

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**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**

MICHELLE ARYPE GIRARDI LORENZETTI

Porto Alegre

2019

MICHELLE ARYPE GIRARDI LORENZETTI

**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**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Educação Musical.

Orientadora: Dra. Jusamara Souza

Co-Orientador: Dr. Andreas Lehmann-Wermser

Porto Alegre

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Lorenzetti, Michelle Arype Girardi

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 / Michelle Arype Girardi Lorenzetti. -- 2019.

236 f.

Orientadora: Jusamara Souza.

Coorientador: Andreas Lehmann-Wermser.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. formação musical. 2. sociologia da educação musical. 3. cotidiano. 4. música litúrgica. 5. Igreja Católica. I. Souza, Jusamara, orient. II. Lehmann-Wermser, Andreas, coorient. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Gratidão, para mim, é uma das palavras que define a finalização desta etapa. Por mais que o exercício da escrita seja solitário, eu nunca estive sozinha. Os agradecimentos são para aqueles que me acompanharam na escrita e em minha caminhada acadêmica.

Agradeço:

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jusamara Souza. Qualquer palavra que eu escolha talvez não seja suficiente para expressar minha gratidão por esses anos de convivência. Quero ser, para meus alunos, um pouco daquilo que foste para mim: compreensiva, segura, precisa nas sugestões de leituras, sutil ao inquietar sobre os percursos do trabalho, disponível, paciente, entre tantas outras qualidades. Aprendi muito contigo ao longo destes anos! Agradeço por tantas oportunidades que foste me dando ao longo da formação: orientações, vivência no grupo de pesquisa, produções, organizações de eventos, experiências docentes.

Ao Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser, meu orientador de estágio na Hochschule für MusikTheater und Medien Hannover (HMTMH, Alemanha), pela generosidade com que me acolheu. Obrigada pela dedicação de teu tempo e de teu conhecimento. Obrigada pelas inquietações que geraste.

A todos que colaboraram com meu estágio sanduíche no exterior. A todos da HMTMH, do Institut für musikpädagogische Forschung e da Leibnizhaus. Meike Marten, Alexander Schories, Kerstin Hellmuth, Christian Schmidt, Ute Konrad, Daniel Stemberg, Benjamin Weyel, Theresa Etzold, Theresa Pendorf, Frowine André: Danke!

Às professoras da banca, Dra. Maria de Fátima Quintal de Freitas, Dra. Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres e Dra. Ana Claudia Specht pela leitura atenta e pela disponibilidade em colaborar com o trabalho.

Aos colegas Alexandre Vieira e Antônio Chagas pela disponibilidade em ler meu trabalho em sua versão 'quase' final. Obrigada pelas contribuições.

Aos colegas, professores e funcionários do PPGMUS da UFRGS pelo apoio.

Às queridas colegas e amigas, Jaqueline e Rosalía, que a pós-graduação me ofertou. Obrigada pelo incentivo, pelas conversas e pela parceria em tantos eventos.

Aos queridos colegas do grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano. As manhãs de segunda-feira e os nossos seminários foram preciosos para mim. Aprendi muito em cada encontro e quero seguir aprendendo com vocês. Antônio, Jaqueline, Rosalía, Maria Benincá, Gustavo Rauber (*in memoriam*), Alexandre, Jean, Rafael, Renato, Rodrigo, Cezar, Thaís, Isac, Cleiton, Mariana e Raquel: obrigada.

Aos colegas do Instituto Federal do Rio Grande do Sul. Foi muito bom estar com vocês como professora substituta. Aprendi muito com o jeito de cada um. A experiência com os alunos do Curso Técnico em Instrumento Musical e no Projeto Prelúdio foi maravilhosa.

À Capes pela bolsa concedida no último ano de doutorado e pela bolsa no Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE).

À Família Girardi: obrigada por viverem minhas ausências e por me incentivarem.

À Família Arype: obrigada pelo carinho, mesmo à distância.

À Família Lorenzetti: obrigada por cuidarem de mim e da minha família. Sem a ajuda de vocês, eu não teria conseguido nem começar o doutorado.

A meu pai, Fabio. Obrigada pelas caronas, pelas conversas. Obrigada por sempre investir em meus estudos. Teus telefonemas para saber como eu estava sempre foram muito importantes para mim, especialmente na fase final da tese.

À minha mãe, Vera. Obrigada pelas visitas, pelos cafés e por sempre me oferecer ajuda. Obrigada por entender a minha fase intensa de escrita e por torcer sempre por mim. Obrigada ao Airton que cuidou de ti quando eu não pude estar perto.

Ao meu irmão, Pablo. Obrigada pela parceria, mesmo nos momentos difíceis. Moras em meu coração.

À revisora Lúcia Soldera. Tua revisão me ensinou tanto! Obrigada pela leitura atenta e por me ajudares a encontrar uma linguagem mais precisa na tese.

Ao Padre Eduardo Haas. Obrigada pela convivência, pela amizade e pela leitura de um dos capítulos. As nossas conversas são especiais para mim.

Aos alunos que tive até aqui. Sou grata pelos momentos vividos.

Ao Padre José Weber, Irmã Míria Kolling (*in memoriam*), Padre Ney Brasil (*in memoriam*) e Irmã Custódia Cardoso. Obrigada pela generosidade de vocês em compartilhar comigo um pouco daquilo que viveram.

Ao meu marido, Eduardo Lorenzetti: a decisão de fazer um doutorado foi nossa e as vitórias também são nossas. Obrigada por tanta parceria neste processo todo: lendo meu trabalho infinitas vezes, ouvindo meus *insights*, cuidando daquilo que eu não podia cuidar em nossa família, suportando as minhas ausências. Obrigada por me acompanhar a cada segundo deste processo. Obrigada por teu olhar sensível nas capturas de imagens das entrevistas e no trabalho com as imagens da tese.

À minha filha, Isadora: tu tens a idade desta tese e eu só tenho que agradecer por seres essa filha maravilhosa. Obrigada por me acompanhar em tudo e, por tantas vezes, mesmo pequena, entenderes que “a mamãe precisa trabalhar”. Obrigada por cada abraço carinhoso e por teu olhar tão cheio de vida.

Aos queridos amigos da Missão Tabor: Humberto, Patrícia e outros músicos que nos auxiliam tanto. Amo estar com vocês! A amizade de vocês é algo que me traz muita alegria.

## RESUMO

Essa tese visa compreender as rotas formativas de quatro religiosos católicos, colaborando para o entendimento de processos de formação musical ocorridos, na Igreja Católica brasileira, após o Concílio Vaticano II (1962-1965). O foco dirige-se para o formar-se e o formar outros dos religiosos Padre José Henrique Weber, Irmã Míria Therezinha Kolling, Padre Ney Brasil Pereira e Irmã Custódia Maria Cardoso. Em atendimento aos objetivos específicos, o estudo descreve o contexto no qual ocorre a música na Igreja Católica; apreende as formas que os conhecimentos litúrgico-musicais dos religiosos foram sendo construídos durante suas rotas formativas; analisa o modo como o conhecimento dos religiosos é transmitido a outras pessoas; discute as concepções acerca da música neste contexto e suas implicações na formação musical. Para conduzir esta pesquisa, optou-se por uma abordagem qualitativa, utilizando o estudo de caso coletivo (STAKE, 1999), no qual, através de entrevistas, o caso instrumental (STAKE, 1999) em que cada religioso se configura contribuiu para a compreensão da formação musical. A sociologia da vida cotidiana (PAIS, 1993; 2003; CARVALHO et al., 2013) e a sociologia da educação musical (SOUZA, 1996; 2000; 2014) embasam teoricamente esta tese. Ao apresentar a formação dos religiosos, são destacadas histórias relacionadas à música, infância, família, mídia, igreja, formação acadêmica, aos professores particulares e ao estudo no exterior. As rotas formativas são tecidas em meio às próprias atuações como formadores, manifestando-se o pensamento institucional religioso através de suas escolhas e falas. A formação musical, neste contexto religioso, é vista como algo que exige compromisso, ao mesmo tempo que proporciona o conhecimento, ocorrendo através da prática articulada à teoria.

**Palavras-chave:** formação musical; sociologia da educação musical; cotidiano; música litúrgica; Igreja Católica.

## ABSTRACT

This dissertation aims to throw light on the formative paths of four catholic religiouses, contributing to the understanding of the musical “formation” processes which took place in the Brazilian Catholic Church after the Second Vatican Council (1962-1965). The focus is on “self-formation” and the “formation” of others by religiouses Father José Henrique Weber, Sister Míria Therezinha Kolling, Father Ney Brasil Pereira and Sister Custódia Maria Cardoso. In order to meet its specific objectives, the study describes the context in which music occurs in the Catholic Church; apprehends how the liturgical-musical knowledge of the religiouses was constructed along their formative paths; examines how religious knowledge is transferred to others; discusses the conceptions about music in this concept and their implications in musical “formation”. In order to conduct this research, a qualitative approach was chosen and a collective case study approach (STAKE, 1999) was used: an instrumental case study (STAKE, 1999) where each religious is characterized through interviews contributed to the understanding of their musical “formation”. This dissertation is theoretically based on the sociology of everyday life (PAIS, 1993; 2003; Carvalho et al., 2013) and the sociology of music education (SOUZA, 1996; 2000; 2014). In presenting the “formation” of the religiouses, we highlight stories related to music, childhood, family, media, church, academic training, private teachers and study abroad. Their formative paths are woven in the midst of their own actions as instructors, and the religious institutional thought is manifested through their choices and speeches. Musical “formation”, in this religious context, is seen as something that requires commitment, while at the same time providing knowledge, and it takes place when theory meets practice.

**Keywords:** musical “formation”; sociology of musical education; everyday life; liturgical music; Catholic Church.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mãos de um músico – Padre Weber .....	34
Figura 2 – Materiais disponibilizados pelos colaboradores .....	56
Figura 3 – Gravações das entrevistas .....	58
Figura 4 – Concepções – Atlas.ti .....	64
Figura 5 – Entrevistas .....	71
Figura 6 – Tessituras – Padre Weber .....	85
Figura 7 – Família Weber (1949) .....	88
Figura 8 – Coro do Seminário em São Paulo (1956) .....	90
Figura 9 – Seminário Verbo Divino (2016) .....	91
Figura 10 – Roma (1962) .....	93
Figura 11 – Pontifício Colégio São Pedro. Verbo Divino (Roma, 1965) .....	94
Figura 12 – Congresso Eucarístico de Manaus – regência (1975) .....	99
Figura 13 – Assembleia Geral dos Bispos – Itaici / SP (1974) .....	99
Figura 14 – CNBB – Brasília (1980) .....	102
Figura 15 – Pastoral dos Pescadores – Cida, Weber e Sônia .....	107
Figura 16 – Tessituras – Irmã Míria .....	115
Figura 17 – Coral Infantil do “Luiza Macuco” (1981) .....	119
Figura 18 – Canto Pastoral (déc. 70) .....	121
Figura 19 – Curso em Santos (1989) .....	125
Figura 20 – Tessituras – Padre Ney Brasil .....	142
Figura 21 – Materiais gravados .....	150
Figura 22 – Canto Litúrgico Pastoral em Porto Alegre (2016) .....	155
Figura 23 – Tessituras – Irmã Custódia Cardoso .....	156
Figura 24 – Pais de Custódia .....	157
Figura 25 – Rainha do Curso Pastoral de Canto .....	161
Figura 26 – Coral Palestrina (1970) no Onze vai à Missa sob regência de Ir. Custódia .....	165
Figura 27 – Lançamento do 1º LP Pequenos Cantores (1979) .....	168
Figura 28 – Rotas formativas .....	189



## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Primeiras entrevistas .....	51
<b>Quadro 2</b> – Segundas entrevistas .....	54
<b>Quadro 3</b> – Transcrições .....	61
<b>Quadro 4</b> – Trecho do texto da qualificação .....	66
<b>Quadro 5</b> – Trecho do texto em processo .....	66
<b>Quadro 6</b> – Parte da produção do Padre José Weber publicada .....	110

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical
- ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia
- ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
- BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
- CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CD – *Compact Disc*
- CE – Ceará (Estado)
- CEB – Comunidade Eclesial de Base
- CELMU – Curso Ecumênico de Formação e Atualização Litúrgico Musical
- CF – Campanha da Fraternidade
- CIC – Catecismo da Igreja Católica
- CIMS – *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*
- CNBB – Conferência Nacional dos Bispos no Brasil
- COMEP – Comunicação Musical Editora e Produtora
- Dr. – Doutor
- Dra. - Doutora
- DVD – *Digital Versatile Disc*
- ECC – Encontro de Casais com Cristo
- ES – Espírito Santo (Estado)
- FACCAMP – Faculdade Campo Limpo Paulista
- FACASC – Faculdade Católica de Santa Catarina
- GO – Goiás (Estado)
- HMTMH – Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
- Ir. – Irmã ou irmão
- ITESC – Instituto Teológico de Santa Catarina
- LG – *Lumen Gentium* (constituição)
- LP – *Long-Playing Record*
- MA – Maranhão (Estado)

MG – Minas Gerais (Estado)  
Mons. – Monsenhor  
Ms. – Mestre / Mestra  
MS – *Musicam Sacram* (documento)  
NER – Núcleo de Estudos da Religião  
PB – Paraíba (Estado)  
PDSE – Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior  
PEMSA – Projeto de Educação Musical do Santuário de Aparecida (SP)  
POA – Porto Alegre (cidade)  
Pe. – Padre  
PUC – Pontifícia Universidade Católica  
PR – Paraná (Estado)  
RJ – Rio de Janeiro (Estado)  
RN – Rio Grande do Norte (Estado)  
RS – Rio Grande do Sul (Estado)  
SC – Santa Catarina (Estado)  
SC – *Sacrosanctum Concilium* (documento)  
SP – São Paulo (Estado)  
SVD – *Societas Verbi Divini*  
TV – Televisão  
UFBA – Universidade Federal da Bahia  
UFF – Universidade Federal Fluminense  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria  
UL – *Universa Laus*  
USC – Universidade do Sagrado Coração  
USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
1.1 O FOCO DA PESQUISA .....	15
1.2 INTERESSE PELO TEMA E EXPERIÊNCIAS ANTERIORES .....	18
1.3 A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA .....	20
1.4 PARTES DO TRABALHO .....	22
<b>2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b> .....	<b>24</b>
2.1 PESQUISAS SOBRE MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO CATÓLICO.....	25
2.2 PESQUISAS SOBRE MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL EM OUTROS CONTEXTOS CRISTÃOS.....	29
<b>3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO</b> .....	<b>35</b>
3.1 CONCEITOS TEÓRICOS .....	35
<b>3.1.1 A sociologia da vida cotidiana e a educação musical</b> .....	<b>35</b>
<b>3.1.2 Formação musical na perspectiva do cotidiano</b> .....	<b>37</b>
3.1.2.1 <i>Bildung</i> : formação sob o olhar de autores da educação musical.....	37
3.1.2.2 <i>Musikalische Bildung</i> e/ou <i>Bildung in Music</i> : formação musical sob o olhar de autores da educação musical .....	38
3.1.2.3 Formação musical em alguns trabalhos acadêmicos brasileiros .....	40
3.1.2.4 Perspectiva do cotidiano: olhando para a formação musical de quatro religiosos.....	41
3.2 CONSTRUÇÃO E ANÁLISE DE DADOS .....	44
<b>3.2.1 Abordagem qualitativa</b> .....	<b>44</b>
<b>3.2.2 Construção dos dados</b> .....	<b>44</b>
3.2.2.1 Indo a campo .....	44
3.2.2.2 O diário de pesquisa no celular.....	45
3.2.2.3 Estudo de caso: selecionando os colaboradores.....	46
3.2.2.4 Entrevistas .....	49
3.2.2.4.1 <i>Construção do roteiro para a entrevista</i> .....	50
3.2.2.4.2 <i>Realização das entrevistas</i> .....	51
3.2.2.4.3 <i>Gravações</i> .....	57
3.2.2.5 Lembranças: a memória social .....	59
<b>3.2.3 Análise dos dados</b> .....	<b>60</b>
3.2.3.1 Transcrição: transformando o oral em escrito.....	60
3.2.3.2 Pré-análise: utilizando o <i>software</i> Atlas.ti.....	62
3.2.3.3 Analisando os dados.....	65
3.2.3.4 Quatro personagens em busca de uma autora: sobre a escrita na tese.....	66
3.2.3.5 O uso de imagens nesta tese .....	68
<b>4 CONTEXTO DA PESQUISA</b> .....	<b>72</b>
4.1 SOBRE A IGREJA CATÓLICA .....	73
4.2 A MÚSICA NA IGREJA CATÓLICA.....	74
<b>4.2.1 Música no contexto religioso cristão</b> .....	<b>74</b>
<b>4.2.2 O Concílio Vaticano II (1962-1965) sob o viés das questões musicais</b> .....	<b>76</b>
<b>4.2.3 A música litúrgica</b> .....	<b>78</b>
<b>4.2.4 A reforma da música litúrgica no Brasil</b> .....	<b>80</b>
4.3 FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA CATÓLICA.....	83

<b>5 PADRE JOSÉ HENRIQUE WEBER.....</b>	<b>86</b>
5.1 FORMANDO-SE RELIGIOSO E MÚSICO.....	86
5.1.1 Formação musical no Seminário Maior .....	89
5.1.2 Estudo no exterior .....	92
5.2 SER FORMADOR: OFERECER FORMAÇÃO LITÚRGICO-MUSICAL.....	97
5.2.1 Assessor de música litúrgica da CNBB .....	97
5.2.2 Formador: repartir com os outros o que sabe .....	102
5.2.3 Botando o pé no chão do povo.....	106
5.2.4 Retorno aos cursos .....	108
5.2.5 Projetos e publicações .....	109
5.2.6 Reflexões sobre a formação litúrgico-musical.....	111
<b>6 IRMÃ MÍRIA THEREZINHA KOLLING.....</b>	<b>116</b>
6.1 CAMINHOS DA VIDA E DA MÚSICA: FORMANDO-SE COMO RELIGIOSA E EM MÚSICA.....	116
6.1.1 Após a profissão religiosa .....	117
6.1.2 Cursos de Liturgia e Canto Pastoral .....	120
6.1.3 Estudo no exterior .....	122
6.2 SER FORMADORA: EXPERIÊNCIA DE VIDA .....	124
6.2.1 Comissão de Liturgia e Música Sacra de Santos.....	124
6.2.2 Encontros de Liturgia e Canto Pastoral.....	126
6.2.2.1 Organização e dinâmica dos encontros .....	127
6.2.2.2 Materiais, repertório e acompanhamento.....	129
6.2.2.3 Custos: colaboração, deslocamento e estadia.....	131
6.2.2.4 A aprendizagem nos encontros .....	133
6.2.3 O músico litúrgico e outras reflexões.....	134
6.2.4 Investir na formação litúrgico-musical, técnica e dom.....	136
6.2.5 Cantando o eterno louvor .....	140
<b>7 PADRE NEY BRASIL PEREIRA.....</b>	<b>143</b>
7.1 FORMANDO-SE PADRE E MÚSICO .....	143
7.1.1 Práticas de canto e de instrumento no meio religioso .....	143
7.1.2 Estudo no exterior e o Concílio Vaticano II .....	144
7.2 SER FORMADOR.....	146
7.2.1 Retorno ao Seminário e Cursos de Canto Pastoral .....	147
7.2.2 Aulas no Seminário e discípulos.....	148
7.2.3 Composições, cursos e materiais escritos .....	151
7.2.4 Investir na formação litúrgico-musical .....	152
7.2.5 Coral Santa Cecília e fim de carreira .....	153
<b>8 IRMÃ CUSTÓDIA MARIA CARDOSO .....</b>	<b>157</b>
8.1 FORMANDO-SE RELIGIOSA E MÚSICA .....	157
8.1.1 Faculdade de Música em Bauru.....	160
8.1.2 Cursos de Canto Pastoral .....	161
8.1.3 Encher-se para doar: formação contínua .....	162
8.2 SER FORMADORA.....	163
8.2.1 Coral Palestrina e a formação de cantores.....	164
8.2.2 Pequenos Cantores de Apucarana.....	167
8.2.3 Encontro de Canto Litúrgico Pastoral.....	171
8.2.3.1 Organização e finalidade dos encontros .....	171
8.2.3.2 Equipe de assessoria e preparação.....	176

8.2.3.3 Materiais, repertório e acompanhamento.....	178
8.2.4 Vida religiosa: ser mulher.....	182
8.2.5 Sobre o futuro: cursos, projetos, avaliação .....	184
<b>9 ANÁLISE TRANSVERSAL DOS DADOS.....</b>	<b>187</b>
9.1 CRUZAMENTOS DE QUATRO VIDAS NAS ROTAS FORMATIVAS .....	187
9.2 TESSITURAS DE TEMPO E ESPAÇO.....	190
9.3 O QUE É ESTA FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA CATÓLICA .....	192
<b>9.3.1 Sobre as opções pedagógicas: notação musical e gravação.....</b>	<b>193</b>
<b>9.3.2 Os cursos, os encontros e os ensaios.....</b>	<b>195</b>
<b>9.3.3 O formador .....</b>	<b>196</b>
<b>9.3.4 A comunidade como finalidade .....</b>	<b>197</b>
9.4 DOM, GÊNIO, VOCAÇÃO, TALENTO E INSPIRAÇÃO.....	198
<b>10 CONCLUSÃO .....</b>	<b>205</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>213</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>227</b>
<b>APÊNDICE A – CARTA-CONVITE PARA PARTICIPAR DA TESE.....</b>	<b>228</b>
<b>APÊNDICE B – CARTA DE CESSÃO .....</b>	<b>229</b>
<b>APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1 .....</b>	<b>230</b>
<b>APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2 (WEBER) .....</b>	<b>231</b>
<b>APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2 (MÍRIA).....</b>	<b>232</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>233</b>
<b>ANEXO A – CURSOS DE CANTO PASTORAL – AGENTES E LOCAIS.....</b>	<b>234</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 O FOCO DA PESQUISA

Essa tese visa compreender as rotas formativas de quatro religiosos católicos, colaborando para o entendimento de processos de formação musical que ocorrem na Igreja Católica no Brasil após o Concílio Vaticano II (1962-1965)<sup>1</sup>. O foco dirige-se para o formar-se e formar outros de quatro religiosos: Padre José Henrique Weber, Irmã Míria Therezinha Kolling, Padre Ney Brasil Pereira e Irmã Custódia Maria Cardoso. As rotas formativas são aqui adotadas na perspectiva do cotidiano (PAIS, 2003) como os percursos de formação dos religiosos e seus caminhos na formação de outras pessoas. Os colaboradores da pesquisa foram escolhidos por terem, na Igreja Católica brasileira, um importante papel na formação musical. Atendendo os objetivos específicos propostos, o estudo descreve o contexto no qual ocorre a música na Igreja Católica; apreende como os conhecimentos litúrgico-musicais dos religiosos foram sendo construídos durante suas rotas formativas; analisa as maneiras pelas quais o conhecimento dos religiosos é transmitido a outras pessoas; discute as concepções acerca da música neste contexto e suas implicações na formação musical. Ter acesso às memórias de religiosos permite compreender algumas possibilidades de como podem ocorrer a apropriação do conhecimento musical e as escolhas formativas no contexto musical da Igreja Católica.

A vida musical nas igrejas é, por vezes, intensa, devido à necessidade de música na ação ritual e em outros momentos comunitários. Há grande variedade na vida musical eclesial<sup>2</sup> e diversas pessoas envolvem-se com as práticas musicais. Alguns músicos relatam suas primeiras experiências formativas através da música nas igrejas (TRAVASSOS, 1999), as quais assumem papel relevante em sua formação. Na visão de Kraemer (2000), havendo pessoas e música, ali ocorrem processos de transmissão e apropriação musical, tornando-se assim um campo em

---

<sup>1</sup> O Concílio Vaticano II foi convocado pelo Papa João XXIII e é considerado um dos maiores acontecimentos da igreja no século XX. No capítulo 4 da tese serão apresentadas mais informações sobre este concílio.

<sup>2</sup> Do âmbito da igreja.

potencial para ser objeto de pesquisa, isto depende, no entanto, de uma perspectiva teórica que compreenda suas especificidades. As igrejas podem se constituir em contextos de estudo da educação musical por serem ambientes de “experiências e vivências musicais concretas” (SOUZA, 2000, p. 163).

No prefácio do livro “Musik im Raum der Kirche: Fragen und Perspektiven” (Música no âmbito da Igreja: questões e perspectivas), Bönig (2007) destaca o quanto, a partir de textos históricos sobre música e igreja é possível identificar quão profundamente a música está enraizada na vida de fé e nos ‘programas culturais das pessoas’<sup>3</sup>, o que justifica, nesta área, pesquisas relacionadas à música e à educação musical.

Referir-se à música na igreja, necessariamente implica considerar a variedade tanto de igrejas quanto musical. Não sendo possível contemplar todas as variáveis, faz-se necessário determinar um foco, sendo este um dos fatores que justificam a escolha, nesta pesquisa, de uma igreja – a Igreja Católica (a qual em si já revela grande diversidade) – e de um tipo de música – a música litúrgica<sup>4</sup>.

O Brasil possui grande diversidade de grupos religiosos. Os dados do censo demográfico 2010<sup>5</sup> revelam tanto essa diversidade<sup>6</sup> como, em comparação com pesquisas anteriores, a diminuição de pessoas que se declaram católicas. Apesar disso, 64,6% de pessoas ainda se disseram católicas ao responder o questionamento: “Qual a sua religião ou culto?” Segundo Teixeira (2005, p. 16), “o catolicismo no Brasil revela uma grande complexidade. Trata-se de um campo religioso caracterizado por grande diversidade”. Steil e Herrera (2010) consideram o catolicismo plural internamente. Nesta pluralidade, coexistem diferentes visões teológicas, o que impacta o modo de viver a fé, a compreensão do papel da música neste contexto e as escolhas formativas: para quem ensinar, como e por que fazê-lo.

A perspectiva adotada neste trabalho está embasada na compreensão de que a educação musical é uma área autônoma, que, embora contando com o conhecimento de outras áreas, preserva sua identidade, já que, como área, possui

<sup>3</sup> “Die historischen Texte des Buches zeigen, wie tief die Musik im Glaubensleben und im kulturellen ‘Programm’ des Menschen verwurzelt ist” (BÖNIG, 2007, p. 10)

<sup>4</sup> No capítulo 3, sobre o contexto explico o que significa esta música litúrgica.

<sup>5</sup> Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)>.

<sup>6</sup> Segundo Mafra (2013, p. 15), no Censo de 2000 foram coletados “mais de 15 mil nomes de religiões de pertencimento” que foram classificados em 144 categorias. No Censo de 2010 as religiões foram organizadas em 66 categorias. Fonte: MAFRA, Clara. Números e narrativas. *Debates do NER*, Porto Alegre, n. 24, p. 13-25, jul. / dez. 2013.



problemas específicos e procedimentos metodológicos predominantes. Na análise de Souza (1996, p. 13), “não há um consenso sobre o *status* epistemológico da área de Educação Musical”, havendo posições referentes à educação musical “como uma área de conhecimento autônoma (ABEL-STRUHT, 1970)” e “como uma área não autônoma” (SOUZA, 1996, p. 14). Sob a compreensão da educação musical como área autônoma e complexa por dividir seu objeto – “relações entre indivíduos e músicas” (SOUZA, 1996, p. 15) – com outras áreas chamadas humanas ou sociais, trato a temática desta tese com fundamento nas teorias sociológicas do cotidiano, para a formação nos ambientes religiosos, mais especificamente na Igreja Católica.

Compreendo meu objeto de pesquisa construído na educação musical, e não na perspectiva de teologia, sociologia, educação nem através de temas transversais às diversas áreas. Explicar onde se situa esta tese, significa “dar atenção aos contextos dos indivíduos, isto é, aos elementos do meio social relevantes para os indivíduos: normas, regras, nortes de orientação [...]” (PAIS, 2003, p. 123).

Entendo que o percurso dos religiosos, aqui chamado de rotas de formação, e sua contribuição na formação de outras pessoas constituem-se como elementos para explicar questões importantes à educação musical como área. Esta compreensão deriva do entendimento que o conhecimento pedagógico-musical diz respeito “a todas pessoas que transmitem conhecimentos e habilidades próprios da música”, incluindo músicos de igreja (RÖSIG, 1988 apud KRAEMER, 2000, p. 65).

O conhecimento pedagógico musical não se encontra exclusivamente dentro de institutos científicos. Por causa do cruzamento singular da prática músico-educacional com a reflexão pedagógico-musical ele diz respeito a todas as pessoas que transmitem conhecimentos e habilidades próprios da música, portanto, também jornalistas especializados em música, regentes, músicos de igreja e professores particulares de música, entre outros. (KRAEMER, 2000, p.65)

Essa visão de igreja como instituição de ensino pedagógico-musical é apresentada no livro editado por Macht (2005), “Kirchen – Musik – Pädagogik” (Igrejas – Música – Pedagogia) organizado a partir da aula inaugural do verão de 2002 da “Hochschule für Evangelische Kirchenmusik in Bayreuth” (Alemanha), sendo uma das publicações pioneiras a explicitar este enfoque<sup>7</sup>. No capítulo redigido por Richter (2005), o autor apresenta seu conceito de pedagogia como ofício de transmissão,

<sup>7</sup> Subtítulo em alemão: “Kirchenmusik als pädagogische Institution” (RICHTER, 2005, p. 57).

mediação, o qual requer conhecimentos específicos, e como atitude de atenção às pessoas. Através deste conceito, ele expõe que a música da igreja pode ser compreendida como instituição de ensino, no qual todas as tarefas de um músico de igreja poderiam ser consideradas pedagógicas, até mesmo suas atividades de concerto e de músico na liturgia<sup>8</sup>. Segundo Richter (2005), a educação musical visa a grupos de diferentes idades, interesses e pré-requisitos técnicos e necessita de habilidades e conhecimentos técnicos para lidar com as pessoas. Precisa igualmente de método, planejamento e espontaneidade para lidar com as situações inesperadas.

## 1.2 INTERESSE PELO TEMA E EXPERIÊNCIAS ANTERIORES

De onde vem meu interesse por esse tema de pesquisa e quais minhas experiências anteriores com ele? Por volta de 1999, ingressei em um grupo de jovens da Igreja Católica e sempre observava os jovens cantarem na missa. Sentia muita vontade de estar ali com eles, tocando e cantando. Lembro-me daqueles jovens, na Paróquia São João Batista em Porto Alegre (RS), sentados em semicírculo, tocando violão (deveria ter uns 10 violões) e cantando durante as missas. Lembro-me de uma das músicas que eles cantavam: "Pai, tantos falam mal de mim, do meu jeito de agir, do meu jeito de falar. Mas sei que me entendes bem, e agora sei que eu também, lá no céu irei morar [...]". Impressionava-me muito a alegria deles em estar ali e tocar juntos.

Esta experiência de ver outros jovens tocando e cantando na igreja incentivou-me a buscar o estudo de música. Refletindo sobre o que vivi, percebo que, ao vê-los, senti-me capaz de aprender música. Após algumas experiências com este grupo, decidi fazer aulas de canto e ingressar em um coro. A música que eu ouvia, que cantava e que passei a ensinar na igreja tornou-se algo de meu dia a dia. Esta experiência, entre outras, impulsionou-me a cursar a graduação em música. A música

---

<sup>8</sup> No original em alemão: "*Wenn man den Begriff von Pädagogik in diesem Sinne versteht, erweisen sich alle Aufgaben und Tätigkeiten eines Kirchenmusikers auch als pädagogische, selbst seine Konzerttätigkeit und die Ausübung der Liturgie. Immer geht es darum, vermittelnd dabei zu helfen, daß Können, Verstehen, Erleben möglich werden*" (RICHTER, 2005, p. 57).

Em português: "Se entendermos o conceito de pedagogia neste sentido, todas as tarefas e atividades de um músico de igreja provam ser educativas, até mesmo a sua atividade de concerto e a prática da liturgia. É sempre sobre a mediação ajudar no modo como essa capacidade, compreensão e experiência se tornam possíveis".

na igreja transformou-se em minha atividade profissional, tendo a carteira de trabalho assinada para cantar e dar aulas entre 2012 e 2017 nos seguintes locais: Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora (Porto Alegre / RS), Paróquia Madre de Deus – Catedral (Porto Alegre / RS), Seminário Maior Arquidiocesano Nossa Senhora da Conceição – Arquidiocese de Porto Alegre (Viamão / RS) e Seminário São João Batista – Diocese de Montenegro (Viamão / RS).

Particpei da criação da Missão Tabor, um grupo que se organizou, em Porto Alegre (RS), para auxiliar na formação musical dos membros da Igreja Católica. Através destas experiências, fui me constituindo como professora e também nos diversos cursos que ministrei, nos alunos que tive, nas vezes que regi, nos ensaios que organizei. Porém, logo percebi que aquilo que para mim parecia tão conhecido, não o era no meio acadêmico. Logo notei que havia várias questões de meu interesse sobre o ensino e aprendizagem musical, as quais não eram muito discutidas no meio religioso. Assim, durante a graduação e o mestrado, o tema música e igreja foi se estruturando como meu objeto de pesquisa.

Realizei o Bacharelado em Canto e, após, concluí a Licenciatura em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Meu pedido de permanência para cursar a licenciatura deu-se, em grande parte, devido a meu desejo de conhecer mais profundamente o ‘ser professora’, algo por mim vivenciado há alguns anos, inclusive na igreja. Em um dos meus estágios, observei um grupo de jovens da igreja com o qual eu já trabalhava, o que possibilitou-me refletir quanto às escolhas feitas na aula de música, neste contexto. Alguns semestres depois, os registros deste grupo de jovens, somados com a experiência docente em um grupo de igreja integrado por pessoas de mais idade, auxiliaram-me na elaboração de meu trabalho de conclusão de curso “Educação musical na Igreja Católica: reflexões sobre experiências em contextos da Grande Porto Alegre” (RS) (LORENZETTI, 2012).

Na dissertação de mestrado “Aprender e ensinar música na Igreja Católica: um estudo de caso em Porto Alegre”, defendida em fevereiro de 2015, investiguei as relações educativo-musicais presentes na Igreja Católica desta cidade (LORENZETTI, 2015). Tanto a dissertação de mestrado quanto o trabalho de conclusão do curso foram orientados pela Prof<sup>a</sup> Dra. Jusamara Souza. A questão norteadora da pesquisa foi como ocorre a aprendizagem musical de pessoas que atuam neste contexto e como o ensino de música é desenvolvido. Para realizar esta investigação, optei pela abordagem qualitativa, realizando um estudo de caso. O

referencial teórico estava apoiado nos estudos de Souza (2004; 2014), Setton (2008; 2012) e Petitat (2011). De um total de 240 pessoas envolvidas com música na Igreja Católica em Porto Alegre que entrei em contato a partir de indicações e das redes sociais, foram entrevistadas doze que atuavam como professores e/ou formadores musicais. Relativamente à aprendizagem musical, identifiquei diversos processos que não ocorrem fixos nem isolados, mas de maneira dinâmica, estando inclusive interligados com outras instâncias formativas. Descrevi: a aprendizagem que ocorria na prática (aprender fazendo); o aprender no grupo; a autoaprendizagem; o aprender em cursos, ensaios e festivais na igreja. Quanto ao ensino e à atuação, analisei concepções do ser músico na igreja, as diferenças entre o profissional remunerado e o voluntário; o ser professor e/ou formador. Tal pesquisa contribuiu para a reflexão de como os processos de educação musical ocorrem na Igreja Católica e ampliou o olhar sobre o aprender e o ensinar música.

Efetivamente essas experiências acadêmicas cooperaram para a delimitação do tema por mim escolhido para o doutorado e para a construção do objeto de pesquisa descrito a seguir.

### 1.3 A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Em 2015, recebi, por *e-mail*, um convite da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil para participar do X Encontro de Compositores<sup>9</sup>. Minha primeira reação foi responder: “eu não sou compositora!” Já tinha ouvido falar deste encontro e sabia que ali se reuniam algumas das pessoas que mais atuavam em música litúrgica no Brasil. Respondi o *e-mail*, deixando claro que me alegrava com o convite, mas, que eu estava mais envolvida com a área de educação musical. Recebi um retorno dizendo que minha participação seria interessante. Após conversar sobre o assunto, em uma sessão de orientação, decidi ir ao encontro. Não era um evento acadêmico, mas eu percebia que ali eu poderia obter mais ideias a respeito do que investigar durante o doutorado que eu havia iniciado naquele ano.

---

<sup>9</sup> O Encontro de Compositores é organizado pela Equipe de Reflexão de Música Litúrgica, com apoio da Comissão Episcopal da Pastoral da CNBB. Desde 2006 são promovidos encontros anuais para formação litúrgico-musical de compositores. Para participar deste encontro é necessário receber um convite da equipe de reflexão (FONSECA, 2009).

Particpei do “X Encontro” com a expectativa de ali vislumbrar possibilidades de caminhos a seguir na construção da temática a ser investigada como tese de doutorado. O evento ocorreu na Casa de Oração das Irmãs Paulinas, em São Paulo (SP). No setor de hospedagem, havia vários corredores de acesso às acomodações e, nas portas dos quartos, tinham sido colocadas placas com os nomes das pessoas que ali ficariam. Fui lendo as placas uma a uma e tive a impressão de que o Encontro seria uma ocasião para ouvir muitas histórias. Minha vizinha de porta era a Irmã Míria Kolling. Pouco a pouco, fui confirmando minha impressão de que, naquele encontro, eu estaria com pessoas que eram referência, no Brasil, na área de música litúrgica.

Após guardar as malas, fui jantar. Chegando ao refeitório, outras pessoas já estavam ali e fomos nos apresentando. Durante a janta, fiquei escutando as histórias que outros participantes narravam. Coloquei-me como ouvinte, pois ali eu era nova e tantos já se conheciam. Em meio às histórias, o Irmão Fernando Benedito Vieira<sup>10</sup> disse:

Serei eternamente grato às irmãs [religiosas] pela minha formação musical. Estudei com elas e depois pude fazer o Conservatório. Depois, fui para Viena estudar regência e de lá mandei uma mensagem agradecendo, pois, se eu estava na cidade da música, era porque tinha tido aquela formação com elas. (Ir Fernando. Registro feito no Diário de Pesquisa, 18/11/15)

Naquele exato momento, parei de jantar e fiquei com a fala dele ecoando em mim. Permaneci refletindo sobre essas histórias formativas em música e seu vínculo com a igreja. Quantas seriam as histórias das pessoas que construíam a história da música, mais especificamente a formação musical de tantos na igreja no Brasil? Quantas seriam as histórias de formação, de aprendizagem musical que se entrecruzavam com a experiência religiosa? Retirei-me para o quarto, pensando o quanto já estava valendo para minha pesquisa eu estar ali. Meu olhar e meus ouvidos de educadora musical estavam dispostos a captar essas histórias formativas em música e seu vínculo com a igreja, como mostra o seguinte excerto do diário de pesquisa:

---

<sup>10</sup> Fernando Benedito Vieira é religioso jesuíta, formado em piano pelo Conservatório Estadual de Música “Haidée França Americano” de Juiz de Fora (MG). Estudou regência coral em diversos locais, entre eles, na Alemanha e na Áustria. Em 2016, assumiu como assessor nacional da música litúrgica pela CNBB.

Após tomarmos café juntos tivemos o primeiro momento do Encontro de Compositores. Sentamos em uma sala ampla com as poltronas em círculo e ali nos apresentamos. Nome, formação, o que faz na área litúrgico musical. Fui a primeira pela posição que eu estava. Logo após falar fui ouvindo os outros. (Diário de Pesquisa, 19/11/15)

O ‘vadiar sociológico’ de Pais (1993) passou a ter um sentido especial para mim, pois, eu percebi que meu tema de pesquisa ia sendo construído em um local onde eu estava para ter ideias. Durante uma janta, onde ‘nada parecia passar’, em uma ‘simples’ fala, eu tive a oportunidade de me aproximar do que viria a ser meu tema nos anos seguintes de doutorado.

A construção de um tema para investigação no período de doutorado exige um grande esforço, porém, nas leituras sobre o cotidiano<sup>11</sup>, experimentei que o tema pode estar muito próximo, em algo do dia a dia. Esta primeira experiência permitiu-me uma reflexão inicial, no entanto o tema foi sendo moldado, no decorrer dos anos, através de leituras, orientação, discussões com colegas, grupo de pesquisa, e das próprias entrevistas.

#### 1. 4 PARTES DO TRABALHO

Esta tese está estruturada em dez capítulos. Logo após a introdução (capítulo 1), proponho uma revisão bibliográfica (capítulo 2). Na sequência, o capítulo 3 é dedicado ao referencial teórico-metodológico, justificando os caminhos escolhidos. Teoricamente apoiada na sociologia da educação musical e na sociologia da vida cotidiana, explico os procedimentos para a realização da pesquisa. No quarto capítulo, apresento conceituações que auxiliam na compreensão do contexto religioso católico. Nos capítulos 5, 6, 7, 8, analiso os dados construídos com base em documentos orais, escritos e imagéticos, dedicando um capítulo à formação de cada religioso e sua atuação como formador. No nono capítulo, realizo uma análise transversal, discutindo questões pertinentes à educação musical. No capítulo 10, concluo o estudo explicitando os resultados obtidos e indicando possibilidades de

---

<sup>11</sup> MARTINS, 2014; PAIS, 1986; PAIS, 2003; SOUZA, 2000; entre outros.

futuras pesquisas. Complementam este trabalho referências (bibliográficas e empíricas), apêndices e anexos.

No decorrer do texto, especialmente na fundamentação teórica, apresento, além daquelas em português, citações em inglês e alemão. Em algumas partes, utilizo a citação direta do autor por mim traduzida para o português e coloco o original em nota de rodapé, seguindo as normas técnicas da ABNT. Em outros momentos, emprego minhas palavras para explicar o que foi expresso pelo autor citado, disponibilizando o trecho original do autor em nota de rodapé.

O texto foi sendo tecido juntamente com imagens, fazendo com que elas estejam a ele incorporadas, sendo, por vezes, utilizadas como sobreposição ao que está escrito e, por vezes, agregadas ao texto. Tais imagens foram inseridas no material por trazerem informações concernentes ao tema desenvolvido.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

São diversos os trabalhos que se referem à música e à religião, sendo possível encontrar alguns que se reportam especificamente à música na igreja referindo-se àquilo que é realizado dentro das igrejas, elucidando as múltiplas práticas musicais existentes. A expressão “música e igreja” é muito ampla e possui sua dimensão prática muito forte. Isto significa que, ao realizar a busca de materiais, encontra-se extensa produção relativa à prática musical religiosa, como hinários, revistas, gravações e até mesmo livros.

O ensino e a aprendizagem de música nos diversos contextos religiosos têm, progressivamente, despertado o interesse de pesquisadores. A reflexão sobre a educação musical nos contextos religiosos, e, mais especificamente no contexto católico, aos poucos vai sendo feita em trabalhos como os de Federizzi; Ormezzano (2017), Daneres; Santos (2017), Dias (2017), Jefremovas (2017), Neto (2017), Louro; Reck (2017), Lorenzetti (2012; 2015), Diefenbach (2012), Cattelan (2012), Nogueira (2012), Duarte (2012), Zanandrea (2009), Louro; Reck; Oliveira e Zacarias (2011) e Coto (2001).

Debruçar-me sobre um tema ainda pouco discutido na educação musical requer que eu esclareça qual a perspectiva escolhida e quais trabalhos estão próximos a ela, pois, corroborando Alves (1992, p. 54), compreendo que:

A produção do conhecimento não é um empreendimento isolado. É uma construção coletiva da comunidade científica, um processo continuado de busca, no qual cada nova investigação se insere, complementando ou contestando contribuições anteriormente dadas ao estudo do tema (ALVES, 1992, p. 54).

Nesta revisão bibliográfica analiso qual o estado atual do conhecimento na educação musical inserida nos contextos religiosos católicos; situo minha investigação nesse processo de construção do conhecimento; explicito as diferentes abordagens no tocante à educação musical e à religião; identifico quais pontos que relacionam meu trabalho a outros (ALVES, 1992).

Um estado do conhecimento sobre o ensino e aprendizagem de música nas igrejas na literatura brasileira foi realizado por mim, em 2014, e apresentado no XIV Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical (LORENZETTI,



2014). Os materiais sobre o tema foram encontrados no *site* da Capes (Banco de Teses)<sup>12</sup>, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD – IBICT)<sup>13</sup>; nos Anais de Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)<sup>14</sup>, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)<sup>15</sup> e dos Anais dos Encontros Nacionais e Regionais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)<sup>16</sup>; nas Revistas da ABEM<sup>17</sup>. Neste levantamento, observei a existência de diversos trabalhos que se aproximam do tema música e igreja, os quais, porém, nem sempre partem da mesma visão epistemológica. Há trabalhos com viés histórico, musicológico, etnomusicológico, da *performance* musical. Constatei, contudo, aumento da produção de estudos que tratam do assunto em questão.

## 2.1 PESQUISAS SOBRE MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO CATÓLICO

Em meu trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Música (LORENZETTI, 2012), analisei experiências pedagógico-musicais realizadas em dois grupos, no contexto da Igreja Católica da Grande Porto Alegre (RS). Tive a preocupação de fazer um registro inicial de práticas musicais que ocorriam em aulas em grupo, não existindo ainda uma conceituação clara referente à prática litúrgico-musical ou algo mais voltado para a evangelização. No entanto, na análise dos dados, ao destacar questões sobre a voz na liturgia, começou a despontar o potencial de estudo que teria a música litúrgica.

Em minha dissertação de mestrado (LORENZETTI, 2015), realizei uma revisão dos trabalhos existentes no Brasil sobre música e igreja, sendo desvelada grande quantidade de estudos sobre a música e mídia, especialmente em igrejas evangélicas. Os trabalhos que seguem correspondem à revisão realizada para a presente tese, focando o ambiente católico.

---

<sup>12</sup> Fonte: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

<sup>13</sup> Fonte: <http://bdttd.ibict.br/vufind/>

<sup>14</sup> Fonte: <https://antigo.anppom.com.br>

<sup>15</sup> Fonte: <http://www.abet.mus.br>

<sup>16</sup> Fonte: [http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_abem.asp](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_abem.asp)

<sup>17</sup> Fonte:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/issue/archive>

Coto (2001), em seu mestrado na Universidade de Brandon (Canadá), estudou sobre a educação musical na Igreja Católica na Costa Rica. O autor centrou-se na questão da preparação de padres para lidar, nas paróquias, com o aspecto litúrgico-musical. Ele se indagou a respeito das necessidades musicais dos seminaristas formados no Seminário Central da Costa Rica para cumprir seu papel nas celebrações e na vida musical de uma paróquia. Coto (2001) baseia sua revisão em documentos produzidos pela própria Igreja Católica a respeito da legislação da educação musical nos seminários. São citados os documentos e estudos produzidos no Brasil pela CNBB.

O trabalho de Coto (2001) contribui ao revelar questões específicas na formação musical de futuros padres, como o tipo de repertório desenvolvido durante a sua formação (canto popular religioso, gregoriano e outros) e as áreas com maior necessidade de atenção (instrução vocal, história e apreciação de música sacra, prática do canto do presidente da celebração, entre outros) (COTO, 2001, p. 83. p. 86). Coto (2001) propõe um componente de música litúrgica para a formação dos seminaristas que contemple, entre outros elementos, técnica vocal, estudo do canto do presidente da celebração, canto gregoriano, *performance* instrumental, regência coral.

Neto (2017) objetivou, em sua dissertação, identificar relações de ensino, aprendizagem e transmissão musical na Comunidade Católica Shalom, em suas celebrações, reuniões de grupos e eventos. A Comunidade Shalom é uma associação privada internacional de fiéis com sede em diversos países. No Brasil, esta comunidade possui mais de oito mil membros. O autor cita procedimentos durante as celebrações que esclarecem como ocorre a transmissão musical, por exemplo, convidar as pessoas a ouvir uma música e depois repeti-la. A música é definida como “elemento constitutivo da espiritualidade” desta comunidade (NETO, 2017, p. 111).

Zanandrea (2009), em sua dissertação, investigou o canto e a música no contexto da Igreja Católica da diocese de Vacaria, localizada na região nordeste do Estado do Rio Grande do Sul. O autor visou compreender o processo de formação musical das pessoas da diocese, chamadas por ele de agentes. Zanandrea (2009) registrou observações do processo de organização de encontros que visavam à formação. O autor descreve escolhas e conteúdos abordados em três edições do Curso de Canto Litúrgico Pastoral, que ocorreram entre 2007 e 2009. Estes cursos tinham como objetivo “preparar animadores que pudessem contribuir nas celebrações

litúrgicas através de um adequado uso da música e do canto litúrgico”. Ele explica que “a música litúrgica cumpre papel fundamental na educação e no engajamento solidário” (ZANANDREA, 2009, p. 95) tendo o curso o objetivo de “acentuar a dimensão comunitária do canto litúrgico” (ZANANDREA, 2009, p. 53). O trabalho de Zanandrea (2009), embora não focando explicitamente em questões da educação musical e tendo sido realizado em um programa de pós-graduação em Teologia, aproxima-se da presente tese, por abordar a questão da formação musical no contexto católico.

Diefenbach (2012), em sua monografia de especialização, identificou as práticas musicais em três ambientes religiosos cristãos, situados na cidade de Sapiranga (RS): Igreja do Evangelho Quadrangular, Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Evangélica Luterana do Brasil<sup>18</sup>. O autor interessou-se por questões como: seleção de músicos para a igreja; tipo de formação musical oferecido às pessoas selecionadas; instrumentos utilizados; repertório. Através de questionamentos feitos a pessoas envolvidas com música nestes ambientes, Diefenbach (2012) intentou compreender, entre outras questões, como era trabalhada a formação de músicos. O autor desvelou a variada utilização de instrumentos musicais nestes ambientes, estando a escolha do repertório e sua aceitação relacionadas às características da comunidade. A experiência musical é oferecida, embora não como objetivo principal, sendo incentivada a construção do conhecimento musical. O autor expõe, de acordo com os dados obtidos, que a Igreja Católica, assim como a Luterana, preocupa-se em oferecer cursos, instrução específica, visando a “uma educação musical de qualidade” (DIEFENBACH, 2012, p. 43).

Experiências diversas vividas no cenário da Igreja Católica são abordadas por Louro e outros autores (2011) em seus relatos de experiência. As atividades no ministério de música são consideradas como um “laboratório de aprendizagem musical” no qual há a possibilidade de a aprendizagem ocorrer na prática e ao vivo (LOURO et al., 2011, p. 218). Eles revelam que no ambiente religioso tiveram que lidar com: a transposição de tonalidade, repertório inesperado, fazer música sem a leitura de partitura, improviso musical, tocar de ouvido. Por seus relatos, os autores visam mostrar como a vivências das práticas religiosas informam sobre suas identidades, sobre o “ser profissional enquanto professores e estudantes” (LOURO et al., 2011, p.

---

<sup>18</sup> Mesmo que Diefenbach (2012) cite outros ambientes religiosos que não são católicos, optei por mantê-lo neste subcapítulo sobre pesquisas no contexto católico.

223). Eles visam também provocar o leitor a refletir quanto às próprias experiências, as quais consideram que ainda podem ser exploradas pelos pesquisadores.

Outros trabalhos também revelam questões de ensino e aprendizagem de música no contexto religioso católico. As monografias de Nogueira (2012), Cattelan (2012), Dias (2017), Jefremovas (2017) e a dissertação de Neto (2017) emergem de suas experiências com música na Igreja Católica. A prática musical em grupo, através de oficinas de canto, na Diocese de Anápolis (GO), despertou o interesse de Nogueira (2012). Cattelan (2012), apoiado em diários de aula, problematiza experiências na Igreja Católica, considerando a missa como contexto de aprendizagem, devido às improvisações requeridas do músico. Dias (2017) investigou experiências de aprendizagem de grupo de cantores e instrumentistas da Paróquia São Judas Tadeu em São Paulo (SP). Jefremovas (2017) analisa experiências de ensino de piano de dois professores no contexto da Igreja Católica de Canoas (RS). Através de entrevistas, a autora obteve informações sobre a formação musical; o início da atuação dos professores; o perfil dos alunos, segundo os docentes; as escolhas didáticas.

Daneres e Santos (2017) e Daneres e Reck (2018) comunicaram em congressos relatos de experiência de um projeto de violão na comunidade católica da Paróquia Nossa Senhora da Luz, na cidade Pinheiro Machado (RS). Os autores compreendem a igreja como ambiente de trabalho e abordam tanto o repertório desenvolvido nas aulas como a prática na missa.

Federizzi e Ormezzano (2017) recorreram à pesquisa bibliográfica e histórica, ao investigarem a importância de Frei Exupério de La Compôte, falecido em 1971, para a música religiosa e educação musical do Rio Grande do Sul. As autoras não conseguiram, através dos escritos, desvendar muitas referências sobre a formação musical do frei, porém obtiveram mais elementos por meio do contato com outros religiosos. O trabalho de Federizzi e Ormezzano (2017) aproxima-se da presente tese por refletir quanto à formação de um religioso e seu papel na educação musical de outras pessoas.

Pela revisão de literatura neste contexto católico, observa-se a recorrência do termo 'formação' na abordagem de processos musicais na Igreja Católica. Tal fato alinha-se à presente tese que visa compreender as rotas formativas de quatro religiosos, colaborando para o entendimento da formação musical desenvolvida na Igreja Católica.

## 2.2 PESQUISAS SOBRE MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL EM OUTROS CONTEXTOS CRISTÃOS

Nos congressos de educação musical realizados no Brasil, um dos primeiros trabalhos a retratar a aprendizagem musical no ambiente religioso foi o de autoria de Santos e Figueiredo (2003). Eles apresentam a realidade de elaboração de um projeto político-pedagógico do curso de bacharelado em Música Sacra (Rio de Janeiro/ RJ), o qual prepara profissionais para atuarem em igrejas, escolas de música livres e espaços comunitários. Segundo os autores, o curso supre as igrejas evangélicas por possibilitar “pessoas habilitadas ao exercício das funções de regência congregacional e coral; da técnica vocal [...]; pianista acompanhador [...], organista; e do educador musical para as escolas de música internas” (SANTOS; FIGUEIREDO, 2003, p. 724). A necessidade de capacitação para os músicos de igreja, fundamentada em conhecimentos teológicos e musicais, fez surgir um currículo específico. A igreja é delineada por tais autores como instância de formação musical, o que se aproxima da visão da presente tese, sendo a presença na comunidade considerada fator importante para a “imersão na experiência musical” (SANTOS; FIGUEIREDO, 2003, p. 727).

Em 2004, Torres publicou um artigo na Revista da ABEM, no qual, em um recorte de sua tese de doutorado “Identidade Musicais de Alunas de Pedagogia: Músicas, Memória e Mídia” (Torres, 2003), apresenta e discute algumas questões sobre “as lembranças de música e os entrelaçamentos com as práticas religiosas: primeira comunhão, grupos de jovens, missas, encontros de casais e cultos” (TORRES, 2004, p. 64). Dezesete das vinte pessoas entrevistadas abordaram aspectos de religiosidade nas suas lembranças musicais. A autora surpreendeu-se com “a variedade e intensidade dos sons das igrejas e rituais religiosos, com muitas trilhas e repertórios para acompanhar os diferentes momentos e comemorações” (TORRES, 2004, p. 67). O artigo de Torres (2004) tornou-se um marco na produção sobre educação musical e religião, por mostrar a presença da religiosidade nas lembranças musicais e por ser o primeiro a abordar isto explicitamente na Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Com suporte no trabalho da autora e nas lembranças por ela apresentadas, se faz o questionamento: quais eram

as experiências musicais que essas pessoas tinham nas igrejas? O que era realizado nas igrejas que proporcionou as lembranças enunciadas?

Na área de música, dissertações e teses sobre as experiências musicais das igrejas começaram a ser produzidas em maior quantidade a partir de 2011 (LORENZETTI, 2014). De 2011 a 2013 foram seis trabalhos publicados em anais de congressos nacionais da ABEM e nove trabalhos publicados em anais de encontros regionais da mesma associação. Andrade (2007), através da própria experiência tocando em cultos e estudando música em um conservatório, percebeu os caminhos diferentes de outros músicos que tocavam no ambiente religioso. A formação deles ocorria “trocando informações entre eles, comprando revistas de cifras<sup>19</sup>, ouvindo discos e vez ou outra, frequentando aulas particulares de instrumento” (ANDRADE, 2007, p. 35). Em sua dissertação, Andrade visou compreender, por meio de documentos, observações e entrevistas, as concepções sobre música, as motivações e as expectativas de vinte e dois alunos de um Seminário de Música Sacra de Belo Horizonte (MG). O autor percebeu que a procura pelo Seminário ocorria “como uma forma de continuidade da ação como músico das celebrações de culto de uma comunidade” (ANDRADE, 2007, p. 121). Além disto, o ambiente religioso era visualizado “como uma extensão das ligações familiares” (ANDRADE, 2007, p. 121). Os alunos pesquisados manifestaram “interesse na aprendizagem musical com o intuito da prática ministerial” (ANDRADE, 2007, p. 122). A ideia de vocação perpassa o trabalho de Andrade (2007), ao expor que os alunos se sentiam ‘chamados’, ou seja, consideravam terem recebido “um convite feito por Deus” para fazerem o curso.

Reck (2011), em sua dissertação, objetivou compreender como se produziam as práticas musicais em um grupo de louvor da comunidade evangélica Igreja em Cruz Alta (RS), focando os processos pedagógico-musicais e na construção de identidades musicais. Tal grupo, embora não tivesse um programa fixo, realizava ensaios, fazia passagem de som e atuava na parte musical no culto. Segundo Reck (2011, p. 118), “essas práticas em conjunto oferecem diferentes possibilidades e estratégias de ensino e de aprendizagem musicais, que se estabelecem a partir das relações entre os integrantes do grupo”. No mesmo grupo, encontrava-se pessoas com múltiplas experiências musicais, as quais poderiam levar a questionamentos concernentes ao músico evangélico e à “cultura gospel”. O autor manteve sua produção sobre a

---

<sup>19</sup> As revistas de cifras foram comuns na década de 90. As revistas continham as letras de canções e os acordes a serem executados por algum instrumento harmônico, como violão ou teclado.

temática religiosa e educação musical (RECK; LOURO, 2010; LOURO; RECK; OLIVEIRA; ZACARIAS, 2011; RECK, 2012; RECK; LOURO, 2013) focando mais intensamente as narrativas religiosas de estudantes de música do ensino superior (RECK; LOURO; RAPÔSO, 2014; LOURO; RECK, 2017), tema por ele desenvolvido em sua tese (RECK, 2017). O estudo de Reck (2017) aproxima-se do trabalho de Torres (2004), ao questionar as experiências religiosas narradas em um contexto de formação de professores de música. Ao revisar a literatura sobre educação musical e religião, Reck (2017, p. 16) desvendou que as pesquisas ali contempladas, possuem “diferentes enfoques e metodologias” e, “têm em comum a consideração dos significados religiosos como experiências que se incorporam e se reconstróem nas práticas musicais cotidianas”. O autor assim justifica a importância do debate deste tema:

Tanto o aumento relatado de trabalhos relacionados ao tema, assim como a percepção desses conflitos no dia a dia do ensino superior de música (que, embora nem sempre documentados, são perceptíveis em conversas, reuniões e outras vivências nesse âmbito), demonstram – e justificam – sua relevância enquanto espaço de debate para pensar o ensino de música na contemporaneidade (RECK, 2017, p. 176).

A revisão de literatura produzida por Reck (2017) amplia, a partir dos próprios alunos, os significados religiosos e espirituais no ensino superior.

A aprendizagem de música de organistas da Congregação Cristã no Brasil<sup>20</sup> de Juazeiro do Norte (CE) foi estudada por Brito (2016). No trabalho, o aprendizado de organistas mulheres é descrito na relação com a família, nos procedimentos e materiais adotados pela Congregação Cristã e na exposição das facilidades e dificuldades do aprendizado. Tal estudo pondera que o aprendizado das organistas “não pode ser desvincilhado do seu contexto religioso e que a religiosidade pode ser um fator de motivação” na aprendizagem de música (BRITO, 2016, p. 66). O autor leva em conta:

[...] as ações da comunidade religiosa em prover formação musical para os instrumentistas que tocam em seus cultos, através de escolinhas de música, adoção de materiais didáticos, organização de departamentos de música, compra de instrumentos musicais, etc., tornaram evidentes que a compreensão mais acurada desse espaço pode ampliar as perspectivas de

---

<sup>20</sup> A Congregação Cristã no Brasil é uma igreja cristã não-denominacional. Chegou ao Brasil em 1910 e no Censo do IBGE de 2010 foi considerada a 3ª maior denominação evangélica no Brasil.

ensino e aprendizagem musicais, aprofundando o conhecimento de fenômenos de formação que acontecem no contexto religioso estudado (BRITO, 2016, p. 29).

Brito produziu outros estudos que relacionam educação musical e religião (BRITO; ALMEIDA, 2011; BRITO; MOURA; ANJOS, 2013). Seu doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), ora em andamento, contempla a pesquisa sobre a regência de corais nas igrejas evangélicas brasileiras sob a perspectiva etnomusicológica<sup>21</sup>.

No contexto de igrejas evangélicas, Souza (2015), fez observação participante e entrevistou coordenadores, professores, regentes, alunos e músicos do Templo Central da Igreja Evangélica Assembleia de Deus<sup>22</sup> de Natal/ RN. O estudo de Souza (2015, p. 174) revelou que a relação entre música e ensino naquele contexto “está além de apenas uma formação musical, mas tem forte ligação com a religião”, ou seja, a religião acaba por conduzir determinadas escolhas, a visão de música, de ensino e as práticas musicais. Nas atividades musicais da própria igreja, os alunos colocam em prática seu aprendizado musical.

Novo (2015), ao estudar sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana<sup>23</sup> de João Pessoa (PB), visou compreender como doze membros de grupos musicais da igreja aprendiam música. O autor realizou entrevistas, fez observações e utilizou-se de fontes documentais. Sua pesquisa situa-se na temática educação musical e religiosidade. A pesquisa de Novo (2015) revelou o quanto a aprendizagem musical está imbricada a outros espaços, a questões de relação interpessoal, a práticas musicais neste contexto religioso e sua relação com o divino, ao prazer de fazer música.

Embora os trabalhos mencionados neste subcapítulo não se relacionem diretamente com a Igreja Católica, são importantes por fazerem referência às questões de educação musical em contextos religiosos. Por mais que apresentem diferenças quando comparados ao contexto católico, eles se aproximam do presente estudo por compreenderem as igrejas como instâncias de formação musical, trazerem lembranças musicais de pessoas em suas práticas religiosas e explicitarem processos

---

<sup>21</sup> Fonte: Lattes, informações coletadas em 03/06/2018.

<sup>22</sup> Assembleia de Deus é uma denominação de igrejas cristãs. Foi trazida dos EUA para o Brasil, em 1910, e, segundo o Censo do IBGE de 2010, é a primeira maior denominação evangélica no Brasil.

<sup>23</sup> “A Igreja Presbiteriana do Brasil (IPB) é uma federação de igrejas que têm em comum uma história, uma forma de governo, uma teologia, bem como um padrão de culto e de vida comunitária” (NOVO, 2015, p. 42). Surgiu no Brasil em 1859.



de aprendizagem. O crescimento das publicações sobre contextos religiosos sinaliza a necessidade de investigações que contemplem a formação musical em diferentes espaços, revelando suas especificidades e seu impacto disto na área de educação musical.

*"A atenção pelos detalhes da vida quotidiana fermenta na recusa ou na impossibilidade de ver a totalidade"*

*(PAIS, 2003, p. 46)*

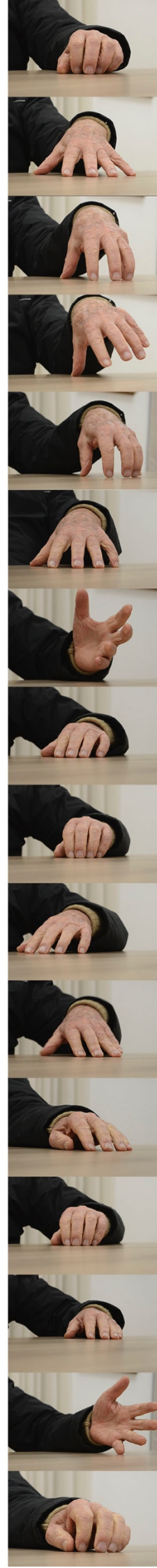


Figura 1 – Mãos de um músico - Padre Weber  
Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti

Fonte: imagem retirada a partir da gravação da entrevista com Padre Weber, Porto Alegre, 18/06/2016  
Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

O presente capítulo apresenta o olhar teórico-metodológico adotado nesta tese – a compreensão sobre a sociologia da vida cotidiana e sua utilização neste estudo – e como ocorreram a construção e a análise dos dados. Para tal, discuto as teorias do cotidiano com base em Pais (1993, 2003) e Carvalho et al. (2013). Sobre o conceito de cotidiano na educação musical, fundamento-me em Souza (1996, 2000, 2014), explicitando como este conceito relaciona-se com a presente tese, especialmente pela adoção da expressão formação musical.

Ao descrever como ocorreu a construção dos dados, detalho os procedimentos de ida a campo, o uso de diário de pesquisa, a realização das entrevistas e o uso de outros materiais disponibilizados pelos colaboradores. A análise dos dados é descrita em seus procedimentos de transcrição, categorização temática, opções de escrita e uso de imagens.

#### 3.1 CONCEITOS TEÓRICOS

##### 3.1.1 A sociologia da vida cotidiana e a educação musical

As teorias de cotidiano são aqui entendidas na perspectiva da sociologia da educação musical, através compreensão da educação musical como área autônoma (SOUZA, 1996). Trato as questões de pesquisa como educadora musical, partindo, portanto, da educação musical com ênfase na sociologia da educação musical.

No Brasil, a expressão 'sociologia da educação musical' foi utilizada por Jusamara Souza no Encontro da ABEM de Londrina (1996). O texto publicado da mesa redonda em que ocorreu sua citação é uma referência para a área. Segundo Souza (1996), a abordagem da sociologia da educação musical poderia ser desdobrada dentro da especificidade de cada tema, por meio das perguntas: "O que as pessoas estão fazendo umas com as outras aqui? Quais são as relações entre elas? Como essas relações se organizam em instituições? Quais são as ideias coletivas que movem os homens e as instituições?" Ainda segundo Souza (1996), as

contribuições da sociologia para a educação musical seriam relativizar valores e conhecimentos, questionando aquilo que é considerado “natural”.

### *Definindo o uso do conceito cotidiano na educação musical*

Zimmer (2002), ao expor as origens do termo mundo da vida (*Lebenswelt*) em Husserl, e ao relacionar o uso na educação musical, reflete sobre seu emprego esporádico e sem clareza. Ao abordar o âmbito internacional, Zimmer (2002) destaca que este termo foi utilizado, pela primeira vez, em 1993, em uma revista teórica de educação musical<sup>24</sup>.

No Brasil, Souza (2000) expõe o conceito de cotidiano voltado para educação musical no Brasil. Uma das referências dessa teoria é o livro “Música, cotidiano e educação”, organizado, em 2000, pela mesma autora. Segundo Souza (2000, p. 28), o cotidiano pode ser visto como:

um lugar social de processos, crenças, de achar sentido comunicativo e interativo, nos quais os participantes da sociedade constroem suas identidades sociais e em cujas molduras se estabelece um entendimento sobre as normas sociais, realizam-se interações sociais e se reconhecem processos intersubjetivos como sua parte essencial (SOUZA, 2000, p. 28)

Ainda segundo Souza (2000, p. 28), na construção de uma teoria da educação musical, apoiada nessa perspectiva, vários aspectos adquirem relevância. Um deles é o fato de essa perspectiva comprometer-se com “a análise individual histórica, com o sujeito imerso, envolvido num complexo de relações presentes, numa realidade histórica preñe de significações culturais”. (SOUZA, 2000, p. 28). Assim mostra-se de interesse do investigador recuperar “a pluralidade de possíveis vivências e interpretações” (SOUZA, 2000, p. 28), o que relacionaria com a ideia de Pais (2003, p. 30) no qual a vida cotidiana é o “tecido de maneiras de ser estar” sendo importantes as “maneiras de fazer”.

Este modo de olhar impacta as escolhas metodológicas da investigação, pois, a fim de olhar para as “teias das relações cotidianas” ou para as “diferentes dimensões de experiências”, é necessário, muitas vezes, olhar para uma pequena comunidade,

---

<sup>24</sup> “1993 in einem Themenheft von Musik und Bildung (6/1993) zum ersten mal theoretisch gefasst, wird das Konzept der Lebenswelt als eine Fortsetzung und Konkretion der Didaktischen Interpretation von Musik gesehen (Ehrenforth 1993, S. 17)” (ZIMMER, 2002, p. 176)

um pequeno grupo ou até mesmo para uma pessoa (SOUZA, 2000, p. 28). A sociologia da vida cotidiana permite centrar as interrogações não tanto em instituições, organizações, mas sobre o sujeito individual ou até mesmo nas interações. É possível, portanto, estudar as práticas dos sujeitos e as representações pelas quais se inserem socialmente (PAIS, 1986).

### 3.1.2 Formação musical na perspectiva do cotidiano

Um dos conceitos que adquiriu grande força durante a escrita da presente tese foi o de formação musical, pois tal expressão apareceu nas entrevistas realizadas com os religiosos. Questionamentos foram por mim formulados: Qual era a compreensão de formação musical para os entrevistados? Por que formação e não outro termo? Desde as primeiras análises, percebi a necessidade de buscar um “conceito alargado de formação musical, entendendo que a dimensão educativa está presente nas práticas musicais realizadas em diferentes contextos, sejam eles escolares ou não escolares” (SOUZA, 2014, p. 92).

#### 3.1.2.1 *Bildung*: formação sob o olhar de autores da educação musical

O termo *Bildung* (formação, em alemão) possui grande relevância no contexto alemão, não sendo de fácil tradução para outras línguas. Segundo Kertz-Welzel (2017, p. 107-108, tradução nossa) “desde o século XVIII o termo ‘*Bildung*’ tem significado o que muitos sistemas educacionais gostariam de alcançar: pessoas qualificadas, autodeterminadas, críticas, criativas, e com experiência estética<sup>25</sup>”. Segundo a citada autora, “*Bildung* é mais que educação, visando ao desenvolvimento de caráter, conhecimento e habilidades; palavras como ‘cultivo’ ou ‘formação’ indicam esse significado<sup>26</sup>” (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 108, tradução nossa). O conceito é exposto na perspectiva de um processo sem fim que envolve a pessoa durante toda a vida, não ocorrendo somente em um âmbito ‘formal’<sup>27</sup> (JOHANSEN, 2010).

<sup>25</sup> “since the 18th century, the term “*Bildung*” has signified what many educational systems would like to achieve: knowledgable, self-determined, critical, creative, and aesthetically experienced people” (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 107-108).

<sup>26</sup> “*Bildung* is more than education, aiming at a development of character, knowledge, and abilities; words such as “cultivation” or “formation” indicate this meaning” (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 108)

<sup>27</sup> “However, the notion of *Bildung* went far beyond formal education. It was thought of as a never-ending process that embraced a person’s entire life span” (JOHANSEN, 2010, p. 209).

Tal conceito aparece, por vezes, relacionado com outros termos, como: socialização, educação, ensino e aprendizagem. Para Horlacher (2010, p. 50, tradução nossa), *Bildung* “refere-se sempre aos processos e aos resultados da socialização, educação, ensino e aprendizagem<sup>28</sup>”. Segundo essa ideia, formação é algo maior, como um conceito ‘guarda-chuva’ que engloba esses processos e deles é decorrente. Para Johansen (2010, p. 208, tradução nossa), “*Bildung* implica a totalidade da socialização e inculturação humana dentro da qual a educação desempenha um papel central<sup>29</sup>”. Vogt (2012, p.15) ao apresentar uma visão histórica do conceito na educação musical na Alemanha, cita Otto Hansmann (1988) para elucidar que outros conceitos equivalentes (como os já anteriormente citados) foram ineficazes para substituir o conceito de *Bildung*.

O conceito, em sua origem, possui relação com a formação do interior da pessoa por ela mesma, desde seus encontros com o mundo, como explica Kertz-Welzel (2017)<sup>30</sup>. Ainda segundo a mesma autora, são pontos de referência para a compreensão do conceito nas suas origens as ideias cristãs de cultivo da alma, sendo o homem compreendido como imagem e semelhança de Deus. O Iluminismo também influenciou o significado de *Bildung*, enfatizando as questões da ação da própria pessoa sobre sua própria formação (KERTZ-WELZEL, 2017).

### 3.1.2.2 *Musikalische Bildung* e/ou *Bildung in Music*<sup>31</sup>: formação musical sob o olhar de autores da educação musical

O conceito *Bildung*, ideia central na educação musical na Alemanha, especialmente na política da educação musical, revela duas diferentes noções.

Em primeiro lugar, *Bildung* em música faz parte de *Bildung* em geral, apoiando o desenvolvimento de uma pessoa culta; isso diz respeito a objetivos não musicais, como fomentar a inteligência ou criatividade através da música. Em segundo lugar, há um *Bildung* específico na música em termos de ganho de conhecimento e habilidades musicais. Essa ambiguidade de *Bildung* em música é também enfatizada nos currículos de educação musical,

<sup>28</sup> “meint immer als die Prozesse und Ergebnisse von Sozialisation, Erziehung, Unterricht und Lernen” (HORLACHER, 2010, p. 50)

<sup>29</sup> “Bildung entails the totality of human socialization and enculturation within which education plays a central part” (JOHANSEN, 2010, p. 208)

<sup>30</sup> “*Bildung in this original meaning is about revealing the true inner self of an individual, forming and shaping it through encounters with the world*” (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 108)

<sup>31</sup> Utilizo as expressões “formação musical” e/ou “formação em música” em alemão e inglês respectivamente.

como no currículo para as escolas primárias da Bavária<sup>32</sup> (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 109, tradução nossa).

Na primeira noção, *Bildung* em música é compreendida como parte de um todo. Na segunda, como um meio para adquirir conhecimentos e habilidades musicais. Na presente tese, a ideia apresentada pelos entrevistados aproxima-se da primeira noção, sendo a formação musical utilizada, muitas vezes como meio para promover o engajamento na igreja.

São diversas as concepções relativas à formação musical, identificando-se diferentes facetas nos escritos de autores da área. Kertz-Welzel (2017, p. 110) apresenta as ideias de dois autores importantes da língua alemã: Kaiser (1998) e Rolle (1999). Para Kaiser (1998 apud Kertz-Welzel 2017, p. 110), “*Bildung* é determinada pela relação entre as pessoas e a música [...]. *Bildung* em música significa aprofundar a compreensão e a experiência da música. Significa melhorar as habilidades musicais, aprender a usar a música com responsabilidade e como enriquecer a vida através da música<sup>33</sup>”. Para Rolle (1999, apud Kertz-Welzel 2017, p. 110), *Bildung* em música acontece através de experiências estéticas advindas da prática musical, sendo ressaltado o significado desta<sup>34</sup>.

Apesar das diversas tentativas de conceituação, segundo Vogt (2012, p. 18), o conceito “formação musical (*Musikalische Bildung*) continua aberto a usos diferentes, dependendo da perspectiva a partir da qual o conceito é formulado”<sup>35</sup> (VOGT, 2012, p. 18, tradução nossa).

Nesta pesquisa, apresentam-se algumas possibilidades de uso deste conceito, nem sempre ligadas às origens alemãs do termo. Vogt (2012, p. 19), reportando-se a

---

<sup>32</sup> *First, Bildung in music is part of Bildung in general, supporting the development of a cultivated person; this concerns non-musical goals such as fostering intelligence or creativity through music. Second, there is a specific Bildung in music in terms of gaining musical knowledge and skills. This ambiguity of Building in music is also emphasized in music education curricula such as the Bavarian curriculum for elementary schools* (2014) (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 109)

<sup>33</sup> “*Bildung is determined by the relationship between people and music [...]. Bildung in music means to deepen the understanding and experiencing of music. It means improving musical skills, learning how to responsibly use music, and how to enrich one’s life through music*” (KAISER, 1998 apud Kertz-Welzel 2017, p. 110).

<sup>34</sup> *Rolle (1999, p. 5) state: “Bildung in music happens when people have aesthetic experiences through musical practice. Music educators who try to foster aesthetic education and Bildung need to offer opportunities for musical activities and practice where such aesthetic experience can happen”. Rolle underlines the meaning of musical praxis for Bildung in music. Bildung happens when people have the opportunity to be musically active and to have aesthetic experiences*” (KERTZ-WELZEL, 2017, p. 110).

<sup>35</sup> “*Musikalische Bildung bleibt offen für ganz unterschiedliche Besetzungen, abhängig von der jeweiligen pädagogischen, philosophischen, wissenschaftlichen etc. Perspektive von der aus der Begriff formuliert wird*” (VOGT, 2012, p. 18).

outros autores, argumenta que este conceito é significativo na medida em que pode ser compreendido em contextos científicos, especialmente a partir da pesquisa empírica<sup>36</sup>.

### 3.1.2.3 Formação musical em alguns trabalhos acadêmicos brasileiros

A discussão sobre o conceito de formação musical não é facilmente encontrada nas publicações de educação musical no Brasil. Há diversas referências à expressão, porém são raras as definições quanto ao que se compreende por formação musical na realidade brasileira. Ao esclarecer seu significado, faz-se necessário recorrer a pesquisas de mestrado e doutorado, em que, quase sempre sua significação está vinculada a um campo empírico.

Gomes (1998, p. 119), em sua pesquisa com músicos das ruas de Porto Alegre, apresentou as possibilidades conceituais de formação musical, de acordo com os relatos de seus colaboradores. Segundo ele, alguns músicos falavam “sobre as aprendizagens no contexto social em que estão inseridos, sobre as relações humanas que envolvem tais aprendizagens, bem como sobre as questões que as mesmas encerram, tais como qualidade de vida e cidadania” (GOMES, 1998, p. 119). Uma das expressões utilizadas como referência à formação, através de uma ideia não escolarizada, é ‘faculdade da vida’, significando a vida como o local que ensina muito, sendo ela mesma o professor. Gomes (1998, p. 122), pela compreensão dos relatos de seus colaboradores, fez emergir outros conceitos, como “caminhos formativos” para se referir aos “meios pelos quais as pessoas aprendem”, sendo “um, por teoria; e outro, por experiência. Um que vai por experiência, na rua, na praça; outro é na escola”. Na mesma dissertação, Gomes (1998) identificou a ideia de formação musical associada ao conceito de ‘talento’, herança, ‘dom nato’, como no seguinte exemplo:

Onofre, ao referir-se à sua formação musical, fala que seu talento foi herdado do pai, o mesmo acontecendo com os filhos, que também lhe herdaram a aptidão. Refere-se às questões de herança biológica para explicar o seu talento inato. Para Jordão a música é um “dom nato”, com o qual já se nasce e que, “como qualquer coisa na vida”, tem que ser lapidado. Ao mesmo tempo, considera que “a música não é algo que todo mundo consiga

---

<sup>36</sup> “Der Begriff der Bildung, so die These Tenorths und anderer, ist nur sinnvoll, sofern er in wissenschaftliche Kontexte, vor allen Dingen in Parameter empirischer Bildungsforschung übersetzt werden kann” (VOGT, 2012, p. 19).



desenvolver, não é todo mundo que tem esse dom, mas no meu caso, é”.  
(GOMES, 1998, p. 123)

Morato (2009, p. 26), ao investigar a construção de sentidos na formação profissional do músico e do professor de música ao estudarem e trabalharem, adotou o conceito de formação como a “relação entre as instâncias formadoras (âmbito instituído da formação) (...) e o poder agente da pessoa produzir sentidos através das experiências que vive nessas instâncias (âmbito instituinte da formação)”. A referida pesquisa embasa-se em autores como Jorge Larrosa e Marie-Christine Josso para se referir à formação como experiência, na qual todas as vivências marcam, formam.

Specht (2015) também se apoia em Josso para desenvolver o conceito de formação do cantar no cotidiano. A formação dos “sujeitos cantantes” é concebida por Specht (2015, p. 42) “a partir da abordagem biográfica”. Os processos de formação de conhecimento e de aprendizagem são compreendidos através das aprendizagens experienciais narradas<sup>37</sup>. A formação é entendida como algo que diz respeito à vida toda. Há outros conceitos que são gerados em torno da ideia de formação, tais como: processos, temporalidade, experiência, aprendizagem, conhecimento e saber-fazer. A formação é delineada na dinâmica da vida, na articulação de diversos processos psicológicos, econômicos, políticos e culturais (SPECHT, 2015).

#### 3.1.2.4 Perspectiva do cotidiano: olhando para a formação musical de quatro religiosos

Nesta tese, compreendo que, no cotidiano, naquilo que sempre ocorre, está a música na igreja, a qual é entendida não pelo olhar histórico e/ou musicológico, mas pelo olhar da educação musical. A formação musical que ocorre na igreja nem sempre é vista e reconhecida na academia. Por vezes, pouco refletida em suas escolhas e metodologias, aparece como um desafio a ser compreendido por intermédio do “diálogo epistemológico entre o micro e macro” (SOUZA, 2000, p. 29), dando lugar “à memória, às temporalidades entrecruzadas, ao signo significado e ao significado historicamente”. (SOUZA, 2000, p. 29). Nesta perspectiva do cotidiano, busca-se valorizar a experiência, o vivido (PAIS, 2013).

---

<sup>37</sup> Ver em Specht (2015, p. 42) a citação de Josso (2004, p. 38).

De facto, mais importante do que discutir definições abstractas sobre o que a religião representa, importa sobretudo saber como ela é vivida. Isto é, interessa-nos mais saber, por exemplo, o que é que os crentes pensam e dizem sobre o que fazem do que, como Durkheim ou Parsons preferiam, olhar simplesmente a religião como um “sistema social” que exogeneamente se impõe aos crentes (PAIS, 2006, p. 231).

A complexidade do cotidiano manifesta-se, nesta tese, pelo modo como se olha para a realidade, em que os fragmentos de quatro vidas são capturados, como uma imagem momentânea, seguindo a ideia de *snapshot* de Simmel (PAIS, 2003). O aqui e agora da voz de quatro religiosos narra histórias de sua própria formação e dos processos formativos ocorrentes na Igreja Católica. As histórias por eles contadas não são percebidas como algo fixo no passado, mas como algo possível de ser visto pela perspectiva do aqui e agora da entrevista, tramando o que Pais (2016) define como tessituras do tempo. O cotidiano não é identificado somente como o aqui e agora, mas também como aquilo que é captado no imediato, que é capaz de suscitar novos questionamentos, como um fragmento da realidade, que possui uma perspectiva histórica.

Para referir-me a estes caminhos de formar-se e formar outros, utilizo o conceito de rotas formativas. Rotas são aqui visualizadas na perspectiva do cotidiano (PAIS, 2003). O cotidiano, por vezes entendido no senso comum como ‘rotina’, expressando “o hábito de fazer as coisas sempre da mesma maneira” (PAIS, 2003, p. 28), revela suas possibilidades de caminhos. Pais (2003, p. 29), considerando as raízes etimológicas de rotina, sugere a possibilidade de rotina ser associada “à ideia de rota (caminho), do latim *via*, *rupta*, donde derivam expressões ‘rotura’ ou ‘ruptura’: ato ou efeito de romper ou interromper [...]”. Utilizo-me desta ideia de rota para compreender a formação. As rotas formativas são feitas de continuidades, de desvios, de cruzamentos, revelando uma trama complexa.

O embasamento teórico do cotidiano está inserido nesta tese desde a escolha temática, como brevemente relatado na introdução. O que poderia ter sido mais uma conversa esquecida, ficou registrado por escrito e, após diversas leituras, reflexões, e sistematizações, tornou-se tema desta tese. O ‘aqui e agora’ da conversa permitiu perceber que, no relato, havia algo mais complexo que remetia a questões institucionais, pessoais, econômicas, de crenças e valores as quais relacionavam o micro e o macro.

Segundo Heller (1992, p. 20 apud Souza, 2000, p. 21), “as grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retomam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade”. Por este olhar para as histórias particulares e concretas apresentado por Heller, optei por estudar a formação musical na igreja, através de um estudo de caso, reconhecendo cada pessoa como um caso. Olhar para estes sujeitos e buscar compreender suas práticas e representações são processos importantes para chegar ao entendimento de como se formaram e passaram a formar outros musicalmente, ou seja, desvendar as rotas formativas.

Na perspectiva do cotidiano, é dada grande atenção aos detalhes e, simultaneamente, manifestada a preocupação de que eles estejam ligados a um todo (CARVALHO et al., 2013). Na presente pesquisa, olho para detalhes expressos por quatro religiosos formadores, os quais revelam dados sobre modos de pensar e de fazer que interessam a educação musical. O fazer como professores de música, educadores, formadores não é um simples fazer, pois está imbuído de um pensar, de um acreditar que acontece em algum lugar. O que está por trás disto? Não seria a sociologia do cotidiano, por meio de sua proposta metodológica uma via para compreensão daquilo que parece invisível? Nesta tese, meu olhar não está focado somente nos conteúdos trabalhados, mas também nos detalhes da fala (dom, inspiração, dinossauro, música e liturgia inseparáveis), nas maneiras de dizer, nas escolhas de como fazer, nos detalhes das imagens que mostram a formação musical na igreja por intermédio da representação dos religiosos.

Ao centrar a investigação nos relatos de quatro religiosos, compreendo-os como sujeitos que vivem/viveram a música, porém não perco o olhar sobre a maneira como o pensamento institucional religioso manifesta-se em suas escolhas, suas falas e, principalmente, em seu modo de aprender e ensinar música. Assim, intento conjugar o que Pais (2003, p. 18) sugere que seja articulado pelo cotidiano: “a sociedade a nível dos indivíduos” e “como a sociedade se traduz na vida deles”.

## 3.2 CONSTRUÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

### 3.2.1 Abordagem qualitativa

Para conduzir esta pesquisa, optei por uma abordagem qualitativa. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 70), “o objetivo dos investigadores qualitativos é o de melhor compreender o comportamento e experiência humanos”. Assim, busca-se compreender “o processo mediante o qual as pessoas constroem significados e descrever em que consistem estes mesmos significados” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 70).

Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 50), para aqueles que optam por este tipo de investigação qualitativa, “a direcção desta só se começa a estabelecer após a recolha dos dados e o passar do tempo com os sujeitos<sup>38</sup>”. Corroborando tais autores, Pais (2003, p. 143) explicita que nos “métodos qualitativos os desenhos de investigação são *emergentes* e em *cascata*, uma vez que se vão elaborando à medida que a investigação avança”. Os questionamentos, durante o processo de minha pesquisa, passaram a ser ferramentas importantes. Ao sentir-me insegura se isso fazia parte do processo de pesquisa, concluí que eles, assim como as reformulações necessárias eram contínuos em função da “descoberta de novos dados e de novas interpretações” (PAIS, 2003, p. 143-144). A minha pesquisa não poderia nascer pronta e isso me obrigava a descobrir caminhos para poder construí-la. Apesar de imaginar-me com diversas peças de quebra-cabeça à minha frente, esta não é a cena mais adequada, pois a forma final não é conhecida de antemão e “está-se a construir um quadro que vai ganhando forma à medida que se recolhem e examinam as partes” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 50).

### 3.2.2 Construção dos dados

#### 3.2.2.1 Indo a campo

---

<sup>38</sup> A citação está em português lusitano.

Tendo contato com a pesquisa sobre música na igreja em consequência de trabalhos anteriores, iniciei, através de leituras, conversas e anotações no diário de pesquisa, o processo de reflexão sobre a temática específica a ser investigada, no doutorado.

Os dados deste estudo foram sendo construídos e as ferramentas necessárias descobertas durante o processo. O campo tornou-se gerador de novas dúvidas e de reconstruções dos caminhos da pesquisa. Segundo Pais (2003, p. 64), “[...] o que passa – justamente ao passar – muda a direção e o sentido do que, submetido à disciplina ou à rotina, é o terreno onde se dão as interrupções do que se passa, no dizer do que se passa”. Durante o processo de adentrar o campo, estava ocorrendo também minha formação como pesquisadora. Ao deparar-me com o material, comecei a compreender que se tratava de pesquisar segundo a abordagem qualitativa no modelo de pesquisa-indução. Decidi aceitar as dúvidas e construir o caminho ao caminhar, seguindo o conceito adotado por Pais (2003), de acordo com o qual ‘método’ é explicado por sua etimologia.

[...] método significa caminho e como o caminho se faz ao andar, o método que nos deve orientar é esse mesmo: o de trotar a realidade, passear por ela em deambulações vadias, indiciando-a de uma forma bisbilhoteira, tentando ver o que nela se passa mesmo quando ‘nada se passa’. Nesse vadiar sociológico, como se adivinha, importa fazer da sociologia do cotidiano uma viagem e não um porto. (PAIS, 2003, p. 33)

Enraizada na abordagem qualitativa, fui descobrindo, na sociologia da vida cotidiana, possibilidades metodológicas, apoiando-me no cotidiano “como uma rota de conhecimento” (PAIS, 2003, p. 31). Assim, as questões teóricas foram se atrelando às questões metodológicas de minha pesquisa.

### 3.2.2.2 O diário de pesquisa no celular

A formação de um pesquisador exige diversas habilidades, as quais precisam ser adquiridas, exercitadas e, até mesmo, adaptadas. Mills (2009), em seu livro “Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios” reforça a necessidade de se organizar um arquivo, um diário, para que se registrem sistematicamente as reflexões. Frequentemente, em pesquisas qualitativas, para diário de campo ou diário de pesquisa é utilizado um caderno, com a escrita feita à mão. Substituí o registro em um

diário físico por anotações no celular e no computador. O celular passou a ser meu 'diário', com pastas organizadas no aplicativo de notas. Além do recurso de ter tudo já digitado, evidenciaram-se outras vantagens: acesso rápido às anotações; possibilidade de tê-las salvas na 'nuvem' para acesso desde outros dispositivos; facilidade de anexar fotos digitais ao escrito; possibilidade de falar, ao invés de escrever, e o aplicativo transformar o oral em texto escrito (o que exige diversas correções, mas facilita o registro de ideias imediatas). Algumas dificuldades foram detectadas: ter que estar sempre atenta à maneira de salvar os dados para evitar perdas; dificuldade em incluir desenhos e mapas conceituais feitos à mão.

Os registros sistemáticos foram se constituindo como um material muito importante para o desenvolvimento da tese. Algumas situações vivenciadas, tais como apresentações musicais, apresentações de trabalhos, participação em congressos, aulas ministradas, passaram a ser ponto de partida para os questionamentos. Seguindo a analogia das 'rendeiras', utilizada por Carvalho et al. (2013), fui guardando, em minhas notas, diversos escritos do dia a dia.

[...] da mesma forma que as rendeiras de bilros usam as orelhas de suas almofadas de trabalho para guardar tudo o que lhes possa ser útil – linhas, tesouras, moldes – também para os professores e pesquisadores, os ouvidos de suas escutas etnográficas são baús onde se guardam as falas do dia a dia, as observações que os levam à descoberta das subjetividades cotidianas. [...] (CARVALHO et al., 2013, p. 362)

As novas pastas geradas no aplicativo passaram a ser as "almofadas" que acumulavam ferramentas úteis que talvez fossem usadas em algum momento, especialmente na escrita final. Registrar minhas experiências para além das situações de entrevistas permitiu a constante reflexão sobre a pesquisa, sobre outras questões mais amplas de minha formação, sobre questões epistemológicas da educação musical. No total, foram 112 páginas, em fonte arial, tamanho 12, espaçamento simples, registradas entre maio de 2015 e dezembro de 2018.

### 3.2.2.3 Estudo de caso: selecionando os colaboradores

Os colaboradores da pesquisa foram escolhidos por terem, na Igreja Católica no Brasil, importante papel na formação musical após o Concílio Vaticano II. Não era a intenção inicial buscar somente colaboradores religiosos (freiras ou padres), porém,

isso acabou ocorrendo, tanto devido ao papel deles na formação pós-conciliar como por sua longa trajetória de cursos que eles ofereciam. Busquei formadores com extensa experiência, que estivessem atuando em cursos, palestras, oficinas de música ou na condução de ensaios. O conhecimento prévio deste campo permitiu-me recordar alguns nomes, os quais foram sendo confirmados em consultas à internet, leitura de livros e conversas com pessoas da área. Dois livros foram fundamentais no reconhecimento destas pessoas: “Música brasileira na liturgia II”, organizado por Molinari (2009) e “A Música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II”, de Fonseca e Weber (2015)<sup>39</sup>.

Inicialmente foram listados dez nomes das regiões Sul e Sudeste do Brasil, pois havia sido feita uma delimitação geográfica em função dos custos de deslocamento para a realização das entrevistas. Dois critérios foram estabelecidos para a definição dos colaboradores: ainda estarem atuando na formação musical e terem a formação voltada para a prática litúrgico musical. Este último critério foi reforçado pelos conhecimentos adquiridos com a revisão da literatura e pelos primeiros contatos com os colaboradores. Certamente, existem outras pessoas que poderiam ter participado da pesquisa, porém houve necessidade de definir critérios devido a questões próprias de uma pesquisa em âmbito de doutorado, como tempo e investimento para efetivar as entrevistas. De acordo com os critérios ficou estabelecido que seriam quatro colaboradores no total: Padre José Henrique Weber, Irmã Míria Terezinha Kolling, Padre Ney Brasil Pereira e Irmã Custódia Maria Cardoso.

Padre José Henrique Weber nasceu em 1932 em Anitápolis (SC). É padre da Congregação Verbo Divino, compositor de música litúrgica, doutor em música sacra pelo Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma. Realizou, de 1959 a 1967, estudos de canto gregoriano e composição em Roma. Foi assessor de música pela CNBB de 1967 a 1983. Desempenhou também a função de bibliotecário do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma. É membro da Equipe de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB.

Irmã Míria Therezinha Kolling é religiosa do Imaculado Coração de Maria, gaúcha, nascida no interior de Dois Irmãos, pedagoga, bacharel em piano, compositora de música religiosa e litúrgica. Entre 1983 e 1985 aprofundou seus

---

<sup>39</sup> O Anexo A contém uma lista com os formadores e seus locais de atuação, conforme consta no livro de Fonseca e Weber (2015).

estudos musicais na Alemanha e na Áustria. Há mais de 45 anos compõe e dedica-se a viajar pelo Brasil assessorando encontros de música litúrgica.

Padre Ney Brasil Pereira, natural de São Francisco do Sul (SC), nasceu em 1930 e faleceu dia 04 de janeiro de 2017. Foi, por 60 anos, padre na Arquidiocese de Florianópolis, assim como regente, arranjador, professor do Instituto Teológico de Santa Catarina (ITESC) da Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC). Tornou-se mestre em Ciências Bíblicas pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma e, desde 2001, foi membro da Pontifícia Comissão Bíblica. Realizou estudos de música nos Estados Unidos na Universidade de Duquesne, Pittsburgh (1962-1963). Desde 1973 foi regente do Coral Santa Cecília da Catedral de Florianópolis (SC). Integrou a Equipe de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB.

Irmã Custódia Maria Cardoso é religiosa da Congregação das Irmãzinhas da Imaculada Conceição. Nasceu no município de Biguaçu (SC) e mudou-se para Apucarana (PR). É maestrina, professora de música diplomada pela Universidade Sagrado Coração de Bauru – São Paulo. Foi a idealizadora do Coral Pequenos Cantores de Curitiba e Apucarana, tendo gravado mais de 50 CDs. É assessora de música do Regional Sul 2 da CNBB (Paraná).

Para estudar a formação musical destes religiosos optei pelo estudo de caso, o qual permitiu melhor conhecê-los e aprofundar a compreensão a respeito da temática. Nesta tese, assumo o estudo de caso como “o estudo da particularidade e complexidade de um caso singular para conseguir entender sua atividade em circunstâncias importantes<sup>40</sup>” (STAKE, 1999, p. 11, tradução nossa). Apesar de inicialmente ter planejado a história oral, a realização das entrevistas levou-me a refletir sobre o recorte temático específico, meu papel de entrevistadora, a extensão das conversações. Em consequência, percebi que seria mais adequado para esta tese realizar um estudo de caso coletivo<sup>41</sup> (STAKE, 1999), no qual, através do estudo de quatro casos particulares, busco compreender a questão de pesquisa proposta. A compreensão de que cada caso facilite o entendimento da questão de pesquisa faz com que sejam considerados estudo instrumental de casos<sup>42</sup> (STAKE, 1999). Caso é “um instrumento para conseguir algo diferente à compreensão” (STAKE, 1999, p. 17).

---

<sup>40</sup> Em espanhol: “*El estudio de casos es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes*” (STAKE, 1999, p. 11).

<sup>41</sup> Estudio colectivo de caso (STAKE, 1999, p. 16).

<sup>42</sup> Estudio instrumental de casos (STAKE, 1999, p. 16)



Em minha pesquisa decidi pelo contato com os colaboradores através de *e-mails*, telefonemas, cartas e pessoalmente. Na fase inicial de contato, entreguei uma carta-convite explicativa do trabalho (APÊNDICE A), um breve currículo e a carta de cessão de direitos do depoimento oral, de imagem, vídeo e documentos (APÊNDICE B). Na carta convite, manifestei meu interesse em ter a colaboração para a pesquisa, informei meu vínculo institucional no doutorado, apresentei informações sobre minha pesquisa de mestrado, anexei uma síntese de meu currículo, expliquei brevemente os procedimentos da entrevista e coloquei-me à disposição para esclarecimentos. Entrei em contato por telefone e *e-mail*, confirmando o recebimento do material. Os encontros pessoais tiveram grande importância para a melhor constituição da relação entre pesquisadora e colaboradores.

#### 3.2.2.4 Entrevistas

Neste trabalho, optei por colher depoimentos orais, seguindo a ideia de Bogdan e Biklen (1994, p. 136), conforme a qual “num projecto de entrevista qualitativa a informação é cumulativa, isto é, cada entrevista, determina e liga-se à seguinte. O que conta é o que se retira do estudo completo”. As várias interlocuções não possuem intensidade nem duração iguais, pois mesmo quando curtas podem trazer elementos relevantes para a pesquisa. A opção por tal sistemática adveio da possibilidade de “colher opiniões, modos de pensar, atitudes, retóricas que nos permitem, enfim, descobrir sentidos de vida” (CARVALHO et al., 2013, p. 370). Nesse sentido, “o conhecimento comum é uma preciosa matéria prima do conhecimento científico” (CARVALHO et al., 2013, p. 370) e esse é um dos motivos de realizar entrevistas. Segundo Stake (1999, p. 63, tradução nossa), “muito do que não podemos observar pessoalmente, outros observaram ou estão observando<sup>43</sup>”, sendo a entrevista uma possibilidade para se “alcançar as múltiplas realidades”. As conversas com pessoas que fizeram parte da história da formação musical na Igreja Católica justificam-se por seu valor intrínseco. Há muitas memórias que não são contadas em livros nem gravadas em canções, ter acesso a elas pode ampliar o olhar sobre como a música é aprendida e ensinada neste contexto. Isto se mostra relevante na reflexão relacionada a como ocorre a formação musical neste espaço.

---

<sup>43</sup> Em espanhol: “*Mucho de lo que no podemos observar personalmente, otros lo han observado o lo están observando*” (STAKE, 1999, p. 63)

Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 135), as entrevistas qualitativas “variam quanto ao grau de estruturação. Algumas, embora relativamente abertas, centram-se em tópicos determinados ou podem ser guiadas por questões gerais (Merton e Kendall, 1946)”. Mesmo com o uso de um roteiro “as entrevistas qualitativas oferecem ao entrevistador uma amplitude de temas considerável, que lhe permite levantar uma série de tópicos e oferecem ao sujeito a oportunidade de moldar o seu conteúdo” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 135). Segundo os mesmos autores, o âmbito qualitativo é ultrapassado quando o colaborador não tem a possibilidade de contar suas histórias com seus termos devido à rigidez na entrevista.

#### *3.2.2.4.1 Construção do roteiro para a entrevista*

Na preparação para as entrevistas, construí um roteiro, inicialmente pensado em eixos que auxiliassem na descoberta de como ocorreu a formação dos religiosos e de como eles transmitiam seu conhecimento musical. Foram pensados cinco eixos: dados pessoais (quem é/ de onde veio); dados sobre a formação musical; o que fez (e o que faz); como fez (como faz); projetos futuros. O roteiro constituiu um guia para contemplar a coleta de dados relacionados à temática em questão.

Uma das etapas da preparação foi a realização de ampla busca, na internet, com respeito aos colaboradores convidados, a qual se estendeu mesmo após os depoimentos, visando ao esclarecimento de dúvidas e à inserção de mais detalhes. Os materiais encontrados estão listados no que chamo de fontes de pesquisa. Os vídeos tornaram-se elementos de estudo, assim como as informações obtidas em *sites*, *blogs*, artigos, outras entrevistas (escritas e em vídeo), resenhas e livros. As postagens nas redes sociais levaram à percepção mais atenta quanto ao envolvimento dos colaboradores com música.

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. Ressalto que todos os meus colaboradores estavam acostumados a dar depoimentos jornalísticos, a escrever nas redes sociais e/ou para o meio acadêmico e a comunicar-se com grandes públicos.

O roteiro (APÊNDICE C) foi utilizado como um guia, no entanto, em diversos estágios dos diálogos, a conversa seguiu a lógica do momento. Após realizar as entrevistas com os quatro colaboradores, adveio a oportunidade de fazer outras com Ir. Míria e Pe. Weber. Outros roteiros (APÊNDICE D e E) foram pensados de maneira mais aberta, tendo surgido, durante o diálogo, diversas perguntas não programadas.

### 3.2.2.4.2 Realização das entrevistas

As entrevistas foram realizadas pessoalmente, e o contato com os colaboradores permaneceu mesmo depois deste momento presencial, através de trocas de *e-mails* e cartas. No Quadro 1, apresento alguns dados sobre a realização das primeiras entrevistas.

**Quadro 1** – Primeiras Entrevistas

<b>Entrevistas 1</b>			
<b>Entrevistado</b>	<b>Local</b>	<b>Duração</b>	<b>Data</b>
Irmã Míria Terezinha Kolling	Sala da Livraria Paulinas POA (RS)	1h14min	23/04/2016
Padre José Henrique Weber	Sala de reuniões da Cúria Metropolitana de POA (RS)	1h33min	18/06/2016
Padre Ney Brasil Pereira	Sala do Centro de Pastoral de POA (RS)	51min	29/07/2016
Irmã Custódia Maria Cardoso	Sala do Centro de Formação Sagrada Família – São Paulo (SP)	Parte 1 - 1h02min Parte 2 - 1h04min	Parte 1 - 14/11/2016 Parte 2 - 15/11/2016

Para a consecução das entrevistas, contei com o auxílio de conhecidos meus, principalmente devido à necessidade de um local confortável e silencioso para realizá-las. Para a efetivação das três primeiras, com Irmã Míria Kolling, Padre José Weber e Padre Ney Brasil, aproveitei sua vinda à minha cidade de residência, Porto Alegre. Eles vieram para dar cursos e aceitaram participar das entrevistas. Com a Irmã Custódia Cardoso a entrevista teve duas partes por ocasião de minha ida a São Paulo para o Encontro de Compositores da CNBB.

As primeiras entrevistas ocorreram relativamente cedo, no início de meu segundo ano de doutorado. Os problemas iniciais de pesquisa já estavam formulados, no entanto, sem o refinamento requerido, percebi que a realização das primeiras entrevistas traria a oportunidade de efetivar meu ‘envolvimento no campo’. O tema a ser tratado não me era desconhecido, talvez por falta de um conhecimento teórico-metodológico mais amplo, eu ainda tivesse falta de clareza quanto aos instrumentos

a serem utilizados, algo a ser construído durante o processo. Esta seria uma chance única de encontrar as pessoas selecionadas como colaboradoras da tese a ser desenvolvida. Havia poucos meses para pensar um roteiro. Apesar do medo que isso me causava, a oportunidade não podia ser desperdiçada e era importante valorizar o caminho de pesquisa sobre o tema educação musical na igreja, percorrido na graduação e no mestrado.

As entrevistas ocorreram em meio a falas, cantos, histórias, risadas, lágrimas emocionadas dos colaboradores. Apesar de já ter realizado entrevistas no mestrado, eu me sentia aprendiz com a situação de serem pessoas com grande experiência no tema formação musical na Igreja Católica. Eles possuíam também bastante experiência em fornecer depoimentos e, em alguns momentos, senti-me tensa. Entretanto, durante as falas fui me tranquilizando, pelo fato de eles próprios reconhecerem a relevância de “trazer à público as histórias daqueles que possuem mais experiência” (Diário de pesquisa, 23 de abril de 2016). Os quatro foram muito generosos e colaborativos ao compartilhar dados, materiais e histórias e mostraram-se preocupados em “deixar algo para outra geração” (Diário de pesquisa, 19 de junho de 2016).

Os entrevistados contaram-me sobre suas vidas e a relação com a formação litúrgico-musical. Falaram a respeito de suas concepções, de como vivenciaram alguns fatos, e expuseram memórias. As primeiras entrevistas assumiram importante papel por ampliarem as falas acerca de aspectos da formação de cada um, evidenciando um pouco mais deles mesmos.

Após a transcrição dos encontros iniciais, passei a refletir mais sobre as circunstâncias nas quais eles haviam sido realizados. Os tópicos do roteiro foram nelas contemplados, talvez menos por minha habilidade técnica para lidar com a situação e muito mais por minha disposição à flexibilidade e à experiência de meus entrevistados. Durante os encontros, eu sentia necessidade de fixar meu olhar no interlocutor, dar toda a minha atenção àquele momento, ao que estava sendo contado. O deixar-me levar por aquilo que eles iam contando impulsionava-me a questionar sobre meu papel de pesquisadora realizando entrevistas. Ao reler as primeiras percebi a luta interna que eu vivenciava entre deixar o entrevistado falar ou intervir e, por vezes, mudar o andamento da narrativa.

Minha preparação para as entrevistas e a dedicação ao roteiro poderiam ter sido diferentes, porém considerei que era uma grande oportunidade realizar os encontros

naquele momento e julgo que esta foi a melhor opção. Uma tese tem um tempo para ser finalizada e lidar com este prazo gera desafios.

Um exemplo pontual de material gerado nas primeiras entrevistas são as descrições de aspectos musicológicos. Para mim isso revela muito sobre como a subárea de educação musical é vista, por vezes, e o valor atribuído, eventualmente, às questões musicológicas. O que é participar de uma tese de música? O que é compreendido como corpo de conhecimento da área de música? Eu tinha um tema claro para tratar, o qual remetia à educação musical, embora tivesse total interesse pelas histórias, pela vida dos interlocutores. Tais questões poderiam compor outra tese. Aliás, tenho certeza de que cada um de meus colaboradores (e tantos outros no Brasil) daria conteúdo para a elaboração de uma tese específica<sup>44</sup>.

Desde o primeiro momento, pensei em um roteiro a seguir, mas tentei dar liberdade para que os convidados falassem. Desde o início, eu sabia que buscava conhecer mais sobre como o colaborador se formara, como formara outros. Nas segundas oportunidades, decidi perguntar mais, interromper mais e utilizar, durante a conversa, outros materiais como fotos, CDs, apostilas.

Outras dificuldades estavam no lidar com o tempo possível para a entrevista. Esta demanda tempo e realizá-la, após um longo período de curso ministrado, foi cansativo para o colaborador e para mim. Permaneci, assim, sempre atenta aos sinais de cansaço do interlocutor, buscando respeitar suas condições físicas e psicológicas.

Nas primeiras sessões, não consegui aprofundar alguns assuntos, porém elas foram muito valiosas para que eu conhecesse melhor quem eram aquelas pessoas. Emergiu assim a necessidade de um segundo contato para ampliar minha percepção concernente ao que eles faziam e a como faziam. Na segunda entrevista, optei por uma postura um pouco diferente, com um roteiro geral com maior flexibilidade e considerando mais as especificidades de cada um, visando que as falas revelassem mais sobre os modos de fazer e as concepções por vezes escondidas no fazer. Para isto, vi como oportunidade encontrá-los em São Paulo, onde, nos dias 11 a 15 de novembro de 2016, ocorreria o Encontro de Compositores, promovido pela Conferência Episcopal dos Bispos no Brasil (CNBB). Irmã Míria e Padre Weber ali

---

<sup>44</sup> A expressão “dar uma tese” foi retirada das anotações do meu Diário de pesquisa de 10 de janeiro de 2016. Ao deparar-me com uma foto na rede social Facebook do Padre Weber em um curso, observei os comentários. Lá encontrei o seguinte texto escrito pelo padre Gustavo Haas: “Abraço ao Pe. Weber... Se pudéssemos avaliar a importância desse homem para a música litúrgica no Brasil... acho que muitas teses ainda serão escritas sobre ele... abç a vocês também, ótimo curso”.

estariam presentes. Lá eu também poderia fazer a primeira entrevista com a Irmã Custódia. Padre Ney já havia sinalizado que não iria, por ter muitas tarefas na universidade em que lecionava.

Previamente, conversei com os colaboradores por *e-mail* e por telefone e combinamos de conversarmos em intervalos do encontro. Solicitei-lhes que enviassem fotos ou outros materiais dos cursos que pudessem disponibilizar para compor a tese. No Quadro 2, descrevo os locais das segundas entrevistas.

**Quadro 2** – Segundas entrevistas

<b>Entrevistas 2</b>			
<b>Entrevistado</b>	<b>Local</b>	<b>Duração</b>	<b>Data</b>
Padre José Henrique Weber	Casa do Padre Weber – Sala da Congregação do Verbo Divino em São Paulo (SP)	1h43 (aprox.)	11/11/2016
Irmã Míria Terezinha Kolling	Sala do Centro de Formação Sagrada Família – São Paulo (SP)	57min (aprox.)	12/11/2016

Cheguei a São Paulo no dia 11 de novembro e desloquei-me diretamente para a casa do Padre José Weber, a Congregação Verbo Divino. Ele já estava esperando do lado de fora da casa e ficou muito contente por minha família ter ido junto (algo que eu havia comentado por telefone). Convidou-nos para almoçar com ele e com outros padres de sua congregação, de diferentes países ou regiões brasileiras. Esta casa acolhe doze residentes e ali também ficam os padres idosos da congregação.

A entrevista teve início na manhã do dia 11 de novembro, por volta de 11h, em uma sala de uso comum dos padres, ao lado da sala de televisão. Comentei que gostaria de ver alguns materiais dos cursos por ele ministrados. Imediatamente, deslocou-se para seu quarto e trouxe uma grande pilha de apostilas, CDs e fotos. Seguindo a ideia de Bogdan e Biklen (1994, p. 137), as fotografias e os objetos ligados a recordações serviram de estímulo para a conversa.

A entrevista com Padre Weber não foi muito fácil sob o aspecto tecnológico, pois a câmera filmadora apresentou problemas diversas vezes. Além disso, é comum os padres usarem aquela sala antes do almoço e alguns ali entraram para pegar copos. O diálogo foi interrompido para ter sequência após o almoço.

Após a refeição, Padre Weber foi descansar um pouco. Aproveitei o intervalo para digitalizar, através do celular, parte do material que ele me mostrara: as fotos com as informações e as capas das apostilas. Logo ele retornou para seguirmos a entrevista por mais uma hora. Ao finalizar questioneei sobre sua colaboração para

minha tese. Ele disse que já havia auxiliado em outros trabalhos e ressaltou que meu estudo requeria muito 'fôlego'. Agradei sua fala e sua recepção e ele se colocou à disposição para outros encontros, se necessário. Permaneci por cerca de duas horas digitalizando o material que ele me emprestara. Depois disso, nos deslocamos juntos para o local do Encontro de Compositores. Considero de grande valor ter conseguido realizar esta entrevista no local de residência do Padre Weber, pois isto facilitou a melhor compreensão de sua rotina, o conhecimento de seus espaços e o acesso a fotos e outros materiais.

No dia 12 de novembro, domingo, realizei a segunda entrevista com a Irmã Míria. Tínhamos 50 minutos de intervalo após o almoço. Solicitei aos administradores do Centro de Formação Sagrada Família, onde estávamos, a liberação de uma sala silenciosa. Eles permitiram o acesso a um corredor mais isolado para a utilização do ambiente apropriado. Irmã Míria entregou-me um envelope cheio de fotos e DVDs. Iniciamos a conversa falando sobre as entrevistas já realizadas e aquilo que eu já possuía. Nesta segunda oportunidade, realizei mais intervenções.

Não foi possível realizar uma segunda entrevista com o Padre Ney Brasil. A primeira havia sido breve e eu possuía planos de entrar em contato com ele novamente, talvez aproveitando uma possível ida a Santa Catarina, em janeiro de 2017. No entanto, no dia 19 de dezembro de 2016, recebi a informação de que ele estava em estado grave no hospital. Além de minha preocupação com ele, adveio-me uma mistura de sentimentos: gratidão por já ter feito uma entrevista; responsabilidade com o material de vídeos, de áudios e escrito; medo de ter que me deparar com a morte (algo que eu havia vivenciado com um dos colaboradores de minha pesquisa de mestrado). No dia 4 de janeiro de 2017, o Padre Ney faleceu.

Por ter, na entrevista com Irmã Custódia, coletado o material em duas partes, não foi necessário a realização de outra sessão.

Os entrevistados tiveram a gentileza de disponibilizar-me materiais: textos enviados por *e-mail*; apostilas enviadas por correio ou entregues pessoalmente a mim; partituras adotadas em cursos por eles ministrados; fotos de sua história pessoal e dos cursos; LPs; vídeos de ensaios transformados em DVDs. Percebi que, além da preocupação que tinham em auxiliar a pesquisa, existia a preocupação com a preservação da memória da história da constituição da música litúrgica no Brasil, após o Concílio Vaticano II. A segunda entrevista foi muito importante para que eu tivesse acesso a todo esse material. Manter o contato pessoal com os colaboradores gerou

maior confiança, facilitando acesso aos diversos objetos. Na Figura 2, mostro alguns materiais disponibilizados pelos colaboradores.



Figura 2 – Materiais disponibilizados pelos colaboradores  
Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti / Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti, 2019.



### 3.2.2.4.3 Gravações

Para registrar as entrevistas, optei pelo uso de gravador de áudio do celular e de câmeras de vídeo. Havia duas câmeras: uma fixa e outra para capturas de diferentes ângulos. Contei com o auxílio técnico de Eduardo Lorenzetti, meu marido. A presença de outra pessoa, durante entrevista, levava a interações, especialmente no início e no fim das gravações. Em algumas, consegui utilizar três câmeras: duas fixas e uma móvel. Considerei importante ter a gravação em vídeo para a constituição de um futuro acervo ou para a realização de um documentário, através do qual a tese fosse divulgada de outra maneira, representando um retorno ao meio em que realizei a pesquisa. Os entrevistados possuíam intimidade com gravações e permitiram que tudo fosse gravado, tanto em áudio como em vídeo, concedendo as devidas autorizações, conforme o modelo de Carta de Cessão de Direitos.

A opção por gravar garantiu o registro, porém gerou dificuldades técnicas. Eventualmente as câmeras não estavam na melhor posição, por vezes a bateria não durou a sessão inteira, nem sempre pude contar com o auxílio técnico em tempo integral. Mesmo assim, considero importante ter feito o registro em áudio e vídeo. Para a tese, decidi não utilizar os registros em vídeo, por considerar que seria preciso adquirir conhecimento específico sobre análise de vídeo, o que não era o foco no momento. Contudo, o registro em vídeo permitiu-me tirar dúvidas sobre determinadas partes não bem compreendidas através do áudio e fazer recortes de imagens, que integram o presente texto.



Figura 3 – Gravações das entrevistas

Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti

Fonte: Fotografias retiradas a partir da filmagem das entrevistas com Padre Weber (Porto Alegre, 18/06/16), Ir. Míria (Porto Alegre, 23/04/2016), Padre Ney (Porto Alegre, 29/07/2016) e Irmã Custódia (São Paulo, 14/11/2016)

Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti

### 3.2.2.5 Lembranças: a memória social

A busca por significados, por retomar histórias e recontá-las, lança o olhar para a memória. Bosi (1994, p. 37), ao trabalhar com o tema ‘memória e sociedade’, através das memórias de oito idosos (quatro homens e quatro mulheres), destaca que seu interesse está “*no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. Recolhi aquela ‘evocação em disciplina’ que chamei de memória-trabalho*”. Para Tedesco:

A questão da memória está no eixo central de uma nova percepção do mundo e de cotidianidade que se constitui em razão da busca de significados perdidos, reconstituídos, do real que muda numa velocidade intensa, de comportamentos que se alteram e, conseqüentemente, de visões de mundo, o que aponta para novas atribuições ao social (TEDESCO, 2014, p. 339).

Uma das colaboradoras do trabalho de Bosi, Dona Brites, indica o significado da memória e de sua funcionalidade, ao narrar que ainda guarda determinados fatos “para ter uma memória viva de alguma coisa que possa servir alguém” (BOSI, 1994, p. 39). A compreensão da memória, na presente tese, faz-se através da perspectiva social, entendendo que, no recordar, além da construção e do trabalho individual, há um aspecto fortemente construído por grupos e comunidades que contam e recontam os fatos. A memória aqui é compreendida por sua força no reconstruir histórias, identificar sujeitos, identificar vínculos e rupturas (TEDESCO, 2014). Através do registro da voz, da imagem, busca-se um registro da vida, do pensamento. A memória social, familiar, comunitária é buscada pelo acesso à memória pessoal (BOSI, 1994). Os idosos, por sua memória, garantem continuidade ao tempo e distinção em relação ao outro, sendo “atores por excelência desses conteúdos sociais de pertencimento e de normas e valores enquadrados em seu cotidiano” (TEDESCO, 2014, p. 341).

Bosi (1994), apoiando-se teoricamente em Halbwachs, ao recordar o papel dos velhos nas tribos primitivas, relembra que a pessoa com mais idade acaba sendo incumbida de uma função própria: lembrar e ser memória de um grupo, de uma instituição, da família, da sociedade, tendo o papel de ser o guardião. Bosi explica:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis:

enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade (BOSI, 1994, p. 60)

Segundo Chauí (1994, p. 18), a “função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini, moneo* – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos”. Bosi (1994, p. 82), corroborando a citada autora, reitera que o ancião “desempenha a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando as suas margens”. Deste interesse de ouvir a história, nasce o interesse comum de conservar o que é narrado, mantendo viva a arte de trocar experiências (BOSI, 1994).

### **3.2.3 Análise dos dados**

#### **3.2.3.1 Transcrição: transformando o oral em escrito**

Após a realização das entrevistas, iniciei sua transcrição. Segui o padrão de transcrever em fonte Arial, tamanho 12, espaçamento 1,5. Por estar o áudio gravado em meu celular, pude ouvi-lo com fones, eventualmente pausar e ir transformando o oral em escrito. Bosi (1994, p. 38) pede a compreensão dos limites que os narradores encontram, pois, as “memórias contadas oralmente foram transcritas tal como colhidas no fluxo de sua voz”. Isto alerta para a complexidade da tarefa.

Utilizei somente o áudio do gravador de voz e o editor de texto para digitar o que eu ouvia. Experimentei recorrer a aplicativos de transcrição, porém não me adaptei bem a eles. Ao realizar a transcrição, surgiram algumas dúvidas e busquei esclarecê-las através das anotações realizadas, em um caderno, durante as entrevistas. Certas dúvidas, porém, foram solucionadas somente após o contato com os colaboradores ou pela observação das gravações em vídeo. Quando havia palavras que realmente não entendia, eu as marcava entre colchetes [por exemplo].

Seguindo os princípios éticos da pesquisa, combinei com os colaboradores que eu enviaria o texto transcrito para que eles pudessem ler e expor suas sugestões. Alguns se mostraram desconfortáveis com determinada fala e expressaram o desejo de não a disponibilizar. Comprometi-me a retirar do texto final tais passagens. O

Quadro 3 apresenta a quantidade de páginas de transcrição de cada entrevista, bem como o tempo de duração do respectivo áudio.

**Quadro 3** – Transcrições

	<b>Transcrição</b>	<b>Áudio</b>
<b>Pe. José Weber</b>	Entrevista 1: 25 páginas	Entrevista 1: 93min
	Entrevista 2: 30 páginas	Entrevista 2: 103min
<b>Ir. Míria Kolling</b>	Entrevista 1: 13 páginas	Entrevista 1: 74min
	Entrevista 2: 17 páginas	Entrevista 2: 57min
<b>Pe. Ney Brasil</b>	Entrevista 1: 11 páginas	Entrevista 1: 51min
<b>Ir. Custódia Cardoso</b>	Entrevista 1: 24 páginas	Entrevista 1: 58min
	Entrevista 2: 25 páginas	Entrevista 2: 64min
	145 páginas	500 minutos

Padre Weber optou pelo envio, por carta, da avaliação da transcrição. Remeti-lhe algumas informações de como proceder a correção do material. O texto enviado estava ainda ‘bruto’, inclusive com vícios de linguagem. Como havia sido solicitado anteriormente, algumas partes foram retiradas. Transmiti a orientação para que, ao ler o material, ele riscasse aquilo que considerasse necessário mudar. Caso fosse de seu desejo que eu reorganizasse alguma frase, seria importante que sinalizasse. Destaquei que não seria necessário reorganizar por se tratar de um texto oral transformado em escrito, mas, se mesmo assim, sentisse necessidade de comunicar algo melhor, poderia sugerir. Não estabeleci prazo para devolver-me. Agradei a valiosa colaboração. Dias depois, recebi a transcrição com algumas alterações assinaladas. Estas se referiam especialmente a questões de português e correções de nomes.

Semelhantes instruções foram enviadas ao Padre Ney Brasil e à Irmã Míria. Com Irmã Custódia, o contato para as correções foi feito por *e-mail*, porém não obtive retorno. Padre Ney, no dia 29 de setembro de 2016, retornou, por *e-mail*, sua revisão. O texto voltou bem compactado, tendo ele inclusive revisado minhas perguntas. Percebi sua grande preocupação com a escrita correta, com a clareza e a objetividade.

Para a Irmã Míria, enviei a transcrição por *e-mail*. Após aproximadamente um mês, recebi seu retorno com diversas considerações, ressaltando sua preocupação com uma revisão coerente. Algumas partes do texto foram eliminadas por ela não as

considerar relevantes. Diversas passagens foram reescritas e algumas respostas foram deslocadas para que o texto apresentasse melhor linearidade.

Percebi a intensa colaboração dos entrevistados ao revisarem o texto, porém considerei que, ao enviar a segunda transcrição para correção, precisaria tomar alguns cuidados. Na transcrição da segunda entrevista, fui mais criteriosa: eliminei diversos vícios de linguagem, reorganizei algumas frases para que fossem melhor compreendidas. Enviei novamente algumas orientações, pontuando as características deste texto proveniente do oral. Expliquei que, ao realizar a revisão, não seria necessário realocar as respostas, pois, nem sempre, a oralidade respeita a lógica do texto escrito e a vivacidade do oral interessava-me para a tese. O material retornou com explicações incluídas (nomes completos, datas), expressões adjetivas (por exemplo: feliz), além de algumas correções de português. A estrutura dos textos manteve-se.

A relação entre o oral e o transcrito foi remodelando meu modo de pensar a metodologia de meu trabalho, a fim de desvendar qual era o papel do oral e do escrito em minha tese.

### 3.2.3.2 Pré-análise: utilizando o *software* Atlas.ti

Durante o doutorado, tive a oportunidade de realizar, por cinco meses, como bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES, um estágio sanduíche na Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover (HMTMH), Alemanha, sob supervisão do Dr. Andreas Lehmann-Wermser. Esta experiência mostrou-se de extrema importância em minha formação, sendo uma ótima oportunidade de aprofundamento teórico-metodológico.

Através de meu envolvimento com um projeto de pesquisa coordenado pelo Dr. Lehmann-Wermser, entrei em contato com o Programa Atlas.ti, um *software* que facilita o processo de análise de dados qualitativos. O professor sugeriu que eu começasse a olhar os dados das entrevistas com o auxílio deste programa. Assumi isto como uma possibilidade de entrar em contato com o conteúdo e lançar outros olhares para o material que eu tinha à minha frente. Após um período de estudo sobre o Atlas.ti<sup>45</sup>, iniciei a pré-análise dos dados, a partir de alguns questionamentos: O que

---

<sup>45</sup> Os tutoriais disponíveis na internet foram de grande auxílio para melhor compreensão do Atlas ti. Vídeo - Introducción a ATLAS.ti para Mac (em espanhol). Link:

as pessoas aprendem com eles? O que eles ensinam? O que meus entrevistados compreendem por formação? Como meus entrevistados aprenderam? Como foi a formação musical deles?

As transcrições foram importadas para o Atlas.ti e criei dois projetos: 1) o que eles formam/ensinam?; 2) a história de formação dos entrevistados. A partir da leitura dos dados, fui criando códigos, tentando responder inicialmente a primeira pergunta, ou seja, o que os religiosos formam e o que as pessoas podem aprender com eles. As categorias foram sendo organizadas, conforme os temas que eu ia percebendo. Elas eram constantemente reorganizadas com o objetivo de melhor esclarecer os dados obtidos. Nesta organização/reorganização, fui criando redes, estabelecendo quais eram as categorias maiores e quais eram as subcategorias existentes, realizando relações entre o que era contradição, o que era associado, o que fazia parte de algo maior. Optei por identificar as categorias maiores com diferentes cores: concepções sobre música em verde; concepções sobre música litúrgica em roxo; concepções sobre formação em laranja (Figura 4).

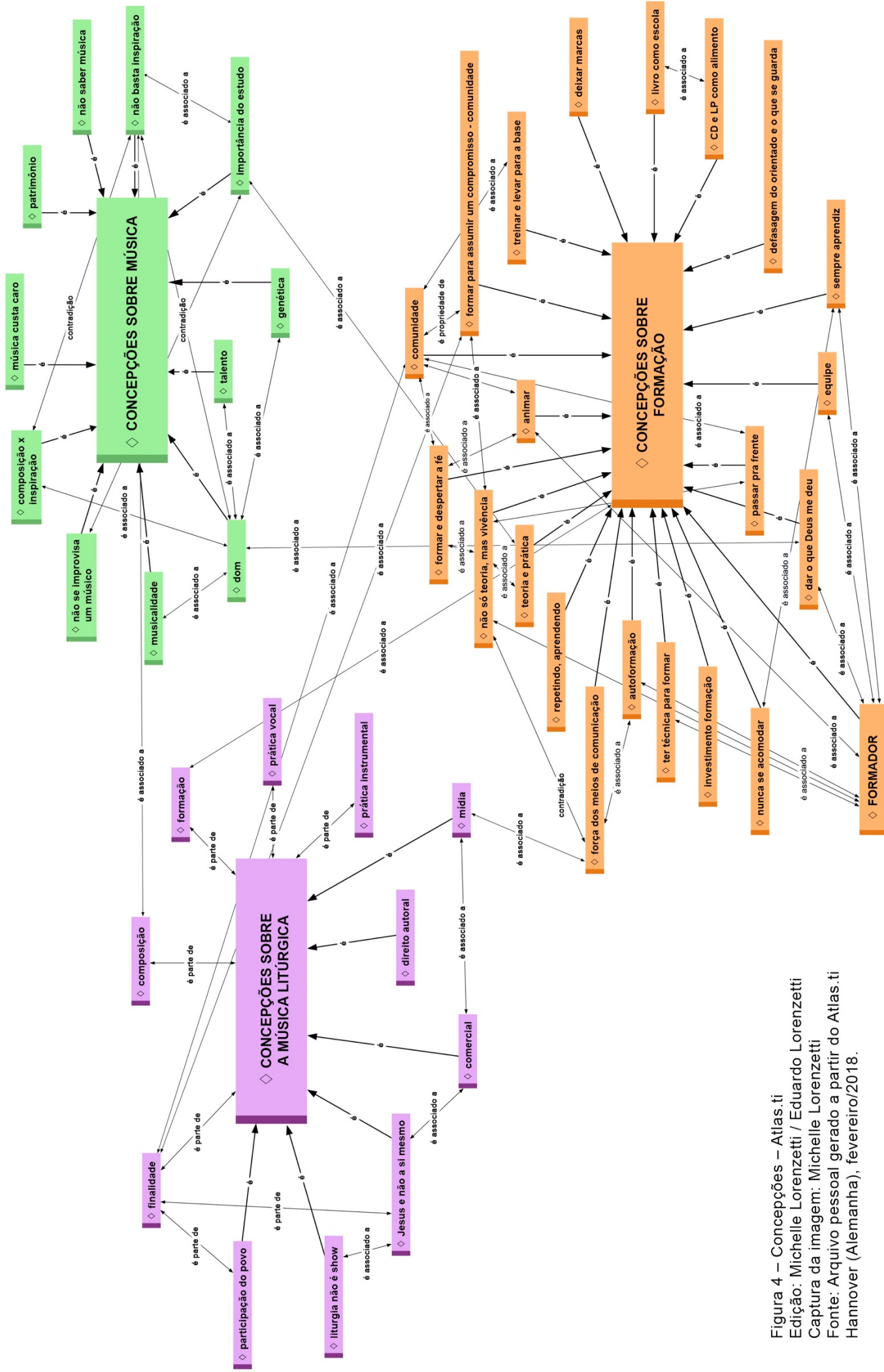


Figura 4 – Concepções – Atlas.ti  
 Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti  
 Captura da imagem: Michelle Lorenzetti  
 Fonte: Arquivo pessoal gerado a partir do Atlas.ti  
 Hannover (Alemanha), fevereiro/2018.



Percebi que, nas entrevistas, muito mais do que falar de conteúdos específicos de ensino, os colaboradores falaram sobre concepções, elementos que pensam serem importantes a ensinar, modos de pensar a música, especificamente a música litúrgica. Durante este processo, fui anotando ‘memos’, que seriam como lembretes, *insights* sobre o que eu estava realizando.

A segunda questão – a formação dos entrevistados – revelou dados que cooperaram para a estrutura final desta tese, especialmente por ressaltar a importância do conceito ‘formação’ e revelar o quanto, nesta tese, as histórias formativas dos colaboradores não poderiam ser separadas de seu fazer como formadores.

Esta pré-análise contribuiu para a estruturação final da tese, ao revelar que havia dados suficientes para tratar das duas questões e possibilitar o início da problematização.

### 3.2.3.3 Analisando os dados

Para a qualificação<sup>46</sup> de doutorado, eu já havia iniciado uma categorização temática, escrevendo, nas margens, temas que eu percebia emergirem das falas. Após, listei os temas conforme a ordem que apareciam na entrevista e passei a agrupá-los, criando uma hierarquização. A partir disso, pude identificar as categorias: trajetória formativa; oferecimento de formação musical; vocação e dom; música litúrgica; questões metodológicas; outros temas. Estas categorias foram confrontadas com os objetivos da tese e auxiliaram na montagem inicial de um sumário.

A categoria de questões metodológicas cooperou para a redação do capítulo da metodologia. Os trechos identificados como a categoria ‘música litúrgica’ cooperaram para a escrita do capítulo sobre a contextualização do tema.

Os questionamentos feitos na qualificação e os realizados no período de estágio no exterior possibilitaram-me novas alternativas de ver os dados obtidos. No processo de análise, optei pelo “sistema de codificação para organizar dados” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221). Bogdan e Biklen (1994) utilizam a metáfora de

---

<sup>46</sup> O exame de qualificação de Doutorado no PPGMUS/ UFRGS ocorre até o final do trigésimo mês do curso, que tem duração total de 48 meses. Ele tem por objetivo avaliar o processo de pesquisa, apontando possíveis caminhos, sugerindo mudanças, indicando autores, entre outros. A minha qualificação ocorreu dia 26/04/2017 e teve como banca as professoras Dra. Maria de Fátima Quintal de Freitas, Dra. Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres e Dra. Jusamara Souza.

brinquedos espalhados para explicar como ocorre esse sistema. Os brinquedos podem ser organizados de diferentes maneiras, como por cores, por fabricação, por tamanho, por material, por país de origem. As categorias vão se originando de “determinadas questões e preocupações de investigação” e, pela leitura dos dados, observam-se as repetições, destacam-se palavras, frases, modos de pensar (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221).

### 3.2.3.4 Quatro personagens em busca de uma autora<sup>47</sup>: sobre a escrita na tese

A escolha do modo de escrita sobre os colaboradores foi algo que exigiu bastante reflexão. Para o texto da qualificação da tese, decidi mostrar somente os dados referentes à primeira entrevista realizada com o Padre José Henrique Weber. Optei em fazê-lo em primeira pessoa, como se ele mesmo estivesse expondo sua história.

Havia diversos caminhos que eu poderia adotar para a escrita da tese, a exemplo dos estudos de Bosi (1994), Stecanela e Ferreira (2011) e Bourdieu (2012). Concluí que, para o tipo de material e de entrevistado que eu tinha, faria mais sentido escolher o modelo de Ecléa Bosi, mostrado no livro “Memória e sociedade: lembranças de velhos” (BOSI, 1994).

Feita esta escolha, fui estruturando as entrevistas como texto escrito: cortei as perguntas realizadas; reorganizei as partes; eliminei trechos; reescrevi algumas partes para dar clareza ao que fora falado; amenizei vícios da linguagem oral; nomeinei as subcategorias (Quadro 4). Neste processo, foram incluídas algumas fotos disponibilizadas para a tese, compreendendo que “a escrita não é a única simbologia que permite guardar à memória os fatos” (ITURRA, 1997, p. 8).

#### **Quadro 4** – Trecho do texto da qualificação

##### 6.2. PADRE JOSÉ HENRIQUE WEBER

Eu me chamo José Henrique Weber, mas geralmente eu assino José Weber. Só nos documentos oficiais é que ponho Henrique, porque meu pai também é Samuel Henrique Weber e a minha mãe Benta Mattos dos Santos. Então, as minhas raízes, uma parte de origem alemã do meu pai e de outra parte da minha mãe, de origem portuguesa açoriana, misturada com índio-brasileiro. Então resultou esse terceiro chamado José Henrique Weber, nascido em Santa Catarina, numa colônia alemã chamada Anitápolis. Eu nasci em 1932.

<sup>47</sup> O título faz uma referência à peça “Seis personagens à procura de um autor”, escrita por Pirandello (1921).

### 6.2.1 Trajetória formativa

#### 6.2.1.1 Socialização na família: meu pai era cantor de igreja

Quando eu era pequeno, meu pai era cantor de igreja. Ele era também chamado de sacristão. Ele reunia a gente de noite, depois da janta, e cantava com a gente os cantos de igreja daquele tempo. Alguns cantos daquele tempo eu aprendi a cantar com ele. E ele era aquele que primeiro chegava no domingo na reza, porque havia missa só uma vez por mês. Então minha mãe perguntava 'você vai com tanta pressa acender a vela, Samuel?'. Ele era um homem muito responsável, muito religioso e também muito serviçal com a comunidade.

Em consequência dos questionamentos da qualificação e pelo aprofundamento das leituras para a tese, novas dúvidas quanto à escrita foram surgindo. A opção pela escrita que eu havia feito parecia não ser a melhor escolha. Em meio a esse processo de dúvidas, foi-me sugerida pela minha orientadora a leitura da peça teatral “Seis personagens à procura de um autor”, escrita, em 1921, por Luigi Pirandello (PIRANDELLO, 1921). Compreendi que a peça sugerida poderia me inquietar devido às relações que fui estabelecendo com o modo de escrita científica e com o ensaio teatral ali contado. Que vida vale a pena ser contada? Como contá-la? Percebi que minha tarefa de escrita não era nada fácil, pois eu decidira mostrar aspectos da vida através da escrita. Eu também teria que lidar o fato de dois colaboradores falecerem antes de concluída a tese, Padre Ney Brasil Pereira e Irmã Míria Therezinha Kolling. Optei em manter o texto no presente, mantendo aquilo que eu já havia registrado na transcrição das entrevistas. Talvez eu jamais fosse capaz de conter quatro vidas no texto escrito, e talvez nem pudesse ser essa minha pretensão. Os quatro personagens da tese foram, de certo modo, criados por mim. Eles existem, foram ouvidos, suas falas foram gravadas, mas, ao fazer o exercício de relacionar o que ouvi ao tema específico da formação musical, ao escrever sobre eles, eles já não permaneceriam os mesmos. Talvez, minha tarefa seja mais do que descrevê-los, e sim transcrevê-los em suas lógicas, tendo como ferramenta os fragmentos de vida comigo compartilhados. A tese, com as histórias por mim recontadas a partir dos relatos a mim confiados é um modo, entre tantas outros, de permanecer. Fiz a opção em contá-los em terceira pessoa, eu mesma assumindo o papel de autora, conforme o exemplo inserido no Quadro 5.

**Quadro 5** – Trecho do texto em processo

### 6. PADRE JOSÉ HENRIQUE WEBER

#### 6.1 FORMANDO-SE RELIGIOSO E MÚSICO

Padre José Henrique Weber, conhecido por José Weber, nasceu em 1932 em uma colônia alemã, chamada Anitápolis, Rio do Meio, no estado de Santa Catarina. Filho de Samuel Henrique Weber e Benta Mattos dos Santos, diz ter suas raízes na mistura de origem alemã de seu pai com a origem portuguesa açoriana misturada com índio-brasileiro de sua mãe.

Seu pai, chamado de sacristão pelos serviços prestados à Igreja, era um homem “muito religioso e também muito serviçal com a comunidade”. Era “cantor de igreja”. Numa realidade na qual as missas ocorriam somente uma vez por mês, Samuel era o primeiro que “chegava no domingo na reza”. José Weber aprendeu a cantar alguns cantos com seu pai. Após a janta, seu pai reunia a família para cantar “os cantos de igreja daquele tempo”.

Na escrita sobre o Padre José Weber, me vali de dados constantes nas duas entrevistas realizadas. Parti da primeira e depois acrescentei as informações da segunda. Assumindo o papel de autora, optei por deixar o entrevistado, com toda a sua experiência, utilizar as próprias palavras e expressões, colocando-as, inicialmente, entre aspas e em cor diferente. Assim, descobri o quanto constituir-me autora foi gestado através do processo diário de escrita, de inúmeras tentativas, leituras e correções minhas e da orientadora.

Na escrita, coloco notas de rodapé para explicar termos específicos e nomes citados, o que ajuda a compor a complexidade das rotas formativas e das maneiras de ser e estar na igreja. Para facilitar a compreensão, ao me referir à instituição Igreja Católica, adotei a letra inicial maiúscula. Quando a referência é feita genericamente à comunidade de culto ou a outras igrejas cristãs, adotei a inicial minúscula. Ao mencionar os religiosos, assumo como parte de seus nomes próprios os termos ‘padre’ e ‘irmã’, os grafando com inicial maiúscula.

### 3.2.3.5 O uso de imagens nesta tese

A fotografia é um objeto complexo de investigação. Segundo Zenk (2017), na educação musical, a consciência de seu significado pedagógico desenvolveu-se somente nos últimos anos<sup>48</sup>. No contexto brasileiro, na tese “Educação Musical e Sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960”, Gonçalves (2007, p. 76) utiliza a fotografia como algo revelador de pessoas que poderiam colaborar com a pesquisa. Ela também mostra práticas não apresentadas nos relatos orais. As imagens fotográficas, consideradas em seus contextos específicos, podem “desvendar e organizar as possíveis relações

<sup>48</sup> Original em alemão: “Im erziehungswissenschaftlichen und im Besonderen im musikpädagogischen Kontext entwickelte sich ein Bewusstsein für pädagogische Bedeutungsgehalte in Fotografien erst in den letzten Jahren” (ZENK, 2017, p. 69).

entre dados e determinados períodos históricos”, além de evocar “lembranças e memórias relacionadas ao ensino/aprendizagem musicais” (SOUZA; GONÇALVES, 2011, p. 346). Destaca-se igualmente o simpósio “O uso de imagens e vídeos em pesquisas qualitativas na educação musical” o qual, através da discussão envolvendo três pesquisas, auxilia na reflexão sobre o papel da fotografia e de outros documentos nas investigações em educação musical (LEITE; SOUZA; PRESSER; LORENZETTI, 2018).

Nesta tese, as imagens não foram pensadas como elementos a representar ou, simplesmente, ilustrar o texto escrito. O texto, composto de fragmentos das falas dos entrevistados, tecidos por mim, não poderia ser pensado separado das imagens. As imagens, em grande parte cedidas pelos próprios colaboradores para o presente estudo, são fragmentos de realidade que levam a novos questionamentos, possibilitando novas respostas. Elas são definidas não só “como um registro do passado, mas, também, e principalmente, como produção de sentidos (...)” (KOURY, 2014, p. 320). A busca de pequenas pistas, pela atenção a pequenos detalhes da pesquisa, inclusive das imagens disponibilizadas, é aqui compreendida como um “paradigma epistemológico” (BURKE, 2017, p. 53), o que se aproxima muito da ideia da “atenção pelos detalhes da vida cotidiana como ferramenta” (PAIS, 2003, p. 46).

Alguns assuntos foram aprofundados somente na segunda entrevista, para a qual solicitei aos colaboradores que levassem fotos e outros materiais a serem disponibilizados para inserção na tese. Foram cedidos LPs, fotos, partituras, gravações audiovisuais de ensaios de canto. Segundo Iturra (1997, p. 7), “todas as ciências sociais se têm ocupado em estudar materiais que os diferentes povos usam para aprender e lembrar”. As fotos disponibilizadas foram por mim digitalizadas, frente e verso, pois neste, muitas vezes, havia informação de data e local. Algumas fotos foram impressas pelos colaboradores e a mim entregues. Nas entrevistas, elas se tornaram fonte para recuperar a memória de determinados períodos de formação e serviram de estímulo para a conversa (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Tais fotografias possibilitaram que outras histórias fossem contadas, que lembranças fossem trazidas, amenizando um dos incômodos do uso de imagens, consideradas por Burke (2017, p. 26) como “testemunhas mudas” que precisariam ser contextualizadas. Embora já tivesse obtido explicações sobre as fotos, precisei conversar novamente com os colaboradores a respeito das imagens visualizadas, pois, com o avançar da análise dos dados, dúvidas surgiram.

As imagens aqui inseridas ultrapassam margens, sobrepõem tempos, destacam detalhes. Elas não são as mesmas que a mim foram entregues, tal qual as histórias a mim confiadas. Elas estão expressas sob o meu olhar, com os detalhes que escolhi para compor esta tese. As imagens constituem a tese, assim como o texto escrito, assim como a voz transcrita dos colaboradores, seguindo a ideia de Iturra (1997, p. 8): “a escrita não é a única simbologia que permite guardar à memória dos factos [...]”. São fragmentos que compõem o olhar teórico-metodológico do cotidiano que permeia todo este trabalho. Por isso, abri mão de alguns modos convencionais de uso da imagem em trabalhos científicos.

O emprego de imagens do modo aqui adotado é comum nos cursos de Artes Visuais, universo com o qual tive contato mais amplo na oficina “O uso de imagens na pesquisa em Arte” ministrado pela Dra. Vivien Cardonetti (UFSM) e pela Ms. Angélica Neuschrack (UFSM, no XVIII Encontro Regional Sul da ABEM, 2018. Minhas inquietações sobre o uso de imagens na pesquisa antecederam meu contato com os trabalhos do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF), no XIII Encontro Nacional de História Oral, realizado em 2016, em Porto Alegre. O meu grande desafio foi pensar: O que haveria de específico no uso de imagens em uma tese em música? O que seria simples representação sobre música, sobre um religioso formador? O que seria a construção dessa representação não ilustrativa através do olhar de uma pesquisadora em educação musical?

Segundo Zenk (2017, p. 71), uma reflexão quanto ao uso da fotografia começa através das perguntas: “O que exatamente uma fotografia representa?” e “Que tipo de informações se recebe de fotografias?”<sup>49</sup> De acordo com a mesma autora, a fotografia em estudos qualitativos pode ser utilizada de duas maneiras: 1) como documento criado ou selecionado; 2) como encenações feitas por alunos e professores. Nesta pesquisa, recorri à fotografia como documento, sendo usada como estímulo narrativo na entrevista (ZENK, 2017). Apoiada na reflexão de Pais (2003, p. 19), identifico as fontes audiovisuais não só “como fontes de informação, mas, principalmente, como fontes de estruturação do cotidiano”. A fotografia, na perspectiva do cotidiano, pode ser compreendida como ‘o fugaz’ que é capturado, podendo a imagem momentânea referir-se a um ‘fragmento da realidade’ (PAIS, 2003, p. 26).

---

<sup>49</sup> Original em alemão: “*Ein reflektierter Umgang mit Fotografien beginnt zunächst mit der Frage Was genau bildet ein Foto ab? Welche Art von Informationen erhält man von Fotografien?*” (ZENK, 2017, p. 71).

Segundo Burke (2017, p. 26), algo necessário no uso de imagens é “estar consciente de suas fragilidades”. A fotografia e outros recursos audiovisuais podem contribuir com a pesquisa em educação musical, porém faz-se necessária a reflexão sobre em qual perspectiva eles são utilizados. Assim como outros dados de pesquisa, eles representam uma perspectiva, captada pelas lentes fotográficas e teóricas de uma pessoa, sendo passíveis de análise pelo pesquisador. Ao pensar em um avanço teórico-metodológico no uso de imagens na educação musical, deparei-me com minhas limitações técnicas de tratamento de imagem. Caracterizo esse aspecto, em meu trabalho como um pequeno passo de reflexão e inquietação. Muitos outros poderão vir e respeito a potência/limite que coexiste.



Figura 5 – Entrevistas

Entrevistas realizadas em: São Paulo (11/11/2016), São Paulo (12/11/2016), Porto Alegre (29/07/2016) e São Paulo (14/11/2016)

Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti / Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti

Neste capítulo, foram explicitados os processos teórico-metodológicos desenvolvidos. A pesquisa foi realizada com a adoção do estudo de caso coletivo como instrumental a facilitar a compreensão do tema da formação musical. Entrevistas, diário de pesquisa e imagens foram ferramentas a compor os estudos. Os próximos capítulos são dedicados à contextualização do tema, à análise e à discussão das rotas formativas dos religiosos.

#### 4 CONTEXTO DA PESQUISA

Ao pesquisar as rotas formativas de religiosos na subárea de educação musical considero, apoiada em Kraemer (2000), que nelas há processos de apropriação e transmissão, o que torna o tema de interesse para a área. No entanto, nem sempre estes processos são facilmente visíveis, requerendo atenção aos modos de fazer, às opções pedagógicas, ao vocabulário específico adotado. Em consequência, a explicitação de alguns conceitos, nesta tese, mostra-se fundamental, o que faço neste capítulo.

Segundo Pais (2003, p. 33), o conhecimento social “carrila através de conceitos”. É possível destacar um vocabulário específico que se refere ao campo religioso musical. São palavras relacionadas ao conhecimento teológico e litúrgico, tais como: mistério, ministério, missão, dom, mistagogia, servir, cultivar. Ressalto que, nesse texto, aparecem nomes de diversos cantos relacionados à celebração litúrgica, por exemplo, *Kyrie, Gloria, Credo, Aleluia*.

Pais (2003, p. 79) explica que “todo o ritual implica necessariamente uma linguagem que convém ser aprendida”, o que consistiria não só nas palavras usadas, mas também “na atribuição de significações particulares a comportamentos habituais”.

Compreender de que música se fala, neste trabalho, constitui importante chave de leitura. A contextualização aqui desenvolvida visa explicitar as múltiplas possibilidades de tratar o tema ‘formação musical na Igreja Católica’. A formação musical na igreja possui múltiplos pontos de cruzamento com diversas questões oriundas da sociedade, como política, mundo do trabalho, família.

Para melhor especificar a música inserida nas práticas litúrgicas, evidencio elementos sobre a Igreja Católica, sinalizando para a vida religiosa. Há também a contextualização das músicas realizadas na Igreja, realçando as mudanças ocorridas desde o Concílio Vaticano II. Por último, apresento questões específicas da formação musical neste contexto.



#### 4.1 SOBRE A IGREJA CATÓLICA

A Igreja Católica ou Igreja Católica Apostólica Romana é uma comunidade cristã com aproximadamente dois mil anos. Segundo a crença dos cristãos, a Igreja foi instituída por Jesus Cristo que escolheu doze apóstolos com a missão de propagar seus ensinamentos. O termo igreja, proveniente do grego *ekklésia*, significa convocação e refere-se às assembleias do povo. Para o catolicismo, “a palavra Igreja designa a assembleia litúrgica”, “a comunidade local” e “a comunidade universal dos crentes”, sendo “o Povo que Deus reúne no mundo inteiro<sup>50</sup>”.

Para cumprir a missão de propagar os ensinamentos de Cristo, a Igreja Católica foi sendo gradativamente organizada. Seus membros – papa, bispos, padres, religiosos, leigos – dispõem-se a diferentes tipos de vida em sociedade. Um dos modos de vida comunitária encontra-se nos institutos de vida consagrada<sup>51</sup>, entre os quais estão as congregações. Essas são compostas por pessoas que deixam de viver especificamente sua vida profissional e familiar e professam publicamente os conselhos evangélicos (ou votos) de pobreza, castidade e obediência, dedicando-se totalmente à Igreja. Cada congregação possui especificidades em seu modo de viver e em sua ação, ao que se denomina carisma<sup>52</sup>. Devido ao vínculo existente, as mulheres religiosas consagradas são chamadas de freiras ou irmãs (abreviatura Ir.). Os homens consagrados são irmãos, padres ou bispos. Em algumas ordens, são chamados de frade ou frei. Estes podem ou não ser padres<sup>53</sup>.

Nesta tese, foco a formação de quatro pessoas que, tendo sua vida vinculada à Igreja Católica, professaram votos religiosos. Padre José Weber, Irmã Míria Kolling e Irmã Custódia pertencem a congregações e, por isto, são denominados religiosos. Padre Ney Brasil estabeleceu seu vínculo específico com a Igreja em uma diocese<sup>54</sup>. Ser ‘padre diocesano’ é ter vínculo com a Igreja não através de um carisma próprio e da vida comunitária, mas em um local específico, uma diocese. Como diocesano, ele não possui dever de obediência a um superior religioso, mas reporta-se diretamente ao bispo local. O padre diocesano vincula-se a um local específico, a diocese, porém

---

<sup>50</sup> Fonte: Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 215 - 216).

<sup>51</sup> A vida religiosa nasceu, no Oriente, nos primeiros séculos do cristianismo.

<sup>52</sup> Fonte: Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 263 - 264) sobre a vida religiosa;

<sup>53</sup> Fonte: <https://www.franciscanos-rs.org.br/o-que-e-um-frei/>

<sup>54</sup> Dioceses e arquidioceses são divisões territoriais da Igreja Católica. As dioceses correspondem a “uma porção do Povo de Deus confiada ao pastoreio do Bispo com a cooperação do presbitério” (CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO, 2006, Cân. 369).

o religioso pode ser transferido para qualquer lugar onde haja casa de sua congregação. Para melhor clareza, trato os quatro entrevistados com o termo 'religioso (a)' devido a seu vínculo com a instituição Igreja Católica.

## 4.2 A MÚSICA NA IGREJA CATÓLICA

### 4.2.1 Música no contexto religioso cristão

Klöckner (2011), no texto “Music in Church”, que integra uma publicação do “Deutsches Musikinformationszentrum”<sup>55</sup> e trata da vida musical na Alemanha, atenta ao fato de que a música possui papel crucial nas diversas religiões lá praticadas (especialmente judaísmo, cristianismo e islamismo). Ao abordar especificamente as igrejas cristãs, o autor utiliza a expressão *church music* ou, conforme seu sentido mais amplo e o senso comum, *music in church*, para referir-se a “uma riqueza única de atividades e tarefas”<sup>56</sup>. (KLÖCKNER, 2011, p. 203, tradução nossa). Klöckner (2011) destaca que a *church music* (música da igreja) serve ao propósito da liturgia e à propagação da mensagem cristã.

Diferentes termos buscam explicar a música neste contexto religioso, sendo, por exemplo, comum encontrar, em inglês: *liturgical music*, *worship music*, *religious music*, *ritual music* e *sacred music* (FOLEY, 1999). Algumas outras expressões utilizadas em português são: música na igreja, música e igreja, música da igreja, música eclesiástica, música cultural, música religiosa, música litúrgica, música ritual, música sacra; e em outras línguas: *church music*, *music in the church*, *music of the church*, *die Kirchenmusik*, *música en la iglesia*.

A música na Igreja Católica possui uma complexidade reveladora dos muitos modos de ser e vivenciar a religião na sociedade. Conquanto nem todas as pessoas possuam uma experiência religiosa institucionalizada, a história da música ocidental possui forte vínculo com a experiência musical religiosa. Ao referir-me à música na Igreja Católica, trato da maneira de vivenciá-la dentro de uma religião específica. Na Igreja Católica, são diversos os momentos em que as pessoas podem ter a

<sup>55</sup> Site: <http://www.miz.org/musical-life-in-germany/about.html>

<sup>56</sup> “In Christian churches, the concept of church music (or, in a broader sense, music in church) covers a unique wealth of activities and tasks” (KLÖCKNER, 2011, p. 203).

experiência religiosa com a música. Esta se inclui nos diversos ciclos da vida eclesial e a experiência pode ocorrer quer quando alguém passa por um templo e ouve a música ali executada, quer através dos anos de participação na comunidade, quer em outras oportunidades.

A vivência das pessoas na igreja manifesta-se de muitas formas, uma bastante conhecida abrange os sacramentos. Os sacramentos como atos rituais constituem momentos nos quais as pessoas vivem a fé e podem aprofundar sua adesão à Igreja. Eles são marcantes para quem adere à fé católica, pois acompanham as principais fases da vida humana: ao nascimento corresponde o batismo; à entrada na idade adulta, a confirmação; ao casamento, o matrimônio. Há sete sacramentos, classificados em três grupos: iniciação cristã (Batismo, Confirmação e Eucaristia); sacramentos de cura (Reconciliação, Unção dos Enfermos); sacramentos do serviço da comunhão (Ordem, Matrimônio).

Os sacramentos da Igreja são vivenciados em celebrações comunitárias<sup>57</sup>, realizadas com sinais e símbolos; palavras e ações; imagens; canto e música. Elas também são denominadas liturgia, palavra de origem grega que significa serviço público. As celebrações inserem-se em uma lógica do tempo, sendo realizadas a cada semana, a cada ano (Páscoa, por exemplo), a cada ciclo. A música ritual ou litúrgica é aquela composta especialmente para as celebrações, com texto próprio, momentos pontuais e modos específicos de execução.

Há outros momentos em que a música eclesial pode ser vivenciada: nas orações públicas como a Liturgia das Horas<sup>58</sup>; nos encontros de grupos; em eventos; em concertos; durante a formação religiosa. É possível também a experiência musical através da televisão, do rádio, de CDs e da internet, que geralmente divulgam composições vinculadas à chamada música de evangelização.

Um dos momentos sacramentais que cito assiduamente nesta tese é a missa, também conhecida como Celebração Eucarística, Ceia do Senhor, Comunhão e por outros termos menos comuns<sup>59</sup>. Por ser a missa o sacramento vivenciado com maior

---

<sup>57</sup> Celebrações comunitárias aqui possui sentido de pessoas reunidas com o objetivo de celebrar juntas.

<sup>58</sup> Liturgia das Horas, também conhecida como Ofício Divino, é uma oração pública e comunitária, na qual, através de salmos, cânticos, leituras e preces reza-se em algumas horas específicas do dia, em uma ideia de “santificação” do tempo. É uma oração da Igreja Católica, na qual, através da leitura e canto de salmos e passagens bíblicas são rezadas ao longo do dia. Existem, por exemplo, as *Laudes* (orações da manhã), *Vésperas* (oração da tarde) e as *Completas* (última oração do dia, antes do descanso noturno). Foi restaurada no ano de 1971.

Fonte: <http://www.liturgiadas horas.org/instrucao1.html>

<sup>59</sup> Fonte: Catecismo da Igreja Católica n. 1406-1410.

frequência, a música litúrgica está sobretudo ligada a ela. Na Igreja Católica, em uma estrutura conservada por séculos, este culto comporta: proclamação da Palavra de Deus; ação de graças; consagração do pão e do vinho; participação no banquete. Constituído por dois grandes momentos – Liturgia da Palavra e Liturgia Eucarística – ele é compreendido como memorial da vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo e se desenvolve por meio de cantos, orações, silêncio, leituras.

#### 4.2.2 O Concílio Vaticano II (1962-1965) sob o viés das questões musicais

A reforma litúrgica realizada pelo Concílio Vaticano II transformou concretamente a vida da Igreja Católica (PASSOS; SANCHEZ, 2015). “Na história da liturgia, a reforma do Concílio Vaticano II distingue-se de todas as demais por seu caráter pastoral” (BUGNINI, 1999, p. 5, tradução nossa)<sup>60</sup>. As reformas feitas pelo Concílio foram impulsionadas por um movimento que visava, entre outras questões, à mudança do jeito de as pessoas participarem na liturgia.

O Movimento Litúrgico dos séculos XIX e XX, inspirados nas fontes de celebração e da espiritualidade da Igreja Primitiva, teve o condão de recuperar a participação ativa, consciente e plena dos cristãos na Liturgia, tendo na devida atenção as dimensões Teológica, Espiritual e Pastoral (FERREIRA, 2015, p. 12).

O movimento litúrgico encontrou sua força condutora nos ambientes monásticos, especialmente em Solesmes (França) e Beuron (Alemanha) (NEUNHAUSER, 2004). Entre seus personagens, destaque: Dom Guéranger<sup>61</sup> (Solesmes – França); o historiador belga Godefroid Kurth<sup>62</sup>; Lambert Beauduin<sup>63</sup> (mosteiro Mont Cesar – Bélgica); os irmãos monges Mauro<sup>64</sup> e Plácio Wolter<sup>65</sup>. Um dos objetivos do Concílio, assim como do movimento litúrgico, referia-se à integração e à participação ativa do povo<sup>66</sup> na celebração litúrgica (BUGNINI, 1999). O conceito

<sup>60</sup> “*En la historia de la liturgia la reforma del Concilio Vaticano II se distingue de todas las demás por su carácter pastoral*”. (BUGNINI, 1999, p. 5)

<sup>61</sup> Dom Próspero Guéranger (1805-1875) foi um padre francês, um dos inspiradores do movimento litúrgico.

<sup>62</sup> Godefroid Kurth (1847-1916) foi um historiador belga.

<sup>63</sup> Lambert Beauduin (1873-1960) foi um monge belga que esteve envolvido com o movimento litúrgico.

<sup>64</sup> Mauro Wolter (1825-1890) foi um monge beneditino.

<sup>65</sup> Plácio Wolter (1828-1908) foi um monge. Junto com seu irmão Mauro, fundou a congregação beneditina alemã de Beuron.

<sup>66</sup> A constituição dogmática “Lumen Gentium” (LG – Luz dos povos) é um documento importante do

de povo é complexo. Ele é citado diversas vezes, nesta tese, fazendo referência aos participantes da igreja, ou seja, a todos batizados, independente de suas funções.

O Concílio Vaticano II, anunciado em 25 de janeiro de 1959 pelo papa João XXIII<sup>67</sup>, contou com uma subcomissão específica sobre a música sacra, tendo como relator H. Anglés<sup>68</sup> (presidente do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma), como secretário E. Cardine<sup>69</sup> e como consultores J. Hervás, C. Kniewald, P. Jones, P. Jounel, L. Brinkhoff<sup>70</sup> (BUGNINI, 1999). Segundo Bugnini (1999), foram encontradas, no Concílio, diversas dificuldades ao tratarem da música, o que se refletiu em dificuldades posteriores, gerando desorientação.

[...] a música sacra foi o setor inquieto de toda a reforma, antes e depois do Concílio. A atitude hostil dos líderes e dos músicos de mérito impediram que a reforma litúrgica encontrasse também na música sacra um fato de renovação e de participação pastoral. Neste tom negativo, pode-se compreender a desorientação que seguiu, com a proliferação de composições nem sempre inspiradas e artísticas, mas amplamente difundidas por estarem mais próximas da realidade renovadora da liturgia pós-conciliar<sup>71</sup> (BUGNINI, 1999, p. 20, tradução nossa).

Um dos documentos que impactou diretamente a vida litúrgica foi a constituição *Sacrosanctum Concilium (SC)*, promulgada pelo Papa Paulo VI, no dia 4 de dezembro de 1963. Ela contém um capítulo dedicado à música sacra. Os princípios que orientaram a reforma da liturgia foram: “inteligibilidade dos textos e dos ritos [...] e a consideração do caráter comunitário e eclesial da celebração” (PASSOS; SANCHEZ, 2015, p. 651).

O rito da missa passou, a partir da década de 1960, por amplas modificações (como a celebração no vernáculo). Em consequência, a música precisou ser adaptada

---

Concílio Vaticano II e nela a ideia de igreja como “povo de Deus” tem grande relevância.

<sup>67</sup> João XXIII (1881-1963), nascido como Angelo Giuseppe Roncalli, foi papa da Igreja Católica e o responsável pela convocação do Concílio Vaticano II.

<sup>68</sup> Higinio Anglés Pamies (1888 - 1969), padre e musicólogo espanhol, foi diretor do Instituto Espanhol de Musicologia e do Pontifício Instituto de Música Sacra (1947-1969).

<sup>69</sup> Eugène-Alexandre Cardine (1905-1988), ou ainda, Dom Cardine, monge beneditino de Solesmes (França), musicólogo e professor de canto gregoriano, foi professor no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma.

<sup>70</sup> Não foram encontradas informações sobre J. Hervás, C. Kniewald, P. Jones, P. Jounel e L. Brinkhoff.

<sup>71</sup> [...] *la música sacra fue el sector inquieto de toda la reforma, antes y después del Concilio. La actitud hostil de los dirigentes y de los músicos de mérito ha impedido que la reforma litúrgica encontrasse también en la música sacra un factor de renovación y de participación pastoral. En ese transcurso negativo hay que buscar la desorientación que siguió, con la proliferación de composiciones no siempre inspiradas y artísticas pero ampliamente difundidas por estar más cercanas a la realidad renovadora de la liturgia posconciliar*”. (BUGNINI, 1999, p. 20)

e repensada, gerando a necessidade de um intenso trabalho formativo para que um novo repertório fosse constituído e houvesse pessoas capacitadas para exercer as funções musicais na liturgia.

### 4.2.3 A música litúrgica

Nesta tese, optei pela utilização do termo música litúrgica e, por vezes, música ritual, considerando a definição dada pelos colaboradores. Algo já observado nas leituras ficou explicitado: a diferença conceitual entre música sacra e litúrgica. As primeiras entrevistas auxiliaram a delimitar o tema, focando a música vinculada à prática litúrgico-musical e, principalmente, os desdobramentos formativos para tornar essa prática possível. A escolha por este conceito revela os caminhos percorridos por este estudo.

Mesmo havendo a definição do termo referido, as dificuldades não foram eliminadas, pois diversos documentos oficiais da Igreja Católica contêm a expressão ‘música sacra’<sup>72</sup>. A proposta deste trabalho não é referir-se à música sacra de concerto ou, especificamente, ao canto gregoriano, à polifonia, mas considerar as vivências litúrgica e musical diárias, que pressupõem a participação ativa de diversos agentes (cantores, instrumentistas, outros participantes da celebração). Esta questão conceitual revela tensões entre as diferentes visões do ser igreja.

Música litúrgica é tema de interesse, por exemplo, de musicólogos, teólogos, liturgistas. Segundo Almeida (2014, p. 10), “o conceito de música litúrgica pertence ao contexto da reforma litúrgica desencadeada pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) no âmbito do catolicismo. Ele é decorrente das entrelinhas do documento sobre a liturgia [...]”. Desde 1966, este tema é objeto de estudos do grupo ecumênico internacional *Universa Laus* (Louvor Universal)<sup>73</sup>. Ele foi constituído por musicólogos e liturgistas europeus que já se reuniam há anos, visando apoiar o trabalho dos peritos envolvidos com o Concílio Vaticano II. No *Universa Laus – Documento I* (1980, n. 1.3,

---

<sup>72</sup> Alguns dos documentos que abordam o tema música sacra/ música litúrgica podem ser encontrados no livro “Documentos sobre a música litúrgica”. São Paulo: Paulus, 2005.

<sup>73</sup> “Universa Laus” tem por tradução “louvor universal”. Ele configurou-se como um grupo de estudos internacional para o canto litúrgico e a música instrumental. Ele foi formalmente constituído em 1966 em Lugano, Suíça. Anos antes (1962), alguns musicólogos europeus e liturgistas já haviam começado a se reunir, porém seu início formal é datado de abril de 1966. O objetivo inicial era apoiar o trabalho dos envolvidos com o Concílio Vaticano II, em sua apresentação de propostas e, posteriormente, na implementação das reformas litúrgicas. Seus primeiros presidentes foram: Joseph Gelineau (França), Erhard Quack (Alemanha) e Luigi Agustoni (Suíça – língua italiana). Fonte: site <https://universalaus.org>

p. 78), expressões como ‘música sacra’, ‘música religiosa’, ‘música da Igreja’ são consideradas menos precisas. Pode-se conceituar ‘música das liturgias cristãs’ ou ‘música ritual dos cristãos’ como “as práticas vocais e instrumentais integradas nas liturgias cristãs” (UNIVERSA LAUS, n. 1.3, p. 78).

Leaver (1998, p. 211; p. 217) conceitua a música litúrgica como o termo que designa a música de culto, de adoração da tradição judaico-cristã, a música funcional da assembleia reunida<sup>74</sup>. O Dicionário de Liturgia indica o conceito “canto e música” e, no início de sua delimitação, esclarece: “expressão vocal e instrumental na experiência celebrativa da igreja” (RAINOLDI, 2004, p. 158). Expondo a complexidade e a necessidade de colaborações especializadas e interdisciplinares, o Dicionário de Liturgia resume os elementos em três palavras: música-liturgia-cultura. Na exposição do tema, estampam-se as dificuldades de encontrar pesquisas sobre tal assunto. Por vezes, os textos sobre canto e música sequer aludem aos envolvidos, ao tipo de ambiente ou de experiência (RAINOLDI, 2004, p. 159).

Foley (1999) atenta ao fato de que, diferente de outras subdisciplinas da Liturgia, o estudo de música ritual (aqui empregada quase como sinônimo de música litúrgica) está pouco sistematizado, não existindo concordância quanto às terminologias adotadas. No entanto, o mesmo autor percebeu elementos recorrentes: reflexões teológicas sobre a relação entre música e culto ou fé; estudos históricos; utilização de métodos, obtidos das Ciências Sociais, com o objetivo de observar a música dos cultos (sob os aspectos ritual e cultural). Na área de música, especialmente em musicologia/etnomusicologia, existem trabalhos acadêmicos que se referem especificamente à música litúrgica (AMSTALDEN, 2001; ALMEIDA, 2014; TERRA, 2014; DUARTE, 2016). A necessidade de trabalhos de campo e a utilização de outras disciplinas para a compreensão mais profunda são questões indicadas por Foley (1999) para o avanço da música litúrgica.

Rainoldi (2004, p. 168) explicita a tensão conceitual existente na formulação dos textos do Vaticano II, que se referem ao tema musical-litúrgico: “o apego a uma concepção e a uma terminologia” e princípios que partem da “teologia litúrgica e da celebração vista em chave pastoral”. Sabaino (2013, p. 105) evita adentrar a

---

<sup>74</sup> “*Liturgical Music is thus the term that is increasingly becoming widely used to cover the whole range of the worship music of the Judeo-Christian tradition*” (LEAVER, 1998, p. 217). “*“Liturgical Music’ is the term that is becoming the accepted designation for the music of worship in the Judeo-Christian tradition, the Gebrauchsmusik (functional music) of the gathered congregation at worship*”. (LEAVER, 1998, p. 211)

discussão, porém apresenta diferentes modos de olhar esta questão, visualizando a “hermenêutica da continuidade” e a “hermenêutica da ruptura”. Na escolha dos conceitos, pode-se pensar na tensão existente entre tradição e novidade.

#### 4.2.4 A reforma da música litúrgica no Brasil

As mudanças advindas do Concílio Vaticano II requereram estratégias para serem praticadas. No Brasil, antes do Concílio, na área litúrgico-musical, diversas músicas compostas em outras línguas eram traduzidas para o português. Havia livros e manuais, como “Harpa de Sião” (padre João Batista Lehmann<sup>75</sup>) e “Cecília” (Frei Pedro Sinzig<sup>76</sup>, Frei Basílio Röwer<sup>77</sup> e Frei Romano Koepke<sup>78</sup>). Os grandes responsáveis pela organização deste material eram religiosos, que o configuravam de acordo com sua congregação ou ordem religiosa, originárias de diferentes países. Anteriormente ao Vaticano II, os cantos em português eram considerados mais como ‘música religiosa’, sendo pouco usados na liturgia oficial (que era rezada e cantada em latim) (FONSECA; WEBER, 2015).

O músico, liturgista e biblista Joseph Gelineau<sup>79</sup> propôs cantos em francês inspirados na Bíblia e na liturgia. Ele insistia que os salmos eram a principal fonte para a oração da Igreja e que deveriam ser a base para o canto litúrgico. Em 1953, publicou “Salmos e Cânticos”. No Brasil, este material foi gravado, em 1963, em LP, sob a regência de Frei Joel Postma<sup>80</sup>, ficando a Comissão Arquidiocesana do Rio de Janeiro como responsável pela edição de um caderno de partituras com o acompanhamento para órgão. Em 1962, Gelineau publicou sua tese de doutorado “Canto e música no culto cristão”, na qual apresenta, entre outros, alguns esclarecimentos acerca do canto

---

<sup>75</sup> João Batista Lehmann (1873-1955) era alemão e foi padre na congregação Verbo Divino. Era compositor e foi eleito para a Academia Brasileira de Música em 1954.

<sup>76</sup> Frei Pedro Sinzig (1876 – 1952) era um compositor austríaco. Em 1893 mudou-se para o Brasil. Foi o criador da revista “Música Sacra” (1941-1959). Seu acervo musical encontra-se no Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis (RJ).

<sup>77</sup> Frei Basílio Röwer (1877-1958) era alemão e chegou ao Brasil em 1894. Atuou como compositor.

<sup>78</sup> Não foram encontradas informações sobre ele.

<sup>79</sup> Joseph Gelineau (1920-2008), padre e compositor jesuíta francês, foi um dos fundadores do grupo “Universa Laus”. Liturgista e músico, especializou-se na música ritual siríaca e no canto gregoriano, o que o auxiliou posteriormente nas escolhas de seu fazer litúrgico musical. Foi professor por 25 anos do “Institut Catholique” de Paris.

<sup>80</sup> Frei Joel Postma é um compositor, regente e organista holandês, nascido em Haia em 1929. Em 1959, foi transferido para o Brasil. Foi assessor da CNBB para a música litúrgica de 1983 a 1997.



como rito, dos atores do canto litúrgico, das formas e dos gêneros musicais (FONSECA; WEBER, 2015).

No Brasil, constituiu-se a Comissão Arquidiocesana do Rio de Janeiro que teve grande importância. De 1961 a 1968, foi lançada, sob a coordenação do Cônego José Amaro Cavalcante de Albuquerque<sup>81</sup> e com edição da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, uma coletânea de cantos em vernáculo para utilização na missa, conhecida como “Fichas Pastorais”. Eram composições com inspiração no canto gregoriano, geralmente elaboradas por padres que haviam feito sua formação musical em seminários (AMSTALDEN, 2001; FONSECA; WEBER, 2015).

Em 1965, foi publicado, no Brasil, um livro com partituras a quatro vozes chamado “Semana Santa Cantada em português”. Fizeram parte desse projeto os compositores Dom Domingo Sanchis<sup>82</sup>, Frei Joel Postma, Padre José Alves<sup>83</sup>, José Araújo<sup>84</sup> e Padre Ney Brasil. Desde 1967, passou a ser divulgado pela editora Vozes o folheto “Povo de Deus”, possibilitando que as pessoas tivessem em mãos o ‘roteiro’ da celebração. Sob a coordenação de Dom Domingos Sanchis, diversos compositores de música popular (Chico Buarque de Holanda<sup>85</sup>, Zé Ketí<sup>86</sup>, Paulinho da Viola<sup>87</sup>, Edu Lobo<sup>88</sup>, entre outros) auxiliaram nesta tarefa (FONSECA; WEBER, 2015).

Segundo Amstalden (2001, p. 56), os primeiros anos após o Concílio foram de experimentações na reforma da música litúrgica. Na década de 1960, tiveram início reflexões sobre o que seria uma música litúrgica brasileira e começaram os “Encontros Nacionais de Música Sacra”, liderados pelo Cônego José Amaro Cavalcante de Albuquerque. Os “Encontros de Música Sacra” eram promovidos pela CNBB e ocorreram em 1965 (Valinhos, SP), 1966 (Vitória, ES), 1968 e 1969 (Guanabara, RJ) (FONSECA; WEBER, 2015). Desde o encontro de 1969, deixou-se de lado “a

---

<sup>81</sup> Monsenhor Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho (1928-2001) coordenou a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, foi professor e deu cursos de orientação musical e litúrgica em várias dioceses do Brasil.

<sup>82</sup> Não foram encontradas informações sobre ele.

<sup>83</sup> Almeida (2014), em nota de rodapé, escreve que não há dados biográficos a respeito deste compositor. Cônego José Alves de Souza participou da Comissão Nacional de Música Sacra e foi autor de um dos capítulos do livro “Música brasileira na liturgia”.

<sup>84</sup> Não foram encontradas informações sobre ele.

<sup>85</sup> Francisco Buarque de Holanda (1944) é um músico, compositor e escritor brasileiro.

<sup>86</sup> José Flores de Jesus (1921-1999), com nome artístico de Zé Ketí, foi um cantor e compositor brasileiro de samba.

<sup>87</sup> Paulo César Batista de Faria (1942) é um compositor e violonista brasileiro.

<sup>88</sup> Eduardo de Góes Lobo (1943) é um cantor, compositor, arranjador e instrumentista brasileiro.

expressão ‘música sacra’ e assumiu-se a expressão ‘música litúrgica’”, representando essa nomenclatura uma “nova mentalidade, um novo ponto de vista” (FONSECA; WEBER, 2015, p. 36). Ressalto que, em 1968, no contexto político da América Latina, realizou-se a Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, em Medellín (Colômbia). Esta refletiu sobre a missão e identidade da Igreja Católica na América Latina à luz do Concílio Vaticano II. Esta conferência, assim como a que ocorreu posteriormente em Puebla (México) em 1979, impactou as reflexões gerais sobre a igreja e sociedade, e, conseqüentemente, a escrita dos documentos sobre a liturgia no Brasil (ALMEIDA, 2009).

As tensões vivenciadas internacionalmente repercutiram de maneira mais branda no Brasil, onde foram expressas pela divergência entre os ‘esteticistas’, que exigiam uma música litúrgica mais erudita, e os ‘pastoralistas’, que buscavam um estilo mais popular. Um dos representantes dos esteticistas foi o maestro Osvaldo Lacerda. Visando amenizar esta tensão, a CNBB, através do Cônego Amaro, convidou o Padre José Weber, recém-formado em música sacra em Roma, para assumir a função de assessor da música litúrgica, por ele exercida de 1967 a 1983 (FONSECA; WEBER, 2015).

A CNBB seguiu em seu esforço em prol música litúrgica no Brasil e manteve permanentemente alguém responsável pela música. Foram seus assessores: Cônego Amaro Cavalcanti, de 1961 a 1967; Padre José Henrique Weber, de 1967 a 1983; Frei Joel Postma, de 1983 a 1997; Padre Osmar Augusto Bezutte, de 1997 a 2002; Frei Joaquim Fonseca<sup>89</sup>, de 2003 a 2006; Frei Luiz Turra<sup>90</sup>, em 2007; Padre José Carlos Sala<sup>91</sup>, de 2008 a 2016; Eurivaldo Ferreira<sup>92</sup>, em 2016; Irmão Fernando Benedito Vieira, de 2017 até a presente data<sup>93</sup> (MOLINARI, 2009). Foi constituída também uma equipe de reflexão, composta por formadores litúrgico-musicais. Uma das responsabilidades desta equipe é a organização do “Encontro de Compositores da CNBB”, em que se reúnem convidados de diferentes estados do Brasil para aprofundar alguma temática e exercitar a composição.

---

<sup>89</sup> Joaquim Fonseca de Souza, doutor em teologia e bacharel em música, é membro da Equipe de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB e da Associação de Liturgistas do Brasil (ASLI). É responsável pela Coleção Liturgia e Música da Paulus Editora.

<sup>90</sup> Frei Luiz Turra (1945) é frei capuchinho, padre, compositor de música litúrgica e pastoral.

<sup>91</sup> José Carlos Sala (1968) é padre na Diocese de Erechim (RS). Graduado em música (piano) pela Universidade de Passo Fundo (RS), é compositor de música litúrgica.

<sup>92</sup> Eurivaldo Silva Ferreira (1972) é membro do “Universa Laus”, da Equipe de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB. É assessor editorial da Paulus Editora, atuando no setor de música e vídeo.

<sup>93</sup> Março de 2019, data de defesa da tese.

### 4.3 FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA CATÓLICA

Ao falar dos processos de transmissão e apropriação musical no ambiente da Igreja Católica, é comum o uso da palavra ‘formação’ e, referindo-se à pessoa que transmite, ‘formador’ ou ‘assessor’. Petrazzini (2004), ao destacar a exigência do Concílio Vaticano II sobre uma ação formativa específica que renovasse a vida litúrgica dos fiéis, apropria-se de um conceito, no qual “o termo ‘formação’ refere-se tanto à ação formadora voltada para determinado objetivo, quanto ao estado de formação atingido em determinados níveis ou sob determinados aspectos [...]”. (PETRAZZINI, 2004, p. 480). Ele descreve a formação como uma ação orientada que ajude “a pessoa a explicar e justificar todas as suas capacidades e virtualidades”, explicitando e expandindo, sendo a formação litúrgica algo que contribui para a “formação integral do homem-cristão” (PETRAZZINI, 2004, p. 481). O mesmo autor refere-se à formação litúrgica como um processo que pode ocorrer de modo intencional ou de um outro modo ocasional. Petrazzini (2004) apresenta os dois momentos da ação formativa: a formação ‘para’ a liturgia e ‘para’ a celebração litúrgica e a formação ‘através da’ liturgia e da celebração litúrgica. A música insere-se em ambos os momentos, sendo, nesta tese, explicitadas as características da formação ‘para’ a liturgia.

Falar sobre formação musical na Igreja requer falar sobre a transmissão da fé, pois a música, no culto cristão, “tem a ver com a formação da fé”. Em muitos casos, ela está a serviço da palavra (SALIERS, 1998, p. 384, tradução nossa)<sup>94</sup>. Há autores, como Saliers (1998), que retratam a música sob a perspectiva de seu poder formativo na liturgia<sup>95</sup>.

A história da formação musical na Igreja Católica remonta aos primeiros séculos do cristianismo, à necessidade de estruturação do ensino litúrgico-musical através da “*schola cantorum*, que era uma escola de canto coral e de jovens para acompanhar o serviço religioso” (LORENZETTI, 2012, p. 16). Segundo Kerr e Kerr

<sup>94</sup> “*music which serves the worship of god has to do with the formation of faith*” (SALIERS, 1998, p. 384).

<sup>95</sup> “*This leads us to the central concern of this essay: the formative power of music in liturgy. When we are engaged in worshiping God, the words are not merely ‘dressed out’ in sound; rather, we are formed in and give expression to those emotions and dispositions which govern the life of faith*” (SALIERS, 1998, p. 388).

(2003, p. 3), as *schola cantorum* “tornaram-se centros de formação litúrgica musical”, sendo o estudo voltado para o “conhecimento das regras de liturgia, para a prática do canto gregoriano, e memorização das melodias [...]” (KERR e KERR, 2003, p. 3).

O papel do coro religioso no ensino de música é abordado por Cox (2007). No “Handbook of Research in Arts Education”, no capítulo sobre ensino e aprendizagem musical na família, na igreja e na escola, ele retrata a importância da tradição judaico-cristã de cantar salmos e hinos. Segundo Cox (2007), a criação da *Schola Cantorum* (século IV) assegurou as ligações entre música, liturgia e educação. Tais instituições foram criadas com o objetivo de divulgar a música da igreja romana e acabaram tendo um “efeito permanente no desenvolvimento geral do ensino de música nas instituições educacionais<sup>96</sup>” (COX, 2007, p. 70).

Após o século IX “é possível destacar que a aprendizagem musical era prática, e é nesse período que começam a surgir tratados de música”, desempenhando a memorização importante papel neste ensino” (LORENZETTI, 2012, p. 19).

São diversos os conceitos e termos presentes no contexto religioso católico. As informações contidas neste capítulo, apesar de não contemplarem todos os termos utilizados neste meio, visam explicitar, brevemente, a compreensão do que significa Igreja Católica, ressaltando especificamente a vida religiosa. Mostro compreensões a respeito da música neste contexto e onde ela se insere, apresentando as dificuldades inerentes ao conceito ‘música litúrgica’. O trabalho desenvolvido pelos religiosos colaboradores desta tese insere-se no contexto pós-Conciliar, o que exigiu a explicação do que foi o Concílio Vaticano II e a reforma ocorrida no Brasil.

---

<sup>96</sup> “*The songs schools subsequently set up throughout Europe for the purpose of disseminating Roman church music were to have a permanente effect on the general development of music teaching in educational institutions*”. (COX, 2007, p. 70)

Coro (mulheres) Todos

RF. Onde es-tá o teu te-sou-ro, ali es-tá teu co-ra-ção.

Coro (homens) Todos

Os bispos cantavam cada dia Laudes (mãnã), Hora média (15Hs.) e Vésperas (17 Hs.). Geralmente eu fazia um pequeno ensaio dos cantos e na hora da execução acompanhava ao órgão. Com o número de uns 300 bispos e assessores,

Abraços, Pe. José Weber, SVD.

*Pe. José Weber, SVD*

*Jose Henrique Weber*



Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese. Imagem de Padre Weber no órgão tirada na Itália. Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti

Figura 6 – Tessituras - Padre Weber

## 5 PADRE JOSÉ HENRIQUE WEBER

*Faço parte dos dinossauros: são aqueles mais antigos do grupo de compositores da CNBB que possuem esse apelido. Essa é uma espécie que tende a desaparecer também. Padre Ney Brasil, que é um pouco mais velho que eu, eu que tenho 84, Frei Joel Postma. Quem mais que são dos dinossauros? Sobraram só três hoje. Essa turma nova que participa do encontro de compositores chama (de brincadeira) de dinossauro. A gente tem bom entendimento com eles. (Entrevista 1, Padre José Weber, 18/06/2016, p. 24)*

### 5.1 FORMANDO-SE RELIGIOSO E MÚSICO

Padre José Henrique Weber, conhecido como José Weber, nasceu, em 1932, na colônia alemã Anitápolis, Rio do Meio, estado de Santa Catarina. Filho de Samuel Henrique Weber e de Benta Mattos dos Santos, diz ter suas raízes na mistura da origem alemã de seu pai com a origem portuguesa açoriana mesclada com índio-brasileiro de sua mãe.

Seu pai, Samuel, denominado sacristão pelos serviços prestados à Igreja, era um homem “muito religioso e também muito serviçal com a comunidade”. Era “cantor de igreja” e “puxava os cantos”. Em uma realidade na qual as missas ocorriam somente uma vez por mês, Samuel, aos domingos, era o primeiro a chegar “na reza”. Padre José Weber aprendeu a cantar com seu pai. Após a janta, a família reunia-se para cantar “os cantos de igreja daquele tempo”. Ele recorda: “E quando chegava em casa, durante a semana, à noitinha, ele ensinava toda a família os cantos lá da igreja. Cantava e a gente aprendia com ele”.

Em busca de um futuro melhor para os filhos, Samuel mudou-se com a família para Laranjeiras do Sul, entre Guarapuava e Foz do Iguaçu, no Paraná. A região era chamada na época de Território de Iguaçu. Samuel Henrique Weber, agricultor, trabalhava “na enxada, na foice” e em Anitápolis “o terreno era muito acidentado”. Naquele tempo, segundo a descrição do Padre José Weber, o Paraná “parecia a terra prometida”. Sua família ali chegou de caminhão. Samuel trabalhou para o governo no Fomento Agrícola e “ganhava o seu salário para sustentar a família”.

O pai sonhara, desde pequeno, ser padre e “como ele não pôde ser, ele fez tudo para que um filho dele se tornasse sacerdote”. Por volta de seus dez ou onze anos, o pai perguntou-lhe se ele não queria “entrar no seminário para começar os estudos para ser padre”. Ao ser indagado sobre sua entrada no seminário e sobre a

questão vocacional, Padre Weber explica a importância das “circunstâncias da vida” e dos “exemplos”:

**MI** – E a questão vocacional: como se dá esse chamado? Como é que é esse chamado?

**W** – Não é que venha Jesus de noite no teu ouvido dizer: “Oh Zé, você não quer ser padre?” Não é bem assim. Às vezes é a própria situação, as circunstâncias da vida. A gente percebe o exemplo de certos sacerdotes que vale a pena, então a gente (pensa): “Eu gostaria de ser igual a esse cara”. Então, quem sabe aí começa uma coisa nova, o início de uma vocação, às vezes. É muito diverso. Cada um é diferente nesse ponto. Mas o importante é que, no fundo, é a obra de Deus que está dirigindo, inspirando e convidando a gente para alguma coisa (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 20)

Padre Weber relata que seus pais eram “muito religiosos” e o “encaminharam desde pequeno”. Foi com um sim, “com uma coisinha assim quase insignificante”, que começou seu processo de formação no seminário.

Padre José Weber conheceu a Congregação Verbo Divino<sup>97</sup> “por um acaso da providência”, pois ela estava presente em Laranjeiras do Sul, local onde fora morar. Após um ano, em 1946, entrou, junto com seu irmão mais novo, no Seminário Menor<sup>98</sup> da Congregação Verbo Divino, localizado em Ponta Grossa, Paraná. Seu irmão permaneceu lá somente por dois meses. Posteriormente, outro irmão também entrou no seminário. Permaneceu dois anos e saiu. Em 1949, Padre Weber concluiu o curso ginásial como seminarista.

Ao recordar esse tempo em Ponta Grossa, Padre Weber diz que “sentia atração pela música”. Lá havia o padre Bruno Welter<sup>99</sup> que, nas palavras de Padre Weber, era “mais ou menos músico” e o “ensinou as primeiras lições de como tocar harmônio”. Ele relata que, após um ano de dedicação, “já estava tocando, acompanhando os cantos na igreja”, sendo isso feito com a leitura de partitura.

Em 1950, distanciando-se mais de sua família, mudou-se para Santo Amaro, São Paulo onde vivenciou seu primeiro ano oficial na congregação: o noviciado<sup>100</sup> no

<sup>97</sup> Congregação do Verbo Divino, Missionários do Verbo Divino, ou Verbitas foi fundada em 1875 nos Países Baixos pelo padre alemão Arnaldo Janssen. Sua sigla, geralmente assinada após o nome pessoal, é SVD, que significa *Societas Verbi Divini*.

<sup>98</sup> O Seminário Menor é o local onde adolescentes realizam sua formação escolar prevista no país, para preparar-se para o acesso à universidade. A experiência no Seminário Menor visa à formação para a maturação humana e cristã, auxiliando no discernimento sobre a vocação sacerdotal.

<sup>99</sup> Padre Bruno Welter, da congregação Verbo Divino, foi professor de música, matemática e latim no seminário.

<sup>100</sup> Na época, o noviciado durava dois anos. Atualmente é de somente um ano. Após o noviciado, são feitos os votos, ou seja, uma promessa. Os votos são: pobreza, castidade e obediência. Segundo

Seminário Maior<sup>101</sup>. Neste período, aprendeu “a espiritualidade daquela congregação”.



Figura 7 – Família Weber (1949)

Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para a tese / Edição: Michelle Lorenzetti

---

Weber, esses votos são temporários por cinco ou seis anos e depois se professam os votos perpétuos. Geralmente, esses votos são feitos antes da ordenação de diácono. Diácono, nessa situação, é como um ‘estágio’, antes da ordenação sacerdotal. Geralmente, a ordenação diaconal ocorre nos últimos anos dos estudos de teologia.

<sup>101</sup> O Seminário Maior é o local de formação dos candidatos ao sacerdócio. Através da vivência comunitária, os seminaristas recebem formação humana, espiritual, intelectual e pastoral. Neste período, eles realizam sua formação universitária em Filosofia e Teologia.



### 5.1.1 Formação musical no Seminário Maior

O Seminário Maior, em anos anteriores, tivera a presença de um músico. Esse “antigo músico” era Joel Catapan<sup>102</sup>, posteriormente conhecido como Dom<sup>103</sup> Joel Catapan, o qual, ao ser ordenado sacerdote saiu de lá, não deixando outro músico em seu lugar. Então Padre José Weber, ainda como seminarista, foi “encarregado de dirigir toda a música no Seminário Maior”. Lá havia “uma banda de música com 25 instrumentos”. Ele “ensinava o pessoal a tocar instrumento, todos os instrumentos praticamente”. Havia instrumentos de sopro, tambores, surdos entre outros.

A rotina musical no seminário era especialmente vinculada às ações litúrgicas. Aos sábados e domingos, havia música devido à oração da liturgia das horas e à missa. Nas segundas-feiras, tinha o coro (Figura 8) o qual, segundo Padre Weber, era um coro de vozes iguais que, nas grandes festas e solenidades, cantava a missa a quatro vozes. Assim relata as atividades musicais que lá ocorriam:

Sábado de noite tínhamos as Completas<sup>104</sup>, Canto Gregoriano e Latim. Domingo pela manhã, quando não era grande festa, tinha o canto. A missa cantada às 10h em canto gregoriano, latim, claro. De tarde, sempre, às 16 horas eram as *Vésperas*<sup>105</sup> cantadas. Então eu ensaiava com a comunidade para que, no fim de semana, tivéssemos uma liturgia bem bonita e participada. Naquele tempo, era tudo em latim e canto gregoriano. Mas aquilo me impressionou muito, porque, mesmo sendo latim, bem latim, eu já entendia porque estudava, mas o modo de realizar uma liturgia solene, bonita, com certa pompa até, mas com muita espiritualidade, aquilo marcou muito a gente nessa parte musical também e também litúrgica (Entrevista 1, Padre José Weber, 18/06/2016, p. 3).

---

<sup>102</sup> Joel Ivo Catapan (1927 - 1999) foi bispo auxiliar de São Paulo. Foi membro da Comissão Episcopal para exame e aprovação de textos litúrgicos.

<sup>103</sup> “Dom” é um título usado antes do nome de um bispo.

<sup>104</sup> Completas ou Oração da Noite, está inserida na dinâmica da Liturgia das Horas (Ofício Divino). É a última oração do dia, sendo rezada anteriormente ao descanso noturno.

<sup>105</sup> Vésperas ou Oração da Tarde está inserida na dinâmica da Liturgia das Horas.

Figura 8 – Coro do Seminário em São Paulo (1956)  
Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para a tese  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti





Figura 9 – Seminário Verbo Divino (2016)  
Fonte: Fotografia feita por Michelle Lorenzetti em São Paulo, 11/11/2016.  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti

Padre Weber avalia que, “antigamente, tinha mais formação musical” no seminário “do que hoje” e considera “muito fraca” essa parte de formação atualmente. Para ele, parece que agora não se dá importância a este aspecto. Antigamente, havia “uma preocupação de deixar, em cada seminário, alguém que entendesse um pouco mais de música e que pudesse ensinar aos jovens a música necessária para a vida deles como sacerdote, para a pastoral”.

Sua formação, em Santo Amaro, durou dez anos: dois de noviciado; dois de juniorato<sup>106</sup>; dois de estudos de Filosofia; quatro cursando Teologia. Em 1959, foi ordenado sacerdote<sup>107</sup>.

### 5.1.2 Estudo no exterior

Um mês após a ordenação como sacerdote, seus superiores<sup>108</sup> o “mandaram” “estudar música em Roma”. Ele já possuía “uma boa base” de conhecimento musical. Padre Weber nomina sua experiência de aprendizagem musical no seminário como a de um “autodidata”. O período em Roma foi a oportunidade para estudar “só música durante oito anos”, de 1959 a 1967 (Figura 10).

---

<sup>106</sup> O juniorato é uma etapa de formação para os religiosos que ainda são jovens.

<sup>107</sup> A Ordem é um dos Sacramentos da Igreja Católica. Ela contém três graus: episcopado (bispo), o presbiterado (padre) e o diaconado (diácono). No caso da ordenação sacerdotal (presbiterado), através de um rito religioso e litúrgico, o ministério é conferido ao candidato para a Igreja, para servir em nome e na pessoa de Cristo no meio da comunidade. Fonte: Catecismo da Igreja Católica.

<sup>108</sup> Os religiosos fazem votos, entre os quais o voto de obediência. Assim, há uma pessoa ou um grupo de pessoas responsável pela formação e vivência do religioso na congregação. Os superiores são consultados e definem os encaminhamentos de atividades de cada religioso, conforme necessidade da congregação.



Figura 10 – Roma (1962)

Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese.  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti

Padre José Weber estudou música no Pontifício Instituto de Música Sacra, ligado ao Vaticano, o qual foi fundado, em 1910, por São Pio X. Ali cursou canto gregoriano e composição. Ele explica como era o estudo:

[Na] composição claro, primeiro a matéria básica era o solfejo cantado e falado. Depois leitura de partituras, aprender a ler o que está escrito, harmonia clássica. Harmonia eram quatro anos de estudo bem profundo. Harmonia, contraponto e, em seguida, quando tinha um certo domínio da harmonia, a gente passava ao contraponto clássico também e depois um ano era sobre a fuga. Então essas três matérias são básicas da composição: harmonia, contraponto e fuga. E depois, a composição de canto de todo o tipo, de cantatas tanto assim que no fim do curso de composição nós tínhamos como tarefa no exame, o professor dava, compor uma cantata. Mandava uns textos para a gente e a gente tinha três dias para compor uma cantata sobre aqueles textos recebidos. Era uma cantata para coro de quatro vozes em uma linguagem bem atual, moderna, e também, com acompanhamento instrumental de pequena orquestra (Entrevista 1, Padre José Weber, 18/06/2016, p. 3).

Os estudos musicais de Padre Weber também abrangeram história da música e paleografia gregoriana. Dom Cardine, “a maior autoridade naquele tempo sobre a

paleografia musical gregoriana”, foi seu professor. Nesta matéria, ele aprendeu sobre “a escrita antiga” e exercitou muito. Estudou também composição, tendo como “principal professor” o maestro Domenico Bartolucci<sup>109</sup>, que, no fim de sua vida, tornou-se cardeal<sup>110</sup>. Outro de seus professores foi Dom Edgardo Carducci<sup>111</sup>, com quem aprendeu a “entender a música moderna atual”. Diz ter um uma formação técnica muito boa. Em 1967, concluiu seus estudos em Roma.

Padre Weber, durante a realização do Concílio Vaticano II, residia em Roma, no Colégio do Verbo Divino (Figura 11). Ali ele acompanhou o que acontecia “pelos jornais e pelos bispos” de sua congregação que moravam no mesmo local, os quais, quanto retornavam à noite, contavam o que estava ocorrendo.



Figura 11 – Pontifício Colégio São Pedro, Congregação Verbo Divino (Roma, 1965)  
Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese  
Edição: Michelle Lorenzetti

<sup>109</sup> Domenico Bartolucci (1917-2013), padre italiano, compositor e regente, trabalhou na Capela Musical Pontifícia e deu aulas no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma.

<sup>110</sup> Cardeal é um padre, bispo ou diácono escolhido pelo Papa. Este título é um tipo de distinção. Os cardeais formam o Colégio dos Cardeais e são responsáveis pela assessoria do Papa, bem como por funções administrativas da Santa Sé. Quando com menos de 80 anos, também são responsáveis pela eleição do novo Papa.

<sup>111</sup> Edgardo Carducci-Agustini (1898 - ?), compositor italiano, foi professor na “Ecole Scientifique” em Paris.

Padre Weber, por estar em Roma neste período, teve contato, em sala de aula, com “todas essas novas ideias” que, posteriormente, apareceram nos documentos *Sacrossantum Concilium e Musicam Sacram*. No contexto mais especificamente litúrgico-musical, teve como “grande mestre” o padre Annibale Bugnini<sup>112</sup>, que depois se tornaria bispo, o qual, junto com Joseph Gelineau e com Dom Clemente Isnard<sup>113</sup>, era “um dos maiores nomes da renovação litúrgica”.

Por estar por perto do Concílio e ter aulas com grandes personagens de toda essa história, Padre Weber foi percebendo diferentes visões quanto à música litúrgica. Ele relata uma das tensões surgidas: aquela entre a associação *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* (CIMS) e o *Universa Laus*. O CIMS tinha âmbito internacional e Padre Weber acompanhara sua formação, pois, seu presidente, “Higino Anglés, um grande musicólogo espanhol da Catalunha” era seu “superior” no Instituto de Música Sacra. Padre Weber conta ter ele mesmo tido um “pega feio” com Anglés sobre o “Universa Laus” e o CIMS.

“O ‘Universa Laus’ foi fundado na década de 1960” e, entre vários conhecedores, tinha como grande especialista Joseph Gelineau<sup>114</sup>. A CIMS “foi fundada uns três anos antes e era um grupo bastante conservador”, não admitindo “um canto litúrgico um pouco mais perto do povo”. Segundo Padre Weber, a CIMS “insistia muito no canto gregoriano, no repertório antigo da Renascença, de Palestrina” e eles não se “abriam para o novo, para uma música nova nos tempos novos”. O “Universa Laus” (UL) tinha a intenção de “reunir o grupo que queria trabalhar” “num espírito do Concílio”, “pós-conciliar”. Uma das diferenças entre esses dois grupos era a conceituação. O CIMS empregava o termo “música sacra”<sup>115</sup> e “o grupo de Gelineau utilizava a expressão música litúrgica”. Outra divergência entre “essas duas correntes” estava em uma ser “mais conservadora” (CIMS) e desejar que “o coral cantasse quase sozinho” e a outra (UL) querer que “o povo fosse o sujeito da liturgia”.

---

<sup>112</sup> Monsenhor Annibale Bugnini (1912 – 1982) foi secretário da comissão que trabalhou na reforma da liturgia católica que se seguiu após o Concílio Vaticano II.

<sup>113</sup> Dom Clemente José Carlos de Gouvea Isnard (1917-2011) foi um bispo brasileiro, liturgista beneditino que acompanhou a renovação litúrgica no Brasil. Por 23 anos presidiu a Comissão de Liturgia da CNBB.

<sup>114</sup> Padre Weber teve proximidade com Joseph Gelineau. Encontraram-se pessoalmente na França e no Congresso de Pamplona (Espanha) do “Universa Laus”, em 1967. Após isso, seguiram o contato por cartas, que estão arquivadas na sede da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em Brasília.

<sup>115</sup> A discussão sobre o sagrado e o profano já ocorreu intensamente na área da teologia. Segundo Padre Weber, o que torna uma música sagrada é o texto, o contexto ritual que ela é executada e não ela por si mesma, mas em função da liturgia.

Uma pergunta embasava o trabalho da UL na época: “Como é que vamos fazer agora o nosso canto na liturgia depois do Concílio?” Para tentar responder tal questionamento, reuniram-se pessoas de diferentes países como França, Alemanha, Espanha, Itália e, posteriormente, Canadá e Estados Unidos. Segundo Padre José Weber, “o Brasil também fez parte então desse grupo”. Havia a preocupação de fazer com que a música litúrgica fosse “expressão religiosa dos povos de cada país”. Resultantes de vários estudos, foram lançados livros, em parte traduzidos para o português. Alguns documentos retratam os impasses existentes entre os dois grupos citados. Na instrução pós-conciliar “*Musicam Sacram*” (1967), por exemplo, observa-se “concessão de ambas as partes”. No Brasil, as publicações continuaram ocorrendo, mais recentemente através da coleção “*Música e Liturgia*” coordenada por Frei Joaquim.

O Padre José Weber, no período final de sua permanência em Roma, foi bibliotecário no Pontifício Instituto de Música Sacra. Como não havia mais bibliotecário e ele fizera “um curso na biblioteca vaticana”, começou a desempenhar esta função no Instituto. Ali, catalogando e organizado o acervo, aprendeu “a ciência da biblioteconomia musical”, já que essa biblioteca é especializada em música.

Nesta biblioteca, Padre Weber conheceu muito do que existia de publicações na área de música e desenvolveu habilidades que, posteriormente, se mostrariam bastante importantes, em sua atuação como formador. Todos os livros novos de músicas e partituras que chegavam ao Instituto eram catalogados para serem colocados na biblioteca. Padre Weber também era corredator das revistas de música “*Bollettino Ceciliano*”, “uma revista de música sacra católica”, e “*Psalterium*”, uma revista de “música litúrgica mais avançada”. Ele escrevia “uma seção que se chamava revista das revistas”, para a qual “resumia os assuntos principais” de mais de vinte revistas da área de música erudita e litúrgica de diversos países. Durante sua estada em Roma e mesmo após esse período, Padre Weber envolveu-se com questões musicais de sua congregação, inclusive tocando em encontros, como descobri através das imagens cedidas.



## 5.2 SER FORMADOR: OFERECER FORMAÇÃO LITÚRGICO-MUSICAL

### 5.2.1 Assessor de música litúrgica da CNBB

Quando Padre Weber concluiu seus estudos, a CNBB, através do Cônego Amaro Cavalcanti, solicitou seu retorno ao Brasil, principalmente devido à sua formação em música. Ele se sentia “bem entrosado” na Itália, e, por vontade própria, teria ficado por lá “o resto da vida”. Cônego Amaro coordenava o setor de música da CNBB e, em 1966, foi à Europa participar do congresso da *Universa Laus*. Após tal evento, foi até Roma para conversar com Padre Weber e explicou-lhe que a CNBB necessitava de um “assessor de música litúrgica formado”. Padre Weber, por pertencer a uma congregação, solicitou que fosse consultado seu superior geral. Obtida, em setembro de 1967, a permissão da congregação para retornar ao Brasil, passou a ser assessor de música litúrgica da entidade.

Ele assumiu um papel formativo através de escritos; colaboração na publicação de documentos sobre a música litúrgica; cursos; assessorias em palestras; participação em ensaios; composições e arranjos; reflexões compartilhadas, CDs gravados. Como assessor da CNBB, estabeleceu-se na cidade do Rio de Janeiro, local da sede da Conferência. Iniciou as atividades logo após o Concílio Vaticano II, o que o levou a começar o trabalho “quase do zero”, pois “o Concílio pedia a liturgia na língua nativa” e isso implicava ter músicas litúrgicas em português, as quais eram praticamente inexistentes. Padre Weber deparou-se com um campo “novo e desconhecido”. Havia uma equipe próxima a ele, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio. Em conjunto, estudaram “profundamente os documentos do Concílio e do pós-Concílio”, a fim de refletir como seria “uma música nova num país como o Brasil que tinha uma grande história musical do povo também, a folcmúsica”. Havia, no grupo, um especialista no tema específico do folclore, o Padre Geraldo de Souza, cujo livro “Folcmúsica e Liturgia” foi fundamental “para dar os passos seguintes”.

A cada ano era organizado um encontro nacional de música para refletir sobre os caminhos a percorrer. Uma das opções feitas foi se “apoiar no documento do Concílio” e “produzir uma música litúrgica mais próxima do povo”, que manifestasse a “expressão da alma orante do povo, através do canto, da liturgia”.

A experiência dos primeiros passos dados foi sinteticamente publicada no livro “Música Brasileira na Liturgia”<sup>116</sup>, no qual estão reunidas informações dos três primeiros encontros nacionais de música litúrgica após o Concílio. Padre Weber participou, pela primeira vez, em 1968, e falou sobre “a função ministerial da liturgia, o que a liturgia pede da música”, ou seja, sobre o sentido e a função de cada parte da missa e sua relação com a música. Posteriormente, tratou do “papel do coro na liturgia”, refletindo a respeito do novo papel de ajudar ‘o povo’ a cantar, de “entrosar o povo junto com o coro” e, em alguns momentos, realizar “um canto mais elaborado”, no qual ‘o povo’ participasse, como ouvinte, mas de uma “maneira nova, interior e espiritualmente”. Outra palestra realizada foi a respeito da “função ministerial dos instrumentistas”, pois agora havia a possibilidade de utilizar instrumentos diversos na liturgia, desde que a auxiliassem e tivessem a aprovação da Conferência. Algumas destas reflexões ficaram registradas no livro “Estudo sobre os Cantos da Missa”<sup>117</sup>.

O papel do Padre Weber como formador foi amplamente difundido através de seus escritos e de sua ação litúrgico-musical nos encontros da CNBB (Figuras 12 e 13). Suas composições e sua capacidade de síntese, adquirida através de várias experiências, permitiram-lhe comunicar-se não só presencialmente, mas também por meio de um material escrito em textos e partituras que, por ter uma base sólida, poderia se perpetuar. Percebendo a capacidade de Padre Weber de fundamentar o fazer litúrgico-musical, o bispo responsável pela liturgia e música, Dom Isnard, disse-lhe que já vinha sendo feito “um trabalho bom com os músicos”, mas havia necessidade de alguém para dar a eles “um fundamento maior”, a fim de que pudessem compor. Em consequência desse pedido, foi lançado o livro “Estudo sobre os Cantos da Missa”, que apresenta um estudo litúrgico e musical sobre cada parte cantada da missa.

---

<sup>116</sup> ALBUQUERQUE, A. C. et al. *Música brasileira na liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1968. [São Paulo: Paulus, 2005]; MOLINARI, Paula (Org.). *Música brasileira na Liturgia II*. Coleção Liturgia e Música, n. 8. São Paulo: Paulus, 2009.

<sup>117</sup> CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Estudo sobre os Cantos da Missa*. Estudos da CNBB, 12. São Paulo: Ed. Paulinas, 1976.

Figura 12 – Congresso Eucarístico de Manaus – regência (1975)

Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese / Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti



Figura 13 – Assembleia  
Geral dos Bispos –  
Itaici/SP (1974)

Fonte: Arquivo pessoal  
de José Weber – cedido  
para tese  
Edição: Michelle  
Lorenzetti e Eduardo  
Lorenzetti

Na década de 80, foi lançado o primeiro documento sobre a música litúrgica após o Concílio no Brasil: “Pastoral da Música Litúrgica” (documento da CNBB, número 7). Segundo Weber, tal texto foi elaborado por “um grupo de pessoas especializadas”, seguindo o método ‘ver, julgar e agir’<sup>118</sup>. Após estudado pelos bispos, foi publicado como ‘documento azul’, ou seja, como ‘documento oficial’. O objetivo era orientar “como deveria ser a música no Brasil a partir do Concílio”. Posteriormente, outros estudos foram divulgados e, segundo Padre Weber, “não é por falta de documento da igreja” que os músicos ficam sem saber como fazer. Para ele, “quem lida com música litúrgica precisa conhecer essas coisas”.

Padre Weber conta que, como assessor de música pela CNBB, a “cada ano, pelo menos em todas as capitais dava um curso”. Ia “da Amazônia até Porto Alegre”, “percorria o Brasil”. A quantidade de participantes variava, dependendo da cidade. Em São Paulo, reuniam-se cerca de trezentos, quatrocentos participantes. Em outras cidades, eram em torno de cem. Alguns lugares o marcaram, como Itumbiara (Goiás), onde havia um curso de canto anual. Padre Weber relata que ali havia “tanta musicalidade e gosto” que ‘não o deixavam em paz’, todos queriam se preparar bem e isso lhe chamava a atenção. Algumas pessoas de Itumbiara também vieram participar, como alunas, do CELMU<sup>119</sup>, devido à “vontade de estudar música”.

Padre Weber diz ter dado “muito curso”. Inicialmente, eram convidados os “principais músicos do Brasil que queriam colaborar” e feitas reuniões anuais de reflexão. Havia a necessidade de composições em português, porém existia a grande preocupação de que os critérios que as embasassem estivessem de acordo com as orientações conciliares.

Na época em que era assessor pela CNBB, “sempre se oferecia alguma formação sobre a música litúrgica e sobre aprender o repertório novo”. Devido à escassez do repertório em português, “tudo o que era novo era assumido e aproveitado ao máximo”. Padre Weber “ensinava nos cursos” e aqueles que ali participavam, “ensinavam nas suas dioceses” e “assim se divulgava”.

---

<sup>118</sup> O método ‘ver, julgar e agir’ foi adotado na Igreja Católica há mais de 50 anos. Ele foi reconhecido na Encíclica “Mater et Magistra” de João XXIII (1961), a partir da sugestão do Cardeal Joseph Cardijn. No n. 235 da Encíclica são explicitadas sugestões práticas para que as diretrizes sociais ocorram, em que três fases são expressas com as palavras: ‘ver, julgar e agir’. Fonte: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/43540-o-cardeal-que-ensinou-a-igreja-a-ver-julgar-e-agir> e [http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/pt/encyclicals/documents/hf\\_j-xxiii\\_enc\\_15051961\\_mater.html](http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/pt/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_15051961_mater.html)

<sup>119</sup> CELMU é a sigla para o Curso Ecumênico de Formação e Atualização Litúrgico Musical, que ocorreu no estado de São Paulo por mais de 25 anos. O curso era promovido por diversas instituições. <http://casadareconciliacao.com.br/organismos-ecumenicos/celmu/>

Um dos meios de “divulgação da música litúrgica no Brasil” era a Campanha da Fraternidade da CNBB. Naquela época, compunham-se músicas especiais para a Campanha, abrangendo as diversas partes da missa. Neste contexto, Padre Weber compôs muitas músicas e, como exemplo, recorda “Pão da Vida”<sup>120</sup>.

Padre Weber lembra da importância das composições e das gravações feitas para a Campanha da Fraternidade e como alguns desses cantos tornaram-se “patrimônio”:

No começo, eram aqueles bolachões grandes, aqueles de 78 rotações, depois eram os pequenos. Os cantos dali iam do Amazonas ao Rio Grande e eles aprendiam que era uma beleza. Era bonito. E os cantos da Campanha dos primeiros anos eram mais marcantes, mais baseados na Palavra de Deus. Tinha mais riqueza como conteúdo também. Esses cantos antigos da Campanha ficaram como cantos da nossa Igreja, como patrimônio. [...] Naquele tempo o Brasil todo vibrava, os LPs eram aqueles “bolachinhas” pequenos, como tinha no começo (Entrevista 1, Padre José Weber, 18/06/2016, p. 19).

Padre Weber assessorou a CNBB por dezesseis anos, inicialmente no Rio de Janeiro e depois na sede em Brasília (Figura 14), “exatamente naquele período de transição em que se precisava formar um novo repertório”. Juntamente com a equipe que foi organizada, acompanhando “a reflexão da ‘Universa Laus’”, participou da chamada “renovação da música litúrgica no Brasil”. Para ele, um dos aspectos importantes para isso ocorrer, foi ter feito “alianças, associar-se a outros” com os mesmos objetivos, a fim de “reforçar a caminhada”, pois “ninguém sozinho é capaz de renovar o mundo”.

---

<sup>120</sup> Na entrevista, Padre Weber cantou um trecho da sua composição de 1975 para a Campanha da Fraternidade, com o tema “Fraternidade é repartir” e o lema “Repartir o pão”. “O pão da vida, a comunhão, nos une a Cristo e aos irmãos, e nos ensina a abrir as mãos para partir repartir o pão...” [cantando]. *Link* para áudio na internet: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_IB5nU9QPs](https://www.youtube.com/watch?v=o_IB5nU9QPs)



Figura 14 – CNBB – Brasília (1980)  
Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese / Edição: Michelle Lorenzetti

### **5.2.2 Formador: repartir com os outros o que sabe**

Mesmo não sendo mais assessor de música da CNBB, Padre Weber seguiu dando cursos, atuando como ‘formador’. Para ele, “toda pessoa que tem uma certa formação e que dá esses cursos deixa alguma marca”. Formador, algo “que falta hoje em dia”, é a “pessoa que se formou bem e que agora está aí disponível para repartir com os outros o que sabe”. Padre Weber sentia a responsabilidade de “passar para frente” o que aprendera “para não ficar parado”. Ele considera ter tido uma grande oportunidade por ter estudado em Roma, por oito anos, e acha necessário “levar em frente” o conhecimento como uma “contribuição para a Igreja”. Mesmo ministrando muitos cursos, diz ter se dedicado “mais à composição do que a cursos”. Ele se lançou também à “formação das equipes”, disponibilizando subsídios e mostrando “a maneira de fazer”. Os cursos dados pelo Brasil foram um meio para a difusão do repertório litúrgico-musical. Eles se estruturavam em diferentes momentos: vivência de oração,

ensino de repertório, orientações sobre a música litúrgica, práticas musicais voltadas para o contexto litúrgico.

Ao contar sobre como ministra os cursos atualmente, em diversos momentos os relaciona com o que fazia anteriormente, mostrando uma linha tênue de sua memória entre passado e presente. Ele conta que seus cursos “geralmente são pedidos pelas dioceses”. Em alguns, é diretamente convidado para trabalhar um tema específico, por exemplo, formação de salmistas, ou seja, “aprender a formar os salmistas, aqueles que, em cada domingo, cantam o salmo nas missas”. Ele também trabalha com cantos novos, com repertório, mas insiste “no papel de cada um dos cantos da missa”, isto é, na “função ministerial de cada um”, explicando “o porquê das coisas”.

Para ele, a diferença entre os cursos de hoje e aqueles que ministrava logo que começou a assessorar a CNBB refere-se à quantidade de repertório trabalhado. Naquela época, era necessário “repertório novo que o pessoal pudesse usar”, pois “não existia quase nada”. Referindo-se ao entusiasmo, Padre Weber diz que isso foi “uma febre”. Em cada curso, havia momentos destinados à parte chamada de “formação”, na qual eram trabalhadas questões litúrgicas, por exemplo: “como devem ser os cantos de cada missa”, “como se canta cada um deles”, “o que a Igreja pede para que seja um canto”. Padre Weber conta que, nesses cursos, se “insistia muito nessa função ministerial”.

Os cursos que ocorriam em capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo, geralmente duravam “quase uma semana”. Em outros lugares, eles ocorriam “sexta, sábado e domingo”, comumente em período de férias. Os cantos eram ensinados principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, e “depois o Brasil inteiro cantava esse canto”. De acordo com Padre Weber, “cada ano tinha um repertório básico para cada curso”, o qual era gravado em fita.

Padre Weber cita dois tipos de curso: “de uma semana” e “de fim de semana”. Para os cursos de fim de semana, ele preparava um tipo de material, isto é, adaptado ao tempo disponível, pois alguns cursos restringiam-se somente ao sábado. Ele sempre “tenta ser bem prático”, porém trabalhando também com algo mais teórico. Questionado quanto ao que seria essa prática, ele explica:

**MI** – O que seria a prática?

**W** – A prática seria exercitar com eles. Em cima do material que se leva, como, por exemplo, um salmo do domingo do ano X, como cantar esse salmo

do melhor modo possível. Então a gente demonstra. Primeiro, uma boa leitura. Depois, uma leitura cantada. Que é aquela que a gente sempre insiste muito. E depois a prática de cada um, que o pessoal também não tem essa prática, então, precisa pegar um pouco de prática para se soltar um pouco. Soltar um pouco e cantar com certa expressão. Ler bem. Cantar bem e ler bem um trecho do salmo, por exemplo (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 13).

Algumas dificuldades são encontradas nesses cursos, como a falta de prática de alguns participantes. Por isso, Padre Weber busca exemplificar, “mostrar como é que se faz”. Ele “canta, dá o exemplo e depois pega quatro ou cinco para treinar”. Quando é possível, ele tenta “treinar com todos”, mas, quando não é, busca que “esses poucos” sirvam de exemplo. Ele procura sempre disponibilizar “alguma coisa escrita”, para que, com a prática e com o subsídio escrito, as pessoas, “ao chegar na base”, façam “a mesma coisa”.

Os participantes de seus cursos geralmente são pessoas que “trabalham com o canto nas paróquias, nas comunidades” e colocam-se à disposição para “servir à comunidade na parte litúrgico-musical”. Alguns participantes são enviados para os cursos pelos padres, geralmente por terem “certa prática”, por “tocar um instrumento” ou por evidenciarem “um pouco mais de talento, mais jeito”. Padre Weber acredita que alguns tenham “talento”, o que, para ele, significa pessoas com “bom ouvido”. Pondera que alguns “aprendem sozinhos”, mas considera de valor ter “alguém que ensine” para que o conhecimento musical avance. O talento, segundo Padre Weber, parece associado à facilidade de aprender. Para ele, alguns nascem com “o dom, mas precisam de alguma maneira exercitar e estudar um pouco”. Ao ser questionado se aqueles que têm mais dificuldade teriam lugar em um curso, diz que sim, pois é preciso “praticar a música”. Raramente os participantes de seus cursos sabem ler uma partitura. Frequentemente, fazem “tudo de ouvido” e utilizam gravações como recurso. Padre José Weber faz questão de levar suas composições em partitura, pois, caso alguém as saiba ler, “pelo menos está escrito”. Contudo, reconhece que “o mais importante” é a “gravação”. Ao comentar a idade dos participantes, diz ter “de tudo”: “velhinha”, “senhora de meia idade”, “jovens”, sendo a maioria constituída por mulheres. Em sua percepção, são as mulheres “que na comunidade aguentam as pontas”.

Padre Weber também proporciona cursos específicos para seminaristas. Em 2015, em Curitiba, durante uma semana, ele ensinou os seminaristas de sua congregação sobre “salmos e liturgia das horas”. Ele trabalhou com “os tipos de



salmo, gênero literário”, e praticou individualmente com cada um a leitura e o canto. Nesse tipo de curso, ele também canta as *Laudes* ou as *Vésperas*, para praticar vivenciando a liturgia das horas, pois considera a experiência “nesse tipo de oração oficial da Igreja é muito rica”. Ele utiliza uma apostila de elaboração própria e também sugere obras de outros autores, não obstante estas publicações, em geral, não tratarem especificamente do canto.

Não são feitas exigências para que um curso ocorra, porém usualmente suas passagens são pagas pelos organizadores e algum dinheiro, chamado de “agrado”, lhe é repassado. Padre Weber prefere não estabelecer uma “taxa fixa”, deixando que cada um dê quanto puder. Normalmente, a hospedagem é organizada por quem o recebe. Quase sempre se hospeda em alguma “casa paroquial” ou em alguma “casa religiosa”. Raramente fica em hotel.

Padre Weber prefere que, nos cursos, haja algum instrumentista (de violão ou teclado) para acompanhá-lo. “Quando não tem, se faz tudo”. Geralmente, nos cursos, há pessoas que tocam “violão, teclado”. Algumas vezes há “percussão” ou “uns trazem sanfona”, “outros trazem flauta”.

O material do curso é enviado com antecedência para que as pessoas possam “tirar cópia”. Os cursos do Rio de Janeiro geralmente envolvem muitos compositores e “cada um manda o seu material”. Lá “eles insistem muito na parte da formação<sup>121</sup> também” e Padre Weber geralmente tem “uma hora cada dia para falar um pouco mais dos salmos, falar sobre a função ministerial dos cantos da missa”. No Rio, participam “quase sempre as mesmas pessoas das paróquias”. Segundo Padre José Weber, muitas vezes elas estão ali “para ter o material durante o ano na sua paróquia”, a fim de variar o repertório e ter “uma formação mais aprimorada a cada ano”. Ele diz que lá o clima “é sempre alegre”. Geralmente, dispõe de “duas horas de manhã cedo”, nas quais canta as *Laudes* e depois ensaia e dá formação. Em um dos ensaios chegou a trabalhar com “alguns cantos bíblicos para coro e povo”.

Ao ensinar, Padre Weber utiliza muito os recursos da imitação e da repetição, como exemplificado na entrevista:

**MI** – E como é que o senhor ensina às pessoas esses cantos?

**W** – Eles têm o material, tem alguém que acompanha lá. Nesses cantos, eu coloco cifragem para facilitar. Com eles só ensaiamos a voz principal que é

---

<sup>121</sup> O termo formação é utilizado aqui no sentido de palestra, ou, como Weber mesmo explica, “conferência”.

do povo. Então, a gente canta uma vez, eles escutam. Depois começam a cantar baixinho e depois de três vezes, já conseguem cantar (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 18).

Nem sempre essa estratégia funciona, Padre Weber pensa que então é “melhor desistir”, porque isso seria um “sinal de que o canto [ou seja, a composição] não funciona”, pois, como canto litúrgico, sua assimilação deveria ser quase imediata.

Ao concluir um curso, ele tem o desejo de que cada participante seja “multiplicador daquilo”, primeiro aprendendo melhor para depois “também atuar com mais eficiência no serviço, no ministério dele”. A finalidade é sempre “melhorar o serviço” para a própria comunidade. O que se aprende tem a finalidade de “ajudar a crescer a comunidade”, pois “um bom canto pode evangelizar muito bem”.

### **5.2.3 Botando o pé no chão do povo**

Padre Weber passou um período de sua vida um pouco afastado da música. Foram “quase vinte anos sem fazer uma música”. Mesmo argumentando que esteve sem fazê-la, talvez seu distanciamento tivesse sido em relação a seu vínculo institucional com ela ou com a atividade como compositor, pois, por seu relato, a música seguiu fazendo parte de sua vida e seu papel de formador teve continuidade (Figura 15). Ao sair da CNBB, em 1983, Padre Weber sentiu a necessidade de “botar o pé no chão do povo” e foi “trabalhar na periferia de São Paulo”, ficando “quatro anos no Largo Velho”. Depois rumou para o “litoral sul de São Paulo, na diocese de Registro, a mais pobre de São Paulo” e lá atuou com os pescadores. Dedicou-se “profundamente a uma paróquia” e, por isso, “não teria como fazer música”. Ele percebeu que “ou uma coisa, ou outra”. Deste modo, passaram-se vinte anos em que se desligou das atividades musicais. Assim permaneceu até ser questionado pelo Arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns<sup>122</sup>, sobre os motivos de ter largado a música, conquanto tivesse formação específica para atuar nesta área. Padre Weber considera que “foi bom” ter feito tal opção. Pois, em Registro, teve possibilidade de trabalhar “com os pobres, com os pescadores”. Fundou “uma cooperativa” e ia pescar<sup>123</sup> com eles no mar. Começou a reuni-los “na Colônia, que é o sindicato deles”

---

<sup>122</sup> Dom Paulo Evaristo Arns (1921-2016) foi um frade franciscano, arcebispo emérito de São Paulo e cardeal brasileiro. Dom Evaristo Arns foi um dos principais nomes na luta contra a ditadura no Brasil e ficou conhecido como o “Cardeal da Esperança”.

<sup>123</sup> A relação de Padre Weber com a pescaria é anterior a esse período. No vídeo disponível na internet

e a explicar-lhes que poderiam ganhar melhor, “conhecer mais as leis, os seus direitos”. Assim foi “conscientizando o pessoal”. De acordo com sua informação, a “cooperativa dos pescadores artesanais” ainda funciona em Ilha Comprida, São Paulo. Por tal convivência, ele diz que “conseguiu transformar” alguma coisa, pois os pescadores eram “muito explorados”, quase em “uma espécie de escravidão”.

Ao ser questionado sobre a falta da música em sua vida, argumenta que “ensaiava com o povo” os cantos e que, naquela paróquia, as pessoas aprendiam através de gravações.



Figura 15 – Pastoral dos Pescadores – Cida, Weber e Sônia  
Fonte: Arquivo pessoal de José Weber – cedido para tese. Ilha Comprida/ SP.  
Edição: Michelle Lorenzetti

Depois de muitos anos na diocese de Registro, Padre Weber diz ter ficado “meio abalado da saúde”, “estressado”, porque lá “tinha uns trabalhos meio brabos”. Conversando com seu superior, decidiu ir para Santo Amaro, em uma casa de sua congregação, para se dedicar mais à música. Então, ele recomeçou tudo. Ligou-se novamente à CNBB e à Comissão de Tradução dos Textos, responsável pela tradução do Missal Romano.

#### **5.2.4 Retorno aos cursos**

Padre Weber pertence a uma congregação, que é “um tipo de associação religiosa”. Ele diz ser tranquila sua saída para dar cursos, sendo necessário somente avisar “para o pessoal” e para seu “superior”. Quanto aos votos que fez, explica: “os votos de pobreza evangélica” significam não poder dizer que o dinheiro é só seu. Deve ser usado “o necessário para o seu serviço”, “sem esbanjar”, em um “espírito de pobreza”. O celibato sacerdotal remete a “evitar todos contatos amorosos com mulheres. Tratar todas como irmãs”. A obediência refere-se a respeitar aquilo que a congregação pensa como necessário. Por sua ligação à congregação e desta com a igreja, Padre Weber dispõe-se a ir aonde se faz necessário.

Padre Weber já não mais solicita ministrar cursos, diz que vai somente aonde considera que “vale a pena”. Ele avalia valer a pena quando há oportunidade de “acrescentar alguma coisa naquilo que já tem”, “aprofundar algum aspecto” de determinada matéria. As pessoas não precisam ter uma base de conhecimento, mas aproveitariam melhor se a tivessem. Como exemplo, cita o curso de três dias que ministrou em Marília, em 2015, no qual trabalhou com salmos e liturgia das horas. Ele não vai mais a cursos “só para ensinar o repertório”. Continua indo aos cursos anuais no Rio de Janeiro, aos quais a Irmã Míria Kolling também frequentava. Ele lamenta o fato de lá não haver mais “comissão como era num tempo antigo” e, em sua percepção, não há “uma direção clara para o caminho da música litúrgica”.

Padre Weber ministrou um curso em Taubaté, São Paulo, em 2015 para “mais de cento e cinquenta participantes” e considera ter sido “bom e interessante”. Outro local onde esteve, em 2015, foi Campos de Jordão, São Paulo. Ele avalia, no entanto, que não é mais o momento “de correr o Brasil”, pois considera que “já passou um

pouco esse tempo”. Ele explica que, quando não havia muitas ‘coisas’, aceitava “o que vinha”, porém agora é tempo de “caprichar” e cuidar da “qualidade” do que é feito.

Ao ser questionado sobre o que seria essa qualidade, respondeu: “um bom canto”, adequado à “função ministerial”. Ele reforça a necessidade de “uma boa letra”, “poética, bonita”, que tenha “a métrica certinha”, com “bom conteúdo bíblico-litúrgico”. Além disso, “ter uma música bonita que não seja muito difícil para o povo cantar, mas que também não seja banal”. Em seu entendimento, este critério envolve questões culturais e regionais e ele prefere não criar algo “tão ligado à região”.

Em sua concepção, a boa composição é aquela que, ao ser ensaiada, percebe-se “que o povo gosta, aprende com certa facilidade”. Ele adota o termo italiano “*orecchiabile*”, referindo-se à música “fácil de guardar”, “que não seja vulgar” e que expresse “nobreza de sentimentos”.

### 5.2.5 Projetos e publicações

Padre Weber, na época das entrevistas<sup>124</sup>, seguia trabalhando em alguns projetos. Um deles eram composições para “uma nova série com três CDs”, com “cânticos do evangelho, de cada domingo dos três anos A, B, C”<sup>125</sup>. Para compor as canções, escolheu as principais frases da leitura bíblica do evangelho. Outro projeto referia-se a um livro – “O canto litúrgico: forma, análise e composição” –, publicado pela editora Paulus, em 2016, alguns meses após a primeira entrevista. Em sua opinião, é “um pouco mais técnico” para os “jovens compositores que não têm ocasião de terem em mãos o material para estudar a forma musical, por exemplo”. Essa era uma lacuna no “meio” litúrgico-musical e o livro foi uma oportunidade de oferecer algo “mais técnico para formar essa nova geração que não tem chance de frequentar uma escola superior”. Para Padre Weber, esta obra representa um “caminho para um compositor e aqueles também que trabalham na equipe de cantos”, a fim de que saibam “analisar um canto” e assim o “valorizar ou não”. Inicialmente, o livro quase não foi aceito, por ser considerado “muito técnico”, porém, devido à insistência do Padre Ney Brasil, outro “dinossauro”, do grupo dos “antigos da música litúrgica”, terminou recebendo aceitação. Frei Joaquim Fonseca, responsável pela coleção

<sup>124</sup> As entrevistas foram realizadas em junho de 2016 e novembro de 2016.

<sup>125</sup> O livro de partituras foi lançado, em 2017, pela Editora Paulus.

“Liturgia e Música” à qual o livro pertence, foi quem apresentou os argumentos do padre Ney Brasil à editora.

Outro projeto que Padre Weber tem “engatilhado é o livro da memória histórica da música litúrgica no Brasil, desde antes do Concílio até agora<sup>126</sup>”. Será uma “amplificação” com “mais detalhes” e “mais histórias” da obra já publicada com o Frei Joaquim Fonseca, “A música litúrgica no Brasil – 50 anos do Concílio”<sup>127</sup>.

As músicas que Padre Weber estava compondo, na época da entrevista, eram pensadas para “coro e povo junto”, pois percebera a falta deste repertório. As composições refletem sua preocupação de recorrer à Bíblia como fonte para a letra. Há gravações de algumas dessas composições, por exemplo, os CDs: “A Deus a glória pelos séculos” (Paulus); “Salmos” (três discos: anos A, B e C – Paulus) acompanhados de livro de partituras; “Deus vivo Trindade Santa” (Paulinas-COMEP). Há muito da produção de Padre Weber escrita e gravada (Quadro 6), no entanto existem muitas composições ainda não publicadas. Em certos materiais para os quais contribuiu, seu nome consta em algum capítulo, em outros, não, por serem publicações feitas em nome de algum órgão da igreja. Um exemplo é a tradução dos quatro volumes da Liturgia das Horas, em que não consta seu nome, embora ele a tenha coordenado. Há composições de Padre Weber gravadas em diversos CDs, entre eles: “Cantando a alegria do Evangelho – refrãos meditativos”<sup>128</sup>, inspirados na Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium* do Papa Francisco e os CDs do Hinário Litúrgico da CNBB.

**Quadro 6 – Parte da produção do Padre José Weber publicada**

**CDs**

A Deus a glória pelos séculos (Paulus)  
Salmos (Ano A, B e C – Paulus)  
Deus vivo Trindade Santa (Paulinas-COMEP)

**Livros e partituras:**

Canto litúrgico: forma musical, análise e composição (Paulus)  
Introdução ao canto gregoriano (Paulus);  
Cantos do Evangelho Anos A, B, C (Paulus)  
A música litúrgica no Brasil – 50 anos depois do Concílio Vaticano II (Joaquim Fonseca e José Weber – Paulus)  
Livro dos Salmos Anos A – B – C (Paulus)

<sup>126</sup> Este material, até o momento da escrita da tese ainda não havia sido publicado.

<sup>127</sup> FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A Música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. Coleção Marco conciliar. São Paulo: Paulus, 2015.

<sup>128</sup> Refrãos meditativos ou refrãos orantes são cantos curtos, repetidos diversas vezes com a finalidade de favorecer a oração. Geralmente, seus textos são bíblicos. A Comunidade Taizé utiliza muito este tipo de canto e difunde esta forma de oração com pequenos textos repetidos. <https://www.taize.fr/pt>

Padre Weber continua compondo. Escreve suas composições à mão e paga para que alguém digite seu material em *softwares* de edição de partitura. Ele não percebe interesse das editoras para adquirir as partituras (por não terem grande volume de vendas), e as disponibiliza, gratuitamente, para algumas pessoas.

### **5.2.6 Reflexões sobre a formação litúrgico-musical**

Padre Weber reflete também sobre os meios de comunicação e de como ainda se tem “pouco acesso” para divulgar essa “caminhada musical”. Para ele, as “TVs católicas” são voltadas para grupos específicos da Igreja, não sendo “símbolo de uma Igreja grande e unida num só pensamento”. O que mais o incomoda é a “falta de critério”, pois as pessoas veem e ouvem e consideram “que é o ideal para se repetir”. Padre Weber também expõe sobre o papel das editoras e gravadoras católicas, questionando quando essas “não têm critério na produção das gravações” e acabam cedendo às questões comerciais. Diz que a “parte comercial não pode faltar e do zero se produz zero também”, somente é possível produzir algo com “um certo capital”, porém há o perigo de a questão “pastoral” ser esquecida em prol da “comercial”. Ele demonstra preocupação com o que vem ocorrendo desde a década de noventa, pois, observa que, devido ao aparecimento dos “irmãos carismáticos”, algumas coisas começaram “a virar um pouco bagunça”. Ele se preocupa com a perda da unidade e avalia que os carismáticos precisariam “caprichar mais” na “parte de formação musical, litúrgica”, considerando perigoso fazer algo “sem muito conhecimento”.

Padre Weber mostra preocupação com o desconhecimento da “nova geração” quanto ao que aconteceu no passado. Considera importante “ver e resgatar” e assim “saber por quais caminhos vamos caminhar de agora para frente”. Ele se preocupa com a ilusão de voltar às “coisas antigas sem saber o porquê”, só pela “mania de coisa antiga”. Em seu entendimento, o gregoriano, por exemplo, seria importante como espelho para o “caminho de formar uma música litúrgica atual”, com um tratamento de prosódia que valorize a palavra. Diz que “a Palavra de Deus, sem passar pela palavra humana na sua plenitude, fica aérea”. Deve-se aprender “também do passado” e não “jogar fora nenhum tempo, nenhuma época, nenhuma música”. Aquilo que é “mediocre, sobrevive um certo tempo e depois morre”. Na Igreja, precisa-se

admitir “um certo pluralismo” do repertório, não mais ficando só no gregoriano e na música renascentista, considera, porém, que, “nas coisas essenciais”, é preciso estar unido, embora, nas “secundárias”, a “variedade” seja algo bom.

Padre Weber cita alguns passos requeridos para a ocorrência da música litúrgica: “conhecer bem os documentos”, “na teoria” e “na prática”, para poder começar “pelo alicerce”; “conhecer bem a liturgia” e “a música”. Música litúrgica é aquela “funcional, música de acordo com o rito, de acordo com a expressão da palavra na nossa língua, de acordo com a cultura do povo”. Em sua opinião, “o novo músico”, pelos conhecimentos musicais, litúrgicos e de documentos, é o responsável em “fazer a música” para as “comunidades de hoje participarem”. Ao falar sobre os caminhos para a música litúrgica no Brasil, ele defende: “primeiro, formação musical e formação litúrgica”, sendo estes “os dois pontos sempre”. Considera necessário que primeiro se estude música, talvez em um conservatório, para que seja possível exercitar “harmonia, contraponto, fuga”, “instrumentação”, “coro”, recomendando o estudo do teclado. Ele diz que o “violão bem tocado também ajuda muito”.

Para Padre Weber, um “músico litúrgico” precisa de alguns saberes específicos, como “conhecer bem a liturgia e conhecer bem a música. As duas coisas junto”. Estes conhecimentos são considerados inseparáveis, pois “aquele que só conhece a música, mas não conhece a liturgia, vai fazer uma coisa sem sentido” e aquele que “não conhece também a música” deixa faltar algo. Ele conclui: “então as duas coisas devem caminhar muito bem junto”. Ao ser questionado sobre os conhecimentos musicais específicos, exemplifica a impossibilidade de separação:

**MI** – Mas quais conhecimentos o senhor diria que são importantes? Saber compor? Saber executar? O que seria?

**W** – Primeiro saber compor, o pessoal que compõe a música. Que eles devem ter clareza de como devem ser os cantos da Igreja, conforma a Igreja pede hoje. O Gelineau é um grande mestre nesse sentido, desde aquele livro dele “O canto e música no culto cristão”, depois aqueles outros seis ou sete volumes de música sacra que a Vozes publicou. Depois pela CNBB, no tempo que o Cônego Amaro e eu éramos assessores lá, aqueles seis, sete livros que a Vozes publicou, dos quais está: “FolcMúsica na liturgia” do Geraldo, esse famoso do Gelineau, “O canto e música no culto cristão”, diversos outros. E agora essa nova série que o Frei Joaquim coordenou aqui pela Paulus já são doze livros. Agora vai ser o 13º, o meu. Tudo isso deve ser profundamente estudado por quem quer conhecer música litúrgica hoje, fazer música litúrgica. Então, conhecer a liturgia, conhecer a música. E nós, como não temos muitas escolas de música litúrgica, se recorre aos livros (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 7).



No final do excerto reproduzido, Padre Weber ressalta: “como não temos muitas escolas de música litúrgica, se recorre aos livros”. Ele justifica assim um dos motivos de seu investimento na produção escrita. Houve diversas tentativas, em instituições, para que promovessem, de modo sistemático, o ensino de música litúrgica em diferentes níveis, entre elas: a pós-graduação em Música Ritual na FACCAMP; o CELMU; Cursos Diocesanos de Música, porém nem todas tiveram continuidade.

**MI** – Eu ia lhe perguntar: onde é que se aprende isso?

**W** – É aí que tá! Exatamente. Houve uma tentativa com a FACCAMP, na qual você fez também, né. Pós-graduação ali. Foi uma boa tentativa, mas pena que depois parou por falta de quórum. Depois, o CELMU. Mas o CELMU também é fragmentário, não é um curso de profundidade. Ali é só pra começar, dar um empurrão e depois a pessoa precisa, durante o ano, aprofundar, estudando e lendo muito sobre isso aí. Então temos praticamente FACCAMP que acabou e o CELMU agora. Temos alguma coisa bem simples lá em Guarulhos, com o padre Jair. É o Curso Diocesano de Música Litúrgica. Ele, junto com a maestrina, a Caetana que sustentam aquele curso. Eu estive lá também. Nível paroquial está bom, é por ali que deve começar. Mas então, como aprender... (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 7-8).

Padre Weber ressalta a urgência de “uma escola de música litúrgica no Brasil”, mas está consciente das dificuldades de manter tal projeto. Ele conta que “o grande sonho nosso, era ter uma escola de música mesmo, para formar solidamente a nova geração”. Em seu entendimento, é necessário um curso que abranja diferentes níveis, inclusive universitário e que possibilite “uma formação sistemática”. Enquanto isso não acontece, algumas pessoas, juntamente com ele, investem em viagens para participar de congressos internacionais, como o “Universa Laus”, para acompanhar os avanços ocorridos.

Nós estivemos agora na Itália, eu, Márcio Almeida e o Eurivaldo Silva Ferreira. Estivemos lá no Congresso Internacional da *Universa Laus*, lá perto de Milão. Lá tinha gente praticamente de toda Europa. Do terceiro mundo era só nós três do Brasil. Eles têm um estudo mais sistemático dessas coisas. Têm muitos cursos também. Eu tenho o programa de cursos da Itália. Te mostro depois. Tenho o curso que eles dão de formação para esse pessoal novo. E, no nosso ambiente aqui, realmente seria muito bom se tivesse um curso de música litúrgica pra valer, desde o primeiro grau, segundo, até universitário, quando a pessoa realmente já se aprofundou na música, na liturgia, qual o papel da música na liturgia, como é que deve ser cada canto, conforme o lugar da liturgia, função ministerial. Isso é o ponto a meu ver que falta uma formação assim, sistemática. Os livros falam, mas não é todo mundo que lê todos os livros (breve silêncio) (Entrevista 2, Padre José Weber, 11/11/2016, p. 9).

Segundo Padre Weber, “a CNBB sempre sonhou em ter um curso de formação litúrgico-musical, mas nunca aconteceu, ficou sempre no sonho”. Ele se refere a um modo de curso estruturado, com continuidade e atribui o fato de não ter acontecido devido a questões econômicas e à necessidade de pessoas com formação e titulação adequada para serem professores, dependendo do nível de ensino.

Padre Weber considera importante que a pessoa nunca se acomode com o que já sabe, sendo necessário “sempre melhorar, por leitura, estudo”. Recomenda que, se possível, na continuidade dos estudos se conheçam “outros países, outros continentes”. Diz que quem vier a assessorar mais diretamente a CNBB, “precisa também ter ligação com essa turma toda para não ficar sozinho também. Acompanhar o pensamento no mundo, na Europa, principalmente, sobre a música litúrgica hoje”. Destaca: “ninguém pode se isolar” e “ninguém caminha sozinho”. Ele sublinha a necessidade de trocas, inclusive em âmbito internacional, para que o conhecimento possa se desenvolver: “Em qualquer faculdade, em qualquer ciência hoje, precisa ter contato com outros, com outras universidades, com outros grupos, para um completar o outro e caminhar sempre para o melhor”.

Padre Weber, ao avaliar o que fez ao longo de tantos anos, utiliza uma expressão bíblica e diz ser “um servo inútil”. Ele explica que se esforça para fazer “o melhor que pode”. Não se arrepende de nada que fez e reconhecendo que poderia ter feito melhor, porém ninguém é perfeito. Relembra que, durante a caminhada, buscava “formar em cada lugar, em cada diocese, em cada regional, uma equipe que atuasse”. Ele faz questão de reiterar que ninguém “nunca faz nada sozinho” e que “nenhuma andorinha sozinha faz verão. É preciso muita andorinha para fazer verão”.

Mirna O. Kelling.

Coral Infantil

Década 70

(Sr. Castódia, Pe. Amaro, R. Weber e... eu)

Fr. Fabretti e Sr. Miria

Salzburg, 2001. Seguindo a Noiva Rebelde...



Encontro de Música

Rio, outubro 1977.

Curso em Santos

## 6 IRMÃ MÍRIA THEREZINHA KOLLING

*A vida é um eterno buscar... um sempre sonhar... um nunca alcançar... Só vamos desabrochar plenamente no céu, quando acontecer a perfeita liturgia. Cada vez que algum músico se despede da terra e adentra o paraíso, eu me emociono e pergunto como acontecerá sua chegada, como será acolhido nas celestes mansões, por aqueles que já lá estão, como vai completando a divina orquestra e o coro dos redimidos, enfim, um mistério que só nos será desvendado quando chegar a nossa hora... (Entrevista 1, Irmã Míria Therezinha Kolling, 23/04/16, p. 12)*

### 6.1 CAMINHOS DA VIDA E DA MÚSICA: FORMANDO-SE COMO RELIGIOSA E EM MÚSICA

Irmã Míria Therezinha Kolling, religiosa do Imaculado Coração de Maria<sup>129</sup>, nasceu no interior de Dois Irmãos, Rio Grande do Sul, em 28 de maio de 1939. “Apaixonada pela vida e pela música”, aos sete anos dizia que “queria ser Irmã”. Quando criança, morou, por dois anos, na cidade de Novo Hamburgo (RS), frequentando o Colégio São Luís, das Irmãs de Santa Catarina, onde diz ter despertado sua “vocação à vida religiosa”.

Sua família era grande, com “muitos filhos”, e seu pai, após um tempo morando em Novo Hamburgo, decidiu morar em outra cidade do interior. Os estudos de Irmã Míria prosseguiram no Colégio Imaculada Conceição, em Dois Irmãos (RS), onde conheceu as Irmãs do Coração de Maria, sua futura congregação. Tanto no colégio quanto em sua família e na igreja, a música era cultivada<sup>130</sup>. Seus pais “se conheceram cantando no coral da igreja”. Sua família era “muito musical” e à noite “os carros paravam na estrada para ouvir” a cantoria. Ela é a nona de treze filhos, que vivenciavam a música “em casa e na igreja”. Cantavam “a quatro vozes” e tinham um “coral da família”. Sua origem é alemã, e, como ela expressa, “os alemães são muito dados ao canto coral”. Vários de seus irmãos “tocavam algum instrumento: acordeão, violão, pandeiro...”.

<sup>129</sup> As Irmãs do Imaculado Coração de Maria são religiosas de vida apostólica e consagrada. Fundada por Bárbara Maix (1818-1873), a congregação conta hoje com irmãs presentes em oito países e quinze Estados brasileiros. Fonte: <http://www.icm-sec.org.br>

<sup>130</sup> Irmã Míria utiliza em mais de um momento da entrevista a expressão “cultivar”, e trago o trecho de um desses usos: “Meus pais, na verdade, se conheceram cantando no coral da igreja, de modo que, desde menina **cultivávamos** a música em casa e na igreja, assim como depois no colégio, em Dois Irmãos e mais tarde, em Gravataí” (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 1, grifo da autora)

A música era cultivada, em sua família, “desde a infância”. Não possuíam televisão, mas tinham um “bom rádio”. Irmã Míria conta que seu irmão mais velho percebeu sua “queda para a música” e, quase sempre, quando era transmitida uma música erudita, ele a colocava para “dentro do rádio”, para ouvir melhor. Ela conta que, desde pequena, foi “afinando os ouvidos do coração” com e para a música, tendo contato com diversos repertórios, que ela nomeia como: religioso, clássico e popular. Estas experiências fizeram diferença em sua caminhada musical, como relata:

Certamente que tudo isso influenciou, de alguma forma, a minha caminhada musical, com o dom recebido de Deus, mais tarde aprofundado, desenvolvido e colocado a serviço da Igreja. (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 2)

“Desde menina” revelou “o desejo” de se “tornar freira”. Sua família “era muito religiosa”, havia vários parentes, por parte de mãe, envolvidos com a Igreja: “dois tios padres e uma tia religiosa, uma prima carmelita, e outros parentes consagrados ao serviço de Deus”. Segundo Irmã Míria, o contato com esses parentes ajudou muito em sua decisão de ser consagrada. “Com 11 anos, em Dois Irmãos”, tornou-se aspirante à consagração. Seguiu sua formação na escola regular, em Gravataí (RS). Na época fazia-se uma espécie de vestibular” e ela chegou a iniciar o curso de magistério, depois interrompido. “A música fazia parte do currículo” e Irmã Míria lembra de sempre tirar nota dez no “solfejo à primeira vista, cantando no coro, tocando piano e sanfona”. Ela recorda dessa época como “um tempo maravilhoso e decisivo” para seu futuro. Tendo vivenciado seu noviciado em Porto Alegre (RS), tornou-se, neste local, irmã professora em 1960.

Como religiosa e baseada em sua experiência familiar, compôs músicas para a missa de celebração das Bodas de Ouro de seus pais. Sob a regência de um de seus irmãos, foram elas cantadas a quatro vozes. Posteriormente, foi gravado o CD “Um canto Novo - músicas para casamento e bodas”, pela Editora Vozes, registrando tais composições.

### **6.1.1 Após a profissão religiosa**

Logo após sua profissão religiosa, Irmã Míria foi “transferida pela congregação para São Paulo”. Ela explica que “surgiram outras prioridades, e a música ficou em

segundo plano”, embora sempre buscasse manter contato com a música. O voto de obediência lhe “exigiu outra coisa: fazer o magistério”. Ela estudou no Instituto de Educação Padre Anchieta, onde ganhou Cadeira-Prêmio, efetivando-se como professora I<sup>131</sup> no Estado de São Paulo, sem concurso.

Foi então transferida para Santos (SP), onde morou por “vários anos”. Licenciou-se em Pedagogia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos. Paralelamente a seu trabalho como professora, preparou-se para ingressar na faculdade de música, tendo aulas particulares com a pianista Elisa Capocchi<sup>132</sup>. Além de piano, estudou violão com professores particulares, “sempre perseguindo” seu “objetivo musical” “de forma paralela”. Fez o curso de música, bacharelado em piano, na Faculdade de Música de Santos. Mesmo após a faculdade, continuou “estudando harmonia com a compositora Adelaide Pereira da Silva<sup>133</sup>, e técnica vocal com a cantora Adelia Issa<sup>134</sup>, depois com Caio Ferraz<sup>135</sup>”, pois sentia a necessidade de se “aperfeiçoar, para servir melhor”. Diz que isso ajudou muito em seu “fazer musical<sup>136</sup>”.

Como professora, organizou “um coral infantil” (Figura 17) na Escola Estadual Dona Luiza Macuco, em Santos. Nesse período, “também compunha semanalmente pequenas canções catequéticas, baseadas no conteúdo religioso e nos valores humanos” e as ensinava às crianças.

Apesar desse envolvimento com a música, por ela denominado “paralelo”, Irmã Míria diz que “a música veio bem depois”. Ao olhar para trás, “cai de joelhos”, por admirar-se com o modo como as coisas foram conduzidas. Considera que “nada nem ninguém pode impedir que se concretizem em nós os projetos divinos, quando Ele nos escolhe e envia para uma missão”.

---

<sup>131</sup> Professor I refere-se ao profissional que cursou magistério e que se habilitou para atuar na educação infantil e nas séries iniciais do ensino fundamental.

<sup>132</sup> Elisa Capocchi foi uma pianista brasileira.

<sup>133</sup> Adelaide Pereira da Silva, nascida em 1928, é uma pianista e compositora brasileira.

<sup>134</sup> Adélia Issa é uma cantora (soprano) brasileira.

<sup>135</sup> Antônio Carlos Ferraz de Campos, conhecido como Caio Ferraz (1944), é professor de canto.

<sup>136</sup> A Irmã Míria em seu livro “Sustentai com arte a louvação: a música a serviço da Liturgia”, escreve um agradecimento, no qual cita diversos professores, entre eles Adélia Issa e Caio Ferra. Segue o trecho: “Voltando ao Brasil, continuei o estudo em São Paulo, e, por vários anos, fui orientada pela cantora Adélia Issa, que muito colaborou para minha formação técnica e vocal. Também o professor Caio Ferraz, especialista e preparador de importantes intérpretes do canto lírico e popular, acompanhou-me por longos anos” (KOLLING, 2011, p. 18).

Figura 17 – Coral Infantil do “Luíza Macuco”  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Arquivo pessoal de Irmã Mária Kolling – cedido para tese. Santos/SP, 1981.

*Coral Infantil do “Luíza Macuco” – Concurso 81.*



### 6.1.2 Cursos de Liturgia e Canto Pastoral

Concomitante à sua preparação para a formação acadêmica em música, começou “a participar dos cursos de liturgia e canto pastoral que floresciam, por todo o Brasil, após o Concílio Vaticano II” (Figura 18). Estes cursos “começaram no Rio de Janeiro, com o padre Amaro, José Alves, Frei Joel e outros, no final da década de 60. Depois, logo se espalharam pelo Brasil: Recife, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte”. Irmã Míria percebe tais eventos como um “verdadeiro Pentecostes na Igreja<sup>137</sup>” e que ter participado deles “foi muito importante”. Ela relembra o que ocorria nos cursos:

Eram quinze dias de curso, apresentando novo repertório de cantos litúrgicos, aprofundando o canto gregoriano, teoria musical, regência e composição, instrumento, entre muitas outras opções. Fui para as aulas de composição, mesmo sem entender, e o professor, Frei Joel Postma, pedia para compormos partes fixas da missa, pequenas frases bíblicas... Quando levávamos o resultado, no dia seguinte, ele sempre gostava do que eu fazia e mandava repetir... Foi aí que me dei conta do meu dom, comecei a compor e nunca mais parei... Mas com o tempo também percebi que deveria buscar técnicas de compor e harmonizar, enfim, aprofundar meus estudos musicais (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 3).

Conforme Irmã Míria, “o Brasil acolheu com entusiasmo a renovação litúrgica do Concílio Vaticano II, formando músicos que começaram a produzir hinos, cantos, missas”, sendo uma “semente lançada” que continua “despontando e florescendo”. Ela, ao participar dos cursos, aprendia o repertório novo e se motivava a compor. Nesses cursos, teve como professores: “Frei Joel Postma, Pe. José Weber, Monsenhor Amaro Cavalcanti, José Alves, Pe. Jocy Rodrigues<sup>138</sup>, Raimundo Galvão<sup>139</sup>, Pe. Jayme Diniz, entre outros”.

Irmã Míria recorda que, na época da “primeira equipe<sup>140</sup>, onde o padre José Weber também participava, eram 400 a 500 participantes”, “gente do mundo inteiro”.

---

<sup>137</sup> Pentecostes é a celebração que ocorre cinquenta dias após a Páscoa, na qual os católicos comemoram a “descida do Espírito Santo”. A expressão que Irmã Míria fala não se refere especificamente à celebração, ela a utiliza como metáfora para falar de algo importante que ocorreu, tal qual um renascimento da igreja.

<sup>138</sup> Jocy Neves Rodrigues (1917-2007) padre, ressaltando-se seu trabalho pioneiro de inculturação da música litúrgica em São Luís (MA).

<sup>139</sup> José Raimundo Galvão, também conhecido como Zé Galvão (1946) é escritor, poeta, compositor e professor na Universidade Federal de Sergipe.

<sup>140</sup> Irmã Míria chama de “primeira equipe” os responsáveis pela renovação litúrgico-musical no Brasil logo após o Concílio.



Muitas religiosas estavam envolvidas e eram elas “que levavam esse material para as comunidades, espalhavam, cantavam”, já que “muitas irmãs, inclusive, trabalharam em comunidades de base<sup>141</sup>, em contato com o povo”. Para essas comunidades, “levavam gravadores, porque não havia como gravar”. Muitas canções destes encontros e várias gravações posteriores de Irmã Míria foram espalhadas por “Portugal, Itália, África e outros países”.

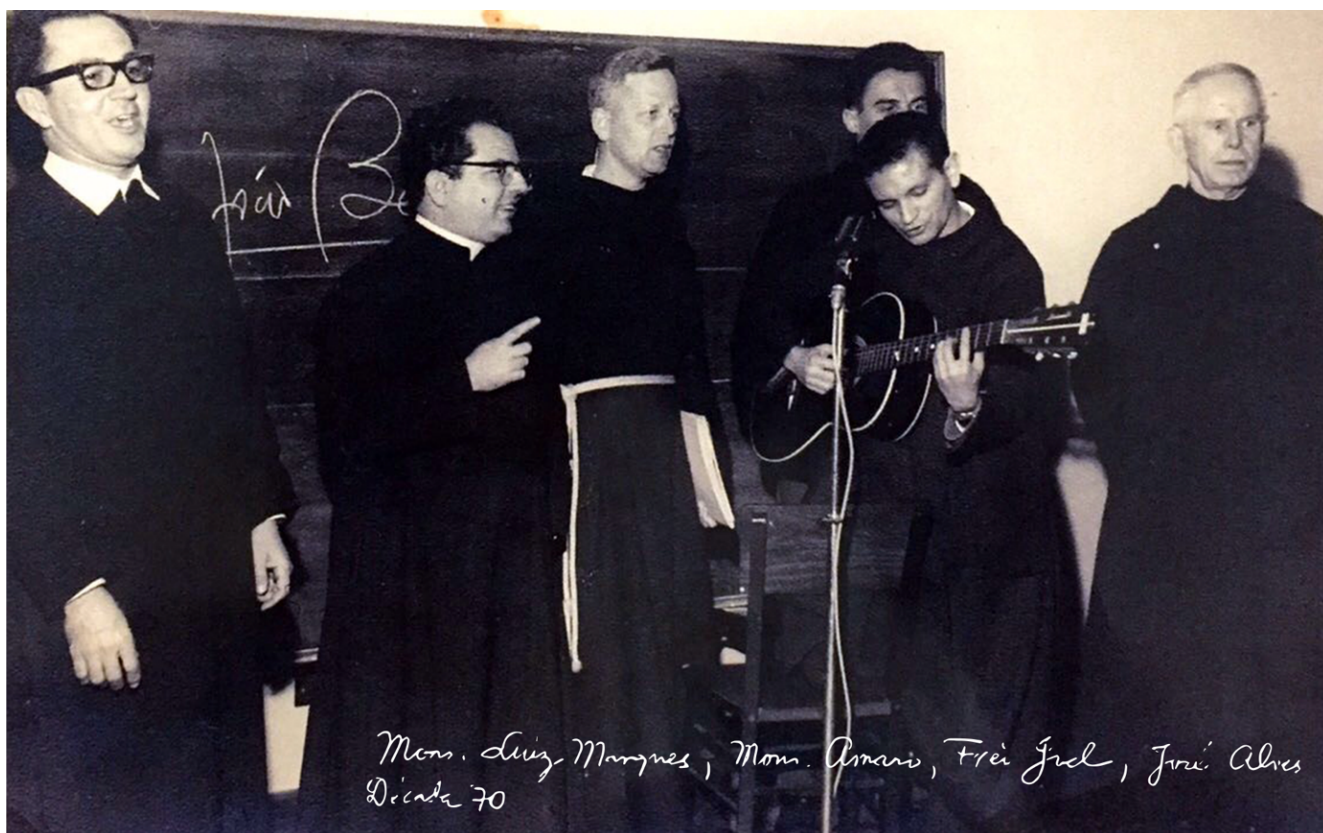


Figura 18 – Canto Pastoral (déc. 70) - Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Arquivo pessoal de Irmã Míria Kolling – cedido para tese

<sup>141</sup> As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) nasceram no Brasil na década de 60 e “são grupos de cristãos leigos, geralmente pobres, que se reúnem regularmente nas casas de famílias ou em centros comunitários, a fim de ouvir a aprofundar a Palavra de Deus, alimentar a comunhão fraterna e assumir o compromisso cristão no mundo”. Utiliza-se a expressão “comunidade” por serem “grupos formados por pessoas a partir do lugar onde moram [...] que procuram viver relações fraternas de partilha, ajuda, solidariedade e serviço”. O termo “eclesiais” é usado “por se tratar de grupos de seguidores dos exemplos de Jesus, dos apóstolos, em comunhão com a Igreja”. Utiliza-se “de base” pela sua relação com os primeiros cristãos e “porque é vivida pelo povo que está na base humana e cristã, gente pobre ou pessoas que se colocam ao lado dos pobres”. Fonte: [http://comunidade-cebs.blogspot.com/p/blog-page\\_9263.html](http://comunidade-cebs.blogspot.com/p/blog-page_9263.html)

### 6.1.3 Estudo no exterior

Em 1981, ocorreu, em São Paulo, o “Simpósio de Música Sacra”<sup>142</sup>, reunindo “quinhentos participantes, vindos de todo o Brasil”. Fizeram-se presentes conferencistas da Europa e dos Estados Unidos, “expondo como era a música litúrgica naqueles países”. Neste simpósio, ao ouvir os alemães, a Irmã Míria não teve dúvida que “se Deus permitisse, iria estudar na Alemanha e na Áustria”<sup>143</sup>. Assim, “na semana seguinte” começou “o curso de alemão no Instituto Goethe, com uma professora particular”. Passado um ano, recebeu uma “bolsa de estudos da “Adveniat”<sup>144</sup>, organização católica alemã que ajuda as missões”. Ela permaneceu “dois anos na Alemanha (Colônia e Augsburg) e na Áustria (Salzburg), de 1983 a 1985”. Lá aprofundou seus “estudos musicais, fazendo uma experiência ímpar no campo da música sacra e litúrgica”, a qual “é muito valorizada” nesses países. Considera “um privilégio” esse tempo de estudos musicais, uma “maravilhosa experiência”.

Em Augsburg (1984), participou de um seminário na Escola Greiner de Música<sup>145</sup>, “por quase um ano, específico para regentes de corais infantis”. Ao contar sua experiência, ressalta o tipo de formação alemã:

Os alemães primam pela técnica vocal e o bom canto. Não há quem não cante em algum coral ou toque algum instrumento. Desde cedo, as crianças já aprendem a ler partitura. Tudo isso foi contemplado em nosso seminário, com professores de técnica vocal (individual e coletiva), coral, instrumento, didática, enfim, uma série de áreas abrangidas. Chegamos a apresentar a

<sup>142</sup> Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira” foi realizado pela recém fundada Sociedade Brasileira de Musicologia. Fonte: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao19/marciagoulart\\_paulocas\\_tagna.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/marciagoulart_paulocas_tagna.pdf)

<sup>143</sup> No livro “Caminha e Canta” de Irmã Míria Kolling, lançado em 1995, há um texto do Dr. Antonio Alexandre Bispo, responsável pela seção de Etnomusicologia do “Institut für musikethnologische Studien e.V. da Consociatio Internationalis Musicae Sacrae” (Colônia, Alemanha), expondo as impressões que Irmã Míria causou nos participantes estrangeiros do Simpósio. Ele destaca que “sobressaiu a imagem do vivo idealismo pela causa da música religiosa, transmitida pela Irmã Míria Kolling”. “O então presidente da organização pontifícia de música sacra (“Consociatio Internationalis Musicae Sacrae”, Roma), Prof. D. Johannes Overath empenhou-se particularmente para que a Irmã Míria Kolling fosse convidada a realizar estudos com renomados compositores e mestres-capela da Alemanha”.

<sup>144</sup> A Ação Episcopal “Adveniat” foi fundada em 1961 pela Conferência Episcopal Alemã com “o objetivo de prestar auxílio pastoral a Igrejas locais na América Latina e no Caribe [...]”. Fonte: [http://www.adveniat.org/fileadmin/user\\_upload/ADV\\_spanisch/neue\\_Formulare/principios\\_e\\_diretrizes\\_2017.pdf](http://www.adveniat.org/fileadmin/user_upload/ADV_spanisch/neue_Formulare/principios_e_diretrizes_2017.pdf). Site: <https://www.adveniat.de>

<sup>145</sup> Algumas ‘aventuras musicais’ de Irmã Míria são contadas em seu *site* e no livro “Sustentai com arte a louvação”: <http://www.irmamiria.com.br/Pages/Conteudo.aspx?conteudo=7>

“Paixão segundo São Mateus”, de Bach, e o “Deutsches Requiem”, de Brahms (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 4).

Irmã Míria pondera ter tido “excelentes professores, sobretudo na Alemanha”. Ao relembrar seus estudos no exterior<sup>146</sup>, conta ter tido aula com Reinhold Lampart<sup>147</sup>, Karl Zeller<sup>148</sup>, Bärbl Hohenner<sup>149</sup>, Georg Egetemeir<sup>150</sup>. Em sua percepção, “professores particulares de piano, técnica vocal, harmonia e composição, além de um clima todo musical, foram fundamentais e muito contribuíram” para sua “experiência de vida”.

Em Augsburg (Alemanha) e Salzburg (Áustria), participou “do Coro das Catedrais”. Em Salzburg, passou “três meses no Mosteiro do Nonnberg”, onde conviveu “com as monjas beneditinas e seu mais puro canto gregoriano”.

Como religiosa, Irmã Míria teve que ir criando “uma relação de confiança” para que pudesse frequentar os cursos. Ela conta que “no começo foi mais difícil” e, “como professora, compondo, estudando música, começando a viajar”, não “dava conta” de todas as atribuições. Ela então solicitou a vivência de “um ano sabático”, a diretora geral da congregação foi “muito compreensiva” e disse-lhe: “Veja o que é bom”. Somente depois disso, Irmã Míria foi “fazer liturgia”, e participar do “Simpósio de Música Sacra”, pois considerava ter tomado “uma decisão importante”.

Após passar um período de estudos no exterior, “veio uma nova fase” de seu trabalho. Voltando ao Brasil, em 1985, continuou lecionando na escola, mas, alguns anos depois, se aposentou. Em 1989, a congregação a transferiu para São Paulo, capital, onde havia uma “vida cultural intensa, facilitando viagens, gravações, compromissos musicais pelo Brasil afora”. Irmã Míria lecionou “música, na Escola Nossa Senhora Auxiliadora, das irmãs salesianas”. Compôs, para datas comemorativas, canções infantis a serem cantadas pelo coral infantil que lá organizou, as quais foram gravadas em dois CDs. Compôs também várias músicas para missas com crianças e fez “diversas gravações com as gravadoras católicas Paulinas/COMEP e Paulus, bem como com a Editora Vozes”. Seu trabalho foi

---

<sup>146</sup> Informações sobre o nome dos professores disponível no livro “Sustentai com arte a louvação” de autoria da Ir. Míria.

<sup>147</sup> Reinhold Lampart, pianista, foi diretor da Escola de Canto e Música Albert Greiner (Albert-Greiner-Sing und Musikschule), hoje Escola de Música e Canto Mozartstadt Augsburg (Sing und Musikschule Mozartstadt Augsburg).

<sup>148</sup> Não foram encontradas informações na internet.

<sup>149</sup> Não foram encontradas informações na internet.

<sup>150</sup> Georg Egetemeir, professor de canto e de instrumentos, é chefe do departamento de canto escolar da Escola de Música e Canto Mozartstadt Augsburg.

claramente “se orientando para a música litúrgica”, com a qual ela foi “aprendendo e passando valores, mensagens de amor, cantando a vida e a fé”. Para Irmã Míria, “é Deus a razão” do seu cantar.

## 6.2 SER FORMADORA: EXPERIÊNCIA DE VIDA

No entendimento de Irmã Míria, seu papel como formadora realiza-se através do comunicar ao outro sua “experiência de vida”. Para ela, existem diferentes maneiras de ser formadora e suas canções, juntamente com suas histórias e experiências, são elementos que ajudam no processo formativo:

**M** – O que é ser formadora para a senhora?

**IR** – Bem, existe uma formação formal, acadêmica, de aprendizagem teórica. Mas há aquela do contato direto com o povo, do testemunho, da convivência, da experiência de vida, que se vai comunicando ao outro na relação espontânea, no convívio fraterno, no encontro informal... No meu caso, é mais a experiência de vida, o contato direto com o povo, as orientações e partilhas, algo que acontece no concreto da vida, na celebração litúrgica... As músicas que componho, minhas histórias de vida e experiências de Deus, partilhadas com o povo, são alguns elementos que ajudam no processo (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 9).

### 6.2.1 Comissão de Liturgia e Música Sacra de Santos

Em 1970, foi constituída, em Santos, a “Comissão de Liturgia e Música Sacra, com a participação de Pe. Lúcio Floro<sup>151</sup>, Pe. Ximenes Coutinho<sup>152</sup> e Juan Manuel Serrano Júnior<sup>153</sup>. A Irmã Míria Kolling integrava esta comissão que fazia “caderno de partituras, livrinho com os textos para o povo e uma fita cassete com os cantos gravados”. Isto “serviu de modelo e inspiração para todo o Brasil”. Anualmente, realizavam-se, em Santos, os “Cursos de Liturgia e Canto” (Figura 19).

---

<sup>151</sup> Padre Lúcio Floro Graziosi (1922-1996) foi professor no curso de Filosofia do Seminário Central e dedicou-se ao serviço pastoral na diocese de Sorocaba (SP).

<sup>152</sup> Padre Joaquim Ximenes Coutinho (1925) iniciou, na década de 60, suas atividades na diocese de Santos. Entre diversas outras funções, foi regente do coral e da orquestra de Iguape.

<sup>153</sup> Juan Manuel Serrano Júnior (1953 – 1990) nasceu em Santos (SP). Foi regente da Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo.

*Curso em Santos, com Fabretti, Pe. Lucio e Pe. Ximenes, em 1989.*



Figura 19 – Curso em Santos (1989) – Edição: Michelle Lorenzetti  
Fonte: Arquivo pessoal de Irmã Míria Kolling – cedido para tese

A equipe participava de encontros nacionais e depois levava para a diocese o material obtido. Juntos analisavam, viam o que era bom, e, a partir daquilo, faziam seu encontro, “repassando os cantos aprendidos”. Algumas vezes, era feito “um livrinho para o povo”, ou seja, para os membros da Igreja participantes dos encontros. Irmã Míria conta que “todas as paróquias cantavam os mesmos cantos, o texto e o livrinho que a cada ano” eram acrescentados como “fichas pastorais”. Os músicos tinham partituras e as gravações ocorriam na ordem em que se encontravam na ficha. Este procedimento durou mais de 30 anos, sendo anualmente aperfeiçoado.

Foi na cidade de Santos (SP) que Irmã Míria começou “a participar do canto na Igreja”, inclusive “orientando os ministros do canto” e compondo suas “primeiras missas”: “Missa da Amizade” (1971), “Missa da Alegria” (1972), “Missa Ser Presença” (1973), “Missa dos Bem-Aventurados – Paulinas COMEP” (1975), “Missa do Espírito Santo – Paulus” (1978), “Missa da Noite Feliz – Natal – Paulus” (1978). Na década de

70, ela lançou, pela Paulinas COMEP, o LP “Luz Nova se faz” e diversas missas com crianças, entre as quais, “Eu sou feliz” (1977)<sup>154</sup>.

### 6.2.2 Encontros de Liturgia e Canto Pastoral

Por terem suas melodias recebido opiniões favoráveis, especialmente nas aulas de harmonia e composição de Frei Joel Postma, Irmã Míria começou “a compor”, pois pensava: “vai ver que tenho jeito”. Nos anos 1971-1972, quando compôs a “Missa da Amizade”<sup>155</sup>, ainda “eram poucos os que compunham”. Ela gravou em um estúdio com o conjunto “Os Amigos”, “de uma forma bem funcional”. A cúria de Santos, segundo seu relato, assumiu “o selo e o custo”. Foram para São Paulo, em um “estúdio que havia na Avenida do Estado”, o Chantecler, e gravaram “o primeiro compactozinho, com uma capa de plástico”, um “LP, 78 rotações”. Cinco compactos foram gravados lá.

Aos poucos, Irmã Míria foi sendo convidada “para ministrar os encontros” e de aluna passou a professora. Ela já atuava como docente em uma escola estadual, mas não trabalhava especificamente com música. Lembra que “Cônego Amaro, o ‘santo pai fundador’ dos encontros de liturgia e canto,” referia-se a ela como a “freirinha” de hábito que sentava na frente e fazia comentários sobre as diferenças entre o canto executado e a partitura, tais como: “o senhor está cantando uma coisa, mas aqui está escrita outra”. Assim, em um “processo lento e de vida inteira”, Irmã Míria começou “a compor, estudar, ensinar”.

Há cerca de “15 ou 20 anos”<sup>156</sup>, decidiu passar a chamar de “encontros” os momentos de formação litúrgico-musical, antes denominados cursos. Tal mudança

---

<sup>154</sup> No caderno de partituras “O Senhor, minha festa” (2003), é apresentada uma coletânea de partituras dos trinta e cinco anos de dedicação da Irmã Míria Kolling à música litúrgica. Ali ela conta um pouco sobre cada um dos LPs lançados. Sobre a “Missa da Alegria”, ela escreve: “em 1972, surgiu a MISSA DA ALEGRIA, penso que inspirada por toda aquela alegria e entusiasmo de renovação que contagiava a Igreja, com os chamados Cursos de Canto Pastoral, acontecendo nas grandes capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife... e que duravam até 15 dias, com a participação de multidões... Aliás, foi num destes Cursos que me descobri e nasci como compositora”. Fonte: KOLLING, Ir. Míria T. *O Senhor, minha festa* (Caderno de Partituras): 35 anos de música litúrgica. Coletânea. São Paulo: Paulus, 2003. Disponível em: <<https://www.paulus.com.br/loja/appendix/2256.pdf>>. Acesso em 03. ago. 2018.

<sup>155</sup> Esta missa tem uma das composições muito conhecidas de Irmã Míria: “Alegres Vamos à Casa do Pai”. Na entrevista, cantou um trecho desta canção.

<sup>156</sup> Tendo como referência o ano de 2016, quando foi realizada a entrevista.

fundamenta-se no modo de pensar a transmissão do conhecimento, como apresenta este trecho da entrevista:

A gente vai crescendo, vai percebendo que, nas coisas de Deus, ninguém é mestre, ninguém é doutor, ninguém sabe... somos sempre aprendizes, missionários, discípulos. Então, há uns 15 ou 20 anos atrás, passei a chamá-los de encontros: encontro, convívio fraterno, onde eu dou um pouquinho daquilo que Deus me deu e recebo dos outros aquilo que Deus lhes deu. Assim acontece essa troca, essa partilha, esse convívio. Celebramos juntos. Eu prefiro chamar de encontro, onde todos nos sentimos irmãos, discípulos, aprendizes de Jesus Cristo. Mas realmente são mais de 45 anos. De aluna eu passei para 'professora'. Comecei a compor. E essa história toda você já sabe (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 2).

Irmã Míria visa se “doar inteiramente” e considera seu trabalho “bem exigente”. Para ela, a música é “mesmo um milagre”, porque “o povo sai feliz e com o desejo de cantar, divulgar, ajudar a comunidade” e “o encontro realmente dá frutos, é algo que acontece no concreto da vida”. Sua “alegria é sempre maior que o cansaço”. Encontros de liturgia e canto pastoral aconteceram “pelo Brasil afora, e também no exterior”: Estados Unidos, Portugal, Canadá, Japão.

Nos encontros, Irmã Míria já cantou “com muita gente”, duzentas, trezentas ou mais pessoas, mas também houve ocasiões em que se reuniram cem pessoas ou menos. Em Juiz de Fora, ela deparou-se com quinhentos participantes. Ela reforça a diferença entre um encontro e um *show* que são algumas horas “e pronto”, contemplando milhares de pessoas. Ela diz não trocar sua “vocação” e a vivência dos encontros por nenhuma “outra coisa”. Percebe que Deus a foi “conduzindo e encaminhando para esse ministério, essencial na vida da Igreja”. No contato com as pessoas, fez amizades e deparou-se com outros “pontos de vista”, que vão “enriquecendo e vão muito além de um simples encontro”, “se tornando vida”, “descobertas surpreendentes”.

#### 6.2.2.1 Organização e dinâmica dos encontros

Os encontros com Irmã Míria geralmente são solicitados por “algum bispo nas dioceses”. Ela detalha: “Às vezes os convites vêm de uma comissão de liturgia, de algum padre coordenador da liturgia. Até de alguma equipe de liturgia, leigos<sup>157</sup>”.

---

<sup>157</sup> Irmã Míria utiliza-se da concepção cristã de leigo, ou seja, são considerados leigos todos os cristãos que não receberam as ordens sacramentais nem o estado religioso. A Constituição “Lumen Gentium”

Frequentemente, o convite é feito por “uma paróquia”, sendo algo “bem interessante”. As paróquias que assumem o encontro abrem, por vezes, a possibilidade de outras paróquias participarem, de modo que “acaba atingindo mais pessoas”.

Ela sempre se preocupa em saber se a equipe organizadora conversou com o bispo, com o padre, pois “envolve uma equipe muito grande, muita coisa a ser preparada”, não sendo fácil “organizar, preparar, divulgar, fazer acontecer um encontro desses”. A fim de orientar quem a convida pela primeira vez, ela escreveu “uma espécie de circular”, com “dicas de como funciona o encontro”. Sublinha que ele “não é *show*” e sim um trabalho “pastoral, litúrgico” e afirma: “Não sou eu que canto, mas faço o povo cantar”.

Podem participar dos encontros pessoas envolvidas com liturgia, equipes, padres, não sendo eles oferecidos exclusivamente “para os músicos”.

Os encontros “não têm limite” de participantes. Irmã Míria busca fazer um trabalho “mais aberto e amplo, sempre com a preocupação de atingir os agentes”, não sendo específico só “para leitores, ministros, instrumentistas, coral”.

Os horários dos encontros são, em geral, bem intensivos, “na base de 20 horas por final de semana”. Começa-se “na sexta à noite” e se continua no “sábado o dia inteiro, domingo até o almoço ou 15 horas”. Na sua descrição, “o ponto alto é a Celebração Eucarística”, na qual se colocam “em prática os cantos aprendidos, o modo de celebrar, envolvendo toda a equipe”. Para Irmã Míria, celebrar com a comunidade “é um testemunho também”. Quando possível, “um padre ou um liturgista” assume a formação litúrgica, algo “um pouco mais teórico”.

Seguindo a dinâmica de “cantar e fazer cantar”, a formação acontece “de um modo bem prático”. Canta-se, ensaia-se e, às vezes, se faz alguma brincadeira. Irmã Míria avalia que “o povo gosta muito, porque não cansa, varia bastante”. Enquanto canta, ela orienta “a função do canto, analisando um pouco a letra, fazendo a leitura orante”. Considera ser este “um trabalho bem completo, a partir de cada canto da celebração”. Em seu entendimento, “a formação litúrgica e o ensaio do canto vêm

---

de 1964 conceitua leigo como “todos os cristãos que não são membros da sagrada Ordem ou estado religioso reconhecido pela Igreja, isto é, os fieis que, incorporados em Cristo pelo Batismo, constituídos em Povo de Deus e tornados participantes, a seu modo, da função sacerdotal, profética e real de Cristo, exercem, pela parte que lhes toca, a missão de todo o Povo cristão na Igreja e no mundo” (n. 31).  
Fonte: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19641121\\_lumen-gentium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html)



junto”. Ela avalia: “Um fim de semana é sempre pouco para tudo o que o povo deseja: ensaiar, repetir, celebrar e se alegrar”, sendo “um convívio bonito”.

#### 6.2.2.2 Materiais, repertório e acompanhamento

Irmã Míria manifesta sua preocupação em ter um material organizado para disponibilizar nos encontros e o fato de “ser professora e ter feito Pedagogia” colabora “muito nessa parte de organização”. Os “anos de trabalho e experiência” a ajudaram “a aperfeiçoar os métodos e técnicas”. Ela refere que dá “muito trabalho organizar, preparar e realizar cada encontro, começando pela escolha do repertório, digitação, contatos, envio de material, orientações”.

Sua preocupação didática estende-se a outros materiais que acabam sendo adquiridos pelos participantes, como o livro de partituras e os CDs “Cantando os Salmos e Aclamações – Ano A, B e C”, publicado pela Paulus. As partituras foram escritas à mão, “de próprio punho” e levadas para os encontros. Na década de 80, com a orientação da Igreja de “não mais cantar o chamado canto de meditação, após a primeira leitura, e sim o salmo responsorial”, Irmã Míria preocupou-se em oferecer algo neste sentido. Ela questionou-se e decidiu compor:

Como chegar ao povo e lhe dar a notícia? Tinha que oferecer algo no lugar do canto, já que Deus me dera o dom de compor. Pus mãos à obra, e comecei a melodiar os salmos, de acordo com o ano em que estávamos. O Padre Joseph Gelineau, liturgista e músico francês, muito nos influenciou com seus belos e inspirados salmos. Algo tão comovente, impossível de descrever!... As partituras, eu as escrevia à mão, e levava as melodias para os encontros. Começamos a cantar o salmo, o povo se entusiasmando e aderindo. Foi uma experiência única, essa de cantar e valorizar o salmo, com a participação do povo no simples refrão, e a salmodia, o recitativo livre, para o salmista proclamar cantando (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 7-8).

O livro “Cantando os salmos”<sup>158</sup> “foi feito de uma forma muito didática e lógica, fácil de cantar e se orientar, inclusive com os versículos e melodias de aclamações ao Evangelho, a citação das leituras e um complemento de refrãos à Palavra”.

Para os encontros, uma apostila com partituras e textos é sempre organizada. No final do material são acrescentados “um ou dois textos para reflexão”, disponibilizados como “um complemento”. Irmã Míria procura “sempre caminhar com

---

<sup>158</sup> KOLLING, Míria T. (org.). Cantando os Salmos e Aclamações (anos A – B – C). São Paulo: Paulus, 2000.

a Igreja, baseada nos documentos e orientações litúrgicas”. A Revista de Liturgia é uma das fontes usadas, sendo considerada “preciosa para quem trabalha com liturgia e música”.

Suas “primeiras apostilas foram feitas à mão”. Algumas eram reproduzidas no mimeógrafo de impressão a álcool e outras “em preto e branco”. Ela recebia materiais de outros compositores, passava a limpo, via o que era bom e divulgava em seus encontros.

Nos materiais disponibilizados, sempre incluía “uma apostila” por ela preparada e enviada com antecedência para que fosse “multiplicada aos participantes” e uma gravação. A digitação do material vinha sendo efetuada, há alguns anos, por Eurivaldo Ferreira, membro da equipe de reflexão da música da CNBB. Nos primeiros cursos, a gravação era feita durante o ensaio: “Tinha uma hora que contava 1, 2, 3 e todo mundo gravava...” Nos encontros mais recentes, a gravação tornou-se “um trabalho mais profissional”, sendo feita em um estúdio.

Nos encontros, Irmã Míria busca sempre “ouvir o povo”, ou seja, os diferentes membros da Igreja que ali se encontram. Muitos apresentam para ela “suas composições, mandam músicas”, as quais depois são por ela analisadas. Por vezes, ela mesma escreve a partitura, pois, em suas palavras, “a maioria não sabe música, mas tem o dom de compor”. Irmã Míria vincula o “não saber música” ao fato de não dominar a leitura e a escrita musicais na partitura. Ela aproveita todas as oportunidades para reforçar a importância do estudo musical.

O referido repertório é composto por “cantos diversos para a liturgia: cantos de acolhida, missas completas, partes fixas, refrãos orantes<sup>159</sup>, Maria<sup>160</sup>, procurando contemplar um pouco de tudo”. Nos encontros, ela visa levar “em conta formação litúrgica e um repertório sempre renovado de cantos adequados ao uso litúrgico”. Irmã Míria descreve o repertório de seus cursos com diversos conceitos teológicos:

Música que nos faça mergulhar no mistério de Cristo, expressando o que celebramos na liturgia, que deve ser um pouco a antecipação do céu, onde acontecerá o louvor perfeito. Um canto que nos eleve, que seja o cantar do Espírito, vazio de nós e cheio de Deus, não importando o compositor, mas que seja adequado, ajudando-nos a cantar a liturgia, como tanto a Igreja nos orienta hoje. (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 6).

---

<sup>159</sup> Ver a nota de rodapé 104 sobre refrãos meditativos.

<sup>160</sup> Irmã Míria refere-se a cantos marianos, ou seja, cantos que, para os católicos, buscam retratar um louvor a Deus pelas coisas realizadas em Maria, considerada a mãe de Deus. Existem datas específicas, na Igreja Católica para celebrar Maria, e, devido a estas celebrações, há necessidade de cantos específicos para estas datas.

Os cantos que seleciona não são só de sua autoria, havendo, por vezes, a colaboração de “mais de 25 compositores”. Ela explica: “O importante não somos nós, este ou aquele autor, mas que o canto seja bom, litúrgico, adequado e atenda à comunidade”. Diz ter “muitos contatos: compositores, músicos, gente nova, gente mais experiente”. Em uma situação, foi cantar na Arquidiocese de Ribeirão Preto e um padre belga, Estêvão Bruyland, mostrou-lhe suas composições, as quais foram contempladas na apostila da Irmã Míria.

Ela já trabalhou com “muitos e bons pianistas”, sendo acompanhada nos encontros por diversos músicos, como: André Zamur<sup>161</sup>, Frei Fabreti<sup>162</sup>, Daniel De Angeles<sup>163</sup>, Frei Telles<sup>164</sup>, Eurivaldo Ferreira, Adenor Leonardo Terra<sup>165</sup>. “Nos lugares mais próximos” prefere ir com alguém junto para que possa ficar “mais livre para cantar com o povo”, com as pessoas que participam do encontro. Ela considera seus instrumentistas acompanhadores “excelentes músicos”, “o que facilita” por estarem “acostumados a trabalhar juntos”. Quando vai ministrar cursos, em locais mais distantes, geralmente vai sozinha, pela dificuldade de os organizadores pagarem dois assessores. Nestes casos, manda “o CD e a apostila com antecedência, para que alguém estude e se prepare”. Geralmente, “dá certo” e ela tem “encontrado ótimos tecladistas”. Diz fazer “o possível para passar todas as orientações com muita antecedência”. “Depois, é confiar e assumir, entregando a Deus”. Já foi “a lugares onde ninguém sabia tocar... onde não multiplicaram a apostila”. Além do teclado, a Irmã sugere “que os instrumentistas levem violões, sanfonas, percussão, enfim, o que costumam tocar”.

#### 6.2.2.3 Custos: colaboração, deslocamento e estadia

“Como pertencente a uma congregação”, Irmã Míria sempre entrega o que recebe financeiramente, inclusive registrando isto em sua comunidade, por saber que,

---

<sup>161</sup> André Zamur, nascido em 1962 em São Paulo, é cantor, maestro e compositor.

<sup>162</sup> Frei Fabreti (1954 – 1992) foi um religioso franciscano que teve uma relação de amizade com Irmã Míria. Compositor, fez diversas de suas músicas em parceria com o letrista José Thomaz Filho.

<sup>163</sup> Daniel de Angeles (1979) é advogado e, na igreja, atua com música, arranjando, compondo e tocando.

<sup>164</sup> Frei Telles Ramon do Nascimento (1984), religioso, ordenou-se padre em 2011 na Arquidiocese de São Paulo. É cantor e compositor, tendo diversas de suas músicas gravadas pela Editora Paulus.

<sup>165</sup> Adenor Leonardo Terra (1978), regente, compositor, é mestre em música pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

enquanto está cantando, suas “irmãs trabalham, assumem outros compromissos na comunidade”. Como religiosa, foi construindo mútua confiança com suas companheiras, disto decorre que Irmã Míria lida com o dinheiro não como algo “seu”, mas “nosso”, isto é, da congregação.

Irmã Míria sente-se “sempre constrangida” ao lidar com esse assunto financeiro. “Por outro lado”, sabe que, no ambiente da Igreja, “a música custa caro, porque é algo bem específico, não são muitos os que sabem ler partitura e se dedicam a esse trabalho”. Percebe que “quanto mais comum o ofício, tanto mais barato; quanto mais raro, tanto mais caro fica”. Em sua argumentação sobre isto, expõe que a música “é uma coisa rara” e “compor é um dom muito especial”, mas “nem todos valorizam”. Para ela participar de um encontro, o mínimo é “pagarem a passagem”. Não é estipulado um preço para que o curso seja dado, mas, em geral, recebe “uma colaboração”. Quando alguém é convidado a assessorar cursos pela CNBB, é pago um “*pro labore*” e Irmã Míria diz que “procura se basear um pouquinho por isso”. Reconhece que algumas comunidades “não conseguem pagar” e, por vezes, “não se cobra do povo” ou “cobra-se pouco”, como nos casos de “uma comunidade pobre”. Em outros lugares, por exemplo, em Governador Valadares (MG), a própria Cúria efetua o pagamento. Ela lembra já ter recebido “em torno de mil, mil e duzentos reais, até mil e quinhentos” por três dias de encontro. Reforça que “é um trabalho pastoral, de Igreja, não é *show*” e que os *shows* custam “muitos mil multiplicados por isso”. Para ela, o que vale é “a alegria de servir e ver o povo cantando feliz”.

Irmã Míria explica que vai inclusive a locais onde não há possibilidade de remunerá-la, no entanto sempre solicita uma contribuição para valorizar o trabalho musical:

**M** – Mas se não podem pagar a senhora vai igual?

**IR** – Claro. Já dei vários encontros por conta de Deus: de graça recebestes, de graça também dai. Já fui pelo interior do nordeste, andei pelo Amazonas e outros lugares, e faço questão de atender o povo. Também levo material, CDs, o CD do encontro, o que sempre ajuda. O mínimo faz parte, é preciso valorizar o trabalho musical (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 9).

Quanto à estadia, não é exigente. Relata casos de “cantores e missionários” que solicitam “hotel cinco estrelas, academia”. Para ela basta “uma casa religiosa, casa paroquial ou casa de família”, sendo melhor se situada “mais próximo ao local do encontro”, para que não dependa de ninguém, para “ficar à vontade, chegar logo

e estar ali mesmo”. Irmã Míria gosta de “estar próxima” às pessoas, considerando “muito importante esse contato direto”, tendo “paciência”, ficando disponível “para contatos, fotos, perguntas”. Ela pondera: “Ninguém é mais importante que ninguém, somos todos iguais”.

Vê como uma de suas limitações (depois tida por ela como vantagem) é não comer carne, e logo avisa sobre isto a quem a hospeda, a fim de evitar constrangimentos.

#### 6.2.2.4 A aprendizagem nos encontros

Irmã Míria percebe que, muitas vezes, “há uma defasagem” entre aquilo que é orientado e aquilo que as pessoas guardam e ensinam. Ela considera ser difícil avaliar a aprendizagem. Visando minimizar isto, ela grava “os cantos num CD” e disponibiliza em seu *site*. Ao finalizar o ano, todas as músicas ensinadas e a apostila dos cursos de tal período são disponibilizadas. Considera que “não dá para você fazer uma seleção muito rigorosa” dos participantes dos cursos, pois “muitos são capazes de passar para os outros”. Entre eles, há “instrumentistas, organistas, cantores, salmistas, todos os ministérios” e “muita gente canta afinado, aprende bem os cantos”. Em seu entendimento, o ideal seria depois de ensaiar tudo, recomeçar para “fixar e saborear”, “cantar, deixar de lado, voltar”, “ir aprendendo”, “curtindo”, “repetindo”, “mas infelizmente o tempo não dá”.

A dificuldade em avaliar a aprendizagem advém também do fato de ela não acompanhar o processo posteriormente. Percebe que, ao voltar no ano seguinte, em algumas comunidades, muitos “cantam os cantos certinho”, mas também há lugares “onde ninguém lembra os cantos ensinados”. Há casos de pessoas que participam do encontro, mas que não repassam para a comunidade o que aprenderam.

Quando surge alguém que aparenta não ter muita facilidade com a música, busca incentivar, orientar, porém isso mostra-se “complicado”, pois “exige muito cuidado e discernimento”. Percebe “falta de continuidade dos participantes, de ano para ano muda muito”, em consequência as “dúvidas, perguntas e questões” se repetem, “sem aprofundar muito e aprender um repertório”.

### 6.2.3 O músico litúrgico e outras reflexões

Irmã Míria expõe diversas facetas de um músico litúrgico: anunciar “Jesus Cristo e não a si mesmo”; ser “como João Batista, que aponta o Cordeiro de Deus” (referência ao personagem bíblico que anunciou a chegada de Jesus); ter “vivência cristã e litúrgica; buscar formação litúrgico-musical, sobretudo os documentos da Igreja, que são preciosos e não podem ser ignorados”. Algumas condições, como “estudo técnico, a teoria musical e a prática do instrumento”, são ressaltadas por ela como necessárias para que o ministério seja exercido com “competência, critério e discernimento”. Tudo visando promover uma “participação plena, ativa e frutuosa de toda a assembleia”.

Ela especifica o pensamento de Gelineau, em seu livro “Os cantos da missa no seu enraizamento ritual”, a fim de reforçar que os músicos precisam “ter noção do mistério” que se celebra na liturgia, para que não se toque e cante “qualquer coisa, de qualquer jeito, sem participar de fato”. Ela explica que, de acordo com Gelineau, os músicos só deveriam se colocar a serviço, ou seja, “ser ministros, após sólida formação litúrgica”, percebendo e saboreando a liturgia, “penetrando-lhe o verdadeiro sentido”.

“No caso do compositor, a obra deve vir em primeiro lugar, pois o autor passa, mas a obra permanece”. Ela relembra sua estadia de três meses em Moçambique, África, em 2011, quando, em certa ocasião, ouviu, na catedral de Nampula, as pessoas, no momento da comunhão, cantarem, com entusiasmo, um canto de sua autoria, sem nem saberem que ela “existia e estava lá”.

Irmã Míria considera que “há muito que aprender do passado”. Preocupa-se com “a tendência ao descartável, do simplesmente produzir e consumir”. Ela recorre à citação da “Constituição *Sacrosanctum Concilium*, sobre a Sagrada Liturgia”, na qual a música sacra é vista como tesouro de inestimável valor, para reforçar a ideia da necessidade de “conservar e desenvolver” a música, pois “é o antigo e sempre novo”. “A música litúrgica, que expressa a Palavra de Deus, o Mistério da nossa salvação, não é passado. É hoje que Deus nos faz seus apelos de conversão. Hoje não fecheis o vosso coração, mas ouvi a voz do Senhor<sup>166!</sup>”

---

<sup>166</sup> Salmo 94.

Ao comentar o repertório litúrgico-musical, expõe que ele “deve ser bem escolhido e preparado, contemplando os diversos tempos do ano litúrgico, dosando o antigo com o novo, fazendo memória dos cantos na alma do povo, repetindo os cantos de tempos em tempos”.

Para Irmã Míria, a ‘questão da mídia’ deveria ser “revista e estudada” já que a internet e a televisão acabam orientando, dando formação litúrgica e vocal, porém algo que, em sua opinião, nem sempre é “adequado”, contradizendo “aquilo que deveria ser a liturgia, o canto litúrgico”. Em seu entendimento, a reflexão deve ser feita, pois não se consegue atingir as comunidades com a mesma força que as mídias. Tenta-se fazer “o possível para orientar, mas não tem um alcance em termos de Brasil”. Deveria ser um trabalho “de mutirão, de formação, de igreja, de CNBB, um trabalho permanente”. Ela diz sentir-se “um grão de areia”, mas busca realizar o possível. Ela explica: “a força está mesmo nos meios de comunicação”.

Em sua percepção: “o que se canta na liturgia não se canta em outro lugar, num *show*, num palco”, havendo “diferença do canto litúrgico e de um canto de mensagem, um canto qualquer”. Considera que hoje há “muito intimismo, subjetivismo, sentimentalismo”, e a “referência, no canto litúrgico,” deveria ser Jesus Cristo e não os cantores.

Irmã Míria explica que “a música litúrgica não é separada da liturgia”, sendo dela “parte integrante”, “essencial”. Torna-se necessário, portanto, “aprofundar a liturgia”, conhecendo e compreendendo “o sentido litúrgico da música, que está a serviço dessa liturgia”. Por se tratar de uma música “específica, a serviço da liturgia”, a música litúrgica exige “conhecimento, estudo e formação”, “devendo levar em conta a Palavra, o tempo litúrgico, os momentos rituais da ação litúrgica, uma vez que ela faz parte integrante da liturgia”. Música e liturgia, andando juntas, assumem a função de “estar a serviço do mistério da fé” que é celebrado.

As viagens internacionais por ela realizadas colaboraram para que conhecesse outros modos de fazer música na liturgia. Pensa que “algo a ser melhorado”, nas comunidades, é “ter um dirigente de canto e fazer ensaio com o povo antes da celebração”. No Canadá e nos Estados Unidos, ela se impressionou como toda comunidade sabe as músicas, havendo “um pequeno grupo” sustentando o canto e um dirigente fazendo “gesto discreto” e “convidando a assembleia a cantar”. Este não fica “animando e fazendo *show*”, mas “olhando para o povo, convidando-o a participar”.

Mostra-se preocupada com a participação das pessoas na missa. Entende que os músicos deveriam chegar com antecedência à celebração para “fazer um ensaio orante<sup>167</sup> com o povo”. Ela orienta como isto pode ser feito:

Passar no meio do povo, com o microfone sem fio, olhos nos olhos, e fazê-los cantar. Você tem que saber o repertório, os cantos, as melodias, não pode improvisar. Ensaiar o “aleluia”, o refrão do salmo, o santo, as aclamações<sup>168</sup>... Deve estar tudo preparado e sabido na sua mente, de modo que possa fluir e acontecer na hora do ensaio. Então são essas algumas dicas concretas. (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 11).

#### 6.2.4 Investir na formação litúrgico-musical, técnica e dom

Irmã Míria observa que talvez “falte investir mais na formação litúrgico-musical” nas comunidades, pois há “muitos valores musicais despontando, jovens com talento, e que devem ser incentivados, orientados, acolhidos”. Ela relembra “experiências emocionantes nesse sentido”:

O que me deixa muito feliz são os jovens, meninos músicos, talentosos, que fui descobrindo nos encontros, e hoje compõem, estudam música, são regentes. O jovem Gilson Celerino, que vai participar do nosso Encontro de Compositores, é um exemplo. Eu cantei lá no Recife e ele me acompanhou ao teclado. Comentei: ‘Gilsinho, você é o Bach dos nossos dias...’. Incentivei-o a estudar música. Ele foi para a Alemanha, onde estudou por sete anos. Isso me deixa muito feliz. Como ele, há muitos outros, excelentes. Importante descobrir e incentivar novos valores. (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 13).

A ‘descoberta’ de músicos é tão importante para Irmã Míria que isso se reflete no modo como os próprios músicos por ela formados se identificam. Pelo contato com alguns deles, no Encontro de Compositores da CNBB, em 2016, tive acesso a uma postagem na rede social Facebook, na qual, os formadores que passaram pelos cursos da Irmã são chamados de “Família Kolling” (trecho e foto registrados no Diário de pesquisa, 16 de novembro de 2016).

Segundo Irmã Míria, “ainda é pouco” o investimento na formação. A formação litúrgico-musical no Brasil ainda “é bem falha, quase inexistente”. Ela vê o ensino de

<sup>167</sup> Irmã Míria aborda a questão do ensaio (e o que poderia ser compreendido por ensaio orante, por mais que não utilize este termo especificamente), em seu livro “Sustentai com arte a louvação” (2011, p. 186). Ela considera fundamental que, para as pessoas participarem bem da celebração, os cantos sejam ensaiados, “reservando o tempo antes da celebração para aquecer a voz e o coração do povo celebrante, criando clima de oração, ambiente orante, evitando distrair e dispersar a comunidade”.

<sup>168</sup> São citadas algumas partes que têm música na missa.



música, nas escolas, como “coisa rara e precária”, preocupando-se com as portas dos cursos de música que vão sendo fechadas.

As comunidades paroquiais deveriam investir mais na formação litúrgico-musical dos seus agentes. Por um lado, proporcionar o estudo, conhecimento e formação, mas por outro, exigir compromisso, empenho, vivência e participação. Sabemos que os recursos e possibilidades musicais e culturais, de modo geral, são poucos nas nossas cidades, também em termos de Brasil. (Entrevista 1, Irmã Mária Kolling, 23/04/16, p. 10).

Em sua opinião, “nos contentamos com muito pouco. Saber alguns acordes no violão já resolve, basta... na verdade, empobrece”. O ideal seria ter “junto às paróquias uma escola de música, como têm os evangélicos”, porém, há “falta de professores, formadores, gente capacitada para ministrar o curso básico – teoria, técnica vocal, instrumento, solfejo... o básico enfim, além da formação litúrgica”. Isso tudo constitui um desafio que requer “coragem e ousadia”, “paixão e entusiasmo” e “estar em Deus”.

Durante sua experiência na Alemanha, melhor compreendeu o ‘funcionamento’ da formação, pois, neste país, “há cursos superiores de música – faculdades e universidades – voltados para a música de igreja, música sacra e litúrgica”. Aqueles que “tocam, dirigem corais, cantam com a comunidade” são preparados academicamente. Lá a formação desenvolve-se em diferentes níveis:

A formação compreende três níveis: capelas do interior (curso C), igrejas maiores, nas cidades (curso B) e finalmente as basílicas e catedrais (curso A). As comunidades e igrejas evangélicas investem bem mais do que nós, católicos. São corais, orquestras, instrumentistas, cantores, preparados na escola que mantêm junto à igreja. A educação musical se inicia com as crianças. (Entrevista 1, Irmã Mária Kolling, 23/04/16, p. 11).

Para Irmã Mária, é fundamental “a formação litúrgico-musical nas casas de formação<sup>169</sup>. Não só como teoria, mas sobretudo como prática e vivência do mistério, pela celebração”. As pessoas não podem se “contentar com o mínimo nas coisas de Deus, que sempre merece mais, vai além do nosso humano saber e fazer. Para a sagrada, divina liturgia, um canto também santo, digno e belo!” Retomando o pensamento dos antigos padres da Igreja, ela ressalta a importância do canto e a relação com a fé: “*Querem saber o que cremos? Venham ouvir o que cantamos!*”

---

<sup>169</sup> As casas de formação são os locais destinados à vivência dos religiosos, tais como seminários e conventos. Geralmente são locais onde eles moram, convivem com outros religiosos e ali aprofundam seu caminho de fé.

Neste processo, Irmã Míria vê o músico com “um dom especial”, como alguém que exerce “uma função bastante específica” “que exige longa formação” e considera “muito importante” sua valorização. Para ela, “não se improvisa um músico” e sua formação é um “processo contínuo e sempre inacabado”, requerendo constante atualização e estar “aberto ao novo, à mudança, às exigências da Igreja e da música litúrgica”.

Em suas viagens pelo Brasil, Irmã Míria deparou-se com a realidade de “cidades do interior, onde o padre ou o grupo de canto gostaria de investir e formar os ministros, mas infelizmente não há quem os oriente”. O importante, sob seu ponto de vista, é o instrumentista saber “o mínimo para acompanhar o canto do povo” e, quando isso não for possível, que se cante ‘à capela’. A voz humana é “o mais importante instrumento, uma vez que carrega a Palavra, expressa o texto sagrado”. Apesar de existirem esses locais com pessoas quase sem formação, Irmã Míria reconhece “bonitas iniciativas pelo Brasil afora”, “de norte a sul”, através de “cursos de teoria musical, solfejo, harmonia, instrumento, técnica vocal, prática coral, leitura do salmo, desejo de aprender, escolas de música”.

Alguns de seus amigos lhe enviam, por correio, algum um refrão por eles composto. Ela busca orientar, aproveitar algo dali, sempre incentivando “a estudar música”. Corrige e faz revisão de muitos trabalhos musicais. Em seu entendimento, “não importa compor muito, mas que seja inspirado, uma música mais elaborada”. É necessário “ter técnica, estudo mesmo” para lidar com harmonia, colocar vozes, “pois isso exige conhecimento musical”, por exemplo, conhecer as regras de harmonia para a condução de vozes. “Não basta a inspiração, é necessária a técnica”. Ela identifica como o “grande problema” “os textos mal feitos”, com “erros de concordância, falta de unidade do tema, mistura de ideias, enfim, algo impossível de musicar”. “Quando a poesia é boa, facilita até a inspiração. Compõe-se muito, mas aproveita-se pouco”.

A “experiência musical”, segundo Irmã Míria, é algo “espiritual, que toca as fibras mais íntimas do nosso ser, vinda do Divino Músico”, o que complica o uso de palavras para explicar. Mesmo com dificuldades para expressar em palavras, ela exemplifica alguns modos como podem ocorrer as ‘inspirações’ para a atividade composicional: a partir da “Palavra de Deus”, “da própria liturgia”, “das experiências de vida”, “dos sentimentos de dor e de alegria”, “dos encontros”. Finaliza esclarecendo que “não há receita” para tal ação, por ser gerada “no Coração de Deus que toca o nosso... no sopro do seu Espírito que nos dita sua divina melodia”. Irmã Míria explica

que é algo que “acontece misteriosamente, como um lampejo de luz, um motivo inicial, que depois é trabalhado, burilado, completado”, sendo feito, como “Beethoven já dizia”, de “10% de inspiração e 90% de transpiração”. Devido a isso, tornam-se necessários “formação e estudo, investimento e trabalho” contínuos, pois nunca se está pronto, sendo permanentemente requerido o aperfeiçoamento.

Irmã Míria percebe que “o dom, a música é coisa de Deus e só pode vir dele” e argumenta convidando a olhar para “os gênios da música erudita”. Ela tenta imaginar como os artistas são recebidos no céu e comenta sua curiosidade dizendo que “a música só pode vir de Deus”:

Uma coisa que me deixa tão curiosa: um Cláudio Pastro que acabou de entrar no céu, um regente como Claudio Abbado ou Kurt Masur, que chega no céu, um artista... Como são recebidos? Dá para imaginar a liturgia do céu, o coro dos anjos e santos?... Que lindo! Então a música só pode vir de Deus. É Deus que dá os dons, a começar pela vida e depois uns privilegiados que têm o dom da música. Um mistério. Milagre inexplicável. Você sabe que agora tive o privilégio de ver e ouvir o Andrea Bocelli, em Aparecida. Emocionante! Comparei-o ao nosso João Carlos Martins, que é outro milagre de Deus. Os dois deviam ser abortados. Então isso não é milagre de Deus? (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 14).

Irmã Míria descreve a música como “um milagre”, no qual a própria vida do artista mistura-se com a arte, refletindo a beleza. Ela explica:

Cantando com o povo, eu brinco que se a música já é em si um milagre, uma maravilha de Deus, um dom magnífico, quanto mais você poder cantar para Deus a letra que é Dele mesmo, uma letra divina, a Palavra de Deus. Daí a importância da voz, que a voz expressa a própria palavra divina. Se o cantar espanta os males, imagine o cantar para Deus. É dom divino, que me faz lembrar o poeta e místico indiano Tagore, que pedia: ‘Senhor, fazei da minha vida uma coisa reta e simples como a flauta de bambu, que tu possas encher de música’. Para expressar que nós somos apenas instrumentos, artífices, artistas, intérpretes do Divino Músico, autor de todos os dons. Amo a Carta que o papa João Paulo II escreveu aos artistas, sobre o tema. É demais! Temos que refletir em nós, através de nós, a beleza, o amor, a música que é Deus. A arte, a beleza, passa por nós e nós temos que ser espaço e expressar Deus, ajudar a mergulhar em Deus e não parar em nós. Não somos nós os importantes, na música litúrgica, mas Jesus Cristo é o centro, o Amado, o Divino Músico. (Entrevista 2, Irmã Míria Kolling, 12/11/16, p. 15).

Irmã Míria utiliza a ideia de Santo Agostinho e de outros Padres da Igreja para reforçar a relação entre a vida do artista e o canto: “Quereis cantar e não sabeis? Cantai com a voz, a mente, os lábios e o coração... e sede vós mesmos um canto vivo de louvor a Deus!”

Logo após expor seus argumentos, Irmã Míria refletiu que “realmente depende muito das oportunidades, da família, da escola e também da própria pessoa, do ambiente, do buscar, correr atrás, estudar, ter garra”. Ela não encontra “explicação lógica”, mas vê a música como “algo muito especial” que sempre acompanhou “o ser humano em todas as culturas” e “faz parte do nosso ser”.

### **6.2.5 Cantando o eterno louvor**

Na vida de Irmã Míria foram “mais de 45 anos de composição e serviço à música litúrgica”. Seu trabalho “foi aos poucos se delineando, expandindo e fortalecendo”. Ela se dizia impulsionada pela “paixão por Jesus, a paixão pela Igreja e a paixão pela liturgia, pelo povo de Deus”, porque via a liturgia como “o coração da Igreja” e a música como “o coração da liturgia”. Para ela, “a Igreja se reconhece, mostra o seu rosto como Igreja quando celebra a liturgia de Jesus Cristo” e é “pura alegria” “ver o povo reagindo, cantando feliz, melhorando a celebração”, buscando formação. Alguns encontros tornaram-se “puro prazer, alegria infinita”, por não haver “nada mais bonito e divino do que cantar as maravilhas do Senhor”.

Na época da segunda entrevista, Irmã Míria estava encantada com a leitura do livro “O sentido espiritual da Liturgia” de Goffredo Boselli e recomendava que todos o lessem. Em sua concepção, o “aprendizado não tem fim, não tem limite”. Lembrando os documentos da Igreja, explica que a liturgia “deve começar aqui e nos levar para o céu, antecipar o que vai ser a liturgia do céu” e que isso deve ser compreendido, experimentado e mais intensamente vivido.

Foram diversas suas “aventuras musicais”<sup>170</sup>, mais de 600 obras musicais<sup>171</sup>, LPs e CDs gravados, livros de partituras, diversos encontros assessorados no Brasil e no exterior<sup>172</sup>. Só em 2016, ela passou por mais de vinte cidades. À época da entrevista, Irmã Míria havia sido “convidada para cantar nos Estados Unidos”, na Filadélfia, “e provavelmente em Boston”, em maio de 2017. Ela recebera os convites de um padre missionário que a conheceu, quando estava de férias na Diocese de Luz (Padre Jonas Moraes), e de outro padre que a conheceu em um retiro.

---

<sup>170</sup> Expressão utilizada por Irmã Míria, em uma das sessões de seu *site*, para contar suas histórias com a música. Fonte: <http://www.irmamiria.com.br/Pages/Conteudo.aspx?conteudo=7>

<sup>171</sup> Informação retirada do *site*. Fonte: <http://www.irmamiria.com.br/Pages/Conteudo.aspx?conteudo=2>

<sup>172</sup> Segundo o levantamento de Marco Campos, foram cerca de 600 encontros coordenados por Míria.

No dia 5 de maio de 2017, aos 77 anos, Irmã Miria Therezinha Kolling faleceu, em São Paulo, durante uma cirurgia do coração. Ela havia sofrido um infarto duas semanas antes. A morte, tratada por ela com naturalidade nas entrevistas, seria a continuidade do seu canto, seu “eterno louvor”<sup>173</sup>.

Não faz muito tempo, o genial maestro e regente alemão Kurt Masur nos deixou. Esteve, algumas vezes, em São Paulo e eu tive o privilégio de assistir a alguns dos concertos regidos por ele. Indizível! Tem razão quem disse que onde terminam as palavras começa a música... Quando ouço e vejo estes gênios – compositores, regentes, intérpretes - me sinto um minúsculo grão de areia na imensidão do mar musical... Mas o importante é dar o melhor de nós, fazer a nossa parte, ser fiéis à nossa missão, ensaiando na terra o celebrar perfeito do céu, onde cantaremos o eterno louvor, o canto novo do aleluia e do amém diante do Cordeiro... (Entrevista 1, Irmã Míria Kolling, 23/04/16, p. 12).

---

<sup>173</sup> Por ocasião de sua morte, diversas homenagens foram feitas. Uma delas, em vídeo, organizada pelos Músicos Católicos da Baixada Santista, mostra fotos de diversos momentos da vida de Irmã Míria. <https://www.youtube.com/watch?v=H5EABstwcwk>  
Outras homenagens, como apresentações musicais foram prestadas. O coro da diocese de São José dos Campos (SP) ganhou um novo nome: Coral Ir. Miria Therezinha Kolling - Diocese de São José dos Campos. Fonte: <https://www.facebook.com/coraldiocesescj/videos/169326670403142/>

# Ney Brasil Pereira

---



Figura 20 – Tessituras – Padre Ney Brasil  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Fotografia retirada da filmagem da entrevista, Porto Alegre/RS, 29/07/2016.  
Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti

## 7 PADRE NEY BRASIL PEREIRA

*Nos tempos em que comecei, não havia Xerox. Peguei o tempo em que, quando precisava de duas partituras, tinha de escrever as duas, à mão. Passava noites, principalmente depois do Concílio, a escrever e copiar partituras, por exemplo, para orquestra. Para coro, já havia a reprodução em mimeógrafo, mas a perfuração do estêncil era muito trabalhosa. (Entrevista 1, Ney Brasil Pereira, 29/07/16, p. 10)*

### 7.1 FORMANDO-SE PADRE E MÚSICO

#### 7.1.1 Práticas de canto e de instrumento no meio religioso

Padre Ney Brasil Pereira, natural de São Francisco do Sul (Santa Catarina), “uma pequena cidade histórica”, situada “numa ilha”, nasceu em 4 de dezembro de 1930. “Com oito anos e meio” mudou-se para a capital do estado, Florianópolis, “que era também, em 1939, uma cidade bem pequena”. Foi ali que Padre Ney Brasil teve contato “com o pároco da Catedral de Florianópolis, que era meio músico”, o qual lhe deu a oportunidade de “cantar em público”, fazendo solo. Padre Ney recorda: “Foi uma peça muito interessante que eu cantei, com acompanhamento de piano, no teatro paroquial”. De Florianópolis, partiu “para o seminário de Azambuja<sup>174</sup>, em Brusque”.

Padre Ney apresenta-se como “padre há 60 anos”. Lida “com música, cantando, desde pequeno”, quando era “menino soprano, pelos 7, 8 anos de idade”. Ao fazer as contas, descobre que há “praticamente 80 anos” está envolvido com música, “porque desde muito cedo” começou “a cantar”.

Embora “não tivesse incentivo da família para a vocação sacerdotal”, desde que se conheceu “por gente queria ser padre”. Padre Ney “gostava muito de ir à igreja” e sua “família não se opôs”. Ao entrar no “Seminário de Azambuja, em Brusque”, “com 11 anos”, teve “a oportunidade de encontrar [ali] uma escola de música”. De acordo com sua descrição, “naquele tempo os seminários menores eram escolas de música”, onde “se praticava a música coral, gregoriana, o canto religioso comum, e instrumentos”. No seminário, ele tornou-se “solista do coro”.

---

<sup>174</sup> Site do Seminário de Azambuja: <http://azambuja.org.br/seminario/>

Em relação à aprendizagem de um instrumento musical, Padre Ney menciona que “naquela época, o instrumento comum era o harmônio”. Ele conta que “com 12 anos” teve “a oportunidade de começar a aprender o harmônio”. Recordar-se que cedo, “pelos 16 anos”, começou “a compor, a fazer arranjos”. Considera que “no começo era bastante autodidatismo”, ou seja, “aquilo que os padres músicos iam passando” ia sendo absorvido. Teoria musical se estudava “relativamente pouco”.

Padre Ney Brasil, após estudar Teologia em Roma<sup>175</sup>, foi ordenado presbítero em 25 de fevereiro de 1956. Sua ordenação ocorreu na Basílica de São Paulo Extramuros, situada nesta mesma cidade.

### 7.1.2 Estudo no exterior e o Concílio Vaticano II

Depois de ser ordenado padre, obteve “uma bolsa, nos Estados Unidos,” pela Fullbright Foundation<sup>176</sup> para estudar música<sup>177</sup>. De 1962 a 1963, “por dois semestres,” frequentou “a faculdade de música da universidade de Duquesne, em Pittsburgh”, onde frequentou “todos os cursos que eram possíveis fazer”. Segundo Padre Ney, “não deu para fazer mestrado lá”, porque seu “tempo de bolsista era só de um ano”. Ele recorda que o ano de estudos em Pittsburgh “foi um sonho”, porque pôde “desfrutar da excelente Orquestra Sinfônica local” que fazia “frequentes concertos”. O nome do regente permanece em sua memória: “William Steinberg”, um “especialista em Beethoven e nos românticos”. Na cidade em que residiu, “havia ópera frequentemente”, cerca de “duas vezes por mês”. Por morar perto de “Filadélfia e Nova York”, teve “a oportunidade de apreciar várias óperas, com grandes intérpretes”. Nessas cidades, participou “dos ensaios e apresentação da grande “Missa em Dó menor” de Mozart, da “Paixão de São Mateus” de Bach” e de “um “Poema Sinfônico” de Berlioz”.

No período em que esteve nos Estados Unidos, envolveu-se com a música na universidade, onde cantou no coro e fez “cursos de órgão, de piano” e “de

---

<sup>175</sup> Padre Ney Brasil Pereira possui graduação em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (Itália, 1952 – 1954), mestrado em Teologia pela mesma universidade (1954 - 1956) e mestrado em Ciências Bíblicas pelo Pontifício Instituto Bíblico (1970 - 1973). Fonte: <http://lattes.cnpq.br/0286021647797137>

<sup>176</sup> “Fullbright” é um programa de bolsas de estudo, fundado em 1946 pelo senador J. William Fullbright.

<sup>177</sup> Segundo Besen (2017, p. 79), padre Ney ficou sabendo, em 1961, “que o governo americano estava oferecendo bolsas da *Fulbright Foundation* para latino-americanos com menos de 35 anos, que, tendo proficiência em inglês, se candidatasse para uma especialização”. Era uma bolsa com duração de um ano que incluía passagem, curso e estadia.



orquestração” nos níveis “inicial e também avançado”. Estudou “a prática de todos os instrumentos da orquestra, da banda: as cordas, as madeiras, os metais, a percussão”. Segundo Padre Ney, “o que dava para fazer”, ele fez.

Padre Ney não mais manteve contato com seus professores, mas considera que “eram excelentes professores”, de “muita qualidade, muita seriedade, muito bons”. Ele conta que a faculdade de Duquesne “não era uma das mais famosas”, porém “o nível acadêmico era excelente”, lembrando serem oferecidas as disciplinas de “história da música, harmonia, composição”<sup>178</sup>. Recorda “que o professor de composição insistia muito na criatividade, na harmonia moderna”. Ele chegou a exercitar a composição, mas, “por motivos práticos”, quando voltou ao Brasil, teve que fazer uma “música mais tradicional”. Segundo Besen (2017), Padre Ney Brasil residiu em uma paróquia em Duquesne. Lá celebrava diariamente em latim e atendia confissões. Seus sermões eram em inglês. Durante sua estada em tal paróquia, recebeu doações financeiras, as quais economizou e, em seu retorno ao Brasil, adquiriu “um toca-discos Philips e dois pianos Picron, que doou ao Seminário de Azambuja” (BESEN, 2017, p. 86).

O Concílio Vaticano II desenvolveu-se, em Roma, enquanto ele estudava nos Estados Unidos. Padre Ney descreve: “O Concílio começou em 1962 e, em 63, já foi aprovada a constituição “*Sacrossantum Concilium*”, com aquela guinada de praticamente 180°, da liturgia do latim para a liturgia em vernáculo”. Em sua percepção, “essa decisão do Concílio, talvez, sem os padres conciliares se darem conta, forçou a criação de uma nova música da Igreja”. Isto significa que: “foi necessário criar uma música sacra nova, não mais chamada ‘sacra’, mas, agora, música ‘litúrgica’, com a participação do povo”. Ela era expressa “nas várias línguas”, substituindo a música “que tinha quase seus dois mil anos de tradição, expressa em latim”. Padre Ney comenta que, “na liturgia em latim, o texto era fixo, direcionado. Cada missa devia ter sua entrada em gregoriano, seu Kyrie, seu Glória, enfim, o Graduale, essas coisas todas”. Como resultado, “com a música e liturgia em vernáculo, a ‘coisa’ tornou-se muito mais livre, possibilitando muita criatividade, e improvisação ao mesmo tempo”. Padre Ney compara a música litúrgica na Europa e no Brasil, explicando que “na Europa, após o Vaticano II, a música litúrgica manteve

---

<sup>178</sup> Segundo Besen (2017, p. 80), padre Ney cursou “harmonia, contraponto, composição, arranjo orquestral, regência coral, impositação vocal, história da música nos vários períodos, estudo prático de cada grupo dos instrumentos da orquestra (cordas, sopros, metais, percussão), piano, órgão...”.

certo nível de qualidade acadêmica”, enquanto, “no Brasil, houve muita improvisação e, musicalmente, pouca qualidade”. Ele relata que, no período imediato pós-Concílio, no Brasil, houve “um certo confronto entre os músicos da música acadêmica e os da música pastoral”, no qual eles se criticavam mutuamente. Ao avaliar a “produção musical litúrgica” nos cinquenta anos posteriores ao Concílio, ele observa haver um repertório vastíssimo. Ele pondera que muita “coisa se compôs” e que “não se criou um repertório mais ou menos semelhante ao do gregoriano”, o qual se encontra no “Liber Usualis”<sup>179</sup>. No Brasil, houve “a tentativa da CNBB” no que se refere a um repertório, mas, segundo Padre Ney, o “Hinário Litúrgico” tem “suas qualidades e seus defeitos também”, pois “pelo menos ali” está registrado um “bom número do que se tem composto”. Ele conta que o repertório continua a ser construído e exemplifica com sua participação no “Canto Pastoral”, em Porto Alegre, o qual acontece “há mais de 45 anos”, com “uma porção de composições novas, lançadas”, em sua avaliação, “algumas com mais qualidade musical, outras, menos”.

## 7.2 SER FORMADOR

Padre Ney Brasil Pereira entende que ser formador “é transmitir não apenas teoria, mas vivência”, é “ter aquele dom, esse verdadeiro carisma, de um formador”. Há cerca de 70 anos, vem “compondo e regendo, lidando assim com formação musical”. Ele é “professor universitário, mas não de música”. Sua “área acadêmica é a Exegese Bíblica” e nunca se considerou “um professor entusiasmante”. Ele julga “um conhecedor da matéria, exigente até certo ponto, mas não entusiasmante”. Padre Ney diz saber que seus alunos “guardam boa lembrança” dele, apesar de brincar usando a expressão “ranzinza”. Ele avalia que, na faculdade de teologia, “falta uma seção de música”.

Conforme Padre Ney, “há uma carência muito grande, em nosso país, de cursos de música litúrgica”, pois, “para haver música litúrgica, é preciso também conhecer a música”, o que envolve: “teoria, história da música, música clássica, enfim, música”. Ele relembra os diversos períodos musicais brasileiros e vê diversos autores

---

<sup>179</sup> “Liber Usualis” foi um livro usado na Igreja Católica para o canto gregoriano. Foi compilado pelos monges da Abadia de Solesmes (França). Contém cantos usados na missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei) e cantos para a Liturgia das Horas.

como “bons músicos”, citando: “música clássica, o chamado Barroco Mineiro, da segunda metade do século XVIII; Carlos Gomes, do século XIX; Villa-Lobos, do século XX”. Padre Ney ressalta que, a fase pós-conciliar contém “boas composições”, como “uma Missa de Ernani Aguiar<sup>180</sup>”, porém acredita que “isso não tem sido valorizado”.

### **7.2.1 Retorno ao Seminário e Cursos de Canto Pastoral**

Padre Ney, recebeu sua formação musical “no seminário” e “a formação acadêmica nos Estados Unidos”. Após dois semestres no exterior, voltou ao seminário, onde compôs muito. Apesar de o Concílio não ter proibido “cantar em latim”, “depois do Concílio, foi necessário refazer todo o repertório litúrgico, antes em latim, agora, em vernáculo”. Então, nestes anos, Padre Ney compôs “muita música para coral”, focando o repertório em festas litúrgicas, como “festas de Nossa Senhora, festas dos santos” e na Semana Santa.

“A partir de 1965”, começou “a participar dos cursos de canto pastoral do Rio de Janeiro e de São Paulo”, sendo “companheiro de músicos como o Frei Joel Postma, que ainda vive, que é um excelente músico, de boa formação musical-acadêmica, na Holanda”. Lembra-se também do “padre José Alves, falecido, no Rio de Janeiro, que era um pouco autodidata, mas, de certo modo, um gênio, genial, que compôs coisas muito boas, de muita qualidade”, e da “Irmã Míria” que “veio pouco depois e continua compondo, sendo muito apreciada”. Estes cursos “eram laboratórios, porque, praticamente, eram apresentações dessas composições”.

Padre Ney revela que “os primeiros cursos de canto pastoral” o marcaram, quando foi “incorporado à equipe do Cônego Amaro do Rio de Janeiro e do Monsenhor Luiz Marques de São Paulo, desde 1965”. Em 2016, permanecia como membro da “Equipe de Reflexão da música litúrgica” da CNBB.

---

<sup>180</sup> Ernani Henrique Chaves Aguiar (1950), compositor, maestro e musicólogo brasileiro compôs missas para coral e a “Missa Brevis IV”, considerada uma obra sinfônica. Não há como afirmar sobre qual obra padre Ney faz referência, porém sabe-se que a “Missa Brevis II” já fora executada pelos Canarinhos de Petrópolis (RJ).

Fonte: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=ernani-aguiar&id=64> e <https://www.youtube.com/watch?v=EViyfN9-0c0>

### 7.2.2 Aulas no Seminário e discípulos

Padre Ney Brasil regeu o coral do seminário de Azambuja<sup>181</sup> em dois momentos: de 1957 a 1962 e de 1963 a 1970. Seu substituto foi o Padre José Artulino Besen, na época ainda seminarista. Nas aulas que ministrava no seminário menor, trabalhava “o mínimo assim da teoria musical: teoria, harmonia, muito solfejo”, tentando fazer algo bem prático: “eram aulas, exercícios diários, principalmente solfejo”. Ensaivavam também gregoriano e “repertório coral, as quatro vozes”.

A alteração da idade para ingresso no seminário impactou a prática musical, pois “escassearam as vozes infantis”. A solução encontrada por Padre Ney foi recorrer “às crianças da vizinhança, das famílias, ensaiando diariamente com os meninos, para eles poderem cantar o repertório”. Com ensaios diários, “conseguia cantar com eles e depois então juntava com os seminaristas”, cantando “peças bastante interessantes”. Lembra-se de uma experiência que considera interessante: animar “o canto do povo com pequeno grupo de orquestra dos seminaristas”, no Santuário de Azambuja, na cidade de Brusque. Segundo ele, era “uma coisa simples, mas que tinha efeito” e acrescenta que usavam o “harmônio - lá não havia órgão de tubos – e então o quarteto de cordas, mais clarinete, trompete, trombone”. Conforme seu depoimento, “isso aconteceu durante vários anos: o povo cantando com arranjos de canto litúrgico, populares, a uma voz”. Avalia que, hoje, nas igrejas difundem-se “os grupos de violão ou guitarra e teclado eletrônico” e ressalta que existem “muitas possibilidades, mas precisa-se de pessoas que sejam formadas”.

Ao ser questionado sobre suas experiências como formador musical, Padre Ney lembrou de alguns ‘discípulos’ que formou: José Acácio Santana, José Artulino Besen e Carlos Lucas Besen. Ele conta que teve José Acácio Santana como aluno, no seminário, o qual “compôs muita coisa, principalmente naquela fase do pós-Concílio”. José Acácio Santana “era letrista também”, e lhe chamou a atenção “como poeta”. “Ele desenvolveu e se considerava músico, e bom músico”. Na expressão de Padre Ney: “certas composições dele são verdadeiras joias, muito cantadas por aí”, como: “Muitos grãos de trigo<sup>182</sup>” e o natalino “A noite se iluminou”<sup>183</sup>. Padre Ney chega

---

<sup>181</sup> Ao aceitar o convite para participar da tese, padre Ney disponibilizou por *e-mail* um texto de três páginas chamado “Os “Canarinhos do Vale: a Música no Seminário”. Ali há um resgate histórico da formação musical que ocorria no Seminário de Azambuja.

<sup>182</sup> *Link* para gravação de “Muitos grãos de trigo”: <https://www.youtube.com/watch?v=RD6UG3Mlg64>

<sup>183</sup> *Link* para gravação de “A noite se iluminou”.

a dizer, a respeito de seu aluno, que “certas melodias dele são perfeitas”, embora considere a harmonização “muito pobre”, usando quase sempre acordes fundamentais. Padre Ney passou a utilizar as composições de José Acácio, porém fazendo “arranjos um pouco mais elaborados” e diz ter conseguido um “ótimo efeito”. José Acácio Santana compôs também “oratórios e outras peças maiores”, considerados “*orecchiabile*”, ou seja, “de audição e aprendizado fácil”. Coordenou, durante vários anos, alguns “corais de Santa Catarina”, e teve suas peças “muito cantadas”. Ainda sobre seus ex-alunos, Padre Ney conta que, José Artulino Besen compôs “umas coisas boas”, durante um tempo, mas depois “deixou a música”. Ao falar de Carlos Lucas Besen, sem detalhar as razões, o trata como discípulo e diz que praticamente o descobriu. Besen é maestro e trabalhou na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, é considerado por Padre Ney Brasil como um “bom compositor, bom arranjador, bom regente”.



Figura 21 – Materiais gravados  
 Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti, 2019.  
 Fonte: imagens de capas de LPs e CDs retiradas da internet.

### 7.2.3 Composições, cursos e materiais escritos

Padre Ney compõe “na medida do necessário” e diz não ter “essa chamada composição ‘por inspiração’”. Sua composição ocorre “a partir de um texto” que, às vezes, ele mesmo escreve, apesar de não se considerar “poeta”. Padre Ney diz-se um “versejador”, “com certa noção de rima, de métrica”. Em 2016, na época da entrevista, ele se dedicava a “uma série de missas: ‘feriais’, ‘paroquiais’” e compunha sua “13ª missa ‘dominical’”: “com ato penitencial, glória, santo, cordeiro”. Estava elaborando “também creios”, incluindo “um creio niceno constantinopolitano”, já tendo feito, para este, “duas melodias” e “para o símbolo apostólico, três ou quatro”. Em suas palavras, não é “muita quantidade”, “mas alguma coisa”<sup>184</sup>. Ele possui diversas composições em partituras e gravadas, especialmente, desde a década de 70, aquelas elaboradas para a Campanha da Fraternidade da CNBB. Há CDs exclusivamente com suas composições e outras gravações.

Este material não se encontra integralmente disponível e está sendo, aos poucos, digitado por um coralista do “coral da Catedral de Florianópolis”. Segundo Padre Ney, este colaborador “está se dando o trabalho de digitar” suas composições, já que elas são todas feitas “só à mão” e não possuem registro na Biblioteca Nacional. Padre Ney pensa em publicar suas partituras, mas sabe que “isso requer tempo... e digitador”. Para a consecução de um projeto desses, precisaria “entrar de cabeça”.

Nos últimos tempos, os cursos de música são ministrados por Padre Ney só “quando convidado para participar com algumas composições”, como foi o caso do “46º Canto Litúrgico Pastoral”, em Porto Alegre<sup>185</sup>, em julho de 2016. Ele “praticamente” não se oferece para dar cursos, porque continua “com as ocupações habituais de biblista, precisando rever traduções, fazendo artigos de assuntos bíblicos”, além de se ocupar regularmente com a pastoral carcerária<sup>186</sup>.

Devido ao profundo conhecimento teológico e de diversas línguas<sup>187</sup>, Padre Ney Brasil colaborou na tradução de “quase todas as Bíblias que se publicaram no

<sup>184</sup> Exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=u4e4rjpfXxg>

<sup>185</sup> Notícia disponível em: <http://www.cnbb.org.br/regional-promove-formacao-de-canto-liturgico-pastoral/>

Esta foi a ocasião que possibilitou a entrevista com o padre Ney Brasil para esta tese.

<sup>186</sup> A Pastoral Carcerária, vinculada à Igreja Católica, ao oferecer atendimento religioso às pessoas presas, busca acompanhar e intervir no cárcere brasileiro, zelando pelos direitos humanos e pela dignidade humana no sistema prisional. Fonte: <http://carceraria.org.br/a-pastoral-carceraria>

<sup>187</sup> No currículo Lattes do padre Ney Brasil, consta a informação sobre seu conhecimento das seguintes línguas: alemão, francês, italiano, inglês, espanhol, grego e hebraico.

Brasil, desde a década de 70”. Contribuiu com a tradução da Bíblia da CNBB e integra o “pequeno grupo que está fazendo uma revisão geral daquilo que já foi publicado”<sup>188</sup>.

Padre Ney auxilia, de diversas formas, a música litúrgica: concede entrevistas; faz arranjos; tem suas composições utilizadas em ensaios; atua como regente<sup>189</sup>; escreve resenhas para revistas. Ele diz fazer isso “espontaneamente”. Logo que as traduções da Bíblia saem, ele faz a recensão. Já escreveu sobre os onze volumes da “coleção da Paulus, ‘Liturgia e Música’”. Suas resenhas sobre música e outros assuntos “estão publicados na ‘Revista de Liturgia’, da Editora Paulinas” e na revista “Encontros Teológicos” da Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC)<sup>190</sup>.

#### 7.2.4 Investir na formação litúrgico-musical

Padre Ney vê a formação musical na Igreja como “uma necessidade”, “uma, entre as muitas que a Igreja tem”, entre as quais cita: a Igreja “olhar para o social”, “para a formação pastoral”. Ele percebe que a formação musical “parece não ser uma prioridade”, devido à falta de investimento financeiro. Refere-se à ausência de uma escola de música litúrgica: “imagine, por exemplo, uma arquidiocese como Porto Alegre, que é considerada economicamente forte, mas não tem uma escola de música litúrgica”. Comenta então que, para ter algo deste tipo, “é preciso ter professores, que deverão ser pagos e, naturalmente, alunos. Para ter alunos é preciso que haja bolsas. Aí está um campo aberto”. Ele enfatiza que “a liturgia faz parte essencial da Igreja, e a música faz parte essencial da liturgia”.

Segundo Padre Ney, os católicos encontram-se longe do que é feito em “certas denominações protestantes” e cita o exemplo dos luteranos que “têm uma escola de música no conjunto da sua Faculdade de Teologia, em São Leopoldo<sup>191</sup>”. Para ele, há tentativas com “pouco sucesso”, e “instituições assim estão faltando na Igreja aqui no Brasil”.

---

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/0286021647797137>

<sup>188</sup> A nova edição da tradução da Bíblia da CNBB foi lançada em 21 de novembro de 2018.

Fonte: <https://www.edicoescnbb.com.br/biblia-sagrada-traducao-oficial-da-cnbb>

<sup>189</sup> Link para alguns vídeos disponíveis na internet do Padre Ney Brasil regendo: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=132&v=Q39MRLfAuzg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=132&v=Q39MRLfAuzg)  
[http://www.padreneybrasil.com.br/pn\\_w4000.php#Top](http://www.padreneybrasil.com.br/pn_w4000.php#Top)

<sup>190</sup> Disponível em: <https://revista.facasc.edu.br/ret>

<sup>191</sup> Referindo-se à Faculdades EST de São Leopoldo onde há curso técnico e graduação em música (Licenciatura em Música). “A Faculdades EST é vinculada à Rede Sinodal de Educação e identificada com a IECLB (Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil)”. Fonte: <http://www.est.edu.br>



Um dos caminhos indicados por Padre Ney para a formação musical é “o cultivo do canto dos ‘meninos cantores’, tradição secular na Europa”. Adverte: “Não só ‘meninos’, mas também ‘meninas’”, seguindo, “naturalmente com adaptações, o método” europeu. Ele diz existir cerca de dez a quinze grupos de meninos cantores no Brasil, mas “cada paróquia com certa capacidade poderia ter esses grupos”. Novamente a necessidade de professoras/professores com conhecimentos técnico-musicais é exposta: “para isso precisaria haver professoras/professores que entendessem de técnica vocal, regência, etc.”. Este constitui “um campo de trabalho a ser explorado e, naturalmente,” deverá “ser remunerado”, não podendo “ser voluntário”. Para Padre Ney Brasil, o fato de meninos/meninas passarem pela escola, “pelos grupos de canto das paróquias”, garantiria “uma formação musical adiante”, sendo “a única maneira” “de melhorar a música litúrgica”.

Segundo Padre Ney, mostra-se importante uma escola de música “em nível paroquial, quase mais que ‘escolas’ de canto, devia se começar por ‘grupos’ de canto”. Em “paróquias maiores, ‘escolas’ de música de meninos e crianças”. Relembrando a “iniciativa de Villa-Lobos” quanto ao canto orfeônico<sup>192</sup> “no próprio sistema escolar”, Padre Ney lamenta o fato de isso ter acabado e acentua que deveria recomeçar. Parece que ele não se refere às questões políticas imbricadas a esta prática<sup>193</sup>, mas muito mais à presença do canto coletivo nas escolas. Destacando o papel formativo da Igreja, ele explica que, “assim como na escola, as paróquias deveriam ajudar a manter, a desenvolver a cultura musical”. A proposta de meninos cantores, na perspectiva de Padre Ney, pertence à “linha de sonho”, faltando “concretizá-la em projetos”.

### 7.2.5 Coral Santa Cecília e fim de carreira

A música é considerada por Padre Ney como “parte integrante” de sua vida, lamentando o fato de restar-lhe “pouco tempo para escutar música”. Seus momentos de apreciação musical geralmente ocorrem “no carro, dirigindo”, escutando

<sup>192</sup> O canto orfeônico foi uma prática de canto coletivo amador difundida, no Brasil, a partir da década de 1930. Ele fazia parte do currículo escolar. Na entrevista concedida a Besen (2006), Padre Ney conta ter participado dos ensaios de canto orfeônico.

<sup>193</sup> Souza (1991, p. 29), através de seu estudo, “demonstra uma contribuição da prática músico-pedagógica para a concretização dos objetivos sócio-políticos do regime Vargas”. Fonte: SOUZA, Jusamara. Política na Prática da Educação Musical nos anos trinta. *Em Pauta* – Revista do Curso de Pós Graduação – Mestrado em Música da UFRGS. Ano III, n. 4. Dez, 1991. p. 17-32.

“gravações em CD”. Ele diz não se cansar de escutar “as três grandes missas de Bruckner”, explicando que elas lhe “enchem a alma”. Conta ter cantado com seu coral “três missas breves” de Wolfgang Amadeus Mozart, com “solistas, coro e orquestra”. Ele lembra de ter cantado outras peças “bastante difíceis” para eles, como “as Vésperas Solenes<sup>194</sup>” e “o Magnificat de Bach”<sup>195</sup>. Relata ter conseguido ensaiar composições como “Ode a Santa Cecília de Handel<sup>196</sup>”, “Missa Pastoral” do Pe. José Maurício<sup>197</sup>, as “Matinas de Natal”<sup>198</sup> também de Maurício “e executá-las, mesmo se não com a perfeição desejada, dá um prazer muito grande, uma grande alegria”.

Desde 1973, Padre Ney Brasil Pereira rege o Coral Santa Cecília da catedral metropolitana de Florianópolis<sup>199</sup>. Trabalha com “elementos essenciais” da técnica vocal, “com a distribuição das vozes”. Os ensaios “são meio rápidos,” ele observa que a “turma é meio impaciente, pouco disciplinada”, justificando o fato de não começar o ensaio com “um tempo de técnica vocal”. Ao ser questionado sobre a qual tipo de indisciplina se refere, explica:

**MI** – No que eles são indisciplinados? Conversam? O que que é?

**Padre Ney** - É... Eles conversam um pouco e não chegam em tempo. Agora, só querem um ensaio por semana. Antes eram dois. Dois ensaios semanais é o mínimo para se ter um bom coral. Mas, uma vez que eu estou quase em fim de carreira, vou concordando. [risos] (Entrevista 1, Ney Brasil Pereira, 29/07/16, p. 7)

O Coral Santa Cecília fez “várias gravações” “caseiras”, como: ‘Natal na Catedral’, ‘Senhor dos Passos na Catedral’, ‘Páscoa na Catedral’, ‘Eucaristia na Catedral’, ‘Centenário na Catedral’. Padre Ney possui dois CDs gravados por Paulinas: ‘Com Maria, Mãe de Jesus’ e ‘Novos céus e nova terra’. No último encontra-se gravada sua ‘Missa dominical X’, com um ‘Creio’ também. A Editora Paulus gravou algumas de suas composições no CD “O Amor jamais passará”, lançado em 2014. Ele também tem “uma participação” no DVD “Canto e Música na Liturgia”, lançado

<sup>194</sup> Padre Ney não deu mais informações sobre a peça, não deixando a referência do compositor.

<sup>195</sup> Composta para coro e orquestra, o “Magnificat em ré menor” de Johann Sebastian Bach (BW 243) é uma de suas principais obras vocais.

*Link* com vídeo exemplificando a obra: <https://www.youtube.com/watch?v=QQAWqqaUTHE>

<sup>196</sup> “Ode para o Dia de Santa Cecília” (HWV 76) é uma cantata composta por George Frideric Handel em 1739. *Link* com vídeo exemplificando a obra: [https://www.youtube.com/watch?v=PwN7\\_R25P6g](https://www.youtube.com/watch?v=PwN7_R25P6g)

<sup>197</sup> “Missa Pastoral para noite de Natal” do compositor José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). *Link* com vídeo exemplificando a obra: <https://www.youtube.com/watch?v=vdspRUuyrSw>

<sup>198</sup> *Link* com vídeo exemplificando a obra: [https://www.youtube.com/watch?v=PII6gwQq\\_F0](https://www.youtube.com/watch?v=PII6gwQq_F0)

<sup>199</sup> Alguns vídeos do Coral Santa Cecília da Catedral Metropolitana de Florianópolis podem ser vistos na internet: <https://www.youtube.com/watch?v=d7wDgenSFfl>, <https://www.youtube.com/watch?v=BaT6jcnLmM> e <https://www.youtube.com/watch?v=apYFLCKzldk>.

pela Paulus, no qual, assim como outros músicos e liturgistas, tece comentários sobre a música litúrgica no Brasil.

Padre Ney, ao revelar que está com 85 anos, diz estar “em fim de carreira”. Expressa seu desejo de “um novo regente” para que possa entregar a ele seu trabalho. Ele diz que se nota “um regente idoso” e que “não tem mais aquela energia que um regente jovem tem”.

Padre Ney Brasil Pereira faleceu dia 4 de janeiro de 2017, aos 86 anos<sup>200</sup>. Estava internado no Hospital de Caridade, em Florianópolis (SC) desde 13 de dezembro de 2016. Só foi possível realizar uma entrevista com Padre Ney, em julho de 2016, quando ele fez questão de finalizar reforçando sua preocupação com o futuro musical e pedindo: “Mas não se esqueça da importância da sugestão do canto das crianças. Aliás, uma coisa que é importante para a educação das escolas públicas. Começar com as crianças”.



Figura 22 – Canto Litúrgico Pastoral em Porto Alegre (2016) - Edição: Michelle Lorenzetti  
Fonte: fotografia feita por Michelle Lorenzetti

---

<sup>200</sup> Fonte da notícia: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/noticia/2017/01/padre-ney-brasil-pereira-morre-em-florianopolis-9102209.html>

# Custódia <sup>me</sup> Cardoso

*Ir. Custódia e Ir. Dirce*

10. Irmã Custódia Cardoso foi na abertura do Encontro para apresentar dez "Equipes Serviço", integradas por dez pessoas engajadas em várias equipes da coordenação diocesana de pastoral. Fazia parte da sua equipe de "recepção", apresentou as recepcionistas, fez algumas recomendações e colocou-se em disponibilidade. Apresentou a equipe tesouraria, da exposição, da música e das relações públi-

cas. Deu a palavra à Ir. Dirce Galvão de Moura, assessora do Setor Nacional dos MCS, responsável pela "equipe de secretaria", que apresentou seus colaboradores e seu programa de ação. Ir. Custódia falou da "equipe de liturgia" e levou Pe. Roberto Carrara a falar deste seu campo de ação no Encontro. Assim, falaram Cecília dos Santos pela "equipe do bem-estar" e Maria José Sandoli pela "equipe de passageiros".



Figura 23 – Tessituras – Irmã Custódia Cardoso  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Fotografia retirada a partir da filmagem da entrevista, São Paulo/ SP, 14/11/2016.  
Captura da imagem: Eduardo Lorenzetti

## 8 IRMÃ CUSTÓDIA MARIA CARDOSO

*Eu fui assessora, durante vinte e oito anos, dos bispos do Paraná, de Liturgia e Música. Música quinze anos e Liturgia. E nas assembleias a gente sempre tem esse ardor missionário. E, eu quero dar continuidade. Eu tenho esse anseio de coisas novas, de uma igreja viva. De um 'negócio' que todo mundo seja feliz, que a congregação seja uma congregação que sirva para um mundo melhor e não seja um gueto como algumas são [...]. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 6)*

### 8.1 FORMANDO-SE RELIGIOSA E MÚSICA

Irmã Custódia Maria Cardoso<sup>201</sup> é religiosa de uma congregação brasileira: “Irmãzinhas da Imaculada Conceição<sup>202</sup>, fundada por Santa Paulina”. Considera-se “uma freira feliz”, que gosta “de música”. Graduada pela Universidade do Sagrado Coração de Jesus – Bauru, São Paulo, mora, atualmente, em Aparecida do Norte, também em São Paulo, onde faz “a regência para o coral dos peregrinos”. Ela ainda ministra muitos “cursos pelo Brasil afora, pelas dioceses, paróquias”.

Ela nasceu “no município de Biguaçu” em Santa Catarina, em “uma família feliz, uma família democrática” (Figura 24). Tem “seis irmãs e dois irmãos”. Descreve seu pai como “um homem muito entusiasmado pela Bíblia, pela fé”. Segundo Irmã Custódia, ele “não falava da fé de uma maneira piegas”, “falava biblicamente da alegria”. Sua mãe era professora e “era uma mulher calma”.



Figura 24 – Pais de Custódia  
 Fonte: postagem feita por Ir. Custódia na rede social Facebook (17.12.2017)  
 Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti

<sup>201</sup> O ano de nascimento de Irmã Custódia não foi informado.

<sup>202</sup> As Irmãzinhas da Imaculada Conceição são uma congregação religiosa fundada por Santa Paulina em 1890, em Nova Trento (SC). A congregação encontra-se em doze países. Fonte: <https://www.ciic.org.br>

Irmã Custódia viveu “numa capela” “chamada São Sebastião, em Limeira”, São Paulo, onde seu “pai dirigia o culto”. Lá cantava “em um pequeno coral” com seu pai. Sua “família toda cantava junto com o coralzinho da Capela”. Lembra de ter “aqueles livros antigos, chamados ‘Cecília’”<sup>203</sup> que continham os cantos daquela época. Seu “pai lia” e ela cantava. Ele “fazia a função do diácono”, sendo chamado de “capelão” “da capela São Sebastião”. Irmã Custódia relata que “ele cantava” nas “novenas”, na “Festa do Divino”. Recorda que havia “grandes festas” e nelas sua “mãe também cantava sempre”. Sua “mãe cuidava dos enfeites da capela”. Como professora, “lecionava num lugar também e cuidava das flores”. Um episódio marcante ocorreu quando a “imagem de São Sebastião, que era linda,” um dia “pegou fogo”.

Além da experiência na Igreja, Irmã Custódia lembra que “na escola tinha [canto] toda semana”. Nesta mesma escola, frequentada por ela e seus irmãos, sua mãe lecionava. Eles cantavam “toda semana” e, aos sábados, faziam festa. Ela diz que tem “irmãos que tocam, que cantam também”.

Percebe, no seu caminho para ser freira, que “tudo contribuiu” e que herdou de seus pais a “vontade de servir às pessoas”. Com “10, 12 anos” falava para sua mãe que “queria ser irmã, que queria servir às pessoas”, porém “não tinha noção de vida religiosa” e “não conhecia as irmãs”. Conforme Irmã Custódia, seu desejo de servir às pessoas despertou a partir da “prática cristã muito feliz e de serviço às pessoas” demonstrada por seus pais. Eles tinham uma loja, “Fazendas Armarinhos Secos e Molhados”. Quando o cliente concluía a compra, seu pai o levava para “dentro de casa e oferecia café”. Segundo Custódia, seu “pai tinha compaixão”, sendo capaz de “abrir a porta de noite” para algum necessitado, colocando-o no interior da casa. Sua mãe “preparava (as crianças para) a primeira comunhão”, buscando oportunizar que todas tivessem roupas enfeitadas para a ocasião e usassem “laço de fita”. Ela recorda que sua mãe falava: “As crianças são pobres e eu quero que elas possam ir à primeira comunhão do mesmo jeito que as outras vão”. Após a missa, sua mãe oferecia “uma mesa cheia” para que todos pudessem comer e festejar. Irmã Custódia diz gostar até

---

<sup>203</sup> “Cecília” foi um manual de cânticos sacros de autoria de Frei Pedro Sinzig e Frei Basílio Röwer, lançado em 1910. Ele foi criado a partir o trabalho em conjunto desses autores, que já tinham lançado outros materiais separadamente e decidiram fundi-los em um só. Anos depois do lançamento, foi feito também o material “Acompanhamento da Cecília” com prelúdios e poslúdios. “Cecília” teve diversas edições esgotadas no Brasil. Fonte: SINZIG, Frei Pedro; RÖWER, Frei Basílio. Prefácio (1926). Cecília – Manual de Cânticos Sacros. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1939.

“Em 1972 foi atualizado e rebatizado com o nome de *Cantos e Orações*”. Fonte: FONSECA, Joaquim; WEBER, José. A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2015.

hoje de saborear sonhos<sup>204</sup>, pois, em sua primeira comunhão, havia muitos destes doces para comer e isso lhe ficou como lembrança.

Sua mãe, que conhecia a congregação Irmãzinhas da Imaculada Conceição, notando a vontade da filha de ser freira, “logo falou: ‘então eu vou levar você nas irmãs’”. Ela a ajudou a preparar “um bonito enxoval”, composto por “camisolas, outras roupinhas, blusas, saia”. A congregação informava para a família quais roupas podiam ser levadas e isso era organizado para a ocasião do ingresso na vida religiosa. Irmã Custódia recorda que suas “camisolas eram todas longas e serviram para muitos teatros”. Ela participava das peças teatrais, como aquela em que, no Natal, encenavam o presépio<sup>205</sup>, e diversas pessoas iam assistir.

Irmã Custódia entrou “para o convento em Nova Trento [SC]”, onde começou os estudos para se “adaptar”. Na época, sua família contava com o auxílio de “ótimas empregadas que ajudavam a cuidar das crianças” e seu pai questionava se ela se adaptaria ao trabalho na roça, caso a congregação pedisse. Irmã Custódia estava disposta a isso também.

Foi seguindo sua formação e vivenciando a mobilidade da vida religiosa: morou em Ourinhos, Bauru, em São Paulo e em outros lugares. No noviciado, estudou mais religião, e chegou a ser “professora de Bíblia”. Ela era vista por sua mestra de formação como questionadora. Em meio a risos, exemplifica: “A mestra deu um livro [sobre Teologia Moral] e falou: ‘você lê essa teologia, porque, se eu falar muito, você não vai acreditar que está certo. Então é melhor ler’.”

Ainda adolescente, Irmã Custódia envolveu-se com a música:

Então daí, quando eu quis ser irmã, eu entrei para o convento adolescente e uma irmã chamada Irmã Iria Berri, quando ela me viu ela falou “essa menina é bem esperta. Você quer estudar música?” Falei: “quero estudar. Não tem problema”. Aí ela começou a ensinar piano. O piano vem daí. De Nova Trento. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 4)

<sup>204</sup> Sonho é um doce de origem alemã, conhecido na Alemanha como *Berliner* ou *Berliner Ball*. No Brasil, difere em alguns ingredientes, mas, basicamente, é um bolo com recheio, em formato redondo, assado ou frito. No Brasil, é geralmente recheado com nata, goiabada ou doce de leite.

<sup>205</sup> Irmã Custódia conta uma história sobre o presépio de Natal encenado: “Eu era Nossa Senhora com aquelas camisolas que a mãe fez. Mas na hora não tinha ovelha para trazer. E eu falei para a moça que era minha colega de convento, e que encenava o pastor: ‘o nosso gato é manso. Você leva o gato’. E a sala tinha uma janela. E a menina entrou. Nossa Senhora, São José tudo certinho, o menino. Aí ela entrou com o gato e o gato veio bonito. Ela pegou as mãos e os pés do gato. Ela se ajoelhou e quando ela foi colocar fez, ‘ziuuu’ [imitando o barulho do gato] e saiu pela janela. [Risos]. O nascimento de Jesus tornou-se muito alegre”.

Irmã Iria Berri “era professora de música”, em Nova Trento, município de Santa Catarina, e começou a ensinar piano à Irmã Custódia, que também fez aulas com “a Irmã Arnalda” e deu “continuidade aos estudos”.

### 8.1.1 Faculdade de Música em Bauru

Aos 21 anos, tendo feito seus votos religiosos, Irmã Custódia recebeu um “convite da Universidade de Bauru”. A madre<sup>206</sup> perguntou-lhe se queria “estudar música”. No entanto, pelo fato de já ter trabalhado “com o jardim de infância”, em substituição a outra religiosa que ficara doente e por “dar conta” do trabalho, a madre sugeriu que fizesse “especialização em jardim de infância”, porém Irmã Custódia optou pela música. Foi em Ourinhos que fez o segundo grau e trabalhou na educação infantil. Ela recorda que “já falava no rádio lá em Ourinhos, cantava na Igreja, cantava com a congregação religiosa”. Ela lembra que “cantava na paróquia, fazia aquele corinho da paróquia no mês de maio”. Como religiosa, juntamente com outras meninas, “fazia muito discurso, muita poesia”.

Ela relata que ainda “adolescente” começou a cantar. Depois foi “para a universidade”, para a Universidade de Bauru. Considera que o estudo trouxe-lhe “segurança na regência” e, além disso, lá pode estudar “toda a história da música, toda a história da igreja na música”. Ela diz amar muito a regência coral.

Recorda que “na Universidade de Bauru tinha uma madre que era muito legal”. Como “irmã nova”, com apenas 21 anos, havia preocupação de como seria estar na universidade. Lembra que, nesta época, “usava hábito”. A madre a acompanhava e elas iam “muito em *shows*, em recitais”. Irmã Custódia diz que seu envolvimento com coral foi ocorrendo após ter assistido a um recital. O arcebispo Dom Vicente Ângelo José Marchetti Zioni soube que ela “estava estudando na faculdade” e pediu-lhe para organizar um coral diocesano. Neste período, ela cantava como contralto no coral da universidade.

---

<sup>206</sup> Superiora responsável pelo convento.



### 8.1.2 Cursos de Canto Pastoral

Ao concluir a faculdade, Irmã Custódia foi lecionar em Ourinhos, São Paulo. Depois de 1962, encontrou um grupo que ministrava cursos. Aqui ela se refere ao “Canto Pastoral”. Ela começou “a fazer os cursos de canto pastoral com o Frei Joel Postma, com o padre José Weber” e com o “pessoal mais antigo”. Mais tarde, passou “a dar cursos também”.



Figura 25 – Rainha do Curso Pastoral de Canto, Rio De Janeiro/ RJ  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Fotografia retirada da apostila do Rio de Janeiro cedida por Pe. José Weber para a tese

Um bispo, com “uma vibração muito grande”, a conheceu em Ourinhos e fez um convite para que se mudasse para Apucarana, Paraná. Ela e outras duas irmãs mudaram-se para lá, engajaram-se na diocese e começaram um “trabalho de cursos, com a inspiração também do curso de Canto Pastoral” que haviam começado a frequentar em São Paulo. Em Apucarana, assumiu a “parte da música, da catequese, das Comunidades de Base”, havendo inclusive uma comunidade nomeada Irmã Custódia. Ela lembra:

[...] depois do Concílio começaram a se formar os grupos de reflexão e as comunidades de base. Então a gente ia à noite visitando as famílias para formar esses grupos que a gente chama agora de ciclos bíblicos. Logo depois do Concílio a gente falava: as reuniões de grupo. E depois, as comunidades de base que formam essas várias reuniões. Então eu saía toda a noite com a outra irmã, com os leigos e nós íamos refletir Bíblia. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 9)

De Apucarana, Irmã Custódia começou “a ir para o Brasil, para outras dioceses” que a convidavam e seguem convidando. Ela relembra sua trajetória:

Fiz primeiro a escola normal, fiz teologia, liturgia e a Faculdade de Música que deu mais segurança. [...]  
A congregação me indicou para ir para São Paulo, para Avaré e aí fui ajudar no jardim de infância, na música, na paróquia. Já dirigia a catequese também. E, depois de Avaré, eu fui para Ourinhos. Ourinhos era um colégio nosso e eu fui lecionar em Ourinhos. E lá a gente, junto com o aspecto didático das aulas, eu fiz a Escola Normal. Depois veio o convite para a Faculdade de

Bauru, na USC, na Universidade do Sagrado Coração de Jesus, que, naquele tempo, chamava-se Conservatório Pio XII<sup>207</sup>. E nesse tempo de vida religiosa, que eu passei em Bauru e depois voltei para Ourinhos, e toda a minha experiência de formação de coral, dos Pequenos Cantores com expressão corporal, com sincronia, o coral da paróquia, o coral Excelsior que era o coral da juventude. Então eu fiz no colégio de Ourinhos onde eu lecionava. Eu coordenava toda a música. E, também, logo que eu vim para Ourinhos, em 1962, começou o Canto Pastoral, em São Paulo. Eu tinha professado religiosa e fui nesse primeiro encontro. Daí foi a grande inspiração para a gente fazer não só os corais que eu já tinha criado em Ourinhos, mas também a gente começar a ministrar o Canto Pastoral quando a gente foi depois para Apucarana a convite de Dom Romeu. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 22; p. 1)

Irmã Custódia atuou “não só na música, mas também na comunicação”. Estudou “produção de rádio e TV pela PUC e pela USP - São Paulo”. Participou de diversas formações sobre comunicação e “trabalhou nesse campo”. Esteve presente “nos encontros latino-americanos”. Frequentou “congressos de comunicação”, “liturgia de rádio e televisão”, algo que posteriormente foi lançado em livro pela CNBB. Recorda que, na época, “começou a se refletir sobre a música na liturgia e a música de liturgia de rádio e televisão”. Dirigiu, “durante dezoito anos, os cantos e a missa de televisão” “na TV Itibagi<sup>208</sup>, em Apucarana”.

### 8.1.3 Encher-se para doar: formação contínua

Irmã Custódia busca reservar tempo para participar de congressos, pois sente necessidade de se “encher de conteúdo, de exemplo, de renovação”, por isso, nunca parou de estudar. Faz questão de participar do encontro “de compositores e músicos da CNBB”, pois isto lhe possibilita “refletir e caminhar com mais coesão no grupo maior”. Procura também estar presente na “Semana Litúrgica Nacional” e nos retiros mensais da congregação. Todos os anos, reserva datas para que possa participar de eventos de liturgia, música e comunicação.

Ela continua indo em “tantos encontros”, porque preza não deixar sua formação de lado, pois, em seu entendimento, sem se formar “você não pode doar”. Revela que gostaria de voltar a estudar teclado. Na época da universidade, estudou violão clássico e teclado, mas sua prática é como maestrina. Percebe ter perdido a agilidade

<sup>207</sup> O Conservatório Musical Pio XII é o mais antigo de Bauru e região, fundado em 1928. Fonte: <http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2010/08/04/624404/usc-conservatorio-musical-pio-xii-abre-inscries.html>

<sup>208</sup> Desde 1969, Irmã Custódia coordenava “O Onze vai à Missa”, que foi, no Brasil, a segunda missa transmitida ao vivo de um estúdio. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XbENejWyxb0>

e gostaria de “voltar a usar com destreza o teclado”. Sua preferência pelo teclado deve-se ao fato de o violão a “amarrar”. Revela que não admite que, no coral, quem toque também cante, por faltar leveza e harmonia.

## 8.2 SER FORMADORA

Na visão de Irmã Custódia, ser formadora é “formar a pessoa para assumir um compromisso”, “é levar a pessoa com seus dons a assumir e se alegrar com aquela qualidade, com aqueles dons que ela tem para servir à comunidade”. Considera que “cada um tem que encontrar o seu lugar”, pois “um mundo mais bonito não são os outros que fazem, é cada um que tem que fazer”.

De acordo com Irmã Custódia, as pessoas vêm ao mundo com “uma missão a cumprir, uma missão a desenvolver para fazer parte desse universo todo”. Enfatiza que Deus “coloca as condições” para que as pessoas possam “administrar”.

Sua ação como formadora realiza-se nos encontros de Canto Litúrgico Pastoral, nos ensaios, nas gravações com os coros, em seu envolvimento com comunicação (televisão e rádio). Irmã Custódia foi professora de música em escola e assessora do Regional Sul II. A CNBB está estruturada com uma matriz, no Distrito Federal, e 18 unidades regionais<sup>209</sup>. O Regional Sul II contempla o estado do Paraná<sup>210</sup>.

Irmã Custódia deu “aula de música” em uma escola estadual “durante sete anos”, chegando a dar “44 aulas por semana”, “manhã, tarde e noite”. Lá organizou um “coral infantil”. No entanto, por desejar se aperfeiçoar, diminuiu a carga horária docente. Com o passar do tempo, tornou-se “assessora de música da diocese de Apucarana” cujas atribuições exigiam muito dela, o que a levou a deixar a escola.

Conforme Irmã Custódia, a convivência entre músicos com diferentes conhecimentos é especialmente formativo e “o Canto Pastoral também forma”. Ela exemplifica, retratando a convivência no Encontro de Compositores da CNBB:

Você não vê como esse nosso grupo está formando? [referindo-se ao Encontro de Compositores da CNBB]. Chega aqui o pessoal e como você

---

<sup>209</sup> Fonte: <http://www.cnbb.org.br/a-estrutura-administrativa-e-pastoral-da-cnbb-tem-uma-matriz-e-18-unidades-regionais/>

<sup>210</sup> Fonte: <http://www.cnbb.org.br/regionais/>

trata um grande músico? O [José] Weber é uma sabedoria incrível, ligado à Roma. Ney Brasil, etc. Tem uma porção de músicos que são músicos mesmo, para valer. Você também fez faculdade [referindo-se à entrevistadora]. Eles tiveram conhecimento maior, mas é todo mundo igual, todo mundo se trata igual. E a gente os trata também igual. Isso que é o cristianismo. Há diferenças do curso, do saber, do saber acadêmico especialmente. Tem o outro saber que vem de dentro e, às vezes, até sabe mais. E a diferença do saber não pode impedir de nós sermos espontâneos, sermos irmãos. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 15)

Irmã Custódia expressa sua compreensão sobre os “diferentes saberes” dos músicos que atuam na Igreja e a necessidade de que isso não se sobreponha às relações interpessoais. Ela valoriza o “saber que vem de dentro”, o qual não necessariamente é aprendido durante a preparação acadêmica.

### **8.2.1 Coral Palestrina e a formação de cantores**

Os corais, desde a infância, marcaram a vida de Irmã Custódia. No colégio, ela se envolveu com “grandes corais”, os chamados corais da juventude, além de organizar um coral infantil. Na paróquia, estruturou “um coral adulto”. Em Bauru, na época em que cursava a faculdade, o bispo, Dom Marchetti, pediu-lhe para “formar o coral da catedral de Bauru”. Ela conta que, nesse tempo, começou “também a ensinar música”.

“O Coral Palestrina”<sup>211</sup>, fundado por Irmã Custódia, “grava pela Paulus” tendo gravado, até 2016, cerca de 43 CDs. Ela explica que “esse coral assessora os corais de todo o Brasil”. Conta que onde mora, no Santuário Nacional de Aparecida, há pessoas que vão agradecer pelo coral. Percebe que as gravações, os “CDs e LPs assessoraram muito e deram alimento pós-Concílio Vaticano II para que os corais pudessem cantar a liturgia e pudessem cantar o canto litúrgico pastoral”. Pessoas “como o Robson Medeiros e Acácio Santana” faziam arranjos para o grupo.

Irmã Custódia organizou “a Escola Palestrina” para “mostrar, após o Concílio Vaticano II, que o coral não precisa cobrir ou esquecer a assembleia litúrgica”. Uma das maneiras pelas quais ela busca realizar isto expressa-se na própria ação litúrgica, intercalando o canto uníssono e “a vozes”:

---

<sup>211</sup> Coral Palestrina de Apucarana, sob regência da Ir Custódia Cardoso, canta “Pelos prados e campinas” na Missa do Santuário Nacional de Aparecida do Domingo 20/05/1990 (6º domingo da Páscoa). Transmissão da TV Cultura. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2ld6BrcJ9jM>

Então eu faço assim, uma celebração que é mais vibrante, que é mais solene, eu faço um canto primeiro com o povo e quando está se aproximando do altar eu entro a quatro vozes, porque depois eles ainda vão entrar, vão beijar o altar, o presidente, os concelebrantes vão se posicionar. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 6)



Figura 26 – Coral Palestrina (1970) no Onze vai à Missa sob regência de Ir. Custódia  
Edição: Michelle Lorenzetti e Eduardo Lorenzetti  
Fonte: Material cedido para a tese pelos responsáveis da página Coral Palestrina no Facebook

Irmã Custódia nunca quis “ter diretoria em coral”. O grupo ensaia, semanalmente, quando são também discutidos vários problemas. Ela sempre procurou amenizar as dificuldades e “não levar para frente uma queixa de cá, de lá”, constituindo ali “um grupo de vida”. Em seu entendimento, o segredo é “formar humanamente” para que se tornem “um grupo de amigos”. Para ela: “O coral também é um grupo de amigos”, onde, caso alguém precise ser acudido, não há problema. Custódia, no coral em que está trabalhando no Santuário de Aparecida, já suspendeu a regência ao ver que alguém se sentia mal e precisava de auxílio. Em sua concepção, o “melhor regente” é aquele que é “capaz de priorizar a parte humana das pessoas”. Essa sua preocupação refere-se à prática rotineira dos grupos, e, nos casos de recital, ela revela a necessidade de uma equipe maior para cuidar disso: “lógico, quando você for fazer um recital, tem que ter a sua equipe, em que alguém vai acudir nessa hora. Mas na prática, de cada domingo que você vai, não pode esquecer da compaixão, que está acima da técnica com a qual você ensina”.

Ela considera que a preparação do coral passa também por estudar “um pouco sobre a igreja” para que as pessoas possam ser comprometidas. A formação cristã tem importância “porque senão uma pessoa ou outra fala qualquer besteira” e o coralista acredita. Para Irmã Custódia, o coral teria que participar de “cursos bíblicos também”. Lembra que, inicialmente, os coralistas saíam na hora da homilia do padre para ir ao banheiro e ela viu a necessidade de instruí-los também liturgicamente. Ela ia formando através de brincadeiras e recorria a falas como esta: “mas quem é que tem a bexiga solta aqui? Então ninguém tem a bexiga solta? Então, na hora da homilia, vamos aproveitar essa homilia, porque uma explicitação da Palavra de Deus proclamada ali”. A formação pode ocorrer mesmo em passeios e piqueniques. Lembra que, quando passeavam, sempre constituíam uma roda para conversar.

Irmã Custódia explica que a formação de um cantor do coral atuante na liturgia passa não só pela preparação vocal, mas também pela finalidade do que está sendo feito, preparando-o “para ser um missionário, para ser uma pessoa feliz, seguidora de Jesus de uma maneira bonita”. O objetivo dessa formação “não é fazê-lo só cantar, mas fazê-lo feliz com a missão que ele está realizando em benefício da comunidade”.

Reforçando a finalidade comunitária da formação, Irmã Custódia destaca: “o cantor da Igreja” “não é um cantor que vai dar um *show* ou ser julgado em uma televisão ou grupo”, pois ele assume o “ministério da música, da liturgia ou da

catequese, então ele vai participar de uma comunidade e enriquecer a comunidade”. O cantor teria, pois, a missão de “celebrar e, ao mesmo tempo, servir”. Ela orienta os cantores a olharem para as pessoas que estão reunidas e falarem para si mesmos: “esse é o povo que Deus colocou para mim para eu dirigir em nome d’Ele, em nome do Senhor”.

Essas pessoas fazem isso por terem várias condições, inclusive financeira, “para estudar música”, tendo recebido, “muitas vezes, dons e apoio dos pais”. Essa “recompensa” recebida (poder estudar música) “não pode ficar só para ele nesse dom”, e sim deve ser repartida. Essa ideia molda a compreensão do erro, pois, na celebração assim como na vida, erros existem.

Então, quando ele erra, e eu falo isso muito, porque quando as pessoas erram canto, na missa, ficam tão frustrado, ou quando o padre chama atenção. Não pode. Porque a missa, ou a celebração, ou uma liturgia que você celebra um aspecto religioso, você vai lá e não é um teatro que você vai ser julgado. Você vai celebrar e se houve um erro, é vida, é a vida. E a vida pode ter um tombo, pode ter um erro. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 13-14)

Conquanto compreensiva com os erros, Irmã Custódia é firme na questão técnica, e “a perfeição para cantar” é sempre buscada. Se algo “não está firme, então não canta”.

Mesmo com a mudança de Irmã Custódia para Aparecida, o coral continua existindo, agora sob a regência de outras pessoas. “O coral fica em Apucarana” e as cantoras “que começaram” a cantar com Irmã Custódia regem. Ela assume a regência nas gravações. Ela conta que o grupo Palestrina tem “um vocal que vem desde o coral infantil. Um vocal que é conhecido”.

Preocupada com a participação das comunidades na liturgia, Irmã Custódia fez um trabalho paralelo com o Coral Palestrina em Apucarana visando “levar as comunidades a cantar também”, dando “uma solenidade maior nas celebrações”.

### 8.2.2 Pequenos Cantores de Apucarana

Irmã Custódia fundou “os Pequenos Cantores de Apucarana<sup>212</sup>” que “cantavam na escola, davam *shows*, dia da mamãe, dia do papai”. Ela reforça a ideia de que,

---

<sup>212</sup> Alguns vídeos dos Pequenos Cantores de Apucarana estão disponíveis na internet: [https://www.youtube.com/watch?v=ZaT\\_D3AtA9A](https://www.youtube.com/watch?v=ZaT_D3AtA9A)

com a fundação dos dois corais (Palestrina e Pequenos Cantores), com “todo o apoio da diocese”, começou seu “ensinamento da música” (Figura 27). Conta que, para os seus corais, tinha apoio financeiro da diocese. Ela explica que sem apoio “não pode se preparar, você não pode ler, você não pode frequentar congressos”.



Figura 27 – Lançamento 1º LP Pequenos Cantores (1979)  
 Fonte: postagem feita por Ir. Custódia na rede social Facebook (07.08.2015)  
 Edição: Michelle Lorenzetti

Irmã Custódia percebia diferenças entre a “música lírica, todo mundo cantava muito estático, muito parado” e aquela advinda do surgimento dos Beatles, na década de 1960. Recorda que, juntamente com “madre Ilda”, que a acompanhava, assistiu a um “coral de adolescentes” que cantava e fazia movimentos. Aquilo a levou a querer organizar um coral “com uma expressão corporal sincronizada<sup>213</sup>”. Relembra:

<sup>213</sup> Na internet, encontra-se disponível um vídeo dos Pequenos Cantores de Apucarana sob regência da Irmã Custódia que ao ar no Programa “O Onze vai à Missa”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=v81fR329tXY>



Então fica aquela beleza, aquele movimento junto. Por exemplo, eu tinha 50 crianças, e quando você faz isso daqui [mostrando o gesto], “o sol já raiou”, isso dá cem mãozinhas. Cem mãozinhas. Então, eu fundei os dois corais. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 6)

Irmã Custódia manifesta convicções sobre e o modo de cantar de seus grupos:

Assim eu canto com mais ternura, não faço um coral ‘a la Pavarotti’. Eu faço mais... eu sou mais da escola americana, do Faustini, porque a minha professora veio também da escola de regência e técnica vocal para coral americano. Então aquele coral é mais leve. Ele vai ficar com intensidade, mas sem aquele grito. Com mais unidade. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 20)

Tal modo também é desenvolvido no coral infantil, pois, segundo ela, “as crianças impostam”, “as crianças são muito graciosas e cantam com muita espontaneidade”. Ao orientar como cantar, Irmã Custódia fala: “joga na cabeça, joga pra cima”. A aprendizagem de como cantar atravessa a crença religiosa:

As crianças também, as crianças impostam. Teve uma criança que chegou em casa e, foi rezar (que a família rezava sempre). Ela falou: “mamãe, eu quero agradecer a Deus hoje porque eu já consegui jogar a voz na cabeça. Tá quase bom já”. [risos] (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 20-21)

Para Irmã Custódia a criança tem que ser tratada “com respeito e firmeza também, porque o coral tem que ter disciplina”, pois “não se consegue um coral sem disciplina”, sem ser “eficaz e eficiente no trabalho”. Ela defende que, ao ensaiar “um coral infantil ou mesmo adulto”, não se pode deixar que façam “fiasco” e isso leva à permanência do coral. “Se uma música é bonita, mas ela não está firme”, não deve ser executada. Em Apucarana, foram “mais de 30 anos” à frente dos corais e, mesmo sendo “muito enérgica” quanto à disciplina, horário, ensaios, “nenhuma criança saía”. Ela ‘brincava’ muito, “mas, na hora do sério, era sério”.

Irmã Custódia seleciona as crianças para participarem do coral, pois, por ter “um coral para gravar”, vê “uma exigência maior” de “uma técnica diferenciada”. Ela reconhece as dificuldades e explica: “Aí você fala que a criança não pode ficar, e a criança queria muito e sonha de noite. Eu tive essa experiência quando eu saí da faculdade”.

Para amenizar as situações de seleção, evita que os pretendentes cantem sozinhos, “porque eles ficam nervosos”. Solicita “cantarem em grupinho”. Durante o processo de classificação são realizadas anotações. Quando a criança não

corresponde ao requerido pelo grupo, os pais são orientados a oferecerem a ela outra atividade:

E uma música que eu uso para classificar as crianças é o “Parabéns pra você”, porque ele tem dois momentos, o grave, depois passa totalmente pro outro. Então eu mando cantar de três e tem uma pessoa que vai anotando. Ele põe uma cruzinha, duas cruzinhas, três cruzinhas ou uma interrogação, duas, três. Ele anota e depois, a gente fala com a mãe: ‘olha, você põe seu filho para outra atividade, para fazer balê ou jogar’. Então a gente tem todo esse aspecto quando é com criança. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 21)

Irmã Custódia diz que nunca fala em “afinado ou desafinado”, mas explica que, para um coral que grava, “as vozes têm que ser todas iguaizinhas”, referindo-se à qualidade vocal. Para chegar ao estúdio e não dar problema, a criança “tem que ser só estrelinha<sup>214</sup>”. Esclarece: “algumas vozes podem ser diferentes”, porém, para seu coral, ela busca um tipo específico de voz. Ela lembra que logo que saiu da universidade, fez vários testes com pretendentes ao coral, alguns tinham febre, outros não passavam, devido a isso concluiu: “tem que ter uma técnica para formar”. Ao ser questionada, na entrevista, se a música não é para todos, Irmã Custódia prende-se à questão da gravação em estúdio, explicitando: “a música para cantar no microfone, cantar bem, afinado, instrumentos não é para todos. É uma questão genética”. Reconhece, no entanto, que é possível fazer um esforço, “mas, não fica ‘aquela Brastemp’<sup>215</sup>. Fica sempre assim, mais ou menos”.

Com o coral infantil já foram gravados cerca de trinta e dois CDs. Na época da gravação dos LPs, recorda que se deslocava em ônibus com quarenta crianças. Lembra que as viagens feitas para gravar em São Paulo eram “uma festa”, pois “cada vez tinha um passeio”, iam ao Parque da Mônica, ao Playcenter... Uma das cantoras dessa época e que agora canta no Coral Palestrina disse-lhe: “Irmã, a minha infância foi feliz por causa da senhora, porque o que nós passeamos com aquele coral... íamos

---

<sup>214</sup> Referindo-se à sua convicção de que a habilidade para a música é algo genético, e que, no cruzamento, as crianças teriam que ser somente estrelinhas para gravar em estúdio. “Se você casou e você só tem estrelinha, você vai passar estrelinha. Se o seu marido tem estrelinha e bolinha, então você pode ter um filho que vai ser só estrelinha, porque pode cruzar as estrelinhas dele com as suas estrelinhas. Mas pode coincidir que você tenha outro filho ou filha que tenha as suas estrelinhas, mas pega as bolinhas, que dizer, o gene para não música, então vai dar aquele filho, entendeu, que na música assim...” (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 8). Este assunto será abordado no capítulo 9.

<sup>215</sup> O bordão “não é assim uma *Brastemp*” foi utilizado em uma propaganda da década de 90 de uma marca de eletrodoméstico. Ele foi incorporado às expressões de algumas pessoas para referir-se à qualidade de alguma situação, a qual não seria a melhor possível.

em show, [fazíamos] tudo”. O coral infantil é um espaço de convivência, no qual se fazem “reuniões com as famílias”, promovem-se festas. Ela conta que, em seus corais, as pessoas continuam e seus filhos também e que, no “coral infantil, é todo mundo engajado na comunidade e cantam nas comunidades”.

### **8.2.3 Encontro de Canto Litúrgico Pastoral**

Irmã Custódia, quando começou a ministrar cursos, sentiu “muita facilidade”. O fato de sua mãe organizar festas e ela se envolver com tais eventos, colaborou para esta disposição. A cada ano, sempre havia “vários cursos” agendados, em torno de doze a dezesseis. No próprio ano da entrevista diversos estavam previstos.

Em 1973, Irmã Custódia tornou-se, na CNBB, “assessora do Regional Sul II, de todo o estado do Paraná”. Inspirando-se no “curso de Canto Pastoral”, e já conhecendo “como eles organizavam”, passou a estruturar os encontros “do mesmo estilo, no estilo da reflexão”. Ela recorda:

Nós criamos o Canto Pastoral Litúrgico, que antigamente a gente falava só Canto Pastoral. Então o Canto Pastoral é um termo que vem, inclusive muitos músicos de Curitiba, do Paraná. Por exemplo, o padre Penaldo que morreu, ele era muito avesso em dizer que era o canto pastoral. Ele dizia que era a música sacra. Todos os credos que existem cantam música religiosa. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 9)

A mudança de nome evidencia a mudança na maneira de pensar este momento formativo. Irmã Custódia revela que, após o Concílio Vaticano II, adveio “uma especificidade para a música litúrgica”, para a qual se requeriam certas características para assim ser considerada.

#### **8.2.3.1 Organização e finalidade dos encontros**

Na Diocese de Apucarana, “as paróquias mandavam [para os encontros] seus líderes da música, instrumentistas” e estes passavam “um domingo inteiro” juntos. Os cursos ministrados por Irmã Custódia aconteciam, inicialmente, “sexta à noite, sábado e domingo”. Com o passar do tempo, “por causa de uma eleição” com a equipe que trabalhava junto, resolveu “começar sábado cedo”, trabalhando sábado e domingo “o dia todo”. Os cursos tinham “uma estrutura grande”, chegando a “umas quinhentas

peças”. Irmã Custódia fala sobre a complexidade de pensar um momento desses, exemplificando com a alimentação: “tem que ter as cozinheiras ou ter que ter alguém que vá atrás do ‘marmitex’”<sup>216</sup>. Houve casos em que se preferiu “envolver toda a comunidade nos cursos”, e os próprios grupos da Igreja, como Pastoral Familiar, Encontro de Casais com Cristo (ECC), assumiram o preparo da alimentação. Em alguns casos, pediu-se a doação de mantimentos para diminuir os custos. As pessoas realmente faziam questão de ajudar, pois os encontros eram compreendidos como formação para a comunidade. Ela rememora algumas histórias de Apucarana:

Tem uns senhores que são meus amigos até hoje. E arroz eu buscava na casa. Era seu Serafim. Frias era o nome do homem. Ele dava pacote de cinco quilos para fazer o arroz. Outro dia, não, dois anos atrás, foi no Santuário [de Aparecida] e levou dois pacotes de arroz para mim, lembrando do arroz dos encontros. Outro dava o fubá. Ele tinha uma firma muito grande de fubá que exportava. Então, nos encontros, [dava] o fubá. E a turma [que] hoje faz os encontros de Apucarana, a Cristiane e o Marcos, eles fazem a mesma coisa. Eles vão nessa firma. Um dá um café. Tinha um homem que tinha aquela firma que vendia café, então ele dava cinco pacotes de café. Hoje também eles buscam café. Então a turma faz isso. A gente orienta muito. Então a comunidade sempre ajuda, porque eles veem que é para formar a comunidade. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 20-21)

Irmã Custódia recorda a gratidão manifestada a esses grupos que colaboravam. Conta que uma vez foi feita uma homenagem em que uma pessoa “tocou pistão<sup>217</sup>” e as pessoas emocionaram-se, chorando ao som de “Hallelujah” (Leonard Cohen).

Quando a comunidade tinha menos condições, como em Apucarana, onde “as pessoas eram mais pobres”, ela mesma “pagava uma cozinheira-chefe” e outras auxiliares, sendo, por vezes, repartido o custo “de acordo com as inscrições”. Algumas dioceses fazem doações para que as pessoas participem.

Os cursos são chamados de “Encontro de Canto Litúrgico Pastoral” e neles busca-se trabalhar “com expressão corporal<sup>218</sup> e formação litúrgica”. O encontro “não

<sup>216</sup> Marmitex é uma embalagem térmica e descartável para armazenar comida. No contexto aqui exposto, refere-se à refeição individual que é armazenada em algum recipiente, seja ele de alumínio, plástico ou isopor.

<sup>217</sup> Sinônimo de trompete.

<sup>218</sup> Irmã Custódia explica sua compreensão da expressão corporal: “A expressão corporal eu não divulguei só na música em si, mas na liturgia, onde nos momentos da oferenda se dançava. O Concílio fala que o movimento não é a dança de salão. Então a gente fazia coreografias de entrada, do padroeiro, das oferendas, do trigo. Então, eu dava a música e ensaiava essa expressão corporal e tinha um rapaz chamado Jeferson Lisboa, que gosta muito de dança, era professor de dança, ele também ia no encontro e assessorava para a gente não se cansar tanto” (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 7-8).

pode ser um ensaio”, ou seja, “o curso não é só um curso de ensinar música”, porque, senão, com a apostila e o CD disponibilizados, as pessoas poderiam estudar em casa. Esses momentos são para “passar todo o projeto de Jesus através da Igreja, da emoção que a gente tem que ter no compromisso de fazer um mundo melhor”. Visa-se “levar o sentido dessa música que você está ensinando, o porquê dessa música”. Quando a música é específica para ser usada na liturgia, explica-se “em que momento que vai entrar” “e o que ela significa”. Irmã Custódia chama isso de “foro”, significando “pegar a letra de uma música e analisar”. Ela recorda que isto “já fazia na escola”, por exemplo, a experiência com “uma música de Chico Buarque”: “Geni e o Zepelim”.

Irmã Custódia explicita a finalidade do encontro ao contar que “vai levando um repertório novo e ao mesmo tempo vai formando e despertando a fé e a alegria de participar de um ministério tão importante que é o da liturgia e da música”. Esses momentos adquirem a “conotação, de não só cantar, mas dar o sentido do canto, dar o material e entusiasmar a pessoa para a Igreja”. Ela relata que os bispos “falavam que as pessoas quando iam nos cursos, voltavam entusiasmadas pela Igreja”. Esse entusiasmo é alimentado quando se fala “que o ministério” escolhido tem “muito valor”.

Irmã Custódia, por acreditar muito no que faz, em sua “missão religiosa”, tenta comunicar isso às pessoas. Embasada em documentos que tratam sobre a música na Igreja, ela considera a música “parte integrante da liturgia” e a liturgia como “o encontro de Deus com seu povo”. Ela diz que, ao exercer “o ministério da música e da liturgia” deve-se “dar muito valor e ter muita alegria” pelo fato de ajudar “a fazer melhor e com mais eficácia, e com mais conhecimento, esse encontro de Deus com seu povo”. Considera que “quanto mais você cantar, melhor”, também estabelecendo “empatia com o povo”.

Irmã Custódia comenta que, ao lidar com o clero, ocorrem, “muitas vezes, divergências ou então, às vezes, ingratidão” e que “as pessoas sofrem”. As pessoas fazem um grande esforço para aprender nesses encontros, por vezes saindo de madrugada de suas casas. Observa que, às vezes, “os padres são ingratos com as pessoas que trabalharam oito, dez anos na comunidade”. Ela amava muito “aquela turma da zona rural”, em Santa Catarina, que andava em meio ao barro, à noite, com pau de fogo para poder ensaiar. Segundo Irmã Custódia, a troca de padre pode gerar mudanças nas equipes, e, eventualmente, aquele que chega “põe para fora” alguém. Ela incentiva “muito ao perdão”. Muitas pessoas a procuram, durante os cursos, para conversar sobre isso. Argumenta, “como mulher consagrada”, que “o padre passa, a

religiosa passa, o líder da música passa, mas Jesus não passa, Jesus fica naquela comunidade”. Para ela, “quando houver uma desavença”, a pessoa “pode sair um tempo”, mas deve voltar, “porque Jesus está ali esperando o seu trabalho”. Ela busca tratar disso nos encontros, de maneira prática, conversando e sugerindo dinâmicas que ajudem na reflexão:

Agora, misericórdia [referindo-se ao Ano da Misericórdia]: todo mundo foi e passou debaixo da porta da misericórdia. “Você pediu a misericórdia para o Senhor, mas que misericórdia você fez esse ano todo? Quais os atos de misericórdia, compaixão, tolerância do diferente, da mentalidade, do outro pensar diferente, do outro ser diferente? Da irmã ser mais moderna, da outra ser mais brincalhona, tolerar aquela que está mais simples, mais fragilizada? E nas comunidades também”. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 8)

Geralmente, na finalização do encontro, Irmã Custódia “pede perdão em nome da Igreja e daí todo mundo chora junto”. Diz que a missão com a música litúrgica é “fazer um mundo mais bonito”. Ela também assessora encontros específicos para “seminaristas, para diáconos, sacerdotes”.

Irmã Custódia dança, canta, faz expressão, ri dos outros nestes momentos. “E, depois tem os momentos mais orantes”. Ela se sente impulsionada e renovada por “ver aquele povo que tem sede de servir”. Em meio a brincadeiras, vai conversando sobre as dificuldades que as pessoas relatam. Quando alguém reclama que, em sua paróquia, ninguém mais quer cantar, fala brincando: “você é que não presta”. Em sua visão, “brasileiro gosta de cantar” e se não estão querendo cantar, algo precisa ser mudado.

Os participantes dos encontros mostram perfis diversos: “pessoal casado, senhor, senhora, juventude”. Exemplifica a ampla participação, contando que, em Florianópolis, chega a reunir uma “turma de quinhentas pessoas”. Ela valoriza essa participação, refletindo estar fazendo outras atividades: “Naqueles dois dias, poderia estar por aí, na praia”. Vibra “muito de ver a vibração dele” e diz que chora ao encerrar um curso, pois emociona-se com “aquela turma toda entusiasmada, de querer acertar, de querer enfrentar as dificuldades”.

Irmã Custódia recorda que, em Apucarana, os padres pagavam para que as pessoas pudessem participar dos encontros, pois, segundo ela, a “diocese de Apucarana valorizou sempre o leigo”, referindo-se especialmente ao investimento na formação daqueles que não são religiosos, padres, freiras. Para ela, “não basta o leigo

só doar ou a freira só doar os seus dons, o seu tempo, seu trabalho”. Ela lembra de quando, em Marília, reuniram-se quinhentas pessoas e a diocese investiu para ofertar um CD a cada participante. Ela conta que, não raro, os próprios grupos juntavam dinheiro para viabilizar que outras pessoas participassem desses encontros, por exemplo: “O Apostolado da Oração<sup>219</sup> vinha e falava: ‘olha, o Apostolado da Oração vai pagar para oito jovens irem no encontro’”. Irmã Custódia compreende que “o dinheiro da comunidade tem que ser repartido” e é necessário investir na formação das pessoas, senão se tem uma “Igreja de pedra” e não “Igreja de gente, de amor, de fé”. “Quando a equipe não tem dinheiro”, há bispos que assumem os custos e pagam. Os encontros geralmente são divulgados pela televisão e pelas rádios locais.

Os convites para assessorar os encontros são feitos através das pessoas responsáveis pela liturgia ou, de modo institucionalizado, pelas dioceses. Há dioceses que anualmente realizam os encontros, como São Paulo e Londrina que, em 2016, alcançavam respectivamente a 23ª edição e 56ª edição. A frequência de Irmã Custódia nesses locais provoca espontaneidade e muitas brincadeiras com os participantes. Para ela, é necessário “amar aquele pessoal”, pois eles estão “ajudando a Cristo e à sua igreja, que é continuidade dele, a criar esse mundo mais bonito”. Os temas a serem desenvolvidos no encontro são combinados previamente, conforme a necessidade local:

**MI** - Quem é que convida a senhora?

**IC** - Por exemplo, ontem veio um telefonema de Goiás, então, o padre que dirige a liturgia lá falou: ‘eu quero animar o meu povo, eu quero dar umas músicas diferenciadas. Eu quero animar e quero que a senhora venha aqui’. Aí eu falei: ‘que temas você quer estudar?’ A gente pode começar o primeiro encontro, por exemplo, por equipes de celebração, características da música litúrgica, como era a música dos povos para depois chegar até a música litúrgica do Concílio. Porque daí eu passo como o Egito cantava, por que cantava; como a Grécia cantava, por que cantava; como os hebreus cantavam, por que cantavam até chegar aqui. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 14)

Para definir o conteúdo e o repertório do curso, Irmã Custódia questiona quem a convida: “O que eles cantam?” “O que vocês têm refletido?” Avaliando as respostas, ela a escolhe o que trabalhar. Quando percebe que “eles estão muito verdinhos”, ou seja, que são muito iniciantes, opta por “cantos básicos, cantos que são rituais, cantos

---

<sup>219</sup> O Apostolado da Oração teve origem em 1844, em um colégio jesuíta da França. Os membros do apostolado buscam cooperar na espiritualidade de uma comunidade, promovendo momentos de oração.

que integram o rito: cantos de entrada, de oferenda, canto da paz, comunhão”. Quanto à reflexão, aborda dois temas e leva textos. Considera básico falar sobre “equipe de liturgia e equipe de celebração”, “características da música litúrgica baseado no Concílio Vaticano II”. Na maioria dos locais aonde ela vai, há continuidade, ou seja, o curso ocorre de tempos em tempos, “especialmente se for o mesmo padre, o mesmo bispo”.

Nos encontros, Irmã Custódia cobra pela “assessoria”, além de ter suas passagens pagas por quem a convida. O valor da assessoria “não é fixo”, depende da “diocese, quantas pessoas”. O valor é repartido com o assessor que a acompanha. Ela exemplifica que já combinou cerca de “R\$ 1.200,00” a serem divididos entre ela e o assessor. A escolha do assessor para acompanhá-la ocorre em função do local para onde vai se deslocar, a fim de “não encarecer muito para as pessoas” devido ao custo da passagem.

Já foi questionada se iria “de graça”. Ela disse que sim, sem problemas, desde que a passagem seja paga. “Quando a paróquia é mais pobre, paga só a passagem”. O que ela recebe é “sua contribuição também na congregação”, sendo essa “sua missão”. Ela repassa o que recebe e, por vezes, envia dinheiro para “uma pastoral da África”. Irmã Custódia conta ser, na Argentina, ‘madrinha’ de um forno para fazer pães para os pobres, pois ela doou para isto o dinheiro recebido em alguns cursos.

#### 8.2.3.2 Equipe de assessoria e preparação

Irmã Custódia busca sempre trabalhar junto com um assessor próprio, pois se preocupa que, ao ensinar a música, ela ‘saia bem’. Gosta de “começar o curso com beleza” e que “desde nova” nunca deu “curso sozinha”. Para tanto, “tudo é programado antes” e “não tem nada de improvisar, começar a estudar na hora”. Ela especifica que “o assessor é por causa do vocal também” e que trabalha “de pé os dois dias ou três dias”. Geralmente, o assessor é uma “soprano ou um rapaz” que “sabe todos os cantos”. As músicas são apresentadas em dueto vocal e assim “o pessoal gosta demais”. Repetindo, separando, pelo tipo de voz, homens e mulheres, Irmã Custódia verifica a aprendizagem: ‘Aí agora nós vamos repetir, agora não vou fazer segunda voz, então só soprano, de vez em quando os homens, as mulheres, por cor de roupa’ para ver se aprenderam”.



A família Gonçalves Santos, em diversas ocasiões, a acompanha nos cursos e ela considera que eles têm muita “qualidade”, quando adolescentes as meninas tinham “voz lindíssima” e “começaram a aprender música”. Conta que há uma “menina [desta família] que desde pequena” a acompanha e também auxilia na preparação dos encontros. Essa ‘menina’ “agora tem 29 anos, já tem duas crianças, já tem um coral infantil”, um dos filhos ‘toca violino’ e Irmã Custódia considera-os como seus “netos, coral neto”.

O estudo das músicas é feito antes do curso e, quando o “assessor é violonista”, ela solicita “um bom tecladista”. Comenta que, se está acompanhada por um assessor que não convive com ela ou que não preparou anteriormente as músicas junto, sente que “começa a arranhar” e os ritmos já não saem como ela quer: “o violão já não toca o baião como eu quero, já não toca a balada como eu quero”. A Irmã solicita para “todo mundo trazer os instrumentos”. Em alguns lugares, chega a ter “40, 30 violões, sanfona”. Irmã Custódia leva também “atabaque e o pessoal canta”. As correções ocorrem, em meio a brincadeiras:

Eu falo, ‘quem errar eu mando parar na hora’. Daí lá eu falo ‘para, não sei o que lá’. [risos]. Não tem problema, eles estão acostumados, porque a gente os ama muito, e quando a gente ama as pessoas, eles não levam a mal. Tem uma senhora de São Paulo que inclusive falou isso: ‘nossa, mas aqui ninguém se importa’, porque eu falo ‘fica quieto, você que está falando [risos]’ (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 17)

Quando o encontro ocorre em algum local onde os participantes precisam pernoitar, “vai um sanfoneiro que faz um bailão”. Algumas brincadeiras são feitas nesse baile, como “trocar os pares” para dançar. Há pessoas específicas para organizar esse momento, inclusive para convidar o sanfoneiro. Irmã Custódia lembra:

Uma senhora que organizava o baile. Já sanfoneiro, tudo. Trazia uma bonequinha que ela falava “carta qual”, lembrei, falava isso. [risos]. Lá em Marilândia. Ela é viva ainda. Aí os homens tinham essa bonequinha e punham no ombro do outro homem. Quando punham no ombro, era obrigado a largar o par. E as mulheres tinham tipo uma vassoura. Ela trazia tudo isso aí, organizava. Eles dormiam, era muita gente que dormia no prédio. Então eles faziam isso. Tem gente que tem saudade. Muitas vezes, hoje eles voltam para casa, aí não dá [pra fazer] o baile de noite. E assim vai. Acho que os encontros trazem essa alegria da pessoa e eu falo para os padres também. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 19)

Para Irmã Custódia “os encontros são muito agradáveis”, em alguns, até piadas são contadas. Diz até ter uma piada para quando as pessoas “demoram para

aprender”. Ela fala ‘palavrão’, faz brincadeiras com os participantes, os chamando de ‘inúteis’ e diz que “eles estão acostumados” por se sentirem amados. O ensinamento que busca passar é que, ao ensaiar, é preciso fazê-lo “em nome do Senhor” e que as pessoas estão “na nossa vida para gente conviver e fazer crescer”, percebe que isso vai se espalhando. Ela tem uma página em rede social (Facebook) com o nome de “Seguidores da Irmã Custódia”. Pediu que esta denominação fosse trocada para “Seguidores de Jesus do jeito da Irmã Custódia”, mas não conseguiu que a alteração fosse feita. Em suas palavras, ela é freira “consagrada a Cristo, mas do jeito de Santa Paulina”, a qual “tinha muita vibração e firmeza”.

Irmã Custódia, que anteriormente era abordada, nos encontros, para dar autógrafos, porém não está “mais dando autógrafos” pois considera que “é uma mania que eles [os participantes] têm de autógrafo”. Decidiu parar de autografar pensando nos mais tímidos, pois só algumas pessoas aproximavam-se dela. Ela costuma descer de onde está “para abraçar as pessoas”. Ela narra que, certo dia, um senhor idoso lhe falou: “nossa, como eu tinha o desejo de chegar perto da senhora”. Irmã Custódia ficou sabendo de pessoas que pensavam em alguma pergunta só para se aproximarem dela. Lembra também de quando alguém chegou com “uma pilha de LPs” para que ela autografasse. Agora, procura “ver aqueles que são mais tímidos para [se] despedir deles”.

Irmã Custódia diz ter “muitos casos” para contar e as irmãs de sua congregação a incentivam a escrever sobre sua vida. Diversas dessas histórias ela relata nos encontros.

**MI** – A senhora nunca pensou em escrever a sua vida?

**IC** – As irmãs pedem para escrever uma biografia, não a minha vida... mas eu vou escrever, você vai ver. Todas essas experiências.

**MI** – Seria legal. A senhora tem bastante história.

**IC** – É. De empurrar político também na rua... (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 11)

### 8.2.3.3 Materiais, repertório e acompanhamento

Irmã Custódia mantém guardados, em sua biblioteca, os materiais utilizados nos primeiros encontros. São de 1973, ano no qual ocorreu “o primeiro encontro para o Regional” Sul II, que abrange diversas cidades do Paraná. Na época, as partituras eram disponibilizadas em “uma pasta”. As cópias eram feitas com o auxílio de outra

religiosa, em um “mimeógrafo bem do Antigo Testamento”<sup>220</sup>. Posteriormente, as apostilas passaram a ter capa plastificada e colorida, cuja impressão geralmente é feita pela equipe que a convida.

Para os encontros, são preparados apostila e CD didático. Este é gravado em estúdio e ela tolera que sejam incluídas apenas “umas duas músicas” já gravadas em outro CD. Este tipo material é preparado desde o primeiro encontro.

Dependendo do local, Irmã Custódia prepara algo “diferenciado”. Aceita ministrar o curso “dando sua palavra” e depois prepara o material. Por vezes, há necessidade de repertório relacionado a algum padroeiro e ela “acrescenta também o que eles pedem”. Se o curso deu certo, é eventualmente repetido em outro lugar. Tendo organizado a apostila, ela envia “a matriz” para serem feitas as cópias. Uma característica da apostila é ter “a partitura e as cifras”, para que não se perca o que foi ensaiado. Às vezes, as pessoas dizem não precisar de partitura, somente da letra “porque o pessoal não sabe música”, mas ela argumenta: “não, aí senão a música vai se perder”. Mesmo com aqueles que não dominam a leitura musical, Irmã Custódia faz questão de entregar o material completo e justifica que talvez se encontre “um professor que ensinou piano” e a partitura lhe seja útil.

Uma paróquia, por exemplo, na diocese de Apucarana, bem no meio do mato, tinha um cara que estudou violino, que tocou violino, então [para] aquele cara, a partitura garante. Então eu trabalho sempre com partituras para garantir a integridade da música. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 16)

E como tem o CD que, eu já lhe falei, é um subsídio para levar para casa e lembrar quem não sabe partitura. Quem sabe partitura, leva partitura. Eu lhe falei também que meus cursos, mesmo que sejam na zona rural com o índio, qualquer outro, tem que ter partitura. Porque ele chega lá e, quando tem dúvida, vai encontrar alguém que sempre sabe música, esse pessoal. (Entrevista 2, Irmã Custódia Cardoso, 15/11/16, p. 16)

Em geral, seus encontros ocorrem “em dioceses e paróquias grandes que reúnem outros grupos”. Para os encontros, ela leva também “um ‘CDzinho’<sup>221</sup>, que é um CD didático”.

Nos cursos, é distribuído “um material novo” e, através do repertório, são trabalhadas as especificidades da música litúrgica, “por exemplo, músicas que são o rito, músicas que integram o rito”. O repertório é obtido em outros encontros dos quais

<sup>220</sup> Expressão utilizada por Irmã Custódia para referir-se a algo realmente antigo.

<sup>221</sup> Expressão utilizada para referir-se a um CD no diminutivo.

a Irmã participa: “da CNBB, da música da Igreja, dos documentos da igreja”. O conteúdo para reflexões é embasado em “documentos da igreja” e no pensamento “de outras pessoas também” e sua leitura tem o papel de promover atualização.

Ao falar do repertório, comenta que os participantes “gostam demais” de sertanejo. Conta que gravou um CD que está na quinta edição, CD “Missa Sertaneja”, mas que será necessário alterar a denominação para “Cantos Sertanejos para a Missa”. Ela comenta: “Você canta baião, canta marcha. Por que não canta no gênero sertanejo? Você canta no gênero erudito. Então o gênero sertanejo pode cantar. Algumas muito de raiz então você canta, por exemplo, Festa dos Reis”. Exemplifica entoando e fazendo o ritmo na perna: “Santos Reis aqui chegaram, ai ai, cansados de viajar, ai ai...<sup>222</sup>”, música que está no CD “Natal de Jesus”.

Irmã Custódia percebe que “os cursos estão muito em voga hoje”. Houve discussões, na equipe de liturgia da CNBB, sobre outros modos de condução do trabalho com música, entre eles, o método mistagógico<sup>223</sup>, mas, segundo ela, “um canto que a pessoa conheceu, a pessoa não quer”. Ela escolhe “cantos mais antigos” para trabalhar, além de utilizar o repertório popular – “Luar do Sertão”, “Tristeza do Jeca”, “Beijinho Doce” – e observa que “todo mundo vibra”. Ela é chamada para “animar e pegar aqueles cantos também antigos que o pessoal vibrava e que agora não vibram, porque cada um canta uma coisa”.

Irmã Custódia sempre ministrou “muitos cursos para crianças” e “para as catequistas”. Ela questiona: “Como você lidar com as crianças?”. Ela produz e leva um material de “música infantil com a expressão corporal”. Uma moça que foi sua aluna e é uma de suas assessoras, prepara algo “sobre técnica vocal”. Um livro e CD são vendidos para que as pessoas possam seguir estudando.

Ela tem produções gravadas pelas editoras Paulinas e Paulus e expressa grande preocupação com a questão dos direitos autorais. Considera que “não pode copiar em quantidade, porque você mata o compositor e mata a gravadora”. Ela conhece músicos “que gravaram pelas edições Paulinas”, os quais, de tanto doarem

<sup>222</sup> *Link* com a gravação (a partir do minuto 26:59 com solo de Irmã Custódia): <https://www.youtube.com/watch?v=HArioZC-GfU>

<sup>223</sup> Mistagogia significa “ação de guiar para dentro do mistério”. O método mistagógico busca iniciar as pessoas não só nas palavras, mas também nas ações simbólicas. Maiores informações sobre o método mistagógico aplicado à formação litúrgico-musical podem ser encontradas no trabalho de Almeida e Kerr (2007), disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/poster\\_musicologia/poster\\_musi\\_col\\_MAAAlmeida\\_DKerr.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/poster_musicologia/poster_musi_col_MAAAlmeida_DKerr.pdf)

CDs ou terem suas criações copiadas, ao solicitarem a gravação de um novo trabalho, tiveram o projeto negado, sob o argumento de que 'seu trabalho não vende'. Nos cursos, ela busca conscientizar os participantes a respeito dessa questão. Ela explana sobre a cópia das produções e os impactos sofridos pelos envolvidos no processo de gravação:

Se você é muito pobre, copia um CD ou outro é uma coisa. Agora, você copiar para o grupo todo 30 CDs, 40 CDs, você mata a gravadora e mata o compositor que fica com fama que não vendeu. Então eu tenho recomendado muito isso aí nos próprios encontros. Tem encontro que aquele que convida para o encontro não encomenda o CD. Ele faz toda coisa, faz o orçamento todo, daí eu vendo o CD. Mas teve um grupo que eu fui lá e eles levaram pouquíssimo. Daí, agora vamos refletir: "eu paguei por essa matriz R\$ 500,00. Vocês não compraram, porque vocês querem copiar. Então tá bom. Na próxima vez, vou trazer a matriz e vendo a 700 'paus' aqui, daí vocês compram e copiam". Daí eles entraram em uma consciência maior. Eu falei: "um ou outro para uma pessoa que não pode, aí sim". Daí você copiar e espalhar? "Como é que fica o estúdio que eu vou pagar? E como é que fica o trabalho da pessoa que me ajudou a gravar? Porque eu gravo sempre em dueto, ou instrumento. Como é? Eu tenho que dar uma ajuda para ele. Ele tirou seu tempo, ele estudou para isso". Então eu conscientizo também as pessoas assim. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 20)

Irmã Custódia considera os encontros como "o grande trunfo" do qual "os bispos gostam", pois animam "toda uma diocese, grupos de paróquia". Ela conta ter feito um encerramento com a juventude cantando, com acompanhamento de bateria e atabaque e isso agradou muito. A missa, nos encontros, geralmente ocorre junto com a comunidade local, para que todos possam ver que "é bom cantar num grupo grande". Em sua percepção, mesmo que se perca um tempo maior, vale a pena ir "na Catedral, em uma paróquia movimentada", para que as pessoas possam ver que "os cantores estudam para isso, que os cantores se preparam". As pessoas verem os 'resultados' do curso ajuda para quando se vai pedir, para um próximo encontro, patrocínio ou auxílio através de mantimentos. Os nomes dos patrocinadores são colocados no verso da apostila, pois "não é para pôr o letreiro maior e, na frente da apostila, não pode ter propaganda".

Irmã Custódia não encontra dificuldades nos cursos, pois, as pessoas que a convidam já sabem como funciona e conhecem sua "maneira de pensar", sua "firmeza nas ideias" "de uma igreja mais no meio do povo".

### 8.2.4 Vida religiosa: ser mulher

Irmã Custódia, que sempre usa sapatos de salto alto, percebe-se na missão de “criar um mundo bonito onde o amor é a base”, não importando a pintura, o jeito da freira. Para ela, “é o conteúdo que forma, o resto é periférico”.

Ela conta que sua mãe “gostava de se arrumar, era professora, lia muito bem, tinha uma letra maravilhosa” e atribui a isso o fato de gostar de “aperfeiçoar a natureza”. Utiliza essa expressão para explicar seu gosto por se maquiar. Comenta que algumas pessoas perguntam: “por que você se pinta, se arruma?”. Ela responde: “porque eu gosto de aperfeiçoar a natureza”. Sua mãe fazia isso: “comprava um vestido azulão, comprava um terno” para seu esposo.

Irmã Custódia gosta de se maquiar, cuidar da roupa, do cabelo e, ao ser questionada sobre ser mulher consagrada, faz questão de retomar “o contexto da vida religiosa no século VI, VII”.

[...] a vida religiosa começou como um protesto à Igreja da época. E desde São Francisco. A turma falava muito dele, dos passarinhos, mas ele foi contestar a riqueza. Porque a igreja daquela época eu tenho que ler com o momento da história, era uma igreja ligada ao estado, ao imperador que mandava. Então, aí vem a vida religiosa. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 11)

Compreende que, “com o Concílio Vaticano II, a vida religiosa tomou outra conotação”, pois antes era considerada “*fuga mundi*<sup>224</sup>”. Ela destaca o fato de participar de “uma congregação que tem os costumes do Brasil”, “que deu suporte” para seus “dons” e para sua “maneira de ser”. Explica que existia “uma porção de restrições” e que o véu que cobria as mulheres “era por causa da vaidade, do cabelo”. O Concílio impulsionou a modificação dessa visão e colocou “a vida religiosa, como o Papa Francisco fala hoje, em saída” e defende: “Ele abriu a vida religiosa para o meio do povo, a inserção”. Ela relembra:

Então as irmãs, que tinham colégio ou viviam nos hospitais, começaram em outro grupo a ir no meio do povo, nas pequenas comunidades. E a Santa Paulina, que é a fundadora da Congregação das Irmãzinhas, ela já nasceu

---

<sup>224</sup> *Fuga mundi* ou fuga do mundo é uma expressão recorrente na espiritualidade, utilizada para referir-se a uma vida afastada da sociedade. Ela pode ser compreendida em uma conotação positiva ou negativa. Há monges, por exemplo, que optam por uma vida afastada da sociedade.

no meio do povo, porque ela começou a congregação num casebre, cuidando de uma cancerosa que ninguém queria cuidar, que veio de Florianópolis. Isso há 123 anos. Santa Paulina já fez isso começando e depois foi aprovado. Elas queriam se tornar religiosas e depois foi aprovada a congregação. Mas as outras congregações após o Concílio, porque faz 50 anos o Concílio, começaram a se abrir e muita religiosas tomaram outra decisão. E as congregações tomaram decisões de preparar mais as religiosas para a inserção. Por exemplo, mais religiosas trabalhando na promoção humana, mais religiosas fazendo serviço social, mais religiosas se formando na enfermagem, na medicina. E direito também. Hoje tem muitas advogadas também. Então a vida religiosa começa a se preparar para estar no meio do povo. Agora, eu quando entrei... eu usei o hábito e tudo. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 12)

O hábito, veste religiosa que identifica os membros de uma ordem ou congregação, era sua vestimenta na época em que cursou a faculdade de música. Ela recorda:

**IC** – Eu fiz a universidade de hábito. De vez em quando, quando eu passava em Bauru eles falavam: ‘oh desilusão’.

**MI** – Por que desilusão?

**IC** – Porque a turma antiga, ainda dos filmes antigos, tem o costume de falar que a pessoa entrou no convento porque sentiu uma desilusão. E você sabe que eu tive candidatas no Paraná que queriam ser irmãs, que desmanchavam o noivado e queriam entrar. “Querida, você não pode querer ser irmã porque desmanchou o noivado”. Então, por isso que eles falavam para mim desilusão, eles pensavam... [risos]. Então se eles viam uma pessoa mais capaz, uma mulher mais apresentável, então eles achavam que era isso. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 12-13)

Irmã Custódia diz ter ‘lutado’ com pretendentes, mas sempre teve “muita liberdade”, porque seus pais “eram democráticos, e essa força vem da família”. Em alguns casos, foi necessário tratar mais seriamente com o interessado nela como pretendente, mas ela brinca: “nós vencemos”.

Conta que, quando parou de usar o hábito, começou a se maquiar e isso, de vez em quando, ainda escandaliza alguns. Quando ela percebe algo, fala: “ó meu filho, o trabalho que você vai ter é voltar ao normal, porque eu vou continuar, porque isso aqui não tem nada contrário ao desejo que eu tenho de servir a Cristo nos irmãos”.

Irmã Custódia expõe sobre o papel da mulher na Igreja junto à comunidade:

O Deus dos cristãos não precisa aplacar ira, [...] ele não precisa de mulheres para aplacar a sua ira, porque não está irado contra ninguém. Ele precisa de mulheres sim, para serem pernas, mãos, braços, ternura, abraço no meio da comunidade e levar à sua comunidade. (Entrevista 1, Irmã Custódia Cardoso, 14/11/16, p. 23)

Irmã Custódia expressa não ter encontrado dificuldade “como mulher, nas paróquias, com os padres”. Ela não deixa de questionar e diz gostar de política, optando por “uma política mais aberta, mais fraterna, mais de acordo com os ensinamentos de Jesus”, pois sua mãe gostava de passar para os filhos “essa política”. Sempre lutou e até já brigou “em favor dos mais fracos”, sem sentir medo, pois está “defendendo uma coisa que é certa”.

Ela considera ter tido “a graça de Deus” “por ter encontrado uma congregação” mais aberta, com “mestras excelentes”, com “a marca de dialogar mais”. Sempre teve “muita convicção”, sem vontade “de voltar atrás”. Em sua percepção, “a gente entra num grupo para criar a força do grupo”, e exemplifica a força com uma metáfora: “se eu tenho uma varinha eu quebro assim, mas se eu tenho um molho de varinhas, eu não quebro com facilidade”. Em seu entendimento, o grupo se forma para “ter força”, e o mesmo ocorre no caso da Igreja. Ela entrou para o convento não somente para servir sua congregação, mas também para, “em comunidade, um grupo maior, ser uma força maior na evangelização e no amor ao próximo”, acreditando que “depois, cada um vai ter sua profissão, sua missão”. Para ela, não se pode permitir “que as pessoas levem a gente a perder tempo”. Relata que, “se morresse agora, morreria feliz”, pois não deixou que ninguém a fizesse perder “tempo na missão, na vida, na alegria”. Reconhece a si como “uma freira feliz, de uma família feliz” que costuma “perdoar intensamente”.

### **8.2.5 Sobre o futuro: cursos, projetos, avaliação**

Logo que chegou em Apucarana, Irmã Custódia conheceu “a família Gonçalves Santos”. Rosilene e Cristiane, que participaram de diversas gravações com ela, assim como Marcos da Matta, são dessa família. Eles continuam seu trabalho, e “vão continuar futuramente”. Ela diz estar “preparando o casal que vai dar os cursos”.

Não pretende parar de ministrar seus cursos por enquanto, pois isso faz bem para os outros e para ela. Vai parar somente quando se sentir fraca, no entanto percebe a necessidade de ir preparando pessoas para dar continuidade a este empreendimento. Os assessores Cristiane da Matta, Roselene Gonçalves e Túlio Fernandes a acompanham desde pequenos. Ela diz que vai “entusiasmando pessoas” que “vão formando” outros. Segundo Irmã Custódia, “houve uma época, uns quatro ou cinco anos atrás, que a CNBB achou que devia ser menos”, e ser algo mais voltado



para a “mistagogia”. Ela compreende isso como algo parecido com o que já faz, o ‘fórum’ com as letras. Seus projetos não param e ela está pensando também em uma atividade com expressão corporal com crianças do Projeto de Educação Musical do Santuário de Aparecida/ SP (PEMSA<sup>225</sup>). Sua congregação, que “canta muito” e que tem CDs gravados, tem planos de gravar um CD resgatando o que era cantado pelas Irmãs por volta do século XVIII.

Quando convidada, Irmã Custódia participa de alguns programas de televisão<sup>226</sup>, especialmente na TV Aparecida e na Rede Século XXI<sup>227</sup>. Ela lembra de sua participação no “Aparecida Sertaneja”<sup>228</sup>, com apresentação do padre Alessandro Campos, no qual cantaram “Beijinho Doce” e “Chalana”. Revela que “ele pôs muito agudo” e “quase a matou”. Ela disse-lhe: “oh padre, eu só vou se o senhor pôr no tom, porque eu sou primeiro contralto”. Então a zona de conforto da garganta é muito mais grave”.

Irmã Custódia tem um projeto para quando parar de ministrar cursos: “ir consolar as pessoas”, voltando “àquele espírito” que seus pais tinham. Em Barretos, São Paulo, existe “uma casa que cuida de pessoas com câncer” e as religiosas vão lá “para rezar, consolar”. Ela quer “ir lá para chorar com eles, consolar, depois rir”. Diz ter sempre aconselhado “muitos casais, famílias, consolando as pessoas, jovens”.

Emociona-se ao sonhar “com uma igreja ainda viva, com uma vida religiosa mais atualizada” e com “uma vida religiosa que respeite mais as qualidades das pessoas”. Esclarece não ter tido problemas com isso, pois seguiu sua “missão na comunicação, na música, na liturgia e na promoção humana”, porém nem sempre é assim. Irmã Custódia avalia sua trajetória dizendo que acertou “em tudo”, como “mulher religiosa”, na congregação, na profissão. Relembra que, logo após sua entrada na congregação, a Irmã lhe perguntou sobre estudar música. Na sequência, envolveu-se com liturgia, encontrou com o “bispo Dom Romeu Alberti”, com “Monsenhor Roberto Carrara”. Ela explica que “formou um grupo muito coeso que tinha convicção de levar a evangelização mesmo, inclusive com qualidade também”.

<sup>225</sup> Fonte: <http://www.a12.com/santuاريو/obras/sociais/pemsa>

<sup>226</sup> Episódio Vozes da Igreja, 2012, episódio 08 com apresentação de Pe. Josafá de Jesus Moraes e participação de Irmã Custódia. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FC2iVpTzFF8&t=43s>

<sup>227</sup> Participação de Irmã Custódia na Rede Século XXI cantando “Vinde de novo, Senhor”. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cPUAR0N3-WY>

<sup>228</sup> Participação de Irmã Custódia da TV Aparecida cantando “Beijinho Doce e Chalana” – 22/04/14. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=LcOdfVTjkA>

Avalia que, algumas vezes, talvez pudesse ter feito melhor, porém as possibilidades eram aquelas e este foi seu jeito de servir.

## 9 ANÁLISE TRANSVERSAL DOS DADOS

Neste capítulo, relaciono algumas questões que apareceram anteriormente isoladas, porém vinculadas à vida de cada um dos entrevistados, e outras que percorrem transversalmente o texto. Os subcapítulos apresentados emergiram dos temas tratados.

Ao discutir os cruzamentos de quatro vidas em suas rotas formativas, viso apresentar a complexidade da formação musical, atendendo o objetivo desta pesquisa de compreender tais rotas. As tessituras de tempo e espaço ajudam tanto na compreensão histórica destas vidas, vistas sob a perspectiva do presente, como no entendimento de como tempo e espaço impactam a formação. Ao discutir a formação musical na Igreja Católica, apresento concepções sobre formação, especificando opções pedagógicas, detalhamento dos cursos, papel do formador e entendimento de sua finalidade. Na conclusão deste capítulo, discorro sobre as palavras dom, gênio, vocação, talento, inspiração, expressas nos depoimentos, a fim de refletir sobre as consequências de tais conceitos na formação.

### 9.1 CRUZAMENTOS DE QUATRO VIDAS NAS ROTAS FORMATIVAS

Segundo Pais (2003, p. 45), “o conhecimento produz-se sempre por uma multiplicidade de vias”. Nesta perspectiva, traço algumas vias nas quais as rotas formativas dos colaboradores se cruzam. Estes cruzamentos revelam que a formação não ocorre de modo linear e mostram um pouco da complexidade da formação musical neste contexto religioso, podendo ser identificados como “tecidos de maneiras de ser e de estar” (PAIS, 2003, p. 30).

Uma das preocupações da sociologia do cotidiano, segundo Pais (2003, p. 34), é procurar contínuos nos descontínuos que percorre. Os contínuos da formação musical, na Igreja Católica, podem ser vistos na permanência da ação formativa. O que parece ser ações individuais, vai revelando uma rede complexa de cursos, de pessoas conhecidas, de continuidade através dos anos. Irmã Míria conta serem “mais de 45 anos de composição e serviço à música litúrgica”. Padre Ney refere-se a “praticamente 80 anos” lidando com música.

Um acontecimento sobressai como um dos elos entre os quatro religiosos e aquilo que realizaram: o Concílio Vaticano II. Foi devido às mudanças conciliares,

especialmente às pertinentes à visão de música litúrgica que foi sendo desenvolvida no Brasil, que suas rotas formativas se cruzaram.

Os espaços de formação nos quais eles tiveram experiências musicais aproximam-se: seminários, casas religiosas, cursos de canto pastoral, encontros da CNBB. Os quatro religiosos, visualizados, nesta tese, em capítulos separados, conheciam-se e relacionavam-se. Foi possível ‘tecer’ as relações entre eles através de suas falas, de fotos, de encartes de CDs, de livros.

Padre Ney é citado por Padre Weber como seu colega “dinossauro”, um dos antigos da música litúrgica, juntamente com Frei Joel Postma. Foi Padre Ney quem leu o manuscrito de um dos livros de Padre Weber e insistiu junto à editora para que fosse publicado. Padre Ney também elaborou resenha de livros da coleção ‘Liturgia e Música’. É ele quem assina o prefácio do livro de Irmã Míria.

Irmã Custódia cita Padre Ney e Padre Weber como “grandes músicos”, com “conhecimento maior”. Irmã Míria lembra dos encontros em que participava logo após o Concílio, nos quais Padre Weber era professor. Padre Ney recorda que Irmã Míria começou a compor após fazer os cursos de canto. Padre Weber relata ter ministrado cursos no Rio de Janeiro, aonde Irmã Míria também ia.

A relação entre Irmã Míria e Irmã Custódia não ficou muito evidenciada através das falas, contudo, os encartes do CD “Cantando os Salmos” revelam que determinadas composições de Irmã Míria foram regidas por Irmã Custódia. Algumas fotografias disponibilizadas mostram a relação próxima entre os quatro religiosos, especialmente nos cursos de canto, na década de 70, os quais foram um privilegiado local de reunião para eles, assim como os encontro de compositores da CNBB.

Padre Weber e Irmã Míria relataram terem passado por períodos de reflexão concernentes à sua vida, durante os quais se afastaram temporariamente de suas atividades. O que aparentemente parece um desvio do caminho, aqui é compreendido como um momento de reelaboração de si, dos próprios objetivos, de seus modos de fazer. Pais (2003, p. 46) explica que o desvio “não é apenas tomado no sentido de interrupção e afastamento de um caminho mais tranquilo”, mas “também no da renovação e reelaboração, tornadas possíveis pelo brusco desvio”.

PADRE WEBER

IRMÃ MÍRIA

Ano Sabático

Ilha de Pescadores

Porque no tempo do Padre Amaro, daquela primeira equipe onde o Padre José Weber também participava, eram 400 - 500 participantes.

... eu tenho dado também [cursos] cada ano no Rio, onde a Míria também vai...

A Míria, por exemplo, vai o ano inteiro correndo, dando curso. Eu, por exemplo, já passei desse período e já não faço mais

... Padre Ney que é nosso colega, como dinossauro, os antigos da música litúrgica, ele leu meu manuscrito, gostou, insistiu que a Paulus publicasse...



Encontro de Compositores CNBB

Prefácio do Livro Sustentai com Arte a louvação

A irmã Míria veio pouco depois, e continua compondo, sendo muito apreciada.

O Weber é uma sabedoria incrível, ligado à Roma, Ney Brasil... Tem uma porção de músicos que são músicos mesmo, para valer.

Dinossauros são os mais antigos. Padre Ney Brasil, que é um pouco mais velho que eu...

CD Cantando os Salmos

PADRE NEY BRASIL

IRMÃ CUSTÓDIA

Figura 28 Rotas formativas.

Imagem central cedida por Ir. Míria para a tese. Rio de Janeiro/RJ, 1977.

Da esquerda para a direita: Irmã Custódia, Cônego Amaro, Irmã Míria e Padre Weber.

Edição: Michelle Lorenzetti / Eduardo Lorenzetti, 2019.

## 9.2 TESSITURAS DE TEMPO E ESPAÇO

Compreender o presente e, no caso desta tese, as entrevistas realizadas, exige prestar atenção às tramas que são constituídas pelas tessituras do tempo (PAIS, 2016). Formar-se e participar no processo formativo de outros é algo que revela uma textura complexa, pois não há linearidade, por exemplo, encerrar um processo e depois passar isto adiante. As rotas não são previsíveis e constituem-se de rupturas, continuidades e descontinuidades. Implicam um olhar para o presente, o passado e o futuro, o que justifica a opção feita, no presente estudo, de olhar para as histórias de formação e para as histórias como formadores. Compartilho da compreensão de Pais (2003, p. 83), o qual explica que analisar criticamente o cotidiano “implica uma perspectiva histórica”. Olhar para o cotidiano “não se esgota nas presenças imediatas” e “abarca fenômenos não presentes aqui e agora” (PAIS, 2003, p. 86). Isto se configura como um desafio, tal qual exposto por Pais (2016, p. 8):

Um dos desafios das Ciências Sociais para compreensão do presente passa pela problematização dos paradoxos do tempo que contemporaneamente habitamos. O que se propõe é uma metodologia que vá sondando as profundezas ocultas das estruturas sociais à superfície da vida cotidiana no pressuposto de que a compreensão do presente exige a sua inscrição numa trama constituída pelas tessituras do tempo no seu próprio decurso histórico (PAIS, 2016, p. 8).

Sugiro que as concepções teológicas que os religiosos vivem impactam o modo de fazer música e ensinar, devido à dimensão de tempo e espaço. O passado é por eles compreendido como algo que não pode ser jogado fora. É um espaço/tempo que se configura como fonte de aprendizagem. Não entendem a morte como uma barreira que encerra a ideia de fazer a música, pois a vida presente é tida como o ensaio para o que se cantará no céu, na expressão de Irmã Míria: “ensaiando na terra o celebrar perfeito do céu, onde cantaremos o eterno louvor”. Para Pais (2006, p. 255), “a celebração da Eucaristia, para os crentes, relativiza o âmbito do mundo terreno, ao alargar os horizontes preenchidos pela transcendência dos símbolos sagrados”. Esta relação mística aparece também na ideia de que, ao morrer, as pessoas vão “completando a divina orquestra e o coro dos redimidos” (Irmã Míria). Percebe-se que, com essa ideia, é admitido que a aprendizagem ocorre em qualquer momento da vida.

A idade não se constitui em impedimento nem para aprender, nem para ensinar, pois, as ações não são se encerram com o fim da vida.

Tanto a noção de tempo quanto o desenvolvimento tecnológico da época moldaram seus modos de fazer, pois havia uma dedicação 'braçal' ao que era feito, como no exemplo de Padre Ney que passava noites escrevendo e copiando partituras. Por serem religiosos, há uma entrega de seu próprio tempo para algo comum na Igreja. Eles já não são 'donos' do próprio tempo, sendo sua rotina submetida ao comunitário. Padre Weber, ao explicar os passos da formação de um religioso e a adesão aos votos perpétuos, explicita que essa decisão significa "ficar nisso até a morte".

Um exemplo desta experiência do tempo em comunidade foi por mim vivenciado durante a entrevista com Padre Weber, quando foi preciso interrompê-la para que fôssemos almoçar junto com os demais religiosos que moravam naquela casa. Há combinações prévias, rotinas preestabelecidas concernentes à vivência comunitária: horários para a missa, para as orações (como a Liturgia das Horas), para alimentação, para momentos de convivência. É possível alterar as rotinas, porém com prévia combinação. A música também se insere neste ritmo. Durante a formação de Padre Weber e de Padre Ney, no seminário, eram reservados tempos específicos para a aprendizagem musical. Padre Ney recorda ter encontrado no seminário de Azambuja "uma escola de música". Ali, assim como no seminário pelo qual Padre Weber passou, havia rotinas musicais vinculadas às ações litúrgicas. O canto era marcado pelo rito, através da celebração litúrgica diária, semanal, anual e, em momentos específicos, de festas e solenidades.

Ao refletir sobre o tempo, pode-se pensar também no espaço, o qual, segundo Pais (2016, p. 9), "é o lugar visível do tempo". O mesmo local onde Padre Weber passou seu período de seminarista, cantou em coro e regeu, tempos depois voltou a ser o espaço de sua residência. Neste espaço, realizei com ele a segunda entrevista, ali onde Padre Weber compõe e prepara outros materiais.

Ao olhar para as tessituras de tempo e espaço, a mobilidade geográfica dos religiosos torna-se relevante, pois, após longos anos de formação musical, passaram a circular por muitos locais. Irmã Custódia usa a expressão "vida religiosa para o meio do povo", referindo-se à inserção de irmãs que antes viviam em hospitais e tinham colégios e constituíram, após o Concílio Vaticano II, pequenas comunidades.

Irmã Mária lembra que, na época pós-concílio, os cursos de canto, no Brasil, reuniam muitos participantes, inclusive de outros países. Ela conta que havia “muitas religiosas” e que, devido à presença de suas congregações em diferentes cidades, estados e países, elas se tornavam divulgadoras dos conteúdos dos cursos em suas comunidades. Elas eram responsáveis pela difusão de novas composições e, ao repassar o que tinham aprendido, assumiam o papel de formadoras. Durante os encontros, algumas estratégias eram pensadas para facilitar esse processo, por exemplo, momentos específicos para que todos gravassem juntos em seus gravadores.

### 9.3 O QUE É ESTA FORMAÇÃO MUSICAL NA IGREJA CATÓLICA

As concepções sobre ser formador e sobre a formação foram sendo reveladas durante as entrevistas. Para compreendê-las, utilizei-me da perspectiva do cotidiano a partir de Pais (2003), construindo relações através dos pequenos fragmentos revelados.

Nesta forma de aproximação ao social, a realidade apenas se insinua, não se entrega. Mas é assim mesmo que, na perspectiva da sociologia do cotidiano, ela tem de ser imaginada, descoberta, construída (PAIS, 2003, p. 27)

A formação, neste contexto religioso, é vista como algo que proporciona “o estudo, o conhecimento” e, “ao mesmo tempo, exige compromisso, empenho, vivência e participação” (Irmã Mária). O conceito de formação extraído dos dados empíricos desta tese não pode ser equiparado àquele alemão (*Bildung*). No contexto litúrgico-musical, formação significa uma prática pedagógica não ‘formalizada’, porém plena de escolhas pedagógicas, com certa sistematização. Observa-se a busca por alternativas conceituais para retratar as situações de ensino e aprendizagem, não sendo usuais os termos aulas, ensino, educação, professor. É ressaltado o papel das trocas na aprendizagem, sendo a experiência de vida compartilhada para auxiliar no processo formativo. Nessa realidade, ganham espaços conceitos como formação, formador, encontros, partilhas, orientações. Com a ideia de formação, não se visa ao abandono da educação institucionalizada, mas a valorização de um modo específico de trocar aprendizagens. Souza (2014, p. 92) explica que, na educação musical,



utiliza-se “um conceito alargado de formação musical, entendendo que a dimensão educativa está presente nas práticas musicais realizadas em diferentes contextos, sejam eles escolares ou não escolares”.

### **9.3.1 Sobre as opções pedagógicas: notação musical e gravação**

A notação musical, no referido contexto religioso, tornou-se, na época pós-conciliar, muito valorizada, conforme se observa nos relatos sobre os primeiros cursos ocorridos no Brasil. Com o passar dos anos, largo repertório foi sendo gravado, porém ainda há grande quantidade de músicas que permanecem somente escritas ou cuja gravação não atingiu ampla circulação. A leitura e a escrita musicais aparecem como um instrumento de autonomia tanto na escolha do repertório como na composição.

O conhecimento musical, conforme explanam os colaboradores, é, por vezes, associado ao domínio da notação musical, corroborando as palavras de Souza (2011, p. 211-212): “é comum as pessoas dizerem: ‘Eu sou musical, mas não sei ler música’”. Irmã Míria, ao contar que as pessoas lhe apresentam suas composições, diz analisar, escutar e ela mesma escrever a partitura “porque a maioria não sabe música, mas tem o dom de compor”. O senso comum de ser musical referido por Souza (2011) é, no contexto religioso, por vezes, compreendido como dom.

Souza (2011, p. 212) expressa preocupação pelo fato de a leitura e a escrita musicais serem usadas como “instrumento de exclusão” e reforça a necessidade de “desconstruir essa representação de saber música que, de uma forma negativa, tem contribuído para que muitos desistam de aprender música”. No entanto, por mais que a leitura e a escrita musicais tornem-se, por vezes, um elemento de diferenciação entre os músicos, a teoria musical aparece concomitante à prática, como relata Padre Weber ao lembrar sua aprendizagem: “Depois de um ano eu já estava tocando, acompanhando os cantos na igreja, tudo com leitura de partitura”.

Padre Weber comenta que, na Igreja, as pessoas raramente leem partitura, sendo, geralmente, “tudo de ouvido”. Em razão disso, os cantos acabam sendo gravados nos encontros. Embora valorizem a escrita, os entrevistados sabem que a maioria das pessoas que, nas paróquias, participam dos cantos não sabe leitura musical. Desde a época pós-conciliar, viu-se ser o meio gravado um modo de difusão do conhecimento. De maneira prática, através do repertório escolhido, busca-se transmitir uma visão sobre a música litúrgica, a igreja, a vida em sociedade. Padre

Weber, assim como Irmã Custódia, faz questão de sempre levar partituras, pois, “se por acaso, alguém sabe ler, pelo menos está escrito”. Eles procuram incentivar o estudo da notação musical. Irmã Míria lembra de uma fala sua de incentivo a tal aprendizagem: “Estude, meu amigo, porque é importante o estudo da música”.

Souza (2011) cita Huglo ao questionar a necessidade de notação musical na transmissão dos cantos litúrgicos, em âmbito no qual a oralidade possui grande importância. No pós-concílio, o repertório sofreu transformação, por ter surgido a possibilidade de, durante a ação litúrgica, se cantar na língua do país. Essa desestabilização no repertório impulsionou novas composições e novas ações para transmiti-las. Nos relatos dos colaboradores, percebe-se a importância da atividade composicional na criação do novo repertório em português, havendo intensa preocupação em registrá-lo. Entre os recursos adotados com tal intento estão a escrita, o ensaio presencial e a gravação.

A partitura pode também se constituir em ferramenta de diferenciação entre os vários tipos de músicos litúrgicos. A escrita musical é mais difundida entre aqueles que receberam uma formação advinda da ‘escola’ de canto litúrgico. Ela não é tão comum entre aqueles que compõem e têm suas músicas difundidas através de meios de comunicação religiosos, como televisão, rádio e internet.

Padre Weber é muito crítico em relação às composições divulgadas nos meios de comunicação, porém compostas sem seguir os critérios litúrgicos e musicais propostos pela Igreja. Ele considera não ter muito acesso a tais meios de comunicação para divulgar aquilo que é feito de acordo com os critérios litúrgico-musicais. Contudo, ele valoriza a pluralidade existente na Igreja, ressaltando que, no essencial, “devemos estar unidos”. Irmã Míria é sutil nas críticas às composições, sublinhando que as discussões sobre mídia ocorrem. Para ela, a internet e os canais de televisão orientam, “dão formação litúrgica e canto”, mas nem sempre “é um trabalho litúrgico, adequado”. Ela compreende que “a força está mesmo nos meios de comunicação”. Esta questão remete à tensão “entre o religioso e o econômico”, comentada por Pais (2006, p. 229), na qual se oculta a possibilidade de a religião “não escapar aos meandros dos circuitos econômicos” (PAIS, 2006, p. 229).

### 9.3.2 Os cursos, os encontros e os ensaios

Um dos momentos em que se desenvolve a formação é nos cursos ou encontros de canto litúrgico pastoral. Diversos nomes são adotados para designar tais momentos e espaços. Cada um dos entrevistados revelou especificidades em seu modo de conduzi-los, com utilização de estratégias variadas para transmitir o conhecimento: ensaios, brincadeiras, histórias, experiências, repetição, instrumentistas tocando o próprio instrumento.

O repertório trabalhado nos encontros depende das combinações feitas com a equipe organizadora. Irmã Míria diz que a rede de contatos com outros compositores para organizar seu material é importante. Para Irmã Custódia, as necessidades locais assumem relevância.

O conceito de formação, segundo os colaboradores, aparece associado à prática que eles desenvolvem nos encontros. A ideia predominante é que, mesmo disponibilizando material, seja trabalhado, em um momento pontual, algo mais teórico, sem deixar faltar a prática, a vivência. Padre Weber, ao comentar sobre os cursos de salmo, conta que oferece “o subsídio e mostra a maneira de fazer”.

Padre Weber diz que “tenta ser bem prático” nos cursos. De modo semelhante, Irmã Míria refere desenvolver o encontro de “um modo bem prático”, cantando, ensaiando e fazendo brincadeiras. O conteúdo é preparado antecipadamente e, mesmo tendo uma parte mais teórica relacionada à liturgia, há necessidade da prática. Segundo Padre Weber, prática é “exercitar” com as pessoas, por vezes fazendo momentos individuais frente ao grupo.

Padre Weber, assim como Irmã Míria, preocupa-se em cantar primeiro para depois as pessoas cantarem junto. Inicialmente, com o subsídio em mãos, os participantes escutam a melodia principal e depois começam a cantar baixinho. O recurso visual e a repetição são estratégias utilizadas, nas palavras de Padre Weber: “depois de três vezes, já conseguem cantar”.

Há os conteúdos musicais importantes a serem transmitidos nas formações, entre eles: teoria musical, harmonia (para trabalhar a vozes, por exemplo), técnica vocal. Nos primeiros cursos de canto, a composição era bastante trabalhada. No entendimento de Padre Weber, em música, é necessário “estudar aquilo que todo mundo estuda”, referindo-se a “exercícios de harmonia, contraponto”. Padre Ney também considera importante o estudo de teoria e de história da música.

### 9.3.3 O formador

O 'formador', ou seja, aquele que assessora cursos, publica materiais, produz o conhecimento, assume intensa relevância no contexto religioso. Um de seus papéis é mostrar as maneiras de fazer. O formador é aquele que "se formou bem e que agora está disponível para repartir com os outros o que sabe" (Padre Weber). É considerada formadora "toda pessoa que tem uma certa formação", ministra cursos e deixa "alguma marca" (Padre Weber). A expressão 'deixar marcas' é utilizada em sua relação com a história de alguém que, tendo vivido muitas experiências, deixará um legado para o futuro. Padre Weber ressalta que aquilo que aprendeu quer "passar para frente para não ficar parado" e espera que "alguém depois assuma e leve em frente [...] como contribuição para a Igreja também". O formador é visto por Padre Weber como aquele que não se acomoda com o que já sabe, sempre buscando melhorar através da leitura, do estudo. Ele considera, ao tratar de música litúrgica, que, caso possível, conheçam-se outros países para "acompanhar o pensamento do mundo".

O formador, muitas vezes, aparece quase como um sinônimo de professor, compartilhando conhecimento e experiências no contexto litúrgico-musical. Para Padre Ney, o formador tem a responsabilidade de "transmitir não apenas teoria, mas vivência". Irmã Míria constata a "falta de professores, formadores, gente capacitada para ministrar o curso básico", o qual envolveria teoria musical, técnica vocal, instrumento, solfejo, formação litúrgica. Em contraponto a esse conceito aproxima professor e formador, Irmã Custódia refere-se ao papel de "formar a pessoa para assumir um compromisso". Ela considera que cabe ao formador "levar a pessoa com seus dons a assumir e se alegrar com aquela qualidade". Esta ideia remete a habilidades e capacidades que a pessoa traz consigo, e competindo ao formador incentivar e motivar. Ela também se refere ao formador como alguém que se preocupa com a 'formação cristã' e, por isto, promove encontros, passeios, piqueniques, cursos, rodas de conversa.

Padre Weber vê o formador como alguém que, associado a outros, consegue fazer algo pelo conhecimento. Ao especificar como, no Brasil após o Concílio Vaticano II, a equipe de formadores foi sendo construída, explicita: "sozinho, ninguém é capaz de renovar o mundo. É preciso fazer alianças, associar-se a outros que tenham o

mesmo objetivo e então reforçar a caminhada”. Ele vê o investimento na “formação das pessoas” como “uma das coisas principais” na “tarefa de um educador”. Padre Ney, ao contar suas experiências como formador, recorre à ideia de formar ‘discípulos’. Ele não utiliza o termo ‘aluno’. ‘Discípulo’ é um conceito muito empregado no meio religioso, referindo-se a alguém que segue os ensinamentos. A ideia de ‘discípulo’ pressupõe ‘descobrir’ alguém que, a partir de algum contato, segue seu envolvimento com a música. Irmã Míria menciona jovens que ela foi “descobrendo nos encontros” e que seguiram o estudo musical. Esse ‘descobrir’ surge ao se ver alguém tocar ou cantar, atribuindo-lhe comentários positivos e o incentivando para o estudo de música. Irmã Míria ressalta a importância de “descobrir e incentivar” outras pessoas para o estudo de música.

#### **9.3.4 A comunidade como finalidade**

Nas entrevistas, a ideia de ‘comunidade’ é recorrente, por vezes como sinônimo de assembleia, povo, igreja de gente, base. Irmã Custódia argumenta que as pessoas passam, mas “Jesus fica na comunidade”, fortalecendo, com tal afirmação, a ideia de serviço das pessoas para um grupo. A vida religiosa é vista por Irmã Custódia como “uma força maior”, pois se “entra num grupo para criar a força do grupo”.

Entre seus objetivos, a formação tem uma finalidade comunitária, como explicitado por Irmã Custódia que, ao formar, preocupa-se não só em fazer um cantor cantar, mas em “fazê-lo feliz com a missão que ele está realizando em benefício da comunidade”. A palavra comunidade articula-se a outras expressões como missão, ministério, serviço, dom. Segundo Irmã Custódia, ao assumir o ministério da música, a pessoa vai “participar de uma comunidade e enriquecer a comunidade”. O engajamento comunitário ocorre com a música e através da música. Ela valoriza “o ministério” escolhido por aqueles que participam de seus encontros, por considerar como algo que “ajuda a fazer esse encontro de Deus com o seu povo”. Em sua percepção, o serviço oferecido através da música tem a finalidade de fazer a ligação entre o divino e o humano. Esta ideia aproxima-se de um dos entendimentos sobre a etimologia da palavra religião, que a vincula ao verbo latino *religare* (religar). Pais (2006, p. 255) aborda não somente o ato espiritual, mas também o ato socialmente integrador da comunhão. Sugere que “a religião assegura uma existência comunitária

entre os crentes, um sentimento de pertença que repousa na adesão a crenças coletivas” (PAIS, 2006, p. 258).

Padre Weber compreende que uma das finalidades de sua ação como formador é “melhorar o serviço, o ministério” das pessoas, difundindo a ideia de “serviço para a própria comunidade”. Um dos objetivos dos cursos é “treinar com o maior número possível de pessoas”, para que, depois, “quando chegar na base”, ou seja, na comunidade, elas consigam reproduzir o que vivenciaram. Ele insiste na ideia de que “o ministério de música, de liturgia, é um ministério para ajudar a crescer a comunidade”, vendo aí um valor como evangelização. Irmã Custódia enaltece a formação das pessoas, pois, segundo ela, se o investimento for feito só para construir a “igreja de pedra” e não a “igreja de gente, de amor, de fé”, não haverá pessoas e o local poderá ser alugado para outros fins.

A ideia de ‘povo’, na concepção pós-conciliar, aparece vinculada à ideia de participação na celebração. Segundo Padre Weber, isto exige do músico “estar preparado liturgicamente, conhecendo o pensamento da igreja, porque ela insistiu que o povo não pode ficar de fora”. Para ele, é necessário “fazer a música para as nossas comunidades participarem”. A ‘participação do povo’ também é ressaltada por Padre Ney. Irmã Míria a considera como a “participação plena, ativa e frutuosa de toda a assembleia”, explicando que, mais do que cantar, ela faz “o povo cantar”.

#### 9.4 DOM, GÊNIO, VOCAÇÃO, TALENTO E INSPIRAÇÃO

O objetivo da compreensão da categoria ‘dom’ não é diminuir a obra e a ação das pessoas através da razão, mas, pela clareza dos diversos elementos envolvidos, valorizar as singularidades e os processos históricos. Elias (1995, p. 54), ao estudar genialidade de Mozart, buscou justamente a conexão existente entre a obra, o estilo e a sociedade à qual o compositor pertencia, não deixando de lado o ser humano com suas especificidades e sofrimentos.

Nossa compreensão das realizações de um artista e a alegria que se tem com suas obras não diminui, mas se reforçam e aprofundam quando tentamos captar a conexão entre as obras e o estilo do artista na sociedade de seus semelhantes. O dom especial - ou, como se dizia no tempo de Mozart, o ‘gênio’ que uma pessoa tem, mas não é - em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social, neste sentido, é um fato

social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio (ELIAS, 1995, p. 54)

A noção de 'gênio' é frequentemente usada com a intenção de distinguir o artista das demais pessoas, como explana Elias (1995):

Um pouco do tipo antigo de excessiva reação civilizadora constar o instinto ainda é perceptível num padrão de pensamento cujos expoentes sempre estão dispostos a dividir a humanidade em duas categorias abstratas, decotadas por rótulos como 'natureza' e 'cultura', ou 'corpo' e 'mente', sem qualquer tentativa de investigar a conexão entre os fenômenos a que tais conceitos se referem. O mesmo se aplica à tendência de traçar uma clara linha divisória entre o artista e o ser humano, o gênio e a 'pessoa comum'. Como também à tendência de tratar a arte como algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas". (ELIAS, 1995, p. 56)

O conceito de 'gênio' aparece, na fala dos entrevistados, justamente ao citarem determinados compositores, alguns dos quais Irmã Míria nomeia como "os gênios da música erudita". Padre Weber refere-se a Bach como "um grande gênio", assim como a Mozart como um gênio, os quais produziram "coisas fantásticas que ficam de patrimônio da humanidade". Padre Ney, ao recordar sua parceira com o padre José Alves, diz que este era "de certo modo um gênio, genial".

Elias (1995) alerta para a necessidade de especificar a quais capacidades de Mozart se faz referência ao denominá-lo 'gênio', justamente para evitar um conceito romântico que facilmente deixe de lado, entre outras questões, aspectos de sua dinâmica familiar, da sociedade de sua época. A negação de alguns dos aspectos envolvidos pode contribuir para a falsa compreensão da música e dos processos de transmissão e apropriação, ressaltando somente habilidades interiores. Segundo Elias (1995), algumas expressões como "gênio inato" ou "capacidade congênita de compor" são ditas sem pensar. Seria a capacidade de alguém determinada por seus genes? Elias (1995, p. 58) defende que é "impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, fazer algo tão artificial como a música de Mozart", advertindo sobre o papel da sociedade de época nas noções de estilo, de qualidade, entre outras. Salieta ainda fatores como os contatos oportunistas à criança em seus primeiros anos de vida e professores adequados.

Gomes (2009), em sua tese de doutorado, ao investigar, sob o viés da sociologia da educação musical, a aprendizagem musical de uma família originária da cidade de Santarém (Pará), deparou-se com os conceitos 'dom' e 'talento'. Gomes

(2009) sistematizou o pensamento de autores<sup>229</sup> que haviam trabalhado estes temas, cujo aparecimento é comum em estudos sobre a família. Ele sintetiza as ideias de Howe; Davidson; Sloboda (1998), os quais consideram o talento inato uma ficção e não um fato. Para diversos pesquisadores, são fatores importantes na aprendizagem: vivências, oportunidades, questões sociais e econômicas.

Gomes (2009), seguindo Jorquera (2000), mostra que há famílias inteiras envolvidas com música e destaca que, nesse processo, alguém teve um importante trabalho de ensino. Na presente tese, entendo que o processo de ensino é compartilhado pela família, pela escola, na relação com outras pessoas dentro da Igreja e ocorre também na busca de materiais e na consulta a *sites* da internet.

A visão apresentada por vários autores, como Elias (1995), distinguindo os diversos fatores envolvidos no aprender música, ajuda a desmistificar a figura do 'gênio'.

O significado de dom torna-se relevante, quando se considera que as pessoas assumem "seus dons" e que com eles servem "à comunidade" (Irmã Custódia). Ao abordar o conceito dom, não pretendo aqui discutir a ideia teológica que o ancora, mas olhá-lo através da educação musical apoiada na sociologia e pensar suas implicações nos modos de ensinar música. Apesar de existir forte relação entre as palavras que se aproximam da ideia de dom – vocação, talento, gênio, inspiração – despendi grande esforço para compreendê-las em seus usos específicos, por vezes separando-as, entendendo-as como termos polissêmicos.

Não obstante, questiona-se: por que falar sobre esses temas em uma tese com o olhar dirigido à educação musical? Justamente por possuírem relação direta com a formação musical na Igreja. Por sua força, eles podem ditar regras relativas a quem pode ou não aprender, como se pode ensinar, por que ensinar alguns e não outros e assim sucessivamente. Por vezes, tais indagações ocorrem de maneira oculta.

Damo (2005) investigou o processo de formação/produção de atletas profissionais de futebol, visando desvendar códigos, valores e atitudes que permeiam o ambiente em que estão inseridos. Uma das discussões feitas refere-se ao conceito de 'dom' o qual "não possui um único sentido no contexto futebolístico". O citado autor condensou em dois eixos sua compreensão: dom como sinônimo de talento e dom como sinônimo de dádiva (DAMO, 2005, p. 107). A diferença entre eles é sutil. Em

---

<sup>229</sup> Ver em Gomes (2009, p. 16) os autores: Fucci-amato (2008), Kebach (2007). Ver também: Howe; Davidson; Sloboda (1998).



alguns momentos, a ideia de talento surge, no âmbito futebolístico, como algo ‘menos embaraçoso’, por ter uma conotação secularizada. O talento aparece como algo que não pode ser ensinado, no qual os processos pedagógicos não teriam interferência.

O dom como dádiva, neste contexto esportivo, é identificado como passível de manipulação não somente pelos formadores, mas também pelos torcedores e através do treinamento. Damo (2005) compreende dom/dádiva por meio das teorias da reciprocidade. Para ele, o investimento em um jogador se alicerça na ideia de “dom futebolístico”.

O dom futebolístico que está na origem de todos os investimentos, uma vez aperfeiçoado e reconhecido pelo público, entra em circulação suscitando uma cadeia de trocas que, por seu turno, implicam na sua reconversão incessante, em forma de dinheiro e afeto, interesses individuais e coletivos, fidelidade e traição, idolatria e escárnio, enfim, em uma miscelânea de eventos e símbolos (DAMO, 2005, p. 113)

Apesar de a tese de Damo (2005) inserir-se em outro contexto, dom também é designado como representação. Isto possui grande relevância, “porque consegue preservar uma dimensão intangível. Há sempre um residual que não pode ou não deseja compreender, mas que reverbera no modo como se relacionam os agentes no interior do campo” (DAMO, 2005, p. 118). Irmã Míria considera a vida como primeiro dom e o dom da música, algo de “uns privilegiados”. O residual evidenciado por Damo como algo que não se pode compreender aparece em expressões de Irmã Míria, como “um mistério”, “milagre inexplicável”, algo que “não tem muita explicação lógica”.

Damo (2005), apresenta um caminho para a compreensão do conceito dom: “No entanto, se existe um dom e se um dos sentidos é o de dádiva, por que não o investigar à luz das teorias disponíveis, elucidando seu uso entre os agentes sociais”? (DAMO, 2005, p. 113). Ele define dom como “nada de mais”, “o instinto”, “dádiva divina”, “algo a mais”, “o que não se pode explicar”, permanecendo com um significado oculto e em aberto (DAMO, 2005, p. 118). Nas palavras da Irmã Míria, dom é definido como algo “recebido de Deus” que, com o passar do tempo é “aprofundado, desenvolvido e colocado à serviço da Igreja”. Esta ideia aproxima-se do conceito de dádiva divina (DAMO, 2005).

Dom e sua relação com vocação, na pesquisa sobre música e religião, foi tratado por Oliveira (2013) sob a perspectiva etnomusicológica. Ela percebeu “a importância das noções de ‘dom’ e ‘vocação’” na fala de seus entrevistados, ao se

referirem à prática musical. (OLIVEIRA, 2013, p. 71). Constatou “a centralidade da concepção de música como uma dádiva de Deus (ou ‘dom’ do Espírito Santo) e como uma vocação (um ‘chamamento’) que impelia os fieis a um trabalho, - nunca concluso -, de retribuição” (OLIVEIRA, 2013, p.72).

Padre Ney percebe o formador como alguém que tem “aquele dom”, referindo-se a um “carisma” próprio de transmitir “não apenas teoria, mas a vivência”. O músico litúrgico, incluindo o que desempenha o papel de formador, é visto como alguém com “dom especial” devido à sua função específica que “exige longa formação” (Irmã Míria). Irmã Míria compreende tal formação como um “processo contínuo e sempre inacabado”, pois um músico não se improvisa. O longo tempo requerido para a preparação de um músico com habilidades específicas para atuar na Igreja Católica impacta o modo de olhar para aqueles que possuem formação específica, os quais são diferenciados por meio de expressões como talento, dom, inspiração.

A representação de dom como um impulsionador da continuidade do estudo aparece no relato de Irmã Míria. Ela explica que, devido ao retorno positivo obtido de seu professor nos cursos de canto pastoral, deu-se conta do ‘dom’ e seguiu compondo. Padre Weber compreende o ‘dom’ como inato, o qual, no entanto, requer estudo para ser exercitado. Em quase todas as falas dos entrevistados, a ideia de dom aparece como algo preexistente, mas que precisa ser desenvolvido através do estudo, através da busca de conhecimentos técnico-musicais, misturando os conceitos de dom/talento e dom/dádiva de Damo (2005). Eles não deixam de considerar os aspectos sociais para o desenvolvimento do que chamam de dom. Irmã Míria explica que “depende muito das oportunidades, da família, da escola e também da própria pessoa”. Irmã Custódia revela a necessidade de ter condições financeiras para estudar música, bem como o apoio dos pais.

Padre Weber relata que algumas pessoas são enviadas para os cursos pelos padres, por terem “certa prática”, ou por já tocarem algum instrumento, ou por demonstrarem “um pouco mais de talento”. Ele associa a ideia de talento às expressões ter “mais jeito” e ter “bom ouvido”. O talento é igualmente visto pela facilidade demonstrada em aprender sozinho. Irmã Míria utiliza a expressão talento ao referir-se aos jovens que “devem ser incentivados, orientados, acolhidos”. A palavra “novos valores” é empregada como sinônimo de novos talentos. Os cursos assessorados pelos religiosos são assinalados como lugares propícios para descobrir os indivíduos “talentosos” e incentivá-los a estudar música.

Embora o incentivo dado àqueles que possuem prévio conhecimento ou facilidade para aprender e revelam isso, a ideia de já nascer com dom ou talento, dependendo da interpretação assumida no meio religioso, pode ser muito excludente para aqueles que desejam estudar, mas não evidenciam facilidade. Ao ser questionado se aqueles que têm mais dificuldade, ou seja, aqueles ‘sem dom, sem talento’ teriam lugar em um curso, Padre Weber explica que sim, mas que seria preciso “praticar a música”. Irmã Custódia, ao tratar sobre a gravação em estúdio, esclarece que a música para cantar ao microfone “não é para todos” e que, alguns podem se esforçar, mas não fica perfeito. Diferentemente dos outros colaboradores, ela compreende a prévia facilidade musical como “uma questão genética”.

A atividade composicional é, em diversos momentos, tratada pelos entrevistados como relacionada ao dom e mesmo à inspiração. A expressão “dom de compor” é adotada por Irmã Míria para designar algo que antecede o pôr “mãos à obra”, pois, em seu entendimento, compor é “um dom muito especial”, nem sempre valorizado.

O “dom de compor” para Irmã Míria não dispensa o conhecimento de partitura, pois, segundo ela, “a maioria não sabe música [referindo-se ao conhecimento de leitura e escrita musical], mas tem o dom de compor”. Sob sua ótica, não importa “compor muito”, mas “que seja inspirado” e que a música seja “mais elaborada”. Ela expõe que “é preciso ter técnica, estudo mesmo” para lidar com as questões de conhecimento musical inerentes à composição, “não basta a inspiração, é necessário a técnica”. Ela se refere à sua experiência musical de composição como algo que “acontece misteriosamente”, “como um lampejo de luz, um motivo inicial”. O trabalho de burilar e completar vem após este “lampejo”, em um processo que chama de inspiração e transpiração. Padre Ney Brasil diz não existir a chamada “composição por inspiração” e esclarece que a elaboração de suas composições ocorre “a partir de um texto”.

Mauss (2003, p. 286), ao estudar as características de trocas em sociedades arcaicas, explica: “a dádiva, portanto, é ao mesmo tempo o que se deve fazer, o que receber”, “a própria coisa dada forma um vínculo bilateral e irrevogável”. Na presente tese, a relação entre a pessoa que recebe o dom e sua devolução para a comunidade à qual pertence revela-se em termos como ‘serviço’ e ‘ministério’.

Mauss (2003, p. 191), explica o ritual indígena *potlatch*, definido como ‘nutrir’, ‘consumir’, sendo compreendido também como dar. As pessoas envolvidas neste

ritual oferecem suas riquezas a um rival, o qual tem a obrigação de recebê-las. A ideia que perpassa este e diversos outros rituais e práticas e a obrigatoriedade de retribuir um presente recebido. O *potlatch*, nos casos em que havia a destruição dos bens, assumia também um caráter de sacrifício.

Outra ideia que aparece em Mauss (2003, p. 198), alicerçada na observação dos *maori*<sup>230</sup>, é a de que “a coisa recebida não é inerte”, pois o presente ganha leva a uma obrigação. Aquilo que é dado “ainda conserva algo” do doador e assim possui “poder sobre o beneficiário” (MAUSS, 2003, p. 198). O mesmo autor, pela observação feita dos povos melanésios e polinésios, refere-se a um “regime de dádiva” no qual “a vida material e moral, a troca, nele funcionam de uma forma desinteressada e obrigatória ao mesmo tempo” (MAUSS, 2003, p. 232). A dádiva, segundo Mauss (2003, p. 243), tem três temas: “a obrigação de dar, a obrigação de receber e a obrigação de retribuir”.

A ideia de dom apresentada pelos colaboradores da presente tese geralmente faz referência ao retorno dado a uma comunidade através da experiência musical. A “recompensa” recebida pelo músico por poder estudar música “não pode ficar só para ele nesse dom”, precisa ser repartida (Irmã Custódia), situação que remete ao tema da retribuição de Mauss (2003). Este autor compreende que a vida não se centra somente em compra e venda, mas baseia-se também em dádiva, obrigação e liberdade misturadas, como se observa no contexto religioso aqui investigado.

As questões tratadas neste capítulo de análise não esgotam a necessidade de discussão. Novas questões podem ser formuladas, apoiadas no material empírico desta tese. Ressalto que os tópicos selecionados evidenciam a complexidade da formação musical na Igreja e colaboram para a compreensão de seus processos.

---

<sup>230</sup> *Maori* é o povo nativo da Nova Zelândia.

## 10 CONCLUSÃO

Nesta tese, me propus compreender as rotas formativas de quatro religiosos católicos, buscando entender processos de formação musical existentes na Igreja Católica no Brasil. A pesquisa focou o formar-se e o formar outros, tomando como exemplo a atuação do Padre José Henrique Weber, do Padre Ney Brasil Pereira, da Irmã Míria Therezinha Kolling e da Irmã Custódia Maria Cardoso. Para referir-me a estes caminhos de formar-se e formar outros, utilizei o conceito de rotas formativas. Rotas foram visualizadas na perspectiva do cotidiano (PAIS, 2003).

Os colaboradores da pesquisa foram escolhidos por terem, na Igreja Católica no Brasil, importante papel na formação musical após o Concílio Vaticano II, bem como longa trajetória de cursos ministrados. Um dos critérios para a seleção dos colaboradores foi sua atuação em cursos, palestras, oficinas de música, condução de ensaios. O conhecimento prévio deste campo permitiu-me recordar alguns nomes, os quais foram confirmados por consultas à internet, leitura de livros e conversas com pessoas da área.

Para conduzir esta pesquisa, optei por uma abordagem qualitativa, na qual foi realizado um estudo de caso coletivo, através de entrevistas, registros em diários de pesquisa e captura de imagens. Cada um dos religiosos configurou-se como um caso instrumental, tendo contribuído para a melhor compreensão da formação musical na Igreja Católica.

Foram registrados, no diário de pesquisa, experiências acadêmicas, artísticas e reflexões diversas, as quais colaboraram na escrita da tese. Assim como estes registros, as imagens, em grande parte cedidas pelos próprios colaboradores para o presente estudo, levaram a novos questionamentos, possibilitando novas respostas. O texto da tese foi composto de fragmentos das falas dos entrevistados, tecidos por mim, e não poderia ser pensado separado das imagens. Estas foram editadas, não permanecendo as mesmas que a mim foram entregues, tal qual as histórias a mim confiadas. Elas foram expressas sob meu olhar, com os detalhes que escolhi para compor esta tese.

Uma das etapas da preparação para as entrevistas foi a realização de uma busca na internet com respeito aos colaboradores convidados. Os vídeos encontrados

tornaram-se elementos de estudo, assim como as informações obtidas em *sites*, *blogs*, artigos, outras entrevistas (escritas e em vídeo), resenhas e livros.

Nas entrevistas, os colaboradores contaram sobre suas vidas e a relação com a formação litúrgico-musical. Falaram a respeito de suas concepções, de como vivenciaram alguns fatos e expuseram memórias. Nas primeiras entrevistas, evidenciaram mais sobre suas histórias. Nas segundas entrevistas, expuseram mais sobre seus modos de fazer. Os colaboradores possuíam longa experiência com a situação de prestarem depoimentos, porém não com finalidade acadêmica.

A temática desta tese foi tratada através das teorias sociológicas do cotidiano (PAIS, 1993; 2003; CARVALHO et al., 2013) e da sociologia da educação musical (SOUZA, 1996; 2000; 2014). Esta tese oferece contribuições teóricas para a educação musical, ao estabelecer relações entre as teorias do cotidiano e a formação musical dos religiosos, aprofundando, com apoio no material empírico, este conceito sobre o qual já se desenvolve, no Brasil, uma consistente discussão. Para a abordagem do conceito de formação, foram selecionados textos em inglês e alemão pouco conhecidos na pesquisa em educação musical, assim ampliando as possibilidades para outras pesquisas.

### **Sobre o contexto estudado**

Referir-se à música na igreja implica necessariamente considerar a variedade tanto de igrejas quanto musical. Não sendo possível contemplar todas as variáveis, fez-se necessário determinar um foco, sendo este um dos fatores que justificam a escolha de uma igreja – Igreja Católica (a qual em si já possui grande diversidade) – e de um tipo de música – a música litúrgica. Descrevi sucintamente o contexto no qual se desenvolve esta música, explicitando conceitos importantes para a compreensão da temática em questão. A formação musical praticada na Igreja entrecruza-se, em diversos pontos, com diferentes questões sociais, como política, trabalho, família, estando, cada vez mais, presente na mídia. Ressalto que este campo, embora não seja novo, vem despertando o interesse de pesquisadores e de outros profissionais. A igreja é um local onde se aprende música, de diferentes formas, diferentes níveis. O quanto se aprende ou não pode depender de muitos fatores, sejam eles relacionados à própria pessoa ou quanto a ter a garantia por parte da igreja de acesso ao canto em celebrações, materiais. Até onde esta aprendizagem pode ir depende até

mesmo das pessoas que se encontram à frente de questões musicais e suas concepções.

### **Sobre as formas que os conhecimentos litúrgico-musicais dos religiosos foram construídos**

Na abordagem da formação musical dos quatro religiosos, foram ouvidas histórias envolvendo música, infância, escola, família, mídia, igreja, formação acadêmica, professores particulares, estudo no exterior. As histórias formativas foram tecidas em meio a suas atuações como formadores.

Padre José Henrique Weber teve seus primeiros contatos com a música através de seu pai, que cantava na igreja. Sua família reunia-se à noite para aprender os cantos da igreja. Seu pai, que sonhara ser padre, o incentivou a ingressar no seminário. Padre Weber, ao entrar na Congregação Verbo Divino, continuou tendo experiência com música. Foi lá que teve suas primeiras aulas de harmônio, chegando, posteriormente, a ser, no Seminário Maior, o encarregado da banda. De 1959 a 1967, Padre Weber esteve em Roma aprimorando seus estudos musicais.

Desde os sete anos, Irmã Míria Therezinha Kolling queria ser consagrada. No colégio onde estudou, conheceu as Irmãs do Imaculado Coração de Maria. Seus pais, que se conheceram quando cantavam no coral da igreja, incentivavam a música em sua família. O rádio, bem como o coral familiar, eram meios de experienciar a música. Já como religiosa professa, licenciou-se em pedagogia e cursou o bacharelado em música – piano. Mesmo após sua graduação, seguiu os estudos musicais com professores particulares. Foi nos Cursos de Liturgia e Canto Pastoral que começou a compor. Irmã Míria permaneceu dois anos na Alemanha e na Áustria, aprofundando seus conhecimentos em música.

Antes mesmo de se mudar para Florianópolis, Padre Ney Brasil Pereira, em sua cidade natal, São Francisco do Sul, já gostava de cantar e ouvir, pelas ruas, o som do piano sendo tocado em alguma casa (BESEN, 2006). Na Catedral de Florianópolis, que Padre Ney Brasil começou a cantar solos. Ao ingressar no seminário, por volta dos doze anos, deparou-se com uma escola de música e, ali, começou a aprender harmônio. Foi ordenado presbítero em Roma. Ao retornar ao Brasil, obteve uma bolsa para estudar música nos Estados Unidos.

Irmã Custódia Maria Cardoso teve suas primeiras experiências com música em sua família e em um coral da igreja. Sua mãe era professora na escola onde estudava. Lá também vivenciou a música. Adolescente, ao entrar para a congregação, começou a estudar piano. Graduou-se em música pela Universidade Sagrado Coração de Bauru – São Paulo. Irmã Custódia busca reservar tempo para participar de congressos, pois sente a necessidade de não deixar sua formação de lado.

Lançar o olhar sobre a música na Igreja e ter acesso às lembranças dos religiosos permitiram distinguir alternativas da apropriação do conhecimento musical e das escolhas formativas. Na escuta das entrevistas, experimentei o interesse de conservar o que foi narrado, de valorizar a vida, a história e a memória de pessoas que querem trocar experiências. Ao focar a investigação nos relatos de quatro religiosos, compreendo-os como sujeitos que vivem/viveram a música, porém sem perder o olhar sobre o modo como o pensamento institucional religioso manifesta-se em suas escolhas e falas.

Um importante fato histórico detectado, nesta tese, foi o Concílio Vaticano II, que impulsionou mudanças as quais demandaram a elaboração de estratégias para efetivamente serem colocadas em prática. Neste contexto, a ação formativa dos quatro religiosos ganhou relevância. Antes do Concílio, músicas compostas na Europa eram traduzidas para o português, depois elas passaram a ser compostas no Brasil. Através de múltiplos ‘encontros’, foi se constituindo uma complexa rede de formadores.

### **Sobre o modo que o conhecimento dos religiosos é transmitido a outras pessoas**

Quanto aos modos de fazer a formação musical, neste contexto, destacam-se diferentes escolhas, como: escrever livros, gravar CDs, compor e fazer arranjos, assessorar cursos e ensaios, reger, organizar material didático, preparar materiais para a prática litúrgico-musical. As escolhas e as opções pedagógicas variaram, tanto conforme as necessidades percebidas pelos religiosos, ao entrarem em contato com diversas pessoas em viagens, ao conversarem entre si e com outros formadores, como pelos meios disponíveis.

Ao discutir os cruzamentos das quatro vidas nas rotas formativas, evidenciou-se a complexidade dessa formação musical, atendendo um dos objetivos desta



pesquisa: compreender estas rotas formativas. As tessituras de tempo e espaço ajudaram a compreensão histórica das vidas narradas.

Padre José Henrique Weber assumiu um papel formativo através de escritos; da publicação de documentos sobre a música litúrgica; dos cursos; em assessorias e palestras; da participação em ensaios; de composições e arranjos; de reflexões compartilhadas, de CDs gravados. Como assessor da CNBB, em 1967, estabeleceu-se na cidade do Rio de Janeiro, local da sede da Conferência até 1977. Permaneceu como assessor da CNBB até 1983, tendo viajado a diversas capitais para ministrar cursos. Padre Weber tem se dedicado ao registro de suas memórias sobre a música litúrgica no Brasil e à composição. Como formador, mostrou valorizar as redes de contatos.

Foi na cidade de Santos (SP) que Irmã Míria Therezinha Kolling começou a participar do canto na Igreja, inclusive orientando os cantores. Foi professora e regeu um coro infantil. Sua ação formativa desenvolveu-se, especialmente, nos Encontros de Liturgia e Canto Pastoral e através de gravações e de materiais escritos e em partitura. Irmã Míria disponibilizou, em seu *site*, o material dos cursos, para assim possibilitar o acesso aos interessados.

Padre Ney Brasil Pereira, considerado um dos antigos participantes dos Cursos de Canto Pastoral, logo foi incorporado à equipe de formadores. Em sua ação formativa destacam-se as aulas no seminário, a regência de corais e a criação de composições e arranjos. Desde 1973, regeu o Coral Santa Cecília da catedral metropolitana de Florianópolis. Usou seu conhecimento de escrita para realizar resenhas sobre livros de música litúrgica, assim os divulgando.

Irmã Custódia Maria Cardoso, que, em 1962, começara a participar dos Cursos de Canto Pastoral, passou a ministrar cursos. Foi professora de música em escolas e organizou um coral infantil. Foi especialmente através do Coral Palestrina, dos Pequenos Cantores de Apucarana, da assessoria a cursos e das participações em rádio e televisão que Irmã Custódia firmou sua ação formativa. Permaneceu por diversos anos como assessora do Regional Sul II da CNBB. Com os corais realizou diversas gravações em estúdio.

Durante os procedimentos para compreender processos de formação musical por meio da educação musical, observei que eles não podem ser isolados das experiências religiosas vivenciadas pelos colaboradores. A religião não é uma simples parcela de suas vidas, mas um elemento que os configura, os move e molda seu jeito

de ensinar música. Surge um vocabulário específico, livros em comum tornam-se referência, concepções de como deve ser a música são compartilhadas. O formar-se e o formar outros, como assinalado por Souza (2008, p. 7), “não se dá num vácuo, mas num contexto complexo”. Nesta tese, este contexto revela especificidades de práticas músico-pedagógicas cotidianas que envolvem a experiência religiosa.

### **As concepções acerca da música neste contexto e suas implicações na educação musical: afinal, é música ou religião?**

Ao discutir o que se entende por formação musical, na Igreja Católica, apresentei concepções quanto à formação, especificadas nas opções pedagógicas, no detalhamento dos cursos, no papel de formador, no entendimento de sua finalidade. A formação, neste contexto religioso, é vista como algo que exige compromisso, ao mesmo tempo que proporciona o conhecimento. Ela se realiza na junção entre prática e teoria. A formação musical pode ser compreendida como significativa de uma prática pedagógica não ‘formalizada’, porém plena de escolhas pedagógicas e apresentando certa sistematização. Há busca de alternativas conceituais para retratar as situações de ensino e aprendizagem, não sendo frequentes termos como: aulas, ensino, educação, professor. Outros conceitos ganham espaço, como: formação, formador, encontros, partilhas, orientações, dicas. O papel das trocas na aprendizagem é ressaltado, sendo a experiência de vida importante no processo de formação. A figura do formador, ou seja, daquele que assessora cursos, publica materiais, produz conhecimento, assume grande relevância neste contexto religioso.

Assente nos dados obtidos nas entrevistas, tratei de questões como dom, gênio, vocação, talento, inspiração, em correspondência com o objetivo específico de discutir, neste contexto, concepções acerca da música e suas implicações na formação musical. Ao abordar o conceito dom, não pretendi discutir a ideia teológica, mas, por meio da educação musical e apoiada na sociologia, pensar as implicações na formação musical. Por sua força, dom e outros termos como talento, vocação e inspiração podem ditar regras relativas a quem pode ou não aprender, como é possível ensinar, por que ensinar alguns e não outros e assim sucessivamente. Por vezes, tais indagações ocorrem de maneira oculta.

Outra constatação, feita durante a elaboração desta tese, refere-se à valorização da notação musical na época pós-conciliar. A leitura e a escrita musicais aparecem como um instrumento de autonomia quer na escolha do repertório, quer na composição. O conhecimento musical é, por vezes, associado ao domínio da notação musical.

Pelo desenvolvimento deste estudo, verifiquei que há especificidades na música feita no contexto religioso, estando os conteúdos musicais atrelados a particularidades de crença religiosa, visões de sociedade e questões rituais litúrgicas. A inseparabilidade entre música e liturgia manifesta-se no modo como se repassa o conhecimento nos encontros, em que as questões técnico-musicais são desenvolvidas juntamente com o modo de executar, o sentido do texto, a função ritual. Simultaneamente à apresentação do repertório, busca-se despertar e fortalecer a fé. Nos encontros ou cursos, são valorizadas as experiências celebrativas, visando colocar em prática o que foi ensaiado.

### **Desdobramentos**

Ao investigar a formação musical na Igreja Católica, ponderei sobre questões que envolvem minha própria aprendizagem musical. Pensei nos múltiplos modos de aprender e o quanto o vocabulário específico e as maneiras de ensinar impactaram o modo como aprendi música. Esta reflexão, apoiada na experiência pessoal, ganhou proporção mais ampla, tornando-se tema de pesquisa de interesse para a educação musical. Através do presente estudo, pude refletir sobre as múltiplas formas de transmissão de conhecimento musical, especialmente daquelas vinculadas às religiões.

A educação musical, no contexto religioso, permanece como meu interesse principal, porém, através desta investigação, aproximei-me de outras áreas como a da sociologia da vida cotidiana e a da sociologia da educação musical. Esta aproximação permitiu-me, como pesquisadora, recorrer a mais ferramentas teórico-metodológicas, alargando as fronteiras para investigações futuras. Diversos materiais recebidos dos colaboradores não foram aqui inseridos, sendo possível pensar na consecução de um documentário ou de uma exposição que venha a amplificar o conhecimento das rotas formativas.

As questões selecionadas para a discussão não esgotam as temáticas viáveis. Novas questões de pesquisa podem ser formuladas, com apoio no material empírico, visando à compreensão extensa dos processos formativos neste meio. Outros religiosos podem ser entrevistados, bem como participantes de cursos e outros formadores não religiosos. Permanecendo no meio católico, a aprendizagem específica nas casas de formação, como os seminários, a observação dos ensaios antes das missas, as interações musicais nos grupos de jovens configuram-se como temas de estudo. Outros contextos religiosos podem ser investigados, abordando a experiência dos formadores ou daqueles que buscam a formação.

Ressalto que este campo, embora não seja novo, vem despertando o interesse de pesquisadores. A relação entre a formação musical e as igrejas aparece em programas televisivos, em livros, em entrevistas de músicos. As igrejas configuram-se como um dos espaços onde se aprende música e isto precisa ser ainda mais investigado.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Márcio Antônio. *Mistagogia da música ritual católica romana: estudo teórico- metodológico*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Música brasileira na liturgia: obra, contexto e produto*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

ALVES, Alda Judith. Revisões bibliográficas em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Cortez, n.81, p. 53-61, Maio. 1992.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A Música na Liturgia Católica Urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2001.

ANDRADE, Natã Oliveira. *Concepções sobre música e motivações musicais: um estudo qualitativo sobre alunos de um seminário de música sacra*. Dissertação (Mestrado). Centro de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994.

BÖNIG, Winfried (Koordination). *Musik im Raum der Kirche: Fragen und Perspektiven – ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Stuttgart: Carus / Matthias Grünewald, 2007.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. 9 Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

BRITO, Carlos Renato de Lima; ALMEIDA, José Robson Maia de. Educação musical e religião: reflexões sobre o processo de ensino/aprendizagem de música na Congregação Cristã no Brasil. In: X Encontro Regional Nordeste da ABEM. I Encontro Regional Nordeste dos Professores de Música dos IF's. I Fórum Pernambucano de Educação Musical, 2011. *Anais...* Recife: ABEM, 2011, p. 264-271. Disponível em: <[http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_nordesteab\\_em\\_2011\\_1.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_nordesteab_em_2011_1.pdf)>. Acesso em 10.ago.18.

BRITO, Carlos Renato de Lima; MOURA, Cícero Rael Alves; ANJOS, Francisco Weber dos. Educação musical e religião: olhares acerca do ensino de música na Congregação Cristã do Brasil em Juazeiro do Norte. In: Actas da 9a Conferencia Latinoamericana de Educación Musical y 2a Conferencia Panamericana de Educación Musical. *Anais...* ISME Chile, 2013. Disponível em: <

<https://www.isme.org/other-publications/actas-isme-chile-2013>>. Acesso em 09.ago.2018.

BRITO, Carlos Renato de Lima. *Aprendizagem de música no cotidiano das organistas da Congregação Cristã no Brasil em Juazeiro do Norte*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

BUGNINI, Annibale. *La reforma de la liturgia (1948-1975)*. Tradução: Alberto Román. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1999.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARVALHO, Janete Magalhães; SILVA, Sandra Kretli da; DELBONI, Tânia Mara Z. G. F.; PAIS, José Machado. Entre culturas, pesquisas, currículos e cotidianos: uma conversa com José Machado Pais. *Currículo sem Fronteiras*, v. 13, n. 3, p. 361-374, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol13iss3articles/carvalho-silva-delboni-pais.pdf>> Acesso em 11.maio.2018.

CATTELAN, Lucas. *Diários de um músico e professor: experiências na Catedral Metropolitana de Santa Maria – RS*. Monografia (Graduação em Música Plena) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2012.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COTO, Guillermo de Jesús Rosabal. A Liturgical Music Education component for the curriculum at the Central Seminary of Costa Rica. Dissertação (Mestrado em Música) – School of Music of Brandon University, Brandon, Canadá, 2001. Disponível em: <[https://www.academia.edu/9818585/Ethnography\\_of\\_liturgical\\_music\\_education\\_in\\_Costa\\_Rica](https://www.academia.edu/9818585/Ethnography_of_liturgical_music_education_in_Costa_Rica)> Acesso em: 22.mar.2018 às 23:00.

COX, Gordon. The teaching and learning of music in the settings of Family, church, and school: some historical perspectives. In: BRESLER, Liora (Ed.). *International Handbook of Research in Arts Education*. New York: Springer Netherlands, 2007. p. 67 – 80.

DAMO, Arlei Sander. *Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DANERES, Mauricio; RECK, André Müller. Ensino de música em uma comunidade católica: um relato de experiência. In: XVIII Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, 2018, Santa Maria. UFSM. *Anais...* Abem: Santa Maria, 2018.

DANERES, Mauricio; SANTOS, José Daniel. Igreja como ambiente de trabalho: relato de experiência sobre aulas de violão numa comunidade católica. In: 9º Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2017, Santana do Livramento/RS. *Anais...* UNIPAMPA: Santana do Livramento, p. 1-3. Disponível em: <[seer.unipampa.edu.br/index.php/siepe/article/download/29322/14836](http://seer.unipampa.edu.br/index.php/siepe/article/download/29322/14836)>. Acesso em: 23.set.2018, às 9:14.

DIAS, José Sérgio. *Reflexões sobre experiências de autoaprendizagem musical na Paróquia São Judas Tadeu*. Monografia – Licenciatura em Música. Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2017.

DIEFENBACH, Moisés Cristiano. *As práticas musicais nos ambientes religiosos*. Especialização em Música: Ensino e Expressão. Universidade Feevale. Novo Hamburgo, 2012.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Superando Dualidades: possibilidades de diversificação do repertório litúrgico católico na atualidade com o auxílio da Educação Musical. In: IV Semana de Educação Musical IA – UNESP. VIII Encontro Regional Sudeste da ABEM, 2012, São Paulo. *Anais...* Abem: São Paulo, 2012, p. 351-359.

\_\_\_\_\_. Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013). Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schröter. Tradução Sérgio Goes de Paula. Revisão técnica Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FEDERIZZI, Roberta Bassani; ORMEZZANO, Graciela Rene. Música religiosa e educação musical do RS: o legado de Frei Exupério de La Compôte. *Anais do Sefim*. v. 3, n. 5, p. 189 – 204, 2017.

FERREIRA, Mário Jorge de Sousa. *A Reforma litúrgica do Vaticano II*. A importância da música para a participação dos fiéis na liturgia. Dissertação (Mestrado Integrado em Teologia) – Faculdade de Teologia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.

FOLEY, Edward. La música ritual judeocristiana: una aproximación bibliográfica. Boletín de aedom. Año 6. N. 2. Jul-Dez. 1999. P. 7-70. Disponível em: <[digital.csic.es/bitstream/10261/3227/1/Foley-Musica-Ritual.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/3227/1/Foley-Musica-Ritual.pdf)>. Acesso em 09.jan.2017. 17:05.

FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A Música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. Coleção Marco conciliar. São Paulo: Paulus, 2015.

GOMES, Celson Henrique Sousa. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida*. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GONÇALVES, Lilia. *Educação Musical e Sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

HORLACHER, Rebekka. Bildung. In: JORDAN, Stefan; SCHÜLTER, Marine (Org.). *Lexikon Pädagogik: Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Phillip Reclam, 2010.

ITURRA, Raul. A oralidade e a escrita na construção do social. *Educação, Sociedade e Cultura*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Centro de Investigação e Intervenção Educativas. n. 8, 1997. p. 7-20.

JEFREMOVAS, Pietra. *Ser professor de piano: dois casos de atuação dentro da Igreja Católica em Canoas/RS*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

JOHANSEN, Geir. Musikdidatik and Sociolgy. In: WRIGHT, Ruth. *Sociology and Music Education*. New York: Ashgate Book / Routledge, 2010. p. 207- 221.

KAISER, Hermann J. Zum Bedeutung von Musik und Musikalischer Bildung. In: KAISER, Hermann J. (Org). *Musikpädagogik - Forschung und Lehre*. Beiheft 8. Ästhetische Theorie und musikpädagogische Theoriebildung. Mainz: Schott Musik International, 1998. P. 98 - 114.

KERR, Samuel; KERR, Dorotéia. A atividade musical evangélica no Brasil – por uma pedagogia musical. *CAIXA EXPRESSIVA*, periódico da Associação Brasileira de Organistas, vol. 14, 2003. p. 25 – 32.

KERTZ-WELZEL, Alexandra. Revisiting Bildung and its meaning for International Music Education Policy. In: SCHMIDT, P; COLWELL, R. *Policy and the Political Life of Music Education*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 107-120.

KLÖCKNER, Stefan. Music in church.

Disponível em: [http://www.miz.org/musical-life-in-germany/download/11\\_Music\\_in\\_Church.pdf](http://www.miz.org/musical-life-in-germany/download/11_Music_in_Church.pdf)

In: GERMAN MUSIC COUNCIL. *Musical Life in Germany: structure, facts and figures*. German Music Information Centre, (Deutsches Musikinformationszentrum), 2011. P. 202-219.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O Universo das imagens. *Revista Educere et Educare*. Vol. 9, N. 17. Jan. jun, 2014. P. 317-321. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/viewFile/9294/7429>>. Acesso em 05 de julho de 2018.



KRAEMER, R. D. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Revista Em Pauta*. ano 11, n. 16/17, p. 49 -73, abril/novembro, 2000.

LEAVER, Robin A. What is liturgical music? In: LEAVER, Robin A.; ZIMMERMAN, Joyce Ann (ed.). *Liturgy and music: lifetime learning*. Collegeville (MN): Liturgical Press, 1998. p. 211-219.

LEITE, Matheus de Carvalho; SOUZA, Jusamara; PRESSER, Jean; LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. O uso de imagens e vídeos em pesquisas qualitativas na educação musical. In: XVIII Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical. *Anais...* Santa Maria, 2018.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. *Aprender e ensinar música na Igreja Católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS*. 2015. 167f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

\_\_\_\_\_. *Educação Musical na Igreja Católica: reflexões sobre experiências em contextos da Grande Porto Alegre/RS*. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

\_\_\_\_\_. Ensino e aprendizagem de música na igreja: estado do conhecimento na literatura brasileira. In: XVI Encontro Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, 2014, Blumenau. *Anais...* Abem: Blumenau, 2014.

LOURO, Ana Lúcia; RECK, André Müller; OLIVEIRA, Fernanda de Assis; ZACARIAS, Luis Felipe Camargo. Olhando para aprendizagens informais em música: algumas experiências junto a movimentos da Igreja Católica. In: XIV ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 2011, Maringá. *Anais...* Abem: Maringá, 2011. p. 215-224.

LOURO, Ana Lúcia; RECK, André Müller. Práticas musicais do cotidiano na Iniciação Científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 10, n. 2, p. 200 – 212, mai./ago, 2017.

MACHT, Siegfried (Hg.). *Kirchen – Musik – Pädagogik: Vorträge und Paxisbausteine*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / V&R Unipress, 2005.

MARTINS, José de Souza. *Uma sociologia da vida cotidiana*. Ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre. São Paulo: Contexto, 2014.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Traduzido por: Maria Luiza X. De A. Borges. Revisão técnica: Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MOLINARI, Paula (Org.). *Música brasileira na Liturgia II*. Coleção Liturgia e Música, n. 8. São Paulo: Paulus, 2009

MORATO, Cíntia Thais. *Estudar e trabalhar durante a graduação em música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música*. 2009. 307f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NETO, Fernando Martins de Oliveira. *Música e Religiosidade: um estudo sobre a transmissão musical na Comunidade Católica Shalom – Missão Natal/RN*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017.

NEUNHAUSER, B. Movimento Litúrgico. In: SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. (orgs.). *Dicionário de liturgia*. Tradução: Isabel Fontes Leal Ferreira. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2004, p.787-799.

NOGUEIRA, Ana Greice Alves Teixeira. *Práticas de canto em grupo em uma comunidade religiosa de Anápolis*. Monografia – Licenciatura em Música à Distância. Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

NOVO, José Alessandro Dantas Dias. *Educação musical no espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa-Paraíba*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

OLIVEIRA, Maria Goretti Fernandes de. Técnica, dom e emoção: dilemas e perspectivas na pesquisa etnográfica sobre música e religião. *Revista Tendências: Caderno de Ciências Sociais*. N. 7, Cariri, 2013. P. 69-135

PAIS, José Machado. Nas rotas do cotidiano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 37, Jun., 1993.

\_\_\_\_\_. *Nos rastros da solidão*. Deambulações Sociológicas. Porto: Âmbar, 2006.

\_\_\_\_\_. O cotidiano e a prática artesanal da pesquisa. *Revista Brasileira de Sociologia*. Vol. 01, n. 01. Jan/jul, 2013. Disponível em: <<http://www.sbsociologia.com.br/revista/index.php/RBS/article/view/26/6>>. Acesso em: 15.out.2018.

\_\_\_\_\_. Paradigmas sociológicos na análise da vida cotidiana. *Análise Social*, v. XXII (90), 1986, p. 7-57.

\_\_\_\_\_. Tessituras do tempo na contemporaneidade. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 7-18, jul-dez., 2016.

\_\_\_\_\_. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PASSOS, João Décio; SANCHEZ, Wagner Lopes (orgs.). *Dicionário do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015. p.651-658.

PETITAT, André. Educação difusa e relação social. *Educ. Real*, Porto Alegre, v. 36,

p. 365-377, maio/ ago, 2011. Disponível em: <[www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade)>. Acesso em 20 nov. 2013.

PETRAZZINI, M. L. Formação litúrgica. In: SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. (orgs.). *Dicionário de liturgia*. Tradução: Isabel Fontes Leal Ferreira. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2004, 480-495.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Tradução: Brutus Pedreira. 1921. Disponível em: <<https://ieacen.files.wordpress.com/2015/08/seis-personagens-c3a0-procura-de-um-autor.pdf>> Acesso em 05.maio.2018.

RAINOLDI, F.; COSTA, E. Jr. Canto e música. In: SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. (orgs.). *Dicionário de liturgia*. Tradução: Isabel Fontes Leal Ferreira. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2004, p. 158-175.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia; RAPÔSO, Mariane Martins. Práticas de educação musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula. *Revista da ABEM*. Londrina, v. 22, n. 33, jul./dez, 2014. p. 121-136.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia. A construção de identidades musicais em contextos religiosos: a cultura gospel. In: XXI Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2013, Pirenópolis. *Anais...* Abem: Pirenópolis, 2013 p.49-62

RECK, André Müller. *Narrativas religiosas no ensino superior em música: uma abordagem (auto)biográfica*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2017.

\_\_\_\_\_. *Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: um estudo de caso no ministério de louvor Somos Igreja*. Santa Maria: UFSM, 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Santa Maria, 2011.

RECK, André Müller; LOURO, Ana Lúcia. Espaços extra-escolares de educação musical: comunidades evangélicas como cenários interpretativos. XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2010, Goiânia. *Anais...* Abem: Goiânia, 2010. P. 948-957.

RECK, André Müller. Práticas musicais gospel no cotidiano e educação musical. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, v. 20, n. 29, 2012.

RICHTER, Christoph. Spuren des Pädagogischen in der künstlerischen Tätigkeit. Spuren des Künstlerischen in der pädagogischen Aufgabe. In: MACHT, Siegfried (Hg.). *Kirchen – Musik – Pädagogik: Vorträge und Paxisbausteine*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht / V&R Unipress, 2005.

SALIERS, Don E. Liturgical Musical Formation. In: LEAVER, Robin A.; ZIMMERMAN, Joyce Ann (ed.). *Liturgy and music: lifetime learning*. Collegeville (MN): Liturgical Press, 1998. p. 384-394.

SANTOS, Marcia Simão; FIGUEIREDO, Theógenes Eugênio. “la porque tocava. Tocava porque ia.”– o ambiente de ensino aprendizagem como fator de sentido: depoimento dos que lidam com música eclesiástica. In: XII Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2003. Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: ABEM, 2003, p. 722-728.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. As religiões como agentes da socialização. *Cadernos SERU*, série 2, v. 19, n. 2, dezembro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Socialização e Cultura: ensaios teóricos*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.

SOUZA, Jusamara; GONÇALVES, Lilia. O uso de fontes iconográficas em pesquisas na educação musical. 13º International RIDIM Conference & I Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. *Anais*. 2011. p. 346

SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. Contribuições teóricas e metodológicas da sociologia para a pesquisa em educação musical. 5º Encontro Anual ABEM e 5º Simpósio Paranaense de Educação Musical, Londrina (PR), p. 11-40, 1996.

\_\_\_\_\_. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

\_\_\_\_\_. Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical. *Educar em Revista* [online]. Curitiba. n. 53, p. 91-111. jul/set. 2014.

\_\_\_\_\_. Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara Conceição Bitencourt *et al* (Org.). *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. 9 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011, p. 211-220.

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

SPECHT, Ana Claudia. *Formando e se transformando no cantar: dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

STAKE, Robert E. *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata, 1999

STECANELA, Nilda; FERREIRA, Pedro Moura. *Mulheres e Narrativas Identitárias: mapas de trânsito na vida conjugal*. Caxias do Sul: Ed. EDUCS, 2011.

STEIL, Carlos Alberto; HERRERA, Sonia Reyes. Catolicismo e ciências sociais no Brasil: mudanças de foco e perspectiva num objeto de estudo. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 12, n. 23, jan/abr, 2010, p. 354-393. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222010000100013&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222010000100013&lng=pt&tlng=pt)> Acesso em 17 de agosto de 2017, 17:00.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória*: temporalidades, experiência e narração. [recurso eletrônico]. 2 ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2014.

TERRA, Adenor Leonardo. *O repertório litúrgico para coro no Brasil após o Concílio Vaticano II*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade: “quando soube que cantar era rezar duas vezes...”. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, v. 11, 63-68, set. 2004.

\_\_\_\_\_. *Identidade musicais de alunas de pedagogia*: músicas, memória e mídia. Tese (Doutorado em Educação)–Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. 11, p 119- 144, outubro de 1999.

UNIVERSA LAUS I. (1980) Tradução: Vinícius Mariano de Carvalho. In: FONSECA, Joaquim. *Quem canta? O que cantar na liturgia?* Coleção Liturgia e Música. São Paulo: Paulus, 2008.

VOGT, Jürgen. Musikalische Bildung – ein lexikalischer Versuch. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (ZfKM)*. Eletronicer Artikel. 2012. Disponível em: <<http://www.zfkm.org/12 - vogt.pdf>>

ZANANDREA, Rene Antonio. *O canto e a música no contexto ritual da liturgia na igreja católica*: desafios para a formação de agentes na diocese de Vacaria/RS. São Leopoldo: EST, 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Teologia Prática, Escola Superior de Teologia. São Leopoldo, 2009.

ZENK, Christina. Fotografien in Rahmen wissenschaftlicher Studien. In: SCHULTEN, Maria Luise; LOTHWESEN, Kai Stefan (Org). *Methoden empirischer Forschung in der Musikpädagogik*: eine anwendungsbezogene Einführung. Münster: Waxmann, 2017. p. 67-82.

ZIMMER, Bettina. Das Konzept der Lebenswelt. Fluchtpunkt oder Verheißung für die Musikpädagogik? In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Multimedia als Gegenstand musikpädagogischer Forschung. *Musikpädagogische Forschung*; 23. Essen: Die Blaue Eule, 2002, p. 169-191. Disponível em: <[https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9077/pdf/AMPF\\_2002\\_Band\\_23\\_Zimmer\\_Da\\_s\\_Konzept\\_der\\_Lebenswelt.pdf](https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9077/pdf/AMPF_2002_Band_23_Zimmer_Da_s_Konzept_der_Lebenswelt.pdf)> Acesso em 31.out.2018.

## FONTES DE PESQUISA

### Fontes Orais – Entrevistas

CARDOSO, Custódia Maria. *Irmã Custódia Maria Cardoso*. Entrevista – parte 1 – concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. São Paulo, 14 nov. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 58min.

CARDOSO, Custódia Maria. *Irmã Custódia Maria Cardoso*. Entrevista – parte 2 – concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. São Paulo, 15 nov. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 64min.

KOLLING, Míria Therezinha. *Irmã Míria Therezinha Kolling*. Entrevista 1 concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. Porto Alegre, 23 abril. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 74min.

KOLLING, Míria Therezinha. *Irmã Míria Therezinha Kolling*. Entrevista 2 concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. São Paulo, 12 nov. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 57min.

PEREIRA, Ney Brasil. *Padre Ney Brasil Pereira*. Entrevista concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. Porto Alegre, 29 jul. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 51 min.

WEBER, José Henrique. *Padre José Henrique Weber*. Entrevista 1 concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. Porto Alegre, 18 jun. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 93min.

WEBER, José Henrique. *Padre José Henrique Weber*. Entrevista 2 concedida a Michelle Arype Girardi Lorenzetti. Santo Amaro, São Paulo, 11 nov. 2016. Registro em áudio, vídeo e em texto transcrito. 103min.

### Fontes Documentais

#### Irmã Custódia Maria Cardoso

CAMPOS, Padre Alessandro. Aparecida Sertaneja – Irmã Custódia – Beijinho Doce e Chalana 22/04/14. *Youtube*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LcOdfVTjkA>>. Acesso em 13.out.2016.

CANAL TV PARANÁ. Programa Sementes de Esperança – TV Paraná – Araongas – Paraná – Brasil – Irmã Custódia 09/03/2015. *Youtube*. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=qqQ6ju1n\\_WQ](https://www.youtube.com/watch?v=qqQ6ju1n_WQ)>

CANELA, Roberto. Pequenos Cantores de Apucarana. *Youtube*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=XbENejWyxb0>>. Acesso em 02.out.2016.

CORAL PALESTRINA. TV Tibagi completa 45 anos - Participação Irmã Custódia e Coral Palestrina. *Youtube*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=XbENejWyxb0>>. Acesso em 17.jul.2017.

CORAL PALESTRINA. Irmã Custódia relembra os tempos do "O Onze vai à Missa" - TV Tibagi - Rede Massa. *Youtube*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=f8G-4Bpcxv8>>. Acesso em 21.jul.2017.

CORAL PALESTRINA. Vinde de novo, Senhor. *Youtube*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=cPUAR0N3-WY>>. Acesso em 21.jul.2017.

CORAL PALESTRINA OFICIAL. Coral Palestrina de Apucarana, sob regência da Ir Custódia Cardoso, canta "Pelos prados e campinas" na Missa do Santuário Nacional de Aparecida do Domingo 20/05/1990 (6º domingo da Páscoa). Transmissão da TV Cultura. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/coralpalestrinaoficial/videos/581554675361278/>>

DIOCESE DE CAMPO MOURÃO. 7º Encontro de Liturgia e Canto Pastoral - Campo Mourão-PR. *Youtube*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=wwp8H6TuDV0>>. Acesso em 20.out.2016.

TEIXEIRA, Flávio Alves. Vozes da Igreja 2012. Episódio 08 - O Lugar da Música. *Youtube*. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=FC2iVpTzFF8>> Acesso em 20.out.2016.

LARISSA. Irmã Superstar. *Gazeta do Povo*. Disponível em:  
<<http://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/historico/irma-superstar/>>. Acesso em: 19.out.2016.

OCR\_SCJ. Jesus criança - Pequenos Cantores de Apucarana (1979). *Youtube*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ZaT\\_D3AtA9A](https://www.youtube.com/watch?v=ZaT_D3AtA9A)> Acesso em: 15.out.2017.

PERINI, Pe. Anderson Messina. Irmã Custódia vem a Diocese para Formação com os Músicos. *Diocese de Marília*. Disponível em:  
<<http://diocesedemarilia.net.br/noticias/pastorais/178-liturgia/3005-irma-custodia-vem-a-diocese-para-formacao-com-os-musicos>> Acesso em: 15.out.2017.

### **Irmã Míria Therezinha Kolling**

FACHINI, Fabiano. *Entrevista com Irmã Míria Kolling*. 13. Mai. 2014. Disponível em:  
<<http://www.trofeulouvemos.com/entrevista-com-ir-miria-kolling/>>. Acesso em 03. Fev. 2016.

IRMÃS ICM. Irmã Míria Kolling – Troféu Louvemos o Senhor [2012]. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I8LUplILTn4>> Acesso em 03. Fev. 2016.

IRMÃS ICM. Vozes da Igreja – Irmã Míria Kolling e Irmã Kelly Patrícia. Episódio 09 – TV Aparecida. Vozes da Igreja 2012 – Místicas da Música. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dfEFYOWuXJY>>. Acesso em 03. Fev. 2016.

KOLLING, Ir. Míria T. *Cantando os Salmos – Ano C – Vols. I e II*. Intérprete: Grupo Palestrina de Curitiba. Regência: Ir. Custódia M. Cardoso. São Paulo: Paulus, 2015. 2 CDs.

KOLLING, Ir. Míria T. *O Senhor, minha festa* (Caderno de Partituras): 35 anos de música litúrgica. Coletânea. São Paulo: Paulus, 2003. Disponível em: <<https://www.paulus.com.br/loja/appendix/2256.pdf>>. Acesso em 03. ago. 2018.

KOLLING, Ir. Míria T. *Sustentai com arte a louvação: a música a serviço da Liturgia*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.

KOLLING, Irmã Miria. *Website*. Disponível em: <<http://www.irmamiria.com.br>>. Acesso em 02. Fev. 2016.

KOLLING, Míria T. (org.). *Cantando os Salmos e Aclamações* (anos A – B – C). São Paulo: Paulus, 2000.

KOLLING, Míria Therezinha. *Caminha e canta!:* as melhores músicas de Irmã Míria Therezinha Kolling. São Paulo: Paulus, 1996.

MARIN. Pe. Darci Luiz. Música na liturgia e na pastoral. Disponível em: <<http://www.vidapastoral.com.br/artigos/entrevistas/musica-na-liturgia-e-na-pastoral/>> (Publicado em Nov-Dez, 1995, p. 19-24 – Revista Vida Pastoral, Paulus).

### **Padre José Henrique Weber**

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Estudo sobre os Cantos da Missa*. Estudos da CNBB, 12. São Paulo: Ed. Paulinas, 1976.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Pastoral da Música Litúrgica* Documento da CNBB, número 7. São Paulo: Paulinas.

KUHN, C. José Weber, SVD. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DCuHib6PNTs&feature=youtu.be>> Acesso em: 19. Mar. 2016.

KUHN, C. Pescaria no Araguaia. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xNjifq2Z3Zo>> Acesso em: 19. Jul. 2018.

FERNANDES, Iorlando Rodrigues (Org.). *Cantos do Evangelho: Anos A, B e C e & Solenidades e Festas*. Autor de todas as melodias: Pe. José Weber, SVD. São Paulo: Paulus, 2017. Degustação disponível em: <<https://www.paulus.com.br/loja/appendix/4624.pdf>>



RUIZ, Glaci Weber. *Pe. José Henrique Weber*. Disponível em: <[http://www.weber-ruiz.com/weber/jose\\_henrique\\_weber.html](http://www.weber-ruiz.com/weber/jose_henrique_weber.html)> Acesso em: 19. Mar. 2016.

WEBER, José. *O canto litúrgico: forma musical, análise e composição*. Coleção Liturgia e música. São Paulo: Paulus, 2016.

Degustação disponível em: <<https://www.paulus.com.br/loja/appendix/4399.pdf>>

WEBER, Pe. José. *Salmos Ano A*. São Paulo: Paulus, 2015. CD.

WEBER, Pe. José. *Livro dos Salmos, anos A, B e C*. São Paulo: Paulus, 2008.

### **Padre Ney Brasil Pereira**

A BIBLIA.ORG. Uma janela sobre o mundo bíblico. Ney Brasil Pereira. Disponível em: <<http://www.abiblia.org/index.php?a=2&id=275>>. Acesso em 15.mai.2016.

ARQUIDIOCESE DE FLORIANÓPOLIS. Pe. Ney Brasil Pereira. Disponível em: <<https://arquifln.org.br/clero/pe-ney-brasil-pereira/>>. Acesso em 15.mai.2016.

AZAMBUJA – SEMINÁRIO NOSSA SENHORA DE LOURDES. *Website*. Disponível em: <<http://azambuja.org.br/seminario/>>. Acesso em 03.set.2018.

BESEN, Pe. José Artulino. Pe. Ney Brasil Pereira. Entrevista ao Pe. José Artulino Besen em fevereiro de 2006, por ocasião do seu Jubileu de Ouro Presbiteral. *Encontros Teológicos n. 43*. Ano 21. Número 1. Florianópolis, 2006. p. 121 – 143.

BESEN, Pe. José Artulino. *Padre Ney Brasil Pereira (1930-2017)*. Florianópolis: Insular, Itesc, 2017.

BRASIL, Padre Ney. *Website*. Disponível em: <<http://www.padreneybrasil.com.br>>. Acesso em 04.jan.2018.

PEREIRA, Ney Brasil. *Currículo Lattes*. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0286021647797137>>. Acesso em 05.set.2018.

RICARDO BECKER MAÇANEIRO – BLOG CONHECENDO AZAMBUJA. Coral Santa Cecília da Catedral de Florianópolis Cânticos Sacros. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q75rLfx8kc0>>. Acesso em 20.mai.2016.

TERRA, Adenor Leonardo. *Anexo A – Entrevista com Pe. Ney Brasil Pereira*. In: TERRA, Adenor Leonardo. *O repertório litúrgico para coro no Brasil após o Concílio Vaticano II*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

TV UFSC. UFSC Entrevista - Padre Ney Brasil (1 de 3). *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmLUchqA7G0>>. Acesso em 20.mai.2016.

TV UFSC. UFSC Entrevista - Padre Ney Brasil (2 de 3). *Youtube*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=qvelw\\_lhLAU](https://www.youtube.com/watch?v=qvelw_lhLAU)>. Acesso em 20.mai.2016.

TV UFSC. UFSC Entrevista - Padre Ney Brasil (3 de 3). *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P35Bp3XQ7II>>. Acesso em 20.mai.2016.

## Outros

ALBUQUERQUE, A. C. et al. *Música brasileira na liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1968. [São Paulo: Paulus, 2005].

CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO, promulgado por João Paulo II, Papa. Tradução: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Comentada por Pe. Jésus Hortal. 6a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição sobre a Sagrada Liturgia Sacrosantum Concilium (SC). (1963) In: *Documentos sobre a Música Litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 107-154.

FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A Música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. Coleção Marco conciliar. São Paulo: Paulus, 2015.

MOLINARI, Paula (Org.). *Música brasileira na Liturgia II*. Coleção Liturgia e Música, n. 8. São Paulo: Paulus, 2009

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – CARTA-CONVITE PARA PARTICIPAR DA TESE

Prezado(a) \_\_\_\_\_,

Venho através desta carta contatá-la para ser colaboradora de minha Tese de Doutorado que está sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sobre *Formadores musicais da Igreja Católica no Brasil* sob orientação da professora Dra. Jusamara Souza.

Em minha dissertação de mestrado investiguei sobre a aprendizagem e ensino de música no Vicariato de Porto Alegre. O trabalho pode ser lido na íntegra no site LUME da UFRGS pelo título: “Aprender e ensinar música na Igreja Católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS”. Meu interesse no doutorado é seguir investigando sobre como as pessoas aprendem música na igreja, agora sob a perspectiva de formadores com larga experiência e que atuam em diversos locais no Brasil.

Caso aceite, sua participação acontecerá através de entrevista pessoal, sendo combinado o local, para que fique o mais confortável possível para você.

A entrevista terá a duração aproximada de uma hora, ou adaptaremos conforme sua disponibilidade. Caso autorizes, a entrevista será gravada (áudio e vídeo). Após a entrevista irei transcrevê-la e enviar para que possas conferir e decidir se queres que todas partes possam ser utilizadas no trabalho ou se queres que algo seja retirado. Importante destacar que terei o máximo respeito por sua opinião, respeitando os princípios éticos da pesquisa acadêmica.

A entrevista, imagens, vídeos e documentos disponibilizados, poderão ser utilizados integralmente ou em partes para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da presente data, bem como por outros pesquisadores brasileiros devidamente autorizados, conforme o descrito na Carta de Cessão, que será assinada no dia da entrevista.

Coloco-me à disposição para qualquer esclarecimento. Reforço que sua participação irá contribuir muito para a compreensão de como se dá a formação musical na igreja, assim podendo auxiliar futuros músicos.

Caso você queira mais informações ou confirmação da idoneidade desta pesquisa, entre em contato com o Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

Profª Dra. Jusamara Souza  
Orientadora PPGMUS - UFRGS  
Telefone: 051 33084386  
E-mail: [ppgmus@ufrgs.br](mailto:ppgmus@ufrgs.br)

Michelle Arype Girardi Lorenzetti  
[michelleglorenzetti@gmail.com](mailto:michelleglorenzetti@gmail.com)  
Doutoranda em Música – Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul

## APÊNDICE B – CARTA DE CESSÃO



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL, IMAGEM, VÍDEO E DOCUMENTOS PARA A PESQUISA “FORMADORES MUSICAIS DA IGREJA CATÓLICA NO BRASIL”**

Eu, \_\_\_\_\_, CPF \_\_\_\_\_, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, gravada no dia \_\_\_\_\_ para Michelle Arype Girardi Lorenzetti, CPF 010.194.840-98, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que pesquisa sobre *Formadores musicais da Igreja Católica no Brasil*. A entrevista, assim como imagens, videos e documentos disponibilizados, poderão ser utilizados integralmente ou em partes para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da presente data, bem como por outros pesquisadores brasileiros devidamente autorizados.

Abdico igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria das ditas entrevistas.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

---

Nome e Assinatura do colaborado

---

Assinatura da doutoranda

---

Assinatura da orientadora

## APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1



### ROTEIRO DA ENTREVISTA

Nome do colaborador: \_\_\_\_\_

Local e data de nascimento: \_\_\_\_\_

Endereço atual: \_\_\_\_\_

E-mail: \_\_\_\_\_

Telefone(s): \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_ Local: \_\_\_\_\_ Duração: \_\_\_\_\_

Meio de gravação: \_\_\_\_\_

### TEMA: FORMAÇÃO MUSICAL E IGREJA

#### QUEM É / DE ONDE VEIO (DADOS PESSOAIS)

1. Quem é o (a) [nome do colaborador]?
2. Onde nasceu e cresceu?
3. Quando entrou para a vida religiosa?

#### DADOS SOBRE FORMAÇÃO MUSICAL

4. Como começou seu envolvimento com música na igreja?
5. Quais professores que teve?
6. Quais locais buscou/busca formação musical?

#### O QUE FEZ / FAZ

7. A música da igreja é muito presente na sua vida. Atualmente, como te envolve com ela (composições, formações, gravações, celebrações...)?
8. Quais experiências já teve como formador musical na igreja?
9. O que a música da igreja faz na tua vida?

#### COMO FEZ / COMO FAZ

10. O que é ser formador pra você?
11. Em quais lugares você já esteve dando formação?
12. Quem te convida para as formações? Quem promove?
13. Quem são as pessoas que participam de suas formações?
14. Você divulga seu trabalho como formador? Se sim, onde?

#### PROJETOS FUTUROS

15. Como você imagina a formação musical na igreja daqui alguns anos?
16. Que projetos você ainda tem?

## APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2 (WEBER)



**Entrevistado:** Padre José Weber

**Local:**                   **Data:**

**Nº de páginas:**

**Duração:**

**Meio de gravação:**

### CONCEPÇÕES / IDEIAS

- Já foram muitos anos dando cursos, publicando livros, gravando. O que lhe move? O que lhe impulsiona a seguir?
- Como pensa que deve ser a formação musical na igreja?

### OBRA / MATERIAL / CURSOS

#### CURSOS

- O senhor de vez em quando dá cursos ainda. Qual a estrutura deles? (Campos do Jordão? CELMU?)
- O senhor dá alguma aula ainda?
- Sempre leva alguma apostila?
- O senhor que escolhe o conteúdo?
- Quem vai nos cursos? Onde eles são? Quem organiza?
- Quem participa? Existe algum requisito para poder participar?
- Horários? Estrutura? Tem momentos de oração?
- Material? Alguém lhe acompanha tocando?
- Custos?
- O que pensa quando chega? O que pensa quando sai?
- Quais dificuldades encontra?
- Como se dá sua relação com os encontros e sua congregação?
  
- O senhor tem uma ideia de quantos cursos já deu? Imagina o que acontece com a pessoas após um curso desses?
- Que avaliação faz de todos esses anos? O que avançou? O que poderia ser melhor?

#### LIVROS / PUBLICAÇÕES

- O senhor está sempre escrevendo algo, compondo algo. É algo importante para o senhor? Por que?

#### PROPOSTAS

- Quais caminhos para a formação o senhor sugere nos locais que vai?
- Como vê a formação continuada?
- Como as pessoas podem seguir?
- Como vê a autoformação?

## APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2 (MÍRIA)



### ROTEIRO DA ENTREVISTA 2

**Entrevistado:** Irmã Miria Therezinha Kolling

**Local:** **Data:**

**Nº de páginas:**

**Duração:**

**Meio de gravação:**

#### CONCEPÇÕES / IDEIAS

- A senhora esteve em muitas cidades diferentes. Neste ano já foram mais de 20. O que lhe move? O que lhe impulsiona a seguir?
- Como pensa que deve ser a formação musical na igreja?

#### OBRA / MATERIAL / CURSOS

##### ENCONTROS DE CANTO

- Se a senhora tivesse que explicar para alguém sobre os Encontros de Canto, o que diria? O que são os encontros de canto?

Quando começaram? Como começaram?

Quem vai nos encontros? Onde eles são? Quem organiza?

Quem participa? Existe algum requisito para poder participar?

Horários? Estrutura? Tem momentos de oração?

Material (geralmente com partitura)? De onde cantos são tirados? Por que aqueles cantos?

Quem lhe acompanha?

Custos?

O que pensa quando chega? O que pensa quando sai?

Quais dificuldades encontra?

Como se dá sua relação com os encontros e sua congregação?

- A senhora tem uma ideia de quantos cursos já deu? Imagina o que acontece com a pessoas após um curso desses?

- Que avaliação faz desses mais de 45 anos? O que avançou? O que poderia ser melhor?

#### PROPOSTAS

- Quais caminhos para a formação a senhora sugere nos locais que vai?
- Como vê a formação continuada?
- Como as pessoas podem seguir?
- Como vê a autoformação?



**ANEXO**

## ANEXO A – CURSOS DE CANTO PASTORAL – AGENTES E LOCAIS

canto litúrgico. O cuidado e a assiduidade na escolha de seus assessores mostraram o grau de importância que a CNBB tem dispensado à renovação da música litúrgica. Talvez aqui esteja o diferencial de nossa caminhada litúrgico-musical se comparada à de outros países latino-americanos. Ninguém duvida de que, por detrás dessa trajetória, subjaz o “espírito” do *Universa Laus*.

### 1.7. Os “Cursos” de canto pastoral

Os “cursos” de canto pastoral, iniciados, em 1961, pelo Cônego Amaro Cavalcanti de Albuquerque, constituem, por assim dizer, o lado prático da criação da nova música. O repertório ia aparecendo, havia grande criatividade e produção musical. A título de exemplo, destacaremos os principais agentes e centros de irradiação de novas composições para a liturgia:

- Rio de Janeiro: a figura marcante do Cônego Amaro Cavalcanti e onde se encontrava a sede da CNBB nacional, com o padre José H. Weber e Valdeci Farias. Em Petrópolis, a Editora Vozes e as Irmãs de Santa Catarina.
- São Paulo: padre Luiz Marques Barbosa e, mais tarde, frei A. F. Fabreti, OFM. Em Santos, Irmã Míria T. Kolling, ICM, padre Joaquim Ximenes Coutinho, Juan Serrano Júnior e o renomado compositor erudito José Antônio de Almeida Prado. Em Ribeirão Preto, a equipe da liturgista Ione Buyst e do compositor J. Alberto Fontanella, que compôs diversas melodias para os Salmos. Em Campinas, o “Centro de Renovação Litúrgica de Campinas”, coordenado pelo padre J. A. Busch e as religiosas musicistas, Maria Luiza Villac e Irene Gomes, MJC.
- Curitiba: irmã Custódia Cardozo, IMC, que, além de organizar cursos de canto pastoral, gravou com seu coral algumas “Missas”.

- Florianópolis: padre Ney Brasil Pereira e José Acácio Santana.
- Porto Alegre: frei Emílio Scheid, OFM, frei Gil de Roca Sales, os frades capuchinhos Luiz Carlos Susin e Luiz Turra, as irmãs Maria do Carmo Seben Ramos e Janete Stürmer e padre José Carlos Sala. Também merecem destaque os Irmãos Maristas (Santa Maria/RS), que organizaram uma série de cursos de canto pastoral.
- Vitória: o Arcebispo dom João Batista Mota Albuquerque, que já havia trabalhado, no Rio de Janeiro, com música litúrgica.
- Belo Horizonte: padre José Cândido da Silva, Irmã Cecília Vaz Castilho, padre Nereu de Castro Teixeira, padre Hélio Athayde e padre Lucas de Paula Almeida. Frei Joel Postma, OFM (Santos Dumont/MG) promoveu e participou de muitos cursos de canto pastoral, além de realizar inúmeras gravações de música litúrgica com o Coral Trovadores da Mantiqueira.
- Maceió: os padres Fernando Yório (músico) e Petrócio (organizador dos cursos).
- Recife: os padres Sílvio Milanez, Reginaldo Veloso, Geraldo Leite Bastos e Nicola Valle.
- Bahia: Lindbergh Pires, SJ, e José Raimundo Galvão.
- Ceará: a figura marcante de Zé Vicente, de Crateús, ligado às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs).
- Natal: Roberto Lima de Souza, padre José Freitas Campos, Nati Cortez e Joana Câmara.
- Teresina: padre Pedro Brito Guimarães e frei Adolfo Temme, OFM.
- São Luís do Maranhão: padre Jocy Rodrigues, que, dentre muitos feitos, publicou a célebre obra *O Evangelho em ritmos brasileiros*, em três volumes.
- Belém: cidade onde a CNBB Regional organizou diversos cursos de canto pastoral.

- Manaus: cidade onde a CNBB Regional promoveu cursos de canto pastoral. A capital amazonense foi sede do "IX Congresso Eucarístico Nacional", em julho de 1975.
- Itumbiara (GO): cidade onde a diocese organizou cursos de canto pastoral por mais de dez anos.
- Sinop (MT): cidade-sede de vários cursos de canto pastoral diocesanos.

**Fonte:** FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A Música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. Coleção Marco conciliar. São Paulo: Paulus, 2015. p. 42- 44.