

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MARIA PAULA DA ROSA GONÇALVES

**“CONHECER A VIDA DE CRISTO É TRANSFORMÁ-LA EM CANÇÃO”: UM
ESTUDO SOBRE COMPOSITORES DE MÚSICA CATÓLICA NA CIDADE DE
BAGÉ.**

**Bagé
2025**

MARIA PAULA DA ROSA GONÇALVES

“CONHECER A VIDA DE CRISTO É TRANSFORMÁ-LA EM CANÇÃO”: UM ESTUDO SOBRE COMPOSITORES DE MÚSICA CATÓLICA NA CIDADE DE BAGÉ.

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

Orientador: João Francisco de Souza Corrêa

**Bagé
2025**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

MARIA PAULA DA ROSA GONÇALVES

**"CONHECER A VIDA DE CRISTO É TRANSFORMÁ-LA EM CANÇÃO": UM ESTUDO SOBRE
COMPOSITORES DE MÚSICA CATÓLICA NA CIDADE DE BAGÉ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de 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: 15 de dezembro de 2025.

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Francisco de Souza Corrêa
Orientador
(UNIPAMPA)

Prof. Dr. André Müller Reck
(UNIPAMPA)

Profa. Dra. Michelle Arype Girardi Lorenzetti
(Arquidiocese de POA)



Assinado eletronicamente por **JOAO FRANCISCO DE SOUZA CORREA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 19/12/2025, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ANDRE MULLER RECK, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 19/12/2025, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Michelle Arype Girardi Lorenzetti, Usuário Externo**, em 19/12/2025, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1933838** e o código CRC **0F2EDF16**.

Referência: Processo nº 23100.006370/2024-11 SEI nº 1933838

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) .

G635c Gonçalves, Maria Paula da Rosa

“Conhecer a vida de cristo é transformá-la em canção”:
um estudo sobre compositores de música católica na cidade
de Bagé / Maria Paula da Rosa Gonçalves.

76 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)--
Universidade Federal do Pampa, MÚSICA, 2025.

"Orientação: João Francisco de Souza Corrêa".

1. Compositores. 2. Música católica. 3. Movimento de
Emaús. I. Título.

Aos meus pais, Sândria e Reginaldo.

AGRADECIMENTO

Desde pequena, aprendi com minha mãe um ditado importante: “Quem caminha sozinho pode até chegar mais rápido, mas quem caminha acompanhado certamente vai mais longe”. Este trabalho só se tornou possível graças às pessoas que trilharam esse caminho ao meu lado.

Primeiramente, agradeço a Deus pelo dom da vida. Foi Seu amor incondicional que me sustentou em cada etapa desta trajetória, especialmente nos momentos em que o medo e a ansiedade pareciam falar mais alto.

À minha família, por todo o amor e suporte. Em especial, agradeço aos meus pais, Sândria e Reginaldo, por todo o apoio, cuidado e dedicação que sempre tiveram comigo. Vocês são os pilares da minha vida, e eu os amo muito.

Ao Matheus, por me mostrar que o amor paciente e bondoso realmente existe. Deus sabia que eu precisava de você para completar esta etapa. Obrigada por tanto.

Ao meu orientador, Professor João, por todo o auxílio prestado não apenas na escrita deste trabalho, mas ao longo de toda a minha formação.

Aos demais professores e colegas que fizeram parte desta trajetória, meu sincero agradecimento pelos ensinamentos e pela parceria ao longo do caminho.

A todos os irmãos em Cristo que, de alguma forma, contribuíram para a minha formação, seja ensinando-me um acorde no violão, auxiliando na escrita deste trabalho ou simplesmente rezando por mim, meu sincero agradecimento.

“O Senhor é a minha força e a minha canção.”

Êxodo, 15:2

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo compreender os processos composicionais envolvidos na criação de músicas religiosas por compositores católicos da cidade de Bagé. Baseado nas afirmações trazidas pelo Concílio Vaticano II sobre o papel da música na Igreja e nas definições de Zanatta (2002), Birnfield (2003) e Weber (2016), buscou-se investigar os processos formativos desses compositores, a influência que a participação no Movimento de Emaús trouxe para sua atuação e quais foram os processos composicionais empregados em suas obras. A pesquisa teve um olhar qualitativo, realizando a coleta de dados por meio de entrevistas semiestruturadas com quatro compositores, utilizando transcrições para a análise dos relatos. As falas dos participantes evidenciaram que o problema composicional em seu processo criativo se revela na letra das canções, de forma que a mensagem a ser transmitida se torna o foco da composição. Os processos composicionais são caracterizados como intuitivos e experimentais, em que cada entrevistado utiliza sua bagagem musical para atingir seu objetivo composicional.

Palavras-Chave: compositores; música católica; movimento de Emaús.

ABSTRACT

The present work aimed to understand the compositional processes involved in the creation of religious music by Catholic composers from the city of Bagé. Based on the statements presented by the Second Vatican Council regarding the role of music in the Church, as well as on the definitions of Zanatta (2002), Birnfield (2003), and Weber (2016), the study sought to investigate these composers' formative processes, the influence that participation in the Emaús' Movement had on their artistic practice, and the compositional procedures employed in their works. The research adopted a qualitative approach, collecting data through semi-structured interviews with four composers and using interview transcriptions for narrative analysis. The participants' accounts showed that the compositional challenge in their creative process is revealed in the lyrics of the songs, making the message to be conveyed the central focus of the composition. The compositional processes are characterized as intuitive and experimental, in which each interviewee draws on their own musical background to achieve their compositional goals.

Keywords: composers; catholic music; Emaús' movement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folheto de Missa	42
Figuras 2, 3 e 4 – Fotos do CD cedido à pesquisa pela entrevistada Grace	53
Figura 5 – Cifra da música “Nossa Senhora Conquistadora”	54
Figura 6 – Letra da composição “Confissão”	55
Figura 7 – Letra da composição “Jesus é Cem”	55
Figura 8 – Letra da composição “Você e Eu”	56
Figura 9 – Letra da composição “Maria de Tantos Nomes”	57
Figura 10 – Cifra da composição “Terra Fértil”	58
Figura 11 – Cifra da composição “Transformados pelo Amor”	58
Figura 12 – Cifra da composição “Canção para Santa Cecília”	59
Figura 13 – Cifra da composição “Matrimônio: Casa Sobre a Rocha”	60
Figura 14 – Cifra da canção “Pelos Olhos de Jesus”	61
Figura 15 – Cifra da composição “O Nome do Amor”	62
Figura 16 – Cifra da composição “O Abraço de Jesus”	63
Figura 17 – Cifra da composição “Vem, ó mãe querida, Aparecida”	64

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dados das entrevistas	26
Quadro 2 – Composições catalogadas	50

LISTA DE ABREVIATURAS

cap.	capítulo
f.	folha
n.	número
org.	organizador
p.	página
v.	volume

LISTA DE SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
CD	Compact Disc
CNBB	Conferência Nacional de Bispos do Brasil
EDICE	Encontro Diocesano de Cantores de Emaús
ENACE	Encontro Nacional de Cantores de Emaús
ERECE	Encontro Regional de Cantores de Emaús
HTML	Hypertext Markup Language
HTTPS	HyperText Transfer Protocol Secure
IMBA	Instituto Municipal de Belas Artes
PDF	Portable Document Format

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 OBJETIVOS.....	17
2.1 Objetivo Geral.....	17
2.2 Objetivos Específicos.....	17
3 REVISÃO DE LITERATURA.....	18
3.1 A música na Igreja Católica Pós Concílio Vaticano II.....	18
3.2 O movimento de Emaús.....	20
3.3 Questões composicionais para música na Igreja Católica.....	22
4 METODOLOGIA.....	24
4.1 Escolha dos participantes.....	24
4.2 Realização das entrevistas.....	25
5 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA E ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	28
5.1 A formação musical dos participantes e as ligações exercidas com a religião católica.....	28
5.2 A música, o Emaús e a fé católica.....	36
5.2.1 Os Encontros de Cantores de Emaús.....	40
5.3 Processos composicionais de compositores católicos.....	46
5.3.1 Trajetórias composicionais.....	46
5.3.2 Estratégias composicionais.....	49
5.3.3 As composições.....	50
5.3.2.1 Mário.....	52
5.3.2.2 Renato.....	57
5.3.2.3 Ângelo.....	59
5.3.2.4 Grace.....	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	71

1 INTRODUÇÃO

Em 2009, a Diocese de Bagé apresentou à comunidade católica seu Hinário Litúrgico, intitulado *Sinfonia do povo de Deus*. O livro tinha como objetivo auxiliar os fiéis a acompanhar os cantos durante seus encontros religiosos, reunindo extenso compilado de 568 canções que abrangiam os mais variados tipos de celebrações. Alguns anos depois, iniciei minhas práticas musicais na igreja São Judas Tadeu, atuando como violonista e cantora nas celebrações eucarísticas da comunidade. Essa experiência despertou não apenas a necessidade de conhecer o Hinário Litúrgico da diocese, mas também a curiosidade diante de um fato que passava despercebido pela maioria dos fiéis: abaixo do título de cada canto constava o nome de seu(s) compositor(es), porém não era raro encontrar músicas identificadas como *Autor Desconhecido* ou mesmo sem qualquer referência autoral¹. Surgia, assim, o que viria a ser o prelúdio deste trabalho: quem compôs estas músicas?

À medida que o tempo foi passando, essa dúvida tomou certo tom de criticidade por duas situações específicas: a primeira envolvendo um antigo companheiro de práticas musicais na igreja, o qual, muitos anos após conhecê-lo, descobri ser o compositor de um canto de louvor a Nossa Senhora Conquistadora, padroeira da diocese, o que dava a este canto a particularidade de ser cantado por um número muito grande de fiéis (a mim incluso); a segunda situação ocorreu em conversas com um grande amigo, também compositor de músicas católicas, que me relatou que uma de suas composições, feita em uma viagem com outros fiéis, teria aparecido anos depois em um CD, trazendo a composição como de um “autor desconhecido”. Assim, passei a me perguntar o quanto esses “autores desconhecidos” são, de fato, desconhecidos no contexto católico.

Durante minha adolescência, comecei a participar dos Movimentos Eclesiais jovens da cidade, mas foi já no período de faculdade que tive meu primeiro contato com o Movimento de Emaús. Este possui a particularidade de promover Encontros de Cantores, onde os jovens têm a possibilidade de apresentar composições musicais autorais para serem utilizadas pelo movimento. Essa possibilidade me

¹ Tanto as versões do Hinário de 2009 quanto a atualização de 2024 apresentam alguns cantos com “Autor desconhecido”, como “Aliança” (Hinário diocesano de Bagé, 2009, p.67), “As tuas palavras” (Hinário diocesano de Bagé, 2009, p.81), “Pecador, agora é tempo” (Hinário diocesano de Bagé, 2024, p.53), “Mestre, bom estarmos aqui” (Hinário diocesano de Bagé, 2024, p.65), entre outros.

engajou não apenas pelo fato de compor para o movimento, mas também despertou a curiosidade de compreender os processos envolvidos na composição de músicas católicas. O título “Conhecer a vida de Cristo é transformá-la em canção” surge em decorrência dessa experiência, fazendo referência à música “Vida Canção”, que faz parte do cancionário do movimento.

A ligação entre os processos de ensino e aprendizagem e as práticas criativas musicais não é uma discussão atual, sendo trazida por diversos autores. Pelizzon e Beineke (2019) buscaram fazer uma revisão bibliográfica sobre o tema nos trabalhos apresentados nos Encontros Nacionais da ABEM de 2015 e 2017. Através dessa pesquisa, foi possível perceber que, embora exista um extenso diálogo entre a educação musical e os processos criativos, na maioria das vezes estes acontecem no ambiente escolar, havendo pouca literatura sobre esses processos em outros espaços de formação musical. Dos 30 trabalhos apresentados sobre essas temáticas nos encontros nacionais de 2015 e 2017, 18 têm como cenário o contexto escolar, e nenhum deles o contexto religioso (Pelizzon; Beineke, 2019, p. 16).

Neste cenário, este estudo busca contribuir para as reflexões acerca da atuação dos compositores de músicas religiosas (em especial, os compositores católicos de Bagé), valorizando suas trajetórias, seus modos de aprender e suas formas de criar. O trabalho também pretende refletir sobre as formas de circulação dessas composições, contribuindo com o registro das obras desses compositores por meio de sua catalogação, como uma forma de preservação da memória musical local e de fortalecimento das práticas autorais dentro da vida comunitária.

As questões trazidas pelos compositores entrevistados para este trabalho revelaram-se um terreno fértil para um diálogo mais aprofundado com a área da educação musical. Nesse sentido, a interdisciplinaridade entre composição e educação musical constitui uma característica central deste estudo, uma vez que busquei promover o diálogo entre essas duas áreas.

Diante disso, emergem algumas questões que orientam esta pesquisa: quem são os compositores católicos da cidade de Bagé? Quais foram seus processos formativos, tanto musicais quanto religiosos? Como se desenvolvem seus processos composicionais, em termos de motivações, sentidos, letra e música? E de que maneira suas obras circulam na comunidade e nos movimentos católicos locais?

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

- Compreender os processos composicionais envolvidos na criação de músicas religiosas por compositores católicos da cidade de Bagé.

2.2 Objetivos Específicos

- Compreender a importância do músico na Igreja Católica, especialmente nos Movimentos Eclesiais, e apresentar um breve estudo sobre conceitos relacionados a processos composicionais.
- Investigar os processos formativos de compositores católicos de Bagé, considerando suas vivências musicais e religiosas;
- Analisar qual a possível influência que a participação nos movimentos católicos de Bagé, em especial no Movimento de Emaús, trouxe para sua atuação como compositores;
- Compreender os processos composicionais empregados pelos compositores, considerando as motivações e ímpetos envolvidos, as relações entre o sentido religioso e a letra das canções e as relações musicais empregadas nestas;
- Realizar um levantamento das obras compostas pelos participantes, registrando formas de circulação e locais de acesso.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Neste capítulo, abordaremos² os processos de composição na Igreja Católica em três seções: Na primeira seção, “A música na Igreja Católica pós Concílio Vaticano II”, trataremos das mudanças internas da Igreja Católica nas últimas décadas e de como elas interferiram na participação dos leigos nas questões musicais. A seguir, na seção “O Movimento de Emaús”, buscaremos compreender o que é este movimento, como ele acontece e quais são suas influências musicais na vida destes compositores. Este fato se torna importante visto que três dos entrevistados para esta pesquisa tem suas composições atreladas ao Emaús. Por fim, a seção “Questões composicionais para música na Igreja Católica” apresenta alguns conceitos como “processos composicionais” (Zanatta, 2002), como estes ocorrem dentro da Igreja Católica e como os entrevistados entendem o seu primeiro estágio de composição através da ideia de “ímpeto”, proposta por Birnfield (2003).

3.1 A música na Igreja Católica Pós Concílio Vaticano II

Anterior ao Concílio Vaticano II³, a música já possuía um papel de extrema importância dentro da liturgia católica, isto é, nos ritos e celebrações. Agostinho, em seu livro *Confissões*, afirmava que a música era “a melhor, mais útil e mais santa” atividade que os fiéis poderiam realizar na missa fora os momentos das leituras ou das orações dos sacerdotes (Agostinho⁴ 9,6.14 *apud* Fonseca, 2009, p. 52)

Música brasileira na liturgia II é o resultado do 1º Encontro de Compositores de Música Litúrgica da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), realizado em 2006. Este livro traz um compilado de textos de diferentes autores, realizando importantes contribuições sobre como a música se desenvolveu após o Concílio Vaticano II no Brasil e fornecendo subsídios para os compositores brasileiros de música litúrgica.

² O uso da escrita em terceira pessoa do plural foi pensado para fazer referência aos momentos em que atuei junto a meu orientador na escrita deste trabalho.

³ O Concílio Vaticano II foi um concílio ecumênico da Igreja Católica, realizado entre 1962 e 1965, convocado pelo Papa João XXIII, com o objetivo de promover a atualização (*aggiornamento*) da Igreja diante do mundo contemporâneo.

⁴ Santo Agostinho de Hipona (354–430) foi um dos mais importantes pensadores do cristianismo ocidental, atuando como bispo, teólogo e filósofo, sendo reconhecido como Doutor da Igreja, especialmente por suas contribuições à teologia, à filosofia e à espiritualidade cristã.

Para os moldes da Igreja Católica, “O Concílio chegou como um furacão do Espírito [...]” (Weber, 2009, p 14), pois foi responsável por grandes transformações na constituição da mesma. Uma das mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II foi o olhar mais atento para os membros da igreja que não fazem parte do clero: os leigos. Foi a partir desta reforma que passou-se a considerar todos aqueles que servem no altar (leitores, comentaristas e cantores) como parte do ministério litúrgico (Igreja Católica, n. 29). A *Sacrosanctum Concilium* afirma também a importância da participação dos fiéis na celebração através das “aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos⁵, bem como as ações, gestos e atitudes corporais” (Igreja Católica, 1965), incentivando um maior envolvimento da assembleia na missa.

Outra importante alteração trazida pelo Concílio foi a implementação da língua vernácula. Neste sentido, “a liturgia em vernáculo pedia também cantos em vernáculo” (Weber, 2009, p. 14). A música, que antes era realizada apenas em latim e com características musicais europeias, passou a ter a oportunidade (e o pedido da Igreja) para que seja feita de forma que os fiéis possam proclamá-la em seu próprio idioma. Este pedido não foi apenas para a música litúrgica, mas também para aqueles cantos que são realizados fora da missa, como indicado no artigo 118 da *Sacrosanctum Concilium*, que incentiva a promoção do “canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias acções litúrgicas [...]” (Igreja Católica, n. 118).

É importante definirmos o que são cantos litúrgicos e cantos religiosos. Fonseca (2009) nos dá uma definição do que são músicas litúrgicas:

Em outras palavras, trata-se de uma “música ritual”, inserida na sacramentalidade da liturgia. É uma música ritual porque seus elementos constitutivos (texto e expressões musicais) se integram com os outros elementos rituais da celebração (assembleia e seus ministérios, leituras bíblicas, orações, símbolos, ações simbólicas etc.). O caráter “ritual” da música pressupõe uma “atitude espiritual” de quem a executa (ministros e assembleia) (Fonseca, 2009, p. 58).

Dessa forma, entendemos que a música litúrgica é aquela que está inserida nas celebrações católicas, como a missa⁶, de modo que cumpra determinado

⁵ Essas partes da Missa são momentos em que a assembleia responde a uma ação iniciada pelo sacerdote ou por um leitor da comunidade. Trata-se, portanto, de respostas (faladas ou cantadas) que expressam a participação do povo na celebração.

⁶ Existem cantos, como o canto de entrada, ofertório, comunhão e encerramento, que servem a um propósito dentro da liturgia. Outros como ato penitencial, glória, salmos, santo e cordeiro são leituras ou orações que fazem parte da liturgia, e podem ser cantadas.

propósito dentro dela. Poucas composições dos quatros entrevistados se encaixam nessa categoria, tendo estes compositores se preocupado mais na criação de “cantos religiosos”. Essa nomenclatura corresponde a músicas que, embora contenham em sua letra os preceitos da fé católica, não correspondem à liturgia da missa, sendo comumente cantados em outros momentos como nos encontros religiosos, em procissões e atividades ligadas a movimentos eclesiais.

3.2 O movimento de Emaús

Na década de 1970, a Igreja Católica ansiava pela participação dos leigos e, nesse sentido, crescia também um pedido por um maior envolvimento da juventude no meio católico, como afirmou o Papa Paulo VI na Exortação Apostólica *Evangelii Nuntiandi*:

As circunstâncias de momento convidam-nos a prestar uma atenção muito especial aos jovens. O seu aumento numérico e a sua crescente presença na sociedade e os problemas que os assediam devem despertar em todos o cuidado de lhes apresentar, com zelo e inteligência, o ideal evangélico, a fim de eles o conhecerem e viverem. Mas, por outro lado, é necessário que os jovens, bem formados na fé e na oração, se tornem cada vez mais os apóstolos da juventude (Paulo VI, 1975, p. 72).

Rodrigues, Biz e Yunes (2019) apresentam os movimentos eclesiais como uma resposta a este pedido voltado à juventude, no sentido de que estes incentivam “cristãos de viverem o Evangelho de Jesus Cristo de forma mais concreta” (Rodrigues; Biz; Yunes, 2019. p. 270). Os autores também oferecem uma descrição do conceito de “Eclesiais”:

(...) são “eclesiais”, porque podem pertencer a estas – e, de fato, pertencem – todas as ordens de pessoas na Igreja, leigos ou religiosos, homens e mulheres, sacerdotes e bispos, crianças e adultos, pessoas de todas as classes sociais, em espírito de comunhão entre as diversas vocações, que no Movimento “realizam a Igreja” na variedade dos seus componentes (Rodrigues; Biz; Yunes, 2019, p.270).

É neste contexto que nasce o Movimento de Emaús. Fundado por Monsenhor Benedito Mário Calazans, este movimento tem como premissa “o anúncio apostólico, mediante a oferta regular de Cursos de Valores Humanos e Cristãos, ou simplesmente Cursos de Emaús” (Rodrigues; Biz; Yunes, 2019. p. 273). Durante os três dias de curso, os jovens são convidados a participar de momentos de profunda reflexão acerca desses valores, bem como se apropriar de conceitos da fé católica, possibilitando uma oportunidade de conversão e evangelização.

Dentre outras atividades, o Movimento de Emaús também tem sido responsável por fomentar o meio de composições de músicas católicas através do Encontro Nacional dos Cantores de Emaús, conhecidos como ENACE. Estes encontros ocorrem a cada quatro anos, e têm como um de seus objetivos a apresentação de novas composições, sendo este “um trabalho fecundo de ajuda no campo da liturgia e da evangelização junto às Paróquias, às Comunidades de Emaús e à Juventude” (Instituto das Comunidades Missionárias de Emaús, n. 26). Através destes encontros, também chamados de festivais por alguns dos entrevistados, o Movimento de Emaús seleciona músicas (religiosas e litúrgicas) que sirvam aos propósitos da fé católica para compor o seu Hinário, um acervo das composições selecionadas pela banca desses encontros ao longo dos anos. A última edição do hinário corresponde ao ano de 2016, contendo composições de dois dos nossos entrevistados. Porém, nos últimos anos, novos encontros foram realizados, e a atualização deste acervo ainda não está finalizada. Através das gravações disponíveis no *YouTube* dos últimos Enaces, localizamos mais um compositor para compor este trabalho, que embora não tenha suas músicas no hinário ainda também passou pelos mesmos processos que os demais.

3.3 Questões composicionais para música na Igreja Católica

Em sua tese de doutorado, Zanatta (2002) apresenta o conceito de processos composicionais como o ato de “tomada de decisões e combinação de idéias.” (Zanatta, 2002, p. 14). Segundo o autor, este conceito se relaciona com o percurso criativo do compositor, que passa por aspectos técnicos (como a harmonia, o ritmo, a forma e a instrumentação) e aspectos estéticos (como o estilo e a linguagem musical). É destes aspectos onde surgem problemas composicionais,

materiais composicionais e estratégias composicionais, conceitos que o autor descreve:

[...] **problema composicional** - aspecto, de ordem técnica ou estética, que, para que o processo composicional alcance resultados satisfatórios, necessita ser superado; **materiais composicionais** - elementos objetivos com os quais o compositor vai trabalhar, como, por exemplo, um conjunto de alturas, um conteúdo intervalar ou uma instrumentação; **estratégia composicional** - é o modo como é abordado um determinado problema composicional, incluindo o controle de materiais composicionais, gerando soluções para o problema composicional (Zanatta, 2002, p. 9).

Weber (2016) concorda com essas ideias ao refletir sobre os processos composicionais voltados à Igreja Católica, pois compreende o ato de compor como “organizar, ‘compor’ o material musical com lógica e coerência” (Weber, 2016, p. 13). Para tanto, o autor considera fundamental que o compositor possua conhecimentos técnicos de música⁷:

Um compositor consciente é aquele que estudou a música “por dentro” e domina a técnica da composição: é um bom artesão musical.(...)Esse músico pode ser chamado de artesão musical, como o artesão de outra profissão que, para dominar o seu campo, tem em mãos as técnicas exigidas pela sua profissão (Weber, 2016, p. 9).

Weber apresenta alguns pontos⁸ os quais o compositor de músicas católicas deve dedicar uma atenção especial. O primeiro trata das questões relacionadas à letra da música e se esta está de acordo com a fé católica. Em segundo lugar, das questões sobre o canto: “Como é tratada musicalmente a prosódia do texto em suas diferentes partes; como são planejados os auge ou clímax; como a música é conduzida para esses auge; como depois ela volta ao repouso inicial.” (Weber, 2016, p. 8). Por fim, considera-se como estas duas partes se unem, a fim de criarem “um casamento perfeito entre a letra e a música” (Weber, 2016, p. 8).

Ao falar de composição no contexto religioso, o termo “inspiração” aparece com certa frequência, sendo definido por Weber: “A inspiração musical é um dom de Deus e da natureza[...]” (Weber, 2016, p. 10). Esta “inspiração” foi trazida nas falas

⁷ É importante ressaltarmos que nem todos os entrevistados possuem a formação técnica que Weber considera necessária, como domínio de partitura, harmonia clássica, contraponto e forma musical (Weber, 2016, p. 9). Aprofundaremos esta questão ao falarmos da formação musical desses compositores.

⁸ O autor fala de quatro pontos, sendo que o último se refere especificamente a músicas litúrgicas. Não sendo este o foco deste trabalho, focamos apenas nos três primeiros pontos.

dos entrevistados como um pensamento inicial que daria início a sua composição, podendo surgir de diversas situações, como suas vivências de Igreja, uma demanda a eles solicitada ou a sua própria prática musical. Ao buscarmos compreender o que este termo se representa para estes compositores, encontramos um conceito apresentado por Birnfeld:

No meu processo composicional, o ímpeto simboliza¹ uma idéia poética, um caráter ou uma intenção expressiva. No contexto deste trabalho, ímpeto é a primeira concretização da idéia composicional. Pode ser uma frase, uma unidade estrutural, um gesto de um instrumento, compostos com características idiossincráticas que desencadeiam todo o processo composicional. Assim, o ímpeto possui um poder sobre o direcionamento da peça, funcionando como um pólo magnético com atrações e repulsões que irão gerar a peça como um todo (Birnfeld, 2003, p. 3-4).

Neste sentido, entendemos que aquilo que os entrevistados apresentam como inspiração pode ser explicado através do ímpeto como um primeiro pensamento musical ou referente ao texto, que atua como um gatilho criativo para o processo de composição.

4 METODOLOGIA

A fim de compreender como os participantes desta pesquisa concebem e vivenciam seus processos composicionais, este estudo adotará uma abordagem qualitativa. Ao mencionar Psathas (1973), Bogdan e Biklen (1994) afirmam que:

Os investigadores qualitativos em educação estão continuamente a questionar os sujeitos de investigação, com objetivo de perceber “aquilo que *eles* experimentam, o modo como *eles* interpretam as suas experiências e o modo como *eles* próprios estruturam o mundo social em que vivem (Psathas, 1973; *apud* Bogdan e Biklen, 1994, p. 47).

Buscando tratar tais questionamentos, utilizei entrevistas semi-estruturadas para esta pesquisa. Estas contaram com um roteiro de perguntas, que buscava compreender alguns pontos importantes, como a formação musical e religiosa dos entrevistados, a importância da sua participação no Movimento de Emaús e os seus processos composicionais a partir destas vivências. Estes três eixos nortearam o caminho das entrevistas, possibilitando que os participantes pudessem colaborar com novas discussões para além das perguntas preparadas previamente. Triviños (1987, p. 146) afirma que “desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa.”.

4.1 Escolha dos participantes

Em um primeiro momento, procurei localizar os músicos que tinham composições voltadas à fé católica. As buscas centraram-se no contato com membros dos três movimentos jovens⁹ de Bagé (Eterna Semente, Jovens de Nazareth e Movimento de Emaús), bem como na análise de seus respectivos Hinários. Para as pesquisas no Movimento de Emaús, ainda foi possível a utilização do *YouTube* para ter acesso às gravações dos Encontros Nacionais de Cantores (ENACE). As buscas também foram realizadas através dos Hinários da Diocese de Bagé (versões de 2009 e 2024), de forma que foi possível localizar 12 possíveis candidatos, número que seria inviável de entrevistar em decorrência do tempo

⁹ Ambos movimentos possuem o mesmo objetivo de evangelização retratado na seção 3.2 da revisão de literatura. A diferença entre estes está principalmente na faixa etária dos participantes, sendo o Eterna Semente destinado para crianças de 10 a 13 anos e o Jovens de Nazareth para adolescentes de 14 a 17 anos.

determinado para esta pesquisa. Assim, foi necessário a presença de três requisitos para a realização da entrevista: 1) Que o compositor desejasse colaborar e estivesse em estado de saúde adequado para tal; 2) Que este tenha composto duas ou mais canções; 3) Que estas composições tenham sua divulgação permitida, não podendo ser músicas de clausura¹⁰.

A partir destes requisitos, chegamos ao número de 4 entrevistados: Ângelo, que é professor e proprietário de uma escola de música na cidade de Bagé; Grace, professora de matemática na rede pública; Renato, professor de educação física na rede pública; e Mário, que trabalhou como músico profissional e hoje é aposentado pelo ramo jurídico. Visto que um dos objetivos deste trabalho é realizar uma catalogação das obras encontradas por meio de áudios, vídeos, cifras e letras, optamos, com o consentimento dos entrevistados, pela utilização de seus nomes reais.

4.2 Realização das entrevistas

O primeiro contato com os entrevistados ocorreu em março de 2025, através do aplicativo de mensagens *Whatsapp*, com objetivo de explicar o foco da pesquisa e realizar o convite para a entrevista. Inicialmente, os encontros estavam previstos para julho, período em que muitos participantes, que também são professores, estariam de férias. Contudo, por questões pessoais, algumas entrevistas tiveram de ser remarçadas para outros meses, sendo assim realizadas entre os meses de Julho e Setembro de 2025.

Três das entrevistas foram realizadas no meu local de trabalho, a escola de música administrada por Ângelo, conhecida como “Escola de Música — Bolinho”. Obtive sua autorização para utilizar o espaço sempre que fosse necessário para a pesquisa. A fim de não interferir nas demais aulas que acontecem na escola, utilizei diferentes ambientes para cada entrevista. Já a conversa com Mário ocorreu na Igreja São Judas Tadeu, após uma missa dominical em que o entrevistado estaria tocando. As entrevistas tiveram durações variadas de tempo, como podemos ver no quadro abaixo:

Quadro 1 - Dados das entrevistas

¹⁰ O termo “músicas de clausura” pode também surgir como “músicas fechadas”, e refere-se aquelas composições que somente são utilizadas dentro dos Cursos de Emaús, não podendo ter sua letra ou melodia divulgadas. Músicas que não estejam nessa classificação serão citadas como “músicas abertas”.

Entrevistado	Local da Entrevista	Duração da Entrevista
Ângelo	Escola de música - Bolinho: Sala do entrevistado.	1 hora e 48 minutos.
Grace	Escola de música - Bolinho: Sala de recepção.	1 hora e 45 minutos.
Mário	Igreja São Judas Tadeu	51 minutos.
Renato	Escola de música - Bolinho: Sala da entrevistadora.	1 hora e 18 minutos.

Fonte: Autora (2025)

Com a autorização dos entrevistados, as conversas foram gravadas através de um aplicativo de celular. Segundo Triviños (1987, p. 148) , um dos motivos para utilização das gravações em entrevistas é que, desta forma, pode-se “contar com todo o material fornecido pelo informante, o que não ocorre seguindo outro meio.” Para favorecer a compreensão do conteúdo e a posterior análise de dados, as entrevistas foram transcritas, uma vez que “as transcrições são os principais "dados de muitos estudos de entrevista” (Bogdan; Biklen, 1994, p.172). Na primeira etapa das transcrições utilizamos o aplicativo de inteligência artificial *TurboScribe* para acelerar o processo de transcrição. Em seguida, realizamos uma segunda etapa de revisão, que envolveu a correção do texto gerado pelo aplicativo e a identificação das falas da entrevistadora e do entrevistado.

Ao utilizar entrevistas na metodologia de sua tese de doutorado, Lorenzetti (2019) destacou a importância de conhecer, antecipadamente, o trabalho de seus entrevistados para uma melhor elaboração do roteiro de entrevistas e desenvolvimento do diálogo com o participante. Ela aponta que:

Conhecer os materiais já publicados pelos entrevistados foi bem importante, pois todos eles, em algum momento, questionaram-me se eu possuía conhecimento de tal livro, composição, CD, ou de alguma de suas entrevistas. Este processo seria bem mais demorado se eu não pudesse contar com a internet, pois o tema tratado não é facilmente encontrado nas bibliotecas de música locais (Lorenzetti, 2019, p. 50).

Com base nessa perspectiva, também busquei conhecer previamente o trabalho destes compositores, ouvindo suas composições e reunindo as cifras e letras disponíveis. Esta se mostrou desafiadora, visto que poucas dessas músicas estão disponíveis para serem ouvidas. Assim, durante as entrevistas de Mário e Ângelo, solicitei que executassem algumas de suas composições das quais eu não dispunha de gravações para consulta.

Uma abordagem que foi importante para o desenvolvimento das entrevistas foi a utilização dessas letras e cifras como forma de apoio, tanto para que os entrevistados recordassem de suas composições (especialmente nos casos em que não as executavam havia algum tempo) quanto como motivadores de novos questionamentos que poderiam surgir. Assim, antes de cada entrevista, dediquei-me em reunir os materiais que possuía acesso e também em solicitar que aos entrevistados que trouxessem os que dispunham para analisarmos juntos durante a conversa, pois “Embora não sejam tão utilizados, os materiais que os sujeitos escrevem por si só também são usados como dados” (Bogdan; Biklen, 1994, p.176).

5 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Este capítulo será dividido em três seções, e buscará apresentar os dados coletados nas entrevistas. A primeira seção tratará de compreender os processos de formação musical destes indivíduos e a ligação destes com a religião católica. A próxima parte abordará a influência que o Movimento de Emaús teve sobre esses compositores. Por fim, a última seção buscará compreender os Processos composicionais dos entrevistados, apresentando uma catalogação das músicas que foram mencionadas.

5.1 A formação musical dos participantes e as ligações exercidas com a religião católica.

“O meu carro chefe é o violão” (Ângelo, 2025).

Ao serem questionados sobre seu interesse inicial na música, o violão aparece como um ponto em comum para todos os entrevistados. Em seu trabalho de conclusão de curso, Fernandes (2014) apresenta que este instrumento tem tomado grande destaque dentro da Igreja Católica por ser de fácil acesso. Segundo ela:

É difícil encontrarmos uma orquestra católica, isto porque, os ministérios têm na maioria das vezes instrumentos populares como a voz, o violão, a bateria, o teclado, o baixo e em alguns momentos se encontram uma flauta transversal ou um sax para animar a celebração (Fernandes, 2014, p. 20).

É importante ressaltarmos que esta não é uma norma da Igreja Católica, e que esta pode apresentar uma diferente instrumentação a depender de diversos fatores.

Para Ângelo, a formação musical não se distanciava da religião católica, espaço onde realizava suas primeiras práticas: “Eu nasci dentro da igreja. Quando eu era pequeno a minha mãe sempre puxou os cantos, né? Na São José, que foi onde eu me criei. E desde ali eu já comecei a cantar com ela, e peguei gosto, sabe?” (Ângelo, 2025).

O entrevistado conta que foi nesse período que despertou em si o interesse para aprender a tocar um instrumento musical, embora “não soubesse qual” (Ângelo, 2025). Ainda na infância, recebeu um acordeon de presente de sua dinda, porém

após algumas aulas no Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) o entrevistado conta que “se decepcionou”¹¹ com o instrumento. O desejo pelo violão surgiu em uma experiência na Igreja Católica, ao ver um grupo de Irmãs Maristas utilizando o instrumento para acompanhar os cantos da celebração. Depois desse episódio, o entrevistado retornou ao IMBA em busca de aulas de violão, ingressando também no curso de Teoria Musical e Solfejo da instituição, que prevê aulas teóricas obrigatórias para todos os alunos de música.

Ângelo percorreu diferentes caminhos profissionais ao longo de sua trajetória. Mesmo assim, relata que esses trabalhos sempre se entrelaçaram com suas práticas musicais, de modo que começou a dar aulas de violão no período da noite enquanto realizava outras atividades remuneradas ao longo do dia. O entrevistado afirma que, nos últimos 30 anos, tem se dedicado integralmente ao ensino musical, sendo professor e proprietário de uma escola de música na cidade de Bagé. Em nossa conversa, contou também que buscou a formação em canto no IMBA para atender a um leque maior de alunos, pois segundo ele havia um “mercado” para a tal prática.

O primeiro contato de Grace com a música ocorreu aos 14 anos, quando uma amiga a convidou para ingressar nas aulas de violão. Após alguns meses de aulas, ela decidiu continuar de forma autodidata, utilizando as “revistinhas”¹² vendidas em bancas de jornais. Assim como Ângelo, buscou posteriormente aulas de violão no IMBA, porém, considerava que o curso não era atrativo, o que resultava na sua ausência nas aulas. O mesmo ocorreu quando ingressou nas aulas de piano, pois, segundo Grace, o fato de não possuir o instrumento em casa fazia com que ela não tivesse o desenvolvimento musical que esperava. Diante disso, a participante optou, nesse momento inicial de sua formação, por solicitar à direção do instituto para prosseguir apenas nas aulas de Teoria Musical e Solfejo, a fim de concluir o curso, retornando às aulas de violão clássico na fase adulta, após ter ingressado no Movimento de Emaús.

Assim como Ângelo, Renato também atribui a importância do canto de seus familiares para suas práticas musicais:

¹¹ Para evitar a repetição constante da referência ao entrevistado, as aspas serão utilizadas em determinadas palavras que reproduzem expressões originais do participante que fora mencionado naquele parágrafo.

¹² Populares nas décadas de 1980 até os anos 2000, as “revistas de cifras” eram vendidas em bancas de jornais e contavam com as cifras das canções que faziam sucesso na época, bem como instruções de como tocá-las no violão.

A minha mãe sempre gostou muito de cantar [...] tava sempre cantarolando alguma coisa, assim. E o pai também, né! [...] Eles estavam sempre escutando rádio, sempre ouvindo música. E aí eu também me criei assim, sabe? (Renato, 2025).

Em diversos momentos de sua fala, Renato atribui suas práticas musicais ao ato de “ouvir muita música” (Renato, 2025). Segundo ele, a sua relação com música conecta-se diretamente às suas próprias experiências auditivas que vivencia, como assistir um show, ver entrevistas de outros músicos e escutar o que outras pessoas e outros compositores estão tocando. Fato este que compreendemos fazer parte de sua formação musical, pois “Através da experiência de uma escuta atenta, podemos ampliar e desenvolver nossa percepção musical. Escutar melhor implica conhecer melhor a música, dar significado aos sons.” (Granja, p. 66, 2005).

Renato teve seu início nas práticas musicais através do grupo coral que existia em sua escola, o “Coral dos Pequenos Cantores do Silveira Martins”. Segundo ele, foi a regente Gilca Nocchi quem “o descobriu” musicalmente aos 12 anos de idade. Em suas composições é possível perceber que Renato possui a característica de “abrir vozes”, geralmente cantando uma terça acima da melodia original. Ao ser questionado sobre isso, ele atribui esse esta forma de elaborar a disposição das vozes a uma habilidade desenvolvida no coral:

É difícil, às vezes, tu tá ouvindo uma música e tu entrar numa segunda voz, né? Sei lá, uma oitava acima, uma oitava abaixo. As pessoas têm dificuldade, às vezes, assim. Eu tenho facilidade pra fazer isso. E isso... Eu acho que eu já tenho isso, né? É nato. Mas isso foi muito trabalhado. Na minha época de coral, lá, foi muito trabalhado (Renato, 2025).

Renato conta que o violão surgiu posteriormente em sua vida, tendo uma importância muito grande em seu período na faculdade, quando “tocava na noite” e também fazia aulas particulares com professores da cidade. Novamente, sua relação com a música se assemelha a de Ângelo ao descrever suas experiências com música e trabalho. O entrevistado, que atua como professor de Educação Física, explicou que sua experiência com instrumentos de percussão se desenvolveu durante o período em que dava aulas de capoeira.

A prática com violão começou para Mário por ser uma habilidade que ele considerava necessária para aprender a tocar o instrumento que realmente desejava, o contrabaixo elétrico. Sua aprendizagem no violão ocorreu por volta dos

12 anos, por meio da observação e do diálogo com outros instrumentistas: “Então eu chegava num cara tocando ali [e perguntava] “que nota é essa?”. [Ele respondia:] “Ah, é um mi maior.”[...] então sai correndo pra casa, pegar meu violãozinho e fazer o mi maior” (Mário, 2025).

Sua relação com a música se intensificou ao ingressar em práticas musicais coletivas. Após aprender violão e migrar para o contrabaixo, Mário iniciou sua carreira como músico profissional. Ele conta que chegou a fazer parte de três diferentes grupos musicais: Uma banda de músicas gaúchas que animava bailes, composta por sete integrantes; um grupo de cinco integrantes com foco em apresentações em festivais nativistas; e uma dupla com repertório do cancionário sul-americano. A fala de Mário nos indica que estes foram seus principais ambientes de formação musical, possibilitando não apenas a aquisição de novas práticas musicais (como aprender a tocar novos instrumentos, por exemplo bateria e teclado) como também lhe trazendo grande prestígio, tendo estado junto a nomes conhecidos da música gaúcha como Wilson Paim, Nico Fagundes e Teixeira. Essas práticas musicais se aproximam das concepções trazidas em um dos relatos de participantes da pesquisa de Reck (2017), no qual Ricardo afirma que tais práticas lhe trouxeram “aquela velha malandragem que só o palco ensina” (Ricardo *Apud* Reck, 2017, p.124). O autor afirma que:

[...] as experiências significativas com bandas não podem ser expressas em termos definidos, mas se espraiam em modalidades mais ou menos difusas. Às vezes, diferentes situações exigem respostas específicas, seja no palco, na sonorização, no improviso, nas soluções mais inusitadas, e só podem ser compreendidas no seu próprio fazer (Reck, 2017, p. 123-124).

As falas trazidas pelos entrevistados com relação a formação musical revelam uma questão a ser observada, visto que, durante as conversas, foi relatado que a maioria destes musicistas não considera ter passado por processos de formação musical. As falas a seguir nos dão uma visão de como cada participante compreende sua própria trajetória musical: “Eu não tenho uma formação assim, musical, porque na minha época era tempo difícil, nem sei se tinha né?” (Mário, 2025); “Então na verdade... era uma coisa mais autodidata do que... do que formal” (Grace, 2025); “(não tenho), tipo, por exemplo, um Instituto Municipal de Belas Artes, sabe? O IMBA que todo mundo vai, faz uma formação musical teórica.” (Renato, 2025).

Em conversas anteriores com Mário, questionei-o sobre o que considerava formação musical, e frequentemente o participante usava o termo “aulas” para se referir a esse conceito. Em sua obra *Pedagogia e Pedagogos, para quê?* (1999), Libâneo apresenta reflexões sobre a formalidade do ensino, que ajudam a compreender os caminhos formativos dos entrevistados¹³. No caso de Mário, sua formação musical foi construída através da observação e da prática como músico profissional, experiências que podem ser compreendidas como informais:

Entendemos, todavia, que o termo “informal” é mais adequado para indicar a modalidade de educação que resulta do “clima” em que os indivíduos vivem, envolvendo tudo o que do ambiente e das relações socioculturais e políticas impregnam a vida individual e grupal. Tais fatores ou elementos informais da vida social afetam e influenciam a educação das pessoas de modo necessário e inevitável, porém não atuam deliberadamente, metodicamente, pois não há objetivos preestabelecidos conscientemente. Daí seu caráter não-intencional. Essas relações educativas são contraídas independentemente da consciência das finalidades que se pretendem (Libâneo, 1999, p. 90).

Libâneo entende que a educação informal ocorre através dos pares, sem um objetivo educativo previamente definido. Nesse caso, as práticas musicais formativas de Mário ocorreram nessa perspectiva, pois foi nesse espaço em que ele pode aperfeiçoar-se em seu instrumento e aprendeu a tocar outros, a partir da troca direta com outros músicos e da experiência cotidiana de performance.

A fala de Grace vai ao encontro deste conceito, pois apesar de ter passado por aulas de música a entrevistada relata que sua formação musical se concentrava nas missas que participava como musicista, já que a prática de tocar semanalmente a fazia “crescer no canto e no violão” (Grace, 2025). Para Lorenzetti (2015), este “aprender na prática” é um procedimento recorrente, em especial, em grupos de jovens na igreja, em que “a prática musical do tocar e cantar em missas, encontros e grupos mostrou-se primordial para que a aprendizagem acontecesse” (Lorenzetti, 2015, p. 123). A autora aponta que algumas das dificuldades que a pessoa pode ter nesta forma aprendizagem inclui a necessidade de “resolver problemas sozinha, sem o auxílio de um professor” (Lorenzetti, 2015, p. 123), situação a qual Grace relata não ter vivenciado, visto que uma das pessoas responsáveis por lhe instruir neste processo era um professor de música:

¹³Ainda que este estudo se apoie nas categorias de educação formal, não formal e informal apresentadas por Libâneo (1999), é importante destacar que a aplicação desses conceitos é objeto de discussões mais abrangentes no âmbito da Educação Musical.

Aí eu pedi pro Bolinho (Ângelo) me auxiliar e pegar junto comigo a missa das 20h da Conceição nos domingos. Aí ele pegou, então eu ia segura porque eu sabia que ele tava. Então era meu parceiro, né? E aquela coisa... ah, ele fazia um fio diferente no violão e eu: "O que é que tu fez aí? Eu quero aprender" (Grace, 2025).

Para Renato, a música sempre esteve presente no seu processo formativo dentro da religião. Em nossa conversa, o entrevistado estabelece uma relação indissociável entre a missa e a música. Ele afirma que, desde os primeiros momentos de estudo da fé católica, na catequese, "tu já tem, assim, uma parte musical" (Renato, 2025), pois entende que para compreender o significado que a missa tem para o católico, será necessário, também, conhecer as músicas que estão presentes neste rito. Contudo, o entrevistado não relaciona isso como parte de sua formação como músico, mas sim como católico. Em sua fala, percebemos também que embora ele tenha passado por diversos processos de formações musicais não-formais na escola (no grupo Pequenos Cantores), na igreja e em aulas particulares, existe uma valorização da formação teórica musical, citada como algo proporcionado àqueles que estudaram no IMBA.

Dessa forma, conseguimos compreender que aqueles processos musicais que não possuem o intuito de ensinar (como a performance musical de Mário junto aos grupos e as práticas musicais na missa, apresentados por Grace), revelam processos de educação musical informais, enquanto as práticas no coro escolar de Renato se caracterizam por processos de educação musical não-formal. Assim, entendemos que todos os entrevistados passaram por formações musicais. Essas experiências são relevantes não apenas para compreender o caminho que trilharam para se tornarem músicos, mas também porque se entrelaçam em sua formação como compositores, tema que será abordado no capítulo "Processos Compositivos".

Em suas falas, Renato e Grace nos dão alguns indícios de seu fazer musical dentro da igreja, de modo que atribuem à música certo papel formativo, embora apresentem diferentes visões sobre sua finalidade. Renato nos relata que, para ele, a música está ligada diretamente à formação religiosa do católico, especialmente nas práticas da catequese, pois constitui parte importante da missa. O contrário aparece no relato de Grace, que atribui a missa o espaço de aprendizagens e desenvolvimento musical. Essas concepções não se contrapõem; pelo contrário,

contribuem com a ideia de que a formação musical dentro da igreja pressupõe não apenas conhecer as técnicas musicais, mas como estas devem ir ao encontro da finalidade que a música se propõe (sendo esta litúrgica ou não).

As ligações entre a música e a religião não são relatadas apenas pelas óticas formativas do indivíduo, mas também ao apresentar esta arte como forma de manutenção e perseverança na fé. Ângelo afirma que a música tem, ainda hoje, um papel importante em sua caminhada de igreja ao dizer que “talvez, o que me manteve na igreja, e que me mantém até hoje, é a música” (Ângelo, 2025). Nessa fala, ele aciona a música como motivador de sua espiritualidade, pois segundo ele as responsabilidades que possui no ministério da música de sua paróquia o fazem continuar com uma prática ativa na religião. Ele ainda afirma que a música funciona como motivadora não apenas para si próprio, mas também para os jovens católicos.

A música tem um poder muito grande, sobre tudo. Então, principalmente assim, pra juventude, se você tirar a música dos movimentos, 70% cai. Porque a música é alegria, é espiritualidade, é emoção, é tudo. Então eu sempre lutei muito por isso. Até nas missas, na igreja. Muito mais nos movimentos [...] E isso aí sempre me... me... digamos que me motivou, sabe? (Ângelo, 2025).

Ao discutir a motivação exercida por regentes em coros, Fucci Amato (2007) aponta que “A motivação é um processo contínuo no qual fatores de diversas naturezas atuam no indivíduo, que é motivado a partir da concretização de seus desejos.” (Fucci Amato, 2007, p. 77). A autora aproxima-se das concepções trazidas por outros autores, como Herzberg (*apud* Maximiano, 2004) ao afirmar a importância dos valores intrínsecos na manutenção da motivação. Segundo ela “o trabalho em si, a realização de algo importante, o exercício da responsabilidade, a possibilidade de crescimento etc.” (Fucci Amato, 2007, p. 77) constituem elementos que caracterizam esses valores.

Para Mário, a música surge como um convite a sua conversão para a religião católica. Ele conta que esta mudança de paradigma ocorreu após ser convidado por sua esposa para tocar em uma missa, sentindo neste momento um chamado divino:

Em 2000 eu tava no auge, tocava em tudo que é lugar, a toda hora convidado a participar só de eventos grandes. Então eu tava muito conhecido. E aí eu mexia com a minha esposa, que é católica também né? [...] eu mexia com ela “reza por mim, vai lá [na missa] e reza por mim.” [...] E aí um dia ela me convidou pra tocar numa missa, e eu toquei na missa

nunca mais quis saber, abandonei a música profissional né? E não me arrependo em momento algum, talvez eu me arrependo de não ter entrado antes né? (Mário, 2025).

Carla, em entrevista a Reck (2017), apresenta um relato semelhante de Mário ao afirmar que deixou de acompanhar música secular quando passou a compreender que esse repertório não condizia com suas práticas religiosas¹⁴. A participante ressalta que “não há uma proibição restrita por parte da congregação sobre as músicas que podem ou não ser escutadas” (Reck, 2017, p. 137), indicando que tal postura decorre de uma escolha individual. Tal afirmação vem ao encontro da religião católica, visto que esta também não trata especificamente da restrição à prática de ouvir ou tocar músicas seculares fora dos ritos católicos. A decisão de Mário de se afastar da música profissional configura-se como uma escolha pessoal do indivíduo e da sua forma de viver sua religiosidade.

O entrevistado conta que seu retorno à religião, em especial ao ministério da música, lhe trouxe alguns desafios iniciais. Nesse sentido, ele relata que um grande aliado no desenvolvimento da sua formação musical dentro da religião foi um dos padres da cidade. Mário relatou que, em suas primeiras missas, pedia que este padre lhe auxiliasse especialmente na intensidade de seus cantos pois, segundo o próprio participante, suas práticas musicais anteriores não iam ao encontro com o que a Igreja Católica esperava de um músico: “eu vim de um mundo barulhento. O músico... é som, instrumental, tudo muito alto. Claro, na igreja não é assim, na Igreja Católica não é assim [...]” (Mário, 2025). Mário afirma que foi este padre quem lhe trouxe a base de teorica musical e religiosa que precisava, relatando que “foi [ele] quem me deu toda teoria, técnica vocal, musical, harmonia. Então, isso aí eu devo... devo muito a ele. Tive que ler uns quatro, cinco livros da participação do músico na liturgia, da música na liturgia.” (Mário, 2025).

Nesta seção discutimos, através das concepções de Libâneo (1999), a formalidade dos processos educativos, de forma que foi possível contrapor a argumentação trazida pelos entrevistados ao afirmar que todos passaram (e seguem passando) por processos de formação musical. Para este autor, dois fatores são importantes para definir a formalidade da prática: a intenção educacional e a forma de organização. As práticas realizadas por Grace e Ângelo nos cursos de Violão, Piano, Canto e Teoria Musical/Solfejo no IMBA caracterizam-se por processos

¹⁴ No caso desta entrevistada, o relato se relaciona a vivências religiosas na Igreja Evangélica, porém a afirmação de Carla também se relaciona às práticas da Igreja Católica.

formais, visto que mantêm a organização de um currículo e a intenção educativa explícita. As aulas particulares de violão, bem como as práticas corais de Renato, podem ser definidas como não-formais, pois, embora tenham o intuito educacional, não apresentam uma estrutura rígida de organização (como sequência de conteúdos ou currículo). Os processos informais de educação estão presentes, direta ou indiretamente, nas falas de todos os entrevistados, já que as práticas musicais coletivas desempenham um papel formativo importante para todos os participantes. Mário ainda ressalta que esta foi sua principal formação, sendo os palcos, muitas vezes, sua principal escola como músico. É evidente que tais processos também ocorrem dentro da religião, como no ato de tocar em missas em conjunto.

Também vimos nesta seção que cada entrevistado aciona diferentes reflexões sobre o seu fazer musical dentro da Igreja. Nesse sentido, Renato e Grace atribuem à música o papel formativo semelhante, embora tenham diferentes visões sobre sua finalidade (seja como parte da formação religiosa do católico, seja como espaço de desenvolvimento musical). Como musicista e participante de ministérios da música na Igreja Católica, considero importante não contrapor as visões dos entrevistados, mas integrá-las, de modo a observar as diversas finalidades que a música pode assumir no contexto religioso. A fala de Mário vai ao encontro dessa reflexão ao afirmar que, embora já possuísse técnica instrumental, precisou de auxílio para compreender a forma adequada de realizar música dentro da Igreja. Para ele, a música também foi um elemento importante no seu processo de conversão na fé, enquanto para Ângelo a música atua na manutenção dessa fé, como um motivador de suas práticas religiosas.

5.2 A música, o Emaús e a fé católica

“Nunca cansei de ser cantor de Emaús porque eu nunca canso de cantar.”
(Renato, 2025)

O segundo eixo do roteiro de perguntas centra-se nas vivências dos entrevistados em relação ao Movimento de Emaús. Inicialmente, trabalhei com a ideia de que apenas três dos entrevistados tinham passado por esta experiência; contudo, durante a entrevista, Mário relatou também ter realizado o curso de Emaús em sua juventude. O entrevistado conta que, em decorrência de sua vida

profissional estar em um momento agitado, não teve “tempo de agregar” (Mário, 2025) o movimento a sua rotina, de forma que suas experiências composicionais não se vincularam a ele.

Ao contrário de Mário, os demais entrevistados relacionam suas composições quase que exclusivamente ao movimento, de forma que se torna importante compreender em quais aspectos este interfere em seus processos de composição.

Ângelo, Grace e Renato relatam que a experiência de passar um final de semana em um curso de Emaús foi transformadora para eles, representando “uma virada de chave” (Ângelo, 2025) em sua caminhada de fé: “E pra mim, espiritualmente, foi meu melhor momento. [...] Eu tive... uma paulada, por assim dizer, uma paulada do Emaús. [...] Marcou muito da minha vida” (Ângelo, 2025); “E foi maravilhoso assim, sabe? Gostei, foi uma experiência única. Tanto é que desde lá, eu fiz o curso em 2000, até hoje [...] eu não deixei de trabalhar ¹⁵nenhum curso” (Renato, 2025); “No curso o que me encantou foram, né, foram as músicas, né? Aqueles quatro dias tudo cantado, e eu sei que tava no céu, né? Realmente, literalmente.” (Grace, 2025)

Neste sentido, Grace atribui que a música foi um instrumento de evangelização desde o início de sua caminhada no Emaús, pois ao fazer o curso menciona o quanto se sentiu tocada pelas canções que ouviu. Embora não mencionem diretamente a música em sua experiência como cursistas¹⁶ no movimento, Ângelo e Renato concordam com Grace ao apresentarem a música como uma forma de perseverança no Emaús, visto que a função de “Cantores” exerce um papel importante não apenas no curso de Emaús, mas também nas Escolas Missionárias¹⁷, nos Grupos de Convivência¹⁸, nas Maranathas¹⁹, nas Missas e em demais atividades do movimento.

¹⁵ O termo “trabalhar” é utilizado para aquelas pessoas que, de alguma forma, ajudam na organização do curso de Emaús. Outras palavras como “servir” ou “entrar na casa” também podem apresentar o mesmo significado.

¹⁶ O termo “cursistas” é utilizado para se referir aqueles jovens entre 18 e 29 anos que realizaram o curso pela primeira vez.

¹⁷ “A Escola missionária tem o objetivo de aprofundar o conhecimento da leitura e interpretação da Bíblia, da doutrina católica, da vivência da fé, do diálogo com a tecnociência e a formação integral do ser humano.” (Zilles, 2024, p. 23).

¹⁸ “Após o curso de três dias, o(a)s cursistas são convidado(a)s a integrar-se em uma comunidade (grupo) com um(a) coordenador(a) adulto(a) e a participar de reuniões semanais [...]. É o lugar para desenvolver suas habilidades, seus carismas.” (Zilles, 2024, p. 22).

¹⁹ “No movimento de Emaús usa-se o termo maranatha (em itálico) para designar encontros festivos periódicos. [...] é, pois, uma afirmação solene da fé no Cristo (Messias) [...]” (Zilles, 2024. p. 63-64).

Uma situação relatada pelos três entrevistados foi a dificuldade que existe em abdicar da função de cantores. Renato nos conta que: “[...] quando descobrem que tu toca alguma coisa no movimento, tu nunca mais solta o instrumento né?”. As falas de Ângelo e Grace revelam que dois dos possíveis motivos para isso seriam a falta de cantores e a necessidade da presença de membros mais antigos, a fim de trazerem confiança para os novos integrantes, como menciona Grace: “E também nunca tive outra função porque nunca teve cantoras suficientes pra... pra tu poder sair né? E quando tinha gente nova... estar ali era uma segurança pras novas” (Grace, 2025). Em sua fala, Grace usa o termo "Cantoras" no feminino, revelando que em seu período de atividade no movimento a questão parecia ser a falta de musicistas mulheres. Tal afirmação não necessariamente vai contra as falas dos outros entrevistados, visto que Ângelo menciona a questão em sua época como "deficiência de quem animasse" (Ângelo, 2025), porém adiciona uma nova camada a esta discussão. Vale ressaltar que os três entrevistados, embora compartilhem deste relato, tiveram diferentes períodos de atividade no movimento, de forma que este parece ser uma questão recorrente.

Não é objetivo deste trabalho aprofundar esta questão, contudo se torna relevante apresentá-la, visto que é algo que foi mencionado pelos três entrevistados como uma situação que modificou sua atuação no movimento. Ângelo conta que este fato o levou a integrar o grupo dos cantores e, segundo ele, “motivar [mais] pessoas a tocar” (Ângelo, 2025). Foi relatado por todos que, em algum momento de sua vivência no movimento, eles se tornaram referências musicais para os músicos mais jovens. Renato conta que parte de sua preparação musical se dava por esse motivo:

“Eu pegava as músicas do movimento, pegava as músicas do curso que iam ser tocadas e eu passava. Até mesmo para, de repente, dar uma ajuda para aqueles que, de repente, estavam entrando e não tinham acesso ou era a primeira vez que estavam vendo aquelas músicas, que estavam escutando, que estavam tocando. Então, acho que isso era uma preparação para ajudar mesmo.” (Renato, 2025)

Os relatos dos entrevistados sugerem a presença de um habitus formativo-musical dentro do movimento de Emaús. Ao falar sobre o habitus nos Festivais de Coros no Rio Grande do Sul, Teixeira (2015) cita Elias (1997) para explicar tal conceito. É pelo habitus que “[...] são aprendidos costumes, modos de agir, tradições, construções simbólicas e visões de mundo” (Elias, 1997 *apud*

Teixeira, 2015, p. 95)”. Assim, podemos compreender que esta ideia vai ao encontro das práticas realizadas no movimento de Emaús, onde o habitus formativo convida os cantores de Emaús mais experientes a auxiliarem os novos integrantes em suas práticas musicais. Estes novos integrantes desenvolvem suas técnicas musicais perante ao violão e ao canto, ao ponto em que passam a ser a referência para os membros que entraram no movimento após eles.

Nesta seção pudemos compreender como o Movimento de Emaús atua na vida destes entrevistados em suas práticas como católicos e como músicos. Assim, as falas dos entrevistados trouxeram um panorama geral desta função de “cantores”, mostrando que o habitus de formação de novos integrantes no movimento se torna possível através da referência exercida pelos mais antigos. A seguir, buscaremos compreender as especificidades dos Encontros de Cantores de Emaús e como estes atuaram na formação composicional desses indivíduos.

5.2.1 Os Encontros de Cantores de Emaús

Os entrevistados apresentam os Encontros de Cantores como um dos principais motivadores para suas experiências composicionais, de forma que, nesta seção, buscaremos compreender o que são estes encontros e como ocorrem.

O intuito inicial destes encontros era selecionar novas composições que integrassem o curso de Emaús, de forma que estas canções deveriam estar de acordo com a proposta pedagógica do mesmo. Neste sentido, os músicos interessados em participar eram convidados a compor músicas pensando nos diferentes momentos do curso, como conta Ângelo: “a gente escolhia o tema pra um momento do curso. E escrevia pra’quele momento.”. Dessa forma, as músicas aprovadas nestes festivais poderiam integrar o roteiro do curso e, por consequência, se tornarem músicas de clausura. Em determinadas edições, o próprio movimento solicitava músicas específicas, através da determinação de um tema para os encontros.

Ângelo teoriza que a mudança de paradigma ocorreu devido ao grande número de músicas que estavam sendo recusadas. Embora agradassem aos jurados em termos de conteúdo musical e letra, muitas não se alinhavam à pedagogia do curso. O próprio relata que uma de suas composições foi inicialmente negada porque, segundo os jurados, “não tinha momento no curso para ela”

(Ângelo, 2025), sendo incorporada ao hinário apenas após as transformações ocorridas nos encontros. Assim, com o passar dos anos, os Encontros de Cantores começaram a aceitar músicas que não tinham uma ligação direta com a pedagogia do curso, a fim de formar um Hinário das composições apresentadas nos festivais.

A organização dos encontros ocorrem em três níveis: Diocesano, Regional e Nacional. Os Encontros Diocesanos de Cantores de Emaús, chamados Edices, são considerados a primeira etapa, na qual todos os cantores da diocese se reúnem para apresentar suas composições. Em secretariados maiores, pode já existir, nessa fase dos encontros, a presença de jurados responsáveis por selecionar as músicas que passarão para o nível regional. No caso do secretariado de Bagé, porém, os próprios participantes costumam decidir entre si quais composições levarão para o Encontro Regional, uma vez que, em geral, o número de composições não ultrapassa os limites estabelecidos pelas normas.

Apresentadas as composições nos Edices, estas seguem para os Encontros Regionais de Cantores de Emaús, os Ereces, que representam o nível estadual (ou regional, como chamados na organização do movimento). No caso desta pesquisa, trataremos especificamente dos Ereces realizados no Rio Grande do Sul. Nestes encontros, as músicas são julgadas e selecionadas para os Enaces, os Encontros em nível nacional.


No momento em que as músicas são selecionadas para o Erece, elas devem ser levadas à cartório, onde os autores cedem os direitos autorais de suas composições ao Movimento de Emaús. Nas entrevistas, Ângelo e Renato discutiram sobre o assunto, e concordaram que essa cessão não alterava a sua condição de compositor da obra, pois, como foi relatado, “é uma música tua porque foi tu que compôs” (Renato, 2025). Ângelo acrescenta que, mesmo cedendo os direitos de sua música, o ato de compor para o Emaús “é uma coisa que eu vou me sentir bem [...] (Porque) É uma coisa que eu já faço pensando naquele objetivo.” (Ângelo, 2025).

A intenção do movimento não é apagar o esforço destes compositores, mas sim criar um trabalho unificado de todas as composições feitas para o Emaús, reunindo-as em um hinário com as cifras e disponibilizando gravações dos Encontros (geralmente publicadas no *YouTube*). Padre José Weber apresenta as gravações como uma forma de difusão das músicas católicas, pois:


Num país de tanta riqueza musical como o Brasil, mas onde quase ninguém sabe ler música, a gravação dos cantos é sobretudo para que os cantos sejam conhecidos e aprendidos. Música gravada significa música difundida e aprendida; música não gravada significa música desconhecida (Weber, 2009, p. 22).

Dessa forma, é indicado pelo movimento que o nome dos compositores, bem como os seus secretariados, sejam apresentados em quaisquer materiais relacionados a estas canções, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 1 - Folheto das missas do Emaús em Bagé



FOLHETO DE CANTOS
MOVIMENTO DE EMAÚS – DIOCESE DE BAGÉ/RS
Fica conosco, Senhor! (Lc 24, 29)



1. RUMO CERTO
Autoria: Luiz Chaves (Secretariado de São Paulo)
/: Meu rumo é certo de peito aberto
Em busca de um grande amor. :/
 Venho de um mundo que é só guerra
 E o que eu quero é paz na terra
 Pra esquecer a dor.
 Só quando eu encontrar um bem
 Que já vem chegando
 O sol vai raiar novo dia. /R
 Trago em mim um amor profundo
 Que eu quero dar ao mundo
 Pra destruir a dor.
 Pedras vou topar no caminho
 Mas nem que for sozinho,
 Hei de amar nova vida. /R

2. CASA DE EMAÚS
Autoria: John Soprana e Jorge Ferreira (Secretariado de Porto Alegre)
Venha conosco cantar na casa de Emaús
Irmãos vêm se encontrar
Para viver, amar e rezar
Venha conosco cantar na casa de Emaús
Neste encontro de paz
Cristo conosco presente se faz.
 Venha de onde vier
 Trazendo contigo o que tens de melhor
 Deixa de lado a escuridão
 O sol vai sorrir com a nossa união. /R
 Em breve terás que partir
 Levando contigo esta nossa canção
 E o compromisso de transformar
 A face da terra no gesto de amar. /R

3. KYRIE ELEISON (JMJ 2013)
Autoria: Rodrigo Lima e Samara Marques
 Senhor, que viestes salvar
 Os corações arrependidos.
Kyrie Eleison, Eleison, Eleison (2x)
 Ó, Cristo, que viestes chamar
 Os pecadores humilhados.
Christe Eleison, Eleison, Eleison (2x)
 Senhor, que intercedeis por nós
 Junto a Deus Pai que nos perdoa.
Kyrie Eleison, Eleison, Eleison (2x)

4. GLÓRIA A DEUS NAS ALTURAS
Autoria: Fábio Roniel
 Glória a Deus nas alturas
 E paz na terra aos homens por Ele amados
 Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo poderoso
 Nós vos louvamos, nós vos bendizemos
 Nós vos adoramos, nós vos glorificamos
 Nós vos damos graças por vossa imensa glória
 Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito
 Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai

Vós que tirais o pecado do mundo
 Tende piedade de nós
 Vós que tirais o pecado do mundo
 Acolhei a nossa súplica
 Vós que estais à direita do Pai
 Tende piedade de nós
 Só vós sois Santo, só vós o Senhor
 Só vós o Altíssimo, Jesus Cristo
 Com o Espírito Santo,
 Na glória de Deus Pai. Amém! (4x)

5. GLÓRIA
Autoria: Alexandre Rodrigues (Secretariado de Brasília)
 Glória a Deus, nas alturas,
 E paz na terra aos homens, por Ele amados
 Senhor Deus, / Rei dos céus, / Deus Pai todo poderoso
 Nós vos louvamos, nós vos bendizemos,
 Nós vos adoramos, nós vos glorificamos
 Nós vos damos graças / por vossa imensa glória
 Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito
 Senhor Deus, Cordeiro de Deus, / Filho de Deus Pai
 Vós que tirais o pecado do mundo / Tende piedade de nós
 Vós que tirais o pecado do mundo / Acolhei a nossa súplica
 Vós que estais à direita do Pai / Tende piedade de nós
 Só vós sois Santo / Só vós o Senhor
 Só vós o Altíssimo Jesus Cristo
 Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai
 Amém, Amém, Amém!

6. ALELUIA
 Aleluia, Aleluia, Aleluia (2x)

7. OUÇO TUA VOZ
Autoria: Thiago Moacir Guaresi, Priscila Prux Borges, César Lima Viana e Nicole Cristina Santa Lucia Molin (Secretariado de Caxias do Sul)
 Ouço Tua Voz! "Eis-me Senhor!"
 Tens o meu "sim"! - seja o que for!
 Vede o andar, ouve o clamor
 Povo enviado a pregar Teu amor.
/: Aleluia! Aleluia!
Tempo de Graça: Deus vem falar! :/
 Canto Tua paz, tomo a cruz
 Sigo a missão de espelhar-te, Jesus
 Vida, Verdade, Fonte de Luz
 Santo Caminho, ao Céu nos conduz. /R

8. PRIMÍCIAS
Autoria: Alessandra Salette (Secretariado de Jundiá)
 Nada serei, que não seja amor
 Pra te ofertar e saber, o que queres de mim.
 Aqui estou, e serei
 Sempre teu servo, ó Senhor.
Recebe este pão, recebe este vinho
Que vem do trabalho de nossas mãos
O teu corpo e sangue, alimento bendito,
Para um coração a quem deste a salvação.

Digitalizado com CamScanner

Fonte: Autora (2025) apud Movimento de Emaús - Bagé [202?].

No momento que os encontros passaram a aceitar músicas abertas, a adoção desse tema proposto se tornou, na visão desses compositores, uma questão opcional. Renato explica que “existe um tema pro encontro. [...] Mas não necessariamente é o tema que eu vou compor a música. [...] Eu vou levar uma

música de acordo com aquilo que eu quero compor.” Assim, embora o evento apresente um eixo temático, esse elemento deixa de ser uma diretriz obrigatória para as composições, passando a funcionar como uma referência.

Além da questão temática, outra mudança percebida pelos compositores refere-se ao instrumental utilizado na defesa das músicas nos Ereces e Enaces. Ângelo conta que, inicialmente, havia uma maior variedade de instrumentos, como bandolim, cavaquinho e teclado. Atualmente, porém, as composições são apresentadas, em sua maioria, apenas com voz e violão. Para o entrevistado, essa padronização busca preservar a clareza da mensagem, pois, segundo ele, o movimento “tem muito medo que a palavra seja [...] ocultada.” (Ângelo, 2025).

Em seu capítulo no livro *Música Brasileira na Liturgia II*, Fonseca (2009 p. 57) discorre sobre a importância da formação litúrgica como meio de evitar uma “teologia e espiritualidade parcializadas”, nas quais a música é compreendida sobretudo pelo viés do lazer a ela associada, e não por seu verdadeiro sentido litúrgico. Lorenzetti (2012, p. 12) concorda com essa afirmação ao destacar que a missa “não permite show, não possibilita aplausos para a execução musical no ato litúrgico, e canto e oração dificilmente são desassociados”. As músicas apresentadas nos Encontros de Cantores podem ter tanto um caráter litúrgico (destinadas ao uso em missas) quanto serem pensadas para outros momentos, visto que “A música na igreja acontece em diversos ambientes: nas salas da paróquia em reuniões, nos corais, dentro da igreja - nas missas e em outras celebrações, no pátio. Além desses locais, também é possível encontrar a música nos shows de evangelização.” (Lorenzetti, 2012, p. 12). Dessa forma, Fonseca passa a questionar como as comunidades vinculadas a movimentos atuam nesse cenário:

É celebração da fé ou diversão religiosa? Que modelo de Igreja eles (canto e música) levam a vivenciar? Que tipo de compromisso cristão esse cantar “dominante” está motivando? Que cultura musical essa experiência está promovendo? (Fonseca, 2009, p. 57).

Dessa forma, podemos compreender que a regulamentação do uso de instrumentos nos Encontros de Cantores ocorre como uma maneira de preservar o conteúdo e a clareza da mensagem presente nas canções. Independentemente de qual seja a intenção que o autor atribui a esta composição (uso litúrgico, para momentos de reflexão ou para animação), o Movimento de Emaús busca manter-se em consonância com a realidade e as diretrizes da Igreja Católica. Assim, os palcos

dos Edices, Ereces e Enaces não têm como finalidade a exaltação dos compositores, mas sim a apresentação do trabalho destes na evangelização por meio de suas composições.

Apesar da diretriz que regulamenta o uso dos instrumentos nas defesas das canções, não é proibido o uso de outros destes nas demais atividades do evento. Alguns desses momentos são compostos por palestras, reflexões, rodas de conversa e momentos de orações, bem como por momentos de partilha musical. Conforme destaca Renato, esse ambiente é marcado pela espontaneidade e pela presença constante da música: “em qualquer lugar que tu vai, sempre tem um violão, sempre tem alguém cantando” (Renato, 2025). Ao pesquisar sobre os Festivais de Coros no Rio Grande do Sul, Teixeira (2015) relata como estes atuavam nas interações sociais entre cantores:

A participação nos Festivais oportunizava interações entre os coros para além do espaço dos espetáculos, proporcionando o intercâmbio de experiências dos diversos grupos participantes. Cantores socializavam entre si, com seus regentes e os de outros coros nas apresentações, nas jantãs, nos alojamentos, nas serenatas e apresentações em espaços públicos diversos (Teixeira, 2015, p. 185).

Estes intercâmbios citados pela autora também ocorrem nos Encontros de Cantores do Emaús. Grace relata que ia aos encontros para “ouvir (a música) dos outros, porque é só ouvindo dos outros que eu vou crescer”. Já Renato apresenta os momentos de diálogo como um espaço de trocas de experiências entre os secretários, afirmando que “na realidade falta tempo, até, pra gente falar, e debater, e cantar, e tudo aquilo que a gente constrói dentro da nossa cidade, do nosso estado.” (Renato, 2025). Estas afirmações vão ao encontro da pesquisa de Teixeira, pois, assim como nos Encontros de Cantores “nos Festivais, como no convívio social, todos ensinavam e todos aprendiam [...]” (Teixeira, 2015, p. 223).

Esta subseção buscou, portanto, apresentar um panorama das concepções que estes compositores têm sobre os Encontros de Cantores de Emaús. Inicialmente, realizei um breve histórico do evento, apresentando algumas suposições levantadas pelo entrevistado Ângelo acerca das mudanças relacionadas à utilização de músicas abertas e a criação do hinário. Também procurei apresentar os três níveis de organização destes encontros, correspondentes às fases Diocesana (Edice), Regional (Erece) e Nacional (Enace).

A partir dos depoimentos, foi possível observar que a cessão de direitos autorais para o Emaús não se configura como algo negativo para estes compositores, pois, segundo eles, a obra permanece vinculada ao autor e o ato de cedê-la é compreendido como um gesto voluntário, motivado pelo desejo de contribuir com o movimento. Assim, percebemos que tal prática funciona como uma forma de organização adotada pelo Emaús para lidar com essas composições, e não como um meio de se apropriar delas. As questões sobre a instrumentação utilizada nestes encontros também foi debatida, de forma que o movimento de Emaús está em consonância com Fonseca (2009) e Lorenzetti (2012) ao buscar manifestações musicais que não sejam apenas um “*show*”, mas sim uma forma concreta de evangelização através da “palavra” (mensagem) que cada composição carrega. Por fim, tracei um paralelo entre os Encontros de Cantores e os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, pesquisados por Teixeira (2015), buscando dialogar com a autora para compreender como a interação entre os cantores nos encontros contribui para a formação destes como músicos, católicos e compositores.

5. 3 Processos composicionais de compositores católicos

Nesta seção, buscaremos tratar das questões composicionais relatadas pelos entrevistados. Para isso, dividiremos este tema em três subseções. Na primeira, será apresentado as trajetórias composicionais destes compositores, buscando compreender o início de suas experiências na criação de músicas. A segunda subseção tratará das metodologias composicionais empregadas por estes indivíduos e como eles os realizam em suas composições atuais, incluindo questões relacionadas ao ato de compor em grupo. Sendo um tema recorrente nas entrevistas, buscamos também refletir sobre a valorização do trabalho destes compositores. Por fim, na terceira subseção trataremos especificamente das composições, procurando localizar os conceitos apresentados por Zanatta (2002) na criação destas músicas. Após a apresentação dos conceitos e um breve levantamento das canções, dividiremos esta parte em quatro itens que abordam especificamente as composições e comentários realizados nas entrevistas, sendo um item destinado a cada participante.

5.3.1 Trajetórias composicionais

Ao relatar o início de sua jornada na composição, Mário conta que esta aconteceu em decorrência de seu pai, que era compositor de músicas nativistas. Assim, após iniciar sua carreira como músico profissional, ele buscou seguir os passos do pai, tendo suas primeiras composições ligadas a este meio. Anos mais tarde, após seu processo de conversão para a Igreja Católica, Mário recebeu um convite para compor músicas para um CD vinculado ao Santuário de Nossa Senhora Conquistadora²⁰: “No santuário, um patrocinador queria que a gente gravasse o CD [...] e nós não tínhamos uma música. [...] em dois meses eu fiz onze músicas” (Mário, 2025).

Já Renato, Grace e Ângelo compartilham o relato de que começaram a compor em decorrência do Emaús. Renato conta que sempre gostou de fazer paródias²¹, tanto para o movimento quanto em outros ciclos sociais. Em Emaús, estas paródias eram realizadas, antigamente, para a saída dos cursistas, quando eram apresentadas nas missas de encerramento do curso. Ele relata que foi a partir destas que iniciou seus caminhos como compositor, passando depois a criar canções próprias em função dos Enaces:

Então assim, eu sempre fiz algumas (paródias). [...] Sempre obedecendo andamento, obedecendo métrica, obedecendo tudo isso. Mas eu sempre tive facilidade pra fazer. E assim, ó, compor mesmo, eu comecei a compor pra esses encontros (de cantores) [...] que aí surgiram essas possibilidades de compor para o movimento e compor pra participar fora né? Mas assim, sempre tive essa vontade, assim né, de realizar composições assim. E aí proporcionou e foi o *start*, assim, pra mim, começar a compor [...] (Renato, 2025).

Essa fala vai ao encontro do relato de Ângelo e Grace, que também afirmam que começaram a compor por causa dos Encontros de Cantores, tendo sido incentivados para tal em um período em que ainda existia a possibilidade de enclausurar músicas. Dessa forma, ambos relatam que um dos motivos que os levou

²⁰ Um santuário é um lugar de peregrinação de fiéis católicos que se torna um ponto de referência, em geral, por algum significado devocional ligado à comunidade onde se encontra. No caso do Santuário Diocesano de Nossa Senhora Conquistadora, este recebe grande número de devotos por ser destinado ao título mariano que representa toda a diocese.

²¹ Uma paródia musical é uma recriação de uma composição já existente, mantendo elementos da original mas com certa alteração, geralmente na letra. Pode ser usada como recurso pedagógico, recriação humorística ou, como relatado pelo entrevistado, como uma representação de uma vivência. Neste caso, os cursistas de Emaús utilizavam de paródias para representar o que tinham experienciado nos três dias de curso. Atualmente esta prática não é mais realizada no Secretariado de Bagé.

a compor era garantir que o secretariado de Bagé tivesse representantes nos Encontros.

Ângelo conta que sempre foi muito crítico ao que escrevia, não gostando de suas composições e tendo muita dificuldade na criação de letras: “Eu nunca fiz uma coisa rápida com letra. [...] Eu fazia. Eu rasgava. Eu riscava. Eu recomeçava. Até pelo fato de eu não gostar muito do que eu escrevia” (Ângelo, 2025). Segundo ele, a ideia de um concurso de composições para o Emaús o motivou a empenhar-se para superar esta dificuldade.

No relato de Grace, ela menciona que o universo das composições lhe parecia distante e que não se via como compositora até participar de seu primeiro Enace. Ela conta que observar tantos jovens empenhados em apresentar suas canções a motivou profundamente, sobretudo ao perceber que muitas dessas composições eram feitas por pessoas que, assim como ela, não tinham uma formação específica na área:

Depois de fazer essa primeira (experiência), digo assim: “ah, tá, mas é possível!”. Entende? De repente, por exemplo, de pessoas lá que eu assisti tocando, cantando, que eu admirei aquilo que eu tava, daquele volume imenso de pessoas normais e de artistas também, não que artista não seja uma pessoa normal, mas que tem um envolvimento né? [...] Aí desmistificou né? O que era... o que era uma coisa inacessível pra mim, compor uma música (Grace, 2025).

Ângelo conta que, ao conhecer Grace, encontrou alguém que poderia lhe ajudar em sua dificuldade com as letras de suas composições. Ele menciona que essa parceria formava o “casal perfeito” entre as letras de Grace e as melodias por ele criadas, o que remete aos três pontos citados por Weber (.....) para a criação de uma composição católica (letra, música, e a união entre estas):

“Como eu não gosto muito do que eu escrevo, e eu tenho muita facilidade pra fazer harmonia e melodia, então no momento que eu encontrar uma pessoa que eu gosto do que ela escreva, digamos que foi um casal perfeito. A gente se reunia, e ela dizia uma frase, duas frases, e eu já botava música, já botava melodia, e ela também botava... Já dizia “não, quem sabe assim, quem sabe assado”, e as coisas fluíam” [...] mas digamos, que ela era letrista e eu... foi a hora que a gente se encontrou mesmo, foi quando a gente se deu conta disso (Ângelo, 2025).

Grace concorda com a fala de Ângelo, afirmando ser principalmente responsável pelas letras das composições, embora também contribuísse, com frequência, na parte musical da mesma. Nos itens referentes a cada compositor, as

composições em conjunto serão apresentadas pelo entrevistado que tenha apresentado alguma explicação sobre a obra, sempre com referência a ambos como compositores.

Uma temática que surgiu nas entrevistas foi acerca da valorização das composições, e como os entrevistados sentem que estas poderiam ser mais apreciadas por seus conterrâneos. Mário conta que cedeu os direitos de duas de suas canções para a amiga e cantora gospel Mary Terezinha, as quais fizeram grande sucesso na voz da artista e tornaram Mário “muito conhecido no meio evangélico [...]” (Mário, 2025). O entrevistado afirma que, se por um lado a música se tornou popular no meio gospel, em Bagé esta não “rodou em lugar nenhum”, se referindo principalmente ao fato de não serem conhecidas nas igrejas católicas da cidade nem terem repercutido nas rádios. Alguns dos entrevistados participantes do Movimento de Emaús também discorreram sobre o assunto, relatando que em diversos momentos sentiam que suas composições não eram tão valorizadas dentro de seu próprio secretariado²².

Nesta parte foi possível compreender o início das trajetórias composicionais destes indivíduos, observando diferentes motivações para seu fazer composicional. As relações sociais (tanto familiares quanto entre pares dentro da religião) e a oportunidade de compor para o Movimento de Emaús foram mencionadas pelos entrevistados como fatores que os levaram a iniciar essa prática. A questão acerca da valorização destas composições também foi relatada pelos entrevistados, sendo observado que estas canções nem sempre são tão consideradas pelos seus pares.

5.3.2 Estratégias composicionais

Ao explicarem como seus processos composicionais ocorrem, Mário e Ângelo concordam ao afirmar que sentem maior facilidade quando criam a melodia antes da letra. Sobre a harmonia, contam que esta “é mais fácil, só vê o campo harmônico e vai embora” (Ângelo, 2025). Mário acrescenta que é através dessa prática inicial que consegue definir a finalidade da música: “Normalmente eu já tenho uma melodia [...] porque eu já escolho o que eu vou fazer, assim, (por exemplo) a

²² A fim de manter a ética de pesquisa, não tratarei especificamente de quais participantes relataram tal fato. A necessidade de uma maior valorização destas obras foi apresentada por diversos participantes, de forma que foi possível observar que esta não é uma questão voltada apenas para o Secretariado de Emaús - Bagé, mas sim uma situação a nível de Igreja local, como relatado por Mário.

música mais alegre, né? Então [...] já pensando no ritmo. [...] eu tenho mais facilidade assim” (Mário, 2025)

Renato e Ângelo discorrem sobre a importância de se pesquisar antes de iniciar a criação de uma letra. Renato acrescenta que considera mais fácil quando existe um tema já definido, pois “quando é livre, às vezes pode sair [...] tanto uma composição de reflexão, quanto, de repente, uma composição de animação” (Renato, 2025). Assim, ambos entendem que, a partir da definição do tema, torna-se essencial pesquisar sobre o mesmo, pois muitas vezes é a partir desta investigação que surgirá o ímpeto que orientará o processo criativo. Ângelo descreve esse processo como uma “busca por inspiração”, no sentido de que é através desta pesquisa onde encontra referências para sua composição.

Renato menciona que o principal lugar para realizar estas pesquisas é na Bíblia: “música católica, tu vai pro Evangelho, tu lê, tu vai pros salmos” (Renato, 2025). Grace concorda essa afirmação, e acrescenta que, durante os anos que participou dos Encontros de Cantores, começou a aprender que este embasamento bíblico era algo muito esperado pelos jurados, a fim de evitar erros teológicos:

[...] determinados Enaces começou a chegar num ponto que eu escutava a música e eu já sabia, por exemplo, que tinha erro na letra daquela música, que aquilo não podia ser dito, entendeu? Por exemplo [...] “mãe adorada”, Maria não é adorada, né? Adoração é só de Deus, então é um erro teológico que tu bota na letra, [...] e a pessoa deve ter colocado ali pra rimar, entendeu? Então tu começa a sair dessas coisas mais ingênuas, né? E começa a entender [...] (Grace, 2025).

Nesta parte do texto discorremos sobre as estratégias composicionais empregadas pelos participantes em suas canções. A valorização da letra e a importância do seu alinhamento desta com a doutrina católica é mencionado pelos entrevistados, que destacam a importância de se pesquisar sobre a temática antes de escrever a letra. A criação da melodia, juntamente com a letra, se mostram como ponto de partida para as composições.

5.3.3 As composições

Nesta subseção, buscaremos realizar uma catalogação das composições destes entrevistados, relacionando-as aos comentários feitos por eles durante as conversas. Foi possível localizar letras, cifras e áudios da maior parte das obras, que serão incluídos sempre que disponíveis.

Ao todo, foi possível localizar 47 composições. A tabela abaixo mostra o nome da composição, seu autor e quais materiais foram encontrados sobre elas (letra, cifra, áudio e/ou vídeo). Aquelas composições as quais os autores não teceram comentários específicos estarão disponíveis para acesso no seguinte endereço eletrônico:
https://drive.google.com/drive/folders/1BtEbDn8prJltC3uXqRNYV_ok0jc8hoAz?usp=sharing

Quadro 2 - Composições Catalogadas

(continua)

Música:	Compositor(es):	Material localizado:
“Olhai Por Mim”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 7 do CD)
“Maria de Tantos Nomes”	Mário Brião	Letra e áudio
“Mãe Conquistadora”	Mário Brião	Letra cifrada e áudio (faixa 11 do CD)
“Na Casa de Jesus”	Mário Brião	Letra e áudio
“Você e Eu”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 10 do CD)
“Confissão”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 3 do CD)
“Nossa Senhora Conquistadora”	Mário Brião	Letra cifrada e áudio (faixa 6 do CD)
“Fonte de Água Viva”	Mário Brião	Letra
“Eu Sou Aquele”	Mário Brião	Letra
“Todos os Dias”	Mário Brião	Letra
“Um Coração Apaixonado”	Mário Brião	Letra
“Um Novo Amanhecer”	Mário Brião	Letra
“Te Agradeço Meu Senhor”	Mário Brião	Letra
“Jesus é o Caminho”	Mário Brião	Letra
“Diga Sim a Deus”	Mário Brião	Letra
“Fiel Seguidor”	Mário Brião	Letra
“Jesus é Cem”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 5 do CD)
“Jesus é Puro Amor”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 9 do CD)

(conclusão)

“Prá Sempre Te Louvarei”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 2 do CD)
“A Paz do Senhor”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 8 do CD)
“Amor Eterno”	Mário Brião	Letra
“Meu Salvador”	Mário Brião	Letra
“Um Grande Amigo”	Mário Brião	Letra
“O Dia da Vitória Chegou”	Mário Brião	Letra
“Vem Cuidar de Mim”	Mário Brião	Letra
“Obrigado Jesus”	Mário Brião	Letra
“Meu Amigo Jesus”	Mário Brião	Letra e áudio (faixa 1 do CD)
“Amo Jesus”	Mário Brião	Letra cifrada
“Caminho de Luz”	Mário Brião	Letra
“Terra Fértil”	Renato Pereira	Letra cifrada e vídeo
“Transformados Pelo Amor”	Renato Pereira	Letra cifrada e vídeo
“Humilde mãe”	Renato Pereira	Letra cifrada e áudio
“Emaús Bagé - 30 anos”	Ângelo Dutra	Letra cifrada
“Vinte e Cinco Anos: É Tempo”	Ângelo Dutra	Letra cifrada
“Canção Para Santa Cecília”	Ângelo Dutra	Letra cifrada e áudio
“Contos de Família”	Ângelo Dutra	Letra cifrada
“Matrimônio: Casa Sobre a Rocha”	Ângelo Dutra	Letra cifrada e áudio
“Oferta de Emaús”	Ângelo Dutra e Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Pelos Olhos de Jesus”	Ângelo Dutra e Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Maria de Todas as Marias”	Ângelo Dutra e Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Uma Mulher Chamada Maria”	Ângelo Dutra e Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Água do Espírito”	Grace Aurich	Letra cifrada e vídeo
“Fica Mais Conosco, Senhor”	Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“O Abraço de Jesus”	Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“O Nome do Amor”	Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Volta Pra Casa”	Grace Aurich	Letra cifrada e áudio
“Vem, Mãe Querida, Aparecida”	Grace Aurich	Letra cifrada e vídeo

Fonte: Autora (2025)

5.3.2.1 Mário

Boa parte das composições de Mário estão vinculadas ao CD “Coral Conquistadora - Deus está aqui”. Em nota, o Bispo emérito²³ Dom Gilio Felício apresenta tal disco:

O jovem Coral nos presenteia com uma *verdadeira profissão sonora da fé cristã*. No repertório deste trabalho, elaborado com “bom senso e bom gosto”, podemos experimentar a verdade do documento sobre música sacra, do Concílio Vaticano II (nº 112-120) [...]. (Felício, 2003)

Figuras 2, 3 e 4 - Fotos do CD cedido à pesquisa pela entrevistada Grace



Fonte: Autora (2025)

A música mais conhecida entre os católicos da diocese de Bagé corresponde à faixa número 6 do CD. Intitulada “Nossa Senhora Conquistadora”,

²³ Para a Igreja Católica, o cargo de Bispo é vitalício, de forma que uma vez nomeado, o sacerdote segue no cargo até seu falecimento. Contudo, há diversas situações em que um bispo abdica do seu cargo, tornando-o assim, um bispo emérito.

esta canção é frequentemente utilizada nas missas no santuário, nas novenas²⁴ e na romaria²⁵ em homenagem à Nossa Senhora Conquistadora. Segundo o *Jornal Minuano*, no ano de 2025, “reuniu mais de cinco mil fiéis [...]” (Dias, 2025). Sendo este um evento que recebe católicos de todas as cidades da diocese, bem como religiosos do Uruguai, o canto “Nossa Senhora Conquistadora” se tornou muito popular entre os devotos deste título mariano.

Figura 5 - Cifra da música “Nossa Senhora Conquistadora”

No 14

NOSSA SENHORA CONQUISTADORA
Autoria: Mário Brião

(C)

C Am F G
NOSSA SENHORA CONQUISTADORA
C Am F G
DAI-NOS A BENÇÃO, ÓH MÃE PROTETORA

C Am F G
NOSSA SENHORA CONQUISTADORA
C Am F G
DAI-NOS A BENÇÃO, ÓH MÃE PROTETORA

Am Em F G
IMACULADA, CUIDAI DE NÓS
Am Em F G
MÃE, ENSINAI O CAMINHO ATÉ VÓS

C Am F G
NOSSA SENHORA CONQUISTADORA
C Am F G
DAI-NOS A BENÇÃO, ÓH MÃE PROTETORA

C Am F G C
NOSSA SENHORA ROGAI POR NÓS

Fonte: Autora (2025) *apud* Brião [200?].

Mário conta que um momento especial para ele foi quando esta composição integrou o Hinário da Diocese (2009, p.), com sua autoria reconhecida pelo Bispo Dom Gilio. Ele acrescenta que o canto passou por mudanças na tonalidade a pedido do bispo:

Algo especial foi o Dom Gilio, né? Chegou e gostou muito da música e com toda a humildade dele foi na minha casa pedir autorização para baixar o tom. Porque? O tom original que foi gravado, foi gravado em ré maior, porque a moça a cantora tinha a voz extraordinária alcançava um tom altíssimo, então gravamos em ré. Aí o Dom Gilio pediu pra baixar pra dó, então nós baixamos para dó e ele... ele colocou no livro da paróquia [...] Ele botou minha autoria também, em dó maior (Mário, 2025).

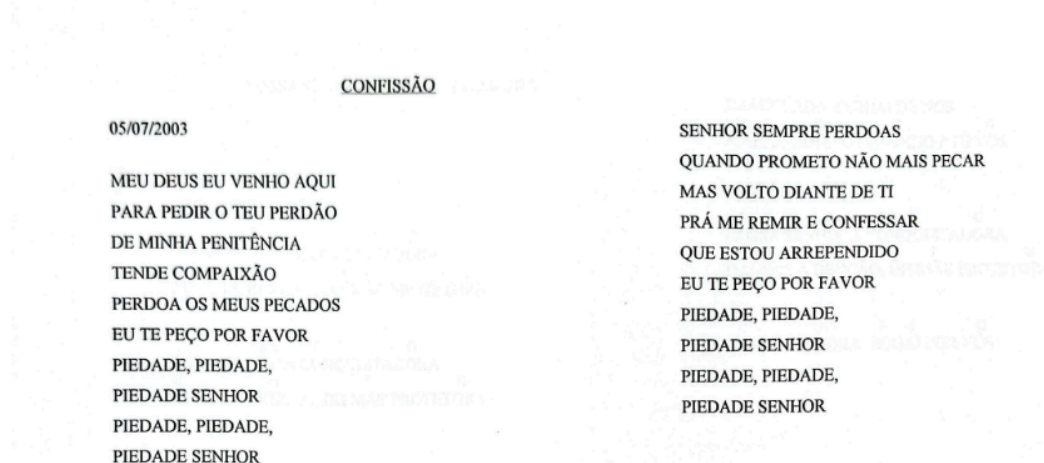
²⁴“Na Igreja Católica, existe o costume de, nove dias antes do dia da festa do padroeiro do local, se realizar celebrações diárias. Isso exige uma grande preparação, inclusive musical” (Lorenzetti, 2012 p. 43)

²⁵ Uma romaria é uma peregrinação de fiéis até determinado local.

A música “Confissão” corresponde a faixa nº 3 do referido CD, na qual o eu lírico se apresenta como um fiel que busca o perdão divino de seus pecados. Mário relata que esta foi a última música escrita para o álbum, tendo sido composta para completar as onze faixas do CD. Ele acrescenta que o ímpeto para criar a canção surgiu a partir de uma sugestão de um ministro, que o incentivou a tratar dessa temática:

[...] (o responsável pela gravação) disse pra mim “Mario precisamos... esse cd tem que ter onze músicas”. Eu digo: “Olha, tu me desculpa, em dois meses eu fiz... eu compus dez músicas, não tenho mais cabeça pra pensar, não tenho tempo, não tenho o que fazer”. (Ele disse) “Não, amanhã tá marcado estúdio para gravação da décima primeira. Aí sim nós finalizamos”. Aí eu cheguei, [...] casualmente tinha na igreja um ministro [...] eu disse:
 Mário: “Olha, não tenho mais condições de compor”;
 Ministro: “Eu posso lhe dar uma sugestão, uma ideia?”;
 Mário: “Pode, qual é a tua ideia?”;
 Ministro: “Olha, o negócio: seguinte faça uma música de um ato penitencial, né? Digamos assim: o cara vai lá, peca, pede perdão pra Deus, Deus perdoa e o cara volta a pecar”;
 Mário: “Tá bem”.
 Cheguei em casa, peguei caneta, e papel, e saiu (Mário, 2025).

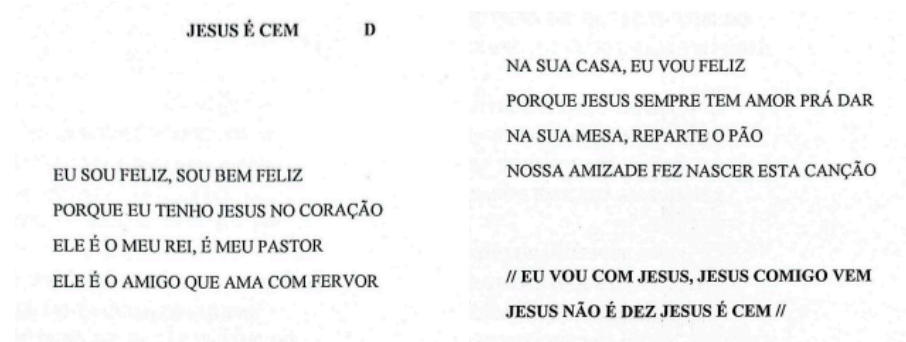
Figura 6 - Letra da composição “Confissão”



Fonte: Autora (2025) *apud* Brião [200?].

Esta canção, juntamente com “Jesus é cem” (correspondente a faixa nº 5), foram gravadas pela cantora Mary Terezinha, que alterou o nome da primeira para “Piedade”. Mário conta que tinha a intenção de que a canção “Jesus é cem” fosse um canto mais alegre, “bem popular” e de “fácil assimilação”, de modo a atrair a atenção do público.

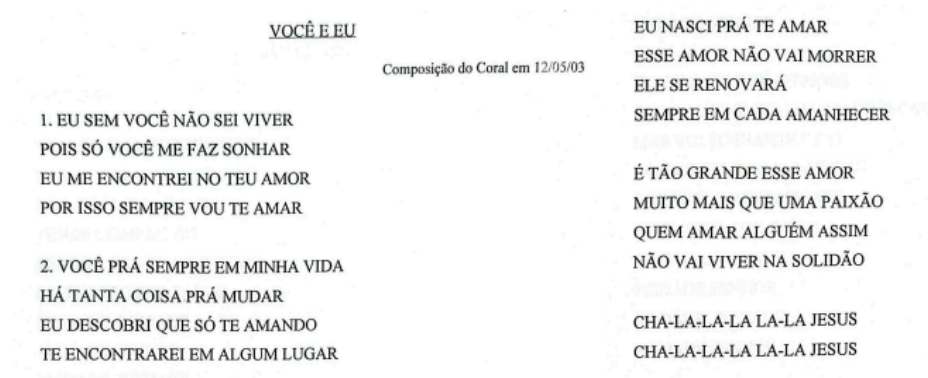
Figura 7 - Letra da composição “Jesus é Cem”



Fonte: Autora (2025) *apud* Brião [200?].

As canções de Mário gravadas por Mary Terezinha não foram as únicas a serem executadas fora da Igreja Católica. O entrevistado conta que uma de suas composições, “Você e Eu”, foi mal interpretada por artistas que a tocavam em festas noturnas. É possível observar, a partir do relato de Mário e da análise da letra, que parte de seu processo composicional busca uma abordagem subjetiva, na qual não deixa óbvio o sentido da letra, abrindo espaço para a interpretação do ouvinte. Nesse caso, a canção começou a ser tocada em bailes e foi interpretada como uma música de amor romântico, desconsiderando o sentido religioso pretendido, o que contraria a proposta do compositor. Ainda é relatado que os intérpretes ignoravam as últimas frases da canção, onde o nome de Jesus é mencionado, dando uma outra conotação para a letra. Mário conta que, ao descobrir tal fato, não autorizou tais músicos a usarem sua música fora do ambiente religioso.

Figura 8 - Letra da composição “Você e Eu”



Fonte: Autora (2025) *apud* Brião [200?].

Mário deu continuidade a sua atividade como compositor após a gravação do CD, de forma que outras músicas foram criadas. Uma destas, intitulada “Maria de tantos nomes”, surgiu através de uma proposta feita a esposa de Mário:

A minha esposa fez amizade com o padre Roberto, Roberto Figueroa [...]. Até foi nas redes sociais, “quero fazer um desafio pra vocês: você vai ter que compor uma música falando sobre todas as (nomenclaturas de) Nossas Senhoras”. E ela disse “tá”, topou o desafio né? Aí chegou e disse assim pra mim: “olha eu peguei e fiz um desafio com o padre Roberto e tu vai ter que fazer”. (Eu disse:) “eu? porque? eu não fiz o desafio, eu não aceitei nada” né? [...], tava tirando sarro com ela (Mario, 2025).

Figura 9 - Letra da composição “Maria de Tantos Nomes”

MARIA DE TANTOS NOMES	
<p>NOSSA SENHORA / VIRGEM MARIA / RAIOS DE LUZ / ESTRELA GUIA IMACULADA MÃE DE JESUS / ÉS O CAMINHO / QUE A CRISTO CONDUZ</p> <p>PELOS TEUS FILHOS, VIRGEM SANTA IMACULADA DE TANTOS NOMES / TU ÉS CHAMADA</p> <p>1. DE APARECIDA, DE LOURDES, DA CONCEIÇÃO / DA CANDELÁRIA, DA ANUNCIAÇÃO MÃE DOS AFLITOS, DO CARMO E DAS DORES / DE MEDJUGORGE, DOS PECADORES DAS VOCAÇÕES TU ÉS A PADROEIRA / QUE CONSAGRAMOS A VIDA INTEIRA</p> <p>2. DO CARAVAGGIO, DA GLÓRIA E DA LUZ / DA ROSA MÍSTICA, DA SANTA CRUZ DE GUADALUPE, DAS GRAÇAS, E ASSUNÇÃO / DA LAMPADOSA, DA PURIFICAÇÃO DE ABADIA, DA PENHA, E BOM PASTOR / TEU JESUS CRISTO, NOSSO SENHOR</p>	<p>3. DO LIVRAMENTO, DA LAPA E DA FÉ / DAS MARAVILHAS, DE NAZARÉ DA MISERICÓRDIA, DA PAZ E DAS FLORES / E DOS APÓSTOLOS E CONFESSORES DOS QUE TRABALHAM NA VINHA DO SENHOR / MÃE DOS AFLITOS, DO DIVINO AMOR</p> <p>4. DO PATROCÍNIO, BOA VIAGEM E DA GUIA / DA SAÚDE E DA SABEDORIA DOS NAVEGANTES, DO IMACULADO CORAÇÃO / DOS MILAGRES E DA CONSOLAÇÃO DA CARIDADE, MÃE DOS NÓS DESATADORA / NOSSA SENHORA CONQUISTADORA</p> <p>5. DA MEDIANEIRA, DE FÁTIMA E DA PENHA / DO SACRÁRIO, SOCORRO E AZENHA DA ABUNDÂNCIA, NATIVIDADE, AUXILIADORA / DOS TREINTA Y TRÊS, LIBERTADORA MÃE PEREGRINA, ADMIRÁVEL, DO ROSÁRIO / MÃE DA IGREJA, TEU SANTUÁRIO</p>

Fonte: Autora (2025) *apud* Brião [200?].

5.3.2.2 Renato

Dentre todos os entrevistados, Renato é o único que ainda participa ativamente do movimento. Nos Encontros de 2023, ele apresentou duas composições, que constituem as mais recentes deste trabalho.

A música “Terra Fértil” surgiu como uma forma de expressar as experiências que o compositor vive no movimento. O refrão usa o termo “semeador” fazendo referência a narrativa bíblica que apresenta Jesus Cristo como aquele que planta seus ensinamentos de amor na terra, de modo que, a depender do tipo de terreno, esta pode ser uma “Terra Fértil” para este cultivo ou não. O termo também faz referência ao primeiro grupo de perseverança de Renato, que possuía esse nome. Ele explica que a letra desta composição faz ampla referência a esta passagem bíblica, representando sua interpretação pessoal do texto:

Figura 10 - Cifra da composição “Terra Fértil”

TERRA FÉRTIL
 Autoria: Renato Paiva Pereira (Secretariado Bagé)

Tom: D

D **C9**
 Com sol o dia amanhece
G9 **D**
 Gotas de orvalho e de amor
C9
 A terra aguarda a semente
G9 **D**
 Das mãos de um semeador

D **C9**
 Reza pra chuva abençoar o plantio
G9 **D**
 Nessa dura caminhada
C9
 O suor que rega a planta Senhor
G9 **D**
 Semeada à beira da estrada

REFRÃO
D C9 G9 D
 //: Ô ô ô semeador
D C9 G9 D
 Ô ô ô semeia o teu amor ://

D **C9**
 O nosso solo é fecundo
G9 **D**
 Confio em ti semeador
C9
 Da semente nasce a planta
G9 **D**
 Da planta é que nasce a flor

C9
 Vamos mudar nossa vida
G9 **D**
 Semeando a paz e o bem
C9
 Em nome do pai e do filho
G9 **D**
 Do espírito santo amém

REFRÃO

Fonte: Pereira, 2018.

“Transformados pelo Amor” surge como uma música em ritmo mais acelerado que, embora possua uma letra reflexiva, acabou sendo usada no Secretariado de Bagé como uma canção de animação. Essas músicas são mais frequentemente usadas antes de determinadas atividades como, por exemplo, para animar uma Escola Missionária antes do início da palestra. Nesse sentido, Renato explica que a letra faz referência às transformações promovidas pelo amor, representado na figura de Jesus.

Figura 11 - Cifra da composição “Transformados Pelo Amor”

TRANSFORMADOS PELO AMOR
 Autoria: Renato Paiva Pereira (Secretariado Bagé)

Tom: E (capotraste 3ª casa / G)

E
 No sopro dessa vida

Chegada e partida
D
 Estão dentro do coração

E
 De agora em diante

O que era antigo
D
 Deu lugar a um novo ser cristão

C
 Convivemos todos juntos
Bm
 Nessa aldeia a compartilhar
C
 Da tristeza à alegria
Bm B7
 E a palavra para iluminar

REFRÃO
E
 //: Essa luz, nos conduz
D
 Nos ensina a crescer
E
 Foi na cruz, que Jesus
D
 Transformou nosso viver ://

C ↓
 Em todos momentos
Bm ↓
 Caminhamos pelo seu perdão
C ↓
 Crendo na escritura
Bm ↓ B7 ↓ ↓ ↓ ↓
 E acreditando na transformação

REFRÃO

Fonte: Pereira 2018.

Renato conta que ambas composições tiveram intervenções em seus arranjos, realizadas pelos demais integrantes do movimento que cantariam com ele no Enace. Segundo ele, houve duas situações principais onde estas alterações ocorreram: na abertura de vozes no refrão de “Terra Fértil” e no solo de violão de “Transformados pelo amor”.

O solo no meio foi quando a gente se reuniu pra tocar. Pra defender a música. Então, aqueles que iam ir, né? [...] Foi o Dedé, eu e o Zeca. Então, assim... a gente se reuniu, a gente tocou, “ah, como é que a gente vai fazer? Vamos ver esse arranjo, como é que a gente vai fazer?” Aí o arranjo a gente fez entre os três, né? E o arranjo e o terra-fértil tem um arranjo de vozes também. [...] Foi feito nos ensaios. Como é que a gente vai fazer? Ah, vamos entrar assim, tu entra numa oitava acima, tu entra numa... Entendeu? Foi feito assim. A gente conversando pra ver como é que a gente ia fazer. A letra a letra é minha, mas assim, o arranjo a gente fez um arranjo junto (Renato, 2025).

5.3.2.3 Ângelo

Ângelo compôs “Canção para Santa Cecília” como homenagem à padroeira dos músicos, relatando que o ímpeto que guiou seu processo criativo surgiu a partir de um motivo melódico que desenvolveu no violão:

Do nada surgiu isso aqui (solo inicial da composição). [...] Pensei “bah, isso aqui merece uma música”. [...] Aí fluiu. [...] dei uma pesquisada, conheci um pouco dela. Vi a vida dela, como é que foi, o que ela fazia, qual é a ideia de Santa Cecília. Aí saiu. Essa é uma das músicas que eu gosto (Ângelo, 2025).

Figura 12 - Cifra da composição “Canção para Santa Cecília”

12. CANÇÃO PARA SANTA CECÍLIA

Autoria: Ângelo José Pinto Dutra (Secretariado de Bagé)

A E/G# F#m7 C#m7
 Santa Cecília, foste melodia
 Bm7 E E6
 De um mundo que não te permitiu
 A E/G# F#m7
 Mesmo assim, tuas canções
 C#m7 Bm7 E A A9 A Bm/A
 Calaram, nas ruas, a real figura de único Deus.
 A A9 A Bm/A A A9 A E/G#
 E só Esse poderia ser a inspiração
 F#m7 C#m7 Bm7
 Para tantos acordes
 E7 A A9 A Bm/A
 Que buscavam ouvidos de quem precisava
 A A9 A Bm/A
 Da tua atenção.
 A E/G# F#m7 C#m7
 Tanta beleza, mais que os sons da natureza
 Bm E E6
 Surgiu de tuas mãos e tua voz
 A E/G# F#m7
 Mártir santa, intercede
 C#m7 Bm7
 por quem aprimora um instrumento
 E A A9 A Bm/A
 E busca mostrar sentimento através dos sons.

A A9 A Bm/A A A9 A Bm/A
 Ajuda a ser hoje como em teus tempos em Roma
 A A9 A Bm/A A A9 A E7
 Compõe em nós melodia capaz
 Bm C#m D A
 De acalmar os perturbados, curar os doentes
 Bm C#m D A
 Animar os deprimidos, Converter os descrentes
 Bm7 C#m7 D A Bm
 Som suave como o veludo Brilhante como as estrelas
 A E
 Mostrando, assim, a presença do mesmo Deus
 A A9 A Bm/A A A9 A Bm/A A
 Que te inspirou.

SECRETARIADO NACIONAL DE EMAÚS

HINÁRIO

Página 18

Fonte: Hinário das Comunidades de Emaús (2016, p.18).

“Canto para Santa Cecília” foi uma das composições destinadas ao Movimento de Emaús que, inicialmente, não entrou nos hinários, por não se adequar aos momentos específicos do curso. Ângelo conta que membros de outros secretariados solicitaram a cifra e o áudio desta para que pudessem utilizar em outros momentos, e que esta só passou a integrar o hinário anos mais tarde.

Outra composição de Ângelo que passou por uma situação semelhante foi “Matrimônio: Casa sobre a rocha”. O participante relata que, em virtude de sua participação no movimento e dos valores transmitidos pelo Emaús e pela Igreja sobre casamento, sentiu-se motivado a compor uma canção para sua esposa. Esta também passou a integrar o Hinário das Comunidades de Emaús um tempo depois.

Figura 13 - Cifra da composição “Matrimônio: Casa Sobre a Rocha”

MATRIMÔNIO: CASA SOBRE A ROCHA RE+

LETRA: Ângelo José Pinto Dutra (Bolinho)
MÚSICA: Ângelo José Pinto Dutra (Bolinho)

INTRODUÇÃO: RE+, LA7, SI-, FA#, SOL+ SOL#°, 50 22, 52 23, 54 25, LA7, RE+

RE+ LA+
O AMOR NÃO ESTÁ EM BAIXA,
SI- FA#-
NÃO É COISA DO PASSADO,
SOL+ SOL#° RE+ LA7
MAS SÃO POUCAS UNIÕES DIFERENCIADAS
RE+ LA+
QUE PROCURAM SER PRUDENTES,
SI- FA#-
FAZEM CASA SOBRE A ROCHA
SOL+ SOL#°
E AO VENTO, CHUVA OU TEMPESTADE
MI+ LA7
SEMPRE ESTÃO EDIFICADAS.

SOL+ SOL#° RE+
PRIMORDIAL, É CONHECER-SE DE VERDADE,
SOL+ SOL#°
É EXPOR COM LIBERDADE
RE+ SI-
E TAMBÉM DEIXAR FALAR,
SOL+ SOL#° RE+ SI-
DAR APOIO AO CRESCIMENTO UM DO OUTRO
SOL+ MI+
COM RESPEITO E DIGNIDADE
LA7 RE+
TUDO VAI SE PROSPERAR

RE+ LA+ SI-
O AMOR AMADURECE DIA A DIA
FA#- SOL+
NÃO EXISTE NA UTOPIA,
SOL#° LA7 50 22, 52 23, 54 25
DÁ ALEGRIA E FAZ CHORAR;
RE+ LA+ SI-
NÃO IMPORTA O PRODUTO IMPORTADO
FA#- SOL+
PRA MANTÊ-LO ESTRUTURADO
LA7 RE+
E SE SOLIDIFICAR.

SOL+ SOL#° RE+
NÃO É À TOA VER CASAS QUE SÃO SENSATOS
SOL+ SOL#°
QUERENDO DEUS BEM DE PERTINHO
RE+ SI-
PARA O SEU PASSO FIRMAR,
SOL+ SOL#° RE+ SI-
POIS, IMPERFEITOS TODOS SOMOS FEITOS
MI+ LA7 RE+RE+
MAS O MATRIMÔNIO DEVE SER PERFEITO NO AMAR.

140

Fonte: Autora (2025) *apud* Dutra [200?].

5.3.2.4 Grace

Em diversos momentos, Grace compartilha reflexões quanto a sua formação como musicista e compositora, destacando que a prática musical contribuiu significativamente para seu crescimento neste sentido. Neste ponto, buscamos nos aproximar da ordem em que as músicas foram compostas, a fim de que fique mais claro o desenvolvimento composicional de Grace.

Diversas composições de Ângelo foram realizadas em conjunto com Grace. Ele explica que a maioria das músicas se encontra em tonalidade e andamento semelhantes, afirmando que o motivo para tal era que as músicas eram pensadas “no tom da Grace”. Segundo o entrevistado: “as nossas músicas são parecidas também. Quando [...] tu ouve uma música... “essa música parece as músicas do Bolinho e da Grace”. É a letra dela, uma coisa [...] sempre mais melódica, nunca mais agitada assim.” (Ângelo, 2025). Na entrevista, Grace relata possuir grande devoção a Nossa Senhora, fato que se evidencia na maioria de suas composições em parceria com Ângelo, nas quais abordam a mãe de Jesus. A exemplo disto, podemos citar as composições “Uma Mulher Chamada Maria”, “Maria de todas as Marias” e “Pelos olhos de Jesus”. Estas composições estão disponíveis para acesso no endereço eletrônico apresentado anteriormente.

Assim como Mário apresentou uma composição que foi mal interpretada, Grace relata que algumas pessoas consideraram a narrativa da música “Pelos Olhos de Jesus” difícil de compreender. Por este motivo, a canção não teria avançado para

a etapa nacional dos Encontros. Ela explica que uma das possíveis justificativas deste fato seria a letra não se vincular diretamente com um texto bíblico, visto que a composição busca expressar a visão que Jesus possuía sobre sua mãe:

[...] o lírico era Jesus cantando pra Maria. E aí tá, a gente foi pro Erece, em Cachoeira do Sul, ela não passou pro Nacional, porque... claro, porque na Bíblia, ou em qualquer escrito, não tem nenhum [...] aí comecei a entender, né? Porque que ela não tinha passado [...] eu escrevi uma música onde Jesus fala tudo aquilo ali pra Maria, né? Mas, aonde que aquilo tem, sei lá, algum trecho daquilo ali na Bíblia, né? Que ele teria dito alguma dessas coisas pra ela? (Grace, 2025).

Figura 14 - Cifra da canção “Pelos Olhos de Jesus”

63. PELOS OLHOS DE JESUS

Autoria: Ângelo José Pinto Dutra ; Grace Da Ré Aurich (Secretariado de Bayé)

C9 Dm7
Mãe, tua alma me tem
Tu sabes quem sou como jamais alguém imaginou.
Te olho e me vejo em teus olhos,
Neste silêncio tão teu.
O Filho que me tornei muito é fruto deste Amor
Que sinto por ti e tens por mim no teu Sim.
Guardas tantas palavras minhas,
Mas uma tua somente me basta
Para em vinho, a água, eu transformar.
Cada gota, uma vida nova em mim,
Por meio de tuas mãos,
Tão atentas quanto o teu coração.

C Dm7
Quero que olhem pra ti
Pelos olhos meus.
E, assim, olhem pra mim,
Como os olhos teus.
Maria, te tenho assim:
Ao meu cair, cuidas de mim.
Crês e não te cansas
Do Plano cumprir até o fim.

SECRETARIADO NACIONAL DE EMAÚS

HINÁRIO

Página 70

Fonte: Hinário das Comunidades de Emaús (2016, p.70).

Outra composição que integra o Hinário das comunidades de Emaús sem ter sido aceita para a etapa Nacional dos encontros foi “Fica mais conosco, Senhor”. Grace relata que defendeu esta música no Erece em Caxias do Sul no mesmo ano que também apresentou “O Nome de Jesus”, tendo, apenas esta última, passado para o Enace, o que gerou comoção nos demais cantores que ouviram as duas músicas:

[...] e as pessoas lá em Caxias, assim “Bah, bonita tua música e tal, não sei o que, que fala da aldeia, lá, lá, lá”, e digo assim “pois é, mas não foi, foi a outra”. Eu tinha levado, foi o “Nome de Jesus”, né? E não foi essa [...] Eu compreendo, eu até acho que realmente, por exemplo, entre as duas, eu ficaria com essa (“Nome de Jesus”), porque ela fala, é mais intimista, uma coisa mais assim, essa (“Fica mais conosco, Senhor”) é mais... conjunto, assim, essa é mais grupo, sabe, uma música mais grupo (Grace, 2025).

Figura 15 - Cifra da composição “O Nome do Amor”

57. O NOME DO AMOR

Autoria: Grace Da Ré Aurich (Secretariado de Bagé)

A9 E/G# F#m F#m/E
 Amor: teu nome é Jesus.
 Bm Bm/A E E4/7 E5+
 O homem na cruz que me deu Sua vida.
 D9 D5 Dm7 A9 A9/C# D9 D5(9)
 Que prova maior..... posso eu querer?
 A9 E/G# F#m F#m/E
 Dor... é tão triste a partida.
 Bm Bm/A E E4/7 E5+
 E a saudade sentida no vazio que se faz.
 D9 D5 Dm7 A9 D9
 Refúgio das lágrimas..... pelo Bem que se vai.
 A9 D5
 Como posso entender?
 A9 D9 E E4/7 E5+
 Como tudo sabia e mesmo assim O fez?
 D9 D5 A9
 Se não for Amor, nada mais pode ser.
 D9 Dm7 A9 A9/C# D9 A9 A9/C# D9 D5(9)
 Se não for Amor.... nada mais pode ser.

A9 E/ F#m F#m/E
 Jesus... é o Amor perfeito
 Bm Bm/A E E4/7 E5+
 Canção carinhosa, inspirada, do Pal.
 D9 D5 Dm7 A9 D9
 Precioso alimento.... renascendo em nós.
 A9 D5
 Eu não posso esquecer
 A9 D9 E E4/7 E5+
 Como tudo sabia e por mim O fez!
 D9 D5 A9
 O nome do Amor, só Jesus pode ser.
 D9 Dm7 A9 A9/C# D9
 O nome do Amor.

SECRETARIADO NACIONAL DE EMAÚS

HINÁRIO

Página 63

Fonte: Hinário das Comunidades de Emaús (2016, p. 63).

Ao relatar seu crescimento como musicista e compositora, Grace destaca que a canção “O abraço de Jesus” marcou um ponto importante em sua trajetória, pois apresenta um desenvolvimento mais elaborado em letra, melodia e harmonia, em comparação às composições anteriores. A entrevistada conta que pensou na letra desta como uma poesia com “uma linguagem figurada muito grande” (Grace, 2025), buscando refletir sobre a cruz de Jesus, sem falar diretamente da mesma. Em relação ao acompanhamento harmônico, a participante destaca que, neste período, estava fazendo aulas de violão clássico, o que a influenciou em algumas passagens e escolha de acordes. Grace volta a mencionar a valorização dos compositores ao contar que “O abraço de Jesus” foi escolhido para representar o Secretariado Sul 1 no Encontro Nacional de Cantores:

Figura 16 - Cifra da composição “O Abraço de Jesus”

53. O ABRAÇO DE JESUS

Autoria: Grace Da Ré Aurich (Secretariado de Bagé)

G7M D^o Am D7(13) D7 72 53 72
 O Amor se deixou levar, escolheu os cravos e provou te amar.
 G7M G#^o Am D7(13) D7 72 53 81
 O Amor devolveu o sonho que sonhou pra ti.
 Am11 D/F# B^o D^o Am7
 O Amor decidiu se entregar, por inteiro estar nos braços da dor e partir,
 20 Dm7 G C7+ C9 A7sus4 A7
 Pra não te perder, pra contigo estar até o fim.
 D9 D#^o Em7
 Olha, esse Amor em forma de abraço...
 A7sus4(9) A7/9- D9
 Preparou cada passo só para estar junto a ti.
 D7 D7/F# G7M Gm6
 Pode, esse Amor desmedido, ser aceito em tua vida e te ver sorrir?
 D9 A7sus4(9) A7/9- D9 D/F#
 Nada O fará mais feliz que ouvir o teu sim.

Am11 D/F# B^o D^o
 O Amor que te ama sou Eu, teus erros abracei porque sempre primeiro Te
 Am7
 amei.
 20 Dm7 G C7+ C9 A4 A7
 Em cada pulsar de Vida em tua vida, sou Eu a te amar.
 D9 D#^o Em7
 Olha, Meu Amor em forma de abraço...
 A7sus4(9) A7/9- D9
 Para as tuas perguntas minha resposta é o Amor.
 D7 D7/F# G7M
 Quero, com os Meus braços estendidos, na extensão do infinito, te trazer pra
 Gm6
 mim...
 D9 A7sus4(9) A7/9- G7M Gm6 D9 D9(12)
 Vem e Me faz mais feliz me dizendo o teu sim.

SECRETARIADO NACIONAL DE EMAÚS

HINÁRIO

Página 59

Fonte: Hinário das Comunidades de Emaús (2016, p. 59).

Em 2018, Grace tinha a intenção de participar de sua última sequência de Encontros de Cantores, sendo “Vem, mãe querida, Aparecida” sua última composição para o movimento. É relatado pela entrevistada que a temática deste Enace a impactou profundamente, por ter como foco principal a referência de Nossa Senhora Aparecida²⁶, que celebrava 300 anos de devoção. Por este motivo, Grace conta que “seguiu à risca” o tema sugerido pelo Encontro, e que, embora não tivesse uma devoção específica à padroeira do Brasil, o ímpeto para sua composição surgiu através da temática do evento:

Tipo assim, e eu nunca tive, de todas as Nossas Senhoras, eu nunca tive afinidade com o formato da Aparecida, entendeu? [...] Aparecida nunca aparecia na minhas ideias de Nossa Senhora, entendeu? Embora ela fosse a padroeira do Brasil, ela nunca foi o meu foco durante todos esses anos e ela se tornou no momento que apareceu o regulamento, né? (Grace, 2025).

Nesta composição, Grace desenvolve um raciocínio musical e letrista que busca articular a mensagem e os questões musicais para resolver o problema composicional (Zanatta, 2002, p.9) que, para a compositora, consistia em integrar elementos do Movimento de Emaús com a história de Aparecida:

[...] eu já fui com um lado mais racional pra escrever essa música, não foi uma coisa só intuitiva ou emotiva, né? [...] não, eu quero escrever a história dela, eu quero botar os discípulos no meio, eu quero falar do mundo, eu quero saber como é que eu consigo botar tudo isso na poesia, né? De uma forma concisa que ela tenha o início, meio e fim, né? (Grace, 2025).

A entrevistada relata que buscou, no ritmo da composição, uma forma de ligação com a história da santa, fazendo um paralelo ao movimento dos rios. Essa característica se evidencia especialmente na ponte para o refrão, onde tanto o violão quanto vozes acentuam a marcação do tempo, fato que ainda é incentivado pela postura corporal das demais cantoras, que parecem simular o “navegar de um barco”, como é possível observar na gravação da mesma:

Figura 17 - Cifra da composição “Vem, mãe querida, Aparecida”

²⁶ Este título mariano tem uma grande devoção por todo Brasil, sendo esta a padroeira do país. A história conta de um grupo de pescadores que encontraram a imagem da santa no rio, atribuindo a sua aparição ao sucesso da pesca daquele dia.

VEM, MÃE QUERIDA... APARECIDA!*Letra e Música: Grace Da Ré Aurich (Secretariado de Bagé - RS)**Tema: Mãe Aparecida**Tom de execução: E***Intro.: E F#7/E A/E**

E F#7/E
Desce a correnteza
A/E B/E
Aquele que soube acreditar.
A/E F#7/E
E, em águas brasileiras,
A/E B/E E
Por um filho seu vem olhar.

C#m G#m
Redes lançadas em um mundo sem amor.
A B
Olhos tristonhos, pouca fé, muita dor.
C#m G#m
Ela é quem pede a Seu Filho por nós.
A B E
E Ele faz, do discípulo, um pescador.

F#7/E A/E
Vem, Mãe querida... Aparecida!
Am E
Pelas águas, os teus filhos, vem guiar.
F#7/E A/E B/E
És, Mãe Amada, Imaculada
A/E Am E
Padroeira incansável no amar...

F#7/E A/E
E F#7/E
O mundo segue a correnteza....
A/E B/E E
Mas sob o olhar da Mãe,... um filho não se perderá.

Fonte: Autora (2025) *apud* Aurich [201?].

Esta percepção musical, que busca refletir um detalhe na história de Aparecida na composição, é apontada por Grace como um arco de evolução no seu fazer composicional:

[...] quando eu tava fazendo essa música, a parte do ritmo, eu queria uma coisa que... que imitasse o rio, que parecesse tipo assim, que a gente tava cantando e que tu tava sendo embalado, tipo como se fosse um barquinho, assim, sendo levado pelo rio, sabe? [...] eu fui vendo a história e queria que as coisas casassem, entendeu? Então, isso eu não tinha, assim, lá no início eu não tinha essa percepção, essas coisas foram sendo agregadas, né? (Grace, 2025).

Novamente, as questões relacionadas ao reconhecimento e à valorização das composições se torna alvo de debate, pois, ao receber o parecer dos jurados sobre sua música, não havia alterações a serem feitas. Grace interpreta esse fato como resultado de todo o aprendizado adquirido ao longo de sua trajetória como compositora.

Então, aí tu vê assim, esse tipo de coisa, que aconteceu no penúltimo e no último (Enaces), são reconhecimentos do crescimento de letra e música, entendeu? Mais letra do que música, mas o crescimento da composição, então assim, pra mim foi muito significativo nisso, fazendo músicas para Emaús, tipo assim, eu tive um crescimento de entendimento, de compreensão, né? E da própria composição das letras (Grace, 2025).

Nos 4 itens citados nesta subseção foi possível catalogar as composições destes entrevistados, bem como analisar como as estratégias composicionais, apresentadas na parte anterior deste trabalho, foram incorporadas em suas obras.

Através dos comentários feitos com relação a cada composição foi possível localizar que o problema composicional da grande maioria destas canções está na questão estética (Zanatta, 2002, p. 4), visto que existe uma preocupação muito grande pela parte dos compositores com a letra destas canções e como estas virão a se conectar com as questões musicais (harmonia e melodia). A mensagem que eles desejam passar se torna o foco, e as questões musicais passam, em alguns momentos, para um segundo plano, sendo pensado muitas vezes por uma letra acompanhada musicalmente.

A composição em grupo também foi apresentada como algo recorrente para a maioria destes entrevistados, em especial para aqueles que fazem parte do Movimento de Emaús. Grace e Ângelo relatam que, em diversos momentos, atuaram juntos na composição das canções, embora houvesse certa repartição em suas funções, sendo Ângelo responsável pela música e Grace pelas letras. Renato também apresenta relações de composição em grupo, explicando que os ensaios para os Encontros de Cantores, muitas vezes, serviam como espaço para organizar e criar os arranjos para as canções

Também é possível observar que Grace, Renato e Ângelo utilizam, principalmente, a voz e violão como instrumentação para seu material composicional, visto esta ser uma regulamentação dos Enaces. Mário já apresenta uma maior variedade de instrumentos, em especial nas canções do CD que tiveram outros instrumentistas envolvidos em sua produção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi realizado no âmbito das pesquisas qualitativas e teve como objetivo compreender os processos composicionais de músicas religiosas por compositores católicos da cidade de Bagé. Para isso, foi utilizada a metodologia de entrevistas semiestruturadas, de forma que estas buscaram compreender os aspectos formativos destes indivíduos como religiosos, músicos e compositores. Tais informações foram apresentadas e aprofundadas nos capítulos 1, 2 e 4 deste trabalho.

A “Revisão de literatura” constitui o capítulo 3 desta pesquisa, sendo dividida em três seções. Inicialmente, busquei apresentar as mudanças ocorridas na Igreja Católica em decorrência ao Concílio Vaticano II, e como estas alteraram as formas de participação dos leigos na missa, bem como o olhar que esta reforma trouxe para a música na Igreja. É a partir destas mudanças que os Movimentos Eclesiais começam a surgir na Igreja, sendo esse assunto discutido na segunda seção, onde apresento o Movimento de Emaús. A terceira seção busca, por fim, apresentar alguns conceitos como “Processos Composicionais”, de Zanatta (2002), e “ímpeto”, de Birnfield (2003), fazendo uma ligação entre estes e as concepções que Weber (2016) traz para compositores de música católica.

O capítulo 5, “Apresentação da pesquisa”, foi dividido em 3 sessões com suas respectivas subseções e itens. Na seção “A formação musical dos participantes e as ligações exercidas com a religião católica”, foi possível estabelecer o diálogo com Libâneo (1999) para compreender as diferentes formações musicais experimentadas pelos participantes. Neste sentido, observou-se que o violão e a voz surgem como os principais instrumentos para estes compositores. Dentre os espaços citados para estas aprendizagens, os entrevistados apresentaram as aulas particulares e em conservatórios, as relações familiares, a prática como músico profissional e as próprias experiências religiosas como ambientes onde sua formação musical ocorre.

A parte “A música, o Emaús e a fé católica” busca relatar as experiências de Grace, Ângelo e Renato acerca de sua participação no Movimento de Emaús, onde foi observado alguns pontos específicos do movimento, como as questões acerca da função de cantores e o habitus formativo dentro do movimento. A subseção “Os Encontros de Cantores de Emaús” apresenta como se dá a organização destes

Encontros e de que forma eles motivaram os participantes a ingressar na composição.

Por fim, a seção “Processos composicionais de compositores católicos” foi dividida em 3 subseções. A primeira, “Trajetórias composicionais”, buscou apresentar o início desses participantes na composição e como as relações familiares e entre os próprios integrantes motivaram o começo de sua trajetória. A subseção “Estratégias composicionais” relata as metodologias empregadas pelos compositores na criação de suas obras, sejam elas realizadas individualmente ou em conjunto. A última subseção, “As composições”, organiza-se em quatro itens, sendo um referente a cada entrevistado, com o objetivo de catalogar suas composições e apresentar registros das mesmas em cifras, vídeos e áudios.

Minha expectativa para esta pesquisa era que os entrevistados aprofundassem as metodologias empregadas em suas composições, de forma a criar uma espécie de “manual” para quem desejasse iniciar neste ramo. Eu me perguntava questões técnicas e queria que estas fossem respondidas nas entrevistas, o que não aconteceu com nenhum dos entrevistados. Mesmo aqueles que possuíam uma educação musical formal (Libâneo, 1999) não me explicaram aspectos como a escolha de tonalidade, as cadências empregadas ou os movimentos que a melodia realizava. A análise de dados me revelou o porquê disso: o problema composicional destes entrevistados (Zanatta, 2002) não estava no “como” realizar a composição, mas no “porque”. A mensagem que deve ser transmitida se torna o ponto central da composição, de forma que as questões musicais ficam, muitas vezes, em segundo plano para estes compositores.

Os comentários trazidos pelos entrevistados em suas composições revelam que o ímpeto (Burnfield, 2003) que os guiava no processo composicional geralmente partia de uma experiência pessoal vivida pelo entrevistado, de uma temática solicitada pelos Encontros de Cantores ou uma sugestão trazida a eles por terceiros.

A falta de resposta para minhas dúvidas não deve, de forma alguma, ser interpretada como uma “ignorância” por parte dos compositores, pois como foi possível observar, todos passaram e (seguem passando) por diferentes formas de educação musical (formal, informal e não formal). A maneira que eles aprenderam a tocar, cantar e compor não os diminui como músicos e compositores; ao contrário, mostra que a composição não é “inacessível” (Grace, 2025), mas fruto do trabalho e da busca por conhecimento. Cada entrevistado trazia consigo uma bagagem musical

diferente, e a aliou a um processo composicional intuitivo e experimental, que buscava entender “o que funciona” e “o que não funciona” em uma composição por meio da prática.

Também foi possível observar que o Movimento de Emaús atua como porta de entrada para que esses músicos possam atuar como compositores. Vale ressaltar que outros integrantes bageenses do movimento também possuem composições para o Emaús, e que embora não tenham sido entrevistados por não atenderem algum dos critérios citados, corroboram com a afirmação de que o movimento, em especial nos Encontros de Cantores, são motivadores para que novos integrantes possam se interessar pela composição.

Contudo, qual o cenário para os compositores católicos que não tenham ligação com o movimento? A dificuldade de encontrar o *CD* com as composições de Mário evidencia uma lacuna neste sentido, sendo necessário uma maior valorização do trabalho dos compositores locais. A divulgação destes cantos através de ações diocesanas, como em encontros de formação de cantores e uma atualização nos hinários, pode ser uma forma de levar estas composições às igrejas da cidade.

Acredito que este trabalho possa contribuir nos diálogos entre o campo da composição e da educação musical, de forma que a temática desta pesquisa se mostra importante para compreendermos como a formação musical e religiosa interfere nos processos composicionais destes entrevistados. Por se tratar de um recorte local, tal trabalho convida que pesquisas futuras relacionadas a esta temática possam surgir em outros contextos.

Esta pesquisa se mostra relevante para minha formação em diferentes sentidos. Como professora de música, leva-me a refletir como a formação musical dos indivíduos contribui para seus processos como compositores, e como eu posso auxiliar meus alunos a explorarem seus processos criativos através de suas próprias bagagens musicais. Como aspirante a compositora, faz-me crer que a composição musical é possível e me encoraja a trilhar este caminho como os compositores entrevistados. Como católica, lembra-me que não basta compreender apenas os quesitos técnicos de uma composição, pois existe um motivo, uma fé, que nos oferece o verdadeiro ímpeto da criação musical.

Espero que esse trabalho possa servir como uma fonte de pesquisa para educadores musicais que desejem aprofundar seus conhecimentos sobre o tema,

assim como para integrantes de ministérios de música nas igrejas católicas que tenham interesse em conhecer o trabalho destes compositores.

REFERÊNCIAS

- AURICH, Grace Da Ré. **Abraço de Jesus**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Fica mais conosco, Senhor**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Maria de todas as Marias**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **O nome do amor**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Oferta de Emaús**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Pelos Olhos de Jesus**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Uma mulher chamada Maria**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Vem, mãe querida, Aparecida**. [S.l.: s.n.], [200?].
- AURICH, Grace Da Ré. **Volta pra casa**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BEINEKE, Viviane; PELIZZON, Aline Pires. Criação musical e educação musical no Brasil: mapeamento de pesquisas apresentadas nos Encontros Nacionais da ABEM (2015 e 2017). **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 27, n. 42, p. 8-35, 2019. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/784/552>. Acesso em: 27 de maio de 2025.
- BIRNFELD, Alexandre. **Polyakanthos**: processos composicionais. 2003. 301 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3164/000383066.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 de maio de 2025.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Amor Eterno**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Amo Jesus** [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Caminho de Luz** [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Confissão**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Diga sim a Deus**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Eu sou aquele**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Fiel seguidor**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Fonte de Água Viva**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Jesus é cem**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Jesus é o caminho**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Jesus é puro amor**. [S.l.: s.n.], [200?].

- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Maria de tantos nomes**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Mãe Conquistadora**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Meu amigo Jesus** [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Meu salvador**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Na casa de Jesus**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Nossa Senhora Conquistadora**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **O dia da vitória chegou**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Obrigado Jesus**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Olhai Por Mim**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Prá sempre te louvarei**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Te agradeço meu Senhor**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Todos os dias**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Um coração apaixonado**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Um grande amigo**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Um novo amanhecer**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Vem cuidar de mim**. [S.l.: s.n.], [200?].
- BRIÃO, Mário Geraldo Sousa. **Você e eu**. [S.l.: s.n.], [200?].
- CORAL CONQUISTADORA. **Deus está aqui**. 2003. [CD]. Bagé: Studio Digital, 2003.
- DIAS, Yuri Cougo. Mais de cinco mil fiéis participam da Romaria de Nossa Senhora Conquistadora. **Jornal Minuano**, Bagé, 28 set. 2025.
- DIOCESE DE BAGÉ. **Hinário litúrgico**. Bagé: Diocese de Bagé, 2024.
- DIOCESE DE BAGÉ. **Hinário litúrgico**: Sinfonia do Povo de Deus. Bagé: Diocese de Bagé, 2009.
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Canção para Santa Cecília**. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Contos de família**. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Emaús Bagé: 30 anos**. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Maria de todas as Marias**. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Matrimônio**: Casa sobre a rocha. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Oferta de Emaús**. [S.l.: s.n.], [200?].
- DUTRA, Ângelo José Pinto. **Pelos olhos de Jesus**. [S.l.: s.n.], [200?].

DUTRA, Ângelo José Pinto. **Uma mulher chamada Maria**. [S.l.: s.n.], [200?].

DUTRA, Ângelo José Pinto. **Vinte e cinco anos: é tempo**. [S.l.: s.n.], [200?].

FERNANDES, Mariana Anibal. **O ensino de música no contexto não formal**: um projeto desenvolvido na Igreja Católica do Beato André de Soveral. 2014. 41 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/60e8c6dd-194a-46e4-894e-5161304bd5f6>. Acesso em 18 de outubro de 2025.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295/273> . Acesso em 25 de outubro de 2025.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. **Música, conhecimento e educação**: harmonizando os saberes na escola. 2005. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03112014-151011/publico/CARLOS_EDUARDO_DE_SOUZA_CAMPOS_GRANJA.pdf. Acesso em 25 de outubro de 2025.

IGREJA CATÓLICA. Sacrosanctum Concilium: Constituição conciliar sobre a sagrada liturgia. **Concílio Vaticano II**, 4 dez. 1963. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_councils/documents/vat-ii_conc_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Acesso em: 1 de setembro de 2025.

INSTITUTO DAS COMUNIDADES MISSIONÁRIAS DE EMAÚS (ICME). **Estatuto do Instituto das Comunidades Missionárias de Emaús**. São Paulo, registrado em 23 fev. 2007. Disponível em: <https://www.emaus.org.br/nacional/wp-content/uploads/2018/07/Estatuto-do-Instituto-das-Comunidades-Mission%C3%A1rias-de-Ema%C3%BA.pdf>. Acesso em: 1 de setembro de 2025.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Aprender e ensinar música na Igreja Católica**: um estudo de caso em Porto Alegre/RS. 2015. 167 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114671/000955152.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 de outubro de 2025.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Educação musical na Igreja Católica**: reflexões sobre experiências em contextos da Grande Porto Alegre/RS. 2012. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71576/000879992.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 de outubro de 2025.

LORENZETTI, Michele A. **Formar-se e ser formador**: rotas formativas musicais de religiosos no contexto católico brasileiro na perspectiva da sociologia da educação musical e da vida cotidiana. 2019. 236 f. Tese (Doutorado em Música: Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/193128/001091604.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 de outubro de 2025.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos: para quê?** 3. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

MOLINARI, Paula (Org.). **Música brasileira na liturgia II**. São Paulo: Paulus, 2009.

MOVIMENTO DE EMAÚS. **Canta Emaús: Hinário das Comunidades de Emaús**. [S./s.n.] 2016.

MOVIMENTO DE EMAÚS. **IX ENACE - Água do Espírito - Sec. Bagé**. YouTube, 27 de setembro de 2024. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=JubCAD0sdhc&t=106s>. Acesso em: 13 set. 2025.

MOVIMENTO DE EMAÚS. **XI ENACE – Terra Fértil – Secretariado de Bagé**. YouTube, 23 de julho 2024. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=N1rNDqhQeo>. Acesso em: 13 set. 2025.

MOVIMENTO DE EMAÚS. **XI ENACE - Transformados pelo Amor - Secretariado de Bagé**. YouTube, 25 de julho. 2024. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=W21wZhGeHmQ>. Acesso em: 13 set. 2025.

PAULO VI. **Evangelii Nuntiandi**: Exortação Apostólica sobre a evangelização no mundo moderno. Roma, 8 dez. 1975. Disponível em:
https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi.html. Acesso em: 1 de setembro de 2025.

PEREIRA, Renato Paiva. **Humilde Mãe**. [S./s.n.], [200?].

RECK, André Müller. **Narrativas religiosas no ensino superior em música: uma abordagem (auto)biográfica**. 2017. 206 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017. Disponível em:
<https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2019/03/narrativas-religiosas-no-ensino-superior-em-musica-compactado.pdf>. Acesso em 29 de outubro de 2025.

RODRIGUES, André Camargo Guedes; BIZ, Michelle Tillmann; YUNES, Simone Hering de Queiroz. Caminhando com a juventude: a comunidade missionária de Emaús em Florianópolis. **Encontros Teológicos**, Florianópolis, v. 34, n. 2, p. 265-282, maio/ago. 2019. Disponível em:
<https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/1568/1236>. Acesso em 30 de maio de 2025.

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. **Festivais de coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia**. 2015. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122549/000971543.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 27 de outubro de 2025.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação: o positivismo, a fenomenologia, o marxismo**. São Paulo: Atlas, 1987. 175 p.

WEBER, José. **Canto litúrgico**: forma musical, análise e composição. São Paulo: Paulus Editora, 2016.

ZANATTA, Luciano. **Memorial de composição**: as determinantes técnicas e estéticas de um processo composicional. 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/3267>. Acesso em 23 de maio de 2025.

ZILLES, Urbano. **Emaús**. Porto Alegre: Arquidiocese de Porto Alegre, 2024.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro de entrevistas

Parte 1 - Formação Musical e Religiosa

- 1.1- Qual a sua formação musical (formal ou informal)?
- 1.2- Quando e como você começou a frequentar a Igreja Católica?
- 1.3- Quando a religião se uniu com a música?

Parte 2 - Participação em movimentos (Para participantes do Emaús)

- 2.1- Quando você fez o curso do Emaús, e como foi essa experiência?
- 2.2- Você teve participação em algum dos encontros de cantores (Edice, Erece e/ou Enace)? Como esses encontros aconteciam?
- 2.2- Qual a importância que estes movimentos tiveram na sua atuação como músico e compositor?
- 2.4- Qual o processo legal que se faz para enviar músicas para esses encontros?

Parte 3 - Sobre as composições

- 3.1- Quando você começou a compor?
- 3.2- Quantas composições você tem? Se forem muitas, cite uma média.
- 3.3- Qual a temática principal das suas composições?
- 3.4- Como é o seu processo de composição? Por demanda? Ou inspiração quanto a parte musical ou quanto ao conteúdo religioso?

ANEXO A - Carta de cessão de direitos



CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS

Eu, _____,
identidade _____, declaro para os devidos fins que
cedo os direitos de minha entrevista, gravada no dia ____ de ____ de 2025,
podendo a mesma ser utilizada integralmente ou em partes, sem restrições de
prazos e citações, desde a presente data, aos propósitos do Trabalho de Conclusão
de Curso realizado por Maria Paula da Rosa Gonçalves, discente do curso de
Música – Licenciatura da UNIPAMPA. Da mesma forma, autorizo o uso de citações,
seguindo os princípios éticos da pesquisa acadêmica, abdicando direitos meus e de
meus descendentes. Assim, subscrevo-me.

Bagé, de 2025

Assinatura