

# A associação Os Gideões Internacionais no Brasil enquanto espaço de ensino e aprendizagem musical

## [Comunicação]

Ricardo Soares Ribeiro  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
ricardo.rosane@hotmail.com

**Resumo:** Nas últimas décadas diferentes lugares e situações musicais têm oportunizado um campo fértil para a pesquisa em educação musical através de contextos diferenciados que, distintamente, abrangem tanto espaços escolares como espaços não escolares. O objetivo desse artigo é mostrar alguns dos resultados da pesquisa que versa sobre o ensino e o aprendizado musical na associação *Os Gideões Internacionais no Brasil* (GIB), levando em consideração sua natureza religiosa. Nessa perspectiva, resalto a contribuição de autores que tratam mais especificamente dessa temática, tais como Lorenzetti (2014), Louro et. al. (2011) e Reck e Lorenzetti (2014). De forma mais pontual, proponho nessa comunicação uma reflexão resultante da prática musical de um grupo que agrega homens e mulheres com idade média de 60 a 80 anos e que utiliza o canto coletivo acompanhado por instrumentos musicais percussivos, melódicos e harmônicos. O resultado da pesquisa apontou que vários conteúdos musicais são vividos, aprendidos e reforçados através da prática musical ocorrida entre Os Gideões Internacionais no Brasil, dos quais se destacam: transposição, tessitura vocal, ritmo, prática de conjunto, forma, percepção, estruturação harmônica, improvisação, regência, funções de expressividade (intensidade, fermata, ralentando), duração do som, acordes, tonalidade, naipes do coral, textura musical e ornamentação. Nesse sentido, além de proporcionar aos pares a existência de um local distinto com práticas musicais, fica a reflexão aos educadores musicais no sentido de estarem mais atentos aos diferentes significados que a música pode desempenhar, considerando algumas particularidades de seus alunos a exemplo daqueles advindos de algum contexto religioso.

**Palavras-chave:** Os Gideões Internacionais no Brasil (GIB); Prática musical; Canto coletivo.

## 1. Introdução

Nas últimas décadas diferentes lugares e situações musicais têm oportunizado um campo fértil para a pesquisa em educação musical através de contextos diferenciados que, distintamente, abrangem tanto espaços escolares como espaços não escolares. Uma vez identificados tais lugares e situações, descortinam-se nuances próprias que configuram o

ensino e aprendizagem musical na contemporaneidade, já que a pedagogia utilizada nesses locais - que podem incluir família, igreja, mídia, grupos musicais diversos, dentre outros - exigem reflexões mais específicas e aprofundadas por parte do educador musical.

Nesse artigo, trago o recorte de uma dissertação de mestrado concluída em julho de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. O campo teórico da pesquisa foi dividido em três eixos principais no sentido de apresentar as perspectivas conceituais e direcionamentos epistêmicos que fizeram parte do estudo. Especificamente nesse trabalho, utilizo como referência apenas o eixo que abarca as práticas músico educacionais em diferentes espaços, tomando como base Kraemer (2000). Para o autor, a sistematização da área da Educação Musical está fundamentada no princípio de que a prática músico educacional está presente em vários lugares, indo além das instituições escolares.

O objetivo desse artigo é mostrar alguns dos resultados da pesquisa que versa sobre o ensino e o aprendizado musical na associação *Os Gideões Internacionais no Brasil* (GIB), levando em consideração sua natureza religiosa. Nessa perspectiva, resalto a contribuição de autores que tratam mais especificamente dessa temática, tais como Lorenzetti (2014), Louro et. al. (2011) e Reck e Lorenzetti (2014). De forma mais pontual, proponho nessa comunicação uma reflexão resultante da prática musical de um grupo que agrega homens e mulheres com idade média de 60 a 80 anos que utiliza o canto coletivo acompanhado por instrumentos musicais percussivos, melódicos e harmônicos.

Metodologicamente o estudo se deu com amparo na abordagem qualitativa de pesquisa, justificando-se pelo seu caráter interpretativo e por ocorrer “em um cenário natural” em que “permite ao pesquisador desenvolver um nível de detalhes sobre a pessoa ou sobre o local e estar altamente envolvido nas experiências reais dos participantes” (CRESWELL, 2007, p. 186). Além disso, essa abordagem foi relevante no sentido de propiciar análises, tanto nos aspectos subjetivos quanto nos individuais e coletivos através das experiências, crenças e pensamentos presentes no contexto religioso.

## 2. O contexto musical

Como forma de contextualizar o que será tratado nesse artigo, a síntese aponta para a prática musical que abrange um curto período de tempo que integra os encontros semanais do grupo. Em cada encontro são cantadas, em média, três músicas oriundas de um hinário próprio dos GIB, além de uma música exclusiva, chamada *Benditos Laços*, que sempre entoada à capela, enfatiza o término do momento musical.

No contexto dessa pesquisa as músicas executadas são acompanhadas por, pelo menos, um instrumento harmônico, tendo em vista que o grupo dispõe de dois violonistas que dominam o repertório musical dos hinos entoados. Os instrumentos percussivos utilizados se compõem de um tambor simples de formato cônico com pele em um lado – lembrando um atabaque, uma pandeirola e um afoxé. Normalmente a utilização do “atabaque” – como é referido pelo seu dono – é revezada semanalmente entre dois músicos que se alternam na execução desse instrumento.

Especificamente no caso da pandeirola e afoxé, são manuseados por voluntários que se dispõem a tocá-los ou a quem o dono do instrumento solicita. Os demais membros do grupo participam do momento musical cantando em uníssono e às vezes, em diferentes vozes harmônicas, quando estão presentes no encontro semanal pessoas que têm certo domínio dessas habilidades. Eventualmente ocorre também a participação de uma pianista, um saxofonista e um violinista.

## 3. Perfil musical dos participantes

Os participantes da pesquisa possuem perfis musicais distintos – em que se mesclam músicos profissionais e músicos práticos. Além de suprir as demandas musicais nos GIB, esses músicos atuam como voluntários nas igrejas em que individualmente fazem parte. O aspecto do voluntariado, comum nesse contexto, chama atenção pois relaciona-se intimamente – dentre outras coisas – com o prazer de tocar/cantar que dialeticamente pode ser visto tanto como resultado do ato em si quanto um fator de motivação para a ação.

Nesse aspecto, vale ressaltar que os voluntários possuem níveis diferenciados relacionados ao domínio técnico instrumental, que por sua vez levam a convergência de trocas

de conhecimentos diversos entre esses músicos colaboradores. Nesse sentido, vale ressaltar a importância de certos elementos identificados e incorporados ao aprendizado musical, entendendo, por exemplo, que os processos de imitação e observação podem constituir dinâmicas com ações simultâneas ou mesmo ações consequentes.

Esse pensamento é reforçado por Macelino e Beineke (2014, p. 18) quando afirmam que “a imitação às vezes é imediata ao ato de observação, e em outros momentos, primeiro alguém observa e depois imita”. Além destes, os autores ressaltam o próprio ato de ouvir, que nesse contexto se torna “uma prática que os participantes desenvolvem exercitando a escuta e a aperfeiçoam no convívio prolongado durante as próprias práticas musicais” (MARCELINO e BEINEKE, 2014, p. 15). Dessa forma, estabelecendo uma ligação entre esses elementos identificados – ver, ouvir e observar – há de se ressaltar que à medida que o imitador incorpora internamente as referências visuais e sonoras, ocorre a construção – simultânea ou consequente – de um dos recursos utilizados na aprendizagem musical na qual os mais experientes são tomados como referência. Vale ressaltar – em meio a essa dinâmica – que os mais experientes, no contexto tratado, não estão preocupados em ensinar; ainda assim, é possível pensar que mesmo sem querer ensinar, ensinam.

A seguir trago a fala de alguns participantes – uma representação limitada da amostragem maior que integrou a pesquisa – no sentido de instigar nosso olhar para algumas situações subjetivas que nem sempre são valorizadas durante a construção do conhecimento pedagógico musical. Em tempo, abro um parêntese para pontuar que foi mantido, com os devidos consentimentos, o nome verdadeiro de todos que integraram a pesquisa. Embora tenha tido o cuidado de não utilizar a imagem visual dos participantes com o intuito, tão somente, de deixá-los à vontade durante os momentos de observação, a decisão de manter os nomes reais se deu pelo fato de que não houve nenhuma razão forte o suficiente que os impedissem de serem identificados. Isso se justifica a partir do pensamento de que

mascarar nomes de pessoas ou de determinada comunidade pode trazer a mesma impressão que trazem os rostos borrados ou as tarjas pretas cobrindo os olhos que vemos em filmes e fotos de jovens infratores. Parece designar justamente as pessoas que têm algo para esconder (FONSECA, 2008, p. 41).

Assim, compactuo com o autor na medida em que os entrevistados não demonstraram nenhum constrangimento por serem identificados pelos seus nomes reais, sendo inclusive, documentado o acordo entre pesquisador e participantes, seguindo os princípios éticos das pesquisas acadêmico-científica.

### **3.1 Natan, 70 anos: “Acho que nós já cantamos essa música em coral; eu lembrei de uma parte do baixo dela”**

Natan, apesar de não ser instrumentista, relaciona-se com a música cantada tanto nos GIB quanto na Igreja em que faz parte. Esse trecho da sua fala - registrada em meu Diário de Campo (08/05/2017) - reforça a informação de que participou por muitos anos como corista da Igreja Presbiteriana no naipe dos baixos, voz que identifica sua tessitura vocal. O repertório por ele cantado à época, abrangia, principalmente, músicas sacras religiosas praticadas durante a liturgia do culto.

A lembrança “de uma parte do baixo”, referida pela fala do entrevistado, reforça a ideia de que o aprendizado musical da linha melódica pode ultrapassar décadas registradas na memória, vindo à tona a partir de estímulo sonoro visual oportunizado e vivenciado, nessa pesquisa, pela prática musical do grupo em questão.

Dessa forma, é possível inferir que essa lembrança se torna possível considerando as questões sonoras musicais trabalhadas comumente nos espaços de ensaios do canto coral. Nesse contexto são encontradas, nas diferentes técnicas trabalhadas, desde respiração, emissão, projeção, articulação e dicção, até aspectos de percepção sonora coletiva de altura, intensidade e duração; considera-se nessa perspectiva, tanto o ponto de vista melódico como harmônico, reforçados e trabalhados pelo maestro durante o momento do ensaio ou até mesmo em meio as apresentações.

### **3.2 Antônio Andrade, 73 anos: “Rapaz, eu não tenho formação musical não! Tudo eu aprendi na base do ouvido”**

Muito comum entre músicos práticos a ênfase na percepção auditiva, por um lado, e de se colocarem numa posição de inferioridade por não ter uma formação acadêmica

sistematizada, por outro, como identificado nesse trecho da entrevista com Antônio Andrade. Quando questionei como se deu o aprendizado no instrumento me foi dito que,

Quando eu saía de férias eu ia para o balcão [do comércio] ajudar meu irmão; e coincidentemente tinha um violão onde eu tentava aprender; tentava tocar alguma coisa. E aí foi quando eu comecei a deslizar os dedos no braço do violão. E lembro que eu gostava e tinha dom (Entrevista com Antônio Andrade, 22/06/2017).

Nesse trecho aparece a questão do dom enquanto conhecimento do senso comum em que reverencia o talento como algo natural/divino em oposição a intervenção de habilidades que se constroem e se desenvolvem em situações e locais diversos, mesmo não sendo tão visíveis. Nesse sentido, ao fazer o cruzamento de dados, a partir da fala de uma integrante do grupo – registrada em meu Diário de Campo concernente a uma das observações – identifiquei uma situação relacionada ao entrevistado – Antônio Andrade – que certamente colaborou no processo de desenvolvimento de seu aprendizado musical.

A reunião aconteceu na sala do apartamento de Clerton e Elizângela. Dentre os instrumentistas presentes estavam eu, ao violão; Antônio Fernandes, na percussão (Afoxé); e Antônio Andrade, estreando seu novo violão que acabara de adquirir recentemente. Muito embora estivéssemos em um ambiente de descontração, houve o cuidado de cantarmos e tocarmos de forma mais suave, evitando dessa forma, um estrépito que viesse a incomodar os vizinhos. Em meio aos cânticos era visível o nível de satisfação de Antônio Andrade ao demonstrar suas habilidades musicais e “exibindo” a todos seu novo instrumento, ao que foi dito por sua esposa, com ar sorridente: – Antônio era um seresteiro. Tocava nos conjuntos em Cabo Branco<sup>1</sup> (Diário de campo, 06/02/2017).

À prática musical de Antônio Andrade nos GIB foi possível correlacionar com alguns traços musicais de seu passado quando “era um seresteiro”, visível em sua prática musical em que se destaca o baixo cantante no violão. Ademais, foi possível identificar também a importância do papel da Rádio Tabajara de João Pessoa enquanto local de aprendizagem musical, quando começou a tocar violão, conforme trecho da entrevista a seguir.

Eu comecei a tocar e na época, tinha uma Rádio: Rádio Tabajara. E nós escutávamos muito. Existia um programa de auditório e eu comecei a virar

---

<sup>1</sup> Cabo Branco é um bairro litorâneo de João Pessoa famoso, sobretudo, pela vida urbana noturna da cidade.

um frequentador da rádio, querendo ser artista, a ponto de aprender o instrumento para acompanhar os artistas de lá (Entrevista com Antônio Andrade, 22/06/2017).

A partir do relato do entrevistado pude fazer uma conexão com informações que se relacionavam com a referida Rádio e seus programas de auditório, tendo em vista a marca que ela deixou na vida de Antônio Andrade, coincidindo com um período conhecido como a “era de ouro do Rádio”. Além de influenciar o entrevistado, os programas de auditório da Rádio Tabajara funcionaram como um local de práticas e referências musicais, já que buscava se tornar um artista, a exemplo daqueles que lá se apresentavam.

De fato, os programas de auditório “davam grandes índices de audiência e criavam ídolos, astros e estrelas”, como pontuado por Sousa (2002, p. 4). Esse autor identificou vários nomes de pessoas e grupos musicais que passaram pela Rádio Tabajara e se tornaram destaque nacional, tais como a Orquestra Tabajara, Sivuca, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, dentre outros. Assim, seja participando nos programas de auditório ou mesmo acompanhando pela rádio, foi uma riqueza para a influência/formação musical de Antônio Andrade.

No trecho a seguir o entrevistado destaca um de seus estilos musicais preferidos, bem como pessoas que tinha como referência musical.

Eu gosto muito de harmonia, bossa-nova; *tocava muito*. Eu *ouvia bastante* Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell e principalmente o meu professor de harmonia musical, um grande violonista – se não me engano paulista – chamado Paulinho Nogueira. Esse homem é um fenômeno de harmonia no Brasil, de violão. É um fenômeno! Para mim, não tem outro não! (Entrevista com Antônio Andrade, 22/06/2017, grifos meus).

É importante frisar, tomando ainda esse trecho da fala do entrevistado, os termos *tocava muito* e *ouvia bastante*, dando a ideia de repetição e imitação enquanto técnicas de aprendizagem e performance musical. Nessa perspectiva, tanto a escuta dos trabalhos musicais de Tom Jobim, João Gilberto e Baden Powell quanto a repetição das progressões dos acordes dissonantes característicos da Bossa Nova, contribuíram para o processo de evolução do aprendizado instrumental de Antônio Andrade. Ademais, quando o entrevistado cita Paulinho Nogueira como seu professor de harmonia, ele se refere ao Método de Harmonia

impresso, elaborado por esse artista que desempenhou as funções de músico, compositor, cantor, violonista e professor.

Abrindo um parêntese, na prática contemporânea, os métodos de ensino ainda são utilizados – e também questionados quanto aos seus objetivos – por professores de vários instrumentos que o tomam como auxílio ao desenvolvimento de técnicas. É possível acompanhar discussão a respeito dos métodos – história, conceito e crítica – nos trabalhos de Harder (2008) e Reys e Garbosa (2010).

### **3.3 Antônio Fernandes, 68 anos: “Eu não sou um músico formado, mas eu tenho muito ouvido para música”**

Outro participante da pesquisa, Antônio Fernandes, além de ter cantado em coral por muito tempo, atua no grupo como percussionista. No trecho de sua entrevista em que utiliza a expressão “eu tenho muito ouvido para música” ele se refere ao termo popular “tocar de ouvido”, característico de uma prática instrumental que não se limita – no momento da performance – a algum tipo de guia visual escrito, como uma partitura por exemplo. Contudo, a percepção sonora de Antônio Fernandes – principalmente rítmica e melódica – faz com que tenha segurança e desenvoltura para exercer a função de músico prático ao executar alguns instrumentos percussivos.

Além de ser percussionista também executa alguns acordes no violão, embora evite tocá-lo em público. Quando perguntei como foi o início do seu aprendizado musical ele rapidamente trouxe de sua memória fatos relacionados com esse aprendizado, conforme trecho de sua entrevista: “Eu participei do primeiro encontro de casais e quando eu vi aquela bandinha tocando, aquela bandinha ali mexeu muito comigo” (Entrevista com Antônio Fernandes, 02/07/2017).

A “bandinha” a que o entrevistado se refere é um grupo musical formado por homens e mulheres na parte vocal, contendo dois ou mais violões e instrumentos percussivos (atabaque, afoxé e pandeiro) para acompanhar as vozes. O repertório variado, é formado por músicas conhecidas e já consolidadas no meio evangélico, normalmente executadas em andamento e dinâmica que expressam um tom festivo alegre e animado que se insere na

programação de um “encontro de casais”, organizado por algumas igrejas evangélicas. O jeito e o formato musical da bandinha “mexeu” com Antônio Fernandes, servindo de estímulo para adquirir alguns instrumentos, conforme relatou em sua entrevista:

E quando foi nos próximos encontros de casais eu fui convidado para trabalhar na cozinha. Quando cheguei lá tinha dois amigos que tocavam muito violão. Aí eu disse: pessoal, vou dar uma saída aqui. Aí eu fui na cidade e comprei um atabaque, uma pandeirela e um afoxé. Aí trouxe e *comecei a aprender, inclusive batendo [tocando] esses hinos* de bandinha (Entrevista com Antônio Fernandes, 02/07/2017, grifos meus).

De acordo com o trecho destacado da entrevista é possível fazer uma ponte com o formato de aprendizagem musical em que se dá por imitação, além de contar com a particularidade de acontecer no próprio ambiente em que se realiza a prática musical por/com músicos práticos mais experientes ao utilizar “esses hinos” como conteúdo de uma prática musical em conjunto.

Outro ponto interessante na fala de Antônio Fernandes está relacionado com o contato que ele tem com a música em outros espaços, ficando claro na fala a seguir que o entrevistado recebe estímulos para o desenvolvimento da apreciação e escuta musical audiovisual através de um repertório diversificado – principalmente o instrumental, como posto por ele: “Pelo fato do meu neto tocar [violino] na Orquestra Jovem da Paraíba eu estou em contato direto, ouvindo uma boa música [...] e vejo a beleza da música” (Entrevista com Antônio Fernandes, 02/07/2017).

Seguindo essa linha do entrevistado, pode-se dizer que o programa musical de uma orquestra – que inclui autores diversos – é executado por uma gama variada de instrumentos, podendo ser composta de naipes de sopro, cordas e percussão, possibilitando aos ouvintes uma massa sonora com diferentes timbres. Essa prática de Antônio Fernandes em frequentar a sala de concerto leva-o a argumentar – do seu ponto de vista pessoal – que está diante de “uma boa música” possibilitando-lhe, do seu próprio ponto de vista, ver “a beleza da música”.

Outro fato observado na entrevista – ainda relacionado ao aprendizado musical – tem relação com o tempo que Antônio Fernandes dedica ao aprendizado de determinados aspectos musicais, conforme relata no trecho a seguir:

Eu sempre aproveito o espaço, enquanto espero o meu neto, assistindo os ensaios, ouvindo as instruções do maestro. Eu observo a importância do instrumentista não tocar parado; entrar no ritmo, no andamento da música. Isso tudo é ensinado pelo maestro na orquestra. Eu aprendo muito com ele, ouvindo, vendo, e também na igreja (Entrevista com Antônio Fernandes, 02/07/2017).

O tempo de espera que para muitos seria visto como um ócio, para Antônio Fernandes é a oportunidade de adquirir novas informações e conhecimentos musicais diversos em um espaço de prática musical, que pode inclusive ser considerado uma aula aberta.

#### **3.4 D. Creusa, 84 anos: “Nunca fiz universidade; toda minha vida foi de aprendizagem com professores particulares”**

D. Creusa apesar de nunca ter feito universidade, como relata na entrevista, apresenta boa desenvoltura em seu instrumento. Quando perguntei a ela como se deu o aprendizado ela trouxe o seguinte relato:

Eu comecei a estudar piano com 9 anos. Sempre com professores particulares. Nunca fiz universidade. Eu sempre tive uma coisa comigo: eu não gosto de enfrentar uma banca examinadora. Eu tenho esse defeito muito grande: se tiver que enfrentar, eu corro! rs (Entrevista com D. Creusa, 01/07/2017).

Nesse trecho é possível perceber uma intimidação muitas vezes ocorrida no processo formal de ensino em que a avaliação é tida como uma “arma” de punição e/ou cobrança de determinado conteúdo.

A entrevistada enfatizou a questão do *enfrentamento*, fato que muitos alunos precisam superar para receber um certificado de conclusão. No trecho a seguir ela pontua que

Eu tenho curso de acordeom. Eu terminei o curso. São 4 anos. Eu entrei adiantada pois tinha conhecimento [musical]. Mas mesmo assim, quando foi na última prova, para tocar aquelas músicas mais difíceis, quando foi no dia, eu não fui lá, porque eu não gosto de enfrentar a banca examinadora. Por isso nunca tirei nem um diploma, nem em piano nem em música de qualidade nenhuma (Entrevista com D. Creusa, 01/07/2017).

Contudo, no caso de D. Creusa, mesmo não passando por um processo formal de ensino de música em que há obrigatoriedade de enfrentar a “banca examinadora”, a entrevistada desenvolveu a técnica musical em seu instrumento bem como aprendizagem teórica relacionada a leitura musical, exigidas aos pianistas. Além disso, é notória a ideia de ininterrupção através da busca pessoal e de um processo contínuo de aprendizagem, como relato a seguir.

Toda minha vida foi de aprendizagem com professores particulares: Gazzi de Sá; D. Orlândia, nem sei se ela é viva ainda; Germana Vidal, ela foi professora de piano lá na Universidade [Federal da Paraíba]; minha irmã, Olga, me ensinou, aliás, foi a minha primeira professora; Gerardo Parente; professor Kaplan, com ele eu estudei teoria musical (Entrevista com D. Creusa, 01/07/2017).

É possível perceber que no currículo de D. Creusa consta nomes de professores bastante expressivos e atuantes no cenário pedagógico musical de João Pessoa à época. Além do mais é possível perceber também a questão do aprendizado musical em família quando relata a influência da irmã, enquanto sua “primeira professora”, bem como de seus pais, como relata.

Quando eu era criança meu pai me ensinava. Ele fazia os sinais, notas, claves. Ele não era músico, mas cantava no coral, era tenor. Ele tocava um pouco de clarinete e minha mãe tocava um pouco de bandolim. Mamãe tocava de ouvido e papai ainda tirava umas notinhas no piano (Entrevista com D. Creusa, 01/07/2017).

Aqui fica evidente a aprendizagem individual de D. Creusa mediada pela presença do pai que “tocava um pouco de clarinete” e da mãe “que tocava um pouco de bandolim”. Nesse sentido, o ambiente familiar – com a presença de instrumentos sonoros – foi um fator relevante para o aprendizado musical de D. Creusa.

#### **4. O canto coletivo**

Historicamente o canto coletivo sempre esteve presente nas manifestações musicais de diferentes culturas (FONTERRADA, 2008, p. 200). E mais ainda, sempre manteve estreita relação com momentos religiosos praticados por pessoas, grupos ou instituições, considerando diversos contextos e situações. Ampliando o horizonte contemporâneo, é possível a seguinte pontuação a respeito desse termo:

a expressão *canto coletivo* pode denotar diferentes possibilidades de combinações grupais em que é possível pensarmos, por exemplo, em um coral com vozes femininas, um coral com vozes masculinas, ou mesmo em um coral misto; é possível pensar em um coral infantil, um coral de adultos ou um coral de terceira idade; a expressão cabe também a um grupo musical com sons uníssonos e/ou sons harmônicos; é possível ainda que o termo faça alusão a um grupo vocal à capela ou acompanhado por instrumentos musicais (RIBEIRO, 2018, p, 7).

De todas as possibilidades apresentadas, é voto pacífico que a ideia central do canto coletivo é expressa pelo agrupamento de pessoas. No grupo pesquisado a coletividade se dá naturalmente no momento musical em que se reúnem homens e mulheres para cantarem suas músicas, seja à capela, seja acompanhada com instrumentos melódicos ou instrumentos harmônicos. Se por um lado, a resultante dessas combinações não tem nenhuma pretensão artística, por outro, é possível observar nuances, timbres e combinações que são enriquecidas pela experiência dos participantes quando do seu envolvimento com outras músicas cantadas e/ou tocadas nas igrejas em que fazem parte.

Nesse sentido, os atores dessa pesquisa trazem de outros contextos uma bagagem musical acumulada com os anos de vivência, principalmente das igrejas em que estão vinculados, já que todos os associados dos GIB estão ligados ao rol de membros de alguma igreja evangélica, requisito obrigatório exigido pela associação.

## 5. Considerações Finais

O resultado da pesquisa apontou que vários conteúdos musicais são vividos, aprendidos e reforçados através da prática musical ocorrida entre Os Gideões Internacionais no Brasil, dos quais se destacam: transposição, tessitura vocal, ritmo, prática de conjunto, forma, percepção, estruturação harmônica, improvisação, regência, funções de expressividade (intensidade, fermata, ralenando), duração do som, acordes, tonalidade, naipes do coral, textura musical e ornamentação. Ainda que não sejam verbalizados, os conceitos são trabalhados através da vivência prática do grupo, mesmo considerando a não intencionalidade nesse processo.

Pode-se dizer que a interpretação qualitativa dos dados construídos no *locus* Os Gideões Internacionais no Brasil colaborou para um diálogo entre as práticas musicais no

contexto religioso e a educação musical aí constatadas. Através desse diálogo evidenciou-se a relação das pessoas com a música bem como seu significado sócio religioso. A relevância de estudar esse campo local se deu na perspectiva de compreender como as aprendizagens musicais se relacionam com as experiências vividas em determinado grupo social. Nesse sentido, além de proporcionar aos pares a existência de um local distinto com práticas musicais, fica a reflexão aos educadores musicais no sentido de estarem mais atentos aos diferentes significados que a música pode desempenhar, considerando algumas particularidades de seus alunos a exemplo daqueles advindos de algum contexto religioso.

## Referências

CRESWELL, John W. Procedimentos qualitativos. In: *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2007. p. 184-210.

FONSECA, Cláudia. *O anonimato e o texto antropológico: Dilemas éticos e políticos da etnografia 'em casa'*, 2008. Disponível em: <<https://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/1106/910>>. Acesso em 22 mar2018.

FONTEARRADA, Marisa T. O. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: Unesp, Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

HARDER, Rejane. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, abril/novembro, p. 49-73, 2000.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. 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 et al. Olhando para aprendizagens informais em música: algumas experiências junto a movimentos da Igreja Católica. In: XIV ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2011, Maringá. *Anais...* ABEM: Maringá, 2011. p. 215-224.

MARCELINO, André F.; BEINEKE, Viviane. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. In: *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 1, jun 2014, p. 7-29.

RECK, André; LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. Religious cultures as a learning environment: musical identities analyzed from the contemporary mobility. In: *Simpósio Narratives about musical routine: some problematizations on learning in higher education, instrument teachers and religious environments*. 31a ISME World Conference on Music Education, Porto Alegre, 2014.

REYS, Maria Cristiane Deltregia; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Reflexões sobre o termo "método": um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, 107-116, set. 2010.

RIBEIRO, Ricardo Soares. Aprendizagens, práticas musicais e sociabilidade na Associação Os Gideões Internacionais no Brasil. 2018. 169 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em:

<<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13569>>. Acesso em 15 maio 2019.

SOUSA, Moacir Barbosa de. Radiodifusão e política: Rádio Tabajara da Paraíba, primeira estatal da radiodifusão do Norte e Nordeste. In: IX SIMPÓSIO DA PESQUISA EM COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 2002, Campos de Goytacazes, *Anais...* São Paulo: INTERCOM, 2002. v. 1. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/sipec/ix/cdmain.htm>>. Acesso em 25 maio 2018.