



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E DIMENSÕES DA FORMAÇÃO EM MÚSICA**

**O TEATRO MUSICAL ENQUANTO PRÁTICA PEDAGÓGICA NO MEIO
ECLESIAÍSTICO: RESSIGNIFICANDO O FAZER ARTÍSTICO NA IGREJA BATISTA DA
ESPERANÇA, NATAL-RN**

Marcus Vinicius de Freitas

**NATAL
2015**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E DIMENSÕES DA FORMAÇÃO EM MÚSICA**

**O TEATRO MUSICAL ENQUANTO PRÁTICA PEDAGÓGICA NO MEIO
ECLESIAÍSTICO: RESSIGNIFICANDO O FAZER ARTÍSTICO NA IGREJA BATISTA DA
ESPERANÇA, NATAL-RN**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa “Processos e Dimensões da Formação em Música”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Marcus Vinicius de Freitas

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Martins Dias Santa Rosa

**NATAL
2015**

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música

F866t Freitas, Marcus Vinicius de.
O teatro musical enquanto prática pedagógica no meio eclesial: ressignificando o fazer artístico na Igreja Batista da Esperança, Natal-RN/Marcus Vinicius de Freitas. – Natal, 2015.
121 f. : il.; 30 cm.

Orientadora: Amélia Martins Dias Santa Rosa.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

1. Teatro musical - Dissertação. 2. Música popular cristã - Dissertação. 2. Música - Instrução e estudo - Dissertação. I. Igreja Batista da Esperança - Natal/RN. II. Santa Rosa, Amélia Martins Dias. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 792.57



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música.

Examinada por:

Amelia Martins Dias Santa Rosa

Presidente, Professora Dr^a. Amelia Martins Dias Santa Rosa - UFRN

Valeria Lazaro de Carvalho

Membro Interno Professora Dr^a. Valeria Lazaro de Carvalho - UFRN

Leila Miralva Martins Dias

Membro Externo Professora Dr^a. Leila Miralva Martins Dias - UFBA

Natal, fevereiro de 2015

Dedico este trabalho ao meu avô, Manoel de Freitas, o primeiro de nossa família a seguir o caminho da formação acadêmica, e ao meu pai, Cláudio Freitas, por seguir seus passos e me estimular a caminhos ainda mais altos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus Pai, Todo-Poderoso, Criador de todas as coisas, o Verbo Eterno, que se fez carne na pessoa histórica de Jesus Cristo e que habita em Seu povo através de Seu Santo Espírito Consolador. Ele é o Grande Responsável por tudo isto, porque d'Ele, por Ele e para Ele são todas as coisas. Amém!

Agradeço àquela que é a letra de minhas melodias, minha esposa, Paula Viana, por seu companheirismo e presença constante em todos os momentos, fáceis ou difíceis, felizes ou tristes. Foi ela quem suportou toda a intensidade que este trabalho de mim exigiu. Meu bem, "eu te amo e você me ama e ponto final", não é mesmo?

Agradeço a toda a minha família, que me moldou enquanto indivíduo e me fez ser quem hoje sou, acreditando sempre em mim, mesmo quando nem eu mesmo acreditava. Em especial, faço questão de agradecer a meu pai, meu tio e minha mãe, que tiveram contribuição ainda maior por serem meus primeiros professores de música. A todos, porém, digo: amo vocês e me orgulho por ser parte da linhagem dos Freitas. Obrigado por serem meu tudo! Sem vocês, onde eu estaria?

Agradeço à minha orientadora, a Profa. Dra. Amélia Santa Rosa, por todo o carinho, paciência e dedicação com que me tratou durante estes intensos dois anos em que trabalhamos juntos. Querida, você tem sido um presente de Deus em minha vida e contar com sua orientação e também com sua amizade tornou este trabalho ainda mais gratificante. Obrigado por tudo, Mel! Que o Verbo Eterno que Se fez carne te ilumine, a você, Ayla e Jean. Conte sempre comigo!

Agradeço ao meu querido professor, coordenador de curso e chefe, o Prof. Dr. Jean Mendes, por todo o incentivo a mim concedido e por sempre saber (como poucos neste mundo) a melhor maneira de aconselhar, apontar equívocos, além de ser um verdadeiro modelo a ser seguido. Este trabalho não seria o mesmo sem você, J.J. Sempre me lembrarei de todas as aulas e de cada conversa que tivemos. Obrigado por tudo! Para mim, é um orgulho tê-lo conhecido ainda mais e ter ainda o privilégio de trabalhar contigo. Sou fruto de seu trabalho e eternamente grato.

Agradeço às professoras Valéria Carvalho e Leila Dias, presentes na banca de defesa deste trabalho e também ao professor Danilo Guanais, que esteve presente na banca de qualificação, contribuindo igualmente para a composição final do que aqui se apresenta.

Agradeço aos três pela enorme gentileza e por cada valiosíssima contribuição que me trouxeram. Queridos, já os tinha em alta estima mesmo antes deste trabalho e passei a admirá-los ainda mais. Aprendi muito com vocês e os tenho (e sempre terei) como referências. Obrigado! Que Deus os ilumine!

Agradeço aos meu colegas, integrantes comigo da primeira turma de Mestrado em Música da UFRN, por todas as experiências compartilhadas e por tanto me ensinarem. Partilhamos as conquistas, as derrotas, as alegrias e as tristezas e, ao longo de todo o decorrer destes dois anos, creio que aprendemos muito juntos. Sem vocês, este mestrado e, conseqüentemente, este trabalho, jamais seriam os mesmos. Obrigado por tudo! Que Deus os conduza nos próximos passos! Amo vocês!

Agradeço ao Prof. Dr. Luis Queiroz por cada pérola preciosa que trazia em suas aulas e por ser diretamente importante na concepção presente na elaboração deste trabalho. Luis, você tem sempre me inspirado a buscar caminhos muito mais excelentes e por isso também sou grato. Deus te abençoe!

Agradeço àquela que me fez amar a sala de aula, inspirando-me a seguir seus passos na carreira docente e com quem tive o privilégio de trabalhar como monitor, a Profa. Dra. Cristiane Otutumi. Você me inspirou no fazer pedagógico-musical de muitas maneiras, Cris! E, se hoje posso dizer que sou um educador musical, você é uma das grandes responsáveis. Que Deus te recompense. Conte sempre comigo!

Agradeço aos queridos amigos e irmãos em Cristo, a Profa. Dra. Daniele Medeiros e o Prof. Ms. Moaldecir Freire Jr., por serem meus orientadores na entrada no curso de mestrado, auxiliando-me em todas as etapas de elaboração de meu projeto de pesquisa. Sem vocês, eu jamais teria entrado neste curso e, possivelmente, teria desistido no meio do caminho. Dani e Moal, muito obrigado por serem "amigos mais chegados que irmãos". Amo vocês e suas famílias!

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da EMUFRN, por todos os ensinamentos, aulas e eventos que partilhamos, além de toda a paciência com que sempre me trataram. Tenho muito orgulho de ser fruto do trabalho de vocês e por partilhar desta casa que tanto amo e que me tem acolhido por tantos anos. Amo vocês e lhes serei eternamente grato.

Agradeço a todos aqueles que foram meus professores de música ao longo de toda a minha caminhada, dentro e fora da EMUFRN, os quais sempre me inspiraram e motivaram na jornada artística, mostrando-me caminhos a seguir. Nada disso aqui registrado teria acontecido sem cada um de vocês. Muito obrigado por serem meus guias.

Agradeço a toda a equipe da Biblioteca Pe. Jaime Diniz, representados pela Profa. Elizabeth Kanzaki, por todo o apoio, incentivo e carinho ao longo de toda caminhada na EMUFRN, mesmo ainda antes de minha graduação. Em especial, durante o curso de mestrado, a ajuda que recebi de vocês foi indispensável para que este trabalho fosse concluído. Muito obrigado e que Deus os abençoe muito mais!

Agradeço à Igreja Batista Cristã, na qual estive desde o nascimento e onde aprendi muito sobre a prática musical e sobre muitas outras coisas. Obrigado a cada um de vocês por serem parte do que sou e minha eterna família!

Agradeço à Igreja Batista da Esperança, local onde esta pesquisa se deu e de cujas pessoas passei a também chamar de família. Em especial, a cada um que encarou o desafio de participar deste projeto: os professores colaboradores (Roberta Freitas, Moaldecir Jr. e Giovana Vitorino) e os integrantes do elenco e instrumentistas convidados (Thales, Moal, Leandro, Ivânia, Érika, Anthony, Thiago, Biana, Maryanne, Raphael Olivar, Rogério Freitas, Joeldson Bezerra, Wendell Praxedes e Rodolfo Xavier), além dos sonoplastas e iluminadores do espetáculo (Augusto Medeiros, Augusto Audiomais e Celso Filho) e os fotógrafos (Anderson Grant e Nale Martins). Jamais poderei pagar por tudo o que fizeram. Obrigado por serem família!

Agradeço a todos os integrantes da CLTM ao longo dos dois anos desta pesquisa, que, além de me receberem de braços abertos, permitindo-me grandes aprendizados, vieram a se tornar grandes amigos. Queridos, certamente este trabalho carrega um pouco de cada um de vocês e do que pude aprender em nosso tempo juntos. Muito obrigado por tudo o que experimentamos! Jamais me esquecerei de cada um de vocês! Que Deus os abençoe!

Agradeço à FAPERN pelo incentivo e auxílio financeiro a este projeto, com o qual pude contar durante os dois anos de pesquisa e que em muito contribuíram para que eu tivesse êxito em tudo o que foi aqui registrado.

A todos, serei eternamente grato!

RESUMO

As igrejas no Brasil têm demonstrado ser um espaço importante na formação musical de muitos indivíduos. No entanto, percebemos em muitas delas uma postura musical exclusivista e meramente performática, com o argumento de que desejam prestar adoração ao Ser Divino e que, assim, devem oferecer sempre o melhor. Além disso, a cultura do talento e do dom tem se mostrado determinante na seleção de pessoas para as práticas musicais eclesiais. O teatro musical, também praticado neste contexto, tem sido realizado com os mesmos princípios. Entendendo que a prática musical deve estar acessível a todos, vimos, através dos estudos de Santa Rosa, 2006 e 2012, o teatro musical, por suas inúmeras possibilidades, como importante ferramenta para o ensino de música nesse contexto, de maneira integradora, motivadora, interdisciplinar e libertadora. Por essa razão este trabalho procurou, por meio de uma pesquisa, **investigar a aplicabilidade do teatro musical enquanto prática pedagógica no contexto da Igreja Batista da Esperança, Natal-RN, verificando o impacto desta experiência para os envolvidos.** Para alcançar este objetivo, realizamos a construção de um musical com todos aqueles que desejassem participar, possuindo ou não experiências musicais prévias. A coleta de dados foi realizada através de diário de campo, entrevistas semiestruturadas com os participantes do elenco e registros de imagens de ensaios e apresentações. As principais temáticas evidenciadas pelos alunos foram, então, categorizadas e devidamente analisadas, o que nos mostrou o quanto o teatro musical pode ser usado como ferramenta pedagógico-musical de modo eficaz também no contexto eclesial. Desse modo, pôde ser trazida uma outra concepção do fazer artístico para as igrejas, contribuindo para a inserção de novos participantes em suas práticas musicais, além de expandir um pouco mais os estudos sobre o teatro musical e a presença da música nestes espaços, provocando outros estudos futuros.

Palavras-chave: Teatro Musical; Música na Igreja; Educação Musical.

ABSTRACT

The churches in Brazil have shown themselves as a very important space in the musical training of many individuals. However, we perceive in many of them an excluding and merely performatic musical posture. Their argument is the fact that they want to give worship to the Divine Being and, for that, they must always offer their best. Besides that, the culture of the talent and the gift has provoked the selection of people in the ecclesiastical musical practices. The musical theatre, also practiced in this context, has been following the same principles. Understanding that musical practices must be accessible to all people, we have seen, through the studies of Amelia Santa Rosa, 2006 and 2012, the musical theatre, for its various possibilities, as an important tool for the music teaching in this context in an integrating, motivating, interdisciplinary and liberating way. For this reason, through an action research, this work has aimed **to investigate the applicability of the musical theatre as a pedagogical practice in the context of the Igreja Batista da Esperanca (Hope Baptist Church), in Natal-RN, verifying the impact of this experience to the ones involved.** In order to accomplish this, we carried out the construction of a musical with all of the ones who wanted to be a part of this research, having or not having previous musical experiences. The data collection was made through the field diary, semi-structured interviews with the cast of the musical and pictures and videos of rehearsals and presentations. The main issues highlighted were categorized and properly analyzed, which showed us how much the musical theatre can be used as a musical pedagogical tool also effective in the ecclesiastical context. Thus, another conception of artistic endeavor could be brought to churches, contributing to the inclusion of new participants in their musical practices, expanding the studies on the musical theatre and the presence of music in these spaces a bit more, causing other future studies.

Palavras-chave: Musical Theatre; Church Music; Music Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – PRÁTICAS MUSICAIS NAS IGREJAS PROTESTANTES	19
1. ORIGENS E DEFINIÇÕES DAS IGREJAS "EVANGÉLICAS" NO BRASIL	20
2. A MÚSICA EVANGÉLICA E ALGUMAS DE SUAS CONCEPÇÕES ATUAIS	23
CAPÍTULO 2 – RELAÇÕES ENTRE TEATRO MUSICAL E EDUCAÇÃO MUSICAL	26
1. O TEATRO MUSICAL: BREVE HISTÓRICO	26
2. O TEATRO MUSICAL COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA	28
CAPÍTULO 3 – INVESTIGANDO E VIVENCIANDO O TEATRO MUSICAL NA IGREJA	33
1. ESCOLHAS METODOLÓGICAS	33
2. O LOCAL DA PESQUISA	35
CAPÍTULO 4 – A CRIAÇÃO DA COMPANHIA DE TEATRO MUSICAL DA IBE E A CONSTRUÇÃO DO MUSICAL	41
1. A FORMAÇÃO DO GRUPO	41
2. O PRIMEIRO MÊS - WORKSHOPS	43
2.1. CONHECENDO O GRUPO	44
2.2. OS ENCONTROS SEGUINTE	46
2.3. COMPROMISSO E ASSIDUIDADE DOS PARTICIPANTES	48
2.4. ATIVIDADES MUSICAIS	49
2.5. DEFINIÇÃO DO ROTEIRO	54
3. O SEGUNDO MÊS - CONSTRUÇÃO DO MUSICAL	55
3.1. O FORMATO DOS ENSAIOS	56
3.2. O ROTEIRO EM SUA FORMA FINAL	57
3.3. REESTRUTURAÇÃO DO ELENCO E DA EQUIPE	58
3.4. PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO	61
3.5. CENAS E PERSONAGENS	66
3.6. INSTRUMENTISTAS CONVIDADOS	69
4. O TERCEIRO MÊS – ÚLTIMOS ENSAIOS	70
4.1. OS ENSAIOS GERAIS E O RITMO DE ESPETÁCULO	71
4.2. ESTRUTURA GERAL E FIGURINOS	73
5. A APRESENTAÇÃO	74
5.1. O DIA DA APRESENTAÇÃO	74
5.2. A APRESENTAÇÃO EM SI	76

CAPÍTULO 5 – RESULTADOS E DISCUSSÕES	80
1. OS NOVATOS	80
2. DESAFIOS VENCIDOS	82
3. PARTICIPAÇÃO ATIVA E SENTIMENTO DE PERTENÇA	85
4. APRENDIZAGEM MUSICAL	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	96
APÊNDICES	100
APÊNDICE A	100
APÊNDICE B	102
APÊNDICE C	104
APÊNDICE D	110
APÊNDICE E	123

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. OUTROS MUSICAIS REALIZADOS NA IBE.	39
FIGURA 2. ATIVIDADE DE INTEGRAÇÃO.	43
FIGURA 3. ATIVIDADES DE PREPARAÇÃO FÍSICA.	47
FIGURA 4. ATIVIDADE RÍTMICA COM A CANÇÃO "MARCHA SOLDADO".	51
FIGURA 5. ATIVIDADES MUSICAIS DIVERSAS.	57
FIGURA 6. CENA DE POLICARPO CONVERSANDO COM SEUS DISCÍPULOS.	77
FIGURA 7. MOMENTO FINAL DO ESPETÁCULO.	79

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo que envolve a prática do teatro musical no meio eclesial, mais especificamente na Igreja Batista da Esperança, em Natal-RN. O interesse pelo tema proposto surgiu após minha entrada no curso de Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e está diretamente ligado às minhas experiências pessoais e à minha formação enquanto indivíduo. Por ter realizado o ensino superior na área de performance, ainda não possuía um contato estreito com autores da Educação Musical. Na minha experiência profissional como músico, no entanto, possuía experiências e fortes ligações com o teatro musical. O contato com minha orientadora, não só através de seus estudos, mas também com sua prática, fez-me perceber que esta linguagem artística também poderia produzir grandes efeitos formativos quando realizada com princípios educacionais. Logo, foi a partir de minhas experiências e de minha história de vida que fui conduzido a este trabalho. Por isso, preciso citar as palavras de Marie-Christine Josso (2007), ao dizer que:

O trabalho de pesquisa a partir da narração das histórias de vida ou, melhor dizendo, de histórias centradas na formação, efetuado na perspectiva de evidenciar e questionar as heranças, a continuidade e a ruptura, os projetos de vida, os múltiplos recursos ligados às aquisições de experiência, etc., esse trabalho de reflexão a partir da narrativa da formação de si (pensando, sensibilizando-se, imaginando, emocionando-se, apreciando, amando) permite estabelecer a medida das mudanças sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social (JOSSO, 2007, p. 414).

Desse modo, este trabalho esteve bastante ligado à minha caminhada enquanto artista, músico, educador musical, e indivíduo, transformando não apenas o local em que a pesquisa foi realizada e seus partícipes, como também eu mesmo, também parte da comunidade eclesial.

Desde o nascimento, estive profundamente envolvido pela cultura musical. Fruto de uma família de músicos amadores, desde sempre fui estimulado à expressão por meio de sons; meu pai, minha mãe e meu tio sempre me levavam consigo aos ensaios e apresentações dos grupos musicais de nossa igreja. Eu, sempre curioso, aproveitava-me dos momentos de intervalo dos ensaios para minhas descobertas musicais, a princípio em instrumentos percussivos, sendo a bateria o meu predileto. E, ao chegar em casa, podia livremente desfrutar do uso dos

instrumentos presentes em meu ambiente doméstico; foi assim que conheci o violão, a flauta doce e, um pouco mais tarde, o teclado.

O fato é que minha presença constante no ambiente musical da igreja trouxe-me diversas oportunidades de vivenciar a música, já que diversos instrumentos estavam ao meu alcance. Além deles, a prática do canto também se fez presente em minha vida desde cedo; com seis anos já havia cantado várias vezes na igreja, o que, além de contribuir para meu desenvolvimento musical e artístico, também me ajudou a, desde cedo, lidar bem com apresentações em público. E foi ainda aos seis anos que meu pai me matriculou no Curso de Iniciação Artística do Instituto de Música Waldemar de Almeida, em Natal-RN, onde tive o prazer de ser aluno das professoras Maria Helena Barreto e Catarina Shin Lima de Sousa, além de ter contato com as mais diferentes práticas musicais e artísticas como um todo, já que, muitas vezes, a música estava aliada à dança e ao teatro.

Desse modo, recebia eu estímulos artísticos em minha casa, na igreja da qual fazia parte e ainda no Instituto de Música. Foi lá que escolhi, ainda no segundo ano, o saxofone para ser meu instrumento e onde comecei a estudá-lo, enfim, a partir do quarto ano, em março de 1996, lá permanecendo até o ano seguinte apenas. Antes disso, porém, muitas experiências artísticas foram por mim vivenciadas.

Foi através do trabalho desenvolvido no Instituto que, no dia 6 de dezembro de 1993, participei de meu primeiro musical, dirigido pela professora Maria Helena e realizado no Teatro Alberto Maranhão, na cidade do Natal. Era prática de nosso curso realizar várias apresentações artísticas, mas, em especial, um grande musical por ocasião do final do ano. E assim, comecei minha vivência com musicais.

Jamais poderia deixar de mencionar de modo mais específico as experiências vividas no ambiente da igreja. As igrejas têm sido, ao longo de séculos, grandes incentivadoras da arte musical e a igreja na qual eu estava inserido não era diferente. No ambiente eclesiástico pude, dentre outras coisas, participar de diversos musicais ou cantatas (maneiras como chamávamos as apresentações em que aliávamos a música ao teatro e, algumas vezes, também à dança, sendo a última um pouco menos presente). Desse modo, ao longo de toda a vida, pude estar envolvido com tais produções. E, por estar sempre próximo também da realidade de grupos vocais ou coros, além de desenvolver grande paixão pela prática vocal, passando a estudar (oficialmente) canto no futuro, sempre tive facilidade com divisão de vozes, auxiliando assim as crianças que

tinham mais dificuldade e atuando em duetos, trios e outras formações do tipo até me tornar arranjador vocal, o que sou ainda hoje.

Ainda na igreja, pude também fazer teatro por alguns anos. Minha tia era a diretora e coordenadora do grupo, o que contribuiu ainda mais para minha vivência com as artes cênicas, estando, então, ligado também à atuação. Pude participar de vários espetáculos, fosse como protagonista ou não, além de acompanhar de perto o trabalho de direção e produção realizado.

Após a saída do Instituto, em 1997, tive algumas aulas particulares por algum tempo e, enfim, rumei sozinho nos estudos. Com o passar dos anos, optei por cursar uma graduação em música, concluindo, no ano de 2008, o Bacharelado em Música (com habilitação em saxofone) pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). E, após minha entrada no curso de bacharelado, acabei trazendo comigo toda a experiência que adquiri na prática eclesial para o campo profissional. E, ainda inserido no ambiente da igreja, continuei a trabalhar em ambos os contextos, secular e eclesial.

Entretanto, em meu curso de bacharelado, minhas ações eram predominantemente voltadas à performance musical, o que me fez possuir uma série de lacunas quanto às práticas pedagógico-musicais. Apesar disso, desde essa época, tencionava seguir os rumos da docência, pois já nutria interesse pelo trabalho em sala de aula. Tive, contudo, apenas duas experiências pedagógicas durante meu curso: fui professor estagiário do Curso Básico em Música da UFRN e trabalhei ao lado da Profa. Dra. Cristiane Otutumi, como monitor da disciplina de Percepção Musical no curso de Bacharelado em Música. Esta última experiência muito contribuiu para a minha formação enquanto educador musical.

A maneira de trabalhar utilizada pela professora Cristiane, toda a sua dinâmica de sala de aula, bem como sua constante motivação no desempenho de seu trabalho, mesmo que fora do tempo de aulas, despertaram em mim enorme paixão pelo ensino de música, fazendo com que a prática do ensino se tornasse, posteriormente, muito mais presente em minha vida. E foi assim que eu, mesmo sendo um bacharel, me tornei professor de música, optando por aprofundar os meus estudos na área de Educação Musical, através do mestrado.

Ao adentrar o curso de Mestrado em Música da UFRN, pude conhecer os trabalhos de minha orientadora, a Profa. Dra. Amélia Santa Rosa, conforme já citado. E fui por ela convidado para participar de seu projeto de extensão na mesma instituição, a Companhia Livre de Teatro Musical (CLTM). Fiquei, de imediato, bastante impactado com a maneira com que a professora

atuava e muito me interessei pelo tema. Eu, que já havia participado de musicais na igreja e sempre nutri por eles grande interesse, achava ser o teatro musical algo restrito aos filmes e peças teatrais, por um viés de cunho meramente performático. Jamais imaginei que fosse possível realizar o ensino de música através do teatro musical. E isto tanto me intrigou que decidi mudar o rumo de minha pesquisa.

A professora Amélia tem demonstrado em sua pesquisa as várias possibilidades pedagógicas advindas do trabalho com o teatro musical. E, por se tratar de um estudo recente no campo da Educação Musical, sendo seus escritos pioneiros na área, entendemos a necessidade de mais estudos que lhe desenvolvam e que ampliem as discussões sobre este gênero artístico no meio científico. Além disso, nós, educadores musicais, precisamos estar atentos aos diversos espaços em que os processos de ensino e aprendizagem em música ocorrem. De fato, as práticas musicais têm estado presente em muitos contextos além das instituições de ensino formal e, dentre estes muitos contextos, não podemos deixar de citar as igrejas. No entanto, há ainda uma carência de estudos que trabalhem com estes espaços, o que também nos motivou ainda mais a rumar nesta pesquisa.

É importante destacar o fato de que, uma vez que continuei a atuar no contexto das igrejas, procurei exercer o ensino de música sempre que possível, de modo que aquele que havia sido fruto do trabalho musical exercido nestas comunidades eclesiais, era, agora, um profissional que lá passaria a atuar. Continuei, então, meus trabalhos na participação das produções musicais de minha igreja e, dentre elas, o trabalho com o teatro musical.

Após mais de vinte anos como membro da mesma comunidade, a Igreja Batista Cristã, estive me transferindo, no ano de 2007, para a Igreja Batista da Esperança, onde ajudaria na construção de novas realidades. E lá, desde a minha chegada, fui rapidamente envolvido com os trabalhos musicais, assumindo a função de diretor musical. Todavia, pude me deparar com uma realidade bastante comum, na qual se atribui à prática musical certo caráter exclusivo e superior. Assim como em muitos outros lugares, diversas pessoas acreditavam ser a música uma prática destinada apenas aos que “nasceram pra isso”, como se costuma dizer. Eu, porém, nunca acreditei nisto e sempre vivenciei diversos debates a este respeito, pois acreditava que todos poderiam praticar música, desde que houvesse empenho e dedicação.

Não posso deixar de mencionar o fato de que também possuo graduação em Teologia, o que diretamente influenciou este trabalho, uma vez que aspectos ideológicos e relacionados às

crenças teológicas da igreja local se fizeram presentes nas escolhas que fizemos ao longo de todo o processo. Além disso, era eu um dos pastores desta igreja, o que também contribuiu na elaboração deste trabalho, uma vez que já desempenha função de liderança junto aos participantes do projeto, facilitando nosso relacionamento interpessoal, sempre muito bom.

Após certo tempo passado desde minha chegada, a Igreja Batista da Esperança passou a também realizar musicais por ocasião de datas comemorativas. Minha esposa foi uma das grandes motivadoras disso e eu, que já estaria naturalmente envolvido, me dediquei ainda mais a este novo trabalho para aquela comunidade. Contudo, assim como nas demais práticas musicais da igreja, o caráter excludente e elitizador se fazia presente, pois, sempre que um musical era realizado, apenas alguns, considerados mais aptos e melhor preparados, eram escolhidos pela equipe de direção, da qual eu também fazia parte.

Assim, conhecedor dos trabalhos de minha orientadora e desejando realizar um trabalho pedagógico-musical voltado à formação de indivíduos, procurando estimular uma mudança quanto à postura excludente com a qual o teatro musical era exercido na comunidade citada, uma série de questionamentos me vieram à mente, tornando-se, então, norteadores a este trabalho:

- Será que o trabalho com o teatro musical enquanto ferramenta pedagógica funcionaria no contexto da Igreja Batista da Esperança?

- Seria possível ensinar música a pessoas da igreja, que nunca haviam estudado a arte musical, por meio deste trabalho?

- Qual seria o impacto do processo de construção e execução de um musical para os indivíduos envolvidos neste processo?

Logo, considerando tais questões, este trabalho tem como objetivo investigar a aplicabilidade do teatro musical enquanto prática pedagógica no contexto da Igreja Batista da Esperança, Natal-RN, verificando o impacto desta experiência para os envolvidos.

A seção que denominamos como "Parte I" está dividida em dois capítulos. No primeiro, tratar-se-á das práticas musicais nas igrejas protestantes, apresentando um breve histórico e algumas de suas concepções atuais. No segundo, o teatro musical como prática pedagógico-musical é apresentado com algumas de suas principais contribuições em geral e no contexto da igreja, fundamentando tal prática com seus respectivos referenciais teóricos. Na aqui chamada "Parte II", a abordagem de pesquisa, os processos metodológicos empregados e o modo como a

coleta de dados se deu, serão expostos, juntamente com todas as etapas envolvidas nesta pesquisa. Esta segunda seção é também composta por dois capítulos. O primeiro tem como intuito descrever as etapas do processo de educação musical no espetáculo proposto pela pesquisa, descrevendo as ações empregadas nos planejamentos iniciais, nos ensaios e em todo o processo de criação do musical e, enfim, em sua apresentação propriamente dita. O segundo capítulo, por sua vez, descreverá o local escolhido para a realização desta pesquisa, contextualizando empiricamente as ações empregadas, ao expor as crenças, os valores e paradigmas ali presentes desde seus primeiros anos de existência até o momento em que esta pesquisa se deu. Por fim, a "Parte III, formada por apenas um capítulo, trará consigo as descobertas e resultados deste trabalho, obtidos através da coleta de dados realizada e de sua análise posterior. Concluem-se, então, estes escritos com algumas considerações finais acerca do que pudemos alcançar com a pesquisa aqui registrada e de algumas possibilidades de estudos futuros por ela trazidos. Finalmente, as referências e os apêndices encerram o que será aqui apresentado.

CAPÍTULO 1 – PRÁTICAS MUSICAIS NAS IGREJAS PROTESTANTES

A prática musical em igrejas tem sido bastante comum ao longo de séculos. Quando estudamos a chamada História da Música Ocidental, percebemos o importante papel exercido pelas igrejas na construção e desenvolvimento do saber musical. Durante a Idade Média, apesar de ser ela apontada como "A Idade das Trevas", houve grande crescimento musical, mesmo que em grande parte restrito aos claustros e ao poder da Igreja, que era a responsável pela educação musical formal. Tanto se estimava a música que era a mesma incluída em todo o rito litúrgico (GROUT, PALISCA, 1994).

Com o surgimento do movimento reformador da Igreja Romana, protagonizado pelo monge Martinho Lutero (1483-1546), as igrejas que a ele aderiram, nas quais foram implantadas as doutrinas e crenças reformadoras, passaram a ser conhecidas como protestantes, não sendo mais aceitas pela cristandade liderada por Roma. Dessa maneira, houve uma grande cisão, dando origem ao que hoje conhecemos como Protestantismo.

Lutero era músico e sempre esteve atento às práticas musicais da nova Igreja constituída, estimulando outros compositores e contribuindo para o desenvolvimento das técnicas musicais no contexto da igreja (HUSTAD, 1986). Sendo ele mesmo compositor e instrumentista, cuidava do canto congregacional, antes abolido pela Igreja de Roma e por ele restaurado (WANDERLEY, 1977). E, uma vez que havia um interesse de tornar a Bíblia mais acessível a todos, estando antes encontrada apenas em suas línguas originais ou no latim, além de traduzi-la, Lutero passou a compor hinos em alemão, sua língua local, usando trechos bíblicos e ensinamentos doutrinários em suas letras. Dessa forma, segundo Barbosa (2009), os hinos protestantes eram sempre escritos com base no cerne de sua crença: a Bíblia, de modo que tornar “a Bíblia acessível fora um dos grandes acontecimentos da Reforma” (BARBOSA, 2009, p. 69).

As ideias da Reforma atingiram a Inglaterra, na segunda metade do século XVI, chegando à América do Norte, através do processo de colonização, no século XVII e, enfim, ao Brasil, no século XIX.

1. Origens e Definições das Igrejas "Evangélicas" no Brasil

A fim de melhor compreender as práticas musicais evangélicas no Brasil, é necessário observar os rumos que a Igreja iniciada por Lutero e demais reformadores tomou. E, em especial, para esta pesquisa, é válido atentar para as origens dos diversos modelos e ramificações das igrejas chamadas de “protestantes” em nosso país, uma vez que as ações desenvolvidas neste projeto se deram em uma igreja assim classificada e, portanto, diretamente influenciada por tudo o que lhe precedeu.

Conforme vemos no trabalho de André Reck (2011), os protestantes, no Brasil, são comumente identificados pelo termo "evangélicos", que compreende "uma complexa rede de denominações e segmentos que, de uma forma ou de outra, derivam do protestantismo europeu do século XVI" (RECK, 2011, p. 33). São diversas as denominações evangélicas no país, cada uma com suas particularidades e identidades doutrinárias, litúrgicas e musicais. Entretanto, elas também possuem, de modo macro, características comuns a todas as igrejas protestantes, uma vez que possuem uma mesma origem: os imigrantes europeus e os missionários americanos.

Diversas igrejas se originaram dessa realidade, pois os imigrantes eram anglicanos ingleses ou luteranos alemães, enquanto que os missionários americanos eram congregacionais, batistas, presbiterianos ou metodistas. É válido ainda mencionar as igrejas que se originaram do movimento pentecostal do início do século XX, como a Igreja Assembleia de Deus, a Igreja do Evangelho Quadrangular e a Congregação Cristã no Brasil. Cunha (2004) apresenta uma classificação geral de tais igrejas que nos ajuda compreender um pouco melhor as origens de cada uma das principais denominações evangélicas do país:

a) Protestantismo histórico de migração, representado pelas Igrejas Luterana e Anglicana, que tem origem na Reforma do século XVI e que chegou ao Brasil através do fluxo migratório estabelecido a partir do século XIX, sem preocupações missionárias;

b) Protestantismo histórico de missão (PHM) com origens protestantes do século XVI, trazido ao Brasil por missionários norte-americanos no século XIX e representado pelas igrejas Congregacional, Presbiteriana, Metodista, Batista e Episcopal;

c) Pentecostalismo histórico, baseado nas confissões históricas da Reforma e trazido ao Brasil pelo movimento missionário no início do século XX. Caracteriza-se pela doutrina de um

segundo batismo, marcado pelo falar de línguas estranhas e é composto pelas Igrejas Assembleia de Deus, Congregação Cristã no Brasil e Evangelho Quadrangular;

d) Protestantismo de Renovação ou Carismático, surgido a partir de cismas no interior das chamadas ‘igrejas históricas’ e influenciado pela doutrina pentecostal, mantém vínculos com a tradição da Reforma e com a estrutura de suas denominações de origem. É representado pelas igrejas Metodista Wesleyana, Presbiteriana Renovada e Batista de Renovação, dentre outras;

e) Neopentecostalismo, surgiu a partir da segunda metade do século XX, de divisões das igrejas históricas e já sem raízes históricas na Reforma Protestante, trazendo consigo a doutrina do segundo batismo e do falar em línguas, mas com uma prática litúrgica, bem como usos e costumes um tanto mais voltados a uma linguagem jovem. Dentre as igrejas que o compõem podemos citar: Deus é Amor, Casa da Bênção, Renascer em Cristo e Sara Nossa Terra (CUNHA, 2004, p. 19).

Nas igrejas históricas, os hinários, trazidos da cultura europeia e norte-americana têm sido bastante utilizados desde sua fundação (BARBOSA, 2009). Os missionários que chegaram a solo brasileiro trouxeram-nos consigo e, juntamente com os hinos, todas as demais tradições das culturas da Europa e da recém-fundada nação norte-americana. E, assim, na Igreja Batista, na Igreja Presbiteriana e, um pouco mais adiante, na Assembleia de Deus, assim como as vestes e costumes, as práticas litúrgicas eram bastante formais e sua prática musical bastante fundamentada no modelo eurocêntrico. Os hinos da Harpa Cristã e do Cantor Cristão, utilizados por Assembleia de Deus e Batista, respectivamente, eram largamente conhecidos e comumente executados por coros, orquestras e/ou outros agrupamentos, seguindo o arranjo original, conforme proposto em suas partituras, usadas ainda hoje em muitas igrejas. Foi apenas no século XX que, com o surgimento de novos estilos musicais da geração pós-romântica, as igrejas passaram a ter em sua liturgia uma instrumentação diferente, arranjos diferentes e um repertório também diferente.

Nos anos 50, ocorreu “a primeira mudança significativa em termos de música protestante no Brasil, rompendo com a prática da hinologia” (OMENA, 2011, p. 11-12). A música, que era comumente importada dos ingleses e americanos, sendo traduzida ao português, passou a seguir as tendências propostas pela revolução musical jovem que ocorreu em todo o mundo e, conseqüentemente, também no Brasil. Vale lembrar que surgia, neste contexto, o rock’n roll,

estilo que influenciaria profundamente a prática musical contemporânea. E, assim, as músicas passaram a ser inspiradas em canções populares da época, “de letra e melodia simples” (OMENA, 2011, p. 12), o que facilitou sua disseminação.

Nos anos 60, com o advento do movimento *hippie*, surge, nos Estados Unidos, o chamado *Jesus Movement*, que também seria trazido ao Brasil. Este movimento é definido por Cunha (2007) como o fruto de uma estratégia evangelística, realizado nas ruas norte-americanas, procurando atingir o movimento *hippie*. “O Movimento de Jesus” seria composto pelos jovens *hippies* que levaram para as suas igrejas parte de sua contracultura e o modo de expressar suas ideias: a música. A chamada *Jesus Music* nada mais era do que uma música com linguagem contemporânea, mas com a mensagem do Evangelho (ALMEIDA, 2010, p. 5). E é dessa maneira que se torna ainda mais conhecida em todo o mundo e em nosso país o que chamamos de Música Cristã Contemporânea (MCC), definida por Bentley (2008) como sendo

(...) caracterizada principalmente pelo ritmo de rock, com o uso de guitarras, metais, sopros e bateria e a introdução de outros estilos e ritmos como o forró, o samba, o reggae e o funk, a MPB e a música gospel americana (BENTLEY, 2008, p. 120).

A mesma autora apresenta ainda a Música Cristã Tradicional (MCT), bastante utilizada até então, como sendo formada pela solenidade imposta pelo órgão de pedais e o piano de cauda, contando também com o uso de vozes humanas tecnicamente trabalhadas, executando “melodias e letras de compositores eruditos, tanto evangélicos, como os já tradicionalmente consagrados no meio musical acadêmico” (BENTLEY, 2008, p. 120).

Vale salientar que as grandes diferenças entre ambos os perfis de música praticada nas igrejas inevitavelmente viriam influenciar os processos de ensino e aprendizagem em música por parte dos cristãos protestantes. Enquanto que os adeptos da MCT estariam mais voltados a um ensino formal, os ligados à MCC, tinham suas vivências musicais influenciadas pela cultura popular e por aquilo que era difundido pela mídia atuante. E foi assim que surgiram os primeiros grupos, chamados de “ministério de louvor”, que viriam a colocar instrumentos que eram, antes, considerados profanos, dentro do ambiente da igreja, como: bateria, guitarra elétrica, baixo elétrico, etc. Dentre estes grupos, podemos citar: Rebanhão, Vencedores por Cristo, Elo (que deu origem ao atual Logos), além de outros nomes da música cristã protestante, como os cantores Asaph Borba, Adhemar de Campos e Sérgio Pimenta (SILVA, 2013, p. 15). Foi através do

estudo e prática de suas composições que muitos músicos, cuja origem está ligada à igreja, tiveram sua formação musical iniciada, o que inclui o autor desta pesquisa.

2. A música evangélica e algumas de suas concepções atuais

Ao observarmos a prática musical evangélica de um modo geral, podemos enxergar diferentes motivações e razões para que seja realizada. Dentre elas, desconsiderando as questões de interesse mercadológico e atreladas à "cultura gospel" (CUNHA, 2007, p. 88), a mais mencionada é o desejo de agrado à figura Divina. Diz-se constantemente que tudo o que é feito e realizado é com a única e exclusiva motivação de se agradar a Deus e que, por isso, o melhor deve ser praticado sempre. É por causa desse desejo de se fazer o melhor que surgem também os interesses de se educar musicalmente aqueles que trabalham com a arte musical no ambiente da igreja. E, por isso, tem sido comum nas igrejas históricas a figura do "ministro de música" (FIGUEIREDO, 2003, p. 75), responsável por conduzir as atividades musicais da igreja, também cumprindo o papel de professor de música.

A partir disso, porém, certo rigor técnico e até mesmo estilístico é comumente evidenciado, de maneira que alguns valores conservatoriais são inevitavelmente transmitidos aos chamados "músicos de igreja". Seu ensino se torna, por consequência, um tanto arbitrário, unilateral e bastante exigente, com o argumento de que não se trata de uma simples performance artística, e sim de algo ofertado ao próprio Deus (CUNHA, 2004, p. 166). Todavia, por essa razão, os interesses dos educandos são ignorados, conforme tenho testemunhado em muitas igrejas de minha cidade, dentre elas a igreja selecionada para esta pesquisa. Há apenas o desejo de que os músicos da igreja aprendam música e se tornem aptos a uma boa performance artística, pois isto agradará ao Senhor.

É seguindo tal concepção que muitos textos do Antigo Testamento são usados para se referir ao serviço cristão na igreja. Muitos chegam ao ponto de chamar os atuais músicos de igreja de "levitas", termo utilizado na Bíblia para se referir aos descendentes de Levi, um dos filhos do patriarca Jacó, que eram os únicos autorizados a exercerem o serviço no Tabernáculo e, posteriormente, no Templo de Salomão. Uma série de ordenanças e mandamentos cerimoniais eram prescritos aos levitas, de maneira que seu serviço fosse o mais excelente possível. O livro de Levítico, terceiro da Bíblia Sagrada, traz em sua composição esta série de mandamentos cerimoniais, regulamentando os ritos de adoração do povo e, principalmente, dos sacerdotes, que

eram os responsáveis por mediar o contato do povo com Deus (Hebreus 5:1-3). Outros livros do Antigo Testamento também trazem referências ao serviço sacerdotal e ao rigor com que deveria ser exercido (Êxodo 28:1-43; Levítico 20:26; Jeremias 48:10; dentre outros). Entendendo, então, que aqueles que trabalham nos cultos são os levitas de hoje, à prática musical eclesiástica, bastante presente nos rituais, aplica-se também uma série de exigências.

Aqueles que trabalham nos ministérios da igreja devem, imprescindivelmente, trabalhar com muito empenho e dedicação, o que até certo ponto, não se mostra como algo ruim. Contudo, quando tal zelo adquire proporções exageradas, pode conduzir os partícipes da música na igreja a um sentimento de inferioridade, de rejeição e incapacidade, tirando-lhes o prazer da prática musical e de seu aprendizado. E, desse modo, a música na igreja se torna algo destinado apenas aos que conseguem atingir o alto padrão de exigência dos ministros de música e líderes musicais eclesiásticos em geral. É bem verdade que há algumas comunidades nas quais o rigor técnico por si só não é tão considerado, até por não possuírem em seu meio um profissional da área de Música, mas há, ainda assim, uma cultura excludente, através até mesmo da espiritualização de algumas funções (RECK, 2011; CUNHA, 2004).

Ao atribuir-se valor de caráter espiritual a algumas atividades, a elitização dos partícipes musicais na comunidade eclesiástica se torna inevitável e isto nos faz olhar para o fato de que existe uma cultura em torno do "dom". Na língua grega, língua em que foi escrito o Novo Testamento, no qual se encontram as referências aos dons dados por Deus, o termo *χάρισμα* (cárisma), significa "favor que alguém recebe sem qualquer mérito próprio", ou ainda "dons que denotam poderes extraordinários, que distinguem certos cristãos e os capacitam a servir a igreja" (STRONG, 2002, p. 1815). E a ideia que se traz é de que estes dons espirituais e especiais foram espiritualmente e especialmente concedidos a todos os que receberam o Espírito Santo, cada um em sua área de atuação, sendo a música um deles. E, como este termo é bastante utilizado nas igrejas, tendo como base o ensinamento bíblico dos "dons espirituais" (1 Coríntios 12:1-31), aqueles que trabalham com música na igreja, por vezes, tratam a prática musical eclesiástica de modo bastante seletivo, como algo voltado apenas àqueles que possuem o "dom". Dessa forma, em muitas ocasiões, a seleção de participantes se faz presente, afastando outros que, talvez, tivessem grande interesse em participar.

Primeiramente, é preciso dizer que tal modo de pensar se mostra equivocado, desde seu início, mesmo que no campo do conhecimento teológico. Isso porque em nenhum momento a

Bíblia apresenta a música como um dom. Há três listas de "dons espirituais" nas Escrituras (Romanos 12:3-7; 1 Coríntios 12:7-11; Efésios 4:11-13) e em nenhuma delas a música é citada, sendo antes apresentada como mais uma das várias práticas culturais judaicas, a princípio, e também dos demais povos alcançados pelo Cristianismo. Há, sim, recomendações nos Salmos e nos escritos do apóstolo Paulo para que a música, assim como outras formas de arte, seja utilizada em adoração ao Ser Divino, mas isto se aplica a todos (e.g. Salmo 150; Efésios 5:19). Não é nosso objetivo um aprofundamento maior no debate teológico por si só, mas é preciso pontuar que ainda que teologicamente não há base plausível para se entender que a prática musical na igreja deve estar restrita a alguns apenas.

Em segundo lugar, no campo da Educação Musical, a prática musical tem sido vista como acessível a todos (WILLEMS, 1960, p. 4-5), e não apenas a seres mais especiais. Os chamados "métodos ativos", apresentados na primeira metade do século XX, "propõem uma nova abordagem em que todos os indivíduos seriam capazes de se desenvolver musicalmente a partir de metodologias adequadas" (FIGUEIREDO, 2012, p. 85). Sérgio Figueiredo diz ainda que tal concepção contrariava completamente os modelos de ensino praticados em períodos anteriores, segundo os quais, "o fazer musical estaria relacionado a um grupo de pessoas talentosas" (FIGUEIREDO, 2012, p. 85). Acerca disto, Kebach (2007), ao tratar do debate acerca do desenvolvimento musical como fruto dos genes ou do meio, usa como base a epistemologia genética e afirma que a hereditariedade "não desempenha papel relevante como propõe o senso comum, especialmente no âmbito musical" (KEBACH, 2007, p. 43). Sendo assim, não há razões, quer teológicas, quer pedagógico-musicais, para se compreender a prática musical como algo destinado apenas a alguns, mesmo sabendo que este senso comum se tem feito presente nas igrejas ao longo de muito tempo.

Pensando nisso, a prática musical na igreja pode também representar um poderoso instrumento em trabalhos de inclusão social. Se considerarmos a concepção de que todos podem (e devem) ter acesso à arte musical, isto redundará no alcance de pessoas que estariam antes à margem do fazer artístico na igreja ou mesmo sequer fariam parte de tal comunidade.

Portanto, entendemos que o teatro musical, ferramenta de grande importância para o trabalho artístico como um todo, tem se mostrado, da maneira que apresentamos neste trabalho, como uma eficiente possibilidade de se praticar o ensino de música no contexto da igreja.

CAPÍTULO 2 – RELAÇÕES ENTRE TEATRO MUSICAL E EDUCAÇÃO MUSICAL

1. O teatro musical: breve histórico

O teatro musical é um gênero artístico que envolve música, teatro e dança e cujas origens estão atreladas a diversos caminhos históricos, apontados por diferentes autores. Mas, assim como boa parte das produções artísticas, o teatro musical pode ter suas origens ligadas à civilização grega, mesmo entendendo que os gregos, na verdade, não dissociavam tais modalidades artísticas, compreendendo-as como um conjunto uno e inseparável. Segundo Kenricks (2010), as práticas de teatro musical remontam a mais de dois mil anos atrás, ainda na chamada Grécia Antiga. Foi lá que a atuação começou como uma forma de teatro musical, sendo posteriormente utilizada também por Roma. Séculos depois, a Idade Média trouxe consigo dramatizações de histórias bíblicas, culminando numa tradição de pantomimas e óperas cômicas que ficaram famosas por toda a Europa durante séculos. Contudo, o musical como conhecemos hoje teve sua primeira aparição em Paris, na década de 1840, quando Jacques Offenbach, juntamente com vários colaboradores, transformou a opereta num sucesso internacional. E, após alguns avanços em Viena, os britânicos reinventaram o formato com William Gilbert e Arthur Sullivan, dominando a área por vários anos. (KENRICKS, 2010, p. 13). De fato, os britânicos ainda hoje são bastante reconhecidos pelo teatro musical e foi a partir deles que o gênero chegou à então colônia norte-americana.

Conforme apresentado por Lubbock (1962), a primeira produção musical na colônia norte-americana foi Flora, uma "Ballad Opera" importada da Inglaterra, cuja apresentação se deu na Carolina do Sul, em 8 de fevereiro de 1735. Mas ainda levaria muitos anos para que o teatro musical norte-americano se firmasse em sua própria identidade. E, quando os Estados Unidos se tornaram independentes, em 1776, um novo tipo de produção teatral passou a atrair o interesse do público: a apresentação burlesca. Ela consistia em paródias ou sátiras de produções famosas, em música, dança, pantomima e diálogo, sendo Hamlet uma das primeiras apresentadas no formato, em 1828 (LUBBOCK, 1962, p. 753-756). Ainda segundo o mesmo autor, havia um intenso desejo de se construir musicais com uma identidade propriamente americana e, assim,

surgiu também o musical de comédia nos Estados Unidos, sendo George M. Cohan sua figura paterna. Foi apenas no início do século XX que o musical sofreu sua grande revolução.

Foi através do trabalho de Cohan, Victor Herbert e Jerome Kern que se fez possível o surgimento de uma série de compositores e libretistas que tornariam a Broadway o berço dos musicais, conforme hoje se considera. Assim, Cole Porter, os Gershwins e a equipe de Richard Rogers e Lorenz Hart levaram o musical de comédia a novos caminhos criativos. E, quando Rodgers se uniu a Oscar Hammerstein II, foi criado o espetáculo de "musical orgânicamente integrado", uma variação que atingiu a aclamação mundial por décadas (KENRICKS, 2010, p. 14).

Alguns dos principais nomes na história do Cinema Musical entraram em cena nos Estados Unidos na década de 1930, como o diretor Busby Berkeley, que Hollywood trouxe da Broadway para dar vida ao gênero (SANTA ROSA, 2006, p. 28). E, a partir de então, os musicais passaram a estar intensamente presente no cenário do cinema internacional por meio das diversas produções realizadas em Hollywood. Fred Astaire, Gene Kelly e Arthur Freed são alguns dos grandes expoentes do gênero no anos 40 e 50. Podemos ainda citar, nas décadas seguintes, "Joseph and the amazing technicolor dreamcoat" (1968), de Andrew Lloyd Weber e Tim Rice, e "Godspell" (1970), de Stephen Schwartz e John-Michael Tebelak.

Uma nova era se iniciou, então, com o surgimento do Rock 'n Roll. O musical "Jesus Christ Superstar" (1971), também composto por Andrew Lloyd Weber e Tim Rice, por exemplo, representa bem este período e a influência que o Rock trouxe aos musicais. Estes se espalharam ainda mais por todo o mundo chegando também ao Brasil. Aqui, porém, já havia um gênero artístico de caráter bastante semelhante, chamado "teatro de revista", surgido em meados do século XIX e que provavelmente influenciou o Musical moderno brasileiro. A diferença entre os dois está no fato de que o teatro de revista está em constante construção, enquanto que o chamado "Musical" se apresenta como uma obra fechada que conta uma história real ou fictícia (WEBCINE, 2005). Além disso, o teatro de revista traz também consigo certa ideia de protesto em tom de comicidade e sarcasmo, retratando os problemas emergentes no país.

O fato é que o teatro musical se tornou bastante conhecido no Brasil e no mundo. Contudo, tem sido visto comumente como um gênero performático. Diversas produções têm sido realizadas e se tornado mercado de trabalho para muitos profissionais de arte, tais como:

cantores, atores, dançarinos, cenógrafos, estilistas, dentre outros. Entendemos, porém, que o teatro musical pode também ser utilizado como prática pedagógica.

2. O teatro musical como prática pedagógica

O trabalho com o teatro musical como prática pedagógico-musical, apesar de recente no campo da Educação Musical, tem se mostrado bastante enriquecedor, auxiliando os educandos também no desenvolvimento de aspectos sociais, psicológicos, cognitivos e motivacionais (SANTA ROSA, 2006, p. 18). E, por sua presente interdisciplinaridade artística, o musical pode trazer ainda "grandes contribuições ao processo de ensino-aprendizagem" (SANTA ROSA, 2006, p. 23). Para tanto, é necessário que a maneira de se fazer uso do trabalho com musicais seja diferente da que acontece no âmbito profissional. É necessário que o foco deste trabalho esteja no indivíduo e em seu desenvolvimento humano, de modo a atender o que se espera de um trabalho na área de Educação Musical.

Ao tratarmos de desenvolvimento do indivíduo, não podemos deixar de mencionar que o trabalho com o teatro musical, do modo como proposto pela Profa. Amélia Santa Rosa, fazendo uso do chamado processo colaborativo (SANTA ROSA, 2012), bastante comum no teatro, possibilita ao aluno espaço para que ele expresse seus anseios, expectativas e opiniões, dando-lhe voz ativa durante todo o processo de construção de um musical, possibilitando interações entre os participantes, promovendo um comprometimento mútuo entre eles na resolução de problemas (FEITOSA; COSTA, 2010, p. 3). E tal prática além de possibilitar-lhes a interação e o desenvolvimento social, propicia também "um desenvolvimento cognitivo mais rápido e construtivo" (FEITOSA; COSTA, 2010, p. 7), conduzindo o aluno a uma educação, libertadora e abrangente (SANTA ROSA, 2012, p. 23).

Através desta pesquisa, procuramos estimular esta prática libertadora e abrangente, entendendo que "o trabalho com música deve considerar que ela é um meio de expressão e forma de conhecimento" (BRASIL, 1998, p. 49) e que, por isso, é preciso possibilitar àqueles que estão envolvidos no estudo da música espaço propício para que se expressem das mais variadas formas e nos mais diferentes contextos, desenvolvendo em tais alunos sua personalidade de modo global, por meio de atividades pedagógicas expressivas e diversificadas, criativas e sensibilizadoras (SANTA ROSA, 2006, p. 25). Vale ressaltar a enorme importância do

desenvolvimento da compreensão global do conhecimento, conforme apontada por Edgard Morin:

Contrariamente à opinião difundida, o desenvolvimento de aptidões gerais da mente permite melhor desenvolvimento das competências particulares ou especializadas. Quanto mais poderosa é a inteligência geral, maior é sua faculdade de tratar de problemas especiais (MORIN, 2000, p. 39).

Hoje, findo o século XX, que trouxe consigo inúmeras consequências do século que o precedeu, há diante de nós uma série de questões com as quais lidamos em nossa educação como um todo e, em especial, na educação musical. As ideias de Descartes tiveram contribuição indiscutível a seu tempo e trouxeram mudanças necessárias ao momento em que se deram. Contudo, o resultado do pensamento paradigmático proposto pelo cientista francês encerrou a civilização que o sucedeu num universo mecanicista, tecnicista e de ideias bastante fragmentadas, setORIZADAS e quantitativas (SANTOS, 2009, p. 20-28). Por essa razão, compreendemos ser extremamente necessário o uso de práticas pedagógico-musicais que libertem o indivíduo de seu estado instrumentalizado e fracionado e reconhecemos no teatro musical uma excelente maneira de fazê-lo, uma vez que lida com diferentes disciplinas artísticas a um só tempo, bem como estimula o desenvolvimento dos educandos na resolução de problemas globais e interligados.

Tal compreensão do todo global, vai de encontro às propostas de especificidade cada vez maior nas áreas do conhecimento e, conseqüentemente, no mercado de trabalho. Desse modo, este isolamento de saberes gera conhecimentos desconectados e indivíduos possuidores de conhecimentos setORIZADOS, por vezes alheios ao diálogo transformador e promovedor de crescimento, seja em outras áreas do conhecimento, seja no campo da Educação Musical. É também por isso que podemos afirmar ser indispensável para os processos de ensino e aprendizagem em Música "contemplar todos os elementos que lhe compõem, como melodia, ritmo, harmonia, afinação, expressividade, expressão corporal, apreciação, criação, execução vocal e instrumental em suas infinitas possibilidades" (SANTA ROSA, 2006, p. 25).

As ideias propostas por Amélia Santa Rosa (2006, 2012) também se encontram de acordo com o que é apresentado pelo sistema Dalcroze, que "estimula a imersão dos participantes nos aspectos estruturais e dramáticos da obra musical, valorizando, a um só tempo, a compreensão de seus elementos constituintes e de seus aspectos expressivos" (FONTERRADA, 2008, p. 131).

Em seu sistema de educação, chamado “Rítmica” (1920), Dalcroze tem como intuito integrar os ortodoxos estudos da música (solfejo, métrica, duração, etc.) com a expressão do corpo, em sua inteireza (MADUREIRA, 2007, p. 269). Moreira, em sua obra "Método Dalcroze" afirma que ele

(...) enfatiza a importância de desenvolver a sensibilidade em primeiro lugar, para depois expressar os elementos da música: “sinta primeiro, demonstre depois”. Em outras palavras, a experiência sensorial deve preceder o pensamento intelectual, e da mesma forma a prática deve sempre anteceder a teoria, preceito oposto aos paradigmas da educação musical de sua época (MOREIRA, 2003, p. 10).

De semelhante modo, no que concerne à relação entre música e movimento, a Profa. Valéria Silva, em sua tese de doutorado "Corporeidade e Educação: sinfonia de saberes na Educação Musical", advoga que o corpo sente e que no sentir encontra-se a relação primeira do homem com o mundo. Ela apresenta, por conseguinte, o que chama de "saber sentir" como base de sua proposta pedagógica (SILVA, 2008, p. 73). E, além de se aproximar ao que é trazido pelo método Dalcroze, conforme vimos, ela também expõe, dentre vários outros argumentos, o que é chamado por Gonçalves de "descorporalização". A descorporalização é um processo decorrente do crescente avanço da racionalização na sociedade que contribui para a redução da capacidade de percepção sensorial do homem atual, aprendendo este a "controlar seus afetos, transformando a livre manifestação de seus sentimentos em expressões e gestos formalizados" (GONÇALVES, 1994, p. 17). Este longo e gradativo processo em muito afetou o nosso ser no que diz respeito à sua inteireza, fazendo-nos fragmentar e compartimentalizar também o nosso conhecimento corporal. E é por isso que se tem feito necessário o uso de estratégias em nossas práticas pedagógico-musicais que estimulem novamente o uso do corpo.

Logo, seguindo as ideias de ambas as autoras citadas, entendemos ser necessário o estímulo à recorporalização e vemos no trabalho proposto por esta pesquisa que o teatro musical pode em muito contribuir para que isto ocorra, já que as modalidades artísticas de dança e teatro se encontram juntamente presentes com a música, permitindo e estimulando a expressão corporal dos educandos envolvidos no processo de construção e na execução do musical.

Além disso, vivemos num período em que o grande avanço do processo de racionalização conduziu o homem ocidental a caminhos distantes de seu próprio prazer e bem-estar. O saber musical, contudo (neste caso, através do trabalho com o teatro musical), pode possibilitar aos educandos novas maneiras de se enxergar o mundo à sua volta, estimulando-os no crescimento

afetivo, psicológico, social e também cognitivo, atendendo-lhes os interesses pessoais, trazendo de volta o lúdico e o encantamento pela educação (SANTA ROSA, 2006). Hugo Assmann, ao falar da educação de um modo geral, nos convoca ao esforço de trazer de volta o que chama de encantamento na educação, já que neste processo estão envolvidos “a autovalorização pessoal do professorado” e “a autoestima de cada pessoa envolvida” (ASSMANN, 1998, p. 23). Neste desejo de “reencantar a educação”, fica evidente o quanto devemos valorar os diferentes contextos e diferentes seres nos quais a educação deve atuar, uma vez que é preciso rumar em direção contrária à “lógica da exclusão” (ASSMANN, 1998, p. 25). E percebemos neste trabalho a possibilidade de trazer de volta este encanto, já que, por meio do teatro musical, o lúdico, o jogo, a afetividade e outros aspectos encantadores se fazem presentes (SANTA ROSA, 2006, p. 60-64). Segundo Swanwick, a prática musical como um todo é de grande valia ao indivíduo e muitas pessoas “reconhecem que a música aumenta a qualidade de vida humana, e não se deseja passar um dia sequer sem ela.” (SWANWICK, 2003, p. 19). E, por isso, entendemos que esta vivência nos possibilita o reencantar desta educação já há algum tempo desencantada.

Acreditamos também ser preciso observar as diferentes manifestações culturais, considerando-as em igual importância (MINTZ, 2009, p. 224-226), e atentando à maneira como a educação musical pode (e deve) nelas atuar. Isso porque, no contexto da igreja, encontramos expectativas e interesses bastante diferentes daqueles que se fazem presente em outros contextos. Há toda uma cultura em torno da fé que evoca nos partícipes da comunidade eclesial hábitos e motivações que em muito influenciam todas as esferas da vida, o que não exclui o fazer artístico e musical. Os estilos musicais, as funções que a música desempenha nos ajuntamentos litúrgicos e em outros eventos gerais da igreja, a existência ou não de remuneração aos que trabalham com música, o conteúdo das letras que são cantadas e ainda a maneira como novos indivíduos são inseridos nas práticas artísticas são alguns exemplos de como a cultura da fé pode influenciar o fazer musical. Logo, ao atuar com música e com seu ensino na igreja, o educador musical precisará, ciente disto, desenvolver estratégias que se adequem à cultura ali desenvolvida, o que pode ser também naturalmente desempenhado pelo trabalho com o teatro musical aqui proposto.

No entanto, o pensamento eurocêntrico, que considera a cultura europeia como natural e racional, sendo apresentada como modelo da cultura universal (FLEURI, 2003, p. 18), estando arraigada a convicções conservatoriais de superioridade, tem-se feito presente e atuante também

nos espaços eclesiais. Como pudemos ver em capítulo anterior, apenas a partir da década de 60, no século passado, que surgem algumas novas tendências (SILVA, 2013). E, apesar de o teatro musical estar por demais ligado à música europeia, é possível através da maneira colaborativa como apresentamos os processos de criação artística envolvidos nesta pesquisa rumar em direção aos valores apresentados pelos alunos, sem impor-lhes valores de suposta superioridade predominante. Antes, pretendemos estimulá-los à expressão daquilo que trazem consigo ao fazer artístico na igreja.

Reiteramos, pois, ser preciso olhar para a diversidade, com respeito, cuidado e interesse, dando continuidade à tendência seguida em debates e discussões de diferentes áreas do conhecimento (QUEIROZ, 2011, p. 17). A diversidade é, sem dúvida, algo a ser considerado (QUEIROZ, 2011, p. 18) e isto jamais deve ser ignorado. E, assim, considerando a presença da música em diferentes espaços, contextos e dimensões, é importante que o educador musical esteja consciente das múltiplas maneiras com que a música pode vir a ser praticada e ensinada em cada contexto (DEL BEN, 2003, p. 32). E, dentre estes vários contextos, o contexto da igreja tem sido, sem dúvida, um dos mais antigos. E o papel que tal instituição desempenha tem sido de fundamental importância, tanto no estímulo quanto na divulgação do fazer musical.

Portanto, desejamos trazer à comunidade eclesial em questão uma outra maneira de se enxergar o fazer musical na igreja, além de incluir pessoas que geralmente não estariam envolvidas em suas ações musicais. Desejamos também a utilização de outros recursos com vistas à motivação dos alunos para com os estudos musicais. Compreendemos que, a partir de tal motivação, seu crescimento enquanto indivíduos e, conseqüentemente, como músicos, se dará de modo mais natural, mais prazeroso e mais eficaz. Logo, através dos processos de planejamento, criação e execução do musical desta pesquisa, pensamos que o ensino e a aprendizagem de música podem ocorrer de maneira pertinente à que tem se feito presente nas recentes discussões do campo da Educação Musical em nosso país e no mundo. Para tanto, tencionamos desenvolver o saber musical nos referidos indivíduos, de modo contextualizado, holístico e até mesmo espiritual, uma vez que continuarão sendo estimulados a oferecer o melhor de si ao seu Deus, sem deixar de entenderem sua importância no trabalho a ser realizado.

CAPÍTULO 3 – INVESTIGANDO E VIVENCIANDO O TEATRO MUSICAL NA IGREJA

1. Escolhas metodológicas

Para a realização desta pesquisa, escolhi conduzir o processo de criação de um musical em um contexto eclesial, onde eu pudesse estar junto aos participantes, não só verificando o funcionamento e aplicabilidade desta proposta educacional, como também aprendendo enquanto educador e agregando novos conhecimentos à minha experiência. Esta investigação se trata, portanto, de uma abordagem qualitativa (SEVERINO, 2007, p. 119), centralizando sua atenção para as particularidades que compõem o objeto de estudo, significando dados recolhidos em ricos pormenores, procurando realizar uma investigação em toda a sua complexidade (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 16). Por se tratar de um processo educativo conduzido pelo próprio investigador, o procedimento de pesquisa escolhido foi o da pesquisa-ação, que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, na qual atuam os envolvidos de modo coletivo e participativo (THIOLLENT, 2011, p. 20). Tal escolha se deve ao modo como este trabalho foi realizado, uma vez que decidimos realizar um musical com a ajuda e participação de todos na criação, no planejamento e na composição do espetáculo.

Durante os três meses de pesquisa, foi realizada uma constante coleta de dados, de modo a nos possibilitar uma melhor compreensão de tudo o que aconteceu durante o processo de pesquisa. Estes dados foram coletados através do registro de fotografia e vídeo de alguns momentos de ensaio, através do registro em diário de campo e pelo uso de entrevistas semiestruturadas. Cada ferramenta de coleta serviu para a realização de uma avaliação por parte do pesquisador quanto ao que foi trabalhado e desenvolvido nestes momentos.

Os registros de imagens foram realizados tanto em fotografia quanto em vídeo, em momentos esporádicos, de modo a deixar que os alunos se sentissem bastante confortáveis e sequer atentassem à presença da câmera, mesmo conscientes de que ela ali se encontrava. As imagens fotográficas foram retiradas por dois fotógrafos amigos, que colaboraram com a pesquisa, de maneira que fotografias espontâneas e de alguns momentos de atividades pudessem ser colhidas sem a interferência do pesquisador. Os registros de vídeo também foram realizados

através da colaboração de amigos, que em muito ajudaram esta pesquisa, ao filmarem as duas sessões do espetáculo. E, no que diz respeito a outras imagens de momentos de ensaio, utilizei-me de uma câmera previamente posicionada e estática, de maneira a visualizar todo o ambiente onde os ensaios ocorriam. Através de tais registros, foi possível verificar aspectos como a motivação, o interesse e o envolvimento dos participantes, uma vez que as imagens me serviam como um olhar a mais, além daquele já exercido no momento em si.

O diário de campo, fosse em formato escrito ou em registro de áudio, opção seguida em algumas ocasiões, foi realizado com o intuito de registrar minhas impressões e refletir sobre o desenvolvimento do processo. Sempre antes e após os ensaios, costumava refletir bastante acerca das escolhas tomadas e de seu impacto para com os participantes. Costumeiramente, os ensaios eram planejados por escrito, com seus objetivos bem definidos e com as ações necessárias para que estes fossem atingidos devidamente traçadas. E, após os encontros, procurava observar cada item de meu planejamento e o quanto haviam tido ou não êxito em sua realização. Sempre observava o quanto tais e tais atividades tinham sido bem recebidas, quanto tempo de nosso encontro haviam tomado, além de procurar comparar a participação e a execução dos alunos em algumas atividades já antes realizadas. Eu sempre procurava manter certo grau de ligação com ensaios anteriores. Isto me auxiliava na avaliação dos alunos quanto ao seu desempenho, envolvimento, motivação, além de também me autoavaliar, uma vez que podia enxergar que ações foram mais bem sucedidas ou que ações deveriam ou não ser repetidas, melhoradas. O diário de campo, sem dúvidas, foi indispensável para os futuros resultados a serem encontrados ao fim deste trabalho.

Logo no início dos ensaios, foi aplicado aos alunos um breve questionário para identificação do perfil dos participantes deste trabalho. Estavam nele incluídos questionamentos que diziam respeito a suas idades e a como eles próprios se enxergavam com relação ao fazer artístico e à existência ou não de experiências prévias com música, além de verificar quantos conheciam o teatro musical de alguma forma, já havendo ou não assistido a algum espetáculo de musical no teatro, no cinema ou na televisão. E, por confiarem inteiramente em mim, uma vez que já nos relacionávamos habitualmente nas atividades da igreja, todos reagiram de modo bastante natural à aplicação dos questionários, respondendo-os tranquilamente e sem nenhum constrangimento.

Após a apresentação do musical, ao fim dos três meses de trabalho, foram, então, realizadas entrevistas semiestruturadas com os participantes. Nestas entrevistas, procurou-se investigar como cada um deles enxergou todo o processo no qual esteve inserido, durante o tempo de preparação e de apresentação do musical. Para tanto, todas as perguntas estiveram voltadas ao indivíduo e àquilo que ele pensava a respeito de si mesmo, a respeito do grupo que com ele atuou, a respeito da metodologia empregada e, mesmo que indiretamente, a respeito do professor pesquisador, uma vez que, ao tratar das práticas empregadas, inevitavelmente, os alunos estavam expressando suas opiniões acerca de minha atuação. A todos os entrevistados foram feitas as mesmas perguntas, salvo nos casos em que uma ou outra questão já tinha, por exemplo, sua resposta adiantada ou, de algum modo, tornando-se não necessária, o que procurei ter sensibilidade para perceber durante o ato da entrevista.

Para a realização da análise dos dados obtidos através das perguntas realizadas aos participantes, utilizei-me de minhas anotações e das transcrições de cada entrevista. A partir disto, as principais palavras, termos e expressões, em especial, aqueles que mais se fizeram presentes no discurso dos entrevistados, passaram a ser destacados. Em seguida, os temas abordados que mais se evidenciavam no referido discurso eram também pontuados por mim, que procurei categorizá-los, traçando um paralelo entre eles e as práticas pedagógico-musicais exercidas durante todo o processo, de modo que as conclusões pudessem ser, então, registradas neste trabalho. Estes temas e principais destaques foram, então, comparados entre si, sendo cruzadas as informações que vieram dos alunos participantes com aquilo que meu próprio olhar de pesquisador pôde identificar, de maneira que as reflexões pudessem ter sido realizadas e, enfim, registradas neste trabalho.

2. O local da pesquisa

A Igreja Batista, conforme vimos no primeiro capítulo, é parte do movimento das chamadas igrejas históricas. Com sua igreja fundada no ano de 1612, os batistas ficaram assim conhecidos por rebatizarem aqueles que haviam sido anteriormente batizados na Igreja Romana. Nela, o batismo era realizado pelo processo de aspersão, sendo administrado também a crianças e recém-nascidos, a fim de livrá-los do inferno. Na Igreja Batista, porém, o batismo era praticado na forma apresentada pelo Novo Testamento, por meio da imersão. Vale pontuar que a palavra grega βαπτίζω - *baptízo* - significa "mergulhar" (STRONG, 2003, p. 1285) e tal doutrina

adquiriu bastante destaque nas igrejas chamadas, então, de batistas, por pregarem a necessidade de um batismo após o ato de crer.

Outras doutrinas são igualmente importantes no seio das igrejas batistas. Estes princípios fundamentais são os responsáveis por nortear toda a prática eclesial da denominação, o que também inclui as práticas litúrgicas e, conseqüentemente, artísticas e musicais.

Destaco, então, os principais fundamentais dos batistas (disponível com maiores detalhes em http://www.batistas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=16):

- a) "Cristo como Senhor"
- b) "Bíblia como única regra de fé e prática"
- c) "Sacerdócio universal dos que creem"
- d) "Separação entre igreja e Estado"
- e) "Autonomia das igrejas"

Alguns princípios mais poderiam ainda ser destacados. Estes, porém, são tidos como parte daqueles que são mais conhecidos e evidenciados, de modo que deles depende todo o funcionamento de uma igreja de ordem batista. Entender estes princípios nos ajuda também a compreender as razões pelas quais algumas escolhas litúrgicas e também musicais acontecem e, em especial, nos ajuda a entender o porquê de algumas decisões tomadas nesta pesquisa, como: as cenas do roteiro, que deviam seguir fielmente o texto bíblico, base do musical; todos os recursos utilizados para a realização do espetáculo seriam obtidos sem qualquer ajuda de órgãos públicos e governamentais; dentre outros. E, no caso da igreja em que este trabalho se deu, foram a convicção e a prática destes princípios que possibilitaram que este musical fosse realizado. O próprio roteiro do musical, por exemplo, foi diretamente influenciado pelo segundo princípio batista, aqui apresentado. O levantamento de recursos financeiros para o espetáculo, por sua vez, esteve ligado ao quarto princípio, sempre levando em conta o fato de não contarmos com a ajuda de nenhum órgão governamental. E assim foi durante todo o trabalho: todas as escolhas estavam baseadas nos princípios e modos de funcionamento seguidos pela igreja local.

Fundada em 19 de novembro de 1969, a Igreja Batista da Esperança, localizada no bairro da Cidade da Esperança, em Natal-RN, ao longo de suas décadas, seguiu normalmente os padrões e costumes batistas, propostos pela Convenção Batista Norte-Rio-Grandense-CBNR, à

qual sempre esteve filiada. Por isso, assim como em outras igrejas batistas do estado, suas práticas musicais se davam em torno dos hinos tradicionais do Cantor Cristão (hinário utilizado pelas igrejas batistas) e os cânticos da Música Cristã Contemporânea (MCC). E, apesar de ser bastante comum no meio batista a contratação de um profissional denominado "ministro de música" (profissional com formação musical, responsável por atuar como o diretor musical, professor de música, regente, líder, dentre outras funções de coordenação musical) por se tratar de uma igreja que não dispunha de tantos recursos econômicos, ela não possuía o hábito de contratar alguém com formação profissional em Música para assumir a direção das atividades musicais da igreja. Desse modo, eram membros voluntários, sobre os quais se entendia possuírem o "dom da música", que se envolviam com suas práticas musicais. Assumia a liderança aquele que se destacasse por ser reconhecido como o que possuía mais conhecimento musical ou por indicação da liderança da igreja.

Com o passar dos anos de sua fundação, décadas após a organização formal da igreja, a comunidade passou a enfrentar diversos problemas de cunho relacional, culminando com a sucessiva troca de pastores e a saída de muitos que faziam parte de sua membresia. Até que, após muitos problemas e divisões, a igreja se encontrava numa situação bem próxima de seu fechamento, no ano de 2005. Nesta ocasião, apenas um pequeno grupo de aproximadamente vinte pessoas se manteve filiado à comunidade e à procura de um novo pastor. E foi assim que, feito o convite, o atual pastor, Celso Adriano da Silva, assumiu a presidência da Igreja Batista da Esperança, no dia 29 de dezembro de 2005.

Após a posse do novo pastor, a Igreja Batista da Esperança passou por diversas e enormes mudanças que lhe proporcionaram a realidade da qual hoje desfruta. Em seu primeiro culto da nova gestão, a igreja contou com a presença de apenas vinte e oito pessoas, fato frequentemente recordado pelo pastor e por aqueles que, dentre estes, ainda estão congregando na igreja. De lá para cá, contudo, a igreja tem crescido em diversos aspectos e também numericamente, contando com uma frequência média de duzentas pessoas em suas celebrações dominicais. Tamanhas foram as mudanças que se costuma afirmar por muitos que a Igreja Batista da Esperança está, hoje, com apenas nove anos de idade, pois uma nova igreja se iniciou. E foi neste novo momento que eu, cerca de um ano após a posse do Pr. Celso, também passei a fazer parte desta comunidade, saindo da igreja onde eu havia congregado por vinte anos e meio, que

representavam toda a minha vida até aquele momento, tendo sido convidado para assumir a função de pastor de jovens na Igreja Batista da Esperança.

Dentre as várias mudanças trazidas pelo novo pastor, as mudanças na liturgia da igreja, talvez, tenham sido as mais impactantes. Buscando atender ao público de hoje, o Pr. Celso Adriano buscou assumir uma filosofia ministerial voltada às pessoas "de seu próprio tempo", como costuma dizer, adotando práticas litúrgicas bastante contemporâneas e, por consequência, o uso de um repertório musical também pautado pela contemporaneidade. Logo, ele praticamente aboliu o uso do Cantor Cristão, hinário tradicional batista, privilegiando a MCC (Música Cristã Contemporânea), o que atraiu muitos jovens à igreja. Lá, porém, havia apenas um grupo musical, o Ministério de Louvor, que era responsável pela atuação musical em todos os cultos. E foi nesta época que eu também me envolvi nas práticas musicais desta igreja, pois possuía bastante experiência com a MCC, sendo reconhecido pelo trabalho que vinha desenvolvendo ao longo de mais de uma década ainda na outra igreja da qual fazia parte desde meu nascimento, além da atuação em eventos da denominação batista.

Juntamente com as profundas mudanças litúrgicas, o Pr. Celso Adriano também trouxe consigo a concepção de excelência nos trabalhos realizados. Certa frase, bastante utilizada por ele, passou a ser um princípio norteador na Igreja Batista da Esperança: "a excelência honra os céus e abençoa as pessoas", o que também influenciou intensamente as práticas musicais da igreja. E, por possuir tal ocupação com a busca pela melhora técnica em diversos aspectos, a igreja passou a investir muito mais em equipamentos musicais e de sonorização e, desde minha chegada à comunidade, houve um desejo por parte do pastor e de outros líderes locais de que eu assumisse a direção musical da Igreja Batista da Esperança, auxiliando-a em todas as suas práticas musicais e estimulando os participantes a sempre fazerem tecnicamente o melhor que pudessem.

Conforme já mencionado, a princípio, o único grupo musical da igreja era o Ministério de Louvor, com o qual iniciei meus trabalhos de produção e direção musical, através de instruções, arranjos, composições e ensino. Com o tempo, outras ações musicais foram também sendo iniciadas, como: a formação da Banda Alta Frequência, banda de jovens, com a qual gravamos um CD; a participação de solos especiais no culto, o que acontecia muito esporadicamente; a realização de musicais. Mas, seguindo o que chamo de "cultura do dom", apenas alguns mais bem preparados podiam participar. Sempre estive envolvido, na própria igreja, em vários

debates, por acreditar e afirmar não ser a música um dom. Contudo, por não possuímos uma escola ou outra ferramenta formal de ensino e preparação de novos candidatos à música na igreja, tivemos que realizar seleções de participantes algumas vezes, fosse de maneira formal, fosse por indicação de outrem. E, desse modo, a qualificação técnica, já possuída ou não por aqueles que tencionavam fazer parte deste trabalho, era o crivo pelo qual todos deveriam passar. E, se alguém não fosse considerado apto para o desempenho do ministério, este alguém não seria selecionado.

Na Igreja Batista da Esperança, tínhamos o hábito de realizar musicais por ocasião de datas comemorativas, como Natal e Páscoa. Mas, assim como nas demais práticas musicais da igreja, apenas alguns podiam participar dos musicais, pois eram considerados como mais aptos e preparados para tal. Percebia, então, o grande enfoque nos resultados performáticos e a ausência de um caráter formador. Percebia também a grande força com que a “cultura do dom”, há pouco mencionada, influenciava as escolhas e decisões na realização dos musicais da igreja.



Figura 1. Outros musicais realizados na IBE.

Além disso, não havia um grupo que se dedicasse inteiramente a este trabalho. Ao contrário, quando as datas comemorativas se aproximavam, aqueles considerados mais aptos

eram chamados e, ao aceitarem o convite, os ensaios eram realizados num curto espaço de tempo. Por isso também que os considerados como mais talentosos eram sempre convocados e eram sempre os mesmos a participar dos musicais; era necessário encontrar pessoas que já tivessem experiência e que possuíssem um rápido aprendizado, advindo de suas experiências prévias. Eu acreditava, porém, que outros poderiam e deveriam também participar e, conhecendo a maneira com que a Profa. Amélia Santa Rosa se utilizava do teatro musical como ferramenta pedagógica, decidi experimentar seu modo de trabalhar neste contexto. Sabia, contudo, que isto representaria um grande choque inicial com a realidade com a qual a igreja estava acostumada, mas entendi, enquanto educador musical, que esta seria uma maneira de incluir mais indivíduos nas práticas musicais da igreja e que, uma vez que lá não havia uma escola de música, o teatro musical seria uma maneira de se realizar o ensino musical na comunidade.

CAPÍTULO 4 – A CRIAÇÃO DA COMPANHIA DE TEATRO MUSICAL DA IBE E A CONSTRUÇÃO DO MUSICAL

1. A formação do grupo

Para realizar este trabalho, decidi criar uma companhia de teatro musical na igreja, de maneira a formar um grupo que se tornasse o responsável por todos os musicais que viessem a acontecer dali em diante. Então, com o aval do pastor presidente da igreja, fizemos o convite público, em um dos cultos, a todos os que desejassem participar. Foi dito aos presentes que o trabalho aconteceria sem restrição alguma quanto a experiências prévias com música, ao contrário do que antes acontecia.

Nosso desejo, a partir deste momento, era realizar um trabalho de formação do indivíduo, e não uma simples performance artística, mesmo que esta fosse parte do processo como um todo. E foi assim que abrimos a possibilidade de participação a todos, iniciando, então, as atividades com aqueles que desejaram entrar no grupo. E, para nossa surpresa, a maioria dos que se mostraram interessados, que tinham entre 13 e 35 anos, não possuía experiências significativas com música ou artes em geral, o que deu um caráter ainda mais inovador a este trabalho.

Assim, marcamos um primeiro encontro, no qual pretendia fazer uma reunião inicial com aqueles que demonstraram interesse. Na ocasião, apenas seis pessoas se fizeram presentes; era um número bem menor do que os que haviam dito que viriam. Mas, desde o início, as mesmas seis pessoas entendiam e afirmavam que, com o tempo e a devida divulgação por parte de cada um, novas pessoas iriam se interessar pelo projeto, o que procurei estimulá-los a fazer.

Comecei esta primeira reunião pedindo a cada um que falasse livremente o que sabia sobre teatro musical na igreja. Inevitavelmente, muito do que foi dito refletia a maneira como era realizado este trabalho na Igreja Batista da Esperança até então, no que diz respeito à concepção de que apenas os que já possuíam experiências artísticas prévias podiam participar. Expliquei-lhes, então, como a prática geralmente se dá no campo profissional, utilizando-se da seleção de participantes, e comparei com o que era feito na igreja, lembrando os últimos musicais. E, logo em seguida, apresentei-lhes a nova proposta trazida por este projeto de pesquisa: um trabalho coletivo, por meio do processo colaborativo, no qual todos os que desejassem poderiam participar, contribuindo com o máximo que pudessem não apenas nas práticas do canto, da dança

ou da atuação, mas também colaborando na produção como um todo. Perguntei o que eles achavam e se todos estavam dispostos a trabalhar dessa maneira, salientando que haveria necessidade de dedicação e mais tempo do que geralmente se usava no preparo dos musicais em nossa igreja. Todos concordaram com a proposta e ainda se mostraram dispostos a chamar outras pessoas para participar, já que não haveria seleção de participantes.

Também nesta reunião foram definidos os dias e horários de ensaio. Optamos por realizar dois ensaios semanais, cada um com duração de duas horas. Isto exigiria um compromisso maior do que se tinha na preparação de musicais anteriores, mas foi algo totalmente compreendido e aceito pelos participantes.

Outro passo importante para o início deste trabalho foi o convite aos colaboradores, profissionais de outras áreas. Foram convidados uma professora de Artes Cênicas, uma professora de Dança e um professor de Educação Física, sendo todos eles membros da igreja. Tanto a professora de teatro quanto a professora de dança haviam participado de musicais anteriormente, incluindo os já realizados em nossa igreja. O professor de Educação Física, por sua vez, nunca havia feito parte de um trabalho desta natureza. Contudo, ao conversar comigo sobre a proposta, ele, que estava defendendo seu mestrado, cuja pesquisa estava relacionada ao uso do corpo, prontamente se ofereceu para contribuir como pudesse na preparação física dos participantes.

Sendo assim, antes que os ensaios começassem, tivemos uma importante reunião, na qual lhes apresentei o projeto como um todo, expondo-lhes claramente que nossa proposta estava baseada em abordagens pedagógicas, e não meramente performáticas, de maneira que cada ensaio seria considerado como uma aula; esta devia ser a maneira como nós enxergávamos os encontros, os ensaios, desde o planejamento à sua prática. Todos se mostraram bastante receptivos quanto a isto e prontamente iniciamos alguns planejamentos de longo prazo quanto à divisão dos ensaios e do papel que cada um deles desempenharia, enquanto que eu estaria na direção geral do espetáculo. Cada um deles trouxe contribuições mais que significativas, uma vez que o trabalho com o teatro musical é de intensa interdisciplinaridade artística, o que não podíamos ignorar. Por isso, além desta reunião inicial, mantivemos contato quanto às atividades que seriam realizadas ao longo do processo. E assim surgiu a Companhia de Teatro Musical da IBE (maneira como chamamos a igreja entre nós), a CTMIBE.

2. O primeiro mês - workshops

Decidimos que faríamos, inicialmente, um trabalho de base com os participantes. Entendemos que, como muitos nunca haviam praticado atividades artísticas anteriormente, este primeiro mês poderia ser uma oportunidade para que alguns workshops fossem realizados e para que pudéssemos ter aulas iniciais de Música, Artes Cênicas, Dança e atividades de Educação Física. Por isso, concordamos em dividir os encontros do primeiro mês entre cada um de nós, professores, estando a cada encontro focados em duas das quatro disciplinas envolvidas, uma delas a Música. O primeiro encontro, contudo, foi uma exceção. Entendemos ser muito importante motivar os participantes desde o início do trabalho e, como gostaríamos também que mais pessoas viessem a participar, optamos por destinar um momento deste encontro para que cada um dos quatro professores envolvido pudesse realizar alguma atividade com o grupo. Logo, coloquei como objetivo principal deste primeiro contato a exposição do que faríamos ao longo dos três meses de trabalho, de maneira que os alunos pudessem ter uma prévia de cada área com que trabalharíamos e que, ao se sentirem motivados, surgisse neles o desejo de convidar mais pessoas para participar. Durante todo o primeiro mês de atividades, então, tivemos workshops com os professores colaboradores, além de mim mesmo atuando como professor de Música.

Desse modo, consideramos todos os nossos ensaios como aulas, estando divididos em duas partes: um primeiro momento, que contava com exercícios de aquecimento e relaxamento; um segundo momento, no qual se trabalhavam dinâmicas em cada uma das modalidades artísticas. E, pouco a pouco, discutíamos as questões referentes ao que seria trabalhado no musical.



Figura 2. Atividade de integração.

2.1. Conhecendo o grupo

O ensaio foi planejado para estar dividido em quatro partes de trinta minutos: alongamento e atividades de conscientização corporal; dinâmica de integração com música, com trabalhos rítmicos e melódicos; exercícios para conscientização de expressões corporais pela dança; dinâmica com atividade teatral. Orientei cada professor a saber sua sequência de participação, de maneira que não precisássemos de anúncios ou convites para sair de uma atividade a outra; a ideia era que todo o ensaio fluísse de modo contínuo, sem interrupções, para que os alunos não tivessem a sensação de que a aula era "quebrada".

Para a nossa felicidade, tivemos mais pessoas neste primeiro ensaio do que na reunião que eu havia feito com os que ouviram o convite público, realizado no culto de domingo à noite. Isso porque aqueles que estiveram presentes na reunião em muito contribuíram para a divulgação do trabalho, convidando outras pessoas e falando-lhes acerca de nossas propostas de trabalho. Tivemos, então, um pouco mais que o dobro de pessoas que estavam na reunião: agora somando um total de treze integrantes.

Iniciamos o ensaio com um momento de alongamento, conduzido por nosso preparador físico. Este foi um alongamento bem diferente do convencional, aproveitando bastante os movimentos naturais do corpo, saindo um pouco dos exercícios mais conhecidos. O grande foco desse momento foi a consciência corporal. O professor, que pratica a arte marcial Aikido, procurou estimular os participantes ao relaxamento e realizou os exercícios de alongamento de modo a valorizar movimentos que normalmente fazemos em nosso dia a dia. Ele se utilizou de algo muito próximo dos chamados exercícios funcionais, trabalhando o equilíbrio, a postura e a respiração dos alunos.

Este momento foi muito bom, pois todos ficaram bem relaxados e, posteriormente, aquecidos, além de felizes por trabalharem de maneira divertida. Apesar disso, nem todos acharam alguns movimentos tão fáceis de se realizar e, por isso, não conseguiram executá-los, o que foi encarado com bastante naturalidade pelo professor de Educação Física, já que sabia que este trabalho demandaria certo tempo.

Como dinâmica de integração com música, conduzi o grupo num pequeno jogo de canto e coordenação rítmica, com a canção "Perdi Meu Anel", de Beatriz Bedram. Com a turma em círculo, comecei a cantar a canção e pedi que me acompanhassem. Uma vez que todos já estavam familiarizados com ela, ainda em círculo, apresentei-lhes um jogo de percussão corporal

a ser seguido em toda a dinâmica. A seguir, fizemos o mesmo em duplas, depois em quartetos que se alternavam e, enfim, novamente em círculos, fizemos a dinâmica em caminhada circular. Após isto, ainda experimentamos a brincadeira, com dois círculos, um dentro do outro, ambos girando em sentido anti-horário e trocando de duplas. O objetivo da atividade era iniciá-los num trabalho de conscientização e desenvolvimento rítmicos, o que pude perceber ter acontecido através dos desafios que a atividade lhes proporcionou, mantendo-os sempre motivados e interessados a superá-los. O grupo gostou muito da dinâmica e demonstrou boa resposta à atividade, ao evidenciar uma melhora progressiva na execução dos movimentos requeridos e um desejo de que a atividade nunca acabasse.

Logo em seguida, a professora de dança nos conduziu num momento de caminhada pelo espaço. E, à medida que ela dizia um número, havia uma função a ele relacionada: pular, correr, rolar e parar. Com o parar, a professora pediu ao grupo que marcasse as posições em que cada aluno havia permanecido e, a partir delas, gerou quatro posições a serem usadas na composição de passos de dança em duplas. Cada dupla devia aprender os movimentos do outro e, então, apresentar ao grande grupo. Apesar das limitações de alguns, principalmente devido ao fato de que muitos nunca haviam tido aulas de dança antes, todos se saíram bem na atividade, que, graças à sensibilidade pedagógica da professora de dança, não apresentou um grau de dificuldade maior do que os alunos poderiam atingir. Todos também responderam bem a esta atividade, ao se mostrarem igualmente motivados, conforme ocorrera na atividade anterior, além de comentarem abertamente sobre o quanto dançar era divertido, apesar de não tão simples quanto antes pensavam, porém algo bastante acessível, através do esforço de cada um.

O último momento do ensaio-aula foi realizado com o trabalho da professora de teatro. Ela nos conduziu em atividades curtas de interpretação em grupos. A professora solicitou que, divididos em duplas, brincássemos de bola. Primeiramente, escolheu um membro da dupla para estar em posse da bola. Orientou cada um a sentir a textura, a largura e o peso da bola, compartilhando com o colega de dupla, em seguida, as dimensões projetadas no objeto. A seguir, cada dupla poderia fazer o que desejasse e praticar, ainda com a bola imaginária, o esporte que preferissem. E, à medida que cada dupla realizava a brincadeira, a professora de teatro esteve monitorando e orientando as ações, para que os alunos realmente acreditassem estar jogando com uma bola. Depois de certo tempo, ela pediu para que cada dupla apresentasse uma cena esportiva para o grande grupo, de modo que todos pudessem compartilhar as impressões que

tiveram uns dos outros. Dessa maneira, os alunos podiam dizer se acreditaram mais nesta ou naquela dupla, puderam também identificar qual dupla possuía uma bola maior e/ou mais pesada, além de avaliarem conjuntamente a interpretação de cada um. Trabalhando com o lúdico e o imaginário, a professora possibilitou aos alunos grande motivação e o despertamento de interesse no que ainda estava por vir.

Encerrei o momento, então, reforçando a todos que era este tipo de experiências que tencionávamos ter com o decorrer do trabalho e na construção do musical que realizaríamos ao fim do terceiro mês. Por se tratar ainda de uma fase bastante inicial, continuei a encorajá-los a convidar mais pessoas a participar, se assim desejassem. Apresentei-lhes também a ideia, discutida em reunião com os demais professores, de fazermos todo o musical baseado no texto que se encontra no Evangelho de João, capítulo um, do versículo um ao catorze. Esta era uma ideia antiga, outrora apresentada a algumas pessoas da igreja que trabalhavam com musicais, mas que tinha, a princípio, a proposta de ser uma cantata de Natal, e agora seria montada em forma de musical, se assim os alunos concordassem. E, caso concordassem, todos estariam diretamente envolvidos nos processos de criação e construção do musical. Neste momento, contudo, a ideia era que, baseados no texto, pudéssemos, em conjunto, construir o musical a partir das atividades que estaríamos realizando nos ensaios. Todos concordaram com a proposta e se mostraram bastante motivados a convidarem mais pessoas para participar. E todos se despediram já ansiosos pelo próximo encontro.

2.2. Os encontros seguintes

Procuramos seguir as mesmas ideias propostas no primeiro ensaio-aula durante todo o primeiro mês. Outras atividades foram realizadas, mas seguindo sempre a mesma concepção de preparação artística para o grupo, pois entendíamos que isto lhes proporcionaria mais segurança nos momentos de criação do espetáculo, já que estariam expandindo seus conhecimentos artísticos. Por isso, a partir do segundo encontro, demos mais espaço para que os mini-workshops de cada habilidade artística, além das atividades de preparação física, pudessem acontecer. Nestes primeiros encontros, praticamente não tratamos diretamente do musical em si. Propus aos professores convidados que, a cada encontro, um deles tivesse maior evidência e mais tempo para trabalhar, sendo o foco principal daquele momento. Deixei-os livres para trazer o que entendessem como necessário na caminhada inicial de formação artística dos participantes do

grupo. Todavia, em todos estes encontros, procurei sempre fazer uma ou outra atividade musical, uma vez que nosso foco principal neste trabalho é a educação musical e não desejava perdê-lo de vista; além disso, alguns dos ensaios foram dedicados exclusivamente à parte musical, como numa aula de música. Nestas ocasiões, trabalhamos aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos, através de atividades em que tais aspectos estivessem integrados, de algum modo, ao que possivelmente estaria presente no musical, como: divisão de vozes, percussão corporal, dentre outras ações com as quais desejávamos que todos estivessem familiarizados. Portanto, tivemos estas primeiras semanas de pequenos workshops de dança, teatro e um trabalho de preparação física, sempre mantendo as práticas musicais no dia em que um tempo maior seria dedicado aos outros professores.



Figura 3. Atividades de preparação física.

Como de costume na igreja, decidimos, já no primeiro encontro, manter o musical em sua data comemorativa: no Natal. Agora, porém, com uma abordagem bastante diferente, conforme já pontuado. A temática natalina já havia sido decidida, então, bem como o texto bíblico a ser utilizado, mas ainda não se sabia ao certo como abordá-lo. Por isso, desde o princípio, foi pedido

aos alunos que trouxessem ao grupo ideias de todo o tipo, para serem por todos avaliadas. No terceiro encontro, durante os últimos trinta minutos, tivemos um tempo em que dividi os alunos em grupos e pedi que se lembrassem de canções relacionadas ao Natal, já que esta era a temática que iríamos abordar no musical. Dei-lhes cerca de 15 min e, nesse tempo, eles deveriam escolher músicas que já conhecessem para serem apresentadas ao grande grupo. Solicitei-lhes que a apresentação fosse feita com a marcação do pulso das músicas (fosse com palmas, estalar de dedos ou bater de pés), o que, a meu ver, não funcionou muito bem e me fez perceber que o ritmo era algo que deveria ser bastante trabalhado com eles. Percebi que demonstraram certas dificuldades rítmicas e até mesmo de coordenação motora.

As canções escolhidas e sugeridas, no entanto, eram muito semelhantes e necessitariam de nosso auxílio para ampliar e diversificar o repertório do musical. Além disso, todos nós concluímos que elas não tinham relação direta com o texto base do musical (João 1:1-14). Conforme pudemos ver, a fidelidade ao texto bíblico é um dos principais fundamentos da doutrina Batista e, por isso, este cuidado que tivemos com o texto e com o que seria cantado permeou todo o processo de construção do musical. Então, ficamos todos ainda com a responsabilidade de pesquisar músicas que tivessem relação com o texto do Evangelho de João, o que, de fato, nos ajudou a montar e a compor o repertório final.

2.3. Compromisso e assiduidade dos participantes

A princípio, como já mencionado, o número de participantes era bem menor do que o esperado. Mas, com o decorrer das semanas, a partir do convite realizado pelos próprios integrantes já inseridos na companhia, o grupo pôde experimentar um bom crescimento numérico.

Enquanto que na primeira reunião tivemos apenas seis participantes e no primeiro ensaio tivemos treze, nos ensaios seguintes, este número chegou ao ponto de oscilar entre dezoito e vinte participantes. Conseguimos, de fato, cumprir nossa meta de atração de pessoal neste primeiro mês, o que nos deixou muito felizes. Contudo, alguns participantes tiveram dificuldade para manter a assiduidade e isto, pouco a pouco, passou a dificultar a solidificação do trabalho. Desde o princípio, então, encorajei-os a manter o compromisso que assumiram, de modo que o grupo como um todo não fosse prejudicado. Todavia, uma vez que estávamos ainda numa fase inicial de planejamento, procurei ser bastante flexível com os alunos, apenas deixando-lhes

sempre claro o fato de que este primeiro mês seria bastante importante em sua preparação para as práticas a serem desempenhadas no espetáculo.

Uma estratégia que procurei usar foi a repetição, ao menos em parte, de atividades realizadas no encontro anterior. Isso porque, ao verem seus colegas realizando com tanta naturalidade algo que lhes parecia tão complexo, os alunos faltosos percebiam o quanto se prejudicaram com as ausências e se sentiam motivados a não mais perderem os encontros. Nosso grande desafio de pessoal, no entanto, foi lidar com o fato de que nossa igreja possuía um número grande de pessoas que estudavam e/ou trabalhavam no período da noite. E, como os dias escolhidos para o ensaio haviam sido o sábado à tarde e a segunda-feira à noite, tivemos algumas dificuldades com alguns participantes que faziam parte de cursos na segunda-feira. Por essa razão, ao fim deste primeiro mês, tivemos que mudar os horários de ensaio para a terça-feira à noite, juntamente com o sábado à tarde, ainda mantido. A princípio, por termos que, a partir de então, lidar com alguns que trabalhavam e/ou estudavam na terça-feira, ficamos intercalando os horários: numa semana, ensaiávamos na segunda-feira e no sábado, enquanto que, na outra, ensaiávamos na terça-feira e no sábado, sempre mantendo os dois ensaios semanais, com duração de duas horas cada. Todos os ensaios foram realizados no auditório da Igreja Batista da Esperança, local onde ocorreria a apresentação do musical.

2.4 Atividades musicais

Com o passar dos ensaios, pude perceber a evolução dos participantes através das atividades realizadas. Com os workshops de dança, teatro e educação física, foi possível que os participantes se desenvolvessem habilidades de coordenação motora, desenvoltura, expressividade, afinação, manutenção do pulso rítmico, memorização, dentre outras. Isto foi de extrema importância para que pudéssemos dar continuidade ao trabalho.

Neste trecho, irei descrever algumas das atividades musicais que foram realizadas na primeira fase de ensaios. Evidentemente, não será possível descrever todas, mas destacarei algumas que foram mais marcantes durante os ensaios. Estas atividades foram inspiradas nos autores e obras da área de Educação Musical, com os quais procurei me familiarizar durante a pesquisa, tais como “Las Bases Psicológicas de La Educación Musical” (WILLEMS, 1960), por Gramani, em suas obras “Rítmica Viva” (GRAMANI, 2008) e “Rítmica” (GRAMANI, 2010), além do “Método Prince” (PRINCE, 1993) e da obra “O Ouvido Pensante” (SCHAFER, 1992),

ou ainda por Swanwick, no livro "Ensinando Música Musicalmente" (SWANWICK, 2003). E, principalmente, estive seguindo o modelo apresentado por Santa Rosa (2006, 2012), já que com ela tenho trabalhado nos últimos dois anos. Outras leituras, apresentadas no capítulo de fundamentação teórica, também influenciaram as práticas exercidas neste período, mas estas aqui citadas foram as principais. Nem sempre os exercícios e atividades eram exatamente iguais aos propostos por estes autores, mas suas concepções estavam sempre presentes, mesmo quando os exercícios eram compostos por mim mesmo, o que aconteceu na grande maioria das ocasiões.

Tendo como base minha prévia experiência como monitor da disciplina de Percepção Musical, no curso de Bacharelado em Música da UFRN, organizei cada momento que teria com os participantes focado principalmente em um dos elementos básicos da música: ritmo, harmonia ou melodia. Mesmo que todos estivessem presentes em uma ou outra atividade, até porque entendia que não deveríamos seccionar tanto assim o fazer musical, em construção nos alunos, o foco maior do dia estava em um dos elementos. Logo, num dia, o ritmo era muito mais trabalhado, enquanto que, em outro, as alturas sonoras recebiam maior atenção e, ainda neste modelo de trabalho, as noções básicas de harmonia, neste caso, vocal, eram também trabalhadas. Vejamos alguns exemplos.

Em um dos ensaios, pedi que os alunos caminhassem livremente pelo espaço, prática esta bastante comum no meio artístico e que se tornou também rotina entre nós. A esta caminhada eram costumeiramente atrelados alguns comandos de voz que lhes fizessem variar o modo como caminhavam. e, neste ensaio, levei algumas músicas previamente selecionadas e de diferentes estilos. Toquei-as no aparelho de som que usávamos no ensaio e pedi a todos que procurassem caminhar de acordo com o que ouviam. Os estilos selecionados iam desde o jazz ao hard rock e fiz questão de selecionar músicas que demonstrassem uma marcação clara do pulso, já que meu objetivo era iniciá-los na compreensão de pulso, bem como lhes proporcionar a possibilidade de vivenciarem as variações rítmicas através de seus próprios corpos, desenvolvendo o "saber sentir" (SILVA, 2008, p. 73).

A atividade também lhes exigiu preparo físico, uma vez que, quando era tocada uma música de ritmo mais acelerado, a caminhada, muitas vezes, era transformada em corrida. E já pensando nisto, eu havia solicitado ao professor de Educação Física que fizesse apenas um trabalho de alongamento no início deste encontro, de maneira que eles já não estivessem muito cansados ao iniciá-la. A atividade também lhes proporcionou grande crescimento na percepção

do pulso em cada música que ouviam daí em diante. E, posteriormente, quando iniciamos os ensaios das canções que compuseram o repertório do musical, eles demonstraram grande amadurecimento quanto à sua compreensão rítmica.

Em outro ensaio, conduzi o grupo em marcha, realizando um exercício de contagem e marcação rítmica que já havia feito com eles: neste exercício, pedi-lhes que marchassem fazendo uma contagem em voz alta e marcando com palmas ou outro sinal designado os números que fossem escolhidos por mim ou por um dos participantes. Fizemos a contagem do número um ao quatro e do número um ao oito. E, se, por exemplo, fossem escolhidos os números três e sete, eles deveriam realizar um sinal escolhido para a marcação, que podia ser uma batida de palmas, um brado de "hey", um erguer de braços, ou ainda uma combinação de todos os sinais. Através deste exercício, pude auxiliar os alunos numa melhor compreensão quanto às acentuações rítmicas, seguindo alguns padrões apresentados pelo livro "Rítmica" (GRAMANI, 2010, p. 66), adaptando-os à atividade que propus. Pude também iniciá-los no entendimento de algumas fórmulas de compasso, como: as formas binária, ternária e quaternária. Todos se sentiram bastante motivados com a atividade e, à medida que o grau de dificuldade aumentava, a dinâmica se lhes tornava ainda mais divertida.

Logo a seguir, solicitei que todos marchassem cantando a canção "Marcha Soldado". Aproveitei-me da mesma para, munido do violão, conduzir o grupo numa ascendência de alturas, através de modulações, conduzidas pelo violão, de modo que o aquecimento vocal pudesse estar integrado com a prática corporal. Continuei com os desafios de marcação e acentuação rítmica mesmo com as alturas variando e o grupo continuou respondendo positivamente.



Figura 4. Atividade rítmica com a canção "Marcha Soldado".

Realizada em nosso quarto ensaio-aula, outra atividade é também merecedora de destaque. Na ocasião, já havíamos procedido com os aquecimentos corporal e vocal. Para o aquecimento corporal, fizemos uma caminhada com variações de instruções, conforme mencionado em um dos parágrafos anteriores, incluindo números atrelados a toques no chão, agachamentos e saltos. Para o aquecimento vocal, primeiramente, conduzi o grupo em exercícios de respiração, conscientizando-os quanto ao desafio de se manter a calma e o controle respiratórios, mesmo após grande desgaste físico, o que é muito comum na prática de musicais. Comecei, em seguida, a iniciá-los na prática de alguns vocalizes simples, com exercícios de vibração (como o "besourinho") atrelados à ascendência de escalas, arpejos ou pequenas células melódicas, conforme se utiliza bastante no estudo do canto. Isso porque eu havia objetivado o trabalho melódico como o foco principal deste encontro e, através da repetição do que era tocado no teclado, os alunos já dispunham da possibilidade de trabalhar sua percepção melódica, sua afinação e sua memória musical. E, como este era ainda um trabalho em seu início, pude perceber a dificuldade de alguns em seguir a afinação do som de piano, o que procurei corrigir de modo paciente e sem expor as fraquezas individuais de cada um. Ao contrário, procurava me apoiar no auxílio natural que ofereciam aqueles que possuíam mais facilidade e/ou alguma experiência prévia com música, mesmo sendo estes a minoria.

Por essa razão, eu nunca me estendia tanto nos vocalizes, principalmente nesta fase inicial. Nem sempre eu os utilizava e, mesmo quando o fazia, retornava, via de regra, aos aquecimentos integrados a canções populares e de roda, com modulações ascendentes e descendentes. Neste caso, em específico, retornamos à canção "Perdi Meu Anel", já que o foco principal desta atividade não era lhes ensinar uma nova música, e sim realizar um aquecimento vocal eficaz para que o trabalho melódico objetivado pudesse ser melhor atingido.

Isto concluído, tentei fazer com eles uma rápida dinâmica de repetições de células melódicas, mas acabou não sendo tão rápido assim, tomando um pouco mais de tempo que o esperado. Este fato, contudo, não atrapalhou o rendimento geral do encontro. Apliquei, então, as células melódicas a uma caminhada com agachadas progressivas relacionadas à altura de cada nota: quanto mais grave a nota, mais agachados deveriam estar; a nota mais aguda, previamente estabelecida, era representada pela postura em pé. A partir disso, trouxe à tona a discussão sobre as diferentes alturas do som, falando um pouco sobre as concepções de agudo (alto) e grave (baixo) e explicando que eram as variações de altura as responsáveis pela música que

escutávamos. E, então, perguntei-lhes sobre as notas musicais e se todos as conheciam. Apresentei-as, tocando no piano e pedindo que solfejassem ascendentemente e descendentemente, começando, progressivamente, a complicar um pouco, ao quebrar o padrão de ascendência e descendência da escala natural. Fiz isto até que eles não conseguissem mais solfejar as notas. O objetivo era apenas testar um pouco seus limites e, como estratégia de conquista à atividade que iria realizar em seguida, queria que eles se sentissem um pouco confusos. A partir desta confusão, então, tranquilizei-os, tentando descomplicar. Para isso, trabalhei a canção “Dó, Ré, Mi”, do filme “A Noviça Rebelde”.

O filme, cujo título original é "The Sound of Music", é um clássico dos musicais de Hollywood, lançado no ano de 1965. E, por querer inseri-los numa realidade de espectadores e apreciadores de musicais, o que auxiliaria em muito sua prática, decidi me utilizar desta pequena canção, apresentada no filme. É evidente que algumas adaptações referentes ao contexto precisaram ser realizadas, pois, no filme, por se tratar de uma ficção, tudo é feito num ritmo mais acelerado. Em nosso grupo, porém, precisamos tomar um pouco mais de tempo.

Primeiramente, eu mesmo entoei a canção e, assim como acontece no filme, repeti-a algumas vezes, de maneira que os alunos pudessem aprendê-la pela imitação. Dentre eles, poucos conheciam o filme, ao menos de ouvir falar, e apenas uma aluna se lembrava da canção. Por isso, esta foi uma atividade interessante para eles, que se mostraram, inicialmente, bastante motivados. Mas, à medida que busquei dificultar um pouco mais, responsabilizando cada participante e, posteriormente, duplas ou trios, por cada nota da escala natural, pude perceber as limitações de afinação de alguns. E, tendo em vista que tivemos um número significativo de faltosos neste dia, o que dificultou um pouco a etapa final da atividade, não me estendi por demais, procurando mantê-los motivados e ainda interessados no ato de cantar, o que acredito que consegui preservar ao longo de todo o processo.

Finalmente, uma última atividade que gostaria de citar neste período inicial de trabalho, foi uma dinâmica proposta pela obra "O Ouvindo Pensante", na qual Schafer estimula a percepção sonora de seus alunos através da atenção ao silêncio (SCHAFER, 1991, p. 124). Dela me utilizei no momento inicial de um dos encontros, logo após o relaxamento, conduzido pelo professor de Educação Física. Adaptei a dinâmica à nossa realidade e pedi que todos se deitassem no chão e parassem um pouco apenas para ouvir os sons ao seu redor. Após alguns minutos, pedi que listassem ao grupo o que tinham escutado. Os relatos foram progressivamente se somando, uma

vez que, excluindo-se os sons mais básicos, listados por todos, os alunos foram se diferenciando nos maiores detalhes percebidos. Com isto, tivemos uma boa discussão quanto à concepção de silêncio, já que, por mais que tentássemos atingi-lo, sempre ouvíamos algo. Estimulei-os a entender, então, que, ao buscarem a percepção do silêncio, eles iriam também perceber ainda melhor os sons emitidos, o que contribuiria significativamente em seu fazer musical.

Desse modo, estive sempre seguindo alguns padrões nas atividades realizadas. E, gradativamente, dificultava o que havia sido feito em encontros anteriores, sempre estimulando os alunos a avançarem um pouco mais. Muitos exercícios foram propostos num formato de imitação rítmica e melódica, inicialmente liderado por mim, mas, posteriormente, liderado por cada um dos alunos. Desse modo, estimulava sua criatividade, já que compunham as células rítmicas a serem utilizadas. Em outros casos, a livre improvisação também lhes era proposta, permitindo que se expressassem através da percussão corporal. Os alunos ainda puderam realizar experiências de improviso cantado, sempre no formato de círculo, trazendo consigo as vivências que possuíam. E todo este modo com que trabalhamos foi utilizado não apenas no primeiro mês, mas ao longo de todo o tempo que tivemos. Porque, na medida em que ensaiávamos mais cenas ou músicas, mais colocávamos em prática o que fora aprendido com as atividades. Portanto as atividades foram ainda mantidas até à fase final de ensaios, mesmo que um tanto reduzidas em sua duração e apenas utilizadas no momento de aquecimento do grupo. O importante era que o aprendizado dos alunos se mantivesse como a prioridade do trabalho, fosse através das atividades musicais, fosse através da prática do que estava no roteiro do musical.

2.5. Definição do roteiro

Era costume na Igreja Batista da Esperança que o roteiro fosse escrito por uma jovem da igreja, que é graduada em Comunicação Social e que nutre grande paixão por ter ideias em geral, o que incluía os musicais da igreja. E, para não romper totalmente com esta prática, o que entendemos ser bastante positivo, convidamos esta jovem inúmeras vezes para fazer parte do grupo. Ela, porém, apesar de já ter participado de outros musicais durante sua infância e adolescência, afirmou que gostaria apenas de ajudar na composição do espetáculo, o que já vinha fazendo nos últimos anos. Sendo assim, ela esteve presente em praticamente todos os ensaios, observando tudo e nos ajudando com ideias e sugestões.

Considerando, então, a escolha do texto de João 1:1-14, concordamos todos em permitir que ela fosse, pouco a pouco, escrevendo o roteiro, de acordo com o avanço das atividades por nós realizadas. Conteí-lhe acerca da ideia original de representar todo o texto citado, que por si só, já é bastante poético, mas não lhe impus restrição alguma além da fidelidade ao texto. Por ser também teólogo e atuar como pastor auxiliar na Igreja Batista da Esperança, era inevitável que tal responsabilidade recaísse sobre mim, mesmo se tratando de um trabalho artístico que realizávamos, pois todos já estavam bastante habituados à minha supervisão e liderança neste sentido. E, por possuir alguns conhecimentos históricos acerca da composição do Evangelho de João e sobre a vida do apóstolo, pude também contribuir com informações pertinentes ao contexto e que nos serviram de auxílio na composição do roteiro.

3. O segundo mês - construção do musical

Foi no segundo mês que o musical atingiu seu formato final, pois a composição do roteiro do musical foi concluída. Foi nele que as músicas puderam ser aprendidas pelos participantes e que as principais decisões foram tomadas. Foi também neste período que chegamos às mudanças definitivas em nosso elenco, o que, enfim, nos permitiu dar início aos ensaios do musical em sua formatação final.

Entretanto, era necessário que tudo isto fosse realizado de maneira a sempre priorizar o processo de formação dos indivíduos, envolvidos na composição deste espetáculo de teatro musical na igreja. Era preciso que todas as ações fossem realmente consideradas como parte integrante de um processo de educação musical, alicerçadas sobre os referenciais teóricos aqui propostos e que estivessem sempre atentas aos interesses dos educandos. Não era porque estávamos preparando um espetáculo performático que deveríamos simplesmente conduzir os membros do elenco como instrumentos a serem utilizados por quaisquer diretores. Não era este o objetivo inicial deste trabalho. Logo, precisei constantemente mediar todas as ações do processo, cuidando para que nem mesmo eu privasse os alunos de sua constante voz ativa. Como compositor e arranjador, seria muito mais natural, talvez, que eu apenas fizesse tudo e apenas desse as instruções de execução ao elenco, o que, tendo em vista o contexto em que se encontravam, seria-lhes também muito mais natural. Contudo, preciso reiterar que, de fato, não era este o objetivo proposto e me esforcei ao máximo para dele não me desviar.

3.1. O formato dos ensaios

A partir do segundo mês, os ensaios continuaram sendo divididos em duas partes, mas com focos um pouco diferentes. Na primeira parte, continuamos realizando exercícios de aquecimento e integração, de maneira a manter a rotina de ensino das modalidades artísticas, além de prepará-los um pouco melhor para a execução do musical. Era por meio do aquecimento que a criatividade, expressividade e as habilidades artísticas dos integrantes do grupo eram desenvolvidas, de maneira alegre, descontraída e interdisciplinar, sempre no formato de círculo. Este formato, defendido por White (1999), garante que cada pessoa é igualmente importante, o que contribui para que se mantenha distância de qualquer tipo de hierarquia entre os participantes (WHITE, 1999, p. 55). Por isso, todos os participantes se sentiam iguais em todo o tempo.

Na segunda metade do ensaio, por sua vez, começamos a trabalhar mais diretamente no processo de construção do musical. Para isto, era sempre dada aos participantes total abertura, de maneira que opinassem e sugerissem algo quando assim desejassem. Eles eram também constantemente estimulados a compor, fosse por meio de dinâmicas de improvisação ou por meio de atividades em grupo, de maneira que alguns arranjos, sequências e muitas outras coisas foram construídas de modo tão conjunto nestas atividades que jamais conseguiremos apontar um único compositor (conforme veremos ter acontecido na construção dos arranjos de percussão corporal). E, para mantê-los sempre motivados, procurei intercalar os ensaios de repertório com os ensaios cênicos, de maneira que ambas as partes do espetáculo fossem juntamente construídas e tais habilidades juntamente desenvolvidas neles.

Tudo isto foi realizado por buscar realmente considerar cada encontro como uma aula de música, entendendo que uma aula de música “será um local onde as principais atividades de compor-ouvir, executar-ouvir e apreciar-ouvir acontecerão em relação à música em um âmbito cultural amplo o suficiente para que os alunos se conscientizem de que eles têm um ‘sotaque’” (SWANWICK, 2003, p. 54). E, assim, pouco a pouco, o musical ia ganhando forma.



Figura 5. Atividades musicais diversas.

3.2. O roteiro em sua forma final

Uma vez iniciado o trabalho de escrita do roteiro, realizado pela jovem mencionada quando tratamos do primeiro mês, dei minhas contribuições, conforme também citado no mesmo subitem. Historicamente, sabe-se que o apóstolo João teve um discípulo, chamado Policarpo, bastante conhecido na História da Igreja e que veio a se tornar o bispo de Esmirna (FOXÉ, 2005, p. 27). Ele, por sua vez, teve um discípulo, chamado Irineu, que também se tornou conhecido como um dos pais da Igreja. Ambos são citados como as principais fontes que atestam a autoria joanina do Evangelho. É através dos relatos destes homens que os historiadores advogam que João, chamado "o apóstolo a quem Jesus amava", escreveu o referido Evangelho (HALE, 1983, p. 100-104) . Repassei, então, tais informações à roteirista e foi baseada nelas que todo o roteiro foi escrito.

Todo o musical estaria ainda baseado no texto de João 1:1-14, mas, seguindo um modelo já proposto pela roteirista, ficou decidido que retrataríamos, a princípio, uma possível conversa

entre Policarpo e o ainda jovem Irineu, os dois aclamados pais da Igreja. Nesta conversa, Policarpo estaria lendo o primeiro capítulo do Evangelho escrito por João, que, antes de morrer, havia sido seu mestre. Pouco depois, chegariam também outros discípulos, a quem a leitura comentada do texto continuaria sendo realizada. E, à medida que Policarpo fazia a leitura e que os discípulos o questionavam sobre algo e/ou algum comentário adicional era feito, o que era falado estaria sendo retratado em outro plano, conforme se pode ver no roteiro (ver ANEXO número a ser inserido).

Outros acontecimentos, retratados por outros Evangelhos, foram também acrescentados, através de lembranças de Policarpo ou dos demais discípulos, já que, em seu tempo, os quatro Evangelhos já haviam sido concluídos (HALE, 1983, p. 106), mas sempre tendo como ponto de partida o Evangelho de João, base principal do musical. E era a partir desta conversa entre Policarpo, Irineu e os demais jovens discípulos que as músicas escolhidas seriam cantadas, fosse por Policarpo, por um dos discípulos, ou por qualquer outro membro do elenco que estivesse em cena.

Como tudo o que fizemos, este roteiro foi também apresentado ao grupo, a fim de saber se o aprovariam ou não. A todos, sem exceção, foi dada a oportunidade de realizar sua leitura, já que puderam levar para casa a primeira versão do roteiro. Além disso, fizemos uma leitura do mesmo em um dos ensaios. Então, após algumas pequenas revisões posteriores a esta primeira leitura e após o aval de todos, o roteiro adquiriu sua forma final, sendo, então, novamente repassado ao grupo para as devidas e necessárias memorizações de falas, entradas e de outras ações envolvidas.

3.3. Reestruturação do elenco e da equipe

Após uma série de tentativas de mudança de horários de ensaio, dentre outras ações presentes em nosso primeiro mês, percebemos que algumas pessoas ainda continuavam faltando aos ensaios, o que passou a chatear alguns participantes. Sempre estimulando cada um deles a ter um pouco mais de paciência, afirmando que trabalhar em grupo trazia consigo algumas dificuldades como esta, conscientizei-os também que, com o avançar das semanas, o dia da apresentação se aproximava e algumas escolhas definitivas precisavam ser realizadas e algumas atitudes deveriam ser tomadas. Procurei ouvi-los quanto a isso tudo e aqueles mais assíduos, que eram a maioria, passaram a solicitar que os faltosos fossem retirados do grupo. Mesmo que um

ou outro se sentisse um pouco pesaroso quanto a isto, ainda assim apoiavam tal decisão, uma vez que algo precisava ser feito. Sugeri ao grupo que estabelecêssemos um número limite de faltas daí em diante, de maneira que se pudesse observar aqueles que estavam realmente comprometidos com o trabalho. Além disso, escolhemos definitivamente os dias e horários de ensaio de acordo com aqueles que eram mais assíduos. E, por causa disto, inevitavelmente, experimentamos algumas perdas.

Alguns deixaram o grupo por motivos de força maior, o que me tranquilizava por saber que não era por falta de motivação pelo modo com que o trabalho estava sendo conduzido. Um participante, por exemplo, estava com a esposa grávida e, por se tratar de uma gravidez que requeria alguns cuidados a mais e sua esposa não ter com quem ficar nos horários de ensaio, ele, mesmo desejando muito continuar, não pode permanecer conosco. Duas outras participantes queriam muito fazer parte da companhia e, por isso, aceitaram prontamente o convite, mas precisaram realizar viagens que não podiam ser canceladas e, desse modo, por não estarem presentes na semana do espetáculo, não poderiam estar conosco. Além destes, mais dois participantes deixaram o grupo. Estes, porém, sem apresentar justificativa alguma, ao menos não naquele momento. Posteriormente, ficamos sabendo que, na verdade, estavam sem disponibilidade de tempo, mas não se sentiram à vontade para dizer, pois queriam continuar. Então, por causa destes desfalques, experimentamos uma série de incertezas e temores por parte dos integrantes da companhia, o que procurei sanar, sempre com palavras de ânimo e de motivação, mostrando-lhes que eram, sim, capazes de realizar o musical.

Por esta razão, eu mesmo precisei entrar no elenco, para interpretar João Batista, já que aquele que o faria acabara de deixar o grupo. Entretanto, por ser o diretor geral e o compositor da música a ser cantada nesta cena, eu já conhecia o texto e a música e todos entendemos ser esta a decisão mais sábia no momento, já que não precisaríamos mudar ninguém de papel faltando pouco mais de um mês para o dia da apresentação. Com a saída deles, tivemos que alterar um pouco o roteiro em coisas simples, como diminuir o número dos discípulos de João Batista, mas não experimentamos grandes danos. Alguns atores que tinham personagens que apareciam apenas em uma cena, entraram novamente, em cenas posteriores e com outros personagens, sem causar dano algum a suas atuações no musical, já que eram momentos bem distantes um do outro. Além disso, por se tratarem de falas curtas, a tarefa se tornou mais fácil de se realizar

neste pouco tempo e, com isto, estes integrantes do grupo ficaram ainda mais motivados, por terem tido sua participação expandida.

Tivemos ainda alguns outros problemas, referentes aos professores colaboradores, na verdade, referentes às duas professoras: de teatro e de dança. A professora de dança, ainda no primeiro mês, foi selecionada para participar de um grande espetáculo teatral de nossa cidade, sendo oficialmente contratada por um projeto apoiado pela Prefeitura Municipal de Natal. Por essa razão, com o passar das semanas, os horários de ensaio deste espetáculo, que também seria apresentado no período natalino, entraram em choque com os nossos.

Por conseguinte, tivemos que reduzir o número de coreografias que pretendíamos ter no espetáculo, ainda construindo, em conjunto, as poucas que decidimos manter. Optei por permitir que os alunos se utilizassem de movimentos mais espontâneos nas cenas e durante as músicas e, através destes movimentos, fizemos os movimentos coreográficos utilizados. Apesar de terem ficado muito mais simples do que seriam, caso a professora de dança tivesse continuado em nosso meio, fiquei satisfeito por poder ver que isto não abalou a motivação e a confiança de todo o elenco, além de também contribuir para que crescessem em perseverança e superação, o que veremos melhor no capítulo sobre os resultados.

A professora de teatro, por sua vez, também teve de se afastar por questões de complicação na gravidez. Do ponto de vista do espetáculo, porém, tínhamos um novo problema: quem conduziria os ensaios de cena? Pensamos um pouco sobre convidar uma outra pessoa para esta tarefa, mas não encontramos alguém que nos fosse satisfatório, principalmente pela ligação que já havíamos conquistado enquanto grupo e por entender que qualquer pessoa que chegasse a nós naquele momento estaria um tanto deslocada, por não estar conosco desde o início do processo. E foi assim que, mediante a aprovação de todos, precisei assumir também a direção cênica do musical.

Por outro lado, minha responsabilidade aumentara consideravelmente, mas pude ainda contar com o auxílio da roteirista, sempre presente nos ensaios de cena e que já estaria auxiliando a diretora, como havia feito nos outros musicais da igreja. Desse modo, pude ter companhia no desempenho desta tarefa durante todo o segundo mês e parte do terceiro.

Com o passar do tempo, pudemos ver que cada dificuldade que surgiu contribuiu bastante para o desenvolvimento de todos no grupo, mesmo que, no princípio, desestabilizasse um pouco alguns. Assim, vimos que a saída daqueles participantes que tanto faltavam aos ensaios, na

verdade, trouxe grandes benefícios e grande melhora ao grupo e ao rendimento que demonstraram daí em diante. E, aos poucos, tudo foi melhorando e se reestabilizando, conforme veremos no terceiro mês.

3.4. Preparação do repertório

Para ensinar as músicas que estariam no musical, sendo as mesmas autorais ou não, seguimos sempre o mesmo padrão. Primeiramente, eu mesmo cantava a música a ser ensinada, a fim de apresentá-la aos que não a conheciam, procurando também ouvi-los quanto ao que acharam de cada canção; era também assim que decidíamos se tal música estaria ou não no repertório final do musical. Em seguida, parte por parte, cantava apenas a melodia e, posteriormente, inseria as palavras, o que dependeria muito do tamanho da letra a ser ensinada. Contudo, o que era sempre predominante era o fato de que todas as canções eram ensinadas a partir da imitação e da repetição de células e/ou frases musicais. Em seguida, estrofes eram apresentadas separadamente, para que, enfim, toda a música pudesse ser aprendida por todos por inteiro.

Este padrão de ensino de músicas se repetia por todo o processo e só após todos terem aprendido qualquer das músicas utilizadas no espetáculo é que, então, definíamos se haveria algum solista, a sequência utilizada na canção, dentre outras decisões importantes. Era após isso tudo que era iniciado também o trabalho de harmonização vocal das músicas utilizadas, sempre seguindo o mesmo modelo acima, trabalhando parte por parte, em imitação e permitindo que todos ouvissem e até mesmo cantassem as partes uns dos outros. Começávamos sempre com o uníssono, de maneira que todos fixassem bem a melodia principal. Desse modo, todos estavam sempre inseridos em todo o processo e cientes de tudo o que todos faziam. Além disso, esta era uma maneira de retomar uma canção ensinada em ensaios anteriores sem que o ensaio se tornasse repetitivo, uma vez que a cada ensaio tínhamos uma informação nova a ser aprendida. E isto também contribuía para um melhor aprendizado da música ensaiada. Seguimos este padrão durante todo o segundo mês e boa parte do terceiro.

Como sugestão concorde de minha parte e de mais alguns participantes, havia surgido um hino pertencente ao Cantor Cristão (hinário utilizado em muitas das chamadas "igrejas históricas"), chamado "Nasceu o Redentor", que é bastante cantado no período natalino. Por se tratar de um hino bastante tradicional, os mais antigos na igreja já o conheciam, enquanto que os

mais jovens, tanto em idade quanto em tempo de igreja, jamais o tinham ouvido e isso tudo precisou ser considerado em sua preparação.

Por conseguinte, ensinei-lhes a melodia, a princípio, e, enfim, cantei-a com a letra. Este é um hino de melodia bastante simples, com quatro estrofes, de mesmas notas, e que são repetidas, intercaladas com o refrão, sempre igual. Esta foi a razão pela qual lhes apresentei primeiramente a melodia do refrão, a fim de que aqueles que não o conheciam pudessem ser já integrados aos demais, que conheciam ao menos um pouco as estrofes. Sempre iniciava os versos trabalhando com repetições e imitações da melodia e, então, cantando com todos juntos. Ao fim deste ensaio, todos sabiam cantá-la em uníssono.

Com o tempo e com as definições referentes ao roteiro, novas sugestões de músicas foram surgindo. As canções "Desde O Princípio" (do grupo Vencedores por Cristo) e "Nasceu O Salvador" (do grupo Turma do Printy), que se tornaram, respectivamente, a primeira e a segunda música do espetáculo, foram, então, sugeridas. Ambas são já conhecidas no cenário musical cristão do Brasil e ambas fizeram parte de espetáculos de musical: a primeira, nos anos 80 e a segunda, nos anos 90. Eu mesmo pude presenciar e participar de apresentações com ambas. Elas foram escolhidas por possuírem profunda relação com o texto do Evangelho de João. A maneira como seriam cantadas é que era ainda desconhecida, o que novamente reforçou nossa maneira de ensaiar cada canção: todos aprendiam a música como um todo e apenas posteriormente tomávamos decisões quanto ao que fazer com ela.

Assim, a primeira canção ensaiada por nós e que fez parte do espetáculo foi "Nasceu O Salvador". Isso porque, apesar de já termos iniciado as atividades com "Nasceu O Redentor", decidimos que ela não mais faria parte do musical; nem todos gostaram tanto assim da ideia de cantá-la ao final e, após certo tempo de indefinições, concordamos que ela não estaria no repertório final. Logo, "Nasceu O Salvador" se tornou a primeira música ensaiada.

Para ela, seguimos novamente o mesmo padrão apresentado em "Nasceu O Redentor" e que serviu para todas as outras canções do musical, o que faço questão de pontuar. Pela facilidade com que os participantes a aprenderam, ainda no primeiro ensaio, comecei a experimentar com eles harmonizações a duas vozes, dividindo homens e mulheres para cada uma delas. Testamos também pequenas partes do refrão no formato de cânone, seguindo ainda a divisão de homens e mulheres. Todos gostaram desta diversidade, mas não conseguimos tomar uma escolha definitiva neste primeiro ensaio. Isto era algo que, na verdade, nunca fazíamos, já

que preferíamos amadurecer um pouco mais as ideias e sugestões. No caso de "Nasceu O Redentor", escolhemos o que fazer definitivamente, apenas na primeira semana do terceiro mês de atividades: cada pessoa envolvida na cena cantaria um verso das estrofes e, no refrão, todos estariam juntos em duas vozes: um naipe masculino, fazendo a melodia principal e as mulheres fazendo uma outra voz, num intervalo de terça ou quarta acima.

A música seguinte a ser ensinada foi uma melodia criada por mim para o versículo onze do texto. Como alguns integrantes do musical já haviam assistido ao filme "Les Misérables", surgiu a ideia de que fizéssemos ao menos parte do espetáculo com o próprio texto musicado, já que gostaram deste formato. E, assim, apresentei-lhes a ideia de que, em determinado momento da leitura do texto de João, o texto que Policarpo estivesse lendo fosse cantado. Por isso que os versículos onze, doze e treze, ao invés de simplesmente lidos, foram cantados no musical. Contudo, a princípio, ensaiamos apenas o versículo onze, que diz: "Veio para o que era Seu, mas os Seus não O receberam" (João 1:11).

Seguindo o padrão das dinâmicas realizadas no primeiro mês, conduzi o grupo numa série de jogos rítmicos de imitação, desta vez, no compasso de seis por oito. Isso porque desejava variar um pouco a vivência rítmica que possuíam, já que, na maioria das vezes, trabalhávamos com os compassos binário e quaternário e, poucas vezes, com o terciário. A partir destes exercícios, em círculos, surgiram muitas células rítmicas diferentes. Posteriormente, disse-lhes que tinha a intenção de utilizar algo semelhante nesta pequena música do repertório, o que fizemos através da percussão corporal.

Após este breve aquecimento rítmico, cantei para eles o versículo onze, conforme a melodia composta, seguindo sempre o formato de imitação, até que todos a aprendessem. Em seguida, dividi o grupo em dois, e conduzi algumas brincadeiras com cânones, grupos mistos em naves diferentes, homens e mulheres em naves diferentes, dentre outras formações. Aproveitei para experimentar diferentes harmonizações a duas e até mesmo a três vozes, ensinando o que cada naipe devia fazer na presença de todos os demais e contando com a ajuda daqueles que apresentaram mais facilidade em memorizar vozes diferentes. Pude perceber que o grupo se divertiu bastante e, à semelhança do que ocorreu com "Nasceu O Salvador", muitas ideias diferentes surgiram a partir da atividade. Isto nos fez pensar um pouco em encontros seguintes, até que concluímos que a peça seria executada novamente em dois naves: um masculino e o

outro feminino, juntamente com a percussão corporal, composta pelos próprios alunos durante um dos ensaios.

Ao observar o texto do Evangelho, percebemos que, no versículo cinco, o autor se dedica a falar do profeta João Batista. Por isso, mesmo antes de o roteiro estar totalmente pronto, decidimos que deveríamos incluir esta personagem no musical. E, por conhecer também outros textos bíblicos que tratavam acerca do profeta, bem conhecíamos seu perfil de humildade e de simples preparação para a chegada do Rei, conforme apresentado pelo próprio Evangelho de João. Logo, pensamos que uma das cenas poderia ser realizada por João Batista cantando sobre o fato de não ser digno de sequer atar as sandálias do Cordeiro de Deus, além de afirmar ser aquele que viria apenas para preparar o caminho de entrada para o ministério de Jesus, conforme predito pelo profeta Isaías. Por isso, então, compus a canção "Voz do que Clama", para ser interpretada pelo ator que faria João Batista. Todos puderam aprender esta canção, principalmente seu refrão, já que não sabíamos ao certo quem interpretaria os discípulos de João Batista, aos quais ele cantaria este solo, sendo posteriormente seguido por eles no refrão.

Infelizmente, o ator que possivelmente iria interpretá-lo foi um dos que havia deixado o grupo e eu mesmo precisei atuar como o profeta, cantando sua música. Juntamente comigo, cantaram o refrão três integrantes escolhidos para serem os discípulos de João, que com ele conversavam na ocasião. Para esta canção, considerando as vivências musicais de cada um dos três atores que fariam os discípulos de João, optamos por realizar um arranjo vocal em uníssono mesmo, o que serviu bem à proposta da música e da cena em questão.

Com o roteiro já estruturado, todas as escolhas de repertório que precisamos tomar se tornaram muito mais fáceis, pois todos já possuíam um olhar sobre todo o texto e para onde o roteiro iria conduzir cada personagem e a partir de que cada canção seria entoada. Por essa razão, definimos que a primeira música na sequência do espetáculo, "Desde O Princípio", que apresenta Jesus como o Verbo, conforme escrito no primeiro versículo, deveria ser cantada pela personagem Policarpo, já que era ele quem iniciava a leitura do texto. Apenas com o início dos ensaios cênicos é que decidimos que, no refrão final, a personagem Irineu deveria também cantar, mesmo que em uníssono.

A próxima música a ser aprendida pelo grupo foi aquela que encerraria o musical: "Ele Nasceu pra Morrer". A partir dos rumos que o roteiro tomou, em suas falas finais, percebemos que a grande mensagem passada era a de que Cristo havia vindo a este mundo para morrer.

Seguindo esta ideia, compus, então, esta canção, ensinando-a nos mesmos moldes em que as demais foram ensinadas, como tenho frisado. No que diz respeito aos arranjos, definimos que seria cantada por todos, já que queríamos um maior impacto sonoro, por se tratar da última música do espetáculo. Nela, também nos utilizamos da percussão corporal, de modo semelhante ao que ocorrera em "Veio para o que era Seu": preparei o grupo com exercícios rítmicos de integração, em círculos, e pedi-lhes, então, que fossem apresentando suas ideias. Além disso, trabalhamos com uma harmonização a três vozes no refrão, de maneira a também causar um impacto sonoro maior.

Todavia, procurei ter o cuidado de não forçar os participantes da companhia além daquilo que estava a seu alcance, mesmo que os estivesse sempre estimulando a superar seus próprios limites. Mas, por se tratar de um trabalho inicial de educação musical na vida da grande maioria do grupo, muitos arranjos em uníssono ou em apenas duas vozes foram utilizados, de maneira que todos pudessem executá-los de modo confortável, desenvolvendo seu próprio discurso musical, uma vez que as escolhas eram por eles tomadas.

Como surgiu a ideia de se realizar uma cena com a visita que fez Isabel a sua prima, Maria, entramos no contexto em que o cântico de Maria seria entoado. A roteirista da companhia nos sugeriu que, à semelhança do que ocorrera com os versículos onze, doze e treze do texto de João, estes versículos fossem também musicados. Contudo, como não haveria tempo suficiente para compormos tal melodia em conjunto, o que era por mim tencionado, optei por não musicá-lo eu mesmo, já que queria aumentar a participação de todos os integrantes cada vez mais. É válido lembrar que, antes deste trabalho, a participação do elenco nas decisões referentes ao musical era muito pequena ou até inexistente. Por isso, optei por apresentar ao grupo uma canção já existente, cujo título era exatamente "O Cântico de Maria", do grupo Adoração e Vida. Ninguém a conhecia, mas, uma vez apresentados a ela, todos se agradaram de seu conteúdo textual (literalmente o texto bíblico) quanto de sua melodia e arranjos (preservamos os arranjos originais do grupo que a interpreta). Então, à atriz que interpretaria Maria, coube a tarefa de realizar o solo desta canção.

Por fim, foram ensaiadas com o grupo mais duas outras músicas do repertório: o texto dos versículos doze e treze, musicado por mim mesmo e outra composição de minha autoria, "Só Quem Recebe A Jesus", composta de modo semelhante ao que ocorreu com a última música do espetáculo: partindo de uma ideia do roteiro. Para esta canção, contudo, optamos por usar

novamente um solo do ator que interpretou a personagem Policarpo. Esta e outras escolhas semelhantes me surpreenderam um pouco, visto que imaginava que os participantes fossem desejar possuir cada vez mais solos e/ou participações nas músicas. Entretanto, mesmo sendo lhes dada total abertura quanto a isto, eles próprios optavam por um ou outro integrante do grupo, que, segundo a opinião dos integrantes, estava mais preparado para a tarefa. Tal fato me chamou a atenção pelo alto nível de humildade e companheirismo demonstrado pelo elenco. Eles reconheciam tranquilamente e publicamente que determinada pessoa desempenharia melhor tal função e, pensando no espetáculo como um todo, não se sentiam preteridos ao preferir que, novamente, a personagem principal fizesse o solo de mais esta música. E assim foi, então.

3.5. Cenas e personagens

Todas as cenas, com exceção de apenas duas, foram ensaiadas durante o segundo mês. Seguimos, porém, alguns passos importantes antes de subir ao palco para ensaiá-las por completo do início ao fim.

Em primeiro lugar, fizemos a leitura do roteiro em conjunto. Distribuímos as personagens entre os participantes, através de perguntas abertas sobre quem deveria fazer qual personagem. A princípio, fizemos escolhas rápidas, apenas para que todos se familiarizassem com o roteiro. E a cada vez que fazíamos a leitura, eu pedia que algumas trocas de personagens fossem realizadas. Fomos testando diferentes formações, de maneira que todos pudessem ver os diferentes desempenhos de cada um em cada papel.

Após algumas leituras, fui pedindo sugestões a todos quanto a que personagem cada um deveria interpretar. E, naturalmente, todos se expressaram quanto a suas preferências. Algo que me chamou a atenção foi o fato de todos demonstrarem grande maturidade neste quesito. Pudemos perceber que todos estavam empenhados em fazer o melhor para o espetáculo, de modo que, mesmo que isto representasse menor participação de si, para que outro atuasse um pouco mais, todos se mostraram dispostos a fazer o melhor para o conjunto.

De modo semelhante ao que aconteceu com a escolha dos solos e arranjos vocais, na escolha dos personagens, este altruísmo também se fez presente. Um bom exemplo disto foi a escolha do ator que faria Policarpo, personagem principal. Todos, sem exceção, escolheram o mesmo jovem, pois reconheciam que ele, ao seu ver, interpretaria melhor a personagem, por já possuir experiência em outros musicais (era um dos poucos em tal condição), uma vez que

Policarpo seria aquele com mais falas e mais solos musicais. A princípio, temi que a outros não fosse dada a possibilidade de encarar o desafio de interpretar Policarpo, mas, ao deixar que o grupo escolhesse, pude ver que tal escolha lhes parecia mais que natural e que, de fato, não gerou quaisquer sentimentos negativos dentro do elenco. Todos ficaram realmente felizes e satisfeitos com tal escolha, o que também ocorreu com os demais personagens.

Com a escolha e divisão de personagens realizadas, passamos a ensaiar cada cena separadamente, já pedindo a todos que se esforçassem por memorizar seu próprio texto. Então, em cada encontro, logo após o momento inicial de aquecimentos, ensaiávamos uma ou duas cenas, atentando a cada pormenor necessário. E isto era sempre realizado com a mesma concepção que procuramos ter ao longo de todo o processo, entendendo que este trabalho estava voltado para a formação dos indivíduos envolvidos. E era por causa disto que me empenhava constantemente em ouvir suas ideias e sugestões também nas escolhas cênicas, mesmo entendendo que, em algum momento, como mediador e diretor geral, eu precisaria conscientizá-los sobre a necessidade de se realizar escolhas definitivas à medida que o tempo avançasse.

Todas as cenas, de algum modo, estavam bastante ligadas às músicas que seriam cantadas. E, por isso, vez ou outra, foi preciso cantar ao menos um trecho de alguma canção para que as entradas e/ou saídas fossem passadas, mas o foco principal neste momento era a cena propriamente dita. Foi por isso também que duas das cenas, que eram praticamente musicadas por completo, referente aos versículos onze, doze e treze do texto, precisaram ser passadas apenas nos ensaios gerais, pois dependiam bastante do instrumental e das melodias devidamente aprendidas.

As primeiras cenas ensaiadas foram as que se referiam aos cinco primeiros versículos do texto. E, apesar de elas envolverem apenas metade do elenco, já que os demais só atuavam nas cenas seguintes, todos estiveram sempre presentes, a fim de que, mesmo fora de cena, pudessem também contribuir quando e como desejassem, fazendo parte de todo o processo. Acreditei que, talvez, isto fizesse com que os participantes que não estivessem em cena se desmotivassem ou perdessem o interesse naqueles ensaios em que não estavam atuando. Ao contrário, contudo, todos se mantiveram motivados, o que contribuiu ainda mais para a eficácia deste trabalho. E assim foi em todas as cenas ensaiadas.

Para as cenas destes primeiros versículos, era necessário que Policarpo, Irineu e os demais discípulos (eram três, além de Irineu) estivessem bastante sincronizados nas entradas e

saídas e, por isso, tomamos certo tempo para deixar este primeiro bloco, composto por três cenas, devidamente preparado. Para que não ficássemos apenas nelas, intercalamos um pouco com as duas cenas seguintes, pertencentes a um outro bloco cênico, envolvendo os demais atores que não estavam diretamente envolvidos até então. Estas tratavam de João Batista (e seus discípulos) e, conseqüentemente, apresentavam seu pai, Zacarias e sua mãe, Isabel, bem como encontro entre sua mãe e sua prima, Maria; além destes, o anjo que apareceu a Zacarias e a Maria também se fazia presente neste bloco cênico. Desse modo, conseguimos que todos do elenco sempre tivessem algo a ensaiar em todos os encontros e, mesmo quando não tivessem, estariam presentes para dar possíveis contribuições conforme desejassem.

Deste segundo bloco, primeiramente, passamos as cenas do encontro entre Maria e o anjo e entre Maria e Isabel. Estas foram as cenas intercaladas com aquelas referentes aos primeiros versículos do texto. Apenas depois delas que também ensaiamos, já seguindo a ordem do roteiro, a cena de João Batista e seus discípulos. Esta foi a maneira que ensaiamos o trecho do roteiro que se refere a João 1:1-5, juntamente com aquele que se refere a João 1:6-9.

Após a preparação de tais trechos, iniciamos os ensaios das cenas referentes a João 1:11 e João 1:12-13. Entretanto, como pude apresentar anteriormente, duas delas foram realmente ensaiadas no terceiro mês apenas, pois dependiam bastante do apoio do instrumental. Passamos unicamente o posicionamento dos atores no palco, mas não ensaiamos o texto musicado dos versículos onze, doze e treze antes do mês seguinte de atividades.

A cena que se referia ao versículo catorze e que era a cena final do musical pôde já ser ensaiada neste período, pois a música final já havia sido aprendida por todos e estava totalmente pronta. Aproveitamos também para criar e ensaiar a coreografia utilizada nesta última música. Mas, com a ausência da professora de dança, decidimos criar algo dentro de nossas possibilidades. Procurei mediá-los neste processo e, como todos já conheciam bem a música em questão, tudo se tornou mais fácil e bastante rápido; conseguimos ensaiar toda esta coreografia num mesmo dia. Desta cena final, pouca coisa seria mudada no mês seguinte.

Além desta música, tivemos apenas mais duas músicas com coreografias, as quais também foram criadas e aprendidas durante os ensaios de cena. Por eu mesmo não possuir tantas vivências com a dança, decidi que o próprio grupo fosse dando suas contribuições nesse sentido, se assim quisessem. Contudo, pela maneira como o espetáculo foi estruturado e, tendo em vista que seu roteiro final foi concluído após a saída da professora de dança, todos nós já estávamos

habituaados a não utilizar tanto mais esta modalidade artística. Por isso que decidimos usá-la apenas na música final e em pequenos trechos da segunda e da quarta música. Isso, contudo, não quis dizer que deixamos de lado os trabalhos com o corpo. Além de utilizá-los bastante em nossos aquecimentos e dinâmicas, optamos por trabalhar com percussão corporal em algumas músicas do espetáculo. Nas outras, que nem possuíam coreografias e nem arranjos de percussão corporal, coreografamos os gestos de cena, não sendo propriamente uma dança estabelecida para as músicas em questão, mas um direcionamento quanto ao que deveriam fazer.

Com o tempo, já que as canções estavam sendo ensaiadas paralelamente às cenas, algumas ficaram prontas antes que as cenas equivalentes fossem totalmente preparadas. Isto também nos ajudou, pois, quando a cena ganhava um pouco mais de forma, podíamos, pouco a pouco, inserir as músicas já aprendidas e, assim, os alunos podiam absorver um pouco a ideia do todo do musical. Isto aconteceu na cena final, na cena do encontro entre Maria e Isabel, na cena de João Batista e na primeira cena do musical.

3.6. Instrumentistas convidados

Já era costume na Igreja Batista da Esperança que os musicais contassem com a participação de músicos instrumentistas, membros da igreja. Estes, por sua vivência, já dispunham de certa maturidade musical e absorviam as ideias de modo mais rápido que os membros do elenco. Por isso, conseguimos montar toda a base instrumental do espetáculo com poucos ensaios.

Primeiramente, precisei fazer um convite a todos os instrumentistas da igreja, de maneira que aqueles que desejassem e pudessem participar se apresentassem e eu pudesse organizar nossos encontros e passar-lhes o repertório a ser executado. Como havia na igreja outros grupos musicais e estes músicos faziam parte de pelo menos um deles (alguns instrumentistas tocavam em mais de um), quando somadas todas estas atividades, juntamente com suas atividades de trabalho e estudos, nem sempre poderiam estar à disposição para o musical. Por isso também que esta pequena seleção precisou ser realizada. Deixamos todos à vontade para participar, mas, desde o início, apresentei-lhes quantas músicas seriam, quantos ensaios seriam necessários e do que precisariam abdicar, como ensaiar em horário de folga dos outros grupos, por exemplo. para estar no espetáculo. E, após escolha realizada por eles mesmos, chegamos à seguinte formação: um baterista, um baixista, um tecladista e dois guitarristas.

Foi muito tranquilo e fácil trabalhar com estes músicos, não apenas por sua prévia experiência musical, mas também por já termos percorrido uma longa jornada juntos, em vários e diferentes trabalhos musicais. Como de costume, entreguei-lhes as músicas em áudio e em cifras antes dos ensaios, a fim de que pudessem ouvi-las e aprendê-las. Desse modo, nossos ensaios seriam apenas encontros de revisão em conjunto. E, também como já havia feito em outras situações, no que se referia às músicas que haviam sido compostas por mim, gravei todos os arranjos em um software que costumo usar e lhes enviei, de maneira que economizássemos bastante tempo de ensaio com leituras e/ou orientações que eu lhes daria. O trabalho deles seria apenas ouvir e memorizar estas canções, o que poderiam fazer em suas próprias casas e, posteriormente, nos juntaríamos apenas para uma passagem geral do instrumental. Foram estas gravações, alteradas para uma versão playback, isto é, sem a voz guia, que serviram de auxílio nos ensaios de cena que precisaram da execução das músicas. Já que estávamos ainda sem os instrumentistas presentes, levava sempre meu equipamento, para que os integrantes da companhia pudessem cantar as músicas que já estavam prontas e mantê-las em sua memória. É preciso também lembrar que estes músicos eram convidados do espetáculo. O trabalho de educação musical objetivado nesta pesquisa não se direcionava a eles e, por isso, não nos preocupamos em manter o processo colaborativo nas decisões instrumentais, o que levaria muito mais tempo. Eles entendiam que estavam inseridos neste musical para auxiliar e acompanhar o elenco, de modo que arranjos, sequências e demais escolhas estariam sempre submissas ao que fora definido pelo elenco e que estava no roteiro, ao qual os músicos também tiveram acesso.

Todas estas ações contribuíram significativamente para que tivéssemos ensaios gerais muito mais tranquilos e eficientes no terceiro mês.

4. O terceiro mês – últimos ensaios

No terceiro mês de atividades, os ensaios precisaram ser muito mais focados no espetáculo em si do que haviam sido até o momento. Mantivemos ainda a divisão do ensaio em duas partes. Neste mês, contudo, a primeira parte era totalmente destinada a exercícios de aquecimento corporal e vocal, além de atividades que despertassem os alunos para um estado mental de maior concentração e foco naquilo que executariam na segunda parte. Nesta, por sua vez, o musical era ensaiado já em sua formatação final: roteiro finalizado, personagens devidamente distribuídas entre o elenco, repertório preparado, horários de apresentação já

definidos, dentre outras ações realizadas ainda no segundo mês de trabalho. O elenco pôde, a partir de então, contar também com a participação dos músicos convidados, que fariam o instrumental de todo o musical. Foi a partir deste terceiro mês que os ensaios gerais passaram a acontecer, logo, não mais havia ensaios vocais, instrumentais e cênicos separadamente.

4.1. Os ensaios gerais e o ritmo de espetáculo

Nosso principal desejo para os ensaios gerais era que todos adquirissem ritmo de espetáculo. Como tínhamos ensaiado até este momento por partes, ninguém estava habituado a passar as cenas do início ao fim e sem paradas.

Para que pudéssemos chegar a este ponto, passamos a ensaiar em blocos cênicos, na sequência do espetáculo. No primeiro ensaio geral, por exemplo, passamos as cenas referentes aos cinco primeiros versículos, incluindo suas duas músicas e, em seguida, as cenas de Zacarias, Isabel e Maria, bem como a cena de João Batista e seus discípulos. Desse modo, todo o elenco já estaria envolvido. Procuramos parar o mínimo possível, mas, considerando que estávamos ainda no primeiro ensaio geral, algumas paradas foram inevitáveis.

A partir do segundo ensaio geral, estes dois blocos cênicos já se mostravam bem encaminhados, de modo que procuramos seguir às cenas seguintes, mas ainda um tanto focados um pouco mais nos primeiros dois blocos de cena. E assim o fizemos, pouco a pouco. Evidentemente, tivemos que realizar algumas repetições, para que o espetáculo fosse aperfeiçoado, mas procurei ao máximo manter o caráter de novidade nas atividades dos ensaios. Então, quando percebia que determinada cena não estava rendendo tanto assim, seguia adiante, procurando manter os alunos motivados e não forçá-los além da conta.

Tivemos alguns problemas de conciliação de horário para os três primeiros ensaios gerais. Por isso, tivemos que nos utilizar dos playbacks que eu havia previamente gravado, o que ainda assim funcionou tranquilamente neste três primeiros encontros. A única dificuldade consistia no fato de eu precisar sempre apertar o botão de "play", o que me fazia ter que sair de cena, quando lá estava. Apesar disso, os ensaios foram muito produtivos. Foi em um destes ensaios que, enfim, montamos a cena que faltava, referente ao versículo onze do texto, que havia sido musicado. Após um período de alongamento, conduzido pelo professor de Educação Física, seguindo o formato de círculo, conduzi o grupo em uma série de células rítmicas no compasso de seis por oito. E, conforme o padrão usado ao longo dos três meses de trabalho, pedi que cada um,

em seguida, apresentasse suas próprias células rítmicas, através do improviso, sendo seguido pelos demais. O pulso era sempre mantido e os alunos revezavam entre si quem seria o condutor da atividade. Após este momento, lembrei o versículo musicado, já aprendido nos ensaios de repertório e, cantando-o, fomos montando, em conjunto, a percussão corporal que seria usada nesta música. Ficava faltando, então, o trecho referente aos versículos doze e treze apenas.

Após estes três ensaios, os instrumentistas puderam comparecer e o andamento do trabalho se tornou ainda melhor e mais eficiente. E, pouco a pouco, fomos diminuindo o número de paradas realizadas entre cenas, já que queríamos realmente atingir um bom ritmo de espetáculo. Vale lembrar que havíamos decidido apresentar o musical em duas sessões na mesma noite e isto exigiria de todos um preparo um tanto maior. Uma das últimas paradas que tivemos que realizar foi para ensaiar o trecho de João 1:12-13. E, como a banda do musical já se fazia presente, montamos este trecho que faltava contando com sua ajuda. O ator que fazia Policarpo, que cantaria estes versículos, já havia aprendido a melodia do trecho, restando apenas definirmos o posicionamento dos que estariam em cena, para, enfim, ensaiar o trecho. Por essa razão, tudo ficou pronto rapidamente.

Algo muito positivo que aconteceu no terceiro mês foi o retorno das professoras de dança e de teatro. A professora de dança tinha concluído seu período intenso de ensaios do espetáculo profissional para o qual havia sido contratada. Com isso, esteve presente em alguns destes ensaios gerais, contribuindo bastante também com as cenas, já que é também atriz. Por sua vez, a professora de teatro, que havia tido problemas em sua gestação, estava melhor e pôde voltar a participar dos ensaios, desde que não realizasse grandes esforços. E, como seu esposo era o tecladista do musical, sua vinda aos ensaios se tornou ainda mais fácil. Assim, ambas puderam nos ajudar nesta etapa final de ensaios.

As duas sessões do musical aconteceriam numa quarta-feira à noite e, na semana que antecedeu as apresentações, intensificamos os ensaios. E, já na semana do Natal, ensaiamos na segunda-feira e também na terça-feira, véspera do espetáculo. Tendo em vista a necessidade de alguns ajustes finais, todos se prontificaram a ensaiar nestes dias, por mais cansativo que isto lhes parecesse. Tamanha foi a dedicação de todos que sua performance melhorou muitos nos últimos quatro ensaios. Além disso, era nítido o grau de aprendizado artístico demonstrado por todos. Aqueles que demonstravam menos confiança no início estavam, então, muito mais seguros quanto ao que deviam fazer e certos de que o conseguiriam com êxito.

4.2. Estrutura geral e figurinos

Como os musicais em datas comemorativas já aconteciam na Igreja Batista da Esperança, não tivemos muitas dificuldades referentes à estrutura como um todo. O auditório no qual o musical aconteceria era o mesmo em que ensaiamos e onde se davam os cultos regulares da igreja. A iluminação utilizada já era fixa no auditório, precisando apenas de pequenos ajustes referentes ao posicionamento das cenas. Para realizar tal tarefa, alguns músicos da banda e outros membros da igreja, pertencentes ao Ministério de Multimídia, prontamente se dispuseram, como geralmente acontecia nos eventos que realizávamos. E o equipamento de som também seria de responsabilidade do mesmo ministério, sendo aquele que comumente utilizávamos nos cultos e eventos da igreja, com pequenas mudanças, as quais já aconteciam nestas ocasiões. Dentre estas mudanças, o aluguel de microfones faciais sem fio já era de praxe e, neste ano, ficou sob minha responsabilidade. Além disso, o reposicionamento dos instrumentos no palco era também necessário e nisto todos os instrumentistas ajudaram de algum modo. Nossa mesa de som estava na assistência técnica e já havíamos nos programado para alugar outra.

Todavia, no dia do espetáculo, tivemos outro problema, desta vez, com as caixas de som da igreja, que surpreendentemente pifaram. A princípio, uma parou de funcionar. Em seguida, a outra parou, e a primeira retornou, de maneira que não podíamos confiar que funcionariam perfeitamente no espetáculo. Tivemos que alugar novas caixas, juntamente com a mesa já alugada. Todos estes problemas geraram certa preocupação nos participantes, mas foram facilmente resolvidos, pois todas as despesas seriam cobertas pela igreja, conforme ocorrera em outras ocasiões. Logo, mesmo que algo precisasse ser trocado, sabíamos que assim seria, pois o musical não podia ser cancelado. Após todo o estresse por causa do som, as caixas voltaram a funcionar perfeitamente e tivemos que alugar apenas os microfones e a mesa de som.

Os instrumentos utilizados pertenciam à igreja ou a cada instrumentista, de maneira que esta seria uma preocupação a menos para todos nós. Os instrumentistas convidados foram muito prestativos e sempre dispostos a ajudar no que fosse preciso.

No que diz respeito ao figurino, a própria igreja já dispunha de algumas peças de roupa que poderiam ser (e foram) aproveitadas. Além delas, algumas poucas outras foram alugadas em uma loja de fantasias de nossa cidade, sendo pagas por integrantes de maneira voluntária e também pela igreja. A professora de dança, que é bastante hábil com a criação de figurinos nos liderou neste quesito, tanto na escolha quanto em sua organização e preparação. E, a partir de sua

ajuda, cada aluno ficou responsável por resolver as questões de seu próprio figurino, o que também contribuiu para o seu crescimento em autonomia e na resolução de problemas. Todos, porém, mutuamente se aconselhavam e ajudavam.

5. A apresentação

O musical “E O Verbo Se Fez Carne” aconteceu, conforme planejado, no dia 25 de dezembro de 2013, no auditório da Igreja Batista da Esperança e em duas sessões, às 18h e às 20h. O espetáculo contou com uma média de duzentas e cinquenta pessoas em cada uma das apresentações, tornando-se um momento marcante para todos. Mas, para que tudo ocorresse bem, todas as ações praticadas ao longo do dia foram de suma importância e prepararam o ambiente para que os objetivos tencionados fossem devidamente alcançados.

5.1. O dia da apresentação

O dia da apresentação do musical foi bastante intenso e produtivo. Como aconteceria no dia 25 de dezembro, todos tivemos que abdicar do feriado, a fim de realizar os preparativos do espetáculo. Por um lado, isto significou algumas dificuldades a mais, pois todos os alunos, além dos demais envolvidos, tiveram que renunciar ao tempo que passariam com suas famílias e em outras atividades de lazer. Por outro lado, isto facilitou por demais a preparação para as duas sessões do musical, já que ninguém estaria trabalhando ou estudando naquele dia. E, como o ritmo de ensaios já havia sido bastante intenso até o dia anterior, combinamos, então, que nos encontraríamos apenas após o almoço, permanecendo no local do evento até o momento das apresentações. O período da manhã ficou livre para descanso e para que o equipamento de som pudesse ser devidamente instalado, o que foi realizado pelo técnico de som, por mim e por alguns instrumentistas, que também aproveitaram o momento para já montar seus instrumentos.

Quando nos encontramos, às 13h30, o primeiro passo foi realizar a passagem de som. Neste momento, todos os microfones e instrumentos precisaram ser testados por cada um. Como a maioria do elenco jamais havia vivido momento semelhante, previamente lhes expliquei como funcionaria e para quê tal momento era normalmente realizado. Isto foi igualmente importante para eles por permitir que enfrentassem uma situação cotidiana e rotineira do fazer artístico,

trabalhando-lhes também a disciplina e a concentração. A passagem de som também serviu para que entrassem no clima do espetáculo, que estava a poucas horas de acontecer.

Logo depois que tudo foi devidamente testado, fiz um rápido aquecimento como grupo (procurei reduzir ao máximo seu estresse vocal, que já seria por demais intenso) e, então, passamos todo o espetáculo uma única vez e sem paradas. Preciso destacar que esta passagem do musical não foi das melhores em execução e eles próprios perceberam isto. No ensaio anterior, tudo havia ficado bem melhor e, por isso, todos estavam bastante confiantes. Neste momento, porém, isto lhes fez titubear um pouco, por já se tratar do dia do espetáculo. Naturalmente, então, certo estresse e nervosismo tomou conta de alguns do grupo. Procurei lembrar-lhes, contudo, que isto era extremamente comum e que, como ocorrera nos demais ensaios, as execuções seguintes seriam muito melhores. Mostrei-lhes também que o fato de estarem usando os microfones, o que não ocorrera em outros ensaios, também mudava sua percepção do todo, pois o som ainda estava sendo ajustado, e que isto também precisava ser observado. Com o avançar das músicas e cenas ensaiadas, os ajustes do som foram gradativamente finalizados e a sonorização se tornou gradativamente melhor, deixando-nos um pouco mais satisfeitos. Infelizmente, o tempo realmente não nos permitia ensaiar o musical mais uma vez e precisei tranquilizá-los e motivá-los, estando todos conscientes de que tínhamos um horário a cumprir.

Encerrada a última passagem, fomos todos para um breve momento de descanso e de alimentação. Em seguida, todos foram tomar banho e, posteriormente, dirigiram-se às salas da igreja que nos foram transformadas em camarins. Cada um cuidou, de modo geral, de seu figurino, mas a professora de dança, conforme já apontado, possuía uma boa experiência com figurino e nos auxiliou bastante nisto. Foi ela, por exemplo, quem preparou meus cabelos para a personagem de João Batista. Juntamente com ela, a professora de teatro igualmente contribuiu neste momento, maquiando atores e realizando penteados. O jovem que interpretou Policarpo, por exemplo, precisava aparentar ser um ancião, com direito a calvície e, para isto, raspou parte de seu cabelo. O fato de trabalharem em conjunto nos fez ganhar bastante tempo e eficácia, de maneira a apresentar atores com uma caracterização muito bem feita. Os próprios alunos ficaram bastante perplexos ao se olharem devidamente caracterizados e isto contribuiu para que se sentissem ainda mais motivados e alegres na apresentação que realizariam.

Tudo estava pronto, então, para que o musical pudesse acontecer em sua primeira sessão. Mas, uma vez travestidos e maquiados, os alunos perceberam ainda mais o quanto o momento de

sua estreia estava chegando. E, novamente, o nervosismo tomou conta de alguns. Por essa razão, reuni-os em círculo e fizemos um momento de relaxamento e concentração. Tudo o que poderia ter sido feito já havia sido realizado e foi isto mesmo o que também lhes disse, deixando claro que cada um estava fazendo o seu melhor até aquele momento e que tudo aquilo que havíamos construído ao longo dos meses de trabalho culminava com as apresentações. Isto lhes deixou um pouco mais tranquilos, pude perceber, pois muitos concordavam comigo e repetiam as mesmas palavras.

Logo depois, tendo em vista que o estresse vocal do dia como um todo e das apresentações que viriam já representava grande esforço, um leve, mas eficaz aquecimento vocal foi realizado. Os músicos do instrumental entraram na sala em que estávamos e também se reuniram ao nosso círculo. Concluímos este momento, então, como de costume no início de cada ensaio e antes de cada atividade que realizávamos: tivemos um tempo de oração, entregando tudo o que iria acontecer nas mãos de Deus. Encerrada a oração, de mãos dadas, desejamos uns aos outros uma boa apresentação. Era, enfim, chegada a hora.

5.2. A apresentação em si

As duas sessões foram iniciadas de igual maneira: uma breve abertura foi realizada pela roteirista, que, como mencionado em capítulo anterior, era comunicadora e fez o papel de mestre de cerimônias do evento. Em sua fala, rápidas orientações básicas quanto ao uso de aparelhos celulares, à manutenção de silêncio durante a sessão, dentre outras recomendações de praxe eram realizadas. Ela também expunha ao público uma breve descrição do espetáculo e de todo o projeto, apresentando sua ficha técnica (atores, diretores, instrumentistas, etc.). Nesta descrição, era também apresentado ao público o fato de que se tratava de um espetáculo montado com um elenco que, em sua maioria, era composto de estreantes no fazer artístico e que se tratava de um trabalho de educação musical, pertencente a minha pesquisa de mestrado. Por fim, convidando todos a desfrutarem da apresentação, o título "E O Verbo Se Fez Carne" era anunciado e a sessão iniciada.

Na primeira sessão, todos se mostraram incrivelmente concentrados e focados no que deviam fazer. Todas as chamadas e apontamentos que haviam sido necessários nos ensaios gerais, não mais se fizeram presentes. No papel de diretor geral, não precisei lembrar entradas e/ou coisas do tipo. Todos estavam realmente muito bem concentrados, o que lhes fez realizar

uma boa apresentação artística. Alguns pequenos esquecimentos de texto aconteceram, o que é natural, mas nenhum deles se mostrou perceptível ao público e, quando ocorreram, foram muito bem administrados pelo elenco, que soube improvisar e se adaptar às pequenas mudanças de fala. De fato, o roteiro havia sido tão internalizado por todos que parecia, na verdade, que estavam apenas se utilizando de suas próprias palavras, o que também enxerguei como positivo.

Os alunos conseguiram lidar com todos os problemas, que podem vir a acontecer numa apresentação deste tipo, como se já possuíssem uma boa experiência artística e demonstraram maturidade ao precisar reposicionar um ou outro microfone, dentre outros detalhes técnicos necessários ao momento. Tivemos também alguns pequenos problemas de ajustes de iluminação, pois um dos operadores de luz, ao contrário de seu companheiro, que era quem lhe direcionava ao longo de todo o espetáculo, não havia podido estar presente no ensaio final e, por desconhecer uma ou outra entrada, não exerceu seu papel com toda a qualidade que lhe seria possível. Apesar disso, foram apenas detalhes não tão perceptíveis e que em nada abalaram o rendimento da apresentação.



Figura 6. Cena de Policarpo conversando com seus discípulos.

A segunda sessão ocorreu após um intervalo de pouco mais de trinta minutos, no qual os atores cantores puderam receber os cumprimentos de amigos, convidados e familiares. Após

alguns minutos de descanso e rápidas conversas, novamente nos reunimos, fazendo mais um momento de concentração e oração. Fomos, então, à segunda apresentação.

Para esta segunda sessão, os alunos se mostraram, no geral, muito mais tranquilos quanto a seu desempenho. Por um lado, isto foi muito positivo, pois alguns demonstraram uma performance artística ainda melhor. Por outro lado, é possível que alguns tenham se tranquilizado além da conta e, por isso, tenham perdido um pouco de concentração, o que afetou seu desempenho. Houve ainda aqueles que se mostraram um tanto cansados na segunda sessão. Todos estavam exaustos, evidentemente, mas a alguns o cansaço pesou um pouco mais. No entanto, seu efeito foi muito mais particularmente percebido pelo próprio elenco do que evidenciado aos que assistiram à segunda sessão.

Ao contrário do que ocorrera na apresentação anterior, os problemas técnicos foram bem menores. O técnico de som, os iluminadores e todos os demais já estavam ainda mais familiarizados com o espetáculo e aqueles poucos envolvidos que não puderam estar no último ensaio geral, já haviam tido uma oportunidade de conhecer o roteiro na primeira sessão. Assim, tanto a sonorização quanto a iluminação na segunda apresentação foram um pouco melhores que na primeira.

Após o encerramento da segunda sessão, a carga emocional de alegria, satisfação e, enfim, alívio das tensões acumuladas foi muito maior. Todos puderam se confraternizar e receber os cumprimentos daqueles que vieram assistir ao espetáculo livremente, já que não haveria outra apresentação. Grande alegria invadiu todo o ambiente e, de acordo com o que fora dito pelos próprios alunos neste momento, o sentimento de missão cumprida se fez presente em todos.

Pudemos perceber, portanto, que, apesar de alguns pequenos problemas técnicos ocorridos, algo bastante natural neste tipo de trabalho, às vezes, até mesmo em contextos profissionais, ambas as apresentações demonstraram resultados artísticos positivos e bastante satisfatórios ao público e aos participantes, conforme se pôde ver através das entrevistas realizadas. O musical "E O Verbo Se Fez Carne" sem dúvida alguma se tornou um marco na história da Igreja Batista da Esperança, conforme atestado por alguns de seus membros e por seu pastor presidente.



Figura 7. Momento final do espetáculo.

CAPÍTULO 5 – RESULTADOS E DISCUSSÕES

Neste capítulo, apresentaremos aquilo que colhemos e descobrimos a partir do contato com os envolvidos na realização deste trabalho. Através das entrevistas semiestruturadas, pudemos perceber alguns fatores que julgamos relevantes e que em muito podem contribuir para nossa prática enquanto educadores musicais, conforme propõe a pesquisa-ação.

Desejando dar aos alunos maior possibilidade de expressão também no que diz respeito à avaliação do trabalho exercido durante todo o processo, optamos por seguir o uso de entrevistas semiestruturadas. Com elas intentamos maiores descobertas quanto à relevância que todo o processo teve nos alunos, de maneira que pudessem livremente avaliar as ações desenvolvidas por eles mesmos e pelo pesquisador.

Uma vez realizadas e transcritas as entrevistas e categorizados os principais temas encontrados e destacados pelos alunos, obtivemos a possibilidade de refletir acerca de como as ações pedagógico-musicais desenvolvidas se relacionaram com o que foi apresentado por eles. Além disso, procuramos também refletir acerca da maneira com que os problemas foram solucionados, o ensino e a aprendizagem de música ocorreram e o crescimento artístico dos indivíduos envolvidos se deu. Tudo isto nos ajudou a investigar a aplicabilidade do teatro musical enquanto prática pedagógica no contexto da Igreja Batista da Esperança, verificando o impacto desta experiência para os envolvidos. É válido destacar que pseudônimos foram utilizados, de modo que a identidade de cada aluno pudesse ser preservada na exposição deste estudo.

Os aspectos destacados pelos alunos foram: os novatos; desafios vencidos; participação ativa e sentimento de pertença; aprendizagem musical.

1. Os novatos

O primeiro aspecto destacado pelos participantes foi a falta de experiências musicais significativas por parte dos integrantes do espetáculo. Isso porque, ao contrário do que geralmente se fazia na Igreja Batista da Esperança, este musical, além de não contar com um processo de seleção de participantes, foi também composto, em sua grande maioria, por pessoas

que nunca haviam subido a um palco antes, ou que nunca haviam cantado, por exemplo. Dos dez integrantes do musical, apenas dois tinham o hábito de se apresentar cantando, juntamente com outro, que também já tinha experiência de palco, mas tocando guitarra, não cantando. Outro três já haviam cantado ou se apresentado na igreja, mas numa quantidade de vezes muito pequena e de bastante tempo atrás. Os demais participantes não possuíam experiência de palco, o que, segundo eles mesmos pontuaram nas entrevistas, demonstra o grande valor que teve este trabalho para com eles.

Já é um dos pilares fundamentais do campo da Educação Musical, conforme dito anteriormente, a compreensão de que todos podem aprender música. A cultura do talento tem sido questionada e vencida há bastante tempo em nossa área. Contudo, no contexto em que se deu esta pesquisa, a cultura do chamado “dom” ainda influencia por demais muitas ações artísticas no seio da igreja. E é por isso que podemos perceber, na fala dos participantes, o grande espanto e entusiasmo em torno do fato de que os integrantes do elenco, em sua maioria, eram bastante inexperientes na prática musical. Um dos participantes, Juvenil, ao falar sobre aquilo que mais lhe marcara em todo o processo, respondeu: “Revelações de novos talentos” (JUVENIL, 2014). Ele ainda afirmou ser este trabalho uma boa maneira de se ensinar música:

Porque, apesar de se tratar de um desafio por se tratar de pessoas que já são adultas e, querendo ou não, têm muito tempo de vida [...]. E muitos deles não têm muita... não têm uma mínima noção de muitas coisas, de música, é um desafio por isso, mas eu acho interessante, porque, nesse pouco tempo que a gente teve nesse primeiro, já se pôde ver alguns resultados, né? Então, eu acredito [...] no projeto, eu acredito [...] que é possível (JUVENIL, 2014).

Acreditamos que estes resultados só foram possíveis devido à mudança de abordagem metodológica, desenvolvida ao longo de todo o processo de construção do musical, por meio dos ensaios e atividades realizadas. Em cada ensaio, diversas dinâmicas de grupo, integração e exercícios do campo da Educação Musical eram realizados, de maneira que aspectos como o ritmo, a afinação e a criatividade dos participantes pudessem ser trabalhados. E, uma vez que a experiência prévia com música era, de fato, ainda pequena, em todas as ações pedagógicas procuramos desenvolver o ânimo e a motivação dos participantes, de modo que pudessem acreditar ser possível realizar a apresentação proposta.

A Positividade é uma articulação pedagógica presente no trabalho da Profa. Amélia Santa Rosa (2012) e que pôde ser encontrada no que realizamos ao longo de todo o processo, conforme

mencionado acima. A Positividade é também parte do acróstico PONTES, desenvolvido por Alda Oliveira e significa “positividade na relação educacional e pessoal entre o professor e o educando, entre o professor e a turma; perseverança, poder de articulação e habilidade de manter a motivação do aluno acreditando no potencial do aluno para aprender e se desenvolver” (OLIVEIRA, 2008, p. 22). Logo, foi ação indispensável em nosso planejamento e execução o constante estímulo de interesse de cada participante, enfatizando suas virtudes e procurando evidenciar o conhecimento prévio que possuísem. Foi indispensável contribuir para que cada um deles acreditasse que podiam, sim, fazer música, mesmo não possuindo estudos formais em sua história. E, conforme apresentado por Juvenil e também pelos demais entrevistados, pudemos ver que os resultados foram satisfatórios.

2. Desafios vencidos

Bastante presente no discurso dos entrevistados, a superação foi algo igualmente importante para o desenvolvimento dos alunos envolvidos nesta pesquisa. Isso porque, considerando a pequena experiência com a performance, apresentada há pouco, a realização deste trabalho foi considerada por todos os participantes como um grande desafio. Para eles, o fato de não terem estudado formalmente a arte musical os impedia de realizar algo desse tipo. Logo, em seu pensar, fazer um musical, em conjunto e em duas sessões, era um enorme exercício de superação e vitória. O aluno Domingos (2014), um dos que nunca havia cantado antes, quando perguntado sobre o que mais achou difícil de realizar, respondeu:

Pra mim, a parte de cantar. A parte de cantar..., de saber que ‘tava’ lá os meus pais, mesmo eu tendo (...) vinte e sete anos, foi algo que... que deu um trabalho assim. Saber que naquele público tinha certas pessoas que ia ver você fazendo algo pela primeira vez. Então (...) cantar, pra mim, foi o mais difícil (DOMINGOS, 2014).

Outros fatores, além da pouca experiência musical dos participantes também foram apresentados como razões para que tudo fosse considerado como um grande desafio a ser vencido. O curto espaço de tempo, por exemplo, foi visto pelos integrantes como algo que poderia prejudicar o resultado do trabalho, mas que, assim como os demais obstáculos, foi também superado. Em sua tese de doutorado, a Profª. Amélia Santa Rosa (2012) afirma que na prática pedagógica de criação do musical de sua pesquisa, aquilo que chama de *atitude*

desafiadora se caracterizou pela proposição de metas a serem cumpridas de forma eficiente em um curto espaço de tempo” (SANTA ROSA, p. 165). Ela afirma, então que a preparação e realização das atividades num curto espaço de tempo, bem como os preparativos em geral e outras ações demandadas pelo musical foram situações difíceis e de tensão, que tornaram necessárias ações que transformassem a realidade que se apresentava (SANTA ROSA, 2012, p. 166). E esta atitude desafiadora também foi o diferencial neste trabalho.

É importante ressaltar que, na prática habitual da igreja na qual a pesquisa foi realizada, os musicais eram preparados com um elenco bastante seletivo e exclusivista e, como se dizia, “em cima da hora”, em um período de três a quatro semanas. Nesta ocasião, contudo, contamos com um período de quase três meses. Apesar disso, tendo em vista os objetivos e alvos traçados, este período ainda maior, a princípio, pôde ser enxergado como insuficiente:

Eu era a primeira pessoa que 'num' acreditava (risos), pelo tempo, pelas pessoas que não tinha..., era todo mundo amador e... tudo... tudo levava a crer que "Meu Deus, já é próxima semana! Já é terça-feira! Tá chegando!". E a gente fazia reunião: "tem que ter vários outros dias"; e Fulano: "Ai, eu 'num' posso 'vim' e eu 'num' posso 'vim'." Eu disse: "Meu Deus...! Não. É melhor 'num' ter. Ah, 'vamos' fazer no Natal do ano que vem, né? (risos) 'Num' dá." Então, eu acho que isso foi o maior, né? Parte do maior... 'pra' o grupo inteiro. Porque, quando terminou, a gente...: "Terminou! A gente fez. Aconteceu!" (ÉRIN, 2014).

Conforme se pode ver na fala citada, houve certa preocupação com o tempo de preparação, o que, a nosso ver, já representava por si só um avanço de mudanças em relação ao que antes se praticava no contexto da pesquisa. Pois, antes deste musical, como já mencionado, as atividades eram realizadas em tempo muito menor e de modo um tanto desleixado, buscando apenas resultados exclusivistas e elitizados. E isto afastava muitos outros que poderiam desejar participar, mas que, pelo pouco tempo de preparação, não se sentiriam aptos a isto, além de não serem escolhidos para tais funções. Para lidar com tal realidade, foi preciso, por meio de sinceras conversas e reuniões de feedback, conduzir o grupo numa reflexão quanto ao que vinham apresentando até então e o quanto se fazia ainda necessário avançar. De modo paciente, busquei conscientizar o grupo acerca da necessidade de um aumento na frequência de ensaios, durante as últimas semanas, o que já é praxe em todo e qualquer espetáculo artístico e que também já havia sido previsto no planejamento geral do trabalho.

Além da pouca experiência com música e do tempo de que dispúnhamos, a falta de recursos e estrutura também foi apresentada como um obstáculo a ser vencido. Por se tratar de uma comunidade eclesial não tão provida de recursos financeiros, a companhia precisou lidar com algumas limitações de orçamento no que diz respeito a, por exemplo, aluguel de microfones faciais ou outros equipamentos de som, juntamente com figurino e objetos a serem usados em cena. Mesmo contando com certo auxílio financeiro da igreja, os próprios participantes escolheram seus figurinos e o que pretendiam usar em cena, enquanto que eu mesmo optei por ficar responsável pelo aluguel de equipamentos de som. E, uma vez que, a partir deste trabalho, todos puderam ajudar e contribuir de alguma forma, a sobrecarga individual foi evitada e a construção conjunta de todo o espetáculo promoveu, de fato, um comprometimento mútuo entre todos os participantes na resolução de problemas (FEITOSA; COSTA, 2010). E, assim, novas potencialidades, como poder de gestão, organização, produção, divulgação, dentre outras, puderam ser descobertas em cada um dos participantes.

A superação de dificuldades de cunho pessoal também foi mencionada nas entrevistas, conforme vemos no exemplo da aluna Anne: “Sempre tive muita vontade de cantar, mas... mas ainda preciso fazer muita aula de canto, e isso me ajudou muito a perder a vergonha, a ser menos tímida, vencer meus medos” (ANNE, 2014).

O exemplo de Anne é por demais interessante por ser ela uma das alunas que, assim como Domingos, nunca havia cantado em público, fosse num palco ou fora dele, mas que sempre demonstrava bastante interesse na prática vocal. Segundo suas próprias palavras, não só na entrevista, mas também ao longo de todo o nosso processo de trabalho, ela sempre destacou que lhe faltava coragem; ela sempre tinha muito medo de mostrar sua voz, quer cantando ou mesmo falando. E sua personagem tinha um solo a fazer no espetáculo. E, quando, em conjunto, sugerimos seu nome, ela foi a primeira a não acreditar que seria capaz. Mas, a partir do estímulo de seus colegas, juntamente comigo, ela passou, pouco a pouco a crer que seria possível cantar e interpretar o seu solo. Por conseguinte, seu nervosismo foi diminuindo, com o tempo, até retornar, intensamente, minutos antes de entrar em cena. E também neste momento, precisei atuar no encorajamento e da aluna, que se via diante daquele que seria seu maior desafio artístico, até então.

Entretanto, este encorajamento e todo o estímulo trazido em através de minhas práticas, não significava a não realização de avaliações e críticas e/ou sugestões. Algo que procurei

também desenvolver nos participantes foi a maturidade para receber críticas, já que estas poderiam auxiliá-los a superar suas dificuldades. E isto foi também pontuado por Anne, ao dizer: “Também acho que todo mundo aprendeu a receber críticas, a saber que ‘tava’ errado, consertar...” (ANNE, 2014).

3. Participação ativa e sentimento de pertença

À medida que o tempo passava e as dificuldades naturais do trabalho surgiam, o interesse dos participantes, vez ou outra, titubeava, frente aos obstáculos de que tratamos. Enquanto educador, foi também necessário que eu buscasse estratégias específicas para cada participante. E, ao observar o diário de campo e refletir acerca de cada encontro passado, pude estar sempre atento àqueles que estavam participando menos que os demais; pude perceber quem estava ou não tão envolvido com o andamento das atividades, dentre outras situações que, inevitavelmente, eram evidenciadas pelo modo de agir de cada indivíduo. E, para manter esse interesse de participação vivo dentro de cada integrante da companhia, era preciso estimular neles um senso de propriedade e um sentimento de pertença, conforme também mencionado pela aluna Érin:

[...] foi... aquela questão de você fazer parte da construção e, aliando outras ferramentas, né? Eu acho que isso é... se torna mais fácil, mais gostoso de se aprender, né? 'Né' simplesmente "a música é essa" e "vamo decorar" e pronto. E 'vamo' cantar lá na frente e 'pá'. E cada um faz do seu jeito... não. Ali exigia que todo mundo entrasse no jogo e tinha que saber o momento de Fulano, Fulano... 'cê' tinha que saber de tudo, mas... você tinha que... tinha ali sua parte, sua participação, né? (ÉRIN, 2014).

É possível se perceber na fala da aluna a importância atribuída ao se permitir a participação de todos na construção do musical, conforme se dá na prática do chamado processo colaborativo, presente nos trabalhos da Profa. Amélia Santa Rosa, conforme tenho sido testemunha. O aluno Juvenil também falou sobre isto, ao dizer:

Pra mim, o que fez diferença, que faz trabalhar algo interno em mim, é essa coisa do [...] processo colaborativo, que... todos vão fazendo e aquela coisa e... e vai se adaptando ao que a maioria consegue fazer e tal... como eu sou muito "tem que ser assim, tem que ser assado", aí isso meio que desconstruiu muitos conceitos na minha cabeça, aí eu acho legal, pelo que eu tenho visto, observado, é meio que uma tendência e... e é bacana ver que as outras pessoas 'tão' se sentindo importantes contribuindo, "ai, eu to contribuindo" pra, pra... pra a

construção do todo. Acho que esse [...] novo conceito foi bom pra... pra mim (JUVENIL, 2014).

Vale salientar a desconstrução de conceitos à qual ele também se referiu. Isso porque, como temos sempre pontuado, não era prática na igreja onde a pesquisa ocorreu o uso deste trabalho mais coletivo e inclusivo. Ao contrário, todo o processo de criação estava restrito a poucos, em especial, aos roteiristas e diretores, enquanto que os membros do elenco eram recrutados apenas para a execução. Tampouco havia interesse pedagógico algum. Entretanto, por causa desta mudança, cada um dos alunos pôde se expressar um pouco mais e sentir esse senso de propriedade, ao qual nos referimos, deixando o processo de ensino e aprendizagem em música, proposto pelo presente trabalho, muito mais prazeroso e eficaz.

Quanto a isso, a fala do aluno Jacó merece destaque, uma vez que se refere ao processo, ao afirmar que o grupo tinha grande facilidade em dar ideias:

O pessoal sempre tinha uma tese. Como você chegava e perguntava qual seria o melhor (e eu lembro que você foi muito... assim... democrático nas propostas, sempre nos consultava nas formas, com exceção do texto, que você queria que fosse a narrativa mesmo feita direitinho com a Bíblia, né?), mas assim... 'havam' diversas propostas de como se fazer o trabalho. A própria dinâmica corporal, a própria percussão corporal foi algo assim: que foi criado por todos. Todo mundo teve sua contribuição, então eu acho que o grupo tem muita facilidade de dar... distribuir ideias (JACÓ, 2014).

A partir disso, a integração entre os participantes também se fez presente na fala dos entrevistados. Para a Profa. Leila Dias (2012), a atividade coral cumpre também uma função agregadora, ensina como lidar um com o outro e não se restringe apenas ao aprendizado de música, mas “também ao aprendizado da vida e do estabelecimento de relações de compreensão e respeito aos outros, promovendo a expressão das subjetividades, no acolhimento oferecido pela força do grupo” (DIAS, 2012, p. 139). E, neste projeto, já que também lidamos com a prática coral, isto muito se aplica, pois pudemos perceber que a interação entre os alunos, o cuidado e o apoio mútuos, bem como a ajuda em cena e fora de cena foram parte fundamental na realização deste trabalho, conforme destacado:

Todo mundo se entendeu fácil, todo mundo se ajudava e, quando via "ai, eu 'num' vou saber fazer, eu 'num' vou decorar", aí a gente meio que ajudava e... quem tinha texto maior, a gente facilitava de uma forma que... ajudasse... eu sei que eu sou depois de você, então, eu olho pra você, eu sei que você é depois,

pra me ajudar a lembrar que sou eu e "venha por aqui", "vamos fazer isso assim". Eu acho que a integração [...] uniu muito rápido (ÉRIN, 2014).

(...) acho que o grupo teve uma sintonia muito boa... bacana mesmo. (...) Eu vi que o grupo se empenhava bem. Acho que... saber que 'tá' em grupo... 'cê' 'tá' naquele grupo (...) acho que é mais fácil (ANTÔNIO, 2014).

Bastante evidente no discurso dos entrevistados, a coletividade também pode ser vista no trabalho da Profª. Amélia Santa Rosa (2012). Para a autora, a "ideia de coletividade, expressa em vários depoimentos dos alunos, refere-se ao fato de eles, ao longo do tempo no processo colaborativo, terem estabelecido laços entre si de companheirismo, de amizade e de compromisso com o objetivo comum que assumiram" (SANTA ROSA, 2012, p. 173). Ela ainda afirma ser isto tudo um grande desafio, no qual os participantes precisam superar as diferenças e criar entre si "elos interativos a favor da construção do musical" (SANTA ROSA, 2012, p. 174). A fala de Jacó confirma a criação destes elos, apresentando-os como um fruto natural do trabalho a ser realizado:

Eu queria me socializar mais com o pessoal da igreja. Eu... assim... até então, eu apenas 'tava' ali nos domingos, só indo, só indo, só indo. Então, foi uma forma que serviu 'pra' eu ir conhecendo mais as pessoas. (...) Você não 'tá' ali focado: "ah eu vou fazer novas amizades"; acontece naturalmente. Você não 'tá' ali "vou ser amigo desse, e não desse". Você vai fazendo o que você 'tá' ali 'pra' fazer e, conseqüentemente, vai... vai aparecer novas amizades (...) (JACÓ, 2014).

Em tudo isso, porém, a ação mediadora do educador era indispensável, pois, a partir de certo momento, prazos para o fechamento de ideias e sugestões precisaram ser estabelecidos e decisões finais precisaram ser tomadas, o que procurei fazer, sempre em conjunto com cada um dos que integravam o elenco. Todo o grupo sabia que, em dados momentos, o chamado "voto de minerva" estaria sob minha responsabilidade enquanto diretor geral, mas eles também entendiam que isto era pelo bem do grupo e não se sentiam preteridos e/ou ignorados quando isto se fazia necessário.

Vale lembrar que "o educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua submissão. Uma de suas tarefas primordiais é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se aproximar dos abjetos cognoscíveis" (FREIRE, 2011, p. 14). E isto também se dava porque, na

verdade, na maioria dos casos, ao longo de todo o processo, todos participaram ativamente, de maneira que, ao enxergar o resultado final, todos se sentiam um pouco parte daquilo e ninguém entendia o trabalho como sendo de poucos, mas de todo o grupo; todos, sem exceção, eram sempre estimulados a participar e a contribuir com ideias, sugestões, críticas e opiniões.

4. Aprendizagem Musical

Ao se observar as entrevistas realizadas, pode-se também perceber a presença constante do termo “evolução”. Para os entrevistados, de um jeito ou de outro, todos os participantes evoluíram de alguma maneira. Todos tinham algo a aprender e conseguiram este aprendizado através do que foi realizado nos meses de trabalho com este musical.

Percebemos, em sua fala, certa admiração quanto ao grau de evolução apresentado. Para eles, foi surpreendente o fato de algumas mudanças acontecerem em tão pouco tempo, conforme pontuado:

(...) foi muito bom [...] a inserção de novas pessoas, que não tinham prática com isso, pessoas que, que eram completamente desafinadas e passaram a [...] conseguir, com... com dificuldade, mas já caminhar... assim... ‘pra’ cantar alguma coisa, ter essa evolução, foi muito bom ver pessoas evoluindo nesse sentido (JUVENIL, 2014).

A aluna Érin também destaca essa evolução. Vale lembrar que, conforme citado há pouco, ela mesma se apresenta como alguém que, a princípio, não acreditava ser possível se atingir os resultados que conseguimos atingir com o trabalho, pois, segundo ela, “era todo mundo amador” (ÉRIN, 2014). No entanto, ela destaca essa evolução:

Uma evolução fora do comum, né? Até porque é isso que eu 'to' falando, ninguém sabia de nada, ninguém é profissional (...). Uma evolução muito grande, né? ‘Pra’ todo mundo (...). É... dá... foi acho que evolução de todo mundo. Todo mundo saiu bem: aquele que mais participou, que menos participou... (ÉRIN, 2014).

A fala do participante Antônio também merece destaque no que concerne a isto. Apesar de ser o mais novo do elenco e um dos mais inexperientes no que diz respeito à prática musical, ele sempre se mostrou bastante responsável e participativo; sempre envolvido nas atividades, o que o auxiliou em seu processo de crescimento ao longo deste trabalho.

Eu acho uma... uma experiência dessa, tem esse impacto na minha vida. Até 'pra' próximos musicais da igreja... é... acho que... o aprendizado também melhorou... melhorou bastante. (...) eu acho que extremamente houve grande mudança em mim, revisando, a partir desse trabalho que a gente fez (ANTÔNIO, 2014).

E é possível ver que esta evolução lhe serviu de estímulo para participações em trabalhos artísticos futuros; Antônio demonstra em sua fala certo grau de otimismo, ao já vislumbrar futuras participações em outros musicais, o que entendemos como sendo também algo de grande valia.

Ao serem indagados se esta seria ou não uma boa maneira de se realizar o ensino de música, todos afirmaram veemente que sim. Contudo, as falas de Jacó e de Anne merecem destaque:

'Pra' o pouco tempo e 'pras' limitações que as pessoas tinham, as limitações técnicas, elas não eram da área, digamos assim (...), e aí você mesmo foi trabalhar ritmo, foi trabalhar afinação com relação a algumas pessoas... Eu acho que, dentro do proposto ali, 'pra' a realidade da igreja foi um trabalho excelente, muito bacana (JACÓ, 2014).

A gente não percebe... lá, quando 'tá' fazendo aqueles exercícios de respiração e tudo, mas, como eu 'to' parada, eu vejo que... aquilo ali me ajudava muito; tudo aquilo ali, tanto a percussão corporal, tudo isso, ajuda no ritmo, ajuda em tudo, concentração, tudo. Tudo isso. Não só... cantar... sei lá. Pra mim, ajudou muito e eu acho que eu concordo com essa maneira de ensinar (ANNE, 2014).

Em ambas as falas, podemos perceber a afirmação de que, durante o processo de ensaios e de preparação para o musical, houve aprendizagem musical. Jacó novamente enfatiza o fato de as pessoas não possuírem experiências significativas passadas em música, ao dizer que "elas não são da área". Com suas palavras, ele evidencia algo bastante comum na igreja em que ocorreu esta pesquisa: a grande preocupação com a ausência de estudos formais anteriores em música, pois, para eles, alguém só é considerado conhecedor de qualquer área se possuir algum tipo de formação nela. Por conseguinte, com este trabalho, pude perceber que os participantes do musical sempre se consideravam inferiores a mim mesmo, musicalmente falando, e isto os fazia se sentirem incapazes de realizar algumas coisas. Mas isto foi mudando com o tempo, uma vez que em minhas ações pedagógicas busquei trabalhar os aspectos musicais destacados por Jacó de forma bastante aberta, democrática e com muito zelo ao fazer as correções necessárias. Sempre que possível, eu esperava que os próprios alunos, através da fala, me ajudassem a perceber o que

estava errado ou inadequado em determinado momento. E, se eles não o percebessem, agia de um modo a conduzi-los a tal percepção, sem dar-lhes a resposta direta, procurando contribuir para o desenvolvimento de sua autonomia na construção do saber (FREIRE, 2011). Na Parte II deste trabalho, podemos ver mais detalhadamente como, por exemplo, o ritmo e a afinação foram trabalhados.

A fala de Anne foi também aqui destacada por trazer consigo uma compreensão mais ampla acerca do aprendizado experimentado. Ao dizer que as atividades realizadas ajudam "em tudo", ela propicia ainda mais valor ao que foi praticado por nós, evidenciando o fato de que a construção do conhecimento em todo o processo provocava o aprendizado de saberes muito mais amplos e completos, sendo, portanto, uma boa maneira de educar musicalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizadas as ações propostas por esta pesquisa, podemos perceber, de um modo geral, que o trabalho trouxe consigo um saldo muito mais positivo que negativo. Vale lembrar que tencionamos como objetivo desta pesquisa investigar a aplicabilidade do teatro musical enquanto prática pedagógica no contexto da Igreja Batista da Esperança, Natal-RN, verificando o impacto desta experiência para os envolvidos. E, ao analisar tudo o que foi realizado, podemos perceber que os objetivos tencionados foram devidamente alcançados.

Tratamos aqui sobre as práticas musicais nas igrejas protestantes, apresentando um breve panorama histórico das igrejas evangélicas no Brasil, discutindo algumas de suas concepções atuais. E, uma vez que esta pesquisa se deu numa igreja de denominação Batista, arrolada entre as igrejas de origem protestante, consideramos importante apresentar alguns dos princípios que fortemente influenciaram a execução de tudo aquilo que aqui foi registrado. Considerando também a formação teológica deste pesquisador, uma breve discussão quanto a este caráter excludente foi realizada, de modo a reafirmar que nem a Educação Musical e tampouco a Teologia amparam a ideia de que as práticas artísticas e, conseqüentemente, as práticas musicais devam estar restritas a alguns apenas.

Este trabalho também abordou as relações entre o teatro musical e a Educação Musical. Para isto, apresentou um breve histórico deste gênero artístico, demonstrando, em seguida, algumas contribuições do teatro musical enquanto prática pedagógica, fundamentando nossas discussões nos referenciais teóricos que ofereceram suporte ao que realizamos. Deixamos claro que, por serem recentes os estudos sobre o teatro musical como ferramenta pedagógica no contexto acadêmico, os referenciais utilizados não tratavam diretamente de tal prática, mas tiveram suas concepções presentes ao longo de todo o processo.

Ao nos referirmos ao local da pesquisa, foi possível evidenciar de modo mais direto as razões pelas quais conduzimos todas as ações aqui registradas. Além de uma apresentação de questões de cunho filosófico e teológico nas quais o trabalho também se baseou, a história recente da Igreja Batista da Esperança foi relatada, uma vez que já contava com a realização de musicais por ocasião de datas comemorativas antes mesmo que esta pesquisa fosse iniciada. Além disso, também evidenciamos o fato de que as práticas musicais neste contexto se

mostravam bastante ligadas a concepções conservatoriais e à cultura do "dom da música". E tais concepções provocavam nas práticas musicais da Igreja Batista da Esperança um caráter excludente, contrariando aquilo que entendemos enquanto área do conhecimento, motivando, por conseguinte, as ações propostas. Por isso, reafirmamos a necessidade da prática do teatro musical como ferramenta pedagógica naquele contexto, já que contribuiria para a inclusão de novos partícipes musicais na igreja, contribuindo para o início de uma mudança nos paradigmas excludentes já referidos.

Apresentado, então, o local da pesquisa, adentramos nas descrições das ações envolvidas em todo o processo em que ela ocorreu, desde a formação da Companhia de Teatro Musical da Igreja Batista da Esperança até o momento das apresentações. Relatamos o que cada etapa representou para o andamento do trabalho como um todo e para o desenvolvimento dos alunos envolvidos, evidenciando as decisões tomadas pelo pesquisador, juntamente com que ações foram desempenhadas em cada momento, considerando todos os nossos encontros como aulas de música. Estes encontros culminaram com as duas apresentações do musical, no dia 25 de dezembro de 2013, as quais atingiram desempenho artístico satisfatório e, conforme relatado, causaram grande impacto na comunidade eclesial em questão. E, a partir dos resultados obtidos, analisados no quinto capítulo desta dissertação, pudemos chegar a algumas conclusões.

Esta pesquisa tem demonstrado, assim como outros estudos de nossa área, que o fazer musical está, de fato, acessível a todos os que por ele se interessarem. Logo, para a área de Educação Musical entendemos ter sido este trabalho uma continuidade daquilo que fora iniciado pela Profª. Amélia Santa Rosa, ao demonstrar os inúmeros benefícios trazidos aos indivíduos pela prática do teatro musical com uma abordagem pedagógica. Vimos que o uso do teatro musical com fins pedagógicos, apesar de recente no campo da Educação Musical, tem se mostrado enriquecedor, auxiliando os educandos não apenas no desenvolvimento de aspectos musicais, mas também sociais, cognitivos, psicológicos, motivacionais e até mesmo espiritual, se considerarmos o contexto em questão, grande diferencial aqui proposto.

Desse modo, alunos bastante tímidos se tornaram mais desinibidos, outros, que mal se conheciam, tornaram-se grandes amigos e ainda aqueles que sempre demonstravam certo pessimismo e falta de confiança em si, demonstraram crescimento em sua autoestima. Cada participante demonstrou, através das entrevistas, o quanto eles próprios perceberam as

contribuições não apenas artísticas que o teatro musical enquanto ferramenta pedagógica trouxe a cada um, gerando grande interesse na continuidade do aprendizado musical.

No que diz respeito à igreja em que esta pesquisa se deu, pudemos ver que, a partir deste trabalho, novos indivíduos passaram a atuar no fazer artístico daquela comunidade batista local, oferecendo-lhe novos artistas adoradores do Ser Divino, contrapondo-se à equivocada cultura do dom, conforme já pontuamos aqui. Através dos dados obtidos, percebemos também o profundo impacto que este trabalho provocou naqueles que dele fizeram parte. Com o uso do teatro musical como prática pedagógica na Igreja Batista da Esperança, pudemos perceber uma nova maneira de se compreender o fazer artístico naquele contexto, contrapondo-se à já citada prática musical extremamente excludente e com uma concepção totalmente performática apenas. Isto representava o predominante pensamento dos partícipes da comunidade eclesiástica quanto à cultura do dom e do talento, o que afastava as possibilidades de participação nos trabalhos artísticos da igreja de qualquer indivíduo que não fosse reputado por talentoso e/ou que não possuísse o dom, conforme se pensava. Esta pesquisa tem contribuído, então, para que tal maneira de pensar dê lugar a um modo mais inclusivo de se conceber a prática artística na igreja, abrindo espaços para novas pessoas.

O crescimento musical dos participantes é claramente percebido nos registros de áudio, de vídeo e nas próprias apresentações do musical. Uma vez que alguns ensaios foram também filmados, pudemos ver o quanto os alunos cresceram em segurança vocal e o quanto isto influenciou em sua afinação. Vimos também o quanto passaram a usar melhor o corpo e sua expressividade. Além disso, seu desempenho rítmico e sua coordenação motora cresceram consideravelmente, o que se tornou evidente nas imagens registradas. A execução das partes de percussão corporal nas apresentações, por exemplo, apresentou grande qualidade.

Com tudo isto em mente, portanto, enxergamos que este trabalho nos apresentou uma maneira de se ensinar música, de modo envolvente, musical, completo e eficaz. Pensamos também que a eficácia do trabalho com o teatro musical se aplica a todo e qualquer contexto, desde que se entendam suas particularidades, o que os resultados obtidos e as entrevistas realizadas demonstraram ter sido desempenhado com êxito. Isso porque foram bastante observadas as exigências que o contexto eclesiástico nos trouxe, de modo que ao invés de ter sido imposta uma nova maneira de se agir musicalmente, constituiu-se um espaço no qual as crenças e convicções dos participantes e daqueles que assistiriam ao espetáculo fossem

devidamente respeitadas. Com isto, entendemos que pudemos oferecer para futuros pesquisadores das práticas artísticas e musicais na igreja alguns direcionamentos sobre como realizar um trabalho transformador e educativo, porém respeitoso às diversidades e crenças dos educandos e de todos os envolvidos em seu contexto.

Compreendemos também que o grande fator responsável para que se conseguisse realizar tudo o que aqui apresentamos foi a mudança de abordagem por parte deste pesquisador, que vinha de uma formação também performática e excludente, tanto no que diz respeito ao espaço da igreja, quanto à graduação em Música por mim cursada. Entendemos ter sido indispensável para a realização do que aqui foi registrado que eu passasse a enxergar o fazer musical como educador, voltando-me para os indivíduos. E é, então, indispensável a todos aqueles que desejam seguir os rumos do ensino musical em comunidades eclesiais ter em mente o fato de que o agrado à figura Divina deve, sim, ser levado em conta. Contudo, a satisfação pessoal, o bem estar e a motivação de todos aqueles que se envolvem com o trabalho musical na igreja precisam se fazer sempre presente nos objetivos traçados pelos educadores musicais neste contexto.

Algo que também podemos destacar é o fato de que este trabalho trará à área de Educação Musical novas possibilidades para o ensino de música através do teatro musical e para o ensino de música na igreja, espaço que experimenta tamanho crescimento no fazer musical de nosso país. Sendo assim, apontamos como alguns possíveis estudos futuros: o teatro musical na igreja como ferramenta de inclusão; o teatro musical na igreja como instrumento de ensino de música através da improvisação; a influência dos dogmas na educação musical na igreja; saberes necessários para a prática docente nos espaços eclesiais; dentre outros.

Portanto, podemos esperar que esta pesquisa gere estudos futuros, de modo que tanto as práticas musicais na igreja quanto o ensino de música em tais contextos possam se fazer ainda mais presentes em nossas pesquisas de Educação Musical. E, de semelhante modo, que estes estudos possam igualmente avançar, de maneira a oferecer a futuros pesquisadores mais materiais para consulta e investigações futuras e, conseqüentemente, o avanço das pesquisas em nossa área.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Francisco Thiago de. *A música protestante brasileira em tempos de repressão política*. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Eclesiocom%202010/Arquivos/Trabalhos/11-A%20musica%20protestante%20brasileira_FranciscoALMEIDA.pdf> Acessado em 15 de ago. de 2014.
- ASSMANN, Hugo. *Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BARBOSA, Daniel Ely Silva. *Práticas musicais nos espaços religiosos: o protestantismo histórico em Campina Grande*. Dissertação (Mestrado em História) - Programde Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2009.
- BENTLEY, Irene. *A música sacra nas igrejas evangélicas do Distrito Federal: estudo analítico sobre a retração da Música Cristã Tradicional ante o avanço da Música Cristã Contemporânea*. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). *Anais...* Salvador-BA, 2008.
- BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, SariKnopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Portugal: Porto Editora, 1994. Coleção Ciências da Educação.
- BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto/Secretaria do Ensino Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte*, 1997 e 1998 (Ciclos 1 e 2 e Ciclos 3 e 4).
- COSTA, Henrique Gonçalves. *Características do aprendizado musical e função dos ministérios de louvor nas igrejas evangélicas brasileiras*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *“Vinhos novos em odres velhos”*: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____, Magali do Nascimento. *Demandas pedagógicas no contexto das igrejas evangélicas no Brasil em tempos de cultura gospel*. Revista de Educação do COGEIME, São Paulo, ano 9, n. 17, 2000.
- DEL-BEN, Luciana. *Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: ideias para repensarmos a formação de professores de música*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 8, p. 29-32, 2003.
- DIAS, Leila Miralva Martins. *Interações pedagógico-musicais da prática coral*. Revista da ABEM, Londrina, v. 20, n. 27, p. 131-140, 2012.

FEITOSA, Douglas de Lima; COSTA, Fábio Paraguaçu Duarte da. *Aprendizagem colaborativa e aplicações*. Disponível em: <<http://www.cesmac.com.br/erbase2010/papers/weibase/65448.pdf>> . Acessado em 15 de outubro de 2013.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *A educação musical do século XX: os métodos tradicionais*. Disponível em: <http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Sergio_Luiz_Figueiredo.pdf> Acessado em 1 de ago. de 2014.

FIGUEIREDO, Theógenes Eugênio. *Koinonia e música: uma comunidade evangélica do Rio de Janeiro e sua prática musical*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FLEURI, Reinaldo Matias. *Intercultura e educação*. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 23, p. 16-35, 2003

FONTEERRADA, Maria Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2005.

FOXE, John. *O livro dos mártires*. São Paulo: Mundo Cristão, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. *Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação*. Campinas: Papirus, 1994.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Rítmica*. 4a edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALE, Broadus David. *Introdução ao estudo do Novo Testamento*. Rio de Janeiro, Junta de Educação Religiosa e Publicações, 1983.

HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na igreja*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1986.

JOSSO, Marie-Christine. *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*. In: *Educação*. Porto Alegre, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem. *Desenvolvimento musical: questão de herança genética ou de construção?* Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 17, p. 39-48, 2007.

KENRICKS, John. *Musical Theatre: a history*. New York: Continuum, 2010.

LUBBOCK, Mark. *The complete book of light opera*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1962.

MADUREIRA, José Rafael. *O ritmo, a música e a educação*. Pró-Posições, Campinas, v. 18, n. 1 (52), p. 269-273, 2007.

MINTZ, Sidney W. *Cultura: uma visão antropológica*. [S.I.: s.n.], 2009.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. *Método Dalcroze: educação musical para o corpo e a mente*. Monografia – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

MORIN, Edgar. *Os setes saberes necessários à educação do futuro*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

OLIVEIRA, Alda. *Pontes educacionais em música*. Apostila divulgada durante o XVII Encontro Anual da ABEM, São Paulo, 2008. Disponível em:
<<http://aldadejesusoliveira.blogspot.com.br/2010/10/pontes-educacionais-em-musica-apostila.html>>. Acessado em 15 de out. 2010.

OMENA, Janna Joceli C. *Música e Cultura Gospel: história, valor, influências e rock and roll*. Monografia (Especialização em Jornalismo e Crítica Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

PRINCE, Adamo. *Método Prince*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Diversidade musical e ensino de música*. Boletim Salto Para o Futuro: educação musical escolar, Ano XXI, Boletim 08, p. 17-23, 2011.

RECK, André Müller. *Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: um estudo de caso no ministério de louvor somos igreja*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SANTA ROSA, Amélia Martins Dias. *A construção do musical como prática artística interdisciplinar na educação musical*. 184 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música/ Educação Musical, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

_____. *O processo colaborativo no musical “Com a perna no mundo”*: identificando articulações. 242 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música/Educação Musical, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 6ª Ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SEVERINO, Antônio J. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Valéria Carvalho da. *Corporeidade e educação: sinfonia de saberes na educação musical*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

STRONG, James. *Dicionário Bíblico Strong*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

WANDERLEY, Ruy Carlos Bizarro. *História da Música Sacra*. São Paulo: Imprensa Metodista, 1977.

WEBCINE. *Melhores Filmes: Musical*. Disponível em <<http://www.webcine.com.com.br/especial/filmes/melhmusi.htm>> Acessado em 10 de ago. de 2014.

WHITE, Matthew. *Staging a Musical*. London: A & C Black, 1999.

WILLEMS, Edgard. *Las bases psicológicas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1960.

APÊNDICES

APÊNDICE A

QUESTIONÁRIO DE CONTATO INICIAL COM OS PARTICIPANTES

1. Qual a sua idade?

- () entre 12 e 15 anos
- () entre 16 e 19 anos
- () entre 20 e 25 anos
- () entre 26 e 35 anos
- () acima de 35 anos

2. Você já estudou música?

- () Sim
- () Não

3. Você toca algum instrumento?

- () Sim
- () Não

4. Você já fez parte de algum grupo musical que não seja o da presente pesquisa?

- () Sim e ainda faço
- () Sim, mas não faço mais.
- () Não, nunca.

5. Você já participou de algum musical?

Sim Não

6. Qual a frequência com que você assiste a musicais, seja no cinema, na TV ou ao vivo?

Assisto muito.

De vez em quando.

Dificilmente assisto.

Nunca assisto.

7. Você se considera uma pessoa afinada?

Sim Não

8. Você se considera alguém com boa coordenação motora?

Sim Não

9. Você se considera uma pessoa tímida?

Sim Não

10. Você tem alguma dificuldade para falar em público?

Sim, muita.

Sim, tenho certa dificuldade.

Não muita.

Nem um pouco.

APÊNDICE B

ROTEIRO PARA ENTREVISTAS COM OS PARTICIPANTES

- 1) O que você achou do trabalho realizado?

- 2) Qual a sua opinião sobre o desempenho do grupo como um todo? E, o que dizer de seu próprio desempenho?

- 3) Na sua opinião, quais as maiores dificuldades enfrentadas pelo grupo? E por você?

- 4) Na sua opinião, no que o grupo como um todo tinha mais facilidade? E, quanto a você, o que era mais fácil para você realizar?

- 5) Do que você mais gostou? E houve algo de que você não gostou? O quê?

- 6) Qual o impacto de toda esta experiência em sua vida? E o que você acha que isto causou aos demais participantes?

- 7) Quais as mudanças que esta experiência provocou em sua vida? O que você acha que isto causou nos demais participantes?

8) Na sua opinião, este trabalho é uma boa maneira de se ensinar música? Por quê?

9) Por que você quis participar deste projeto?

10) Você conseguiu atingir o que buscava?

APÊNDICE C

ROTEIRO DO MUSICAL “E O VERBO SE FEZ CARNE”

Para assistir ao musical, ver os seguintes links:

<https://www.youtube.com/watch?v=9poj0wEpiXw> (Parte 1)

<https://www.youtube.com/watch?v=othPAIzYr4w> (Parte 2)

CENA 1

(Casa de Policarpo, em seu local de estudos)

Irineu: Meu mestre, Policarpo! Vim à sua procura, porque preciso saber mais sobre o que escreveu o apóstolo João! Tenho muitas dúvidas acerca desse assunto e sabendo eu, que o senhor andou tão perto do apóstolo, creio que poderá me ajudar a compreender o seu relato.

Policarpo: É certo que poderei ajudá-lo, meu caro discípulo, Irineu! Tive o privilégio de ouvir essas histórias da boca do próprio João, um homem que pôde conviver com o próprio Cristo. Pra contar suas experiências ao lado de Jesus, João decidiu escrever um Evangelho. No entanto, diferente dos outros que também fizeram seus relatos, João decidiu começar desde o princípio! Desde de antes que o mundo não era mundo! Ele começou contando:

"No princípio era o Verbo. O Verbo estava com Deus e Deus era o Verbo. Ele estava com Deus no princípio. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele e, sem ele, nada do que foi feito se fez." (João 1:1-3)

- Música cantada por Policarpo: “Desde O Princípio” (Vencedores por Cristo)

CENA 2

(Outros discípulos chegam, aos poucos, como que atraídos pela canção e vão se aproximando e parando para ouvir.)

Discípulo 2: Vejo que estão conversando sobre o evangelho de João!

Discípulo 3: É muito interessante o fato de João ter evidenciado que o Cristo já estava lá, no princípio, e foi responsável pela formação de todas as coisas!

Policarpo: É verdade! E ele continuou dizendo:

"Nele estava a vida, e esta era a luz dos homens. A luz brilha nas trevas, e as trevas não a derrotaram." (João 1:4-5)

Discipulo 4: Ele era a luz dos homens...? As trevas não prevalecem contra a luz...?

Discipulo 2: Sim. É fato de que as trevas não têm vez contra a luz, mas o que o apóstolo quis dizer com isso? Que luz é essa?

Irineu: Ah, o apóstolo estava contando que a profecia estava se cumprindo: “O mundo que andava em trevas viu uma luz!” Quem era essa luz? Vocês sabem, não é?

Música: “Nasceu o Salvador” (Turma do Printy)

(Irineu canta a primeira vez, como que contando uma história. Os discípulos ouvem entusiasmados e se unem a ele na canção, na segunda vez, mostrando assim que compreenderam a história. Enquanto isso, Policarpo os observa e, enfim, também canta com eles.)

CENA 3

Discipulo 2: A luz era o próprio Cristo!

Discipulo 3: Claro! Lembro-me, agora, que, depois, o próprio João relata que Jesus disse: “Eu sou a Luz do mundo”!

Policarpo: E o apóstolo continua seu relato dizendo:

Nele estava a vida, e esta era a luz dos homens. A luz resplandece nas trevas, e as trevas não prevaleceram contra ela. Houve um homem enviado por Deus, chamado João. Ele veio como testemunha, para testificar acerca da luz, a fim de que por meio dele todos os homens cressem. Ele próprio não era a luz, mas veio como testemunha da luz. (João 1:4-8)

Irineu: Este eu já sei de quem se trata: é o famoso João Batista, aquele que vestia pele de camelo e comia mel silvestre, filho de Zacarias e Isabel.

Policarpo: Exatamente, Irineu! O médico Lucas, em seu Evangelho, contou a história dele. Ele era primo de Jesus! O nascimento de João foi também um milagre, pois sua mãe Isabel era estéril! Foi quando Zacarias, seu pai, que era sacerdote, foi surpreendido por um anjo enquanto acendia o incenso do templo.

CENA 4 (em outro ambiente do palco)

No templo

(Anjo aparece e Zacarias se assusta.)

Anjo Gabriel: “Não tenha medo, Zacarias; sua oração foi ouvida. Isabel, sua mulher, dará a você um filho, e você lhe dará o nome de João. Ele será motivo de prazer e de alegria para você, e muitos se alegrarão por causa do nascimento dele, pois será grande aos olhos do Senhor. Ele nunca tomará vinho nem bebida fermentada, e será cheio do Espírito Santo desde antes do seu nascimento. Fará retornar muitos dentre o povo de Israel ao Senhor, o seu Deus. E irá adiante do

Senhor, no espírito e no poder de Elias, para fazer voltar o coração dos pais a seus filhos e os desobedientes à sabedoria dos justos, para deixar um povo preparado para o Senhor”.

Zacarias: “Como posso ter certeza disso? Sou velho e minha mulher é de idade avançada”.

Anjo Gabriel: “Sou Gabriel, o que está sempre na presença de Deus. Fui enviado para transmitir a você estas boas-novas. Agora você ficará mudo. Não poderá falar até o dia em que isso acontecer, porque não acreditou em minhas palavras, que se cumprirão no tempo oportuno”.

CENA 5

(Volta para a casa de Policarpo)

Discipulo 4: E ele ficou mudo mesmo?

Discipulo 2: Ficou sim! Só voltou a falar no dia em que o menino nasceu! Pra escolher o nome do menino, ele teve que escrever em uma tabuinha, pois ainda não tinha voltado a falar!

Discipulo 3: Foi logo depois disso que a fala dele foi recuperada. Já li sobre isso no relato de Lucas, o médico!

Irineu: É verdade! Lucas também conta que Isabel, mãe de João, não saiu de casa até o quinto mês de gravidez, e que quando ela estava adentrando no sexto mês, um anjo procurou sua prima Maria.

CENA 6 (em outro ambiente do palco)

(Casa de Maria)

Anjo: “Alegre-se, agraciada! O Senhor está com você!” *(Maria ficou perturbada com essas palavras, pensando no que poderia significar esta saudação.)* “Não tenha medo, Maria; você foi agraciada por Deus! Você ficará grávida e dará à luz um filho, e lhe porá o nome de Jesus. Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo. O Senhor Deus lhe dará o trono de seu pai Davi, e ele reinará para sempre sobre o povo de Jacó; seu Reino jamais terá fim”.

Maria: “Como acontecerá isso se sou virgem?”

Anjo: “O Espírito Santo virá sobre você, e o poder do Altíssimo a cobrirá com a sua sombra. Assim, aquele que há de nascer será chamado Santo, Filho de Deus. Também Isabel, sua parenta, terá um filho na velhice; aquela que diziam ser estéril já está em seu sexto mês de gestação. Pois nada é impossível para Deus”.

Maria: “Sou serva do Senhor; que aconteça comigo conforme a tua palavra”

CENA 7

Irineu: E, quando Maria recebeu a notícia, decidiu ir visitar sua prima Isabel, que também estava grávida. Assim que Maria entrou na casa e saudou sua prima, Isabel sentiu seu ventre remexer e ficou cheia do Espírito Santo! *(A cena acontece em off, enquanto o discípulo narra).*

(Isabel exclama em alta voz, cheia do espírito):

“Bendita é você entre as mulheres, e bendito é o filho que você dará à luz! Mas por que sou tão agraciada, ao ponto de me visitar a mãe do meu Senhor? Logo que a sua saudação chegou aos meus ouvidos, o bebê que está em meu ventre agitou-se de alegria. Feliz é aquela que creu que se cumprirá aquilo que o Senhor lhe disse!”

(Ao ouvir isso, Maria se emociona e começa a cantar!)

Música: “O cântico de Maria” (Adoração e Vida)

CENA 8

(Volta para a casa de Policarpo)

Policarpo: Pois é! É bom saber que vocês conhecem bem outros relatos dessa história! Maria ainda ficou 3 meses com Isabel. João nasceu. Jesus também. Ambos cresceram! E antes de Jesus começar seu ministério João, o Batista cumpre seu chamado! Nele se cumpriu a profecia que dizia: “Voz do que clama no deserto, endireitai os caminhos do Senhor!” João foi um ser humano muito peculiar, se vestia de forma rude, vivia no deserto, e trazia palavras de sabedoria. Ele mesmo fazia questão de afirmar que não era a luz! Alguns queriam fazer dele o Cristo, diziam que ele era o Profeta, mas ele mesmo dizia que estava ali apenas para preparar o caminho d’Aquele que ainda iria iniciar seu ministério!

CENA 9 (em outro ambiente do palco)

Discípulo de João 1: João, nos diga: você é o Messias?

Discípulo de João 2: Sim, queremos saber. Nos conte se você é o que estava por vir.

J.B.: Não, não. Já disse que não. Eu vos batizo com água, mas Ele os batizará com o Espírito Santo.

Discípulo de João 3: Mas já vimos tantos milagres e sinais. Temos visto o poder de Deus em você.

J.B.: Mas não sou o Messias. Não sou digno de sequer atar-Lhe as sandálias.

Discípulo de João 1: Então, quem és Tu?

Discípulo de João 2: Quem?

Discípulo de João 3: É. Quem?

J.B.: É como disse o profeta. Sou a...

Música: “Voz do que clama” (Autorial)

CENA 10

(Volta para a casa de Policarpo)

Policarpo: Tempos depois, aos 30 anos, Jesus iniciou seu ministério. Ele decidiu, então, ir até João Batista para batizar-se. João, a princípio se recusou a batizá-lo, pois sabia que Jesus tinha uma vida santa e, já que seu batismo era de arrependimento, não via em seu primo, razão alguma pela qual devesse se arrepender. Ele achava que ele é que devia ser batizado por Jesus. Mas, com autoridade e humildade, Jesus o convence e é, então, batizado. Ao mergulhar nas águas, o Espírito do Senhor desce como pomba e todos escutam uma voz que diz: “Este é o meu Filho Amado, em quem tenho prazer!” E assim, pôde-se confirmar que o filho de Maria era o filho de Deus! O grande problema disso é que o próprio povo de Jesus, povo para o qual ele decidiu vir ao mundo, não o recebeu, mas o rejeitou. Vejam o versículo 11.

(Policarpo lê o versículo 11)

(Os discípulos tristes e meio que zangados, começam a percussão corporal e cantam)

Música: João 1:11 (Melodia autorial):

“Veio para o que era seu, mas os seus não o receberam.”

Policarpo *(cantando o texto dos versículos 12 e 13)*

Música "João 1:12-13" (Melodia autorial):

“Mas a todos quantos o receberam deu-lhes o poder de serem feitos filhos de Deus, filhos de Deus, os quais não nasceram do homem, os quais não nasceram da carne, nem da vontade do homem, mas de Deus.”

CENA 11

Discípulo 4: Sei que somos filhos de Deus, mas achei que todos os homens eram filhos de Deus. O que o texto quer dizer, então?

Discípulo 2: Apenas os que creem é que são filhos! É preciso crer em Jesus. Sem isso, o homem não passa de criatura. É apenas crendo que o homem é batizado com o Espírito Santo, ou seja, recebe o Espírito Santo, que passa a habitar naqueles que n’Ele creem.

Música: “Só Quem Recebe a Jesus”

CENA 12

(Policarpo lê João 1:14 e fala, em seguida):

Policarpo: *“E o Verbo se fez carne e habitou entre nós. E vimos a sua glória, glória como do Unigênito do Pai.”* O próprio Deus se fez homem, nos explicou o apóstolo João. Ele veio ao mundo, sofreu, foi rejeitado, passou por problemas desde o seu nascimento, pois nasceu numa estrebaria, rodeado de animais, num local que não era apropriado para o nascimento de uma criança. Tudo isso aconteceu para que nós pudéssemos ser salvos! O apóstolo João nos disse: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu único Filho, para que todo aquele que nele crê, não pereça, mas tenha a vida eterna!

Policarpo: É nossa obrigação, enquanto servos de Cristo, anunciar que Ele veio. Precisamos dizer a todos que o Deus Eterno se fez carne na pessoa histórica de Jesus de Nazaré. E é por isso que os apóstolos saíram por toda parte falando de Jesus. E nós, como verdadeiros discípulos, precisamos seguir esse exemplo. É o que temos procurado fazer, não é mesmo?

Irineu: Sim. E não podemos nos cansar disso. Vamos anunciar a todos, então! Vamos dizer que o Messias, Jesus, já veio e veio para morrer em nosso lugar.

Policarpo: Sim, sim. Isso é importante. É muito importante dizer que Ele veio, e veio para morrer. O Redentor nasceu, mas o chocante é entender que Ele nasceu para morrer!

Discípulo 2: Vamos, então!

Discípulo 3: Vamos anunciar Cristo!

Discípulo 4: Sim!

(Todos vão saindo, caminhando, e se dirigindo às pessoas que se encontram na rua, naturalmente representada pela plateia. No meio dos espectadores, há também três membros do elenco que irão interagir com os discípulos evangelizadores, aos quais seguirão, na segunda vez da música.)

Discípulo 2: Você já ouviu falar de Jesus?

Discípulo 3: Paz! Você conhece Jesus?

Transeunte 1: Acho que não.

Transeunte 2: É o que morreu crucificado?

Discípulo 4: Sim. Porque Ele veio a este mundo para morrer. Ele nasceu pra morrer!

(E, assim, começam a cantar, juntamente com Policarpo, Irineu e, enfim, todos os demais)

Música: “Ele Nasceu pra Morrer” (Autoral)

(Ao final da canção, todos do elenco se unem e, de mãos dadas, recitam o versículo catorze, texto final da passagem escolhida):

Todos: *“E o Verbo se fez carne e habitou entre nós e vimos a sua glória, glória como do Unigênito do Pai.”*

APÊNDICE D

CIFRAS DAS MÚSICAS DO ESPETÁCULO

DESDE O PRINCÍPIO

(Vencedores por Cristo)

Intro: Gm – Gm7M - Gm7 – C – Cm7 – F7(13) – F(#5) - Bb7M – Eb9 – D7(#11) - G7(#5) - C7(9) – Ebm7 – Ab7M - Bb/F – F –Bb – Am7(b5) – D7

Gm Gm/F Eb7M E° F F/Eb Eb Bb Am7(b5) – D7

Desde o princípio de todas as coisas era o Verbo Jesus Cris__to.

Gm Gm/F Eb7+ E° F F/Eb Eb Bb

Ele é a imagem do Deus invisível, a exata expressão de Deus Pai.

Eb F/Eb Dm7 Gm7 Cm7 F7 Am7(b5) D7 Am7 D7

Ele mesmo criou o universo pela sua Pala__vra.

Refrão:

G D/F# C/E D7 C/E D/F#

E nos resgatou com imenso poder.

G D/F# C/E D7

Tirou-nos da morte pra novo viver.

Em Em/D C7+ F7(9)

Louvores e glória a Cristo Jesus.

G D7(9/11) = C/D G Am7 C/D

O verbo de Deus nossa luz.

G D/F# C/E D7 C/E D/F#

E nos resgatou com imenso poder.

Gm7 C F

E será chamado: Deus Emanuel

Dm7 Am7 Bb C F

Pai da Eternidade, Príncipe da Paz

Gm7 F/A Csus 4 C

Forte, Conselheiro, Soberano Rei

Refrão:

F C/E Eb

Aleluia! Aleluia!

Bb/D Gm7

Nasceu o Salvador da terra

F/A Bb Csus4 C

Ele veio trazer a Sua luz

F C/E Eb

Aleluia! Aleluia!

Bb/D

O fim da nossa espera

Gm7 F/A Bb Csus4 C F

Lá, em Belém, nasceu o nosso Rei, Jesus

Repete tudo

O CÂNTICO DE MARIA

(Ministério Adoração e Vida)

Intro: F F9 F4 F F9 F4 Dm C Bb9

F Dm7 F/C
 A minha alma engrandece e glorifica ao Senhor
Bb Gm7 C/E
 Meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador
Bb C9/E C Bb9 Gm C/E
 Meu Salvador, Meu Salvador, Meu Salvador, Meu Salvador.
F Dm F/C
 Ele olhou minha pequenez, fez-me bendita entre as nações
Bb Gm7 C/E
 Realizou em mim maravilhas, o Poderoso

Bb9 C9/E C Bb9 Gm7 C/E
 Poderoso, Poderoso, Poderoso, Poderoso.
F Dm F/C
 A sua misericórdia é de geração em geração
Bb Gm7 C
 Sobre os que temem Aquele, cujo nome é Santo

Bb9 C9/E C Bb9 Gm7 C
 É Santo, É Santo, É Santo, É Santo.
Bb9
 // Agiu com poder, com o seu braço forte
C/E C
 Orgulhosos dispersou, poderosos destronou
Bb9 Gm7
 Exaltou os humildes, saciou os famintos
Bb/C
 Despediu os ricos sem nada
Bb9
 Lembrou-se do amor a Israel, o seu servo
C9/E C
 Conforme prometeu outrora a nossos pais
Bb9 Gm7
 Em favor de Abraão e sua posteridade
Bb/C
 Para todo o sempre // (2x)

Bb7M(9) C9/E C Bb7M(9) Gm7 C
 Para sempre, Para sempre, Para sempre, Para sempre,
Bb9 C9/E C Bb9 Gm7 C
 Meu Salvador, Poderoso, cujo nome é Santo para sempre! (3x)

Gm7 C Gm7 C Gm7 C
 Para sempre, Para sempre, sempre...

VOZ DO QUE CLAMA

(Marcus Vinicius de Freitas)

Refrão:

E **B/D#**

Voz do que clama no deserto:

A/C# **Bsus4** **B**

“Endireitai o caminho do Senhor”

E **B/D#**

Voz do que clama no deserto:

A/C# **Bsus4** **B**

“Endireitai o caminho do Senhor”

A **E/G#**

É necessário que eu diminua

B **C#m7**

Pra que Ele cresça em mim

A **E/G#**

Sei não sou digno de atar-Lhe as sandálias

B **A/B** **E** **A/B**

Mas me escolheu mesmo assim

Refrão 2x

A **E/G#**

Sei que nem mesmo eu O conhecia

B **C#m7**

Mas o Espírito me mostrou

A **E/G#**

Eis o Cordeiro que tira o pecado

B **A/B** **E** **A/B**

Ele, sim, é o Senhor

Refrão 2x

A **E/G#**

Que eu diminua e que Ele cresça

B **C#m7**

Pra que n'Ele todos creiam

A **E/G#**

Ele que é digno de todo louvor

B **A/B** **E**

Jesus é que é o Senhor

Modulação: | Bb/C | C |

Refrão (2x):

F **C/E**

Voz do que clama no deserto:

Bb/D **Csus4** **C**

“Endireitai o caminho do Senhor”

F **C/E**

Voz do que clama no deserto:

Bb/D **Csus4** **C**

“Endireitai o caminho do Senhor”

Bb **F/A**

É necessário que eu diminua

C **Dm7**

Pra que Ele cresça em mim

Bb **F/A**

Ele que é digno de todo louvor

C **Bb/C** **F** **F/A**

Jesus Cristo é o Senhor

Bb **F/A**

Sei não sou digno de atar-Lhe as sandálias

C **Bb/C** **F**

Jesus Cristo é o Senhor

JO 1:11 & JO 1:12-13

F#m7

C#m7

Veio para o que era Seu, mas os Seus não O receberam (8x)

(Pausa)

D **A/C#**

Mas a todos quantos O receberam

D **A/C#**

Deu-lhes o poder de serem feitos

C

Filhos de Deus

G/B

Filhos de Deus

Em7 **D/F#**

Os quais não nasceram do homem

G **D/F#**

Os quais não nasceram da carne

Em7 **D/F#**
 Nem da vontade do homem
G A D
 Mas de Deus

SÓ QUEM RECEBE A JESUS

(Marcus Vinicius de Freitas)

Intro: || C#m7 | % | A | % | F#m7 | E/G# | Bsus4 | B ||

E E/G# A E E/G#

Deus fez o homem reto, mas ele se meteu

A E/G# Bsus4 B

Em muitos erros, tantos dolos cometeu

E E/G# A E

A criatura rejeitou o Grande Criador

A F#m7 Bsus4 B

De Deus o homem se afastou

A E/G#

Mas, então, veio Jesus

C° C#m7

Por todos Se entregou

A E/G#

E todo o que n'Ele creu

A B

Um filho se tornou

A E/G#

Mas, então, veio Jesus

C° C#m7

Por todos padeceu

A E/G#

Levando-nos de volta, então

A F#m7 Bsus4 B

Ao coração de Deus

Refrão:

E E/G# B

Só quem recebe a Jesus

E E/G# B

É que é filho de Deus

A B/A

Quem tem o Filho tem a vida

G#m7 A

E vida em abundância

F#m7 E/G# Bsus4 B

Só quem recebe a Jesus

C#m7

Que é filho de Deus

Reintro: || C#m7 | % | A | % | F#m7 | D | A/C# | Bsus4 | B ||

Repete estrofe e refrão

F#m7 E/G# Bsus4 B

Só quem recebe a Jesus

E

Que é filho de Deus

Solo: || D(9) | A/C# | E | % | C(9) | Am7 | Bsus4 | B ||

Refrão:

E F#m E/G# E/G# B

Só quem re - cebe a Jesus

E F#m E/G# E/G# A C#m B

É que é fil - ho de Deus

A B/A

Quem tem o Filho tem a vida

G#m7 A

E vida em abundância

F#m7 E/G# Bsus4 B

Só quem recebe a Jesus

E

Que é filho de Deus

Final: || C | Bsus4 B | E ||

ELE NASCEU PRA MORRER*(Marcus Vinicius de Freitas)***Intro: ||: Dm | Dm/C | Bb | Gm7 C :||****Dm Dm/C#**

Deus o mundo amou

Dm/C Dm/B

Seu Filho entregou

Dm Dm/C#

Para sofrer

C

Para morrer

Dm Dm/C#

Cristo o mundo amou

Dm/C Dm/B

Em carne se tornou

Dm Dm/C#

Para sofrer

C

Para morrer

Ponte (2x):**Bb C/Bb Am7**

Ele veio para o que era seu

Dm7

Mas rejeitado foi

Gm7 **F/A**

Mesmo assim o Deus Eterno

Bb **C**

Homem se tornou

Refrão:

F **F/A**

Ele nasceu pra morrer

Bb **C**

Ele nasceu pra sofrer em meu lugar

F **F/A**

Ele nasceu pra morrer

Bb **C**

Ele nasceu para a vida me entregar

F **F/A**

Ele nasceu pra morrer

Bb **C**

Ele nasceu pra sofrer em seu lugar

F **F/A**

Ele nasceu pra morrer

Bb **C**

Ele nasceu para a vida lhe entregar

Intro e repete tudo

Interlúdio: || Dm | Dm/C# | Dm/C | Dm/B ||

Ponte e Último refrão

Final: (Ataque) : F – F/A – Bb

APÊNDICE E

CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO MUSICAL



A Família IBE apresenta:
- MUSICAL -
E O VERBO
se fez
CARNE

QUARTA | 25 de Dezembro
Sessões 18h às 19h e 19h30 às 20h30
na sede da Família IBE

Av. Adolfo Gordo, 1188 - Cidade da Esperança - Natal/RN - Fone: (84) 3205 0993