



## Conferindo habilidades para o fazer musical católico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: O trabalho no campo da música no Brasil

**Resumo.** Este artigo é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada “Batucando para Jesus: fé, trabalho e prazer no fazer musical católico”. O objetivo é apresentar e debater dados acerca do trabalho com música na Igreja Católica a partir da opinião de musicistas que atuam nos ritos dominicais da diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti (Rio de Janeiro – Brasil). Para tanto, privilegiamos dois aspectos: processo de aprendizado e credenciais necessárias para atuar nesse ambiente religioso.

Os métodos usados foram aplicação de questionários, revisão bibliográfica e etnografia. A discussão teve como base a ideia de Trabalho Acústico de Samuel Araújo (1992), valorizando distintos aspectos da construção acústica. Foi observado que o aprendizado se dá de distintas formas, semelhante ao que ocorre fora do ambiente religioso, porém, as habilidades exigidas pelas lideranças variam de acordo com o cargo que o/a musicista exercer (remunerado ou voluntário) e com a comunidade em que irá atuar (com carência ou abundância de musicistas).

**Palavras-chave.** Aprendizado; Fazer musical; Catolicismo.

### Conferring skills for Catholic music making

**Abstract.** This article is an excerpt from the doctoral with the title: “Drumming for Jesus: faith, work and pleasure in Catholic music making”. The objective is to present and discuss data about the work with music in the Catholic Church from the opinion of musicians who work in the Sunday rites of the diocese of Duque de Caxias and São João de Meriti (Rio de Janeiro - Brazil). To do so, we focus on two aspects: how learning takes place and what credentials are needed to work in this religious environment. The methods used were opinion research, literature review and ethnography. The discussion was based on the idea of Acoustic Work by Samuel Araújo, valuing different aspects of acoustic construction. It was observed that learning takes place in different ways, similar to what happens outside the religious environment, however, the skills required by the leaders vary according to the position that the musician holds (paid or voluntary) and with the community in which will perform (with a shortage or abundance of musicians).

**Keywords.** Learning; Making music; Catholicism.

## Introdução

Esta comunicação é um recorte da pesquisa de doutoramento intitulada “Batucando para Jesus: fé, trabalho e prazer no fazer musical católico” (LOPES, 2021). Aqui, serão privilegiados aspectos relacionados às competências de musicistas. Através de pesquisa de opinião - na qual foram entrevistadas 87 pessoas que atuam no fazer musical ritual -, revisão bibliográfica e etnografia, foram destacados elementos que buscam definir credenciais



importantes para “se tornar” musicista na Igreja Católica em parte da diocese<sup>1</sup> de Duque de Caxias e São João de Meriti, no Rio de Janeiro (Brasil).

Através da análise das opiniões desses/dessas musicistas sobre suas formações musicais, juntamente com as observações do campo, algumas características que podem ser consideradas credenciais para o fazer musical dentro da liturgia católica foram esboçadas. Nesse ambiente, a investigação sobre o aprendizado, juntamente com as condições dos agentes credenciadores/credenciadoras de determinada instituição, pode impactar diretamente no perfil de quem ocupa tal posição. Embora a realidade da maioria das igrejas da referida diocese, sobretudo as de menor porte, seja de poucas pessoas dedicadas à execução de instrumentos, há determinadas características que conferem a alguém o direito de integrar a equipe do fazer musical litúrgico. Investigaremos, portanto, como se dá a formação desses/dessas musicistas e o que os/as habilita a “tocar na igreja”.

Para tanto, foi fundamental a discussão sobre trabalho acústico, de Samuel Araújo (1992). Para esse autor, o fazer musical vai além da dimensão sonora e deve ser pensado em toda sua dimensão constitutiva. Logo, compreender todos os passos da construção acústica pode ser uma chave para a melhor compreensão do fazer musical. Pensar trabalho aos moldes de Karl Marx (1968), como a capacidade humana universal de transformar o mundo sensível em objetos humanizados, não é deixar de lado que também há trabalho alienado,<sup>2</sup> convertido, de fato ou potencialmente, em mercadoria. No caso do fazer musical litúrgico, de antemão aponto que a maioria dos/das musicistas que participaram da pesquisa o compreende de modo antagônico ao trabalho alienado (LOPES, 2021).

Essa produção é feita para o ritual, mas também para fora dele. Em pesquisa anterior, classifiquei as pessoas que atuam na liturgia como apoiadores e apoiadoras. Elas estão constantemente nas missas e celebrações, raramente realizam performances fora da região de sua comunidade e, normalmente, não estão inseridas no mercado musical. Já musicistas que atuam fora do ambiente ritual, denominei de artistas.<sup>3</sup> Entretanto, há pessoas que transitam entre os dois universos, porém, são casos mais raros. Além disso, há também as que começam em uma delas e, posteriormente, passam a atuar em outras, como, por exemplo, artistas que viram apoiadores/apoiadoras ou vice-versa. Essa pesquisa focará em apoiadores e apoiadoras, porém, ao final, faremos um breve comentário sobre artistas, no que diz respeito às habilidades

---

<sup>1</sup> A Diocese, coordenada pelo bispo, é composta por um conjunto de paróquias que, por sua vez, coordenada pelo pároco, contempla um conjunto de comunidades (igrejas).

<sup>2</sup> Para Marx (2007), nesse tipo de trabalho, o “trabalhador” não se identifica com o produto do seu trabalho. Além disso, ele se torna, inclusive mais um produto.

<sup>3</sup> Essas classificações são derivações das feitas por Cunha (2007), que diferenciou apenas artistas de ministérios.

exigidas. Dentro de um espectro mais amplo, aqui, privilegiaremos apenas a dimensão da formação e das credenciais para o fazer musical na Igreja Católica, compreendendo que essa ação envolve outros tantos elementos que, pelo formato do texto, não serão abordados.

Concordando com Teixeira e Menezes (2009), este artigo compreende o catolicismo como plural, contemplando uma diversidade que varia conforme o espaço/tempo, agregando aspectos que podem ser definidos como oficiais (mais próximos às instruções do Vaticano) e não-oficiais (que podem se distanciar bastante do ritual romano). Como o fazer musical católico não é uma ação que depende de envio (certificação) institucional, como o/a ministro/ministra da Eucaristia ou o/a acólito/acólita,<sup>4</sup> seus agentes acabam tendo maior liberdade de agir, mesmo que dentro de algumas regras locais, como o uso de certo repertório, o cuidado com volume e a instrumentação utilizada. Contudo, na prática, foi observado as regras exigidas para a função de musicistas são construídas de acordo com a comunidade, mesmo que muitas delas não sejam expostas diretamente.

Nesse sentido, quais seriam essas habilidades exigidas para atuar no fazer musical ritual católico? Para responder essa questão, investigamos, primeiramente como esses/essas musicistas aprendem o repertório que executam na igreja e como se dá suas formações musicais gerais. Essa primeira etapa será esboçada através de dados dispostos em gráficos e fluxogramas para, num segundo momento, discutirmos quem são os agentes credenciadores e quais passos são necessários para a pessoa ter o direito de atuar nessa função remuneradamente ou de maneira voluntária.

### **Aprendendo a música católica**

Como é bem conhecido, não existe de modo geral, iniciativas de formação dos músicos. A grande maioria dos músicos (...) tem uma participação improvisada. Eles tomam gosto pela música e aí começam a atuar na liturgia. Eu me lembro que em Xerém havia muitos mineiros, e, há mais de 30 anos, (...) foram lançadas (...) músicas num ritmo mais sertanejo, caipira, não sei como seria melhor chamar... E alguns grupos [realizavam] uma missa toda cantada com a viola (...). (LOPES, 2021. p. 303).

Os recortes supracitados são do Padre Domingos Ormonde, que atua na diocese desde sua fundação em 1981. Eles ajudam a esclarecer o processo de formação do/da musicista nesse ambiente. A ideia de expor esse comentário é apresentar exemplos de como a experiência social contribui para gestação de práticas bastante peculiares de fazer musical litúrgico. Ao reconhecer a deficiência na oferta de cursos de formação para musicistas, o sacerdote aponta um dos efeitos

---

<sup>4</sup> Ministro ou outro membro que acompanha e auxilia o celebrante a conduzir os atos litúrgicos.

dessa dinâmica: aparente independência no que diz respeito às formas de estruturar normas e padrões locais para que a comunidade mantenha a parte musical ativa.

Ao passo que essas estratégias constroem formas particulares de adaptação do “oficial”, distancia possibilidades de contatos mais íntimos com estruturas acústicas construídas coletivamente durante séculos, que Albuquerque (2005) chama de “tesouros da Igreja”. Além disso, pode ser um fator que reforça a transformação identitária católica brasileira, fato já apontado por outras autoras em diferentes contextos (ALBUQUERQUE, 2005; MENEZES & TEIXEIRA, 2009; DUARTE, 2016; MARQUES, 2009)

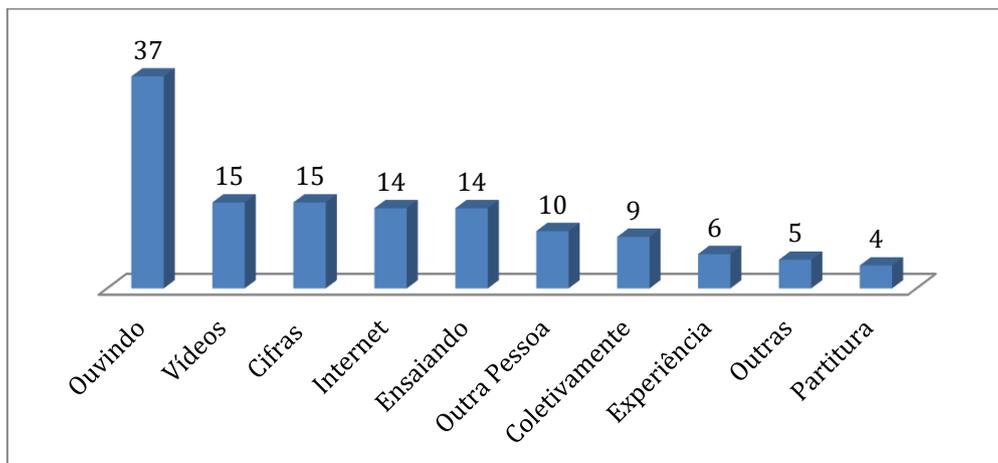
A respeito do que se torna material para uso litúrgico, institucionalizado, e sua aplicabilidade no território nacional, outro padre da diocese, Patrick Brandão, aponta que

mesmo tendo um hinário “nacional” por regiões, com todo um estudo perfeito, ele não foi aplicado. Já na década de 80 nem todas as regiões aplicaram. Quando esse hinário chegou nas mãos do pessoal do sul do Brasil... Como eles escutam? (...) Um amigo que fez mestrado comigo disse: não, isso não existe. Eles adaptam, fazem de outra forma. Lá, por exemplo, parece que teve um hinário gauchesco, mas o pessoal da CNBB não gostou muito (LOPES, 2021. p. 303-304)

Para o líder religioso, ciente que há diversos movimentos internos dentro do catolicismo, o ideal seria “buscar o diálogo entre as várias sensibilidades musicais dentro do que a liturgia permite”, desse modo, “a expressão do sentimento religioso é plural, não é uniforme”. No intuito de desenvolver essa temática apresentada pelos dois padres para um panorama micro, recorro à um ponto do questionário feito com musicistas da diocese referente ao aprendizado.

Através da pergunta “como aprende as músicas que executa na Igreja?”, foi construído um recorte por agrupamentos das respostas iguais ou próximas – em número de dez - classificadas decrescentemente em: ouvindo, vídeos, cifras, partituras, internet, apoio de outra pessoa, coletivamente, ensaiando, experiência anterior e outras (já sou músico e por conta própria). Embora 87 pessoas tenham participado (cantores/cantoras e instrumentistas), foram contabilizadas 129 respostas pois muitas apresentaram mais de um modelo de aprendizado.

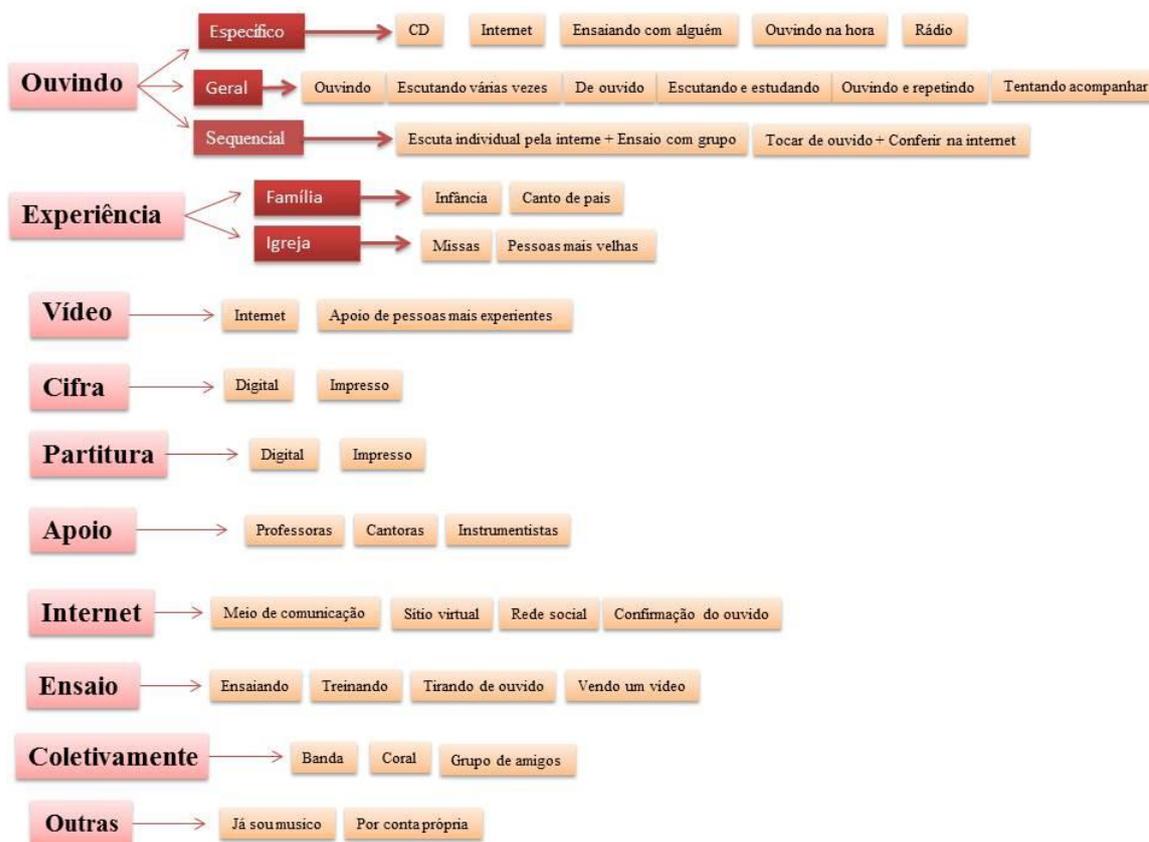
**Figura 1 – Como aprende as músicas que executa na Igreja?**



Fonte: LOPES, 2021. p. 304.

Aprende-se de várias maneiras e, embora nem todas as pessoas passem por essas dez formas, algumas aprendem as músicas que executam na igreja através de mais de um suporte. Entretanto, os agrupamentos feitos para resumir as respostas contemplam distintas estratégias de aprendizado, como pode ser observado no fluxograma abaixo:

**Figura 2 – Resumo do aprendizado para apresentação nos ritos**

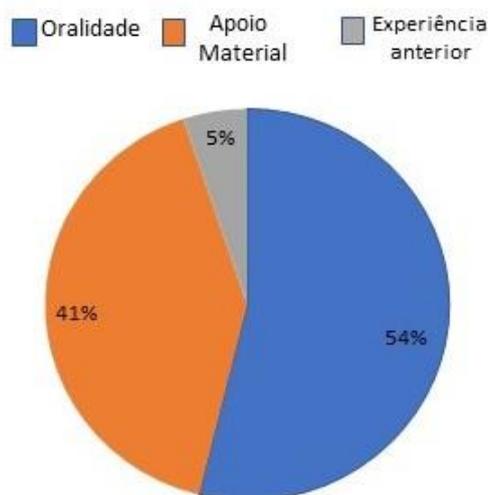


Fonte: LOPES, 2021. p. 313.

A oralidade, juntamente com prática musical pode contemplar o ato de ouvir outra pessoa e repetir alguns modelos individualmente ou de forma coletiva. O aprendizado com auxílio de algum apoio material é outra forma importante dentro do contexto católico, seja acessando partituras e/ou cifras, vídeos ou pesquisando outras opções na internet. Além disso, temos a experiência anterior, que foi pouco mencionada pelos/pelas respondentes. Esse fato contraria a visão de Padre Domingos, ao mencionar que a prática musical de fora da igreja influencia na performance durante a liturgia católica.

Com vista a exemplificar essa dimensão em números, o gráfico abaixo, demonstra a porcentagem de cada um:

**Figura 3 – Modelo geral de aprendizado**



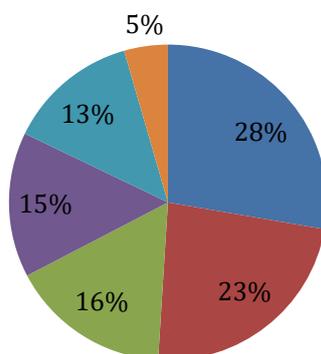
Fonte: LOPES, 2021. p. 314.

Ainda que a pergunta estivesse focada no ato de aprender músicas para tocar na igreja, eu também buscava compreender como se deu a formação musical dos/das musicistas para além do ambiente religioso. Por meio da pergunta “como foi desenvolvida sua formação musical?”, obtive outro panorama. Essa pergunta era fechada, já que sugeria seis alternativas, embora a sétima fosse de livre escolha (outras).

Das 87 participantes, apenas uma não respondeu. Como era possível marcar mais de uma opção, obtive um total de 202 respostas. Isso revela que a maioria possui mais de um tipo de formação musical, como podemos observar no gráfico abaixo:

**Figura 4 – Aprendizado musical ao longo da vida**

■ Ouvido ■ Igreja ■ Internet ■ Escolar ■ Prof. ■ Outros



Fonte: LOPES, 2021. p. 327.

A formação apresentada como “de ouvido” não delimita um espaço físico para sua prática, tampouco agentes auxiliares. Nesse sentido, pode ser enquadrada como uma *forma* de aprendizado: eu aprendo “de” ouvido. Essa situação difere do aprendizado na igreja, na internet ou na escola, que pressupõem a busca por um ambiente, mesmo que virtual. Nesses casos, a preposição “na” deixa transparecer esta opção. Além disso, também foi apontada outra espécie de formação, em que a procura é por uma pessoa e sua maneira de interação, logo o uso da conjunção “com” (um/uma professor/professora particular) distingue esta outra possibilidade apresentada.

A formação musical através de escuta atenta, memorização, repetição, construção de acordes e de levadas rítmicas sobre uma melodia (ou outro contexto), apresentou maior porcentagem no gráfico (28%). “Tocar de ouvido”,<sup>5</sup> expressão muito comum no meio, tem relação direta com a ideia de “tirar de ouvido” (aprender as músicas através da audição delas). Entretanto, não são sinônimos, pois há uma hierarquia implícita entre as duas expressões: para “tocar” de ouvido – no caso de um violonista ou tecladista, por exemplo - é necessário conseguir “tirar” as músicas de ouvido antes, ou seja, ter adquirido um repertório de acordes (mecanicamente e instintivamente) para saber em quais momentos poderá utilizá-los.

A capacitação, nesses casos, expõe um caráter de multiplicidade marcado pela ausência de (ou diálogo com) leitura – mas não só por ela - evitando códigos mais comuns de escrita musical, como cifra e partitura. Além disso, em companhia da internet, em vários casos, remete à noção do aprendizado “por conta própria”, diferentemente de autodidatismo, pois,

<sup>5</sup> Sobre a temática, ver: LOURO; RECK; OLIVEIRA; ZACARIAS (2011), através de um breve panorama em contextos católicos.

corroborando com Blacking (1967), vejo que a organização dos sons também é fruto de construções sociais, cujo meio (real e virtual) fornece elementos para a pessoa, que os absorve ou os rejeita durante sua vida. Neste sentido, a bagagem acústica é constituída a partir de interiorizações, escolhas e possibilidades mecânicas.

A outra opção mais votada (Igreja) faz parte de um processo que está em constante transformação e depende de elementos como disponibilidade de tempo, investimento financeiro e apoio da comunidade. Essa forma de aprendizado é constituída, em certa medida, com base na fé, já que é utilizada para servir a Deus, ainda que o aprendizado acumulado sirva para diversas outras situações.

As formações baseadas em ambientes específicos (Igreja, escola/universidade/curso livre e internet), quando somadas, apresentaram um índice de 54%. Este número pode indicar maior valorização da escolha por espaços do que de técnicas ou agentes. Todavia, todos/todas contemplam “professores/professoras” que, por sua vez, desenvolvem habilidades na relação de ensino-aprendizagem. A formação estruturada no seio do espaço religioso foi analisada segundo três aspectos: *sala de aula*, forma de *avaliação* e espaço para construção de *experiência*.

A Igreja, além de ser um espaço para aquisição de conhecimento, também é um laboratório em que musicistas podem testar suas habilidades diante de um “público”. Dependendo da estrutura do local, há maior liberdade. Por exemplo, em Igrejas onde ocorrem aulas de música e o/a professor/professora – além de lecionar - toca no rito, as “provas” são cotidianas, já que os/as alunos/alunas aplicam seus estudos rotineiramente. Isso também funciona como um estímulo, pois dificilmente há palcos para os que não estão inseridos nessa realidade.

Nesse âmbito, a experiência adquirida pode ser considerada uma maneira de formação musical, uma vez que o contato com a música religiosa, dentro do ambiente sagrado, é suficiente para que habilidades musicais sejam construídas no ser humano. Porém, quando sua inserção no meio é feita de maneira mais ativa (cantando ou tocando algum instrumento), a técnica pode ser estimulada com maior êxito, apresentando resultados mais rápidos e fundamentados no/na fiel. Em pesquisa sobre musicistas no metrô do Rio de Janeiro, Milito (2019) observou característica semelhante no que tange ao palco ser também o local de ensaio, sobretudo por conta da repetição exaustiva do repertório.

Muitas Igrejas também oferecem cursos de instrumentos e canto. A proposta mais comum é contratar uma pessoa que tenha conhecimento na área para ensinar a um grupo de pessoas. Dificilmente há aulas individuais, já que são mais custosas e na maioria das vezes,

os/as alunos/ alunas ficam pouco tempo. Em outros casos, os/as alunos/alunas acabam buscando outras formações, por intermédio do/da professor/professora, ou porque consideram que a turma está caminhando num ritmo mais lento que o dele/dela. Há, ainda, narrativas de “sucesso”, mesmo dentro de um processo mais lento, sobretudo com o público da 3ª idade, em sua maioria de canto coral, cujo tempo de permanência das aulas é mais duradouro.

Aprender música na escola, universidade ou em um curso livre é diferente, implicando em uma espécie de prática de caráter mais heterogêneo (especialmente no que diz respeito ao repertório, e à convivência do grupo), laico e que, geralmente, gera certificados de conclusão. Outro caso de formação bastante recorrente entre musicistas é o ingresso em cursos livres de música fora da Igreja em que se aprende instrumentos e técnicas vocais. Em sua maioria presentes no próprio município. Podem vir como impulso inicial ou como confirmação “formal” de um aprendizado que teve início anteriormente:

“Comecei aprendendo com um amigo, depois fui tocando de ouvido e mais tarde a Igreja custeou um curso pra mim em uma escola de música”.  
“Minha esposa também é da música e antes de entrar em um curso aprendi algumas coisas com ela também”.

Como observado, há pessoas que preferem iniciar um curso livre com conhecimentos prévios ou são despertadas para o interesse em casa. No catolicismo de Duque de Caxias há diversas comunidades com carência de instrumentos e pessoas para tocá-los. Diferentemente da cultura evangélica (muitas vezes citada por músicos católicos como “mais avançada”), o ensino de música, bem como a compra de instrumentos e aparelhagem sonora não é prioridade da administração e, quando é, se dá de forma precária (aparelhagem barata que necessita constante manutenção), como apontou Pe. Domingos.

O aprendizado na Igreja também pode ocorrer de maneira contemplativa/participativa. Através de minha vivência no contexto religioso em Duque de Caxias, observei que o processo consiste em:

- 1 - Observação: Quando a pessoa se aproxima do/da instrumentista, cantor/a ou grupo musical somente através da apreciação;
- 2 - Aproximação: Quando a pessoa é estimulada por alguém, que percebeu seu interesse, a participar de alguma maneira. Isso ocorre caso já toque algum instrumento ou cante. Caso não “saiba”, oferecem pequenas inserções em algumas músicas com algum instrumento como pandeiro ou cantando;
- 3 - Certificação: Ocorre a partir do momento em que seu progresso é reconhecido porque aprendeu a cantar melhor ou desenvolveu habilidade em algum instrumento. Dessa forma, passa

fazer parte da cena musical da comunidade. Dependendo da pessoa responsável pela música, não importa se “canta bem ou mal”, ou se sabe apenas alguns acordes ao instrumento. O importante é agregar as experiências. Todavia, há situações de maior exigência, a depender da tradição de prática musical no espaço.

Embora esse panorama seja bastante comum na região, há situações em que a Igreja não conta com musicistas (já que dificilmente alguém se dispõe a cantar)<sup>6</sup> e um/uma integrante se disponibiliza a tocar algum instrumento. Sob essas circunstâncias, pode haver momentos em que a pessoa detém pouca familiaridade com o instrumento, mas com o tempo, por indicação de alguém ou por vontade própria, busca aperfeiçoamento. Há também pessoas que se acomodam naquela situação e continuam tocando da mesma forma de sempre, já que se torna-se suficiente para aquele contexto, sobretudo em comunidades menores.

Muitas pessoas que buscam por formação normalmente recorrem à internet ou a aulas particulares, que, como já observamos, podem ser contempladas em Igreja, escola universidade e curso livre.

A opção “outros”, com 5%, que agrupou práticas que não se alinharam aos moldes debatidos, ou integravam dois ou mais, relatados nas frases entre aspas debatidas anteriormente.

Segundo esse panorama, verificamos como as competências são construídas no cenário do/da musicista de Duque de Caxias e São João de Meriti. Entretanto, para que essas competências tenham validade no nicho do fazer musical, necessitam ser credenciadas. O reconhecimento do grupo (líder, musicista mais antigo, padre etc.) fundamenta quem pode ou não ministrar a música na Igreja. Mas como ele é construído?

### **Mas quem “pode”?**

Antes de responder à pergunta, vale mencionar que há diversos tipos de trabalhos com música na Igreja Católica, porém, como já mencionado, aqui focaremos no fazer musical litúrgico, ou seja, dentro do ritual, que, na área pesquisada, é majoritariamente voluntário.

Durante a pesquisa foi observado apenas um caso em que um músico recebia para tocar. Esse era funcionário da diocese e trabalhava de carteira assinada (amparado por leis trabalhistas) para atuar como instrumentista e cantor em alguns ritos, ensaiar grupos de canto, dar aulas de instrumentos e planejar possibilidades de roteiros para as celebrações e missas.

---

<sup>6</sup> A igreja Nossa Senhora Aparecida, no bairro Aviário (Xerém – Duque de Caxias), por exemplo, conta com um número pequeno de praticantes (normalmente varia entre 5 e 8). Como não há um/uma “cantor/a oficial”, sempre há alguém para tomar a iniciativa do canto. Talvez por esse fato, o canto coletivo funcione perfeitamente, já que, por solidariedade ou por identidade comunitária todos/as participam com suas vozes nos momentos em que há música.

Essa pessoa era formada no curso de licenciatura em música e era atuante na Igreja Católica há bastante tempo, além de profunda conhecedora do funcionamento ritual e de grande parte do repertório presente nos hinários utilizados. Como esse caso é uma exceção não aprofundaremos nele.

Como visto, o processo de aprendizado contempla a observação, a participação e a certificação. Essa última é decisiva, pois coloca em xeque o conhecimento adquirido ao longo do tempo pelo/pela musicista. Ela é determinada por alguma liderança do meio musical da comunidade, ou/e por lideranças de outras áreas da liturgia. Para igrejas com poucos/poucas cantores/cantoras e instrumentistas, a questão técnica (aprimoramento e ampliação do modo de executar o repertório) acaba ficando em segundo plano. Já em comunidades em que há tradição de prática musical, a parte técnica é um requisito importante para que a pessoa assuma o fazer musical.

De modo geral, foi observado através do campo que além da questão técnica, o carisma, a experiência (com música e com a vida em comunidade) e o conhecimento litúrgico-musical são os principais critérios de permissão para ministrar a música na Igreja. O que mais vale para a Igreja é a experiência. Porém, essa não é uma regra geral, já que a maioria dos/das musicistas com renda fixa (com emprego estável), atualmente<sup>7</sup> não foram contratados/contratadas somente pela habilidade técnica sem comprovação “em papel”.

No caso da Igreja, há outros atributos que pesam para que a prática seja “validada”. O carisma é um termo caro ao catolicismo atual, e se refere não só à simpatia, mas à capacidade de a pessoa alcançar um bom relacionamento agradando a maioria. Esse fator também é importante para que o/a musicista adquira prestígio perante o grupo. Pode servir, inclusive, como estratégia para a construção de redes de contatos que poderão transformar o/a apoiador/apoiadora em artista, dependendo do local em que está inserido/inserida e das condições financeiras e temporais que se encontra.

Vale destacar, ainda, que o conhecimento litúrgico-musical, para o caso do/da apoiador/apoiadora, não se refere, necessariamente, a uma credencial, mas faz com que seja uma voz de autoridade no meio, uma vez que consegue argumentar e fundamentar suas práticas à luz da doutrina católica.

---

<sup>7</sup> Como exemplo desse fenômeno, utilizamos um relatório realizado recentemente (LIMA; REQUIÃO; SANDRONI; FERREIRA, 2020), no qual verificamos que para musicistas mais qualificados (em cursos formais) o impacto da pandemia foi menor, pela possibilidade de usar outros meios (tecnologia) e/ou de ter maior oportunidade/capacidade de mudança/adaptação/adequação de sua atividade de trabalho.

Por fim, verificamos que, no caso de Igrejas que não contam com musicistas, esses requisitos não fazem sentido, pois a necessidade é sobreposta a qualquer estrutura rígida que obedeça as regras “formais”. Esta necessidade, em muitos casos, não se refere apenas a ter um/uma musicista para animar a liturgia, mas a contar com mais um participante para o grupo. Em Igrejas com poucos frequentadores, como São Lourenço, São Pedro, Nossa Senhora Aparecida (todas pertencentes à paróquia Nossa Senhora das Graças, em Xerém – Duque de Caxias), onde a média de fiéis é de dez participantes, mesmo que um/uma musicista não tenha intimidade com o canto ou com algum instrumento, é aceito/aceita pelo grupo, que também o/a incentiva de diversas formas para continuar com seu ministério.

## Conclusões

Pode parecer confuso, à primeira vista, um texto que se propõe discutir trabalho com música dedicar a maior parte de sua extensão à aspectos referentes ao aprendizado. Todavia, esse foi um caminho encontrado para demonstrar em que medida, num contexto majoritário de trabalho voluntário, a formação implica na possibilidade de ocupar a função de musicista na igreja.

O catolicismo da diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, embora plural no produto final (resultado acústico) é semelhante no seu trabalho acústico (processo). As realidades de comunidades distantes se assemelham quando musicistas são interrogados sobre questões referentes à aprendizado musical e preparação para a execução do repertório litúrgico.

O texto apresentou, em resumo, que a oralidade, o apoio material e a experiência são as formas que emergiram nas falas dos/das respondentes. Através da observação do campo, também foi possível compreender que após esses modelos mais individualizados de aprendizado, a prática musical na igreja passa por três estágios: observação, participação e certificação. A pessoa aspirante só começa a atuar na parte musical da igreja quando atinge esses três “níveis”, cujo último depende de outro agente, que credencia de distintas maneiras o/a musicista. Para isso, três habilidades são fundamentais: carisma, a experiência e o conhecimento litúrgico musical. Contudo, dependendo da tradição de fazer musical ou da falta dele, algumas comunidades excluem essas exigências. Dessa maneira, é melhor ter alguém fazendo música na igreja com pouca técnica do que não ter.

## Referências

- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life; A Historical-Ethnographic Approach to Samba in Rio de Janeiro (1917-1988)*, Ph.D. Tese (Doutorado em musicologia (Departamento de Musicologia) – Escola de Música. Universidade de Ilinois. Urbana-Champaign, 1992.
- ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcante de. *Música brasileira na liturgia*. Paulus: São Paulo, 2005.
- BLACKING, Jonh. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.
- DUARTE, Fernando Lacerda. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2016.
- LIMA, Margareth Guimarães; REQUIÃO, Luciana Pires de Sá; SANDRONI, Carlos; SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela Maria. *Relatório da Pesquisa EPI-Música: o trabalho do musicista durante a pandemia de Covid-19*. Unicamp. 2020. Disponível em: [https://www.fcm.unicamp.br/fcm/sites/default/files/2021/page/relatorio\\_epi\\_pag\\_seguida.pdf](https://www.fcm.unicamp.br/fcm/sites/default/files/2021/page/relatorio_epi_pag_seguida.pdf) Acesso em 14 de jan. 2021.
- LOURO, Ana Lúcia; RECK, André Muller; OLIVEIRA, Fernanda de Assis; ZACARIAS, Luís Felipe Camargo. Olhando para aprendizagens informais em música: algumas experiências junto a movimentos da Igreja Católica. In: XIV Encontro Nacional da ABEM Sul. 2011. *Anais da ABEM*. Maringá. 27 e 28 de maio. 2011. 215-224. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/anais-sul-2011/>. Acesso em 22 de nov. 2017.
- LOPES, Artur Costa. *Batucando para Jesus: fé, trabalho e prazer no fazer musical católico*. 414f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2021.
- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, I, 1, 1968
- MARQUES, Francisca. *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.
- MENEZES, Renata de Castro; TEIXEIRA, Faustino. *Catolicismo plural: dinâmicas contemporâneas*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.



MILITO, Flora Kuri. *Tem boi na linha: as práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro*. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2019.

