sopro, tem duas, três guitarras, tantos violões. Guitarra, teclado e bateria, esses são os nossos instrumentos. A gente adequa à nossa realidade”. Neste caso, existe a necessidade de um novo arranjo que se adapte à estrutura da banda. Nos ensaios, esses arranjos são feitos de forma quase que instantânea. Reestruturam a canção, dentro das suas possibilidades, fazendo uso dos instrumentos musicais que possuem. Essa é a hora em que aparece a criatividade de cada um, o que pede um raciocínio lógico e rápido, baseado, mais uma vez, na audição e na experiência musical.

Reck (2011), em sua pesquisa, abordou essa adequação feita pelas bandas:

As mudanças na tonalidade, instrumentação e na estrutura constituem uma prática que permite adaptar a música às necessidades e possibilidades do grupo, negando uma reprodução fiel do original. Desloca-se a intenção de reproduzir determinado material sonoro para a reconfiguração desse material e sua execução a partir de aproximações com o original. Nos ensaios, a prática de criar versões abre espaço para a criatividade e a reinvenção, pois possibilita que a banda, o grupo, ou o músico, realize um diálogo entre o que deve, o que pode, e o que quer fazer, sem perder de

vista o resultado final.(RECK, 2011, p. 121).

O tempo de convivência musical de cada um conta nesse processo. Tanto os instrumentistas quanto os cantores primeiramente ouvem o que o companheiro ou companheira está fazendo e criam algo, a partir do seu instrumento musical, na mesma hora. Algo que “soe bem”. Se não “soar bem”, refazem e vão montando, como que um quebra-cabeças auditivo. Examinam a primeira peça e vão buscando encaixar as demais, até que formem a figura proposta, ou ao menos cheguem próximos dela.

Conforme Lacorte e Galvão (2007), este é um processo que vai além do tocar, mas está associado ao ouvir e compor

Tocar, compor e ouvir são alguns dos caminhos que os músicos populares percorrem na trajetória do seu aprendizado. Essas três formas de vivência musical envolvem conhecimentos em comum, que não distinguem tanto entre si. O tocar envolve exploração sonora através de instrumentos musicais ou da própria voz na busca de uma sonoridade que agrade os ouvidos e/ou faça algum sentido para o executante O compor abrange o âmbito das atividades musicalmente criativas, incluindo improvisação. E ouvir é o produto implícito nas duas atividades anteriores. (GREEN, 2001 *apud* LACORTE; GALVÃO, 2011).

Para Micael, ouvir a música original serve apenas como referência quanto à letra da canção e à melodia principal. Podemos comparar a um manequim que vai sendo vestido com as roupas de cada um até que, aos olhos do conjunto, haja uma “boa aparência”. Neste caso, não percebida pelos olhos, mas sim, pelos ouvidos. Um ponto interessante a comentar é que muitos desses ensaios acontecem momentos antes da ministração no culto. Muitas vezes, os integrantes da banda não conseguem achar tempo em comum para ensaiar antes do dia em que estão escalados para o louvor. Por isso, chegam aproximadamente uma hora antes do início do culto, no tempo que deveria ser para passagem de som e, ali, selecionam e passam as músicas que tocarão mais tarde:

A passagem de som, realizada antes do culto, é importante para a organização da sonorização e dos instrumentos, assim como uma última oportunidade para ajustar alguns detalhes musicais. O cast flutuante do ministério de louvor exige que algumas situações imprevistas sejam rapidamente contornadas, como a falta de algum instrumentista no ensaio ou mesmo no dia do culto. (RECK, 2011, p.121).

Por fim, a passagem de som, em alguns dias, transforma-se em ensaio. A Banda Sinai, de maneira semelhante à referência feita por Reck (2011), também tem de lidar com imprevistos como a falta de algum integrante no dia, além de, em alguns casos, ter de ensaiar de forma rápida, nesse curto espaço de tempo, pela impossibilidade de ensaios anteriores. Assisti um ensaio da banda, marcado uma hora antes da ministração no culto, no qual ensaiaram duas músicas, sem que eu tivesse a intenção de observá-los com foco em minha pesquisa. Provavelmente pelo tempo que tocam juntos, pelo conhecimento do próprio repertório, de já terem tocado em grupo a mesma música, muitas vezes, tocaram a canção do início ao fim, sem interrupções, como se tivessem ensaiado previamente. Ocuparam-se a maior parte deste ensaio ajustando o som, junto ao técnico de áudio. Testaram a intensidade dos instrumentos, um em relação ao outro, ajustaram os microfones quanto ao timbre vocal dos cantores. Tudo supervisionado por Micael. E logo já era o início do culto.

Quanto às ministrações, tive a atenção chamada por certos procedimentos que os músicos utilizam. Por exemplo, a comunicação entre eles é direcionada pelo líder. Micael tem o controle, na maioria das vezes, sobre as dinâmicas das músicas. Pude perceber que a banda posiciona-se ao seu redor, a ponto que todos consigam visualizar o seu gesto, de colocar a mão direita nas costas, para o comando do grupo. Essa é a maneira de o líder levar a banda a parar a música em determinada estrofe, a diminuir a intensidade dos instrumentos ou das vozes. Este seu movimento é quase imperceptível, e os olhos dos instrumentistas e cantores estão sempre direcionados a estes comandos. Quanto ao andamento, percebi que o líder faz uma contagem, no início da música, para que todos comecem a tocar ao mesmo tempo, ou então começa a tocar a canção e os demais instrumentos o vão acompanhando. Se algum dos músicos perde o andamento, Micael olha para ele ou ela e faz um gesto com uma das mãos, marcando o tempo, para que este alinhe-se aos demais instrumentos. Essa conversa gestual que o líder tem com a banda é principalmente feita com o baterista, que também faz, em alguns momentos, a contagem do tempo para iniciar algumas canções.

Outro fato interessante é o que diz Freitas (2015) em sua pesquisa, da influência que um líder de louvor tem na escolha musical tanto dos seus liderados quanto dos ouvintes que estão presentes durante as suas apresentações:

Precisamos estar cientes de que todos estes líderes exercem grande influência musical em seus liderados, e não apenas neles, mas também em toda a congregação à qual está direcionado o seu trabalho. Mesmo aqueles que não possuem atividades mais voltadas à técnica musical, estão sem dúvida, causando influência no gosto, na performance e no aprendizado musical com cada um com quem trabalha. (FREITAS, 2015, p. 9).

Um exemplo do que afirma o autor é que as músicas que são tocadas nas congregações dos bairros, durante a semana são, na maioria, as do repertório dos cultos de domingo, mesmo que cantadas por pessoas que não fazem parte diretamente do ministério de louvor e nem são instrumentistas. Assim podemos considerar que os espectadores dos momentos de louvor na igreja estão também aprendendo música.

Corrêa (2008) traz outra questão quanto à autoaprendizagem, na reprodução do que se ouve e vê nos materiais gravados, e a prática solitária até alcançar a sonoridade desejada, e aponta para a necessidade de interagir e compartilhar este aprendizado com outras pessoas, sejam elas o professor ou os amigos que também tocam. As relações interpessoais geram trocas e aperfeiçoamento mútuo (CORRÊA, 2008, p. 29).

O líder da banda tem facilidade em encontrar, no instrumento, a tonalidade em que a voz está cantando. Segue um exemplo da prioridade dada, pela banda, à voz na escolha das tonalidades das músicas:

A gente procura adequar à nossa realidade, à nossa voz. Quem dita o tom [sic] da música, primeiro, é a voz. Depois é que entram os instrumentos que a gente tem. A pessoa que vai cantar, vai ministrar, vai cantar a música, a gente vê, adequa. Ela começa a cantar. Praticamente, os instrumentistas, aqui, a gente toca de ouvido. Então, a gente vai procurando o tom até se adequar na voz da pessoa que canta. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Percebe-se um exercício inverso ao que fazia na sua infância, quando imitava o som das notas do teclado com a própria voz. Micael demonstra a mesma confiança nos demais músicos da banda:

O Zeque, o Maicon também, à princípio, todo mundo consegue procurar o tom. Sempre tem alguém que vai achar o tom. Por mais que tenha um que outro que vai encontrar dificuldade, sempre tem alguém que vai encontrar o tom: Ó, o tom [sic] é esse, pessoal! A gente vai, dá sequência, e se adequa conforme a voz. (MICAEL, 2019, ENTREVISTA 2)

Quanto à improvisação, Ezequiel diz que primeiro tenta acompanhar o tempo da música, depois segue a harmonia da canção. Maicon, de forma semelhante, diz buscar o andamento, acompanhando os demais instrumentos: *“Sou mais de pegar a escala e montar algo em cima... mas seguindo a base... eu gosto é de base”.* (MAICON, 2019)

Para Lacorte e Galvão (2011), procedimentos e resolução de problemas por tentativa e erro entre músicos populares são uma constante durante a aprendizagem por meio da audição (LACORTE; GALVÃO, 2011). Essa improvisação dos instrumentistas Maicon e Ezequiel se ampara em um prévio conhecimento musical que ambos possuem, na trajetória através da interação com outros músicos tocando em grupo, e também na análise que fazem do repertório que ouvem nas mídias. Através desse conjunto de fatores, criam táticas de criação musical.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha pesquisa teve, como objetivo geral, compreender os processos de aprendizagem musical da Banda Sinai, da Igreja Pentecostal *A Família de Deus*, a partir da perspectiva de seus integrantes. Como objetivos específicos, pretendeu investigar como o repertório musical é escolhido para os ensaios e descrever como ocorrem as aprendizagens musicais individuais e coletivas. Seguiu uma abordagem qualitativa que, segundo Yin (2010), busca estudar os significados do comportamento humano. Usei como técnica de coleta de dados a entrevista semi-estruturada, que combina perguntas escritas num roteiro, porém aberta a possibilidades de introduzir novas perguntas, propiciando um ambiente informal de conversa entre entrevistador e entrevistados.

São muitas as manifestações artísticas na Igreja *A Família de Deus*: dança, teatro, coro e as bandas. Gostaria de ter tempo para adentrar cada um desses mundos para realizar a pesquisa, porém o tempo para a construção de um trabalho de conclusão de curso, não seria o suficiente. Por este motivo, e principalmente porque o líder da banda investigada foi bastante acessível e disponível ao meu trabalho, escolhi, junto à minha orientadora, a Banda Sinai.

Para os ensaios, as aprendizagens musicais de seus integrantes acontecem em dois momentos. O primeiro, individual, ocorre em suas casas, após escolherem o repertório que tocarão nos cultos, através de conversas e sugestões de repertório pelo *WhatsApp*. Logo depois começam os ensaios em casa, e suas buscas, através das mídias eletrônicas, principalmente o *Youtube* - site mais citado pelos entrevistados -, no qual ouvem e assistem os vídeos por várias vezes, ouvindo para imitar a parte vocal e instrumental. Durante este momento de ouvir e repetir, começa a adequação, especialmente prezando o cuidado com a voz dos cantores. Para tal, procuram uma tonalidade em que as vozes, melhor se adaptem. Para o líder, o cuidado com a voz vem em primeiro lugar e os cantores precisam cantar dentro de suas extensões vocais.

A conversa final acontece no segundo momento dos ensaios, que é o presencial, onde reúnem-se na igreja ou na casa de um dos integrantes. É aí que testam, no coletivo, as descobertas feitas individualmente: se a voz que fizeram acompanhando o cantor do vídeo combina harmonicamente com a do cantor ou

cantora da banda; se as demais adequações funcionam como, por exemplo, a substituição de instrumentos que haviam na canção original e que a banda não possui.

Os integrantes da Sinai não têm a preocupação em copiar a música original tal como ela é, porém, buscam adaptá-la de forma que “soe bem” ao ouvido, dentro das possibilidades do que podem executar. Quanto à segunda voz, tanto os *backing vocals*, quanto o líder da banda - que também é cantor -, afirmam que criam as vozes ouvindo a primeira voz e buscam encaixar a sua própria voz executando outra linha melódica, até que o que está cantando seja “agradável” aos ouvidos. Não sabem explicar teoricamente essa construção em que as vozes se apresentam em suas cabeças como um arquivo sonoro que a primeira voz e a tonalidade da canção trazem à tona. É um processo de construção entre o ouvir e o executar, entre o ouvir e o cantar e cantar de novo até que “soe bem” aos seus ouvidos. Segundo eles, não há uma explicação lógica. Porém, todos os participantes afirmaram que são pesquisadores de novas ideias sonoras, que buscam conhecer novas técnicas, novas maneiras de cantar e tocar. Buscam nas mídias e, de tanto repeti-las, guardam em suas memórias para, no momento necessário, usarem. São arquivos sonoros que estão internalizados, sem data de entrada, nem origem. Sentem necessidade de aprimorar o que sabem, porém lhes falta tempo, pois nenhum dos entrevistados têm a música como meio de sobrevivência financeira.

A presente pesquisa revelou, para além da auto aprendizagem por meio das mídias, também o quanto a interação entre os integrantes da banda é formadora. Provavelmente não seja coincidência os instrumentistas, o cantor e a cantora buscarem os mesmos meios para aprendizagem; pode-se inferir que seja algo construído no coletivo, mesmo que de forma inconsciente. Novas pesquisas voltadas para a aprendizagem vocal nas instituições religiosas, com certeza, trarão sua contribuição.

Como pesquisadora, percebo que é importante investigar para revelar diferentes maneiras de aprender música. Adentrar no mundo destes músicos exigiu de mim movimentos importantes como o de preparação de um roteiro de questões para a entrevista que provocasse uma aproximação dos entrevistados sobre a temática da aprendizagem musical. Ter o cuidado em deixá-los confortáveis para revelar suas vivências e assegurar-lhes de que toda e qualquer

informação dada seria usada para os fins da pesquisa, de forma respeitosa e ética, sem a intenção de apontar erros, mas de conhecer o que envolve suas aprendizagens musicais.

Conhecer as especificidades na forma de indivíduos estudarem conteúdos musicais pode fazer-nos refletir sobre novos meios de ensinar música. Os próprios instrumentistas e cantores, ao obterem acesso a trabalhos com esse tipo de abordagem, descobrirão que suas formas de aprendizagens não estão distantes da realidade de vários outros músicos.

REFERÊNCIAS

- BODGAN, Robert. BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Portugal: Porto Editora. 1994.
- DELANNO, Cris. **Mais que nunca é preciso cantar: o novo método de técnica vocal**. Rio de Janeiro: Vitale, 2000.
- FREITAS, Marcus Vinicius. **Os diferentes perfis de liderança musical em vinte igrejas evangélicas e suas funções**. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15, 2015. Natal. Anais. Natal, 2015;
- KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Editora Vozes; Maceió: Edufal. 2013.
- LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. **Processos de aprendizagens de músicos populares: um estudo exploratório**. REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 17. Porto Alegre: ABEM, 2007.
- MINAYO, Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007
- NOVO, José Alessandro Dantas Dias. **Educação musical no espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa**. Dissertação (mestre em educação musical) - Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.
- OLIVEIRA, Miriã Daneris Valério D'avila. **A formação musical dos professores de música na IBC-Bagé**. Monografia (Licenciada em Música) - Universidade Federal do Pampa. Bagé, 2016.
- SOUZA, Jusamara (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- SCHMELING, Agnes. **Cantar com as mídias eletrônicas: um estudo de caso com jovens**. Dissertação (mestrado em educação musical) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.
- RECK, André Müller. **Práticas musicais cotidianas da cultura gospel: um estudo de caso no Ministério de louvor Somos Igreja**. Dissertação (mestrado em educação e artes) - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2011.

APÊNDICES**TERMO DE CESSÃO DE DIREITO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

(Lei no 9610, de 19 de fevereiro de 1998)

Pelo presente instrumento, eu,

portador/a do CPF no _____, RG no _____, telefone _____,
e-mail, _____,

autorizo graciosamente, sem limitação de tempo ou número de exibições, a utilização da minha imagem e/ou voz em registros realizados durante minha participação como colaborador/a para a pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso realizado pelo/a discente _____, orientado pela professora Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira.

Local/data: _____ de _____

de 2019.

Nome:

Assinatura:

Questões para as entrevistas

As seguintes questões fizeram parte do roteiro para a primeira entrevista apenas com o líder da banda e posteriormente com os cinco integrantes que puderam estar presentes na segunda entrevista:

1. Quais são as formações musicais anteriores?
2. Quando começou o interesse por tocar um instrumento musical?
3. Quando começou o interesse por cantar?
4. Período de preparação: como escolhem o repertório? Como fazem para aprender as músicas seja instrumental ou vocal?
5. O que vem primeiro na aprendizagem do repertório: a parte instrumental ou a vocal?
6. Qual a preocupação com a parte vocal? Fazem aquecimento vocal antes de cantar? Acha necessário exercícios de aquecimento vocal ou na sua maneira de ver, não fazem diferença? Existe perda de voz após as apresentações?
7. Como lida com sua voz?