

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

RAIMUNDO JOSÉ MARTINS NETO

**ETNOGRAFIA DA MÚSICA NA CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL NA VILA
SÃO LUÍS (MA)**

São Luís - MA

2024

RAIMUNDO JOSÉ MARTINS NETO

**ETNOGRAFIA DA MÚSICA NA CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL NA VILA
SÃO LUÍS (MA)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Música da Universidade
Estadual do Maranhão – UEMA, para obtenção do
grau de Licenciatura em Música.

Orientado: Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de
Castro

São Luís - MA

2024

Martins Neto, Raimundo José

Etnografia da Música na Congregação Cristã no Brasil na Vila São Luís – MA / Raimundo José Martins Neto – São Luís, 2024.

41 f.

TCC (Graduação) – Curso de Música, Universidade Estadual do Maranhão, Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro.

1. Culto evangélico 2. Congregação Cristã no Brasil 3. Ensino da música. I.Título

CDU: 78.03:274

RAIMUNDO JOSÉ MARTINS NETO

**ETNOGRAFIA DA MÚSICA NA CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL NA VILA
SÃO LUÍS (MA)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Música da Universidade
Estadual do Maranhão – UEMA, para obtenção do
grau de Licenciatura em Música.

Orientado: Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de
Castro

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente

gov.br RENATO MOREIRA VARONI DE CASTRO
Data: 06/05/2024 20:44:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Renato Moreira Varoni de Castro (Orientador)
Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Dr. Solon Santana Manica (1º Examinador)
Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Me. Raimundo João Matos Costa Neto (2º Examinador)
Universidade Estadual do Maranhão

ETNOGRAFIA DA MÚSICA NA CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL NA VILA SÃO LUÍS (MA)

Raimundo José Martins Neto¹
Renato Moreira Varoni de Castro²

RESUMO: Esta pesquisa buscou analisar e compreender o ensino da música e a influência de seus resultados performáticos sob prática dos processos ritualísticos dentro do templo no “Santo serviço de Culto” da Congregação Cristã no Brasil. Com a finalidade de entender melhor esses processos, no decorrer do evento foi realizada uma observação das fases do processo durante o ritual dentro do templo, e entrevistas organizadas com membros da comunidade evangélica, trazendo reflexões acerca dessas ações.

Palavras-chave: Culto evangélico, Congregação Cristã no Brasil, Ensino da música, Performance musical.

ABSTRACT: This research sought to analyze and understand the teaching of music and the influence of its performance results under the practice of ritualistic processes within the temple in the “Santo service de Culto” of the Christian Congregation in Brazil. In order to better understand these processes, during the event an observation of the stages of the process occurred during the ritual inside the temple was carried out, and interviews were organized with members of the evangelical community, bringing reflections on these actions.

Keywords: Ritualistic Cults, Christian Congregation in Brazil, Music Teaching, Musical Performance.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a etnografia da música na Congregação Cristã no Brasil na Vila São Luís, destacando a importância do ensino da música e sua relação com os processos ritualísticos dentro do templo. A pesquisa investiga a metodologia de ensino de música na instituição religiosa, analisando como os participantes são formados musicalmente até ingressarem na orquestra. A abordagem etnográfica permite compreender as dinâmicas sociais e culturais envolvidas na produção e consumo da música dentro da Congregação Cristã no Brasil, tendo como justificativa a relevância de compreender a influência da música nos processos ritualísticos e na vivência espiritual dos membros da comunidade evangélica. A

¹Técnico e Bacharel em Administração pela Faculdade Pitágoras do Maranhão (FAMA). Aluno do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: Raimundo.martins1994@gmail.com / raimundoneto14@aluno.uema.br

² Professor Orientador. PhD em Etnomusicologia pela Queens University Belfast (QUB, 2014) com bolsa integral da CAPES. Mestrado em Musicologia Histórica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2007) e Bacharelado em Música com habilitação em Música Popular Brasileira pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2004)

metodologia inclui observações, entrevistas e análise dos dados colhidos, visando aprofundar o conhecimento sobre a prática musical nesse contexto religioso específico.

A Nova edição unificada em julho de 2002 do livro “Resumo da Convenção das Igrejas da Congregação Cristã no Brasil do ano de 1936” destaca que, essa instituição, mesmo tendo “origem” na cidade de Chicago nos Estados Unidos da América (EUA) em 1904 por um grupo de religiosos de italianos (RESUMO DA CONVENÇÃO, 2002, p. 37), pode ser considerada uma igreja brasileira, pois ao migrar para o Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, Luis Francescon fundou a Matriz de uma nova igreja a partir de uma “revelação” e de sua experiência anterior no EUA. Francescon foi um missionário ítalo-americano que desempenhou um papel fundamental na criação e desenvolvimento da Congregação Cristã no Brasil. Sua jornada de Chicago para o Brasil no início do século XX foi influenciada por seu envolvimento no movimento pentecostal e suas experiências com a Assembleia Cristiana Italiana de Chicago.

Ao chegar ao Brasil em 1910, (RESUMO DA CONVENÇÃO, 2002, p. 44) Francescon iniciou um trabalho missionário que levou à fundação da CCB, uma igreja cristã não-denominacional que se tornou uma instituição religiosa significativa no país, que se fundamenta na doutrina e Fé apostólica expressa no livro do Novo Testamento da Bíblia Sagrada. O legado de Francescon dentro da Congregação Cristã no Brasil é caracterizado por seu compromisso em difundir a fé cristã, estabelecer igrejas e promover um senso de comunidade entre os fiéis. Em resumo, o trabalho missionário e a visão de Louis Francescon deixaram um impacto duradouro na Congregação Cristã no Brasil, moldando sua história, crenças e estrutura organizacional. Suas contribuições ajudaram a igreja a crescer e prosperar, com uma presença significativa não apenas no Brasil, mas também em outros países onde a igreja se expandiu.

A forma organizacional da CCB foi criada de acordo com as particularidades do movimento e tem sido implementada em todas as regiões do Brasil e do mundo da mesma maneira. Ela não exige formação teológica formal para o ingresso no seu corpo sacerdotal, sendo mais importante a trajetória e convicção da crença religiosa de cada indivíduo do que necessariamente um domínio acadêmico das escrituras. Com o crescimento do número de fiéis, criou-se uma instituição jurídica denominada “Congregação Cristã”, para legalizar os encontros e regularizar a propriedade dos imóveis utilizados pela igreja. Sobre a criação da

igreja, o segundo caput do artigo primeiro do Estatuto da Congregação Cristã no Brasil (2013), reforça:

A CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL, é uma comunidade religiosa fundamentada na doutrina apostólica (Atos 2:42 e 4:33), apolítica, sem fins lucrativos, constituída de número ilimitado de membros, sem distinção de sexo, nacionalidade, raça, ou cor, tendo por finalidade propagar o Evangelho de Nosso Senhor Jesus Cristo, o amor a Deus, tendo por cabeça só a Jesus Cristo e por guia o Espírito Santo (São João, 16:13). Iniciada em Junho de 1910, com Estatuto regularmente aprovado em 05 de Março de 1931 e reformado em 20 de Março de 1936, 23 de Abril de 1943, 20 de Novembro de 1944, 04 de Dezembro de 1946, 08 de Fevereiro de 1956, 21 de Abril de 1962, 12 de Abril de 1968, 23 de Abril de 1975, 04 de Abril de 1980, 13 de Abril de 1995 e 10 de Abril de 2004. (ESTATUTO, 2013)

Quanto ao papel da música religiosa na CCB, é uma prática desde 1932, com as primeiras formações de orquestra. Nesta época aconteceram algumas mudanças na prática musical, existe uma padronização litúrgica, o louvor e as orquestras são usados durante todo o ritual sendo bem distintos no que se trata das suas execuções, cada poesia tem suas indicações diferentes e formas de execução com a finalidade de alcançar uma interpretação mais adequada em sua performance, com o objetivo de atingir um “som puro, sóbrio e exato”, como cita no Manual de Orientação Orquestral (MOO, 2018, p. 54). As instruções desse histórico como em cada poesia, contribuem para a evolução de uma interpretação mais focada, concentrada e profunda, visando à qualidade da música e adentrando ao sentimento que a letra apresenta.

Os louvores podem ser a pedido dos membros da comunidade, a performance é apresentada por todos como um coral, que canta acompanhado pela orquestra, pois não existem artistas com carreira solo ou grupos de cantores específicos para apresentações especiais (MONTEIRO, 2010). É importante ressaltar, que em muitas igrejas evangélicas os hinários estão em desuso, na CCB as obras de canções denominadas “Louvores e Súplicas a Deus” são usadas em todos os rituais há uma década, em todas as igrejas e no mesmo estilo, de forma padronizada.

O autor deste texto frequenta a CCB desde o ano de 1998, quando passou a acompanhar cada evento da igreja, assistindo aos grupos de músicos que tocavam durante a

liturgia.³ Tal vivência o motivou ao progressivo envolvimento com a parte musical da igreja, aos seis anos de idade, iniciou as aulas em 2003, ingressando na orquestra em 2004. Após alguns anos, foi apresentado como Instrutor para assumir as funções musicais da congregação, culminando com sua inserção definitiva como músico e professor de música da instituição a partir de 2014, tendo a missão de ensinar e formar novos músicos da CCB na Vila São Luís - São José de Ribamar.

Em vista disso, sentiu-se a necessidade de uma formação acadêmica na área da Música, visto que as exigências aumentavam, pois era necessário aprofundar seus conhecimentos, para obter segurança naquilo que dava alegria de fazer: “ensinar pessoas”. Ingressou na Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Maranhão no início do ano de 2019, possibilitando o enriquecimento de conhecimentos para compartilhar com seus alunos, como, por exemplo, a técnica instrumental e o estudo teórico.

A ferramenta metodológica utilizada no desenvolvimento desse trabalho foi a etnografia, conforme proposta por Anthony Seeger (2008). Além disso, foram incorporados elementos da etnomusicologia, incluindo contribuições do trabalho de Salgado et al. (2014) sobre os desafios da interlocução em uma pesquisa em música.

A etnografia é um procedimento de pesquisa que busca compreender as práticas culturais de um grupo social a partir da observação participante e da análise dos discursos e comportamentos dos participantes. Por meio dela, o pesquisador busca estabelecer uma relação de proximidade com os participantes da pesquisa, a fim de compreender suas práticas culturais a partir de uma perspectiva interna. Isso envolveu, na trajetória, a observação direta das atividades cotidianas dos participantes, bem como a realização de entrevistas e conversas informais para compreender suas perspectivas e experiências.

A etnografia é uma metodologia que valoriza a subjetividade e a complexidade das práticas culturais, buscando compreender as dinâmicas sociais a partir da perspectiva dos próprios participantes. Isso implica em uma abordagem crítica e reflexiva, que procura compreender as relações de poder e as formas de resistência presentes nas práticas culturais estudadas. Em pesquisas com práticas musicais, a etnografia é uma metodologia amplamente utilizada, uma vez que permite compreender as dinâmicas sociais e culturais envolvidas na

³ As aulas de música eram ministradas na chamada “escolinha musical” da CCB, nome modificado anos depois, intitulado hoje como Grupo de Estudo Musical.

produção e consumo da música. A partir da observação, da análise dos discursos e comportamentos dos participantes, é possível entender as formas como a música é produzida, consumida e valorizada em diferentes contextos culturais.

Desse modo, o ingresso ao campo, as observações e a análise nas atividades da igreja, ocorreram de forma gradativa, ou seja, a pesquisa teve duas etapas: 1) a primeira desenvolvida para a disciplina de Etnomusicologia no ano de 2021, com o objetivo de vivenciar, observar e descrever o ambiente, o espaço geográfico, as ações da audiência e toda a performance ritualística, assim como, os efeitos causados por ela; 2) na segunda etapa segue uma revisitação à igreja, uma busca mais detalhada da história e do processo de ensino musical por meio de entrevistas, observação dos rituais praticados e da comunidade participante dessa instituição religiosa, com a finalidade de comparar com os resultados na pesquisa anterior.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Ao longo da história da humanidade, a educação de cada grupo social ou sociedade desenvolveu-se de diferentes formas e em variados aspectos, visando transmitir seus significados culturais. A partir dessas práticas educacionais, foram estabelecidas três modalidades específicas de educação: A educação formal, informal e não formal, são conceitos fundamentais no campo da pedagogia e da educação.

Na presente pesquisa, o enfoque recai sobre a educação não formal, contudo, é pertinente realizar uma breve contextualização acerca dos demais tipos de educação existentes. Nesse sentido, é oportuno iniciar com a abordagem da educação formal, esta modalidade educacional fundamenta-se por processos estruturados de ensino e aprendizagem que ocorrem em instituições reconhecidas, como escolas, universidades e centros de treinamento profissional. Segundo Santos e Schnetzler (2015), a educação formal segue um currículo estabelecido, com aulas ministradas por professores qualificados e avaliações formais para medir o progresso dos alunos. Ela é essencial para a transmissão de conhecimentos e habilidades padronizados, preparando os alunos para o mercado de trabalho e para estudos superiores.

Ao abordar o segundo conceito de educação, adentra-se no âmbito da educação informal. Ela se desenvolve de maneira natural, fundamentada nas experiências do cotidiano,

nas interações familiares, amigáveis e na comunidade. É essencial compreender essa rede de relações e aprendizados em diversos contextos, pois a estrutura subjetiva influenciará diretamente o aprendiz. É por meio dessas vivências que se evidenciam as diversas expressões sociais, abrangendo “todas as formas de aprendizagem não incluídas na educação formal e não formal” [Tight, 2002, p. 72]

Na educação informal o processo é mais flexível, conforme Gadotti (2009), a educação informal é frequentemente baseada em experiências do dia a dia, interações sociais e observação do ambiente. Ela pode ser não intencional, ocorrendo sem um planejamento específico, ou intencional, quando há um esforço deliberado para transmitir conhecimento e habilidades.

No contexto do tema abordado nesta pesquisa, adentra-se na esfera da educação não formal, caracterizada por uma relativa abordagem sistemática e organizada, podendo ocorrer tanto dentro do ambiente escolar quanto em instituições não governamentais, sindicatos, igrejas, associações de bairro, clubes de mães, entre outros. Nesse contexto educacional, há uma ênfase especial tanto no espaço quanto no tempo, proporcionando maior flexibilidade no processo de aprendizagem e respeitando o ritmo de desenvolvimento de cada indivíduo. Dito isto, Libâneo (2002), afirma:

A educação não formal, por sua vez, são aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas (LIBÂNEO, 2002, p. 88 - 89).

A citação de Libâneo (2002) destaca a natureza da educação não formal como atividades intencionais, embora com um nível reduzido de estruturação e sistematização. Isso provoca que, embora haja uma intencionalidade educativa, as práticas não são formalizadas, o que significa que as relações pedagógicas podem ocorrer de maneira mais flexível e às necessidades dos aprendizes. Essa abordagem ressalta a importância de reconhecer a diversidade de contextos educacionais e a variedade de formas de aprendizagem que podem ocorrer fora dos moldes tradicionais da educação formal.

Canário (2006) destaca a importância estratégica da educação não formal, uma vez que ocorre fora dos ambientes estruturados de ensino, proporcionando oportunidades de aprendizagem significativas e intencionais. Esta modalidade educativa envolve os indivíduos

e suas relações sociais, permitindo a aquisição de conhecimentos e habilidades que complementam a educação formal.

Nos tópicos anteriores constataram-se diferentes e variados espaços onde a educação não formal pode ser inserida, e na música não poderia ser diferente. Antigamente, a educação musical era vista somente com foco para e sobre o ensino formal, mas BELLOCHIO (2003, 16 p.2) diz que com o decorrer do tempo, outros tópicos foram incorporados às agendas de pesquisa, incluindo a educação musical não formal em contextos alternativos, estratégias de autoaprendizagem, educação musical mediada por tecnologias digitais, entre outros.

Essa talvez tenha sido uma “virada epistemológica” da área quando assimilamos a proposta de sistematização da área de educação musical feita por Kraemer (1995), fundamentada no princípio de que a prática pedagógica musical encontra-se em vários lugares, ou seja, os espaços onde se aprende e ensina música são múltiplos e vão além das instituições escolares. (Souza, 2007, p.28)

Além de estar presente nas instituições de ensino básico, a música também se faz presente em iniciativas sociais e culturais. Não é incomum encontrar relatos de músicos que deram início à sua trajetória musical em ambientes informais, como projetos sociais, organizações não governamentais, bandas, grupos musicais e, especialmente, em contextos religiosos, como igrejas. Um dos principais propósitos da aprendizagem musical nesses espaços alternativos é promover a socialização dos indivíduos, utilizando a música como meio para prevenir situações de exclusão social e mitigar os riscos sociais que possam surgir no futuro. Além disso, tais ambientes desempenham um papel fundamental na formação da personalidade, auxiliando os aprendizes a se integrarem de maneira positiva na sociedade.

A partir da análise dos diversos autores, torna-se evidente a amplitude e diversidade de perspectivas em relação à educação não-formal. Nesse campo educacional, encontramos uma gama de possibilidades, tanto positivas quanto negativas, e até mesmo contraditórias. Diferentes visões coexistem com o propósito de nos orientar sobre as diversas ações que podem ser realizadas. A riqueza da educação não-formal reside justamente nessa amplitude e nas múltiplas oportunidades criativas que oferece, assim como na ausência de modelos predefinidos, permitindo a exploração de abordagens inovadoras e personalizadas para crianças, jovens, adultos e idosos, levando em consideração seus interesses individuais.

É importante notar que nem sempre a educação não formal é implementada dessa forma, mas o destaque aqui é a liberdade que ela proporciona ao não estar limitada por modelos preestabelecidos, o que facilita a busca por soluções inovadoras e experiências não convencionais. A diversidade de compreensões sobre a educação não-formal entre os autores evidencia a inexistência de uma concepção única, permitindo que diferentes abordagens e vozes encontrem espaço para se expressar e contribuir para esse campo educacional em constante evolução.

O ensino de música na igreja proporciona ao aluno uma base de conhecimento que pode ser aplicada em diferentes contextos, seja para aprimorar suas habilidades musicais em instituições de ensino formal, em seu ambiente cotidiano, ou mesmo em momentos de lazer.

Portanto, ao considerar a educação não formal no ensino de música na igreja, possibilita explorar a riqueza e a diversidade de perspectivas educacionais, bem como aproveitar as oportunidades de aprendizagem significativas e intencionais que esse ambiente oferece. Através dessa abordagem, é possível enriquecer a pesquisa, ampliando as possibilidades de compreensão e contribuindo para o campo educacional em constante evolução.

3 JUSTIFICATIVA

No Brasil, com a influência das raízes ameríndias, africanas e europeias, as crenças no âmbito religioso são abundantes. Mesmo que essas religiões estejam presentes desde a fundação do país, por séculos, o crescimento de grupos informais religiosos continua presente na atualidade. Monteiro (2010, p.123) comenta que:

O pentecostalismo no Brasil começou com a fundação da Congregação Cristã no Brasil (CCB) em junho de 1910, que desde o início esteve desvinculada de qualquer ligação ou ajuda financeira de Igrejas ou projetos missionários de outros países, constituindo-se, portanto, num modelo tipicamente nacional. Essa denominação teve seu início no sul do País e se propagou nos primeiros anos, principalmente entre imigrantes italianos, e aos poucos foi se expandindo também entre os nacionais. (MONTEIRO, 2010, p.123).

Monteiro (2010, p.126) afirma que, “os primeiros movimentos pentecostais ocorreram no início do século XX e podem ser divididos em três grandes momentos”, A

primeira fase, que vai da fundação até a década de 1950, é marcada pelo surgimento das Igrejas Congregação Cristã no Brasil em 1910 (São Paulo e Paraná) e Assembleia de Deus em 1911 (Belém do Pará), no segundo momento entra a era da industrialização, urbanização e a construção de outras novas igrejas que se deu o nome de “pentecostalismo clássico”, já no terceiro momento, entre o final da década de 70 e o início da década de 80, surgiu um movimento chamado neopentecostalismo, que formou outras igrejas com forte influência na mídia e telecomunicações.

Com o desenvolvimento das igrejas no Brasil e com as suas influências no âmbito musical, aumentou a procura pelos estudos de música oferecidos pelas igrejas evangélicas, para enriquecimento da liturgia dos cultos.

Sobre isto, Favaro (2007) apud Souza (2015) aponta que:

Nas igrejas evangélicas, a música está intimamente ligada ao culto. Os conjuntos constituídos por fiéis, sobretudo nos templos pentecostais, são geralmente compostos por instrumentos de sopro, tradição herdada das bandas musicais comuns nas cidades de interior. Em parte devido a essa origem, os músicos evangélicos concentram-se nas seções de metais e madeiras das orquestras brasileiras. As igrejas que mais formam músicos são a Assembléia de Deus, a Igreja Batista e a Congregação Cristã no Brasil. Nas duas primeiras, os fiéis aprendem a tocar desde hinos evangélicos orquestrados até peças consagradas da música sacra, com as compostas por Johann Sebastian Bach (FAVARO, 2007, apud SOUZA, 2015, p.28, 29).

A Igreja evangélica oportuniza educação musical a milhares de pessoas em seus templos. A maturação desse processo tem feito que muitos dos membros dessas igrejas busquem inclusive se profissionalizar no ensino da música com cursos técnicos e universitários. A música tem um papel importante para o desenvolvimento humano, ajudando na concentração e no desenvolvimento do raciocínio, na sensibilidade e absorção das mais diversas sensações. Como coloca Fontana e Cruz sobre o pensamento de Vygotsky:

O desenvolvimento é compreendido por Vygotsky como um processo de internalização de modos culturais de pensar e agir. Esse processo de internalização inicia-se nas relações sociais, nas quais os adultos ou as crianças mais velhas, por meio da linguagem, do jogo, do “fazer junto”, compartilham com a criança seus sistemas de pensamento e ação (FONTANA; CRUZ, 1997, p. 63).

Neste contexto, o objetivo dessa pesquisa etnográfica, é entender o processo da música desde o ensino até a performance dentro dos templos na Congregação Cristã no Brasil, saber a partir de que e como é aplicada a metodologia de ensino nessa instituição.

A CCB possui um sistema relativamente unificado de formação de músicos e de professores de música e segue uma metodologia de ensino padrão para todo o Brasil e fora do Brasil.

Um dos principais motivos para realizar a pesquisa na Igreja CCB foi o fato do pesquisador fazer parte do núcleo da instituição religiosa e ter experimentado as modalidades de ensino, individual e em grupo. Em sua experiência, o pesquisador observou a diferença da metodologia e ferramentas utilizadas nas aulas em grupo das utilizadas nas aulas individuais.

Outro fator que contribuiu foi a oportunidade e facilidade de acesso às aulas teóricas e instrumentais, já que atualmente o pesquisador faz parte da Orquestra da Igreja, é instrutor de ensino de um dos núcleos, e foi aluno de música desta mesma instituição. Este trabalho contribuirá para que se perceba a importância e relevância da modalidade de ensino e da metodologia aplicada na Igreja CCB.

4 METODOLOGIA

A metodologia empregada nesta pesquisa foi, principalmente, baseada na etnografia da música segundo Anthony Seeger (2008). Porém, também foram inseridos aportes da etnomusicologia como o trabalho de Salgado et al. (2014) sobre os limites da interlocução em uma pesquisa em música. A interlocução é um elemento fundamental para a produção de conhecimento em pesquisas com práticas musicais. A comunicação verbal entre os participantes é um tipo fundamental de troca simbólica que pode trazer ganhos significativos para a pesquisa em termos de legitimidade e interesse dos participantes. No entanto, é importante reconhecer os limites da interlocução como fonte de construção epistêmica, uma vez que ela pode ser influenciada por relações de poder e limitações de comunicação.

Nesse sentido, é fundamental que os pesquisadores estejam atentos aos desafios e benefícios da interlocução, buscando uma abordagem ética e democrática que considere as relações criadas entre os participantes durante e após o trabalho de campo. Além disso, é importante que os pesquisadores considerem a forma como apresentam os resultados da

pesquisa, buscando uma abordagem que valorize a participação dos interlocutores e evite que suas vozes sejam subsumidas pela voz do autor.

Como destaca Júlio Erthal e Jonathan Gregory (2014, p. 99) "[...] a melhor maneira de explicitar a participação da/s outra/s pessoa/s [...] é citando as vozes, colocando-as em evidência, deixando claro quem disse o quê e evitando que elas escorreguem na voz do autor".

Em suma, a interlocução é um elemento fundamental para a produção de conhecimento em pesquisas com práticas musicais, mas é importante que os pesquisadores estejam atentos aos desafios e limitações desse recurso, buscando uma abordagem ética e democrática que valorize a participação dos interlocutores e considere as relações criadas entre os participantes durante e após o trabalho de campo.

A metodologia adotada nesta pesquisa é de natureza qualitativa, já que envolverá uma reflexão das informações que foram colhidas, a presente análise será de caráter exploratória, que segundo Gil (2008, p. 27):

Estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições[...]. Além disso, na pesquisa-ação, a fase exploratória objetiva determinar o campo de investigação, as expectativas dos interessados, bem como o tipo de auxílio que estes poderão oferecer ao longo do processo de pesquisa [...] (GIL, 2002, p. 41-144).

Além da pesquisa ser de cunho qualitativo, os métodos serão hipotético-educativo na construção das conjecturas e método indutivo para a constatação das particularidades que levarão às generalizações que contribuirão para a análise do problema e na identificação de melhores alternativas, para a elaboração de uma abordagem do problema.

Deste modo, a presente pesquisa é um estudo de caso. Sobre o estudo de caso, Yin (2005, p. 32 apud GIL, 2008, p. 58) comenta que:

O estudo de caso é um estudo empírico que investiga um fenômeno atual dentro do seu contexto de realidade, quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente definidas e no qual são utilizadas várias fontes de evidência. (YIN, 2005, p. 32 apud GIL, 2008, p. 58).

O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, não separando o fenômeno do seu contexto e é realizado em profundidade.

Ele requer múltiplos procedimentos de coleta de dados, como meio de garantir a qualidade das informações obtidas, como a observação direta e série sistemática de entrevistas.

A coleta de dados será através da pesquisa bibliográfica, construída a partir de materiais já desenvolvidos, elaborado de livros e trabalhos científicos. Buscando fundamentação teórica para tratamento do assunto e pesquisa documental, assim como estatuto, histórico musical, e partituras da Igreja, para contribuir eficazmente na compreensão sobre os assuntos abordados durante todo o trabalho, com foco no ensino de música na instituição religiosa.

Além disso, serão observadas as atividades e práticas de ensino da CCB para identificar aspectos comportamentais e metodológicos, incluindo-se entrevistas semiestruturadas com protagonistas do ensino de música, buscando identificar o propósito e a postura da igreja a partir das instruções regulamentares para o grupo envolvido, verificar a motivação dos professores e dos demais alunos a respeito dessas normas e da metodologia aplicada dentro dessa instituição.

O método para análise dos dados será o etnográfico, uma abordagem de pesquisa qualitativa que desempenha um papel fundamental na compreensão das práticas culturais e sociais de diferentes grupos humanos. Segundo Hultkrantz (1960) apud Seeger (2008, p. 238) a etnografia pode ser definida como a escrita sobre o povo, derivada do grego "ethnos" (gente, povo) e "graphien" (escrita). Essa abordagem envolve a imersão no ambiente estudado, permitindo a observação detalhada e a descrição minuciosa das interações, comportamentos e práticas cotidianas dos participantes.

Através da etnografia, os pesquisadores buscam compreender as perspectivas, valores e experiências dos membros da comunidade estudada, muitas vezes adotando uma postura participante para obter insights mais profundos. Conforme Seeger (2008, p. 256) destaca em sua obra, a etnografia da música, por exemplo, “requer uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa como marcas distintivas desse tipo de abordagem”.

Dessa forma, a etnografia não apenas fornece uma compreensão aprofundada das dinâmicas culturais e sociais, mas também permite que os pesquisadores capturem a complexidade e a riqueza das práticas humanas em contextos específicos. Por meio da imersão e da observação atenta, a etnografia oferece uma janela para as perspectivas internas e as nuances das interações humanas, contribuindo significativamente para o conhecimento e

a compreensão das diversas manifestações culturais e sociais ao redor do mundo. Por isso, é um método para perquirir no processo de ensino-aprendizagem da igreja CCB.

Nesse projeto o intuito é conhecer e relatar a rotina do ensino de música na CCB, assim como analisar e compreender a percepção dos participantes no que tange à prática no contexto dos grupos de estudo musical. Procurando-se destacar os pontos centrais do ensino de música a partir das falas de seus personagens principais, através das entrevistas, observações e bibliografias publicadas pela igreja, sobre sua cultura, doutrina e normas do mundo musical em questão.

5 - Igreja Cristã no Brasil: ensino da música, formação de orquestras e organistas

A Igreja Congregação Cristã no Brasil (CCB) foi uma das primeiras igrejas pentecostais, fundada em 1910, na cidade de São Paulo, tendo início pelo italiano Louis Francescon. Hoje ela está presente em todo o Brasil e em outros países.

De acordo Histórico Musical (2006, p.03) os de anos 1910 até 1932 não existia na Congregação Cristã no Brasil músicos e conjunto orquestral, alguns templos da época possuíam órgãos ou Harmônios⁴, que na ausência desse instrumento, a igreja contava com o auxílio de fiéis que tinham “franqueza” e facilidade em cantar os hinos, estes conhecidos como “puxadores de hinos”, ou seja, a finalidade era anunciar o hino, andamento, a afinação, e o tom conduzindo o canto, e os demais membros do grupo acompanhavam. Na época o número de fiéis da CCB era mínimo, e em eventos como Batismo e Santa Ceia os Anciães⁵ dependiam do apoio dos “puxadores de hino” para reforçar e melhorar ou facilitar o canto. Com o progresso e o desenvolvimento da CCB, viu-se a necessidade da formação de um conjunto musical, com o escopo de auxiliar a igreja no cantar dos hinos sacros.

Louis Francescon ao perceber a grande deficiência dos participantes da Igreja em cantar de forma apropriada os hinos, convocou uma reunião com a participação de alguns membros e um grupo de jovens para que iniciassem o estudo de música para a formação de um conjunto musical, com o objetivo de auxiliar os membros da congregação no canto dos hinos (CCB, 2006). Com o interesse e aprovação de todos os envolvidos, começaram assim as

⁴ Um instrumento musical de teclas, cujo funcionamento é muito similar ao de um órgão, mas sem os tubos.

⁵ São os responsáveis pela realização de batismos, santas ceias, ordenação de novos anciães e diáconos, eleição de cooperadores do ofício ministerial.

primeiras orquestras da congregação. Conforme fala o estatuto que regulamenta a orquestra da CCB: “não faz jus a qualquer remuneração o membro exercente de qualquer cargo ou função, ministerial ou não pelo exercício dessas funções” (CCB, 2013, p.7). Ou seja, são voluntárias a participação e inclusão na orquestra, e isenta de remuneração ou compensação financeira, seja qual a atividade exercida tanto de quem aprende como de quem ensina.

Este ensino se destina especialmente aos jovens, mas foi estendido a todas as faixas etárias, dando-se o nome Escolinha Musical da CCB, porém precisou modificar o nome para Grupo de Estudo Musical (GEM), por não haver um registro como Escola de Música no Ministério de Educação (MEC).

Assim como houve a mudança de nome “Escolinha Musical” para “GEM”, surgiram mudanças também na metodologia e nos métodos de ensino, na época o ensino era individual, um aluno por vez, nos dias atuais o ensino é em grupo, turma dividida por horário e nível de estudo. Sobre a metodologia de ensino, Feitosa (2012) comenta que:

Nas metodologias modernas, o pensamento sobre o processo de ensino e aprendizagem modificou principalmente os papéis desempenhados no ambiente de sala de aula. Não se trata mais apenas de um ajuntamento de pessoas e de um processo de fala e escuta. O professor torna-se um facilitador do acesso entre o aluno e o conhecimento ao invés de um transmissor. Além disso, ele estimula a interação entre o produto do conhecimento obtido entre este e os alunos e entre estes entre si. Os alunos tornam-se atores ativos no processo, pois eles irão interagir com o novo conhecimento e partilhá-lo entre os demais. (FEITOSA, 2012, p.17,18)

Percebe-se que o ensino coletivo é um método no qual se pode aprender de uma forma mais dinâmica, além de socializar com todos os envolvidos. Onde os alunos aprendem e, ao mesmo tempo, compartilham conhecimentos entre si, trazendo a questão sociocultural: “Onde a educação é entendida como uma atividade cultural capaz de gerar significados e dar sentido à realidade” (SOUZA, 2015, p.81).

No início, quando o ensino da música era chamado escolinha musical, o estudo era composto por um livro chamado Bona⁶, onde se trabalhava o solfejo, havia um programa de ensino em que os alunos precisavam seguir, no início era obrigatório chegar até a lição 90 na clave de sol, e em seguida tinha o direito de dar início ao instrumento de preferência, e

⁶ Método Completo de Divisão Musical do professor do Conservatório de Milão do século XIX, Pasquale Bona (2009)

assim iniciava ao estudo do método específico para aquele instrumento e no hinário⁷. Para fazer parte da orquestra necessitava seguir algumas etapas exigidas no ensino da CCB, e a cada etapa os estudantes faziam um teste com o Encarregado⁸ de Música. Primeiro para tocar nos ensaios locais e depois nas Reuniões de Jovens e Menores (RJM), já conseguindo executar os 50 hinos da RJM que existiam no hinário. Mesmo tocando na Igreja o caminho de aprendizado continuava, no terceiro momento ou etapa para tocar nos “cultos a noite” ou nos Cultos de Adultos ou Oficiais (CA), era necessário conhecer e realizar todas as partituras do hinário, ou seja, além das 50 melodias sacras já estudadas, tocar mais 400 melodias e o domínio do solfejo e leitura nas lições do Bona até a lição 90⁹, tanto na clave de sol como na clave de fá. E por fim, a última etapa chamada de Oficialização¹⁰, onde os alunos já aceitos como músicos na orquestra necessitavam do domínio de todos os 450 hinos e ter concluído por completo o método para a prática instrumental e as lições de solfejo até 98 na clave de sol e fá. É importante ressaltar que além de todo esse programa de aprendizagem, a CCB segue algumas regras para que participem da orquestra e uma delas é ser batizado na igreja, para reforçar a finalidade e os padrões exigidos na orquestra. Segundo o Histórico Musical e Instruções Regulamentares para as Orquestras da CCB:

Aqueles que desejarem fazer parte do conjunto musical deverão ter bom testemunho e vir com o mesmo sentimento dos primitivos que se dispuseram, com seus instrumentos, a auxiliar o canto nas congregações: com toda humildade, sinceridade e submissão, e comprometer-se a servir a Deus tão-somente nas orquestras da Congregação Cristã no Brasil, ficando cientes de que se optarem, posteriormente, por participar de outros conjuntos musicais, profissionalmente ou não, não poderão participar de nossas orquestras. Aos que já estão nessa profissão e são nossos músicos não impedimos que continuem, porém, aconselhamos a que orem a Deus para que lhes preparem um outro meio de vida. (HISTÓRICO MUSICAL, 2006, p.4)

Nota-se que a igreja CCB segue normas e valores socioculturais tanto no ensino como no exercício das atividades de um músico, as exigências são claras no que diz respeito

⁷ Hinário: Livro contendo uma coleção de canções, finalidade de canto em comum na área religiosa, para uma temática de músicas.

⁸ Encarregado de Orquestra: Responsável pela orquestra da sua comum CCB, função da regência nos ensaios locais e pelas aulas de música.

⁹ Depois de solfejar a até a lição 90 na clave de Dó, o aluno retornava para a primeira lição lendo como clave de Fá até a lição 90, mesmo que o símbolo continuasse como clave de sol.

¹⁰ Exame final para tocar em qualquer CCB do País e fora.

aos requisitos morais para serem integrantes da orquestra, respeitar as regras e ser disciplinado, ter como objetivo desde o aprendizado em auxiliar voluntariamente o canto somente na CCB, sem nenhum vínculo a outras instituições de orquestras profissionais, além de ser membro da Igreja ou ter alguma ligação à instituição, participando dos cultos ou ter um parentesco com um membro da igreja. É importante ressaltar que o sistema do ensino da música é estruturado por cargos de maneira hierárquica, ou seja, até chegar aos alunos, existem os encarregados responsáveis pela orquestra, e os instrutores responsáveis em ensinar os alunos que ingressaram nos estudos musicais, esses instrutores são alunos oficializados capazes de aplicar a metodologia de ensino e repassar todo o conhecimento adquirido.

No decorrer dos anos, o histórico de ensino na CCB acompanhou as mudanças dos hinários constituído até o ano atual, o objetivo de “ensinar música” na igreja é tornar os alunos aptos a tocar o hinário. Em uma pesquisa sobre a cronologia dos hinários dessa instituição, a “Hinologia CCB” de Anderson Amorim publicado no ano de 2018, destaca o estudo sobre os hinos históricos e as biografias presentes no hinário da Congregação Cristã no Brasil.

Para Amorim (2018, p. 15 e seg.) cronologicamente a evolução dos hinários da CCB, o primeiro hinário a ser utilizado foi em 1932, conhecido como “Nuovo Libro D’inni e Salmi Spirituali”, continha 328 hinos para os Cultos Adultos (CA) e 46 de Reuniões de Jovens e Menores (RJM). Os hinos na época eram mistos, parte das melodias era em português e a outra parte em italiano. Em 1943 surge o segundo hinário “Hymnos e Psalmos Spirituales”, com 250 hinos para CA e 25 RJM, este era totalmente em português. Nessa época, devido a campanha de nacionalização de Getúlio Vargas, foi intensificada a repressão das nacionalidades ligadas às potências do eixo, alemães, italianos e japoneses, por isso, foi necessário ter o hinário totalmente em português. Em seguida, ocorre a mudança para o terceiro hinário “Hinos de Louvores e Súplicas a Deus”, no ano de 1951, composto por 300 hinos para CA e 30 de jovens e menores. Na quarta edição do hinário em 1965, que continuava com o mesmo título do anterior, este chegou até 450 melodias, sendo que 50 de jovens e menores, e mantendo a sequência de 7 coros na contracapa. Foi o hinário mais utilizado, com duração de 48 anos, mas todos esses hinários tinham suas melodias alegres como a de uma fanfarra, que fugia do espiritual de hinos sacros.

Mas no ano de 2014 com o lançamento do hinário nº 5 com 480 hinos, as mudanças foram drásticas, retiradas de palavras com duplo sentido, revisão ortográfica,

revisões harmônicas, mudanças na voz do baixo que lembrava as fanfarras, e as respirações de frase. Com todas essas transformações, esse hinário trabalha a parte técnica da música e a expressão do que a poesia quer falar, são melodias voltadas ao sentimento de adoração e submissão.

Com os hinários anteriores, o ensino era somente com o método do Bona (2009) de divisão musical, o objetivo era apenas conhecer o básico e entender a divisão dos tempos para executar os hinos e auxiliar no canto, não pensavam na expressão e sentimento que a poesia falava. Mas com as mudanças do novo hinário, surgiu um novo Método de Teoria e Solfejo-MTS (2014), com o escopo de preparar de maneira mais conveniente os músicos na interpretação dos hinos. Nesse meio de transmutação, surgiu a ideia de ensinar o MTS em grupo, por isso hoje o nome é conhecido como Grupo de Estudo Musical (GEM).

O ensino em grupo possibilita uma maior interação do indivíduo com o meio e com o outro, estimula e desenvolve a independência, a liberdade, a responsabilidade, a autocompreensão, o senso crítico, a desinibição, a sociabilidade, a cooperação, a segurança e, no caso específico do ensino da música, um maior desenvolvimento musical como um todo (CRUVINEL, 2005, apud FEITOSA, 2012, p.18,19).

Compreende-se na afirmação de Cruvinel (2005), que no ensino coletivo, a interação dos envolvidos entre si, possibilita a melhor compreensão no aprendizado através da troca de conhecimento no desenvolvimento das atividades, onde as dúvidas são sanadas e, muitas vezes, surgem novas ideias que facilitam o ensino e o entendimento dos indivíduos.

O MTS é composto por 12 módulos, que exige o acompanhamento do hinário de músicos, assim desde o início os alunos têm o contato com as partituras e o metrônomo, para facilitar no solfejo e linguagem rítmica. A primeira edição do Manual de Orientação Orquestral-MOO (2018) veio com o objetivo de esclarecer a respeito dos instrumentos musicais permitidos nas orquestras da CCB. Ou seja, no tempo das escolinhas, o aluno podia escolher o instrumento de sua preferência, mas com o MOO, os alunos antes de ingressarem no GEM, precisam estar cientes de qual instrumento a orquestra necessita, se for do interesse dos alunos os instrumentos apresentados, seguem os estudos, caso não se interessem pelos instrumentos disponíveis, ficam no aguardo do surgimento de oportunidade do instrumento desejado. O objetivo do MOO é manter a formação equilibrada da orquestra com 50% cordas, 25% madeiras e 25% metais.

Dois anos atrás, no novo programa mínimo, os alunos só tinham o direito de iniciar o aprendizado dos instrumentos após o 6º módulo do MTS, até esse nível o ensino além de ser teórico, contém atividades de linguagem rítmicas acompanhadas do metrônomo. Dito isto, acreditava-se que os alunos já possuíam conhecimento necessário para ler uma partitura, mas com o tempo se percebeu que é possível o ensino da prática e da teoria simultaneamente. Atualmente, quem ingressa nos estudos já pode estudar o instrumento, tornando o ensino misto. Os critérios são parecidos com o ensino do Bona, os músicos terão aulas práticas de instrumentos com os métodos sugeridos no programa de estudo e continuam com as aulas teóricas do MTS. As aulas ocorrem em dias diferentes. Os estudantes passarão por testes em cada etapa: Ensaios Locais, RJMs, CA e Oficialização. A diferença do ensino atual na CCB, é que saiu do individual e passou a ser em grupo. Além do uso de outras ferramentas, os assuntos abordados não tratam apenas do solfejo para entender o ritmo, mas um profundo conhecimento técnico dos elementos musicais. Os alunos estudam andamento, métrica, harmonização, postura e respiração, interpretação poética dos hinos na execução dos instrumentos.

De alguma forma o ensino coletivo na CCB teve efeito positivo e qualitativo no crescimento da orquestra, de modo que até hoje mantém a estrutura de ensino padronizado para todas as igrejas CCB do Brasil. Esse sistema capacita os alunos a tocar os cânticos sacros de adoração e a repassar o conhecimento aprendido a outros colegas. Os assuntos abordados em aula e a metodologia aplicada têm grandes valores, que facilitam no ensino fora de seus templos. Contudo, o uso desse conhecimento é restrito, tendo a liberdade de ser usado apenas na própria instituição.

Até o momento, o assunto do ensino da música na CCB se manteve em uma única direção, o ensino da música para os homens, visto que as mulheres também praticam na igreja. Enquanto os homens estudam em busca de executar instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo), madeiras (flauta transversal, clarinete, clarone, sax, oboé, fagote) e metais (trompete, trombone, eufônio, trompa e tuba), as mulheres estudam com o objetivo em tocar órgão eletrônico, sendo a única opção de instrumento disponível para elas no Brasil. Em outros países há possibilidade das mulheres tocarem instrumentos de outros naipes (cordas, madeiras e metais). A Congregação Cristã no Brasil segue uma padronização, em que as mulheres não tocam outros instrumentos no culto, nem os homens tocam órgão.

Em entrevista com uma das organistas¹¹ dessa comunidade religiosa, ao ser questionado o porquê de as mulheres não tocarem outros instrumentos além do órgão, esta respondeu dizendo que, “consiste em uma ordem estabelecida desde o princípio da obra de Deus no Brasil. Dispõe apenas em uma maior organização da orquestra”. Ou seja, a estrutura na CCB por ser uma instituição religiosa centenária, que mantém princípios conservadores dos mais antigos. Desse modo, são mantidos até hoje pelos fiéis os valores religiosos e organizatórios determinados nos seus processos desde a sua fundação, interligados a uma distribuição de tarefas definida por gênero e por valores culturais. A orquestra se consolidou desde o início da obra, ao longo desses anos o número de músicos cresceu e vem crescendo consideravelmente, e hoje tem sido difícil em algumas regiões do Brasil abrigar todos os músicos dentro de uma única igreja, motivo pelo qual seria impossível o ingresso das mulheres nas orquestras. Mesmo que houvesse necessidade de músicos em templos de outros estados, a CCB não mudaria a estrutura do ensino da música, pois ela busca uma padronização em todos os templos com o objetivo de manter ordem.

Além dos encarregados e instrutores, dentro da estrutura ministerial que atende os músicos, há também as instrutoras responsáveis pelo ensino e pela formação de organistas. Além das examinadoras designadas para avaliar alunas candidatas e organistas aprendizes (no processo do ensino) por meio de testes, onde é analisado o nível do aprendizado, e, sendo aprovadas poderão atuar como organistas oficializadas.

O modelo de ensino das organistas é parecido com o dos músicos. As candidatas têm aulas no mesmo horário porque o aprendizado é coletivo, com estudo misto (prático e teórico), onde as alunas no primeiro dia de aula podem ter acesso ao instrumento e ao curso introdutório do MTS. O currículo das aulas de música é organizado por um programa mínimo exclusivo para o ensino do órgão, ele contempla os processos de ensino e as etapas que as alunas irão seguir, também define quais materiais didáticos são utilizados pela igreja, bem como as lições e hinos executados no fim de cada etapa.

Recentemente, foi desenvolvido o “Estudo para órgão eletrônico aplicado ao Hinário” (2020)¹², este material é dividido em quatro volumes com etapas predefinidas do

¹¹ Musicistas que tocam instrumentos de teclas, como órgão de tubos ou órgão eletrônico.

¹² Material exclusivo para o aprendizado de conhecimentos básicos musicais importantes à execução dos hinos, no órgão.

aprendizado musical (Ensaio, RJMs, Cultos Oficiais e Oficialização). A candidata que iniciar as aulas, segue conceitos introdutórios do MTS (solfejo, linguagem rítmica, teoria e etc,) acompanhado do primeiro volume do estudo para órgão e solfejo, contendo as bases da iniciação musical da organista. No volume dois, o material de estudo contido nesse livro, auxilia no desenvolvimento do estudo dos primeiros hinos mais fáceis e dos hinos de RJMs. O terceiro volume contribui no crescimento técnico para facilitar nos estudos dos hinos de Cultos Oficiais. O volume quatro prepara a organista na adição da evolução técnica e expressiva e performativa para o Exame de Oficialização. Lembrando que o MTS é indispensável para todos os cadernos de estudos, ele é a base do conhecimento teórico, os módulos contidos nesse livro se entrelaçam nos estudos práticos dos volumes e hinário. Na finalização de cada volume do estudo prático para órgão eletrônico é realizado um teste para que se possa avançar para a próxima etapa, desde que se alcance as metas de hinos e das aulas teóricas.

Ou seja, a cada volume finalizado pela candidata, sua instrutora de ensino, solicita uma examinadora para avaliar a performance e o cumprimento do programa mínimo e se o teste for satisfatório, a candidata passa para a próxima etapa, tocando nos diferentes eventos como: volume um (Ensaio Locais ¹³), volume dois (Reunião de Jovens e Menores), volume três (cultos Adultos ou Oficiais) da igreja que congrega, e o volume quatro (em todos os eventos).

Sobre o ingresso nos estudos, não há restrição de faixa etária, mas independente de idade ou tempo de conversão, tendo o desejo em aprender, pode sinalizar os responsáveis pelo ensino da música. Lembrando que organista faz parte do cargo de música da igreja e que o aprendizado e a performance na igreja são gratuitos.

6- CCB Vila São Luis em São José de Ribamar -MA

Quanto à história da igreja Congregação Cristã no Maranhão, ela é conhecida pelos que frequentam a igreja, mas de acordo com os entrevistados, que partilham das mesmas opiniões, grupos de irmãos mudaram de outros estados para região de São Luís

¹³ Ensaio musical regido pelo encarregado local para o corpo de orquestra e organistas para praticar os hinos.

trazendo consigo sua fé. Entretanto, sobre a origem do local de realização desta pesquisa, que é a igreja Congregação Cristã no Brasil, situado no bairro Vila São Luís, São José de Ribamar - MA, um dos entrevistados mais antigos alegou que por volta dos anos 90, alguns irmãos que congregavam na igreja no bairro próximo chamado Jota Lima realizavam culto nas casas de outros irmãos que moravam na Vila São Luís. Com o aumento do crescimento de fiéis, houve a necessidade de um espaço maior para as reuniões. Inicialmente, os primeiros cultos foram feitos em uma salinha emprestada por um dos integrantes da comunidade, mas percebendo que havia número de pessoas suficiente para iniciar uma igreja no bairro, os irmãos e irmãs buscaram a sede regional¹⁴, fazendo um pedido oficial de permissão para a construção de uma igreja no bairro. Vale destacar, que a mesma família integrante dessa comunidade religiosa que emprestou o salão para as reuniões, de boa vontade doou uma pequena parte do terreno onde morava para a construção da igreja, localizada no mesmo bairro, que por sua vez, foi aprovada pela administração da sede regional, autorizando a construção da igreja.

A igreja, assim, foi fundada entre 2000 e 2004, não houve uma afirmação concreta pelos informantes da data exata de oficialização do templo, mas esse evento deve ter ocorrido entre os anos comentados acima. O público alvo varia, contemplando desde crianças (abaixo de 12 anos) a jovens solteiros (maiores de 12 anos), assim como os membros adultos (casados), que são de maioria feminina e, principalmente, moradores do próprio bairro e adjacências. Esse público é em grande parte composto por donas de casa, profissionais de trabalho informal e por autônomos, enquadrados como classe média baixa. Vale ressaltar, que a CCB está fortemente ligada à instituição geral, não se restringe a uma “comum” onde o fiel congrega, ou seja, a ideia de pertencer só a aquele templo que congrega. É habitual a visita nas CCBs de fiéis de outros bairros, o trânsito entre esses integrantes se dá nos dias em que não há programação na igreja onde geralmente congregam, sendo assim, frequentam outros templos da CCB.

A igreja em questão está filiada à matriz nacional¹⁵, localizada no bairro do Brás em São Paulo. O corpo de ministérios e cargos é composto por um Cooperador do Ofício Ministerial¹⁶, um Cooperador de Jovens e menores¹⁷, dois Auxiliares de Jovens e Menores¹⁸,

¹⁴ Igreja central onde está localizada a administração responsável em cuidar da totalidade dos bens patrimoniais

¹⁵ Igreja central de todo o Brasil e exterior, o templo mais antigo do país.

¹⁶ Responsável em presidir os cultos oficiais e cooperação nos ensinamentos.

uma Instrutora de Música¹⁹, um Encarregado de Orquestra²⁰ e quatro Organistas²¹, sendo que duas tocam nas reuniões de jovens e duas nos cultos oficiais.

Os eventos acontecem semanalmente, os cultos oficiais nos dias de quarta no horário de 19h30min às 21h, e aos domingos das 18h30min às 20h, no mesmo final de semana (domingo) é realizado a “Reunião de Jovens e Menores” às 10h00min. Quanto aos outros dias da semana, os membros dessa comunidade são incentivados a congregar nas igrejas da Congregação Cristã em outros bairros e/ou realizarem os chamados “Cultos de evangelização” nas casas de irmãos enfermos, debilitados e incapacitados de irem à igreja, como os idosos.

7- Parte física da igreja: construção do templo

Uma característica marcante encontrada nas igrejas da Congregação Cristã no Brasil é que todos os templos possuem uma mesma cor e arquitetura base, algumas com adaptações dependendo das condições locais. Na CCB-Vila São Luís a igreja encontra-se em estado de reforma, dentro e fora do templo como nos banheiros.

A igreja está construída na avenida Maranhão, permitindo duas entradas (pessoas/carros), com um pequeno jardim na frente, o acesso à parte interna do templo contempla duas portas laterais de entrada (direita e esquerda), uma para homens e outra para mulheres. A fachada do templo também possui 4 janelas de vidro, que se multiplicam (mesmo estilo de janela) nas laterais (esquerda e direita) da igreja, num total de oito. Na parte interna do prédio existem duas fileiras de bancos de madeira (esquerda para mulheres e direita para os homens). Do lado direito (de frente para o púlpito), é reservado aos músicos dois bancos, paralelo a eles, do lado esquerdo um banco e um órgão eletrônico para as organistas, o objetivo de os bancos estarem alinhados, é que haja constante comunicação entre a organista e músicos no momento das execuções dos hinos. E no centro a frente dos bancos em cima de

¹⁷ Responsável por atender as Reuniões de Jovens e Menores de sua congregação local.

¹⁸ São jovens solteiros (moços e moças), responsáveis pela organização dos recitativos (escolher passagens bíblicas para um grupo de jovens e crianças recitar em determinado momento do evento).

¹⁹ Organista designado para o ensino musical aos interessados.

²⁰ Músico oficializado, responsável por todos os assuntos que envolve a música, desde o ensino musical a fazer ensaios musicais da Orquestra da Congregação.

²¹ Organistas oficializadas ou liberadas para tocarem as melodias sacras nos cultos.

uma estrutura mais elevada, um púlpito²² Para o ancião ou cooperador (ofício ministerial ou de jovens e menores) presidir, acompanhada de duas cadeiras de madeiras, para o que estiver atendendo o culto sentar, quando outra pessoa assumir a frente, com objetivo de passar alguma mensagem ou fazer uma pregação. A parede atrás do púlpito tem uma frase escrita em letras garrafais “Em nome do Senhor Jesus” (a mesma frase está grafada na parte frontal do púlpito).

8- O Santo serviço de Culto na CCB

O culto Oficial da Congregação Cristã no Brasil, segue um ritual padrão em todas as igrejas dentro e fora do Brasil, possui uma ordem preestabelecida, mas a liturgia não é fixa, porém com regras, pois existem hinos sugeridos para cada momento no decorrer do culto (abertura, oração, palavra, testemunho, encerramento), como também para eventos específicos (batismo, santa ceia e funeral). A própria poesia denuncia para qual finalidade deve ser cantada, mas não deixa de ser espontâneo o pedido de hinos, do hinário intitulado “Hinos de Louvores e Súplicas a Deus”, que coleciona 480 poesias para serem louvadas. Assim como os pedidos de hinos são instintivos, a pregação da palavra, as orações e os testemunhos seguem o mesmo modelo, os fiéis acreditam na guia do “Espírito Santo” durante o andamento do culto. Por mais que o culto dependa da participação coletiva da igreja,²³ as manifestações são individualizadas.

O ingresso ao campo para a pesquisa etnográfica se deu em um domingo, na data 13 de dezembro no ano de 2021 na igreja Congregação Cristã no Brasil, bairro Vila São Luís. A igreja é sempre aberta pelo porteiro²⁴ uma hora e meia antes de começar o culto, que inicia às 18h30min, este prepara todo o ambiente (liga as lâmpadas, ventiladores, abre as janelas os banheiros entre outras responsabilidades), após deixar a igreja em funcionamento, com um gel e medidor de temperatura digital, assume a porta de entrada para receber calorosamente todos os fiéis e visitantes que irão assistir o culto.

²² Um móvel com estrutura de madeira com divisão de um suporte para pôr a Bíblia e um microfone.

²³ Uso desse termo se refere a todos os fiéis daquele templo.

²⁴ Cargo assumido por homem e mulher, o objetivo é recepcionar as pessoas, porém os homens que exercem este cargo, tem a responsabilidade de deixar a igreja organizada para uso entre outros compromissos.

O ritual iniciou às 18h com a quebra do silêncio pelo som do órgão eletrônico, um prelúdio sendo executado por uma organista, que preenchia o salão com a melodia, tocada em um andamento lento, em volume fraco aveludado, mas perceptível para quem ouvia. Mesmo sendo apenas uma melodia com um som suave, a sensação para quem ouvia era de tranquilidade e estranhamente de alegria, mexia com o íntimo. Durante a performance, era notório o respeito dos fiéis em manter o silêncio quando adentravam no salão, ao se acomodarem nos bancos faziam a “oração de comunhão”²⁵ e depois encontravam-se no som do instrumento.

Essa primeira fase é conhecida como meia hora²⁶, entrevistada após o término do santo serviço de culto, a organista comenta que:

“A meia hora é como uma preparação para algo importante, tem por finalidade estabelecer na igreja a comunhão, concentração para início do Santo Culto. Ao tocar, primeiramente sinto-me grata, pois tenho o privilégio de executar os hinos no instrumento, e ajudar a irmandade em uma conexão com Deus.” (Organista, 2021)

Em confirmação ao esclarecimento da organista sobre a meia hora, um dos fiéis, que entrou no templo junto com a organista, ao ser questionado do porquê ter chegado cedo e se havia motivos, sendo que o culto começaria 30min depois, em resposta afirmou que, “Sim, estar presente desde o início da meia hora para entrar em comunhão para o início do Serviço de Santo Culto”, e completa que a sensação em ouvir os hinos da meia hora provocava um sentimento de “Paz, pois permite que reflitamos nas coisas dos céus nos preparando para o Culto”.

Percebe-se que a meia hora é uma parte importante e sagrada do processo ritualístico, esses hinos tocados em um andamento lento e com som suave, prepara os fiéis para o início do culto, uma purificação²⁷ conduzindo todos à comunhão e à busca de uma ligação com Deus. Após toda essa limpeza de dentro para fora, às 18h25min é fechado com chave de ouro o “hino do silêncio”, que tem como objetivo em chamar a atenção da irmandade²⁸, preparando-os para o início do Santo culto, uma forma de anúncio. Durante a performance do hino, claramente houve uma ruptura no andamento e volume em comparação

²⁵ Primeira oração individual feita em silêncio pelos fiéis que chegam antes de iniciar o culto.

²⁶ Conjunto de hinos executados pela organista e finalizando com o hino do silêncio.

²⁷ Buscar perdão por todas as coisas praticadas que desagradou a “Deus”.

²⁸ Uso desse termo se refere a todos os fiéis daquele templo.

aos hinos tocados anteriormente, a melodia era mais andante e a intensidade do som clara, porém em um volume ambiente, como se buscasse manter o sentimento dos hinos tocados anteriormente. É curioso, que dentro desse pequeno espaço de tempo em que o hino do silêncio era tocado, a irmandade²⁹ se mantinha em silêncio, mas atenta à execução feita pela organista, e ao término dessa performance, que dura em média de 4min, o silêncio entre os fiéis é interrompido por termos como “glória a Deus”, “aleluia”, uma forma de exaltação a Deus e confirmação de que o hino tocado alcançou o objetivo e trouxe uma boa comunhão a todos presentes.

Em continuação ao ritual, às exatas 18h30min, o cooperador oficial dirigiu-se ao púlpito iniciando o culto dizendo “Deus Seja Louvado”, os fiéis se colocaram de pé respondendo “amém”, essas palavras remetem a uma saudação e confirmação da saudação feita pelo que preside o culto, mas, para oficializar o início do culto, o cooperado completa dizendo, “Iniciamos esse Santo Culto com hinos de louvores a Deus em nome do Senhor Jesus”, que é selado novamente com amém pelos fiéis. A frase deixa claro que será um momento de adoração por meio dos hinos sacros e a frase “em nome do Senhor Jesus”, que também está escrita na frente do púlpito e no fundo da parede da igreja tem um fundamento, um dos entrevistados ao ser questionado do significado dessa frase, prontamente respondeu: “porque tudo que fazemos é em nome do Senhor Jesus Cristo”. A resposta da entrevistada lembra um trecho da bíblia que fala:

“[...]Disse-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida. Ninguém vem ao Pai, se não por mim [...]E tudo que pedirdes em meu nome eu farei, para que o Pai seja glorificado no Filho[...] (Bíblia Sagrada, Jo 14, 6.13)

Esses trechos bíblicos podem fundamentar ou explicar a frase escrita em letras garrafais tanto na parede do fundo do salão como na frente do púlpito usado pelo cooperador oficial. Reforçando toda a análise, a organista responde sobre o assunto, afirmando que, “Acredito que a premissa seja sermos cristãos. E, segundo o evangelho e a doutrina de Jesus Cristo, todo pedido ou adoração a Deus precisa ser feita em nome de Jesus Cristo, pois ele é nosso intercessor junto a Deus”.

²⁹ Termo usado pelos fiéis quando referem um número de pessoas (grupo).

O primeiro hino foi cantado em pé, em conjunto com a organista, antes disso, após o hino ser anunciado, a organista faz uma “introdução”³⁰ com o propósito de lembrar a altura da melodia (afinação), andamento e interpretação, e em seguida todos os fiéis sentam e cantam outros dois hinos chamados espontaneamente por pessoas diferentes. Como relatado em alguns parágrafos anteriores, todas as melodias cantadas e tocadas complementam o processo do ritual, os dois primeiros hinos eram de abertura, que falavam sobre a grandeza de Deus e seu amor com todos os fiéis, o terceiro hino preparava para o momento da oração, a poesia deixa claro em suas palavras como “Ele ouve os seus”, “oremos, com fervor”. Após o momento de louvor e súplicas a Deus, chega o momento da oração onde todos se põem de joelhos em ato de submissão e cumprimento da palavra, um dos trechos que fortalece a crença desses fiéis está escrito onde o apóstolo Paulo mostra que, ao invocar o nome do Senhor Jesus, os joelhos devem dobrar-se diante de Deus.

“[...] Pelo que também Deus o exaltou soberanamente, e lhe deu um nome que é sobre todo o nome; Para que ao nome de Jesus se dobre todo o joelho que estão nos céus, e na terra e debaixo da terra[...]”. (Bíblia Sagrada, Fp 2, 9.10)

Ou seja, o nome de Jesus está ligado ao acontecimento de todo joelho se dobrar, e essa ação significa que há submissão e obediência a Deus. Outra característica da igreja que se entrelaça a esse assunto, é que as mulheres precisam estar vestindo o véu³¹ para orar, embora desde o início da meia hora, a organista e as demais mulheres já utilizassem o véu sobre a cabeça, antes da primeira oração de comunhão. Essa é uma peça muito importante, que completa a indumentária feminina, usada somente nos momentos de culto dentro da igreja ou em momento de oração. Após o término do culto, previamente retiram o véu e guardam nas bolsas, para depois saírem do templo. Sobre o uso do véu, a organista comenta que:

“Em sinal de respeito! Conforme escrito em I Coríntios Cap. 11, precisa do véu sob as mulheres ao orar ou profetizar”. (Organista, 2021)

³⁰ Pequeno trecho inicial da poesia tocada pela organista.

³¹ Uma mantilha, tecido de algodão com rendas que se aproxima em um formato de xale colocado sobre a cabeça.

A entrevistada menciona um versículo bíblico para justificar seu uso e sua crença, a Primeira carta do apóstolo Paulo aos I Coríntios, capítulo 11 e os versículos abaixo, deixam claro afirmando o crédito da organista sobre a doutrina que segue:

“[...] Mas toda a mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta, desonra sua própria cabeça, porque é como se estivesse rapada. Portanto, se a mulher não se cobre com o véu, tosquie-se também. Mas, se para a mulher é coisa indecente tosquiar-se ou rapar-se, que ponha o véu. [...]” (Bíblia Sagrada, I Co 11, 5.6)

A primeira oração, feita por uns dos fiéis voluntariamente, teve o objetivo de pedir bênção para a igreja e todo o processo no decorrer do culto, após o término da oração é louvado mais um hino, e em seguida abre-se um momento para o testemunho, onde os fiéis que sentirem de contar uma obra³², pagar um voto³³, levantam-se até a frente de toda a igreja, especificamente próximo a pessoa que preside (não houve testemunho). Passada essa fase, foi cantado mais um hino específico para a palavra, como as poesias anteriores, este contempla frases que denunciam a próxima etapa. O momento da Palavra³⁴ é a etapa mais espiritual do culto, onde o cooperador dá a liberdade para quem o "Espírito Santo de Deus" fizer sentir em ler um trecho da Bíblia e transmitir uma mensagem “guiada por Ele”, o fiel pode levantar-se, assumir o lugar no púlpito e pregar. Caso não haja disposição de nenhum fiel para pregar, o cooperador exerce o papel. Nesse dia, quem presidia anunciou o livro e capítulo da Bíblia a ser lido, após a leitura explanou o texto, transmitindo mensagens e ensinamentos.

Ao fim da pregação, foi feita a “oração de agradecimento”, o próprio nome explica, mais uma vez, voluntariamente, outro participante dessa comunidade religiosa agradecia a Deus por todos os processos feitos no decorrer do culto (hinos, palavras e todos os envolvidos) e pela irmandade presente, entre outras. Com o término da oração, foi louvado o último hino, que é de “encerramento”, e finalizado o Santo serviço de culto pelo cooperador oficial com as palavras: “Que a graça de Deus, os ensinamentos, o seu amor e misericórdia permaneçam em vossos corações por toda a eternidade”, e como confirmação dessas palavras os fiéis selaram com "amém".

³² Acontecimento milagroso.

³³ Uma promessa íntima entre a pessoa e Deus, que deve ser contada para a igreja quando resolvida positivamente.

³⁴ O momento que é lido um trecho da bíblia e falado sobre o assunto lido além de outros.

Dito isto, quem presidia retirou-se da frente de todos e, em conjunto, os fiéis se organizaram guardando seus pertences (hinário, bíblia), as mulheres tiraram o véu e, enquanto se despediam entre si para o retorno aos seus lares, a organista executava o último hino. Essa fase é conhecida como o “hino da despedida”, nesse momento a performance foi apenas tocada (sem canto) em andamento bem alegre, como se a organista pretendesse expressar pelo tocar um agradecimento por todo o acontecido (ritual).

9- A aplicação do MSA (Método Simplificado de Aprendizagem Musical)

O ensino da teoria musical e do solfejo na Congregação Cristã no Brasil passou por uma significativa evolução ao longo das últimas décadas, culminando no desenvolvimento do Método de Teoria e Solfejo (MTS). No entanto, devido à abrangência internacional da Congregação Cristã, surgiram desafios na tradução e aplicação do MTS em diferentes países, onde as crianças estão acostumadas a aprender música de forma mais simples. Muitos consideraram o conteúdo do MTS complexo, o que dificultava o ensino e desmotivava os alunos. Para superar essa questão, foi criado um método mais acessível e adaptável às diversas realidades, não se restringindo apenas ao Brasil, mas também aos demais países onde a Congregação Cristã se faz presente.

Uma comissão musical internacional foi formada, composta por representantes regionais, examinadoras e especialistas em didática musical de várias partes do mundo, incluindo diversas localidades do Brasil, todos mantidos em anonimato. Após a elaboração inicial do novo método intitulado com MSA (Método Simplificado de Aprendizagem Musical), mais de 100 membros da comunidade CCB, como anciãos, representantes regionais e examinadores de todas as regiões do Brasil, revisaram e ofereceram sugestões para aprimorar o conteúdo, visando alcançar a melhor versão possível deste novo método.

Após o desenvolvimento do novo MSA para aplicação nas aulas teóricas e práticas da CCB e em outros países sigam a mesma fé e doutrina, a implantação seguiu gradativamente. O primeiro passo consistiu em um “Treinamento de Aplicação do MSA” para Encarregados Regionais, Examinadoras, Encarregados Locais, Instrutores do Grupo de Estudo Musical (GEM) e Instrutoras de Órgão. As etapas do Projeto de Implementação dividiram-se em 3 (três): 1ª etapa Reunião com Encarregados Regionais e Examinadoras, 2ª etapa Reunião com Encarregados Locais e Instrutores e Instrutoras, e a 3ª etapa Treinamento

dos Instrutores (as). Esses encontros iniciaram em 22 de janeiro de 2023, finalizando no dia 30 de abril do mesmo ano, oficializando a aplicação do MSA em todos os templos da CCB e fora do país.

Durante esse processo de implementação do novo método, o autor do texto retornou ao templo da CCB localizada na Vila São Luís do município de São José de Ribamar, em busca de investigar sobre a transição do MTS para o MSA, e entender os principais pontos metodológicos do novo método, que facilitaram a aplicação durante as aulas na perspectiva dos responsáveis pelo ensino da música.

O objetivo inicial do novo Método Simplificado de Aprendizagem Musical foi desenvolver uma abordagem didática simplificada e universalmente aplicável, fundamentada na literatura musical já estabelecida em nível internacional. Para atingir esse objetivo, a metodologia foi estruturada de forma mais didática, evitando sobrecarregar os alunos com uma grande quantidade de informações de uma só vez. Sobre isto, o encarregado de música explica:

“Ao abordar as fórmulas de compasso, o MSA aplica uma abordagem sequencial, apresentando uma fórmula de cada vez, acompanhada de atividades específicas. Somente após o candidato demonstrar compreensão da fórmula atual por meio de prática, ele avança para a próxima fórmula, seguindo esse processo de forma progressiva.” (Entrevistado 1, 2023)

O entrevistado destaca a importância de uma abordagem didática simplificada e progressiva no ensino da teoria musical e do solfejo, visando tornar o aprendizado mais acessível e eficaz para os alunos. A estratégia de apresentar os conceitos de forma gradual, com exercícios práticos para garantir a compreensão antes de avançar para novos tópicos, demonstra uma preocupação com a assimilação efetiva do conteúdo.

Além disso, a adaptação do método para auxiliar os alunos a iniciar seus estudos com um instrumento desde o início e a clareza dos temas abordados para focar na aplicação direta no hinário da CCB são aspectos que evidenciam a relevância e a praticidade do novo método. Como relata o encarregado de música:

“O novo MSA oferta em sua metodologia, facilitar o início dos estudos com um instrumento musical desde a primeira aula. Na Fase 1 do método, o candidato aprende sobre o nome das notas, o pentagrama e as claves, acelerando seu progresso para que ele possa começar a ler partituras do seu instrumento o mais rápido possível.” (Entrevistado 1, 2023)

Outro ponto destacado pelo encarregado de música referente ao MSA, foi a simplificação da metodologia para o ensino, focando apenas nos tópicos diretamente relevantes e aplicáveis para o hinário da CCB. Facilitando no desenvolvimento teórico e prático de forma conjunta, possibilitando ao aluno o avanço nas metas preestabelecidas pelo instrutor ou instrutora de música. Dito isto, a instrutora de música explica:

“Por exemplo, o ensino se concentra exclusivamente nas escalas maiores, sem abordar escalas menores ou relativas menores, uma vez que os hinos da CCB são todos em tonalidades maiores. Além disso, a explicação de temas como ritmos iniciais foi simplificada para garantir que os candidatos compreendam de maneira clara e direta essa classificação. Em diversos pontos do método, como nas fermatas e no *poco ralandando*, foram incluídos QR Codes com exemplos visuais e sonoros em vídeo, facilitando a compreensão e padronizando o aprendizado nos grupos de estudo musical.” (Entrevistado 2, 2023)

A inclusão de recursos visuais e sonoros, como os QR Codes com exemplos em vídeo exclusivos da CCB que abordam temas do próprio método, conteúdos e práticas de solfejo, no site oficial da instituição demonstra uma abordagem inovadora e tecnológica para facilitar o entendimento e padronizar o aprendizado, além de ser uma excelente iniciativa para enriquecer o aprendizado dos alunos. Esses vídeos podem proporcionar uma compreensão mais aprofundada dos conceitos apresentados no método, além de oferecer exemplos práticos e demonstrações visuais que auxiliam no processo de aprendizagem musical. A utilização de tecnologia e recursos digitais para complementar o ensino tradicional demonstra um compromisso com a inovação e a melhoria contínua da educação musical. Dessa forma, os alunos têm a oportunidade de acessar materiais de apoio de qualidade, contribuindo para uma experiência de aprendizado mais dinâmica e eficaz.

“Outro objetivo do Método Simplificado de Aprendizagem Musical é direcionar o ensino das claves de forma clara para cada candidato, de acordo com o instrumento que ele está aprendendo. Esse método visa garantir que o aluno comece seus estudos diretamente na clave que será utilizada no método do seu instrumento, em vez de iniciar em uma clave diferente e depois fazer a transição. Por exemplo, um aluno de tuba que utiliza o método escrito na clave de Fá, não deve começar seu aprendizado na clave de Sol e depois migrar para a clave de Fá. Ele deve iniciar seus estudos diretamente na clave de Fá e, posteriormente, poderá aprender a clave de Sol. Na Fase 1 do MSA, os candidatos têm uma breve introdução às três claves, mas os exercícios são focados na clave específica do instrumento de cada um. Dessa forma, um aluno de flauta começará na clave de Sol, um de viola na clave de

Dó e um de tuba na clave de Fá, adaptando o ensino para atender às necessidades individuais de cada estudante. Essa abordagem personalizada e direcionada contribui para uma aprendizagem mais assertiva e relevante para cada instrumentista.” (Entrevistado 1, 2023)

O encarregado de música ressalta a importância de uma “abordagem personalizada e direcionada” no ensino das claves musicais, adaptando o aprendizado de acordo com o instrumento que cada aluno está estudando. Essa metodologia demonstra uma preocupação em proporcionar uma base sólida e consistente desde o início, permitindo que os estudantes se familiarizem com a clave específica de seus instrumentos e evitando a necessidade de transições desnecessárias entre claves. Ao iniciar diretamente na clave que será utilizada no método do instrumento do aluno, o MSA busca otimizar o processo de aprendizagem e garantir uma progressão mais fluida e eficaz. Esse novo método individualizado contribui para uma melhor compreensão e domínio das claves musicais, atendendo às necessidades específicas de cada estudante e promovendo um ensino mais eficiente e personalizado.

De acordo com os entrevistados ao serem questionados sobre o que diferencia o MSA do MTS como um material facilitador para aplicação nas aulas e melhor desenvolvimento do ensino aprendizagem com seus alunos e alunas, a instrutora afirma que:

“O MSA em relação ao MTS traz mais prática e menos teoria, necessitando sempre complementar com outros materiais a parte teórica, mas no que toca à parte de linguagem rítmica, linguagem métrica e solfejo, ele dispõe de uma quantidade inicial favorável de material”. (Entrevistado 2, 2023)

Em resposta a mesma pergunta o encarregado completa:

"As modificações realizadas do MTS para o MSA visam aprimorar a qualidade rítmica dos candidatos, integrando lições de ritmo no estilo do Pozzoli e reintegrando as lições do Bona. O Método apresenta a linguagem rítmica simplificada para facilitar a compreensão, utilizando apenas a sílaba 'tá' nos exercícios, diferente do MTS que eram "Ta-fa te-fe ti-fi". Os exercícios rítmicos foram criados a partir dos hinos do método, permitindo aos candidatos aprender a forma métrica correta dos hinos e aplicar esse conhecimento na execução musical futura" (Entrevistado 1, 2023).

Os entrevistados apresentam de forma clara em seus discursos que o objetivo do MSA, demonstra uma abordagem pedagógica cuidadosamente planejada para melhorar a

qualidade rítmica dos candidatos. A explicação sobre a simplificação da linguagem rítmica que diferem do MTS, a integração dos exercícios no estilo do Pozzoli e a conexão com os hinos do método evidenciam uma estratégia coerente e eficaz para o desenvolvimento musical dos estudantes. Além disso, a descrição do processo de aprendizagem, que envolve a prática dos exercícios rítmicos seguida pela aplicação nos hinos correspondentes, destaca a lógica progressiva do ensino proposto.

A vinculação entre a teoria rítmica e a prática musical, enfatizando a importância da métrica correta na execução dos hinos com os instrumentos, revela uma abordagem pedagógica abrangente e centrada no desenvolvimento das habilidades dos alunos. A clareza na exposição das etapas do processo de aprendizagem e a ênfase na aplicação prática dos conceitos aprendidos contribuem para uma compreensão aprofundada e uma execução musical mais refinada. Em suma, no que tange à aplicação do MSA, os relatos demonstram um cuidadoso planejamento pedagógico e uma abordagem instrucional bem estruturada, que certamente promoverá o aprimoramento da qualidade rítmica dos estudantes de forma eficaz e significativa.

Percebe-se nas explicações dos entrevistados a evolução do ensino da teoria musical e do solfejo por meio desse novo método, que visa tornar o aprendizado mais acessível e eficaz para os alunos, tanto no Brasil como em outros países onde a CCB está presente.

A abordagem didática simplificada e progressiva do MSA, estruturada de forma didática para evitar sobrecarregar os alunos com uma grande quantidade de informações de uma só vez, demonstra um compromisso com a qualidade do ensino musical na congregação. A estratégia sequencial na apresentação das fórmulas de compasso, acompanhada de atividades específicas e adaptada para auxiliar os alunos a iniciar seus estudos com um instrumento musical desde a primeira aula, destaca a preocupação em acelerar o progresso dos alunos de forma eficiente.

Essas adaptações e simplificações refletem a constante busca por aprimoramento e inovação no ensino musical dentro da congregação, demonstrando um compromisso com a formação musical dos membros da CCB. O Método Simplificado de Aprendizagem Musical representa, portanto, uma evolução significativa no ensino da música na Congregação Cristã no Brasil e em outros países sigam a mesma fé e doutrina, contribuindo para o desenvolvimento dos alunos de forma acessível e prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo etnográfico da música na Congregação Cristã no Brasil na Vila São Luís, foi possível observar a importância do ensino da música e sua relação intrínseca com os processos ritualísticos dentro do templo. A metodologia de ensino adotada pela instituição religiosa, que combina prática e teoria musical, demonstrou ser eficaz na formação dos participantes, preparando-os para integrar a orquestra.

Através da pesquisa etnográfica sobre a música na CCB, foi possível destacar a riqueza e complexidade das práticas musicais dentro do contexto religioso estudado. A imersão no campo permitiu uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais, culturais e simbólicas envolvidas no ensino e na performance musical dentro do templo.

A observação direta das atividades cotidianas dos participantes, juntamente com as entrevistas e conversas informais realizadas, revelaram as perspectivas e experiências dos membros da comunidade evangélica em relação à música e aos rituais praticados. A abordagem etnográfica valorizou a subjetividade e a complexidade das práticas culturais, proporcionando insights significativos sobre a importância da música na vida dos fiéis.

A experiência de vivenciar as aulas teóricas e práticas, tanto individualmente quanto em grupo, possibilitou melhor compreensão dos processos envolvidos no ensino de música na igreja. Uma vez que, a oportunidade de participar ativamente da Orquestra da Igreja, atuando como instrutor em um dos núcleos, proporcionou uma visão privilegiada das metodologias aplicadas e da relevância do ensino musical na Congregação Cristã no Brasil.

A metodologia de ensino unificada adotada pela Congregação Cristã no Brasil para formação de músicos e professores de música se mostrou eficaz na transmissão de conhecimento e na promoção do desenvolvimento musical dos participantes. A internalização dos modos culturais de pensar e agir, conforme proposto por Vygotsky, foi evidenciada nas interações sociais e na prática musical dentro da igreja.

A pesquisa etnográfica não apenas permitiu compreender as práticas musicais na Congregação Cristã no Brasil, mas também proporcionou uma visão mais ampla das relações de poder, resistência e significados atribuídos à música dentro do contexto religioso. A valorização das vozes dos participantes e a análise reflexiva das dinâmicas sociais contribuíram para uma compreensão mais holística e contextualizada da música na vida da comunidade estudada.

A abordagem qualitativa adotada neste estudo possibilitou uma análise aprofundada das informações coletadas durante o trabalho de campo, revelando a importância de uma abordagem didática progressiva e simplificada no ensino da teoria musical e do solfejo. A valorização da participação dos interlocutores e a consideração das relações estabelecidas durante o processo de pesquisa enriqueceram a compreensão das práticas musicais na comunidade evangélica.

Por fim, este estudo contribui para a valorização e reconhecimento da modalidade de ensino de música na Congregação Cristã no Brasil, destacando a importância da música como elemento integrador nos processos ritualísticos e na formação dos membros da comunidade religiosa.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Anderson. **Hinologia CCB: Um estudo sobre os hinos históricos e as biografias dos compositores do hinário CCB.** Ed. 2018

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. **Da produção de pesquisa em educação musical à sua apropriação.** Boletim Informativo da Abem, ano 6, n.18, set., 2003

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri - São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. 1248p. Velho e Novo Testamento.

BONA, Pasquale. **Método de Teoria e Solfejo.** Noções elementares de Teoria Musical com aplicação ao método de divisão musical P. Bona (1816-1878) e aos “Hinos de Louvores e Súplicas a Deus”, Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2009.

Canário, R. (2006). **Aprender sem ser ensinado. A importância estratégica da educação não formal.** In L. Lima, A. Pacheco, M. Esteves & R. Canário (Eds.), A educação em Portugal (1986-2006). **Alguns contributos de investigação** (pp. 195-254). Lisboa: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.

CCB. **Estatuto. Assembléia Geral Extraordinária.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2013.

CCB. **Estudos para órgão eletrônico aplicados ao hinário.** Volume 01. Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2020.

CCB. **Estudos para órgão eletrônico aplicados ao hinário.** Volume 02. Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2020.

CCB. **Estudos para órgão eletrônico aplicados ao hinário.** Volume 03. Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2020.

CCB. **Estudos para órgão eletrônico aplicados ao hinário.** Volume 04. Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2020.

CCB. **Hinário 5 Dó - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2013.

CCB. **Hinário 4 Dó - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2004.

CCB. **Hinário 5 Cordas - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2014.

CCB. **Hinário 5 Fá - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2013.

CCB. **Hinário 5 Mib - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2012.

CCB. **Hinário 5 Órgão - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2012.

CCB. **Hinário 5 Sib - Hinos de Súplica a Deus.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2012.

CCB. **Histórico musical e instruções regulamentares para as orquestras.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2006.

CCB. **Método de Teoria e Solfejo.** 2ª Edição com aplicação ao Hinário. Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2014.

CCB. **MOO. Manual de Orientação Orquestral.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2018.

CCB. **Resumo da Convenção das Igrejas da Congregação Cristã no Brasil do ano de 1936.** Ministério da Congregação Cristã no Brasil, São Paulo, Ed. 2002.

FEITOSA, Jemima de Moura Carvalho. **Ensino coletivo de teclado: um estudo realizado na Escola de Música da IEADERN.** 2012. 52f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FONTANA, Roseli. **Psicologia e Trabalho Pedagógico.** São Paulo: Atual, 1997. Fonte: Site Educacional Online disponível em: <http://www.educacional.com.br/entrevistas/entrevista0035.asp> Acesso em 22/04/2012.

GADOTTI, M. **Educação integral no Brasil – inovações em processo.** São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2009. (Série Educação Cidadã). Disponível em: http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3079/1/FPF_PTPF_12_076.pdf. Acesso em: 27 jul. 2019

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 6ª edição – São Paulo, Cortez: 2002.

MONTEIRO, Yara Nogueira. **Congregação Cristã no Brasil: da fundação ao centenário – a trajetória de uma Igreja brasileira**. Estudos de Religião, v. 24, n. 39, 122-163, jul./dez. 2010.

SALGADO, J. A.; GANC, D.; ERTHAL, J.; PERES, L. R.; GREGORY, J. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], n. 12, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3866>. Acesso em: 18 dez. 2023.

SANTOS, W. L. P.; SCHNETZLER, R. P. **Educação em Química: compromisso com a cidadania**. 4. ed. Ijuí: Editora Unijuí, 2015.

SEEGER, A. **Etnografia da música. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: 18 dez. 2023.

SOUZA, Jusamara. **Pensar a educação musical como ciência: a participação da Abem na construção da área**. Revista da Abem, n.16. Porto Alegre: ABEM, p.25-30, mar., 2007.

SOUZA, Priscila Gomes de. **Templo Central da Igreja Evangélica da Assembléia de Deus do Natal/RN: um estudo sobre a música e educação musical**. 2015. 193f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

TIGHT, M. **Key concepts in adult education and training**. Londres: Routledge, 2002.

Trilla Bernet, J. (2003). **La educación fuera de la escuela: âmbitos no formales y educación social**. Barcelona: Ariel.