



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

**A RESSONÂNCIA DO SER: CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA PARA
A PERCEPÇÃO DE SENTIDOS RELIGIOSOS EM CANÇÕES DE NOEL
ROSA, LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO**

ANTONIO PASSOS DE SOUZA

SÃO CRISTÓVÃO (SE)

2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

**A RESSONÂNCIA DO SER: CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA PARA
A PERCEPÇÃO DE SENTIDOS RELIGIOSOS EM CANÇÕES DE NOEL
ROSA, LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO**

ANTONIO PASSOS DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Brandão Calvani.

SÃO CRISTÓVÃO (SE)

2024

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S729r Souza, Antonio Passos de
A ressonância do ser : contribuição metodológica para a percepção de sentidos religiosos em canções de Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues e Caetano Veloso / Antonio Passos de Souza ; orientador Carlos Eduardo Brandão Calvani. – São Cristóvão, SE, 2024.
141 f. : il.

Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) –
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Religião. 2. Música - Aspectos religiosos. 3. Música popular - Brasil. 4. Linguagem e cultura – Aspectos religiosos. I. Calvani, Carlos Eduardo Brandão, orient. II. Título.

CDU 2:78



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

ANTONIO PASSOS DE SOUZA

**A RESSONÂNCIA DO SER: CONTRIBUIÇÃO METODOLÓGICA PARA
A PERCEPÇÃO DE SENTIDOS RELIGIOSOS EM CANÇÕES DE NOEL
ROSA, LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO**

APROVADO EM: 12 de Março de 2024.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Brandão Calvani (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião – UFS

Prof. Dr. Joe Marçal Gonçalves dos Santos (Avaliador Interno)
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião – UFS

Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior (Avaliador Externo)
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião – UFJF

**SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2024**

Dedico este trabalho:

*Ao meu pai **Enock** e a minha mãe **Luzia / Lúcia**, pelo amor e fé deles irradiados.
Ao irmão natimorto que me antecedeu. Também à pequena filha **Juliana**, que em poucas
horas vivenciou o primeiro e o último suspiro.
Ao meu neto **Marcinho**, com a voz do coração.*

Agradecimentos institucionais para:

A Universidade Federal de Sergipe (UFS).
O Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião (PPGCR/UFS).
A Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de Bolsa, fundamental para uma maior dedicação ao Mestrado.
O Setor de Gestão de Pessoas da Superintendência de Polícia Rodoviária Federal em Sergipe, pela expedição de parecer atestando a legalidade do recebimento de bolsa de estudos por servidor público federal aposentado.

Agradecimentos acadêmicos e artísticos:

Ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Eduardo Brandão Calvani: acolhimento, sutileza e precisão... e aos demais integrantes das bancas de Qualificação e Defesa: Professores Doutores Arnaldo Érico Huff Júnior, Glaucio José Couri Machado, Joe Marçal Gonçalves dos Santos e Péricles Moraes de Andrade Júnior.

Ao corpo docente e demais servidores do PPGCR/UFS. Especialmente àqueles/as com os/as quais tive contato direto: os professores que ministraram os componentes curriculares cursados, pelas orientações e serenidade em sala de aula – além dos já anteriormente citados também o Professor Doutor Alexandre de Jesus dos Prazeres. Às Professoras Doutoradas Maria Jeane dos Santos Alves e Marina Aparecida Oliveira dos Santos Correa, minhas entrevistadoras no processo seletivo. À secretária Kate Pomplen, pelo trato sempre gentil e as diversas e precisas orientações.

A turma de colegas deste mestrado...

À Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Teologia e Ciências da Religião (ANPTECRE).

À Sociedade Paul Tillich do Brasil e a Correlatio – Revista da Sociedade Paul Tillich do Brasil e do Grupo de Pesquisa Paul Tillich da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP).

Aos autores/as com os/as quais dialoguei por meio das páginas dos seus artigos, livros, dissertações, teses e outros escritos...

A todas as canções que acariciaram meus ouvidos, especialmente àquelas que se revezaram me fazendo companhia dia e noite durante a escrita dissertativa, criadas por Noel Rosa (e Vadico), Lupicínio Rodrigues, Caetano Veloso (e Augusto de Campos)...

Agradecimentos pessoais:

A toda minha ancestralidade desde o princípio...

Aos irmãos de sangue Luciano, Carmen Lúcia e Eduardo, nos quais sempre enxerguei
esperança de bom futuro.

Aos demais parentes e amigos/as que se alternaram ou permanecem na convivência comigo...

Ao casal de enteados, Daniel e Ellis, doadores da minha primeira vivência como pai.

Às minhas filhas Lúcia Helena e Luíza que me fazem lembrar de mim mesmo como filho,
pelo olhar de mãe e pai.

Ao meu genro Márcio Aurísio e família.

Às filhas felinas Branquinha e Pérola Negra, e a neta Mangaba que veio depois. Assim
também ao neto canino Noah...

Ao primo Luciano Oliveira, Doutor em Sociologia, dono de uma reluzente carreira acadêmica
e quem, há muito tempo, me incentivou a cursar um mestrado. Inspiração essa que demorou
algumas décadas para vir a ser realizada.

À amiga Silene Lazarito Alves, Mestra em Turismo Profissional, com quem tive conversas
sobre a experiência de cursar um mestrado, logo no início da caminhada.

À amiga Clarissa Andrade Carvalho, Doutora em Serviço Social, que assistiu ao meu exame
de Qualificação e logo em seguida me presenteou com um exemplar do livro *A música e o
inefável*, de Vladimir Jankélévitch.

A você, que ausente esteve presente...

Ao Divino e ao Sagrado, fontes da minha fé...

O código só se efetiva quando existe uma ponte afetiva.

Sem vida não há mistério, sem mistério não há vida.

(Fernando Bastos, 1940-2008)¹

¹ Durante o ano de 2003 fui aluno especial em uma pós-graduação oferecida pela Universidade de Brasília (UnB). Foi onde conheci o Professor Doutor Fernando Bastos, então pesquisador sênior na pós-graduação em Comunicação Social, de quem me tornei amigo. Em nossas conversas, vez por outra, ele costumava pronunciar essas duas frases que agora relembro e aproveito como epígrafe. Guardo uma imprecisa memória de que ao mencioná-las o professor Fernando Bastos as atribuía ao mestre e amigo dele, Eudoro de Souza (1911-1987).

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a contribuir para a expansão do alcance interpretativo na seara dos estudos voltados para a presença de sentidos religiosos em canções da música popular brasileira. Para tanto, encontra-se estruturada em três momentos: a) elaboração de um arco teórico instrumental; b) empreendimento de uma sucessão de reflexões metodológicas acerca do como fazer; e c) emprego demonstrativo do referencial teórico-metodológico na hermenêutica de quatro canções: *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947), *Minha Mulher* (Caetano Veloso, 1975) e *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984). A articulação teórica proposta parte da teologia da cultura (Tillich) – um referencial consolidado no campo temático – em diálogo com a fenomenologia da religião (Eliade) e com mais algumas conceituações identificadas como aporte complementar: vindas das teorias do imaginário, filosofia e psicologia. Do ponto de vista metodológico algumas diretrizes evidenciaram-se como fundamentais no contexto da pesquisa: a opção por uma abordagem da unidade orgânica da canção (letra e música), a relevância da audição como procedimento hermenêutico e a abertura ao intuitivo como via cognitiva. Por esse caminho a dissertação sugere a configuração de uma contribuição dessemelhante oferecida pelas Ciências da Religião aos estudos sobre a música popular brasileira: o reconhecimento da experiência do mistério como força vital nas canções. Já o sentido religioso, de modo correspondente e ao ser encontrado como presença multidimensional entremeada em canções, é percebido como princípio substancial ou arquetípico, circulante na dinâmica entre imaginário e imaginação. Conclusivamente, buscou-se demonstrar nas quatro canções selecionadas um encontro potencialmente cintilante, com variação de intensidade, por todo o fenômeno música popular brasileira: uma experiência de comunhão com a ressonância do ser.

Palavras-chave: Sentido religioso – Música Popular Brasileira – Linguagem simbólica – Mistério – Revelação.

ABSTRACT

This dissertation aims to contribute to the expansion of interpretative reach in the field of studies focused on the presence of religious senses in songs of Brazilian popular music. Therefore, it is structured in three moments: a) elaboration of an instrumental theoretical arc; b) undertaking a succession of methodological reflections about how to do; and c) demonstrative use of the theoretical-methodological framework in the hermeneutics of four songs: *Feitio de Oração* (Vadico and Noel Rosa, 1933), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947), *Minha Mulher* (Caetano Veloso, 1975) and *Pulsar* (Caetano Veloso and Augusto de Campos, 1984). The theoretical articulation proposed starts from the theology of culture (Tillich) – a consolidated reference in the thematic field – in dialogue with the phenomenology of religion (Eliade) and with some more conceptions identified as complementary contribution: coming from theories of the imaginary, philosophy and psychology. From the methodological point of view, some guidelines were found to be fundamental in the research context: the option for an approach to the organic unity of the song (lyrics and music), the relevance of hearing as a hermeneutic procedure and the openness to the intuitive as a cognitive way. In this way the dissertation suggests the configuration of a dissimilar contribution offered by the Sciences of Religion to the studies on Brazilian popular music: the recognition of the experience of mystery as a vital force in the songs. The religious sense, in a corresponding way and being found as a multidimensional presence interspersed in songs, is perceived as a substantial or archetypal principle, circulating in the dynamics

between imaginary and imagination. Conclusively, it was sought to demonstrate in the four selected songs a potentially sparkling encounter, with varying intensity, throughout the Brazilian popular music phenomenon: an experience of communion with the resonance of being.

Key words: Religious sense – Brazilian Popular Music – Symbolic language – Mystery – Revelation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 – Rol exemplificativo de publicações relacionando religião e música no Brasil e vinculadas à área Ciências da Religião e Teologia	23
---	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 – RELIGIÃO E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: UMA LINHAGEM DE ESTUDOS NAS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO – RASTREAMENTO E DIVERSIFICAÇÃO DA BASE TEÓRICA	22
1.1 – A INFLUÊNCIA DE TILlich E A PERMANÊNCIA DA TEOLOGIA DA CULTURA	25
1.2 – SUBSTÂNCIA RELIGIOSA E IMAGINÁRIO RELIGIOSO – APROXIMAÇÕES ENTRE A TEOLOGIA DA CULTURA E A FENOMENOLOGIA DA RELIGIÃO	28
1.3 – APORTE TEÓRICO COMPLEMENTAR	37
1.3.1 – Teorias do imaginário, filosofia e psicologia	37
2 – RELIGIÃO E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS EM DIÁLOGO COM O ESTADO DA ARTE NO CAMPO TEMÁTICO	41
2.1 – A CANÇÃO POPULAR COMO FONTE PARA AS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO	41
2.2 – A BUSCA COMPREENSIVA DA UNIDADE DA CANÇÃO – LETRA E SONORIDADE	43
2.3 – METODOLOGIA – PROCEDIMENTOS E REFLEXÕES	46
2.3.1 – Audição participativa	46
2.3.1.1 – Percepção intuitiva	48
2.3.2 – Interpretação compreensiva	49
2.3.2.1 – A experiência do sagrado e o elemento atratividade nas canções	50
2.3.2.2 – Arte, mistério e revelação	53
2.3.2.3 – Símbolo, linguagem simbólica e imaginário religioso	56
2.3.3 – O lugar de audição	58
3 – SENTIDOS RELIGIOSOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – UMA ESCRITA INSPIRADA PELA ESCUTA PARTICIPATIVA E INTERPRETAÇÃO COMPREENSIVA DE CANÇÕES	61
3.1 – PREOCUPAÇÃO ÚLTIMA E A AMBIÊNCIA DA TEOLOGIA DA CULTURA EM UMA CULTUADA CANÇÃO DO REPERTÓRIO DE NOEL ROSA	61
3.1.1 – <i>Feitio de Oração</i> (Vadico e Noel Rosa, 1933)	62
3.1.2 – Castro Barbosa e Francisco Alves (1933)	65
3.1.3 – Teresa Cristina (2018)	72

3.2 – A PASSAGEM DO EMPÍRICO AO METAEMPÍRICO ENTRE LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO	85
3.2.1 – Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952)	87
3.2.2 – Caetano Veloso (1974)	93
3.3 – A EXPERIÊNCIA DO TEMPO E ESPAÇO MÍTICOS EM DUAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO	102
3.3.1 – <i>Minha mulher</i> (Caetano Veloso, 1975)	104
3.3.2 – <i>Pulsar</i> (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984)	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
Referências	123
ANEXO A – Capas de álbuns com os fonogramas mais abordados	130
ANEXO B – Imagens dos três cancionistas: Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues e Caetano Veloso	139

INTRODUÇÃO

Em um sentido para além da exigência institucional a concepção e gestação desta dissertação só se tornou possível a partir da inserção do mestrando no contexto acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe – PPGCR/UFS. Certamente, em variadas intensidades, a afirmação que abre este parágrafo cabe para qualquer dissertação. Porém, neste caso, enfatizo essa influência porque não havia em mim nada afora uma vaga noção do que fosse Ciências da Religião e menos ainda qualquer ideia de um possível tema a ser pesquisado, até quando comecei a assistir as aulas no semestre letivo 2020.2 como aluno especial.

A escolha da primeira disciplina cursada, *Estudos em Ciências Empíricas da Religião II*, foi motivada pelo anúncio de que a abordagem estaria relacionada à presença da música na liturgia católica. Como desde muito cedo entre as expressões artísticas me tornei um apreciador preferencial da arte praticada pelos filhos de Jubal² e tive a oportunidade de publicar alguns textos jornalísticos sobre o tema e até uma resenha em contexto acadêmico – *Estridente dissonância: viés paulista da história da música independente* (SOUZA, 1991) –, avalei que de mãos dadas com a música me sentiria mais confortável para entrar no até então desconhecido ambiente das Ciências da Religião. Naquele primeiro contato lidei com uma das direções da interpenetração entre religião e música – a presença da música na religião – e me percebi em condição de continuar a caminhada: a companhia da música cumpriu o papel esperado.

No semestre seguinte, de novo “a mais abstrata das artes” (MARASCHIN, 2004, p. 85) se ofereceu como companheira. No programa do componente curricular *Estudos em Religião, Conhecimento e Linguagem I* constava que seriam abordadas as relações entre a linguagem religiosa e a linguagem musical. Nesse segundo momento de imersão tive acesso ao outro lado da moeda que simboliza a interpenetração entre religião e música – a presença da religião na música (não necessariamente uma música explicitamente religiosa). Daquela vivência em sala de aula (então remota) resultaram a publicação de um artigo em coautoria com os dois professores que ministraram a disciplina – *Indelével como a flor: A teofania da*

² “O nome do seu irmão era Jubal, que foi o pai de todos aqueles que tocam a cítara e os instrumentos de sopro” – Livro do Gênesis, capítulo 4, versículo 21 (BÍBLIA, 2021, p. 52). Partindo desse versículo bíblico foi utilizada a expressão “arte praticada pelos filhos de Jubal” como representativa da música de modo geral.

Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021) – e a percepção de afinidade com uma linhagem de pesquisa.

Percebida a simpatia juntou-se a ela um incentivo vindo de comentários avaliando o estágio dos estudos relacionando religião e música popular no Brasil como ainda incipiente e portanto, um campo de pesquisa convidativo. Em um tópico de artigo voltado para a presença de resíduos religiosos em manifestações artísticas, por exemplo, consta: “Abrir-se ao que está fora dos domínios institucionais é adentrar em um terreno vasto e promissor, mas ainda pouco explorado no Brasil” (CALVANI, 2014, p. 676). Ou, mais especificamente sobre estudos envolvendo religiosidade e música popular: “Na área de Ciências da Religião no Brasil ainda é possível contar nos dedos os estudos que elegem a Música Popular Brasileira (MPB)³ como fonte para a construção de um saber sobre a religiosidade popular em nosso país” (CALVANI, 2015, p. 30). Passada quase uma década desde a publicação das duas afirmações acima transcritas, a carência foi recentemente reafirmada: “Nos países de língua portuguesa, a recepção dos estudos sobre religião e música ecoa a escassez da produção mundial. São esparsos os trabalhos em Ciência da Religião, e não constituem um esforço sistemático” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 694). Restaram então reunidos uma afinidade e um incentivo externo apontando para um campo temático como desafiador e carente de desdobramentos.

Começou assim a ser esboçado o que veio a ser pesquisado. O tema originário é o fenômeno religioso, mas não em sentido restrito, pois a fonte é externa aos sistemas religiosos institucionalizados, embora possa com eles dialogar. Um apanhado de publicações sobre a presença de sentidos religiosos na música brasileira – listados no Quadro 1 (Capítulo 1) – tornou-se progressivamente um primeiro guia. Dar continuidade a essas abordagens buscando algo mais, quer seja na variação do repertório musical trabalhado, na articulação do referencial teórico ou em qualquer outro componente constitutivo de um projeto de pesquisa

³ Em muitas publicações relacionando música popular brasileira e religião, a sigla MPB é usada para identificar o acervo das canções estudadas. As letras MPB correspondem às palavras da expressão “música popular brasileira”, entretanto, a sigla também é usada como designativa de um gênero específico entre outros abarcados pela música popular brasileira (como fenômeno e conceito configurados no decorrer do século XX). Inicialmente, o uso amplo da sigla MPB foi também adotado nesta dissertação. Porém, durante o exame de qualificação, ao ser anunciada a possibilidade da abordagem de canções da música popular brasileira de diferentes gêneros, um dos examinadores, o Prof. Dr. Glaucio José Couri Machado, levantou a questão da correspondência, diferenciação e confusão entre a sigla MPB (como gênero) e o conceito mais abrangente “música popular brasileira”, sugerindo a substituição da sigla. Acatando a sugestão, as canções tomadas como fonte de pesquisa para esta dissertação passaram a ser identificadas pelas expressões “canção(ões) popular(es) brasileira(s)” ou “música popular brasileira”, conforme argumentação a ser tratada ainda nesta Introdução.

científica e com o objetivo de expandir o alcance dos estudos relacionais entre religião e a canção popular brasileira, configurou-se como uma ideia de partida.⁴

As publicações que tratam da presença de sentidos religiosos em expressões artísticas caracterizam-se por direcionar a observação para fora do âmbito daquilo que é identificado como ação diretamente vinculada aos sistemas religiosos institucionalizados. Nessa mesma direção, esta dissertação tem como fonte uma seleção de canções populares brasileiras com início da difusão pública e circulação comercial como fonogramas situados no decorrer do século XX – o século que viu nascer a produção e a comercialização dos registros fonográficos em suporte físico (goma-laca, vinil, fitas k-7, CDs) e em escala industrial (DIAS, 2000; MIDANI, 2015). Imaginei assim como objeto de estudo a identificação de substância religiosa e de simbologias religiosas nessas canções, em diálogo com imaginários religiosos (variando essa denominação conceitual a depender da ênfase adotada no uso da articulação teórica proposta), como nuances ou dimensões de sentido religioso.

No tocante às canções selecionadas para o pretendido exercício hermenêutico as raízes deste trabalho assumem uma dimensão mais existencial e não contida apenas nos limites da vivência acadêmica.⁵ A escolha dessas canções é formulação desenvolvida no decorrer de grande parte da minha existência. São canções que sempre me provocaram uma tensão entre a aquietação e a inquietação, ao suscitar uma percepção não esgotada como entretenimento restrito ao tempo presente da audição, mas ressoar nele e fora dele como portadoras de algo que se manifesta para além do sentido literal das palavras cantadas, embora delas também faça uso. Para mim essas canções sempre foram transmissoras de algum mistério.⁶ Nessa direção e após a conexão com o ambiente acadêmico das Ciências da Religião, reelaborei a

⁴ A expressão sonora de um conteúdo textual cantado, portanto unido a uma linha melódica, constitui a caracterização mais básica do formato musical canção (letra e melodia unidas). No repertório da música popular brasileira do século XX, fonte para esta pesquisa, o canto melódico (salvo exceções) é dado à audição pública com acompanhamento harmônico e rítmico, configurado em arranjos diversificados envolvendo grande variedade de instrumentos musicais e timbres.

⁵ No ensaio *Hermenêutica da contemplação*, que sugere o esboço de uma postura hermenêutica pós-moderna e está publicado no livro *A (im)possibilidade da expressão do sagrado* (listado nas referências bibliográficas), Jaci Maraschin registra a ocorrência de referentes ou referências (aquilo que está “depois do texto”) nas obras de arte, inclusive nos títulos de músicas instrumentais. Nas canções, parece-me que essa presença referencial é potencializada nas letras cantadas (e também divulgadas na forma escrita para leitura), constitutivas da sonoridade musical do formato. Maraschin propõe, entretanto, uma atitude hermenêutica específica para a obra de arte, voltada para a mensagem estética e não para a presença possível de referentes – essa seria uma hermenêutica estética ou da contemplação, “como fruição e celebração em lugar de simples elaboração racional” (MARASCHIN, 2004, p. 88). Nesta dissertação, entendo que o uso do termo hermenêutica ou exercício hermenêutico incorpora as duas vertentes: tanto a contemplação estética quanto a elaboração racional. A hermenêutica da contemplação é exercitada no primordial momento de audição das canções, designado no decorrer do texto como “audição participativa”. Por outro lado, a situação acadêmica requer a adoção de uma atitude analítica que resulte em elaboração racional, sendo aqui adotado para esse segundo momento hermenêutico a designação “interpretação compreensiva”.

compreensão da experimentação de certas audições musicais agora percebendo-as em afinidade com a experiência da revelação⁷ – inicialmente encontrada na teologia da cultura e ressoante como dimensão cognitiva entre as teorias do imaginário. Configurando-se, assim, mais uma dimensão relacional entre a recepção da expressão artística e o fenômeno religioso. O acesso ao PPGCR/UFS abriu um horizonte de aproximação compreensiva na direção do explícito e do implícito, do expressamente narrado e do misterioso, presentes nas canções.

O estado da arte dos estudos relacionando religião e canções populares brasileiras demonstra a presença destacada da teologia da cultura formulada por Paul Tillich (1886-1965) como referencial teórico, em sintonia com a localização da fonte de estudo fora do campo identificado como manifestação cultural estritamente religiosa. Tal convergência encontra sua adequação no princípio geral da teoria tillichiana que propõe toda a cultura (e não apenas um campo particular dela) como meio de manifestação de um conteúdo religioso substancial. Até aí temos o predomínio do diálogo com um referencial de origem teológica e filosófica empregado na pesquisa, o que encontra respaldo e até incentivo nos debates acerca do estatuto epistemológico das Ciências da Religião no Brasil, embora seja identificado como tendência minoritária no contexto nacional (GROSS, 2012; CALVANI, 2018; SAMPAIO, 2019).

Sem abrir mão de aproveitamentos do princípio geral e de outros elementos da teologia da cultura, mostrou-se convidativa no decorrer desta pesquisa uma aproximação com a fenomenologia da religião, acessada nas elaborações de Mircea Eliade (1907-1986). Na mesma direção da proposição tillichiana, quanto ao espraiamento de um sentido religioso por toda a cultura, também encontramos nos estudos do autor romeno a afirmação da música em particular como uma manifestação cultural comumente transmissora de elementos vinculados ao imaginário religioso, reproduzido e reelaborado pela imaginação artística em conexão com o público ouvinte. A incorporação da teoria eliadiana, além das contribuições dela aproveitadas quanto ao estudo de simbolismos religiosos, abre ainda caminho para interlocuções com outros referenciais associados à reabilitação do imaginário no âmbito das ciências humanas e agrupados sob a designação teorias do imaginário, a serem pontualmente mencionadas em articulação com a teologia da cultura e a fenomenologia da religião.

⁶ Nessa primeira aparição no texto, a palavra “mistério” reporta à experiência dos meus primeiros contatos com algumas canções, provocadores de uma tensão entre a “aquietação” e a “inquietação”. Inserido no mestrado, passei a encontrar reflexões que me parecem afinadas com aquelas experiências remotas, mas recorrentes. Algo como, por exemplo, uma “experiência mística” despertando “certo tipo de pensamento não dito, mas tácito” ou “na presença o fenômeno da ausência” (MARASCHIN, 2004, p. 25). No decorrer dissertativo o termo “mistério”, além de outros conexos, encontrarão abordagem mais pontual.

⁷ A relação entre experiência estética e revelação também será aprofundada no desenrolar da dissertação.

Assim, esta dissertação começa a esboçar a proposição de diferentes dimensões interpretativas de sentido religioso, respectivamente ancoradas nos referenciais teóricos anunciados. Uma primeira dimensão, estimulada por uma teoria de cunho teológico e filosófico – a teologia da cultura – e caracterizada pela presença nas canções de questões relacionadas aos limites da condição existencial humana, sem necessária alusão ao explicitamente religioso (em sentido cultural e empírico). Uma dimensão seguinte, inspirada por uma abordagem fenomenológica do fenômeno religioso – a partir dos estudos realizados por Eliade –, busca na expressão artística a presença de símbolos e imagens voltados para uma nostalgia mítica e arquetípica.

Para a realização deste estudo acadêmico os procedimentos metodológicos empregados foram a pesquisa bibliográfica, a pesquisa fonográfica, uma “revisão narrativa” de literatura (MARALDI, 2022, p. 670) e os exercícios hermenêuticos identificados como escuta participativa e interpretação compreensiva das canções selecionadas. Num primeiro momento, em consonância com o início do cumprimento dos compromissos exigidos pelo curso, a leitura de algumas publicações sobre o tema, bem como de textos constitutivos do referencial teórico, impôs-se como necessidade. Paralelamente também foi iniciada a pesquisa fonográfica, com o objetivo de colher informação sobre os registros musicais selecionados e as variadas circunstâncias relacionadas à composição e difusão das canções, seus autores e intérpretes. O início das escutas participativas também logo se insinuou como procedimento que deveria ser contínuo durante toda a pesquisa e desencadeou o incentivo à interpretação compreensiva e sua transposição para a linguagem escrita não como etapa separada, mas, por analogia, como um elemento sonoro distribuído por todo o decorrer de uma composição musical que está sendo tocada e ouvida.

Sinteticamente, cabe anunciar nesta introdução a estrutura da dissertação que se terá por frente. No Capítulo 1 será discutida a base teórica da pesquisa, elaborada partindo de uma referência reflexiva à teologia da cultura de Paul Tillich e seguida pela proposição de articulação com referenciais associados à reabilitação conceitual do imaginário no âmbito das ciências humanas, com ênfase na fenomenologia da religião eliadiana.

O Capítulo 2, além de buscar a identificação de pressupostos metodológicos básicos e abrangentes, mapeados no acervo dos estudos levantados relacionando canções populares e sentidos religiosos, intenciona refletir sobre e delinear a metodologia e seus procedimentos

empregados nesta pesquisa, em harmonia com a apresentação dos referenciais teóricos empreendida no Capítulo 1.

O Capítulo 3, conclusivamente, traz o resultado dos exercícios hermenêuticos já anteriormente denominados escuta participativa e interpretação compreensiva de canções, articulados à base teórico-metodológica apresentada e enriquecidos por informações coletadas na pesquisa fonográfica. Quatro são as canções abordadas, das quais seguem os títulos, o(s) nome(s) do(s) compositor(es) e o ano de criação ou da gravação do primeiro fonograma: *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947), *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975) e *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984). Por meio dessas interpretações pontuais buscou-se demonstrar que a presença de dimensões de sentido religioso, experimentada na audição participativa, pode ser identificada em canções da música popular brasileira durante todo o decorrer do recorte cronológico adotado: o século XX.

Antes de enveredar pelos capítulos avalio caber ainda um esboço de conceituação dos termos primordiais e, portanto, palavras-chave desta dissertação (“sentido religioso” e “canção ou música popular brasileira”)⁸, a ser enriquecido na travessia dissertativa. A indicação de conveniência da adoção prévia de uma alusão conceitual para religião (ou mais especificamente neste caso para sentido religioso), mesmo que precária, antes do início de qualquer pesquisa, foi colhida na seara das reflexões epistemológicas acerca das Ciências da Religião (HUFF JÚNIOR e PORTELLA, 2012). Pensando em paridade no tratamento, considere também oportuna a adoção do mesmo procedimento para com o outro termo em relação ao qual está proposto o estudo.

Um aspecto referencial do fenômeno religioso previamente destacado para este trabalho, em sintonia com a demanda por “definições aproximativas” (HUFF JÚNIOR e PORTELLA, 2012, p. 441) ou por uma “definição básica e flexível do conceito” (GONÇALVES e SILVA, 2022, p. 201), esteve presente desde o pré-projeto de pesquisa apresentado no processo de seleção para ingresso no mestrado. Naquele arrazoado consta a identificação de insinuações contrapostas aos limites do existencial empírico como elemento comum que levou a uma seleção prévia de canções sugeridas como possíveis fontes para a abordagem interpretativa. Algo com alguma proximidade ao descrito por Tillich como a

⁸ O formato musical canção (letra e melodia unidas) é tão constitutivo e predominante no acervo denominado “música popular brasileira” que, tomando como referência o século XX, as expressões “canção popular brasileira” e “música popular brasileira”, como será demonstrado a seguir, tornaram-se praticamente sinônimas.

preocupação do ser humano com o “infinito ao qual pertence, do qual está separado e pelo qual anseia” (TILLICH, 2005, p. 32) ou ainda um testemunho artístico de enraizamento do coração humano em “algum tipo de *experiência* do transcendente” (CROATTO, 2002, p. 9). Portanto, um aceno musical avivador de uma percepção intuitiva na direção do metaempírico⁹ foi o elemento preliminarmente percebido como identificador de sentido religioso.

No outro polo relacional está a canção ou música popular brasileira, um fenômeno complexo posto que resultante de um processo envolvendo o choque e a convivência de diferentes tradições culturais e a convergência de elementos vindos de diversificadas áreas da atividade humana e social. O formato canção, elemento artístico padrão da expressão consolidada no decorrer do século XX como música popular, encontra prefigurações tanto na cultura brasileira quanto em outras ambientações culturais. Tomando-se como ilustrativo o cenário social da expressão e circulação musical no Brasil, nos entornos da passagem do século XIX ao XX, há limitações de ordem social que sufocam a difusão do formato musical canção popular e o invisibiliza ou dificulta sua projeção sincrônica e histórica. Estamos falando de um tempo e espaço onde não havia tecnologia disponível para gravar e reproduzir o som, ou seja, toda e qualquer apresentação musical ouvida acontecia como o que hoje chamamos música ao vivo e o registro das composições musicais era feito por meio de uma codificação ou linguagem escrita, a notação musical, de conhecimento e uso extremamente restritos entre a população brasileira. Havia, porém, musicalidades não registradas em partituras, acolhidas na memória das pessoas e transmitidas por expressões corporais do canto e manuseio de instrumentos musicais mais populares, em muitas situações em união com a dança.¹⁰

Uma hipótese trabalhada e bem demonstrada no livro *O século da canção* (TATIT, 2004), olhando para a cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, considera que a canção popular, em diversos gêneros prefiguradores e incorporados ao samba, já gozava de grande prestígio em meio àquela população urbana, excetuando-se provavelmente nichos sociais elitizados, artisticamente agarrados a musicalidades de matriz

⁹ A escrita desta dissertação já estava em andamento quando encontrei entre as leituras, no contexto de uma exposição sobre a função cognitiva do imaginário, o termo “metaempírico”, como uma dimensão paralela ao fenomenal, oferecida pelo mito e que compõe a “compreensão das coisas”, (...) “mesmo que sua explicação seja impossível” (WUNENBURGER, 2007, p. 59). O termo foi então incorporado a esta Introdução por parecer enriquecedor na descrição do pioneiro aspecto referencial do religioso, percebido na fase preliminar de proposição da pesquisa aqui relatada.

¹⁰ Após a redação desse período, sublinhando a necessidade da presença corporal imediata para qualquer expressão musical anteriormente à fonografia, encontrei uma descrição semelhante, porém, digamos, mais técnica, referindo-se ao “corpo performático, produtor de sons (vocais ou na execução dos instrumentos) ou acompanhante da música na dança” (VARGAS e ROSSETTI, 2017, p. 155).

exclusivamente europeia e seus desdobramentos locais. Porém, de modo geral, os artistas envolvidos na fruição e o público ouvinte e participante na curtição da canção popular, estavam socialmente distanciados dos meios e espaços, então convencionados, dedicados à difusão da expressão musical. Não por acaso, o lugar mítico cosmogônico¹¹ identificado na literatura dedicada ao tema como ambiente de gestação e berço no qual o samba carioca foi dado à luz da existência, sendo posteriormente reconhecido como elemento embrionário para a conceituação música popular brasileira, não é um palco artístico convencional, é a parte externa, porém integrada ao aconchego e aos limites residenciais da casa de uma mulher negra, nascida na Bahia e descendente de escravos: o quintal de Tia Ciata.¹²

Aquele foi também o tempo no qual alcançou êxito o desenvolvimento e a confluência de tecnologias capazes de gravar e reproduzir o som e de difundir a reprodução sonora em longas distâncias: o registro fonográfico em suporte físico, os aparelhos de reprodução desses registros e o rádio. Nesse contexto a música se estabeleceu como conteúdo bastante atrativo a ser oferecido pelas novas tecnologias. Quando os fonogramas musicais, como superfície material na qual um som está gravado, foram projetados em sua potencialidade industrial, logo percebeu-se que um preenchimento adequado para tal investimento seriam sonoridades já amplamente apreciadas pelo público ou mais facilmente apreciáveis. Desse modo, começa a delinear-se a viabilidade de uma indústria fonográfica no casamento entre as tecnologias associadas ao fonograma (e sua difusão) e formatos musicais preferencialmente com evidência ou indícios de grande apreço público. Chegamos assim a três elementos constitutivos da música que passou a ser difundida e comercializada em grande escala no decorrer do século XX com a rotulagem popular: um elemento artístico (configurado no formato canção), um elemento tecnológico (configurado no fonograma e seus meios de difusão) e um elemento de atratividade (configurado no potencial de popularização do produto). Essas configurações, conjuntamente, dão a condição para eclosão de um novo fenômeno musical capilarizado em seus contextos sociais de origem e com potencial de

¹¹ O emprego da expressão “mítico cosmogônico” nada tem a ver com uma insinuação de falseamento, pelo contrário, seu aproveitamento é dado pela compreensão do fortalecimento da narrativa histórica, sobretudo no contexto da dinâmica entre imaginário e imaginação, por meio da incorporação de linguagem simbólica.

¹² Essa narrativa dialoga com outras descrições posteriores, focadas em momentos de impactantes reviravoltas nos rumos estéticos do mercado fonográfico brasileiro. Seguem dois exemplos: a identificação das salas de casas e apartamentos de bairros da zona sul do Rio de Janeiro para a Bossa Nova e de garagens residenciais como o berço do chamado *boom* do rock nacional nos anos 1980 – espaços representativos nos quais os fenômenos já estavam em ebulição, embora ainda não percebidos em sua potencialidade pelos controladores da mídia e do mercado fonográfico (já estabelecido no caso da Bossa Nova e do *boom* do rock nacional).

difusão externa, que passa a ser percebido como representativo de ambiências culturais amplas, inscritas nos limites de nacionalidades: daí a nossa música popular brasileira.

Cabe assinalar que embora tenha sido enfatizada a identificação de popularidade do formato canção na cidade do Rio de Janeiro já em período anterior à difusão musical por meio dos fonogramas, supõe-se que semelhantes popularidades de sonoridades musicais e cantos diversos ocorriam por todo o território nacional, muitos desses folguedos identificados como “samba”, matizados em cores locais e com difusão ou intercâmbio condicionados à convivência presencial entre pessoas e comunidades. Incursões voltadas para o mapeamento de cenários musicais populares e o uso da palavra samba, antes de sua incorporação ao mercado fonográfico, dão conta de algumas dessas musicalidades regionalizadas: “o samba de roda da Bahia, o samba rural paulista, o jongo, o lundu, o coco, o calango e o cateretê”, para todas cabendo a designação genérica “samba” (...) “como sinônimo de encontro, comemoração” (DINIZ, 2010, p. 71).¹³

Entretanto, o advento da fonografia e das tecnologias de difusão sonora à longa distância, tanto ampliando e acelerando o contato com novas sonoridades externas quanto abarcando as diversidades locais (muitas vezes de modo opressivo, mas também sendo aproveitado e infiltrado por elas), reconfigura o cenário musical e oferece condições, paralelamente à instauração de um mercado consumidor de fonogramas, para um influxo no fenômeno canção popular brasileira, integrada em um mesmo e amplo circuito de difusão e com caracterizações que permitem sua distinção interna e externamente como fruto e expressão representativa da cultura nacional, mesmo que em contínuo movimento de reelaboração, na fluência de uma “evolução cíclica dos gêneros” (TATIT, 2004, p. 64).

Alcançando tanto o aspecto artístico quanto o suporte tecnológico, a eclosão e presença marcante da música popular brasileira no decorrer do século XX aparecem descritas de modo sintético nos títulos de dois livros relacionados entre as referências bibliográficas deste trabalho: *O século da canção* (TATIT, 2004) e *Do vinil ao download* (MIDANI, 2015). No formato fonográfico padrão das canções, predominante em todo o período referenciado, após uma introdução instrumental começa o canto da letra. Por analogia, percorrido este texto introdutório – agora quase findo e a ele interligados – virão em sequência os capítulos.

¹³ Uma manifestação cultural enraizada em ancestralidade negra, abrigada sob a denominação “samba” e geograficamente localizada no atual território sergipano é o tema do livro *Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola* (DUMAS e BRITTO, 2016). Trata-se do Samba de Pareia.

1 – RELIGIÃO E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: UMA LINHAGEM DE ESTUDOS NAS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO – RASTREAMENTO E DIVERSIFICAÇÃO DA BASE TEÓRICA

Há no Brasil uma linhagem de estudos dedicados à presença de sentidos religiosos em canções populares, hoje abrigada na área de pesquisa institucionalmente autônoma Ciências da Religião e Teologia. Uma parte desses estudos aparece citada no artigo *Religião e MPB: um dueto em busca de afinação* (CALVANI, 2015). Nesse ensaio, ao revelar o enraizamento teórico (ao menos enquanto ponto de partida) que o levou a buscar na música popular brasileira uma fonte para a compreensão da religiosidade, o autor faz uma afirmação que pode ser estendida para outras publicações, pois vários desses estudos também evidenciam ter emergido “sob a influência da insistência de Tillich em relacionar Teologia e cultura” (CALVANI, 2015, p. 30).

Mais recentemente, a linhagem de estudos mencionada começou a germinar no PPGCR/UFS. A presença do pesquisador, Doutor Carlos Eduardo Brandão Calvani no corpo docente do programa catalisa o interesse pelo estudo das relações entre religião e música, considerando a expressiva produção dele nesse campo temático: entre os trinta e cinco itens listados no Quadro 1, que traz um rol exemplificativo de publicações participantes dessa linhagem de estudos, o professor Calvani aparece como autor de oito itens (dois livros, um capítulo de livro e cinco artigos) e em mais quatro como coautor de artigos, em parceria com discentes e outro docente do mesmo programa em três desses. Constam ainda os seguintes artigos cujas elaborações remetem a algum vínculo com o PPGCR/UFS: durante realização de pós-doutorado pelo autor junto ao programa (item 21); em coautoria entre outro docente e um discente (item 22); por um egresso do mestrado (item 31) e por este mestrando (item 33).

Quadro 1¹⁴ – Rol exemplificativo de publicações relacionando religião e música no Brasil e vinculadas à área Ciências da Religião e Teologia¹⁵

Itens ¹⁶	Formato	Identificação ¹⁷
01	Capítulo de livro	MARASCHIN, Jaci. Jesus Cristo na Música Popular Brasileira. Quem é Jesus Cristo no Brasil? (ed. Jaci Maraschin). São Paulo: ASTE, 1974, p. 95-109.
02	Tese/Livro	CALVANI, Carlos Eduardo B. Teologia e MPB . São Paulo/São Bernardo do Campo, Loyola/UMESP, 1998.
03	Dissertação	VON ZUBEN, Reginaldo. Substância religiosa nas composições do grupo Legião Urbana . Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2002.
04	Artigo	CALVANI, Carlos Eduardo B. Imagens do diabo na MPB. Revista Eletrônica Correlatio , n. 03 – Abril de 2003, p. 113-127.
05	Dissertação	SANTOS, Clariézer Araújo dos. Música e fé: religiosidade popular na obra musical de Gilberto Gil, à luz da teologia da cultura de Paul Tillich . (Dissertação de Mestrado), São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2004.
06	Artigo	CALVANI, Carlos Eduardo B. Momentos de beleza – Teologia e MPB a partir de Tillich. Revista Eletrônica Correlatio , n. 8 – Outubro de 2005, p. 38-57.
07	Artigo	CALDAS, Carlos. Da MPB como fonte para estudo da religião: análise do elemento religioso presente em <i>Anunciação</i> de Alceu Valença e <i>Um índio</i> de Caetano Veloso. REVER – Revista de Estudos de Religião (PUC-SP), ano 6, n. 3, 2006. p. 17-33.
08	Artigo	DANTAS, Fabrício Cordeiro. Elementos fronteirços na linguagem teológico-literária: correlações entre símbolo e metáfora na canção <i>Sete Marias</i> de Sá e Guarabira. Correlatio , vol. 7, n. 14 – Dezembro de 2008, pp. 46-62.
09	Artigo	SILVA, Natanael Gabriel da. Profecia, existência e teologia da cultura na poética de

¹⁴ Já em fase conclusiva da pesquisa e adiantada da redação desta dissertação, foram publicadas as Partes I e II do Dossiê Religião e Música, em Numen – Revista de estudos e pesquisa da religião, uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião (PPCIR) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Disponíveis em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/issue/view/1644>> e <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/issue/view/1736>>. Ambos os acessos em 21 nov. 2023. Por conta da impossibilidade temporal de fazer uma leitura criteriosa do conjunto das publicações paralelamente à conclusão da dissertação, os artigos do Dossiê Religião e Música não foram inseridos nesse Quadro, porém, o artigo *A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!* (HUFF JÚNIOR, 2022), publicado na Parte I, está entre as Referências bibliográficas, por ter sido utilizado nas argumentações dissertativas.

¹⁵ Os itens do Quadro 1 estão dispostos em ordem cronológica, do mais antigo (1974) ao mais recente (2022). Para a caracterização do vínculo à área de Ciências da Religião e Teologia foram considerados dois critérios, de modo combinado ou separadamente: 1) A titulação acadêmica do(a/s) autor(a/es/as) e 2) A vinculação institucional do meio de publicação.

¹⁶ Os itens de números 18, 27 e 28, todos de autoria do Prof. Dr. Carlos Eduardo Brandão Calvani, exploram um gênero específico da expressão musical: as missas. Esse gênero, conforme se verifica nos próprios estudos aqui mencionados, não tem uma identificação ampla com a conceituação “música popular”, demonstrada na Introdução. A maior parte das missas musicais tem mais proximidade com o ambiente da chamada música erudita, em virtude de alguns elementos, entre os quais: o perfil dos seus compositores, o circuito de difusão e o uso comum do registro musical em partituras, com rigorosa orientação para apresentações. Há exceções, como, por exemplo, a *Missa dos Quilombos* – lançada em 1982 como álbum integrado à discografia de um dos seus compositores: o cancionista, cantor e músico Milton Nascimento. Em que pese essa diferenciação entre os repertórios estudados nesses três itens, em comparação aos demais, as três publicações constam no Quadro 1 por integrarem o recorte mais abrangente de estudos relacionando sentido religioso e música brasileira.

¹⁷ Alguns dos textos listados no Quadro 1 aparecem citados direta ou indiretamente no corpo da dissertação e por isso constam também entre as Referências bibliográficas.

		Belchior. Correlatio , vol. 7, n. 14 – Dezembro de 2008, pp.88-100.
10	Artigo	TADA, Elton Vinicius Sadao. Que samba é esse, malandro? Uma análise teológico-existencial de sambas de Cartola a partir da teologia da cultura de Paul Tillich. Correlatio , n. 18 – Dezembro de 2010, p. 66-78.
11	Artigo	SORROCE, Danilo Sérgio e SOUZA, Ailton de. A poética de Gilberto Gil e a religiosidade. Revista Brasileira de Estudos da Canção . Natal, n.2, jul-dez, 2012, p. 81-89.
12	Artigo	SILVEIRA, Emerson Sena. O samba de Clara Nunes: religião afro-brasileira e musicalidade. Revista Observatório da Religião , v. 1, n. 2, p. 59-75, 2014.
13	Artigo	CALVANI, Carlos Eduardo B. Existirmos... a que será que se destina? Choque ontológico, angústia e coragem de ser na canção Cajuína. Revista Eletrônica Correlatio , vol. 16, n. 1 – Junho de 2017, p. 99-113.
14	Dissertação	SILVA, Camila Luíza Souza da. Vamos saravá!: as tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus . Dissertação de Mestrado em Ciências das Religiões. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2017.
15	Artigo	CAVALCANTE, Ronaldo. <i>O som secular da religião</i> : elementos religiosos na linguagem aberta e estética da prosa-poética musical buarqueana. Teoliterária , vol. 8, n.16, 2018. p. 322-347.
16	Artigo	CALVANI, Carlos Eduardo B. Mito e rito na religiosidade popular: comentários sobre uma canção de Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter. Tear Online . São Leopoldo, v. 9, n. 1 – jan.-jun. 2020, p. 47-58.
17	Artigo	SBARDELOTTI, Emerson. São João da Cruz e Raul Seixas: diálogos entre poesia e teologia. Revista Encontros Teológicos , v. 35, n. 2 – Maio-ago 2020, p. 411-428.
18	Capítulo de livro	CALVANI, Carlos Eduardo B. Missas atonais – linguagem musical de um cristianismo agônico – considerações a partir de Unamuno, Lloyd e Arrigo Barnabé. In Religião: linguagens / Carlos Eduardo Brandão Calvani, Cicero Cunha Bezerra (organizadores) – Curitiba: CRV, 2020, p. 217-235.
19	Artigo	ROCHA, Bruno de Carvalho. O mundo mítico-poético de Baco Exu do Blues. Unitas – Revista Eletrônica de Teologia e Ciências das Religiões , v. 9, n. 2 (2021), p. 104-127.
20	Artigo	SOUZA, A. P.; CALVANI, C. E. B.; MACHADO, G. J. C. Indelével como a flor: A teofania da Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola. Revista Eletrônica Correlatio , vol. 20, n. 1 – Junho de 2021, p. 7-23.
21	Artigo	HUFF, Arnaldo. Religião, música e humanização em Rubem Alves. Numen ; revista de estudos e pesquisa em religião, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, jul./dez. 2021, p. 67-75.
22	Artigo	SANTOS NETO, Romeu Vila Flor e MACHADO, Glaucio José Couri. Meia, meia, meia – O sarcasmo descalço do capeta na música popular brasileira. Revista Brasileira de Estudos Fonográficos , Volume 1 – Número 1 – outubro de 2021, p. 1-20.
23	Artigo	NUNES, I. C. O.; CALVANI, C. E. B. O pop não poupa ninguém – observações sobre a dessacralização do papado na canção “O papa é pop”. Revista Brasileira de Estudos Fonográficos , Volume 1 – Número 1 – outubro de 2021, p. 21-44.
24	Artigo	JESUS, D. L. D.; CALVANI, C. E. B. Beleza e coragem no ofertório ao Senhor da vida – avaliação teológica de uma canção de Caetano Veloso. Revista Brasileira de Estudos Fonográficos , Volume 1 – Número 1 – outubro de 2021, p. 70-83.
25	Artigo	GONÇALVES, Delmo. Uma reflexão acerca da fé no imaginário religioso popular brasileiro a partir da música “Se Eu Quiser Falar com Deus” de Gilberto Gil. Teoliterária , v. 11, n. 23 (2021), p. 461-472.
26	Artigo	ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito de. Tempo e religião na canção Tempo Rei de Gilberto Gil. Teoliterária , v. 11, n. 24 (2021), p. 583-608.
27	Artigo	CALVANI, Carlos Eduardo B. Breve historiografia do gênero musical missa no Brasil e as três missas nordestinas do movimento armorial. PLURA , Revista de Estudos de Religião, vol. 12, nº 2, 2021, p. 222-240.
28	Livro	CALVANI, Carlos Eduardo B. Ite, missa est [recurso eletrônico]: tensões e conflitos na história do gênero musical “missa”. – São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2021.

29	Dissertação	ROCHA, Bruno de Carvalho. Rap e religião: análise do imaginário religioso em Racionais Mc's . Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2022.
30	Artigo	PAIVA, Ingrit e CALVANI, Carlos Eduardo. Renato Russo e o desencanto político-existencial dos anos 80. Teoliterária , vol. 12, n. 26, 2022, p. 76-102.
31	Artigo	ANDRADE, Charlisson Silva de. Ave Maria das músicas: o feminino no sagrado. Revista Brasileira de Estudos Fonográficos , Volume 2 – Número 2 – março de 2022, p. 66-84.
32	Artigo	CAMPOS, Breno Martins e NASCIMENTO, Fernando. Nem conversa mole nem fim da estrada: por uma hermenêutica da linguagem em canções do fim do mundo. Estudos Teológicos , São Leopoldo, v. 62, n. 01 – Jan./Jun. 2022, p. 91-107.
33	Artigo	SOUZA, A. P. “Ave Maria no morro” – religiosidade e nostalgia mítica na MPB. Revista Eletrônica Correlatio , vol. 21, n. 1 – Junho de 2022, p. 107-129.
34	Artigo	TADA, Elton Vinicius Sadao e MÜLLER, Veronica Regina. Educação e preocupação suprema a partir da música “Cidadão” de Lucio Barbosa. Revista Eletrônica Correlatio , vol. 21, n. 1 – Junho de 2022, p. 179-191.
35	Artigo	QUINTAS, Michel Eriton. Da teologia da cultura à antropologia teológica na obra de Elza Soares. Revista Eletrônica Correlatio , vol. 21, n. 1 – Junho de 2022, p. 193-213.

Fonte: A fonte inicial para composição deste Quadro foi o artigo *Religião e MPB: um dueto em busca de afinção* (CALVANI, 2015). Para detalhamento dos dados bibliográficos das publicações citadas no artigo foram feitas buscas dos meios de publicação, impressos ou digitais. Para complementação do Quadro com novos itens foram feitas buscas temáticas digitais de modo que, no estágio atual, as fontes acabam por corresponder às próprias informações contidas na coluna “Identificação”.

1.1 – A INFLUÊNCIA DE TILLICH E A PERMANÊNCIA DA TEOLOGIA DA CULTURA

O pensamento de Paul Tillich conta com um histórico de receptividade no Brasil que foi porta de entrada e mediação fundamental para o diálogo desta pesquisa com a teologia da cultura, tornando-se oportuna a incorporação de citações desse acervo receptivo em meio às reflexões aqui elaboradas. Por isso, além de trechos transcritos diretamente de obras do filósofo da religião e teólogo, em traduções para o português e o castelhano, serão transcritas citações colhidas em textos de autores sediados em terras brasileiras, para ilustrar o pensamento tillichiano. Desse modo, buscou-se oferecer como uma contribuição colateral a incorporação do registro de alguns poucos rastros da abertura teórica à Tillich no ambiente acadêmico nacional.

O princípio geral da teologia da cultura aponta a religião (em sentido amplo e substancial) como conteúdo estruturante da cultura e a cultura como reflexo formal de indelével substância religiosa – princípio esse assim anunciado: “En la acción cultural, por lo tanto, lo religioso es sustancial; en la acción religiosa lo cultural es formal.” (TILLICH, 1973, p. 46). Desse entendimento deriva a pressuposição de que em toda e qualquer manifestação cultural, explícita ou implicitamente, é possível encontrar substância religiosa, ou seja, “a

possibilidade de ver a religião como algo sempre presente, que interpenetra e convive simultaneamente com todos os setores da cultura, sem necessariamente agredir sua autonomia” (CALVANI, 1998, p. 94).

Tal pressuposto estruturante da cultura dar-se-ia em decorrência do inescapável questionamento ontológico humano, o necessário encontro com a preocupação última, “aquilo que determina o nosso ser ou não-ser” (TILLICH, 2005, p. 31). Mesmo que o ser humano pareça, cotidianamente e naquilo que é mais aparente, esgotar-se envolto em preocupações preliminares, “situações condicionadas, parciais, finitas”, haverá sempre oscilação com “experiências e momentos em que a pergunta pelo sentido último da existência se apodera de nós” (TILLICH, 2005, p. 30). É importante destacar que não se está falando de uma decisão subjetiva de ocupar-se com a preocupação última; trata-se de algo que se apodera do ser humano independentemente de sua escolha consciente, ou, em termos tillichianos “independente de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância” (TILLICH, 2005, p. 29).

Estando pois a cultura sempre preche de substância religiosa, essa “substância” pode ser encontrada não apenas em um campo supostamente mais próprio, ou seja, as manifestações tipicamente religiosas, mas, em manifestações culturais de modo geral. Nesse sentido, ao distinguir diferentes modos de relacionamento no meio cultural entre as preocupações preliminares (aquelas “condicionadas, parciais, finitas”) e a preocupação última, descrevendo a situação na qual uma preocupação preliminar se torna veículo da preocupação última, Tillich refere-se diretamente às expressões artísticas: “Quadros, poemas e música podem se tornar objetos da teologia, não sob o ponto de vista de sua forma estética, mas de seu poder de expressar, em e através de sua forma estética, alguns aspectos daquilo que nos preocupa de forma última” (TILLICH, 2005, p. 31). Assim, à luz da teoria tillichiana, a arte torna-se campo de interesse da Teologia sempre que em suas expressões for percebida a presença de substância religiosa. Os desdobramentos operacionais dessa proposição teórica e sua recepção no ambiente acadêmico brasileiro, em um dado momento, alcançaram o repertório de canções que integram a música popular brasileira, como fonte de pesquisa para a verificação e interpretação compreensiva da presença de substância religiosa em expressões artísticas.

A afirmação da importância do pensamento de Tillich para o desenvolvimento das pesquisas realizadas no Brasil, na área das Ciências da Religião e Teologia, relacionando

sentido religioso e canções populares, encontra respaldo em boa parte das publicações listadas no Quadro 1. Entretanto, no ensaio já mencionado – *Religião e MPB: um dueto em busca de afinação* (CALVANI, 2015) – e em outros escritos o autor empreende uma reflexão dando conta de limitações conceituais e metodológicas da teologia da cultura em seu uso como instrumental teórico para a abordagem das relações entre religião e música popular e sugere, exemplifica e incentiva a articulação da teoria tillichiana com outros referenciais.

A crítica ao recorte conceitual aponta para um posicionamento elitista de Tillich em relação à cultura, contextualizado em uma percepção burguesa e eurocêntrica de evolução cultural, que o levou a considerar em suas análises sobre arte somente um restrito elenco de expressões classificadas ou como alta cultura ou vindas dos chamados movimentos de vanguarda artística (geralmente bastante intelectualizados), sem registro de interesse voltado para manifestações associadas à cultura popular. Do ponto de vista metodológico, diz a crítica que ao partir de uma tipologia prescritiva dos modos de presença da substância religiosa nas manifestações artísticas,¹⁸ a pesquisa referenciada na teologia da cultura estaria direcionada para a busca na arte de conteúdos previamente delineados.

As observações gerais sobre limitações da teologia da cultura para a abordagem interpretativa da expressão artística e as mais pontuais quanto ao repertório sobre o qual Tillich exercitou a interpretação teológica da arte, levam à desconfiança de que haveria inadequação no emprego desse referencial teórico para a abordagem de manifestações artísticas que dialogam de modo mais dinâmico e recíproco com a cultura popular.¹⁹ Entretanto, os estudos já realizados relacionando religião e música popular brasileira, a partir da teoria tillichiana, demonstram êxito em um esforço de adaptação. Uma publicação ilustrativa nesse sentido é a tese *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998), merecedora de comentários críticos que dão conta da robustez de seus resultados:

Calvani constrói no texto uma ampla introdução à teologia da cultura, levantando os fundamentos filosóficos e teológicos nela implicados e demonstrando o caminho

¹⁸ A tipologia proposta por Tillich para identificação e qualificação da presença de substância religiosa na expressão artística está bem demonstrada em *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998), mais especificamente nos seguintes tópicos: “*Sobre a idéia de uma teologia da cultura – 1919*”. *A palestra programática* (p. 47-53) e *A relação entre religião e arte* (p. 94-104).

¹⁹ Além dos questionamentos pontuais mencionados, o emprego da teologia da cultura em estudos de manifestações artísticas tem sido alvo de outras críticas, uma vez que Tillich não desenvolveu uma estética clara ou uma metodologia própria e abrangente para análise de obras de arte. Contudo, tanto de modo geral no estado da arte dos estudos interpretativos de sentidos religiosos em canções da música popular brasileira, quanto particularmente nesta dissertação, a recorrência à Tillich deve-se ao reconhecimento de que a teologia da cultura pode ser tomada como um ponto de partida, um estímulo inicial e não propriamente um referencial a ser rigorosamente seguido.

intelectual de Tillich na direção da estética. A partir de tal aparato conceitual, segue, então, rumo a uma interpretação da música popular brasileira. Apresenta, inicialmente, um panorama que passa pelos modernistas, pelo samba, pela bossa nova e pelo tropicalismo, para então aprofundar sua interpretação a partir de canções de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Seixas, Renato Russo, Cazuza e os Titãs. No que aqui nos interessa, o trabalho de Calvani é exemplar, uma vez que constitui uma iniciativa que consegue articular na prática da pesquisa e textualmente um momento sistemático (a questão da cultura em Tillich) e outro histórico (as canções da MPB em seus contextos culturais) (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 695).

Desse modo, evidencia-se a oportuna e exitosa contribuição elaborada a partir da teologia da cultura na abordagem da relação entre substância religiosa e canções populares. Cabe destacar ainda o amplo espaço existente para o desenvolvimento dessa linha teórico-interpretativa, inclusive porque o acervo da música popular brasileira continua oferecendo imensa fonte de pesquisa, além dos repertórios até agora analisados sob as lentes da teoria tillichiana. Por isso, não há motivo para se deixar perder de vista as proposições de Tillich que qualificam a arte como portadora de sentido substancialmente religioso e nem a aproximação por ele sugerida entre experiência estética e revelação. As questões que se colocam nesta dissertação são de outra ordem. Assim como qualquer outra teoria conceitual, também a teologia da cultura delimita o alcance da compreensão que dela pode ser alcançada. Nesse sentido – e isso já está apontado no estado da arte dos estudos relacionais entre sentido religioso e música popular brasileira – é bem-vinda a diversificação e a articulação de referenciais teóricos, visando a expansão compreensiva sobre o campo temático. Esse é um dos desafios diante dos quais se posiciona a presente dissertação.

1.2 – SUBSTÂNCIA RELIGIOSA E IMAGINÁRIO RELIGIOSO – APROXIMAÇÕES ENTRE A TEOLOGIA DA CULTURA E A FENOMENOLOGIA DA RELIGIÃO

Se por um lado, como já mencionado, verificam-se iniciativas no sentido de articulação teórica entre a teologia da cultura e outros referenciais para o estudo da presença de sentidos religiosos em canções populares, há também entre as publicações listadas no Quadro 1 estudos que não fazem referência à teoria tillichiana. Com isso, embora a teologia da cultura tenha desempenhado um importante papel no desenvolvimento desses estudos (e possa continuar a ser utilizada em abordagens compreensivas da presença de substancialidade

religiosa na expressão musical, de modo bastante apropriado e revelador), evidenciam-se sinais de uma tendência de diversificação teórica já em curso na linhagem de estudos.

Assumindo a recomendação de articulação da teoria tillichiana com outros referenciais foi consolidado, no decorrer da pesquisa aqui desembocada, um direcionamento em busca de aproximação entre a teologia da cultura e a fenomenologia da religião (esta a partir das proposições de Mircea Eliade). Foram também abertos, de modo ilustrativo e complementar, diálogos com outros referenciais teóricos que contribuíram para a habilitação do imaginário e da imaginação como fonte de pesquisa no campo das ciências humanas, compondo o conjunto das abordagens agrupadas sob a denominação teorias do imaginário.²⁰ Essa habilitação do imaginário e da imaginação, entre outros usos, pode ser aproveitada para o estudo de temas e sentidos religiosos em manifestações artísticas, conforme já sugerido por Eliade na parte introdutória do livro *Imagens e símbolos* (ELIADE, 1979).

Antes de mergulhar na descrição e morfologia de diversos simbolismos associados a rituais religiosos, consta nas páginas iniciais de *Imagens e símbolos* (ELIADE, 1979) um resumo panorâmico da reabilitação conferida ao imaginário nos círculos acadêmicos europeus, na primeira metade do século XX. Esse processo de reconsideração do imaginário como fonte cognitiva passa por uma série de acontecimentos convergentes, entre os quais: difusão pela psicanálise das palavras “imagem”, “símbolo” e “simbolismo” (em contraposição à ênfase racionalista de então); a sistematização de pesquisas revelando a importância do simbolismo nas sociedades tradicionais;²¹ uma reação contra o cientificismo positivista do século XIX, ocorrida principalmente nos âmbitos da filosofia e da arte (surrealismo); o renascimento do interesse religioso após a 1ª Guerra Mundial; um alargamento do interesse da História para além da centralidade europeia; chegando-se à compreensão, já bem difundida em meados do século XX, de “que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da

²⁰ Estendendo o rastreamento sobre a conceituação e habilitação acadêmica do termo “imaginário”, cabe a observação conexa de que a ocorrência da própria palavra é tida como relativamente nova: “O termo foi inscrito recentemente na língua francesa e parece ignorado em muitas línguas (não há um equivalente em inglês). Chr. Chelebourg indica o aparecimento do termo em Maine de Biran em 1820 ou mais tarde em Alphonse Daudet” (WUNENBURGER, 2007, p. 7). Na edição brasileira de *O imaginário* (WUNENBURGER, 2007), a tradutora acrescenta a seguinte informação ao trecho acima transcrito: “Segundo o dicionário Houaiss, a datação do termo em português é de 1537”.

²¹ A expressão “sociedades tradicionais” nesse contexto aponta para configurações sociais extraeuropeias, não em um sentido estritamente geográfico. Mas, sobretudo, enquanto sociedades que não gestaram ou não foram tocadas de um modo tão marcante pelos processos de secularização e racionalismo, já bem consolidados no século XX, como ocorridos no continente europeu.

vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (ELIADE, 1979, p. 12).²²

Curioso observar a utilização dos termos “substância” e “vida espiritual” (este em alternância com “espiritualidade”) por Eliade. Em meio às abordagens introdutórias do livro, percebe-se que “espiritualidade” aparece de modo bem amplo, podendo confundir-se com cultura ao abarcar produções humanas que se estendem, por exemplo, desde as narrativas míticas e seus desdobramentos religiosos até ideologias políticas. Esse uso estendido do termo “espiritualidade” aparece claro no seguinte trecho: “É extraordinário como de toda a espiritualidade europeia duas mensagens apenas interessem realmente aos mundos extra-europeus: o cristianismo e o comunismo” (ELIADE, 1979, p. 11). Essa abrangente “espiritualidade” transporta uma “substância”, compondo uma ideia que aproxima a fenomenologia da religião desenvolvida por Eliade e a teologia da cultura de Tillich.

Também pensando no preenchimento sucessivo da cultura por uma “substância” presente desde camadas muito profundas da ancestralidade humana e continuamente reproduzida e renovada, trazida a lume na dinâmica cultural, o autor romeno nomeia, incorpora e parte do imaginário e da imaginação como chaves de acesso à “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (ELIADE, 1979, p. 8), portanto, dimensões do humano que abrem (e reabrem) outras fronteiras cognitivas. Embora as descrições e a morfologia desenvolvidas em *Imagens e símbolos* (ELIADE, 1979) partam principalmente de expressões tipicamente religiosas, Eliade não limita a esse campo particular da cultura (a religião em sentido restrito) a manifestação substancial do imaginário religioso. Associando ao imaginário a pressuposição de uma necessidade nostálgica, preservadora de símbolos, imagens e mitos, o autor chama a atenção para o papel da canção popular como meio de expressão da imaginação e sonoridade participante do imaginário:

Também se pode de igual modo analisar as imagens subitamente libertadas por qualquer tipo de música, por vezes até pela mais banal romanza²³, e logo se

²² Eliade esboça o favorecimento contextual para a reabilitação do imaginário na primeira metade do século XX. Em procedimento semelhante porém localizado um pouco mais à frente no tempo, na segunda metade do mesmo século, Wunenburger enfatiza uma decisiva teorização filosófica no curso do mesmo processo e relaciona a “fenomenologia religiosa” elaborada por Eliade como uma das abordagens influenciadoras dos “mais recentes trabalhos de filosofia e de ciências cognitivas” (...) “que vêm renovar a compreensão da imaginação e do imaginário” (WUNENBURGER, 2007, p. 17).

²³ O termo romanza refere-se genericamente a um formato de expressão musical caracterizado por ser composto para uma voz com acompanhamento de um instrumento musical. Com registros preservados desde a Idade Média europeia, a romanza passou por variadas adaptações no decorrer do tempo, abordando temas diversos e alcançando ampla difusão social. Essas características revelam elementos de proximidade com o formato que passou a ser designado, no contexto da comercialização fonográfica consolidada no decorrer do

verificará que essas imagens revelam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo; que esse passado contém, além da saudade de um tempo desaparecido, mil outros sentidos: ele exprime tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, a tristeza de toda a existência que só é quando deixa de ser outra coisa, o desgosto de não viver na paisagem e no tempo evocados pela romança... (ELIADE, 1979, p. 17).

Também em *O sagrado e o profano* (ELIADE, 2018), nas interpretações elaboradas acerca de narrativas e rituais religiosos referentes à manifestação do sagrado, em vários momentos, o vocabulário utilizado sugere proximidade com o pressuposto ontológico ressaltado em Tillich como fundamento para a presença da substância religiosa em toda a cultura. Abordando a relação entre caos e cosmos no imaginário religioso, por exemplo, afirma Eliade: “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (ELIADE, 2018, p. 26), ou seja, aponta para a fundamentação do ser, cujo fugidio acesso insiste em requerer algo além de uma abordagem circunscrita nos limites da colaboração entre a percepção empírica e a lógica racional.

Insinua-se aí uma similaridade entre aquilo pronunciado por Tillich como o “sentido último da existência” (TILLICH, 2005, p. 30) ou “aquilo que determina o nosso ser ou não-ser” (TILLICH, 2005, p. 31) e o modo como Eliade posiciona, no contexto da contraposição entre o sagrado e o profano, a significação do “real” em sentido religioso. O mundo profano, desvinculado do sagrado, é percebido como “irreal ou pseudo-real” (ELIADE, 2018, p. 18) e o sagrado como “o único que é real, que existe realmente” (ELIADE, 2018, p. 25), pois “o sagrado está saturado de ser” (ELIADE, 2018, p. 18). Em ambas as teorizações – pela via expressiva da angústia (em Tillich) ou da nostalgia (em Eliade) – resta fundamentada a incompletude como condição existencial humana, mobilizadora do fenômeno religioso.

Até aqui foi enfatizado que no vocabulário utilizado por Eliade em sua fenomenologia da religião há uma aproximação em relação aos conceitos elaborados por Tillich no contexto da teologia da cultura. Porém, a mesma observação pode ser feita na direção contrária. Buscando no processo de formação do pensamento o jogo entre influências, percepções e elaborações conceituais em Tillich, também ali aparecem termos que acenam para a fenomenologia da religião em Eliade. Quanto ao papel da imaginação, por exemplo, em texto acerca da influência do romantismo alemão sobre as teorias tillichianas, lê-se: “Tillich condensa em seu pensamento diversos elementos do romantismo, como o valor da imaginação...” (CALVANI, 2010, p. 32). Outro exemplo aproximativo foi verificado quanto à

século XX, como canção ou música popular.

consideração da essencialidade constitutiva do simbólico e do mítico no humano: “símbolos e mitos revelam formas de pensamento e de intuição que estão inseparavelmente ligados à estrutura da consciência humana. Pode-se substituir um determinado mito por outro, mas não se pode desligar o pensamento mítico da vida do espírito humano” (TILLICH, 1985, p. 36).

Dessa reflexão aproximativa entre Tillich e Eliade pode-se depreender que alguns fundamentos e desdobramentos presentes nas duas teorias guardam similaridades. Ambas concebem a presença de um preenchimento substancial, identificado com questões indissociáveis da religião, mas que ultrapassa esse campo específico (as manifestações explicitamente religiosas) e espraia-se na cultura. Ambos os autores discorrem sobre a arte como campo particular da expressão cultural por meio do qual a “substância religiosa” (Tillich) ou o “imaginário religioso” (Eliade) costumam também manifestar-se.

Por outro lado, por conta de suas especificidades essas teorias sugerem, na medida em que vão sendo desdobradas, variações nos possíveis caminhos compreensivos abertos a partir de suas respectivas operacionalizações. Saindo do limite das similaridades e focando as peculiaridades, as duas teorias podem ser comparadas a partir de uma perspectiva não só de reafirmação, mas também de complementariedade, sendo este o direcionamento preferencial pretendido nesta dissertação. Para tanto, cabe explorar diferentes ênfases teóricas que incidirão na ampliação do alcance interpretativo.

Os conceitos operacionais vindos da teologia da cultura colocam como traço principal revelador da substância religiosa nas manifestações culturais a presença da “preocupação última” como expressão resultante de um estado de angústia ontológica. Já nas proposições de Eliade verifica-se uma diferenciação quanto ao estado de espírito predominante quando da transmissão do imaginário religioso: sobressai a expressão de uma necessidade nostálgica, constituinte da condição cósmica humana e voltada para o mítico. Essa é uma diferenciação que se mostrou relevante no decorrer da pesquisa.

Outro ponto fundamental para a teologia da cultura diz respeito a uma ênfase na distinção entre conteúdo e forma, constitutiva das criações culturais, envolvendo três elementos ou camadas e assim apresentada: conteúdo substancial (*Gehalt*), conteúdo objetivo (*Inhalt*) e a forma (*Form*) como “elemento mediador do *Gehalt* para o *Inhalt*” (CALVANI, 1998, p. 49). Isso implica dizer que a presença de substancialidade religiosa, por exemplo em uma obra de arte, independe de tema explicitamente religioso expresso no conteúdo objetivo ou na forma. Trazendo essa formulação para a manifestação cultural que é fonte nesta

pesquisa – a música – temos: o formato canção corresponderia ao elemento *Form*; o tema explicitamente cantado e a arrumação sonora seriam o *Inhalt*; já a substancialidade, a *Gehalt*, seria alcançada por uma ação interpretativa sobre um sentido implícito, pois, não aparente explicitamente. Já na fenomenologia da religião eliadiana a interpretação perscruta a circulação de símbolos religiosos na cultura sem demonstrar necessidade de semelhante ênfase distintiva entre conteúdo e forma da manifestação, como que buscando o sentido substancial menos como ocultado sob o aparente e mais como nele infiltrado ou a ele misturado.

A ênfase na separação entre conteúdo e forma acompanha o emprego operacional da teoria. Não por acaso, verifica-se nas análises de canções da música popular brasileira a partir da teologia da cultura um zelo pela distinção entre o explícito e o implícito, ocasionando uma predominância da verificação de substancialidade religiosa, em termos tillichianos, em repertórios musicais que não fazem referência explícita a manifestações culturais tipicamente religiosas. Dois artigos listados no Quadro 1 exemplificam bem essa observação: *Que samba é esse, malandro? Uma análise teológico-existencial de sambas de Cartola a partir da teologia da cultura de Paul Tillich* (TADA, 2010) e *Existirmos... a que será que se destina? Choque ontológico, angústia e coragem de ser na canção Cajuína* (CALVANI, 2017).

No primeiro dos artigos o autor se debruça sobre cinco sambas gravados pelo compositor e intérprete musical Cartola (1908-1980) – “Preciso me encontrar” (Candeia), “Quem me vê sorrindo” (Cartola e Carlos Cachaça), “Alvorada” (Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho), “O mundo é um moinho” (Cartola) e “Grande Deus” (Cartola) – propondo-se a fazer uma análise “teológico-existencial” (TADA, 2010, p. 66). Nas letras²⁴ de quatro dos cinco sambas é identificada uma “preocupação existencial em sentido profundo” (TADA, 2010, p. 66), o que atribui a essas composições musicais uma dimensão que alcança a substancialidade religiosa. Ou seja, a seu modo, esses sambas falam “sobre os limites da existência humana” (TADA, 2010, p. 70) e assim dialogam com a “preocupação última” – nesses quatro sambas não há tema religioso explícito.

Já no samba “Grande Deus”, no qual há referência explícita a uma divindade desde o título, a abordagem do tema religioso é apontada como superficial ou, nas palavras do

²⁴ O artigo em questão (TADA, 2010), assim como outros, concentra a análise das canções apenas nas letras. Essa fratura analítica que separa a letra da sonoridade na abordagem das canções será criticada entre outros por Calvani e Huff Júnior, que propõem uma hermenêutica fiel à unidade da canção como criação artística que necessariamente une texto cantado e musicalidade. Essa questão merecerá aprofundamento no Capítulo 2, quando do enfrentamento reflexivo das escolhas metodológicas.

pesquisador, “no sentido tillichiano de religião, esse samba é religioso apenas em seu formato, ou seja, sua linguagem e seus elementos rasos, mas não há profundidade religiosa” (TADA, 2010, p. 77). Na interpretação compreensiva da canção “Cajuína” (Caetano Veloso), após uma reflexão introdutória sobre a angústia e as respostas oferecidas pelas religiões para diferentes incidências de vazio existencial, o autor passa a discorrer sobre o que alternativamente transmite e oferece a manifestação artística em análise diante do mesmo questionamento, ressaltando que não há na canção “qualquer referência a Deus, deuses, orixás, orações ou a qualquer suposta força sobrenatural” (CALVANI, 2017, p. 107) – mais uma vez ficando aí caracterizado o distanciamento em relação ao explicitamente religioso.

Todavia, logo no início do meu contato com o campo temático, quando tive acesso a alguns poucos artigos referenciados na teologia da cultura, passei a lembrar de canções que também me transmitiam alguma abertura para reflexões profundas sobre a condição humana, embora cantassem temas explicitamente religiosos. Como exercício inicial compreensivo dessa nuance, incorporada nesta pesquisa e dissertação, a articulação entre a expressão explícita de religiosidade e a presença implícita de substância religiosa em uma mesma canção foi a reflexão principal exposta no artigo *Indelével como a flor: A teofania da Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola* (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021).²⁵ Debruçada sobre o samba-canção “Dê-me graças, Senhora” (Cartola e Cláudio Jorge, 1979), a interpretação procurou evidenciar que embora uma ênfase devocional – explicitamente religiosa – caracterize em primeiro plano a composição musical, também nela pode ser ouvida uma abordagem que alcança aquilo que se pode caracterizar como substancialmente religioso em termos tillichianos. Conforme consta nas considerações finais do artigo:

Em sua face mais devocional e mais imediatamente perceptível, explícita, a canção descreve uma aparição de Maria Santíssima, seguida de um curto diálogo entre a divindade e um ser humano – o que por si só já se coloca como um mistério para a razão. Porém, pela simples inserção de uma única frase – “És indelével como a flor”, o samba “Dê-me Graças, Senhora” alcança um diálogo religioso profundo, pois, na referência à perpétua flor está contida uma reflexão sobre o temporal e o eterno (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021, p. 22).

No momento seguinte de andamento do mestrado, o acesso à fenomenologia da religião desenvolvida por Eliade iluminou a precária percepção de coabitação, no acervo de

²⁵ A minha proposição reflexiva exposta no artigo *Indelével como a flor: A teofania da Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola* (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021), enriquecida pelos coautores, foi então teoricamente apoiada apenas em um introdutório contato com noções gerais sobre a teologia da cultura.

canções da música popular brasileira, entre o explicitamente devocional e o profundamente religioso em sentido substancial, certamente sob influência da sutil diferenciação anteriormente mencionada: a busca do “sentido substancial menos como ocultado sob o aparente e mais como nele infiltrado ou a ele misturado”. Nesse sentido, me parece, o caminho fenomenológico colabora ainda com um deslocamento ou flexibilização da concentração em expressões artísticas vinculadas a nichos sociais intelectualizados (ou aparentemente mais secularizados), pois começa a revelar que nas formas mais singelas de expressão da religiosidade, amiúde abraçadas pela cultura popular, também se pode acessar profundidades simbólicas abissais e constitutivas do humano. Uma primeira incursão no exercício do emprego da fenomenologia da religião para a interpretação compreensiva de símbolos religiosos em uma canção se configurou, no contexto das atividades acadêmicas, na elaboração do artigo “*Ave Maria no morro*” – *religiosidade e nostalgia mítica na MPB* (SOUZA, A. P. 2022).

A canção “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins, 1942) teve o seu primeiro registro fonográfico lançado comercialmente no mesmo ano, alcançando com o passar do tempo uma impressionante quantidade e variedade de regravações.²⁶ Comumente associada a uma denúncia da condição de pobreza material das comunidades de moradores dos morros na cidade do Rio de Janeiro (como que sob influência da disseminação hegemônica de um filtro sociológico) e a uma descrição superficial de um rito de devoção mariana, o diálogo entre a canção e os estudos de simbologias religiosas permitiu ao artigo apresentar uma nova dimensão interpretativa. Ao identificar na canção a reelaboração de duas expressivas simbologias arquetípicas trabalhadas por Eliade – os simbolismos de centro e de ascensão – o exercício interpretativo trouxe à luz uma imagem positiva de autoestima na comunidade cantada, sustentada em uma proximidade imaginária e ritual com o sagrado e vivenciada em alternância com um sentimento nostálgico projetado a partir de uma ameaça futura, quando o morro, possivelmente invadido por um processo de desencantamento, é vislumbrado despojado da proximidade presente com o sagrado:

Emergindo na nostalgia, a canção começa a transitar e alcança mais nitidamente o estado de contentamento quando descreve o belo que no morro emerge em fenômenos da natureza e assim continua ao descrever e reproduzir os momentos de louvação, que insinuam o retorno ao nostálgico. O nostálgico sobressai quando o morro percebe o mundano em si mesmo ou principalmente no entorno urbano que

²⁶ No artigo “*Ave Maria no morro*” – *religiosidade e nostalgia mítica na MPB* (SOUZA, A. P. 2022), consta uma tabela com o registro de 20 (vinte) diferentes gravações fonográficas da canção, realizadas entre 1942 e 2012, envolvendo artistas de 6 (seis) diferentes nacionalidades.

parece ameaçar a relação com o sagrado, vivenciada na integração com a natureza e no ritual de louvação que fortalece a convivência comunitária. A nostalgia presente em “Ave Maria no morro” talvez seja dirigida a algo de paradisíaco que remete a um passado mítico, mas que, de alguma forma, ainda cintila no morro, porém ameaçado pelo movimento do tempo – a nostalgia no morro é pressentimento de desencantamento que se avizinha. O contentamento advém da vivência de acesso ao sagrado e ainda soa como fio de esperança (SOUZA, A. P. 2022, p. 124).

A nova interpretação ouve o ritual cotidiano de orações dirigidas pela comunidade do morro à Virgem Maria, que sempre foi ouvido, mas o percebe menos como um pedido por superação da pobreza material e mais como uma súplica de livramento do avanço final do processo de modernização urbana que sitia o morro. Esse primeiro exercício interpretativo consolidou a percepção da fenomenologia da religião e da dinâmica entre imaginário e imaginação como oportunos referenciais a serem articulados visando o desenvolvimento dos estudos no campo temático religião e música popular brasileira.

Em um retrospecto conclusivo, cabe sublinhar que tanto a teologia da cultura de Tillich quanto a fenomenologia da religião de Eliade têm como princípio o pressuposto da incompletude existencial humana. Para Tillich a expressão desse vazio se manifesta a partir da angústia gerada pela questão (ou choque) ontológica(o). Em Eliade, a incompletude aparece como necessidade nostálgica que só encontra algum necessário bálsamo por meio da convivência humana com símbolos, mitos e imagens (aqui incluídas as imagens sonoras ecoadas nas canções) que emergem do intercâmbio entre imaginário e imaginação. A operacionalização das diferentes teorias empregadas em uma hermenêutica da expressão artística, de modo complementar, nos leva à diferentes camadas de interpretação compreensiva da presença de sentido religioso, no caso específico, em canções da música popular brasileira. Em ambos os empregos teóricos restará contemplada a ideia de espraiamento do sentido religioso para além dos limites das manifestações culturais caracterizadas como tipicamente religiosas.

O emprego da teoria tillichiana favorece a revelação da presença de substância religiosa caracterizada pela insinuação de reflexões relacionadas aos limites da condição humana, à angústia existencial, à questão ontológica, mesmo ou até mais quando ali não houver nenhuma referência explícita a elementos manifestos na cultura como tipicamente religiosos. Já o rastreamento nas canções de simbologias religiosas, conforme apresentadas na teoria eliadiana, além de contemplar a intenção de diversificação teórica, amplia o alcance interpretativo quanto à presença de sentido religioso emanado da articulação entre imaginário

e imaginação. Chegamos assim ao esboço de um arco interpretativo iniciado sob inspiração de um polo teológico e filosófico e alcançando uma abordagem fenomenológica.

1.3 – APORTE TEÓRICO COMPLEMENTAR

A localização teórica originária em uma aproximação envolvendo Tillich e Eliade filia este estudo ao viés da fenomenologia da religião. Entretanto, diversas atividades vivenciadas no decorrer do mestrado – desde as leituras, as aulas expositivas e os diálogos entre os participantes dos componentes curriculares; passando pela inserção em atividades complementares; a prática do tirocínio; ensaios de produção acadêmica; a parceria com o orientador e os comentários apresentados no exame de qualificação – apontaram para a conveniência de extensões que viessem a contribuir com elucidações para a articulação teórica inicial. Complementações essas que podem ser caracterizadas como colaboração interdisciplinar, comum nas Ciências da Religião no Brasil (HUFF JÚNIOR e PORTELLA, 2012; SAMPAIO, 2019; POSSEBON e POSSEBON, 2020) ou, quando voltadas para procedimentos metodológicos pontuais, qualificadas como uma relação entre “disciplinas auxiliares” (MARALDI, 2022, p. 667). Inscritas nesse gradiente de articulações, duas aproximações complementares merecem registro por terem assumido papel relevante na elaboração das argumentações: de modo mais geral com as teorias do imaginário e, pontualmente na busca de um melhor entendimento do conceito percepção intuitiva, com a filosofia e a psicologia.

1.3.1 – Teorias do imaginário, filosofia e psicologia

Muitos dos estudos relacionando música popular brasileira e religião oferecem como resultado principal ou único a interpretação compreensiva de sentido religioso em uma canção ou em um grupo de canções – assumindo assim uma limitação ou concentração exegética. Por esse caminho dei os primeiros passos na linhagem de estudos, preponderante no ensaio *Indelével como a flor: A teofania da Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola* (SOUZA; CALVANI e MACHADO, 2021), no qual não há reflexões que extrapolem os limites de uma exegese focada apenas na canção. Entretanto, na publicação seguinte, “*Ave Maria no morro*”

– *religiosidade e nostalgia mítica na MPB* (SOUZA, A. P. 2022), outros elementos despontaram e despertaram devotada atenção: entre os quais alguns aspectos da difusão e receptividade do fonograma musical, interseções entre canção e imaginário religioso e uma possível conexão íntima (embora ali ainda não tratada conscientemente) entre a força atrativa em algumas canções e o sentido religioso.

Embora o meu primeiro contato com a linhagem de estudos tenha se dado por meio de um pequeno grupo de artigos que podem ser caracterizados pela inclinação para a abordagem aqui designada como de ênfase exegética, o avançar da revisão narrativa da literatura passou a demonstrar haver também uma sequência de estudos atentos a aspectos da circulação coletiva dos sentidos religiosos percebidos nas canções estudadas. Destacando dois exemplos, já em *Jesus Cristo na Música Popular Brasileira* (MARASCHIN, 1974) canções são tomadas como fontes reveladoras de reelaborações dos sentidos religiosos, operadas no seio da cultura popular. Em *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998) consta prefigurada uma relação entre canções populares e um abrangente recorte coletivo, expresso na proposição “tentativa de compreender teologicamente os subterrâneos espirituais da cultura brasileira por meio da música popular” (CALVANI, 1998, p. 12).

Paralelamente aos ensaios de produção acadêmica e à revisão da literatura, leituras sobre as teorias do imaginário, sugeridas no relacionamento entre orientador e orientando, foram demonstrando proximidade entre o uso de expressões tais como “cultura popular” (MARASCHIN, 1974) ou “subterrâneos espirituais” (CALVANI, 1998) e o conceito imaginário. Assim foi captada uma primeira sinalização de que, havendo intenção de relacionar a percepção de sentido religioso em canções e a circularidade coletiva dessa percepção, aspectos dos estudos sobre o imaginário poderiam atualizar a incursão pretendida e enriquecer as possibilidades interpretativas.

Em decorrência dessa expansão complementar da articulação teórica, algumas abordagens abrigadas sob a denominação teorias do imaginário foram aproveitadas para o reforço argumentativo e encontram-se mencionadas do decorrer dos capítulos 2 e 3. Além dessas conexões mais específicas, a aproximação proporcionou ainda a incorporação compreensiva de um processo originário de estruturação do pensamento, a partir de um elemento primordial – a imagem. Esse “modelo imagem” reposiciona o imaginário como “lugar original e originário do conhecimento”. Por esse viés o imaginário também passa a ser reconhecido como âmago nos processos de comunicação e viabilidade associativa humana,

pois, sem “esse mecanismo e essa constância de criação, a humanidade viveria em um caos, não podendo manter nenhuma regularidade nos assuntos” (DE SOUZA e ALEXANDRINI, 2020, p. 172).

Esse modo bastante elementar do pensamento, configurado no “modelo imagem”, embora tenha sido tratado com desconfiança nos desdobramentos da tradição filosófica ocidental, está assinalado desde a “filosofia clássica”, na qual já se encontra a consideração de que “o conhecimento começa na percepção visual do mundo” (DE SOUZA e ALEXANDRINI, 2020, p. 168). Dialogando com a demonstração da configuração originária do pensamento por meio da captação sensorial e composição mental (percepção) de imagens, tornou-se instigante e necessário refletir sobre especificidades vindas desse modelo cognitivo derivado da imagem visual.

Por inferência, especulo que o “modelo imagem” atribui condicionantes que incidirão sobre o pensamento e ganharão destaque na conceituação que o denomina como imaginário, entre as quais o sentido holístico e o sentido simbólico. A imagem não é percebida como partes que vão sendo dissecadas e conhecidas até formar um todo, a imagem é dada de imediato como um todo (dimensão holística); a imagem também é sempre um recorte, o que faz intuir e crer que seu sentido é representativo de ou integrado a um todo ausente, posto que exterior ao recorte (dimensão simbólica).

Daí decorrendo duas percepções que se tornaram indutoras nesta pesquisa: a força atávica desse processo no pensamento e como teia associativa geradora de tendências abrangendo o individual e o coletivo – o imaginário; bem como a correspondência entre elementos constitutivos do imaginário de modo geral (vindos do “modelo imagem”) e características atribuídas à linguagem simbólica em particular.²⁷ Aderindo à consideração do simbólico como expressão inerente ao religioso, restou então sugerida uma interconexão entre a presença de dimensões de sentido religioso na música popular brasileira e a experiência intuitiva de acesso a essas dimensões, localizada no acontecimento da audição, como força que potencializa a atratividade das canções e sua inserção circulante no jogo do imaginário. Essas supostas interconexões revigoram o ânimo das reflexões e interpretações desenvolvidas nos capítulos 2 e 3.

²⁷ Uma reflexão específica sobre o símbolo e a linguagem simbólica consta no tópico 2.3.2.3 (Capítulo 2), na qual a linguagem simbólica é caracterizada como portadora de dois elementos peculiares: “o direcionamento para uma integralidade ou unidade primordial e a consciência de incompletude”.

Como recurso específico para alcançar melhor esclarecimento sobre o tema percepção intuitiva, distinguindo-a de percepção sensorial, foi introduzido no Capítulo 2 o tópico 2.3.1.1, ancorado em contribuições breves buscadas na filosofia e na psicologia. Além disso, menções variadas à tradição filosófica (ocidental) constam em mais algumas passagens, no decorrer dissertativo. Assim, de modo sintético, o presente tópico teve a intenção de anunciar um mapeamento da presença de conceituações designadas “aporte teórico complementar” no decorrer dissertativo.

2 – RELIGIÃO E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS EM DIÁLOGO COM O ESTADO DA ARTE NO CAMPO TEMÁTICO

Na abertura do Capítulo 1 foram anunciadas a constatação da presença marcante da teologia da cultura como referencial teórico nos estudos relacionando religião e música popular brasileira e, logo em seguida, a verificação de uma tendência de diversificação teórica evidenciando-se no campo temático. Sob inspiração dessa procura por sortimento e abastecido pelo contato com outras teorias, gestadas ou aproveitadas nas Ciências da Religião, foi iniciado um esforço de articulação teórica contextual, preparatória para o exercício da interpretação compreensiva de sentidos religiosos em canções populares.

Contudo, para a efetivação de uma proposição de fazer é necessário encontrar os modos do como fazer, um método ou “um ‘caminho em torno de’, que deve ser adequado a seu assunto” – conformação essa que não “se pode decidir *a priori*” e sim “continuamente no próprio processo cognitivo” (TILLICH, 2005, p. 74). Por que e como abordar canções, em consonância com as proposições teóricas, de modo que a multidimensionalidade sugerida seja dada a uma compreensão intersubjetiva? Para tanto, o caminho escolhido e reportado neste Capítulo 2 foi partir de uma conferência entre a contextualização teórica em construção e a revisão narrativa de literatura, com a expectativa de alcançar o aprofundamento de algumas indagações que emergiram interpostas na busca do como fazer.

De modo complementar, serão também incorporadas conceituações pontuais vindas de outras áreas disciplinares com a intenção de trazer mais discernimento para alguns termos importantes no processo da estruturação dissertativa.

2.1 – A CANÇÃO POPULAR COMO FONTE PARA AS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Partindo de uma visada panorâmica nas publicações listadas no Quadro 1 (Capítulo 1), atentando para as proposições e os termos ou expressões designativas dos fenômenos pesquisados, encontram-se variadas reafirmações que legitimam a música popular brasileira como fonte para estudos correlacionados ao tema religião. Dessa incursão, a título de ilustração, foi composto o seguinte mosaico de frases que anunciam modos de abordagem da

fonte musical: o “conteúdo das composições” (VON ZUBEN, 2002); “alguns discursos sobre o diabo presentes na música popular brasileira” (CALVANI, 2003); “a música de Gil como expressão humana e religiosa, capaz de revelar o divino na cultura popular” (SANTOS, 2004); “a MPB – como fonte para estudo de religião” (CALDAS, 2006); “análise teológico-existencial de sambas de Cartola” (TADA, 2010); “conexão entre a música popular brasileira e a expansão das práticas religiosas afro-brasileiras” (SILVEIRA, 2014); “uma abordagem do tema da angústia e da coragem-de-ser na canção ‘Cajuína’, de Caetano Veloso” (CALVANI, 2017); “diálogo entre as religiões afro-brasileiras e o samba” (SILVA, 2017); “uma abordagem específica da religiosidade popular desenvolvida através de uma canção” (CALVANI, 2020); “reflexão entre a letra da canção *Água Viva*, do álbum *Gita*, com o poema de São João da Cruz: *Cantar da Alma*” (SBARDELOTTI, 2020); “a linguagem religiosa e erótica” (...) “íntimas nas obras de Baco Exu do Blues” (ROCHA, 2021); “canções ligadas a devoções marginais do catolicismo popular, bem como a devoções marianas” (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021); “um caráter de outridade e deslocamento na experiência musical” (HUFF JÚNIOR, 2021); “a figura diabólica pesquisada a partir de um olhar pilhérico na produção artística, condensado em canções populares” (NETO e MACHADO, 2021); “refletir acerca da possibilidade de diálogos entre a Ciência da Religião e o campo da música” (JESUS e CALVANI, 2021); “o imaginário religioso brasileiro a partir da música” (GONÇALVES, 2021); “elementos filosóficos e religiosos da canção” (ALMEIDA JÚNIOR, 2021); “relação entre o rap brasileiro e a religião” (ROCHA, 2022); “analisar a tematização de Maria mãe de Jesus na música popular brasileira” (ANDRADE, 2022); “identificar o conhecimento socialmente compartilhado no Brasil a respeito do fim do mundo, por meio das letras de algumas canções” (CAMPOS e NASCIMENTO, 2022); “relações entre educação e preocupação última a partir da música *Cidadão* de Lucio Barbosa” (TADA e MÜLLER, 2022); “a obra de Elza Soares é tomada como exemplo de manifestação artística” (...) “contextualizada sobre o fenômeno do sagrado” (QUINTAS, 2022).²⁸

Em todas as frases acima transcritas o ponto em comum é a adoção de canções populares brasileiras como fonte para os diversos estudos, sempre relacionados por diferentes vias ao campo temático religião. A variedade das abordagens demonstra a multiplicidade de possíveis interpelações viabilizadas pela fonte musical. Verifica-se entre os estudos, por exemplo, um trato de tradição mais exegetica, atrelado à discussões teológicas e filosóficas. Já

²⁸ As frases que compõem o mosaico foram retiradas de publicações distribuídas em um recorte temporal de vinte anos: entre 2002 e 2022.

outras proposituras transitam entre o funcional e o fenomenológico, explorando relações que envolvem religião, sociedade e imaginários religiosos.

Nos estudos mais exegéticos a adequação da fonte musical é dada pela genérica natureza artística da canção e pelas possibilidades de diálogo sobejamente sugeridas entre arte e religião, contempladas na consideração panorâmica de que “As relações entre arte e experiência religiosa são inegáveis” (CALVANI, 2021, p. 14). Quando a pesquisa se volta para a conceituação imaginário (ou para termos que nela podem ser abarcados), a caracterização peculiar da canção popular como expressão com grande capilaridade social e inserção na dinâmica entre imaginário e imaginação realça sua relevância como fonte. Na busca da multidimensionalidade de sentido religioso aqui projetada, aproveitamentos e desdobramentos dos veios acima sintetizados constituem um pressuposto contextual metodológico.

Nesse apanhado, verifica-se a incorporação da canção popular como fonte de pesquisa no âmbito das Ciências da Religião no Brasil, contudo, inclusive pela qualificação já mencionada do estágio de desenvolvimento do campo temático como incipiente, se faz oportuno o aprofundamento de questões relacionadas ao como fazer. Sob influência de diálogos ocorridos na ambiência das atividades requeridas pelo mestrado, destacaram-se como convenientes uma incursão e um direcionamento: apresentar reflexões pontuais voltadas para aspectos metodológicos quanto à abordagem da fonte musical; e iniciar essa discussão tomando como base a questão da busca compreensiva da unidade da canção (letra e sonoridade).

2.2 – A BUSCA COMPREENSIVA DA UNIDADE DA CANÇÃO – LETRA E SONORIDADE

Chama a atenção o fato de que, embora a fonte primordial para as pesquisas no campo temático religião e música popular brasileira seja o formato musical canção (estruturado na unidade entre sonoridade e texto cantado), muitos dos estudos concentram a análise apenas nas letras das canções, desconsiderando totalmente ou fazendo apenas alusões breves à sonoridade. As abordagens que adotam essa redução da canção à letra filiam-se explicitamente ou se aproximam de “métodos de leitura e análise utilizados nos estudos que

relacionam teologia e literatura” (MANZATTO, 2022, p. 321), operando assim o descarte do elemento sonoro e fixando-se apenas no elemento textual.

Por outro lado, desde estudos que podem ser caracterizados como precursores do campo temático religião e música popular brasileira, já se faz presente o exercício descritivo da percepção de sentido religioso emanado da sonoridade musical. Nessa contextualização preparatória tal abordagem é encontrada em “*A beleza da santidade: ensaios de liturgia*” (MARASCHIN, 1996), conforme atesta o seguinte comentário:

Maraschin, que foi também instrumentista e compositor, consegue sucesso em construir algo difícilimo, porque demanda sensibilidade e escuta: interpretar e traduzir em linguagem acadêmica uma experiência musical que acontece para além das palavras. Ele não se atém, portanto, ao significado textual dos cânticos, das letras religiosas, indo à busca dos sentidos mais propriamente musicais (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 695).

Outra publicação anterior do mesmo autor, *Jesus Cristo na Música Popular Brasileira* (MARASCHIN, 1974), toma a canção popular como fonte de pesquisa para o rastreamento de um processo de reelaboração da religiosidade no seio da cultura popular e é identificada como estudo inaugural do campo temático (CALVANI, 2015). Porém, nesse ensaio a análise recai de modo mais enfático e explícito sobre as letras de algumas canções. Também verifica-se um lapso entre essa publicação pioneira em 1974 e uma sequência de estudos mais frequentes no decorrer do tempo e com variedade de autoria, relacionando religião e música popular brasileira, o que só ocorrerá a partir do final da década de 1990, após a publicação da tese *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998), cuja identificação como marco fundacional da linhagem de estudos é confirmada por uma grande quantidade de citações em diversos trabalhos, pela abundante presença do livro em referências bibliográficas e mesmo expressamente reafirmada: “a obra de Calvani instaura como que um paradigma para este tipo de análise, dada a profundidade de sua apresentação e a fecundidade de suas intuições” (SANTOS, 2004).²⁹

Em *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998) a abordagem da unidade da canção e não apenas da letra é um direcionamento metodológico explicitamente intencionado: “uma canção é diferente de um poema, uma vez que é um texto integrado a uma composição musical, o que

²⁹ Cabe aqui uma analogia ilustrativa entre as consolidações de uma “linhagem de estudos” e de um “movimento artístico”, tomando-se como critério a diversificação convergente de participantes. No artigo *A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!*, após descrever a agregação de diversos nomes, inclusive aqueles só posteriormente identificados como precursores, o autor afirma: “Nessa confluência de artistas, a bossa nova foi se configurando como um movimento” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 42).

implica que os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito de sua análise” (CALVANI, 1998, p. 18) – aparecendo aí a importante questão da audição como procedimento hermenêutico. Esse mesmo posicionamento será reiterado pelo autor em publicações futuras.

No conjunto dos artigos e outras publicações relacionando religião e música popular brasileira, posteriores à *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998), configura-se a permanência de diferentes direcionamentos quando ao modo de abordar a canção: analisando apenas as letras ou buscando uma interpretação vinda da unidade do formato (letra e música). Parte dos trabalhos assume explicitamente a abordagem apenas do elemento textual (as letras). Outros, adotam o mesmo procedimento sem nenhuma menção à questão da fratura ou unidade da canção, aderindo de modo tácito à cisão. Por outro lado, há estudos que vasculham, exercitam e propõem caminhos para o trato metodológico da unidade da canção, quase sempre buscando amparo em outros campos disciplinares.

Nessa direção cabe mais uma vez destacar o artigo *Religião e MPB: um dueto em busca de afinação* (CALVANI, 2015), no qual, um dos temas explorados é a defesa de uma atitude metodológica comprometida com a unidade constitutiva do formato canção. No contexto dessa argumentação aparecem entremeadas elaborações reflexivas do próprio autor, comentários de outros estudiosos e ainda depoimentos do artista brasileiro – também cancionista, músico e cantor – Chico Buarque de Hollanda. Apontando possíveis caminhos metodológicos, são sugeridas no ensaio aproximações com a “teoria da formatividade de Luigi Pareyson” e com “a semiótica aplicada à análise de canções desenvolvida por Luiz Tatit” (CALVANI, 2015, p. 51).

Além dessas indicações mais claras, outras contribuições diluídas nas publicações e relacionadas à busca compreensiva da unidade da canção foram sendo percebidas no decorrer das leituras. Um discreto encaminhamento metodológico começa assim a ser esboçado partindo de duas palavras: audição e intuição. A insistência na relevância da audição como procedimento hermenêutico para a abordagem das canções e o apelo à intuição como via compreensiva, sutilmente vão cultivando um posicionamento primordial para a tradição fenomenológica dos estudos de religião: a identificação de algo peculiar e distintivo do fenômeno religioso (incidente também em outros fenômenos nos quais seja percebida a presença de sentido religioso), que não permite a sua completa dissolução como objeto de estudo apreensível por outros campos disciplinares. Tomando esse direcionamento as Ciências

da Religião podem combinar contribuições vindas de outras disciplinas, porém, sem abrir mão do seu dessemelhante aporte.

Torna-se portanto relevante empreender uma reflexão quanto à incorporação e contextualização metodológica desses dois caminhos apontados pelo esforço na busca compreensiva da unidade da canção: a audição como procedimento hermenêutico e a intuição como via cognitiva. Opção esta que levará à incursões complementares sobre a relação entre experiência estética e revelação e ainda acerca da necessária atenção para a presença de linguagem simbólica, dada a sua relevância na configuração das dimensões de sentido religioso, nesta pesquisa, buscadas em canções da música popular brasileira.

2.3 – METODOLOGIA – PROCEDIMENTOS E REFLEXÕES

A opção pela busca de sentido não apenas nas letras das canções, mas também na sonoridade, torna necessária a já aludida agregação da percepção auditiva à metodologia, como abertura inicial que leve ao “interpretar e traduzir em linguagem acadêmica uma experiência musical que acontece para além das palavras” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 695) – cabendo a ressalva de que o caminho aqui proposto envolve a abordagem dos dois elementos conjuntamente: o textual (as letras) e o sonoro (a musicalidade). O pressuposto dessa escolha reside na consideração de que a sonoridade musical por si só, tanto quanto as letras das canções, são transmissoras de sentidos. Configurando-se, porém, como fenômeno a ser pesquisado a percepção de sentidos religiosos não apenas em um elemento (o textual) ou no outro (o sonoro musical) separadamente, mas, encontrada primordialmente na experiência de audição dos fonogramas que propagam as canções com suas melodias, harmonias, arranjos e letras cantadas.

2.3.1 – Audição participativa

A audição participativa das canções como procedimento metodológico foi anunciada na nota de rodapé de número 5 (Introdução), onde consta a proposição de uma hermenêutica estética ou da contemplação para a abordagem da obra de arte, “como fruição e celebração em

lugar de simples elaboração racional” (MARASCHIN, 2004, p. 88). Ali foi delineado um primeiro momento hermenêutico caracterizado por uma aproximação guiada por percepção intuitiva (simultânea à percepção sensorial auditiva). O mesmo autor de quem foi aproveitada a designação “hermenêutica da contemplação” apresenta em “*A beleza da santidade: ensaios de liturgia*” (MARASCHIN, 1996), a descrição de sentidos religiosos extraídos da sonoridade musical, do badalar dos sinos de igrejas desacompanhado de elemento textual, alcançando, conforme já anteriormente transcrito, “sentidos mais propriamente musicais” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 695). A diferenciação dessa abordagem para o que está proposto nesta pesquisa diz respeito ao formato musical tomado como fonte. A audição participativa buscará aqui, assumindo uma ênfase inicial na percepção intuitiva, interagir com sentidos religiosos emanados da unidade sonora oferecida pela canção – incluindo seus elementos estruturais e adornos.

Além do aspecto contemplativo, a expressão audição participativa reivindica ainda filiação a um entendimento da relação sujeito-objeto acessado inicialmente em Tillich. Nessa perspectiva busca-se apontar para uma situação interativa diferenciada entre a canção e o ouvinte, que ultrapasse o mero entretenimento e aconteça como murmúrio de sentido. Tal interação encontra acolhimento na designação “união cognitiva” (TILLICH, 2005, p. 110), trazida no contexto de uma distinção entre um “conhecimento controlador” e um “conhecimento receptivo”, este caracterizado por assumir “o objeto em si mesmo, na união com o sujeito, o que inclui o elemento emocional, do qual o conhecimento controlador tenta se distanciar o máximo possível” (CALVANI, 2010, p. 82).

Desse modo se configura a audição participativa como procedimento metodológico primordial: localizado no acontecimento auditivo, em princípio despido de prescrições conceituais e entregue à percepção intuitiva. Sugere-se uma integração à sonoridade na esperança do encontro intuitivo com a cintilação musical das dimensões de sentido religioso. Envolvimento esse proposto com finalidade metodológica, como experimentação intencional do que ocorreria espontaneamente, em uma inapreensível variação de intensidade, amiúde nas audições musicais – sendo esta uma pressuposição relevante para as argumentações aqui trabalhadas.

2.3.1.1 – Percepção intuitiva

O tema intuição encontra-se entremeadado no aparato tomado em primeiro plano como referencial teórico desta pesquisa. Logo, poderia ser abordado a partir da teologia da cultura e da fenomenologia da religião. Todavia, propõe-se aqui um exercício de breves acenos na direção da filosofia e da psicologia, intencionando o alcance de maior discernimento na incorporação do conceito percepção intuitiva como dimensão cognitiva e proposição metodológica.

De modo introdutório a intenção é apresentar um esboço sobre a ocorrência de variações no caminho que leva à formação do conhecimento. Para tanto, faz-se necessária a distinção entre os termos sensação, percepção e intuição – como aspectos cognitivos. A sensação correlaciona-se ao empírico, à “experiência sensorial iniciada por um estímulo externo cuja origem está nos mecanismos fisiológicos dos sentidos”, configurando-se no “ver, tocar, sentir e ouvir as qualidades dos objetos, como cores, odores, sabores, texturas, sons e temperaturas” (SOUZA, A. 2022, p. 68). A percepção, por sua vez, estaria relacionada à produção de sentido. Buscando a clarificação dos termos por meio de uma comparação entre ambos, tem-se que “sentir e perceber são fenômenos que dependem da capacidade do sujeito para decompor um objeto em suas qualidades simples (a sensação) e para recompor um objeto como um todo, dando-lhe organização e interpretação (a percepção)” (SOUZA, A. 2022, p. 74). Entretanto, não é a sensação a única fonte para a percepção, o que significa dizer que o conhecimento não se reduz ao empírico.

Além da sensação é também amplamente acolhida, em ramificações da tradição filosófica e com desdobramentos na psicologia, a intuição como via cognitiva, configurando-se assim uma experiência perceptiva diferenciada: a percepção intuitiva. Na filosofia, alusões à presença de uma dimensão intuitiva no conhecimento são encontradas desde Platão, passando por Descartes e Kant, entre outros pensadores (SOUZA, A. 2022) e culminando como “modo de conhecimento” e também “método preciso da filosofia” (COELHO, 1999, p. 156) na obra de Henri Bergson (1859-1941). No campo da psicologia, a percepção intuitiva é genericamente caracterizada como “tipo de conhecimento não consciente, rápido e holístico” (SOUZA, A. 2022, p. 86), cabendo a observação de que em meio à variedade de nuances destacadas nas conceituações definidoras da percepção intuitiva é recorrente a identificação de dois elementos dela participantes: a memória e o emotivo.

Abrindo um parêntese, retomemos agora, de modo ilustrativo, o rascunho de um diálogo das conceituações apresentadas para a percepção intuitiva (enraizadas na filosofia e na psicologia), com a teologia da cultura e a fenomenologia da religião. O elemento emotivo sempre associado à percepção intuitiva e em decorrência participante em processos cognitivos está contemplado na proposição “união cognitiva”³⁰ apresentada por Tillich.³¹ Já a dimensão da memória alcança também o arquetípico, reivindicado por Eliade na proposição metodológica identificada como uma “hermenêutica da imaginação” (DE SOUZA, 2023).

Do ponto de vista metodológico operacional o aceno aproximativo na direção do “pensamento intuitivo” (SOUZA, A. 2022, p. 78) requer não uma desconsideração, mas uma “distracção” momentânea em relação ao conceitual (COELHO, 1999, p. 152 e 158), um entregar-se à “fruição” no contato com a arte (MARASCHIN, 2004, p. 88), com a intenção de alcançar compreensões complementares (ou fundamentais) que escapam aos cercamentos explicativos ancorados na estrita colaboração entre a percepção empírica e uma conceituação prescritiva.

Entretanto, a abertura dada à percepção intuitiva no acontecimento da audição participativa define apenas parte do procedimento hermenêutico proposto. Permanece o desafio de “interpretar e traduzir em linguagem acadêmica” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 695) a experiência auditiva e intuitiva abraçada nesta busca de dimensões de sentido religioso em canções da música popular brasileira, sendo necessária a incorporação de uma complementar abordagem hermenêutica: a interpretação compreensiva.

2.3.2 – Interpretação compreensiva

Um desdobramento hermenêutico integrado à audição participativa e que resulte em elaboração e expressão textual, aqui designado interpretação compreensiva, faz-se necessário para a configuração acadêmica da pesquisa. Interpretação essa que requer a incorporação de

³⁰ Essa abertura para uma dimensão emocional envolvida no processo de conhecimento, proposta em Tillich, encontra ressonância em definição posterior de critérios consensuais aplicados à análise do imaginário como objeto das ciências humanas, comportando “uma vertente emocional, afetiva, que toca o sujeito” (WUNENBURGER, 2007, p. 11). Na situação específica desta pesquisa, ao abordar canções como portadoras de sentido religioso e participantes na dinâmica do imaginário, torna-se relevante considerar o elemento emocional nelas comportado e a correspondência sugerida com a afirmação do emocional também como componente adequado para a decifração compreensiva.

³¹ Também na aproximação proposta por Tillich entre a experiência religiosa da revelação e a experiência da recepção artística é clara a conexão com o conceito percepção intuitiva. Este tema será tratado pontualmente no tópico 2.3.2.2.

outros manejos metodológicos, entre os quais: a articulação teórica conceitual e a contextualização social e cultural do fenômeno estudado (aí incluídas informações sobre as variadas circunstâncias relacionadas à composição e difusão fonográfica das canções, seus autores e intérpretes), tanto com objetivo contextual preparatório quanto complementar, mas, sem abrir mão de uma abordagem que caracterize uma contribuição, já anteriormente anunciada, como vinda de um aporte íntimo das Ciências da Religião em sua filiação à tradição fenomenológica.

Nessa direção, partindo das percepções e descrições de sentido religioso associado à sonoridade musical, desde “*A beleza da santidade: ensaios de liturgia*” (MARASCHIN, 1996), passando pelas argumentações e exercícios em favor do compromisso interpretativo com a unidade da canção, espalhados em várias publicações a partir de *Teologia e MPB* (CALVANI, 1998) e retomados em outros escritos posteriores do mesmo autor, chega-se à escolha de um terceiro momento delineado em uma publicação localizada nos limites da atualização temporal do campo temático, abarcada nesta dissertação: *A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!* (HUFF JÚNIOR, 2022).

O artigo aborda o movimento musical Bossa Nova, tomando “como foco primeiro a canção Chega de saudade”. Já no resumo consta uma descrição sintética da peculiaridade da abordagem: o trato da canção “em sua dimensão de sentido, enquanto experiência estético-religiosa” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 37). Não por acaso, além da denominação do movimento e do título da canção, completam as palavras-chave as expressões “Música e religião” e “experiência religiosa”, indicando a aproximação entre a expressão artística (e sua recepção) e a “experiência do sagrado” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 39) – esta típica do fenômeno religioso. Assim, propõe-se uma comunhão com dimensões de sentido religioso não dependente da explicitação do tema religião nas canções, mas, no acontecimento auditivo percebido em aproximação com a experiência do sagrado. Por sua vez, essa afinidade sugerida teria participação no elemento atratividade das canções.

2.3.2.1 – A experiência do sagrado e o elemento atratividade nas canções

Voltando ao livro *O século da canção* (TATIT, 2004), já em parte abordado na Introdução, nele é empreendido um cercamento compreensivo do fenômeno música popular

brasileira, prevalecendo análises depurativas dos elementos apreensíveis empiricamente: o elemento artístico (o formato canção e suas especificidades no contexto musical particularmente estudado); o elemento tecnológico (o fonograma, sua difusão e exploração mercadológica) e a ambiência cultural e social.³²

Após discorrer sobre a confluência de contribuições sonoras musicais vindas das culturas nativas do território posteriormente denominado Brasil, dos europeus colonizadores e dos africanos escravizados, o estudo envereda por sofisticada abordagem teórica relacionando as sonoridades (das melodias, harmonias e ritmos) e as construções frasais (nas letras das canções) com o despertar de diferentes impulsos e sentimentos nos ouvintes. Oferece ainda uma análise correlacionando a oralidade, a coloquialidade da fala do povo brasileiro com o surgimento de um modo particular de canto, como elemento crucial para a percepção de uma unidade caracterizadora de um recorte aplicado à música popular, expressa na adjetivação “brasileira”.

Contudo, em meio ao enredo das falas analíticas, resta um silêncio ou uma incompletude em torno do elemento atratividade das canções – uma força presente nesse mosaico de expressão musical abarcado sob a designação música popular brasileira que o fez e faz fluir, tanto em movimentos identificados coletivamente ou particularmente em artistas e canções isoladas, como uma circulação sequencial ou aleatória de ondas (fluxos e refluxos) de encantamento.

Resistindo à submissão da atratividade à demonstrações explicativas retiradas dos outros elementos identificados como constitutivos do fenômeno, o autor oferece uma ilustrativa afirmação voltada para o aspecto mercadológico fonográfico, que poderia ser adaptada para uma análise exclusivamente estética ou restrita à teoria musical: “as leis do mercado só são leis de fato quando analisadas retrospectivamente”, pois há sempre “flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais” (TATIT, 2004, p. 60), algo como um direcionamento espiritual ou imaginário que escapa às análises operadas nos limites das relações funcionais empiricamente percebidas.

Na busca pelo preenchimento dessa ausência quanto ao que dizer sobre o elemento atrativo ou a “força vital” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 42) das canções, não tanto com a intenção de explicá-la, mas de melhor reconhecê-la em uma aproximação com a experiência

³² *História e música – história cultural da música popular* (NAPOLITANO, 2002) é outro livro com abordagem temática aproximada a *O século da canção* (TATIT, 2004), porém com suas ênfases e nuances próprias, também utilizado na elaboração desta dissertação e portanto listado entre as referências bibliográficas.

do sagrado, avalio que estudos realizados na âmbito das Ciências da Religião começam a abrir um original horizonte interpretativo.

Assim como no livro *O século da canção* (TATIT, 2004), também no artigo *A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!* (HUFF JÚNIOR, 2022), são analisados elementos artísticos, aspectos da produção e veiculação fonográfica e a contextualização social e cultural que envolve o fenômeno estudado. Para tanto o autor lança mão de colaborações vindas da estética e da teoria musical, como também da história da música (incluindo dados biográficos de alguns artistas). Porém, evidencia-se no artigo uma percepção que abre acesso compreensivo para a presença de um “algo a mais”, intimamente ligado ao elemento atratividade das canções e acolhido na expressão “eco nos corações e mentes” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 38).

No ensaio dedicado à Bossa Nova, “em sua dimensão de sentido, enquanto experiência estético-religiosa” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 37), a sugestão de proximidade entre a experiência musical e a experiência do sagrado é apresentada partindo do oferecimento de sentido para a existência como atributo comum a ambas e descrito com algumas variações como capacidade de “articular sentimentos profundos em relação à vida” ou trazer “à tona sentidos de existir”, demandando “abertura e relação” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 39). Por esse caminho é transcendida uma análise limitada à correlação entre sonoridades e sentimentos (em sentido subjetivo e psicológico).³³ Nessa direção é ilustrativo o comentário quanto à distinção entre “sentimento” e “intuição do universo” proposta por Tillich no contexto de uma releitura da “noção de sentimento na compreensão de religião em Schleiermacher” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 44).

Assim, a cintilação de sentidos revelados à existência ou “intuição do universo” é percebida como uma experiência “mediada culturalmente também pela música” (HUFF JÚNIOR, 2022, p.44), podendo emergir de diversos modos como, por exemplo, em um apelo nostálgico ao arquetípico configurado na “imagem do Paraíso Perdido sugerida de um momento para o outro pela música de um acordeão...” (ELIADE, 1979, p. 18) ou no “contentamento” intuído na sonoridade de uma canção, associado à “vivência de acesso ao

³³ Entre as leituras requeridas em um dos componentes curriculares cursados no mestrado, acessei uma publicação vinculada à Igreja Católica propondo uma correlação entre sonoridades musicais e o despertar de sentimentos, trata-se de *A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil* (CNBB, 1999). Parece-me que também na semiótica aplicada à análise de canções desenvolvida por Luiz Tatit e comentada em *Religião e MPB: um dueto em busca de afinação* (CALVANI, 2015), a correlação entre sonoridades musicais e sentimentos configura-se como um limite interpretativo.

sagrado” e que “soa como fio de esperança” (SOUZA, A. P. 2022, p. 124). Por essa vereda, apresentou-se como cabível e oportuna uma reflexão relacionando audição participativa e revelação (uma experiência associada ao universo religioso).

2.3.2.2 – Arte, mistério e revelação

O “algo a mais” apontado em *A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade!* (HUFF JÚNIOR, 2022), desperta uma percepção de reconhecimento em relação à insinuação vinda de algumas canções, ainda na fase preparatória do projeto de pesquisa aqui desdobrado, que as distinguiu como atrativas para a escuta participativa e a interpretação compreensiva, por serem portadoras (sobretudo na lembrança mais remota das primeiras audições, desprovidas de intenção analítica) de “algum mistério” – algo dado à percepção intuitiva (conforme apresentada nos tópicos 2.3.1 e 2.3.1.1). Para melhor esclarecer o que se quer dizer apresentou-se como um caminho voltar à Tillich e empreender uma exposição da articulação entre experiência estética, mistério, êxtase e revelação.

O ponto de partida para essa incursão remete ao conhecido relato sobre a experiência estética vivenciada pelo próprio Tillich diante do quadro “Madona com o menino e os anjos cantores” (Sandro Botticelli, 1477),³⁴ que teria provocado “uma experiência que mudou totalmente a sua visão a respeito das obras de arte, descobrindo a possibilidade de, através de uma obra de arte, os seres humanos serem conduzidos a níveis últimos da realidade” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 111). A partir dessa situação existencial Tillich tece as elaborações teóricas que qualificam a possibilidade da experiência estética como êxtase revelatório.

No contexto da recepção artística o acontecimento extático ocorreria partindo do contato sensorial com a obra de arte. Mas, evidencia-se a impressão geral de que nem todas as apreciações sensoriais levam ao êxtase revelatório, o que pode ser compreendido com o auxílio da distinção entre superfície e substância, proposta por Tillich, como diferentes camadas constitutivas da criação cultural de modo geral e particularmente da obra de arte. Na superfície, imediatamente aparente, estariam o tema e a forma, porém, pode a arte ainda comportar uma dimensão de substancialidade espiritual portadora de sentido e voltada para as

³⁴ Link para informações sobre o artista e a obra: <https://www.artatberlin.com/en/portfolio-item/sandro-botticelli-madonna-with-child/>. Acesso em 12 set. 2022.

tensões envolvidas no conflito existencial (com projeção transcendental) entre o ser ou o não-ser, ou para a já mencionada condução “a níveis últimos da realidade” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 111).

Para tanto, Tillich propõe uma diferenciação entre criações culturais autônomas, derivadas somente do manuseio das formas e carentes de substancialidade, em contraposição a outras – autênticas criações – que carregariam consigo a abertura para a revelação, pois: “detrás de cada auténtica creación hay revelación” (TILLICH, 1973, p. 97). Por via dessa proposição especulativa, uma pressuposição necessária (porém não exclusiva)³⁵ para a ocorrência da abertura ao êxtase revelatório dar-se-ia na apreciação sensorial da arte que ultrapasse a superficialidade formal e temática e na qual seja dado o acesso à substancialidade tocada pelo sentido e velada sob o aparente.

Mais detalhadamente, entre o sucessivo e o simultâneo teríamos: o contato sensorial com a obra de arte, o despertar de um primeiro momento da experiência estética (caracterizado por uma agitação emocional empírica), a experiência do mistério, o choque estético (abrindo uma outra dimensão da experiência estética), o êxtase revelatório e a revelação (experiência do sagrado). Contudo, a exposição pura e simples dessa sucessão ou simultaneidade de acontecimentos ainda diz pouco. Para um avivamento descritivo do processo faz-se necessário um esforço compreensivo de cada um dos termos ou momentos envolvidos.

Em modo mais corriqueiro, a experiência estética em seu primeiro momento poderia ser caracterizada (quando muito) como uma agitação emocional empírica ocorrida a partir do contato sensorial com a obra de arte. Porém, segundo Tillich, pode haver ainda uma interação mais intensa designada por ele choque estético, um abalo provocado no contexto de uma atitude participativa no encontro com a arte. Assim, o choque estético ocorreria quando, além da agitação emocional empírica, acontecer também uma experiência de abertura na direção da já mencionada substancialidade espiritual portadora de sentido, encoberta sob a superfície temática e formal. Dito de outro modo o choque estético ocorreria no deparar-se (por via artística) entre o corpo existente e o mistério revelado. Induz-se daí que a revelação é o modo de manifestação da substancialidade espiritual portadora de sentido, vivenciada no acesso arrebatador ao mistério.

³⁵ Tal observação faz-se oportuna, pois, uma apreciação analítica da arte pode pretender ultrapassar a superficialidade formal e temática e desembocar em uma interpretação demonstrativa de sentidos implícitos (como nas abordagens de inspiração científica de modo geral), sem a experiência do êxtase revelatório.

Até onde se mostra o mistério para a compreensão existencial seria algo como uma cintilação de transcendência, caracterizada por uma sensação cognitiva intuída, mas, inalcançável nos limites da relação sujeito-objeto – “é aquilo que se pode conhecer em parte, mas desconhecemos o todo” (DE SOUZA, 2013, p. 65). Esquemáticamente pode-se dizer que por meio da revelação o mistério torna-se experiência vivenciada, mas que não o dissolve em um conhecimento do tipo mais convencionalmente derivado da relação sujeito-objeto, pois, o mistério precede essa relação cognitiva – daí a permanência do ocultamento na revelação. “No escopo dessa concepção, tudo aquilo que é essencialmente misterioso não pode perder seu caráter de mistério, mesmo quando é revelado” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 116). Todavia, a experiência do mistério instaura o êxtase revelatório.

Antes de continuar a travessia reflexiva entre o mistério e o êxtase, cabe destacar uma distinção também assinalada por Tillich sob inspiração da obra de Rudolf Otto (DE SOUZA, 2013; CALVANI, 2018), no sentido de não ceder a uma difusão atrativa do mistério apenas como beatífico. Trata-se da percepção de uma dualidade constitutiva do mistério, de uma oposição polar entre um lado positivo apontando para o “fundamento do ser” e caracterizado como o poder de ser vencendo a intimidação vinda do não-ser; e um lado negativo ou “elemento abismal no fundamento do ser” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 117) ecoando o estigma da finitude, a ameaça do não-ser. Em harmonia com essa dualidade do mistério está a consideração de que o choque estético e o êxtase revelatório ocorrem não apenas no encontro com o belo, mas também com o trágico, o assombroso, sempre plenos “de sentido e significado” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 113). Feita essa breve digressão, retomemos a aproximação teórica em direção ao êxtase.

Há uma elaboração vinda de Tillich e repercutida entre seus comentadores no sentido de que o êxtase ou o momento extático não deve ser entendido como uma negação da razão ou da estrutura racional presente no humano. A razão como um todo estaria conformada em uma só “esfera racional” (DE SOUZA, 2013, p. 62), porém, na condição existencial resta velada a disponibilidade imediata de acesso a uma dimensão de profundidade que a compõe. A profundidade da razão guardaria “uma dimensão de transcendência da própria razão” (DE SOUZA, 2013, p. 61) que existencialmente não é acessada de modo corriqueiro, permanecendo oculta. Assim, o êxtase configura-se como essa experiência extraordinária na qual, possuído pelo mistério que a ele se apresenta, vibra no corpo (em sua condição existencial) a dimensão profunda e transcendente da razão.

Vivencia-se assim existencialmente – partindo do contato sensorial com a obra de arte e no fluxo da experiência estética, da intuição do mistério, do choque estético e do êxtase – um eco imaginal de cognição: a revelação.³⁶ Configurando-se desse modo a instauração de uma modalidade cognitiva, na medida em que é aberta a consciência de acesso a uma compreensão requerida e por esse meio percebida como vislumbre ou sussurro. Por tratar-se de uma compreensão que remete à extrapolação dos limites do existencial empírico, sensorial e racional, é recepcionada pela razão existencialmente circunscrita como fragmentada, porém intuitivamente presente em sua plena potencialidade. A revelação como modalidade cognitiva, por força da caracterização apresentada, guarda a peculiaridade de efetivação por meio de uma codificação própria: a linguagem simbólica (expressiva de símbolos).

2.3.2.3 – Símbolo, linguagem simbólica e imaginário religioso

A mediação entre o circunscrito e o exorbitante em relação ao existencial, operada na linguagem simbólica, aponta para uma dupla função articulada no símbolo:

A primeira função é de abrir-se para revelar algo que de outra forma não entra em nossa consciência. O outro lado é de usar alguns aspectos da realidade, a fim de fornecer material para a simbolização daquilo que transcende tudo o que é finito. Ao fazer isso, símbolos, ao mesmo tempo, aproximam o campo de onde foram retirados ao campo do incondicional que eles simbolizam (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 119).

Indo-se diretamente à fonte referencial, temos: “En cada acto de la fe revelacional están implicadas dos cosas: por un lado, la orientación hacia la significación incondicionada y por el otro la forma simbólica a través de la cual se revela lo Incondicional” (TILLICH, 1973, p. 101). Por meio dessa elaboração teórica chega-se à compreensão de que os símbolos

³⁶ O termo “imaginal” foi proposto por Henry Corbin no contexto argumentativo em favor do resgate da consideração de uma dimensão cognitiva indissociável da imaginação. Desse modo, “imaginal” aparece como paralelo ou substitutivo à “imaginário”, termo este envolvido por um processo de desqualificação (percebido por Corbin no francês e no inglês) que o reduziu e estigmatizou como ficção, alucinação ou “a louca da casa”, em suma, como irreal (CORBIN, 2021). No livro *O imaginário*, ao distinguir as categorias “imaginário” e “imaginal”, o autor apresenta a seguinte definição para “imaginal”: “Trata-se de designar com isso, no domínio das espiritualidades místicas, imagens visionárias, dissociadas do sujeito, que têm uma autonomia a meio caminho entre o material e o espiritual, e que servem para tornar presentes na consciência realidades ontológicas transcendentais” (WUNENBURGER, 2007, p. 11). Logo em seguida, consta um resumo das contribuições de H. Corbin no cenário das teorias do imaginário (WUNENBURGER, 2007, p. 23-26).

“revelam o sentido de algo que não pode ser abordado de nenhuma outra forma” (DA SILVA e PEREIRA, 2008, p. 118).

Na ampla abrangência do conceito imaginário o simbólico consta como expressão típica do religioso, conservando peculiaridades. Em um apanhado de contribuições voltadas para a caracterização da linguagem simbólica (DE SOUZA e ALEXANDRINI, 2020), é destacada a permanência de ocultamento como dela constitutivo, distinguindo-se essa latência de uma arbitrária criação humana. Essa distinção, por exemplo, pode ser encontrada no emprego do arquetípico recorrente em Eliade ou no imaginal proposto por Corbin. O símbolo é ainda portador de um sentido de unidade integradora e primordial, algo como “um modo de existência que contemple todas as variações da vida, incluindo a sua finitude na infinitude para uma pretensão – pelo menos – de um despertar integral e total” (DE SOUZA e ALEXANDRINI, 2020, p. 181).

Esses dois sentidos elementares do simbólico – o direcionamento para uma integralidade ou unidade primordial e a consciência de incompletude – dos quais derivam imagens de uma ausência, sugeridas pelo suprassensível e elaboradas culturalmente a partir de formas empiricamente disponíveis, ressoam etimologicamente dos usos na cultura grega antiga para o termo “*symbolum*” (aqui aproveitada a grafia latina).³⁷

O aspecto de unidade vem como antítese ou inverso à “*diabolum*”, sendo este “aquele que divide, que separa, que opõe, violentamente, e que impede toda unidade de ser criada” (WUNENBURGER, 2013, p. 313). Já o sentido de incompletude, de “algo que foi quebrado, mas que pode ser, a qualquer momento, reconstruído” (WUNENBURGER, 2013, p. 315), também herdado dos antigos gregos, está referenciado na prática da quebra de “um pedaço de argila que era separado em dois e que era enviado para duas pessoas ligadas por laços sociais ou de amizade. Cada uma delas tinha a metade do objeto quebrado, mas a linha da fratura fazia com que esse objeto pudesse ser colado novamente” (WUNENBURGER, 2013, p. 316-317).

Assim, reunindo esses dois sentidos, a percepção textual e sonora de linguagem simbólica no acervo pesquisado ganha relevância central para as proposições desta pesquisa, ambientada em um mergulho na relação entre música popular brasileira e sentido religioso. Tornando-se diretriz uma acurada atenção para tudo o que nas canções possa ser percebido como presença simbólica. Por sua vez, a impregnação de linguagem simbólica na raiz da

³⁷ A grafia latina foi aproveitada seguido o uso adotado no artigo *As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens* (WUNENBURGER, 2013).

experiência de comunhão com dimensões de sentido religioso induz a uma necessidade (ou ao menos a uma atrativa adequação) de uso de semelhante linguagem também na expressão do momento hermenêutico denominado interpretação compreensiva.

Dito de um modo mais direto, verifica-se também na escrita para o compartilhamento intersubjetivo da interpretação compreensiva a busca de refúgio na linguagem simbólica, posto que a audição participativa está proposta em aproximação com a experiência do sagrado. Nessa direção, de modo ilustrativo e breve, no rumo de um horizonte aberto no âmbito das Ciências da Religião e ao qual se dirige esta pesquisa, tomemos duas breves descrições (metafóricas ou avizinhas do simbólico) resultantes de percepção intuitiva, utilizando elementos empíricos. Quanto à batida característica da Bossa Nova: “se esvai mar adentro, se vai com o vento, se esvazia” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 50). Sobre as modulações harmônicas na canção *Chega de Saudade*: “o ambiente torna-se solar, leve e luminoso na mudança da primeira para a segunda parte” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 52).

2.3.3 – O lugar de audição

De quem é a experiência estética abordada na pesquisa? Dos cancionistas, do público (mercado) ou do pesquisador?³⁸ Sublinhando que todas as possibilidades anunciadas no questionamento encontram aproveitamento no estado da arte do campo temático, cabe aqui esclarecer o caminho escolhido. Para tanto, é necessário recorrer ao lugar dado à audição musical nesta pesquisa, tomada não apenas como meio para descrever temas religiosos explicitados nas canções, mas sobretudo como acontecimento de acesso à dimensões de sentido religioso, assemelhado à experiência da revelação. Partindo desse momento hermenêutico já denominado audição participativa, coloca-se a hipótese de que as canções repercutem nos imaginários não somente por conta de elementos empíricos que podem ser explicitados (tais como a estruturação artística ou estratégias de difusão comercial), mas também por força de sentidos captados pela percepção intuitiva – algo como a “audição” de um silêncio imbrincado na sonoridade musical (como dimensão de sentido), conforme

³⁸ Esta, entre outras, foi uma importante pergunta colocada pelo Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior durante o exame de qualificação, evidenciando que no texto apresentado naquela ocasião não havia clareza quanto a essa questão. O questionamento motivou a elaboração e inclusão deste tópico *O lugar de audição*.

percebido particularmente para a Bossa Nova: “Há, na verdade, um grande silêncio ao redor dela” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 44).

A suposição da relação entre a atratividade das canções e o encontro com o mistério e a revelação emergiu, no contexto de pesquisa, enraizada em memórias de audições musicais caracterizadas como provocadoras de “uma tensão entre a aquietação e a inquietação”. Percepção essa experimentada na audição de várias canções da música popular brasileira, ocorridas em diversos momentos e reverberadas no tempo (em novas audições de uma mesma canção ou na memória).³⁹ Partindo dessa dimensão existencial incorporada à pesquisa, a experiência a ser aqui relatada como interpretação compreensiva e fundada no acontecimento denominado audição participativa é uma experiência vivenciada em princípio pelo pesquisador, o que não significa dizer que esteja restrita ao subjetivo e ao individual.

Quanto à questão da transcendência da subjetividade na experiência estético-religiosa cabe uma retomada da diferenciação entre sentimento e intuição do universo (tópico 2.3.2.1), apontando para uma percepção que não deve ser confundida com uma ação discricionária individual. Nessa mesma direção estão as considerações de Eliade e Corbin quanto a um afastamento entre experiência do sagrado (aqui buscada na experiência da união cognitiva com canções da música popular brasileira) e criações arbitrárias da subjetividade (tópico 2.3.2.3). Outra ressonância dessa qualificação da “experiência de sentido na arte” como não circunscrita ao subjetivo, encontra expressão na percepção de que “é algo que implica uma relação, e que assim não pertence, de forma alguma, apenas à psique individual”, mas, “demanda envolvimento, relação” (...) “abertura para uma outridade” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 44).

Tomando a direção da consideração de similitude com a experiência do mistério e da revelação, como potencializadora da interpenetração entre canções musicais e imaginários, chega-se a uma relativização ou descaracterização da experiência de sentido vivenciada por um indivíduo (no caso deste estudo o pesquisador) como acontecimento meramente individual, uma vez que um dos elementos constitutivos do imaginário é o caráter associativo: “O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte

³⁹ Embora o fenômeno possa ser estendido, foi adotada a opção de restringir a experiência à audição de canções lançadas no mercado fonográfico originalmente no século XX. Em primeiro lugar porque, como já discutido na Introdução, a conceituação adotada para música popular brasileira refere-se a um fenômeno consolidado naquele século: “A canção brasileira, na forma como a conhecemos hoje, surgiu com o século 20” (TATIT, 2001, p. 283). Também porque na passagem para o século XXI ao menos um dos elementos estruturais do fenômeno, o suporte tecnológico, vem passando por grandes mudanças, cabendo avaliações mais aprofundadas dessas transformações e seu impacto sobre o conceito música popular brasileira. Além disso, o corte cronológico por si só já apresenta uma amplitude considerável: um século.

do coletivo” (MAFFESOLI, 2001, p. 76), ou “o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado” (MAFFESOLI, 2001, p. 80). Desse modo, na descrição de uma percepção particular, mesmo como “auto-observação (ou autorrelato)” (MARALDI, 2022, p. 666), há uma dimensão de participação na dinâmica entre imaginação e imaginário que se realiza coletivamente. Ainda mais considerando o fenômeno pesquisado como a audição de canções populares (comercialmente difundidas e com evidente força de disseminação), sobressai o aspecto da percepção pessoal como ilustrativa de pertencimento ao imaginário (o que implica dizer: com algum recorte coletivo) – neste caso, imaginários circulantes no Brasil do século XX.

Em duas entre as quatro canções abordadas no Capítulo 3, um indício de repercussão da experiência revelatória de dimensões de sentido religioso no acontecimento da audição, experimentada e descrita pelo pesquisador, como elemento atrativo das canções e circulante no imaginário estaria evidenciado no prestígio histórico das canções, demonstrado por uma grande e sequencial quantidade de novas versões fonográficas envolvendo artistas de diferentes gerações. São elas: *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933) e *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947).

Já a interpretação compreensiva das outras duas canções – *Minha Mulher* (Caetano Veloso, 1975) e *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984) – aparentemente assume um caráter mais exegetico, pois, são canções até agora com pouca repercussão além do entorno temporal do lançamento fonográfico original. Entretanto, isso não significa dizer que são canções sem interação com o imaginário. Certamente, por razões que serão exploradas nos tópicos correspondentes a cada um deles, são fonogramas que também dialogam com imaginários religiosos circulantes no Brasil do século XX, porém, em recortes de mais complexa identificação.⁴⁰

⁴⁰ Cabe aqui a compreensão de que, entre as possibilidades de diferenciadas configurações, o imaginário pode assumir diversos recortes quanto a sua abrangência coletiva, mais ampla ou restrita. Nesse sentido ver *Explorações de imaginários* (WUNENBURGER, 2007, p. 73-98).

3 – SENTIDOS RELIGIOSOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – UMA ESCRITA INSPIRADA PELA ESCUTA PARTICIPATIVA E INTERPRETAÇÃO COMPREENSIVA DE CANÇÕES

Sobre as interpretações compreensivas a seguir traduzidas em palavras escritas, incide o pressuposto de que a experiência do sagrado pode ser vivenciada não apenas em vínculo com os ambientes de explícito culto religioso, mas, por toda a expressão cultural – proposição esta estruturante na passagem de uma teologia da igreja para uma teologia da cultura, conforme as elaborações de Paul Tillich, e também sugerida em estudos de fenomenologia da religião, realizados por Mircea Eliade.

3.1 – PREOCUPAÇÃO ÚLTIMA E A AMBIÊNCIA DA TEOLOGIA DA CULTURA EM UMA CULTUADA CANÇÃO DO REPERTÓRIO DE NOEL ROSA

No semestre letivo 2023.1 realizei o tirocínio docente nas aulas do componente curricular *Musicalidades Religiosas*, ministrado pelo professor Dr. Carlos Eduardo Brandão Calvani e oferecido pelo Núcleo de Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe – NGCR/UFS. Em um dos encontros preparatórios, no qual participei como assistente, após colocar para a audição da turma a canção *Caminhos do Mar*, uma composição de Dorival Caymmi, Dudu Falcão e Danilo Caymmi, na interpretação registrada no álbum *Gal de tantos amores* (Gal Costa, BMG, 2001)⁴¹, o professor Calvani fez um breve comentário esboçando uma sintonia entre a canção e as elaborações de Rudolf Otto sobre a experiência do sagrado.

O comentário referiu-se, mais pontualmente, a uma tensão entre medo e desejo de encontro, diante do sagrado (representado na canção por uma divindade em sua configuração afro-brasileira: o orixá Iemanjá). Desse modo, o “mistério da experiência religiosa” revelado na audição do fonograma comportaria as duas dimensões sugeridas por Otto como “*Mysterium Tremendum. Mysterium fascinans*” (CALVANI, 2018, p. 126).

⁴¹ Informações sobre o álbum *Gal de tantos amores* (Gal Costa, BMG, 2001) foram buscadas no endereço eletrônico <https://galcosta.com.br/sec_discografia_view.php?id=32>. Acesso em 22 set. 2023. Citações de álbuns (lançados nos suportes LP, K7 e CD) sempre serão feitas do seguinte modo no decorrer desta dissertação: nome do álbum (em *itálico*) e dentro dos parêntesis (nome/s do/s artista/s, gravadora ou selo, ano do lançamento). Após a identificação da gravadora ou selo, caso o lançamento tenha ocorrido fora do Brasil, será informado o país.

Ouvindo a conjectura, por meio de uma analogia imediata, me veio à lembrança uma das canções que passaram a rondar com frequência o meu pensamento desde os primeiros momentos de elaboração do projeto de pesquisa que agora desemboca nesta dissertação. Trata-se de *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933)⁴², que a partir daquele instante em sala de aula passou a ser por mim percebida em proximidade com aspectos da ambiência teórica vinda da teologia da cultura e como sutil transmissora do angustiante convívio com a preocupação última.

Inicialmente percebida em sincronicidade⁴³ com a teologia da cultura, o decorrer do exercício de audição participativa e interpretação compreensiva da canção *Feitio de Oração* proporcionou ainda a percepção de diálogos com simbolismos religiosos apresentados nos estudos de Mircea Eliade e com abordagens tratadas como aporte teórico complementar no contexto da pesquisa. O desenvolvimento hermenêutico daquela centelha perceptiva inicial é ao que se propõe este tópico 3.1 em seus subitens.

3.1.1 – *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933)

Noel Rosa (1910-1937) está entre os compositores da música popular brasileira cujas canções (algumas delas) rompem em abundância a berreira do tempo histórico no qual viveu o artista. A obra desse cancionista sempre relacionado à “musical Vila Isabel dos anos 1930” (DINIZ, 2010, p. 18) e distinguido já por seus contemporâneos (em um tom entre o reverente e o pilhérico) como “o filósofo do samba” (ALMIRANTE, 2013, p. 101), continua despertando o gosto de novos intérpretes e assim permanece em renovada divulgação até os nossos dias. Uma exemplificação desse prestígio pode ser testemunhada (não só, mas também) por *Feitio de Oração*. Em levantamento disponível no *site* do Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB, consta o registro de 184 (cento e oitenta e quatro) fonogramas da canção, envolvendo diversos artistas e suas variadas interpretações (a maioria com canto,

⁴² Para todas as canções mencionadas, sobre as quais foi encontrada informação identificando, separadamente, a autoria da música e a autoria da letra, foi adotado o seguinte padrão sequencial de identificação da coautoria: (autor(a) da música e autor(a) da letra, ano da composição ou de lançamento do primeiro fonograma, caso não haja informação precisa quanto ao ano da composição).

⁴³ Sincronicidade é um conceito atribuído a Carl Gustav Jung (1875-1961). Entretanto, do modo como foi empregado neste texto o termo sustenta-se apenas em um entendimento simplificado, conforme apresentado em obras de divulgação, como coincidência entre “eventos casualmente desvinculados, mas semelhantes ou de mesmo significado” (JUNG, 2016, p. 61).

mas, havendo também versões instrumentais), lançados entre 1933 e 2018, no Brasil e em alguns outros países.⁴⁴

Canções que alcançam longevidade fonográfica por meio de sucessivas e diversificadas regravações, a exemplo do ocorrido com *Feitio de Oração*, são atravessadas por ondulações experimentadas na sonoridade e audição, que repercutem nos sentidos simbólicos religiosos porventura nelas percebidos. Assim, se colocam como rica fonte para a elaboração de interpretações compreensivas que dialoguem com essas variações. O entrelaçamento entre a concepção da canção ou o primeiro fonograma (geralmente tomado como representativo da composição em seu estado original) e as novas versões que vão surgindo pode ser percebido como uma paisagem sonora organicamente integrada, na qual convivem um centro referencial originário enriquecido pelas reelaborações, algo como “elementos diacrônicos gravados na estrutura” (NAPOLITANO, 2002, p. 54): um processo observado na difusão fonográfica de algumas canções da música popular.

No caso de *Feitio de Oração* a primeira gravação sonora ocorreu em 1933 nas vozes de Castro Barbosa e Francisco Alves, sendo este o único fonograma, de acordo com os dados pesquisados, presenciado por Noel Rosa.⁴⁵ Porém, a partir da década de 1950 inicia-se a sequência de reelaborações, comportando experimentações estéticas diversificadas e assim testemunhando o atributo da essencialidade aqui percebida como dimensões de sentido religioso. Comparando pontualmente o fonograma inaugural e o mais recente deles, a faixa de abertura do CD *Teresa Cristina canta Noel* (Teresa Cristina, Nonesuch Records – EUA, 2018)⁴⁶, destaca-se uma tendência depurativa que permeia o processo histórico de ressonância da canção.

Em abordagens focadas na história da música popular brasileira no século XX é recorrente o uso de periodizações, com algumas variações interpretativas, correlacionando

⁴⁴ Endereço eletrônico para localização das informações sobre *Feitio de Oração* no site do IMMUB: <<https://immub.org/busca/?musica=Feitio%20de%20Ora%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em 29 set. 2023. Verifica-se que entre os 184 (cento e oitenta e quatro) fonogramas listados constam relançamentos, contudo, caracteriza-se o prestígio da canção tanto pela longevidade da sucessão de regravações quanto pela importância dos artistas envolvidos, no cenário da música popular brasileira, conforme será explicitado no decorrer do texto.

⁴⁵ Já o parceiro Vadico (Oswaldo Gogliano, 1910-1962), além do lançamento de 1933 alcançou muitas gravações da canção, como por exemplo as de Aracy de Almeida (1951), Marília Batista (1952), Sílvio Caldas (1957), Elizete Cardoso (1958) e Agostinho dos Santos (1959). Informação essa deduzida de consultas em diferentes fontes, entre as quais: <<https://immub.org/busca/?musica=Feitio%20de%20Ora%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 29 set. 2023 e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswaldo_Gogliano>. Acesso em 02 out. 2023.

⁴⁶ As informações sobre o CD *Teresa Cristina canta Noel* (Teresa Cristina, 2018) foram consultadas em <<https://immub.org/album/teresa-cristina-canta-noel>>. Acesso em 02 out. 2023.

recortes temporais e características musicais predominantes no mercado fonográfico – incidindo sobre essas mudanças, entre outros aspectos, o estágio de desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução sonora, bem como dos meios de difusão. No que interessa a esta proposição interpretativa da presença de dimensões de sentido religioso no samba *Feitio de Oração*, é oportuno atentar para a localização do ano de lançamento do primeiro fonograma com a canção, 1933, em uma época na qual – a década de 1930 – “firmava-se a hegemonia da marchinha, para o período carnavalesco, e do samba, para o ano inteiro” (PRADO, 1989/90, p. 18).

Embora esteja demonstrado que a denominação “samba”, dirigida aos “anos 20/30 (...) como gênero musical, como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 32), funcione como um termo guarda-chuva que abriga bastante diversidade e “revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida que novas performances e espaços musicais assim o exigiam” (NAPOLITANO, 2002, p. 35), há menções a uma característica predominante nas gravações dos sambas naquele período: a aceleração do andamento.

A caracterização dos registros fonográficos de sambas, realizados até meados da década de 1940, como mais acelerados, ganha um parâmetro comparativo em relação a mudanças observadas no período seguinte: “Na virada dos anos 40 para os 50, a cena musical era” (ou seja: passou a ser) “dominada por sambas-canções abolerados, de andamento lento” (NAPOLITANO, 2002, p. 39).⁴⁷ Essa mudança verificada entre os dois períodos delimitados pode ser ilustrada por uma comparação entre o primeiro fonograma produzido com *Feitio de Oração*, em 1933, e o ressurgimento da canção em uma sequência de lançamentos fonográficos com novas interpretações a partir dos anos 1950, conforme o conciso comentário sobre a gravação nas vozes de Castro Barbosa e Francisco Alves: “Note-se o andamento mais rápido que o adotado em gravações posteriores” (FILHO, 2014, sem paginação). Entre os fonogramas de 1933 e 2018 é evidente não só a desaceleração como também o sentido geral de depuração sonora já anunciado. Esses dois fonogramas, localizados nas extremidades históricas da longevidade fonográfica da canção, serão aqui tomados como referenciais para a

⁴⁷ Cabe sublinhar que essas caracterizações dizem respeito a tendências predominantes no mercado fonográfico em um determinado período, verificando-se que, ao menos até o final do século XX, de modo geral, amplia-se o alcance dos registros fonográficos sobre a diversidade musical, mesmo que muitos desses registros tenham sempre estado em ou tenham sido deslocados para um posicionamento periférico no contexto do direcionamento hegemônico assumido pelo mercado.

interpretação compreensiva da presença de sentido religioso em *Feitio de Oração* – com alguma incursão complementar ilustrativa por gravações intermediárias.

3.1.2 – Castro Barbosa e Francisco Alves (1933)

A relação entre melodia, harmonia, letra e arranjo musical, nesse fonograma de 1933, aparece estruturada por três diferentes estrofes cantadas (sempre em associação com uma primeira frase melódica) e intercaladas por uma segunda frase melódica que conduz uma outra estrofe (sempre repetida e assim caracterizada como refrão).⁴⁸ A transcrição abaixo intenciona explicitar a sequência entre trechos instrumentais e canto, incluindo as repetições:

(Início sonoro do fonograma – introdução instrumental)

(Estrofe 1 – primeira frase melódica):

Quem acha vive se perdendo
 Por isso agora eu vou me defendendo
 Da dor tão cruel desta saudade
 Que por infelicidade
 Meu pobre peito invade

(Refrão – segunda frase melódica):

Por isso agora lá na Penha
 Vou mandar minha morena
 Pra cantar com satisfação
 E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba em feitio de oração

(Estrofe 2 – primeira frase melódica):

Batuque é um privilégio

⁴⁸ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Castro Barbosa e Francisco Alves (1933). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qs3V-VppK0>>. Acesso em 03 nov. 2023.

Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia

(Refrão – segunda frase melódica):

Por isso agora lá na Penha
 Eu vou mandar minha morena
 Pra cantar com satisfação
 E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba em feitio de oração

(Solo instrumental – frases melódicas 1 e 2)

(Estrofe 3 – primeira frase melódica):

O samba na realidade não vem do morro
 Nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração

(Finalização instrumental e encerramento da sonoridade do fonograma)

A canção, que desde o título é equiparada a uma “oração” (um ato religioso dirigido ao sagrado), convida por meio de sua unidade orgânica a um mergulho em uma ambiência que evoca aparente imprecisão, permeada por alternâncias ou fusões entre opostos e pela exploração de contrastes. Essa caracterização impregna tanto a sonoridade quanto o texto cantado, revelando assim algo destacado por estudiosos da música popular brasileira como fonte do encantamento despertado pelas canções e associado ao perfil dos cancionistas: “a

criação de melodias e letras fortemente compatibilizadas, sem que, para isso, disponham necessariamente de formação musical ou literária” (TATIT, 2001, p. 286).⁴⁹

Essa associação entre “originalidade e espontaneidade” (PRADO, 1989/90, p. 21), de modo geral atribuída (com variação de intensidade) a compositores ou a criações isoladas reconhecidas como clássicos no acervo musical abordado e que escapa a uma precisa conceituação, pode ser pensada em proximidade com a qualificação proposta por Tillich para as “criações autênticas”, ou seja, como misterioso meio que transcende o puro manuseio empírico das formas e semeia na cultura um preenchimento espiritual. No caso específico da música tal espiritualidade tornar-se-ia reconhecível na experiência sensorial e intuitiva da audição, tomada em proximidade com a revelação, uma vez que: “detrás de cada auténtica creación hay revelación” (TILLICH, 1973, p. 97). Na letra de *Feitio de Oração* encontra-se sugerida, em alguns trechos, a percepção desse “algo a mais” (HUFF JÚNIOR, 2022, p. 38) espiritual permeado no fazer musical, como acontecimento cuja realização não pode ser formalmente ensinada: “Ninguém aprende samba no colégio”, pois o samba “Nasce do coração”.

Continuemos aqui a tarefa hermenêutica enveredando pela transcrição de percepções intuitivas experienciadas na audição do fonograma. O despertar de dois diferentes estados de espírito é sugerido na alternância sequencial das duas frases melódicas que estruturam a canção: angústia (primeira frase melódica) e um despontar de alegria (segunda frase melódica) – embora no refrão esteja contida uma descrição de toda a canção, o “samba em feitio de oração”, como uma “triste melodia”. Talvez um fundo geral de tristeza seja mesmo inegável, porém, não expresso de modo monolítico, mas permeado por oscilações que conduzem a percepção sensorial e intuitiva por outras direções ou suspiros. No momento sonoro de passagem da angústia ao despontar da alegria acena o indício de algum conforto, como esperança de aquietação, mesmo que transitória; no avizinhar-se do retorno ao

⁴⁹ No caso específico da composição de *Feitio de Oração*, consta que Noel Rosa foi apresentado ao pianista profissional Vadico em 1932 e na ocasião ouviu uma composição musical (ainda sem título) do futuro parceiro. Dias depois, Noel apresentaria a letra e o título da canção que se tornou a primeira coautoria entre os dois. De acordo com informações biográficas, verifica-se que Vadico era um músico com consistente formação musical. Contudo, cabe ressaltar que os limites entre uma educação artística formal e uma formação espontânea, envolvendo cancionistas, cantores, músicos e arranjadores no fenômeno música popular brasileira, não devem ser tomados como uma fronteira rígida, mas, como zona fronteira de interação criativa. Os dados aqui reportados sobre o processo de composição da canção foram encontrados nos seguintes endereços eletrônicos: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswaldo_Gogliano>. Acesso em 02 out. 2023 e <<https://viledesm.blogspot.com/2016/11/a-historia-das-cancoes-feitio-de-oracao.html>>. Acesso em 04 out. 2023.

angustioso a saída de cena do canto parece apontar, paradoxalmente, tanto para uma dissolução etérea quanto para uma imersão ou refúgio na interioridade.

Na primeira frase melódica, sugerindo de início alguma consternação, por duas vezes a melodia ascende como que procurando uma saída e, após um instante de suspensão, mergulha de volta na atmosfera inicial. Nesse recuo, porém, há algo modificado, um sinal de calma, ainda dolorida, mas suficiente para o despontar de sutil alegria. A segunda frase melódica traz em sua abertura o sentido esperançoso do amanhecer ou reinício e caminha combinando ascendência e constância, porém, no seu último instante é penetrada pelo retorno da ambiência angustiante que está sempre a lhe anteceder e suceder – este é o resumo de um roteiro intuitivo experimentado em uma audição concentrada na sonoridade melódica, resta agora avivar a percepção de sentido expandindo a audição por toda a unidade orgânica, envolvendo melodia e harmonia, as palavras cantadas e os arranjos musicais.

Em um primeiro livro biográfico publicado sobre Noel Rosa há um conjunto de capítulos dedicados a amizades e amores desfrutados pelo cancionista e correlacionados como motivação para muitas de suas canções. Nesse contexto, aparece “Júlia Bernardes” que em “1932 trabalhava em *dancings* na Lapa”, figurando como a outra metade em um dos tumultuados romances vividos pelo artista, constando ainda que “A paixão por Julinha inspirou a Noel, inicialmente, o samba ‘Feitio de Oração’, a primeira composição ligada ao melodista Vadico” (ALMIRANTE, 2013, p. 291).

Para os limites desta pesquisa não se faz fundamental, a princípio, lidar com informações sobre possíveis intencionalidades envolvidas na criação das canções, uma vez que, o foco hermenêutico parte do acontecimento da audição, uma experiência que integra canção e ouvinte na percepção de sentidos. Na mesma direção, retomando a proposição geral anunciada para todo o tópico 3.1, é convergente lembrar que a ambiência teórica instaurada pela teologia da cultura incita a busca da substancialidade portadora de sentido para além do aparente ou temático intencional. De modo mais pontual, ao ser identificada a manifestação da preocupação última em uma obra de arte – como se quer aqui em *Feitio de Oração* – a intencionalidade parece mesmo pouco relevante, pois, nos termos da teoria trata-se de algo cuja manifestação independe “de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância” (TILLICH, 2005, p. 29).

Nas frases que encerram a primeira estrofe da letra, de fato, a imagem “Da dor tão cruel desta saudade / Que por infelicidade / Meu pobre peito invade” não deixa de insinuar a

possibilidade de uma inspiração vinda da desilusão ou rompimento amoroso. Na conjunção com a melodia esses versos são cantados na ambiência sonora já descrita como momento enraizado na angústia, porém, já com algum indício de alívio, como se o gritar a dor a fizesse doer menos. É aí então que se dá a passagem do canto da primeira estrofe para a primeira aparição do refrão, correspondendo à transição da primeira para a segunda frase melódica (assim está gravado no fonograma de 1933. Em outras versões, inclusive na de Teresa Cristina, 2018, a sequência será modificada). E nessa passagem ressoa um inaugural e instigante contraste, configurado no despertar da tênue alegria trazida no início da melodia que conduz o refrão e reforçado pela confissão de que aquele que tem o peito invadido pela “dor tão cruel de uma saudade” desfruta de uma companhia que é descrita como “minha morena”. Não que haja uma afirmação inequívoca, que instaure um esclarecimento preciso, até porque, isso provavelmente dissiparia a névoa de imprecisão e misterioso encanto que perpassa toda a canção.

Nada impede que a inspiração do letrista tenha sido um desgosto amoroso, entretanto, ao configurar-se a canção e propagar-se as inúmeras experiências de sua audição, outras dimensões de sentidos ressoam. O canto da “dor tão cruel desta saudade” mergulhado na sonoridade musical ganha contorno de uma angústia que transcende o sensorial, o empírico ou o apenas sentimental. Pela via interpretativa que aqui se coloca, a dor cantada soa enraizada em proximidade com a substancialidade espiritual denominada no contexto da teologia da cultura como preocupação última, essa inquietude inafastável para a qual um único bálsamo parece consistir em confessá-la continuamente e nas mais diversas formas de expressão cultural, mesmo que inconscientemente, mesmo que não intencionalmente. A confissão da angústia existencial vinda da preocupação última é uma experiência sugerida na audição de *Feitio de Oração*. A “dor tão cruel desta saudade” pode ser aproveitada como hipérbole para muitas situações particulares, mas, na sonoridade da canção ela aponta para “algo a mais”, para o vazio ou ausência que só a linguagem simbólica (imprecisa para a razão circunscrita ao existencial) oferece esperança de preenchimento.

Como já vem sendo ressaltado, todas as vezes que soa o refrão unido à segunda frase melódica instaura-se uma cintilação de alívio e sutil alegria que são encontrados na aproximação entre afetividade, música e oração. O afastamento momentâneo da angústia ocorre na presença da “minha morena” que canta “com satisfação / E com harmonia” não uma música qualquer, mas uma “triste melodia” que não deixa de conter sinais de esperança, um

“samba em feitio de oração”. Aí está dado um eflúvio que tem sentido religioso e é compartilhado na experiência sensorial e intuitiva da audição, passando a circular na dinâmica entre imaginação e imaginário, portanto, sempre envolvendo um aspecto de alcance coletivo. Por essa via a canção **oferece** ainda uma ilustração que parece feita sob encomenda para a proposição, **oferecida** pela teologia da cultura, do sentido religioso como substancialidade espiritual que transita por toda a cultura, que pode se manifestar na oração ou no samba – ou talvez de um modo especialmente encantador em um “samba em feitio de oração”.

O canto das estrofes seguintes (2 e 3) soa como um esforço para dizer o que é o samba e de onde ele vem, e assim justificá-lo como unguento que pode ser aplicado para apaziguar a angústia (servindo o mesmo, por força de todos os laços demonstrados desde o título da canção, para a oração). Diz a canção que o “samba” – ou talvez se possa dizer, recorrendo à Tillich: o “autêntico” samba – não se aprende “no colégio”, pois não se trata apenas de um produto do manuseio empírico e sensorial das formas. No contexto de uma educação formal, ancorada em conceituações e teorias formuladas a partir da tradicional relação sujeito-objeto, são transmissíveis ensinamentos sobre a manipulação da “forma estética”, mas, escapa ao alcance desse domínio escolar um saber controlador do “poder de expressar, em e através” da “forma estética”, “aspectos daquilo que nos preocupa de forma última” (TILLICH, 2005, p. 31). Expressão essa que, em tese, restaria esmaecida se inteiramente resultante apenas de um esforço intencional.

No anseio de dizer o que é e de onde vem o “samba em feitio de oração” sobressaem as já mencionada fusões entre opostos e a exploração de contrastes: “Sambar é chorar de alegria / É sorrir de nostalgia”. Frases cantadas que, independentemente da intencionalidade de quem as escreveu, comportam uma dimensão simbólica, pois, soam como uso de palavras (um recurso circunscrito no existencial) para referir-se a uma ausência ou “outridade” (HUFF JÚNIOR, 2021, p. 69 e 70) pressupostas por meio da intuição que percebe o existente como incompletude ou parte de uma realidade fraturada, de “algo que foi quebrado” (WUNENBURGER, 2013, p. 315), mas com o qual se faz possível trocar acenos por meio de uma dimensão cognitiva aberta à imaginação. Nessa mesma direção a expressão “na realidade”, utilizada na estrofe final, acaba por reforçar a sugestão de referência a algo que transcende o real ordinário e assim pode ser interpretado em afinidade com a dimensionalidade apontada como “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (ELIADE, 1979, p. 8).

Continuando o mergulho em uma atmosfera de transposição da realidade ordinária, diz a letra da canção que o samba “não vem do morro / Nem lá da cidade”, descartando vínculos originários com espacialidades empíricas e abrindo um horizonte para a imaginação de outra ordem de pertencimento. Há ainda a indicação de um caminho ritual para que se possa perceber a fonte originária do “samba em feitiço de oração”. Pois, só “quem suportar uma paixão / Sentirá que o samba então / Nasce do coração”. Toda a ambiência evocativa do extraordinário, reforçada por combinação de aparentes paradoxos e pela indicação de uma “passagem difícil” para se chegar à compreensão plena, dialoga com o “simbolismo da transcendência” (ELIADE, 1979, p. 81). A complementariedade entre a interpretação demonstrativa da presença angustiada da preocupação última e o sentido geral e esperançoso de transcendência no “samba em feitiço de oração” enriquece as dimensionalidades de sentido religioso alcançadas na experiência da audição participativa dessa particular parceria musical entre Vadico e Noel Rosa, circulante na dinâmica envolvendo imaginário e imaginação.

Assim como a já comentada aparente familiaridade da “Da dor tão cruel desta saudade / Que por infelicidade / Meu pobre peito invade” com uma desilusão ou rompimento amoroso, o mesmo pode ser dito das frases que encerram a letra da canção: “E quem suportar uma paixão / Sentirá que o samba então / Nasce do coração”, afinal, abunda no imaginário brasileiro o simbolismo do coração como casa corporal do passional. Contudo, não há nenhum impedimento para a coabitação entre o temático sentimental e o substancial religioso. Teoricamente essa percepção encontra apoio na já mencionada distinção entre superfície e substância, proposta por Tillich, como diferentes camadas constitutivas da criação cultural de modo geral e particularmente da obra de arte, não necessariamente excludentes entre si. Ou ainda, para ilustrar as possibilidades polissêmicas da manifestação cultural, como sugere o precursor dos estudos relacionando música popular brasileira e sentido religioso, em um ensaio no qual propõe a “hermenêutica da contemplação”, não haveria tanto distanciamento (como pregam algumas religiões) entre a experiência do sagrado e diversas vivências cotidianas, entre as quais o amor experimentado no encontro dos corpos:

Quando lemos poemas, ouvimos música, contemplamos quadros e esculturas, vamos ao teatro e ao cinema, ajoelhamos em silêncio diante do abismo da realidade, praticamos o amor, cheiramos a diversidade dos perfumes da natureza, beijamos e acariciamos as pessoas que amamos, respiramos profundamente o ar puro da manhã, e assim por diante, sentimo-nos preparados para cantar com Simeão, no Templo, o

Nunc Dimittis, porque os nossos olhos também terão visto a salvação (MARASCHIN, 2004, p.88).⁵⁰

Tudo o que é cantado em *Feitio de Oração*, na conjunção com as flutuações de sentido atribuídas ao conjunto canto melódico e harmonia, encontra particularidades ainda em decorrência da imersão nos arranjos musicais e na entonação vocal, gravados no fonograma de 1933. Há em toda a ambiência do arranjo algo de jocoso, configurado por meio do entrelaçamento de diversos elementos: a já mencionada cadência acelerada, comum nas gravações de sambas na época; contrastes na dinâmica (notadamente no silenciamento dos demais instrumentos durante frases tocadas ao piano, na introdução e na finalização sonora, antes e após o canto); a percussão (cuja captação é oscilante) que de tão uniforme e seca soa algo de mecânico; o piano saltitante do começo ao fim; a variação dos instrumentos usados com seus diferentes timbres durante o solo instrumental e tocados de modo a parecer reproduzir um diálogo entre cambaleantes boêmios; e por fim a nota final como sonolenta balbuciação. Tudo isso provoca outro contraste geral em relação ao dueto vocal de Castro Barbosa e Francisco Alves, que resulta em um contínuo canto choroso, como encenação sonora do “chorar de alegria” e do “sorrir de nostalgia”. Prevalecendo, portanto, uma ambiência envolvente de imprecisão que pode turvar os sentidos e a razão, mas encontra percepção por meio da intuição e da imaginação.

3.1.3 – Teresa Cristina (2018)

No fonograma de 2018 sobressaem o retardamento do ritmo e a depuração sonora: a interpretação é feita apenas ao violão e voz. Além disso a letra é cantada uma única vez, sem nenhuma repetição, permanecendo a correlação já apresentada entre fases textuais e frases melódicas que é estrutural na canção, na seguinte sequência:⁵¹

(Início sonoro do fonograma – introdução instrumental)

⁵⁰ Referência ao personagem bíblico Simeão que após tomar nos braços o menino Jesus declarou ter visto a salvação, conforme narrativa contida no Novo Testamento, Livro de Lucas, Capítulo 2, Versículos 21 ao 32 (BÍBLIA, 2021, p. 1348).

⁵¹ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Teresa Cristina (2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ipzZCyG5yvw>>. Acesso em 03 nov. 2023.

(Estrofe 1 – primeira frase melódica):

Quem acha vive se perdendo
 Por isso agora eu vou me defendendo
 Da dor tão cruel de uma saudade
 Que por infelicidade
 Meu pobre peito invade

(Estrofe 2 – primeira frase melódica):

Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia

(Refrão – segunda frase melódica):⁵²

Por isso agora lá na Penha
 Eu vou mandar minha morena
 Pra cantar com satisfação
 E com harmonia
 Esta triste melodia
 Que é meu samba em feitio de oração

(Estrofe 3 – primeira frase melódica):

O samba na realidade não vem do morro
 Nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração

⁵² Nessa versão de Teresa Cristina, o efeito refrão resta amenizado, uma vez que, a estrofe textual identificada como refrão (sempre em conjunção com a segunda frase melódica) é cantada apenas uma vez (como as demais estrofes), sem repetição. Entretanto, foi mantida a identificação refrão pela associação exclusiva da estrofe assim identificada com a segunda frase melódica. Todas as outras estrofes textuais (1, 2 e 3) estão em conjunção com a primeira frase melódica. Poderíamos assim dizer que nessa versão de 2018 a caracterização do refrão é mais discreta, em relação ao fonograma de 1933.

(Finalização instrumental e encerramento da sonoridade do fonograma)

Em comparação ao fonograma de 1933 a versão do CD *Teresa Cristina canta Noel* faz ainda os seguintes descartes: não há solo instrumental entre as estrofes cantadas (mas somente mínimos preenchimentos harmônicos) e após o canto soa apenas o toque breve de um acorde que logo se esvai, restando encerrada a sonoridade. Desse modo, se o andamento fosse o mesmo nas duas gravações, essa ao violão e voz deveria ser mais curta. Porém, em decorrência do retardamento do ritmo, enquanto o primeiro fonograma tem duração condensada em 2'52 (dois minutos e cinquenta e dois segundo) o mais recente se expande e alcança os 3'00 (três minutos).

O retardamento do ritmo e a depuração sonora atribuem à interpretação musical de Teresa Cristina para *Feitio de Oração* um tom solene, fazendo-a soar de modo pronunciado como uma espécie de culto oferecido à canção. Nessa direção hermenêutica poder-se-ia mesmo dizer que a série de reinterpretações musicais, culminando com essa identificada provisoriamente como a mais recente, confessa e reafirma sutilmente o sentido religioso da canção ao dirigir-se a ela e tratá-la – à semelhança do que ocorre em tradições religiosas a partir dos mitos – como uma narrativa mítica, reavivada nas variações da recitação ou encenação musical trazidas a cada novo fonograma.

No livro *It, missa, est* (CALVANI, 2021), dedicado ao estudo do gênero musical “missa”, consta uma esclarecedora demonstração de linguagens religiosas envolvidas sequencialmente no processo histórico de institucionalização da religião: do mito ao dogma (dimensão teórica) e do rito ao culto (dimensão prática), considerando ainda a rotulação de parte das proposições teológicas e litúrgicas como “linguagens marginais (heresia e cultos autorreferenciais)” (CALVANI, 2021, p. 32).⁵³ Para o propósito do espelhamento aqui sugerido, cabe destacar a presença da narrativa mítica e seu rito ou encenação primeira como fontes originárias de desdobramentos culturais identificados como tipicamente religiosos. Portanto, são o mito e o rito percebidos pelos integrantes das instituições e comunidades religiosas como experiências primordiais do sagrado.

Nesse processo de institucionalização destaca-se o controle rigoroso dos desdobramentos culturais interpretativos do mito e do rito em formatações secundárias denominadas dogma e culto, ficando as discordâncias em relação ao oficialmente instituído

⁵³ O autor sublinha que a exemplificação parte de “linguagens religiosas cristãs” (CALVANI, 2021, p. 32), contudo, faz menção à ocorrência de processos semelhantes em outras tradições religiosas.

sujeitas a processos de marginalização. O domínio exercido pelas instituições religiosas estende-se também sobre a arte, em que pese o caráter das expressões artísticas como “refratárias a qualquer tentativa de controle institucional” (CALVANI, 2021, p. 107). No caso particular da relação com a música e mesmo se tratando de um gênero musical nascido sob o manto católico, compositores passaram a expressar uma experiência com o mito e o rito distanciada da orientação eclesial: “tiveram com o texto litúrgico oficial uma relação mais estética e formal que doutrinária ou dogmática. Apaixonaram-se pelo poder e dramaticidade da narrativa e não por um conteúdo teológico” (CALVANI, 2021, p. 108). Com isso as composições musicais classificadas como “missa” alcançaram uma bifurcação: permanecem em parte acolhidas como repertório litúrgico, mas também há aquelas oferecidas à audição pública independentemente de chancela religiosa oficial – havendo em ambos os casos a intencionalidade de algum diálogo com o sentido religioso.

Trazendo a questão da presença de sentido religioso para a música popular brasileira, trata-se agora de um repertório que independe de necessária intenção da expressão desse sentido. As principais motivações que se evidenciam na configuração do fenômeno são de ordem estética e comercial – embora o religioso figure entre os temas cantados. Todavia, retomando a especulação teórica quanto a irradiação substancial e simbólica do sentido religioso por toda a cultura, é possível observar pontos de semelhança entre o processo descrito como estruturante do religioso – do mito ao dogma e do rito ao culto – e a história da difusão fonográfica de algumas canções: *Feitio de Oração* parece prestar-se bem para essa comparação.

Certamente não seria adequado perceber os desdobramentos históricos do fenômeno estético e mercadológico música popular brasileira como tutelados por algo semelhante a uma condução institucional religiosa, com todos os controles internos exercidos sobre a compreensão do mito e a encenação do rito. O que chama a atenção e pode ser explorado por meio de espelhamentos pontuais é o roteiro que envolve, de modo mais sutil e espontâneo, processos de receptividade de algumas canções por sucessivas gerações de artistas e de público ouvinte. Relação que parece reproduzir (ao menos por força do uso interpretativo de uma analogia) o trato com uma original experiência do sagrado e o processamento de sua reatualização.

Um primeiro ponto a ser considerado diz respeito à longevidade do prestígio alcançado apenas por um seleto grupo de canções, materializado em longas sequências de reatualizações

fonográficas que ultrapassam o entorno temporal mais próximo ao lançamento original. Isso leva a crer que há nessas canções uma qualidade diferenciada de difícil explicação, porém percebida entre artistas e ouvintes que se tornam seus cultuadores. Percepção essa assemelhada, no contexto de uma descrição do comportamento religioso, à distinções operadas pela “consciência humana”, envolvendo “tempos e espaços, objetos e pessoas”, quando “abalada por uma experiência religiosa” (CALVANI, 2021, p. 69):

... além do tempo e espaço a consciência religiosa também identifica portadores, mediadores ou comunicadores da dimensão sagrada, pessoas que trazem uma espécie de aura, ou um carisma (Max Weber) – um carisma que, por mais que se diga que foi construído socialmente, aponta para uma qualidade diferenciada (CALVANI, 2021, p. 70).

No caso específico de *Feitio de Oração* o processo iniciado desde o encontro entre seus criadores, propiciando a configuração do formato canção com música e letra, passando pelo primeiro lançamento fonográfico e desembocado na veneração diacrônica, comporta a caracterização evolutiva de certa invisibilidade inicial ou reconhecimento apenas por personagens muito diretamente envolvidos com o acontecimento extraordinário até a consolidação das ações de reverência e reatualização.

Embora tenha vivido apenas 26 (vinte e seis) anos e alguns meses, consta no livro *No tempo de Noel Rosa* uma lista com 243 (duzentas e quarenta e três) canções por ele compostas, “incluindo composições solo e em parceria” (ALMIRANTE, 2013, p. 325-333), sendo ainda encontrada em outra fonte a informação de que teria sido maior a quantidade de suas criações musicais: “De 1929 até 1937, ele cunhou 259 composições conhecidas, o que equivale a uma média de mais de 32 músicas por ano! Feito raro e talvez único na história da música brasileira” (DINIZ, 2010, p. 139) – entre as quais *Feitio de Oração*.

Desde o início da década até o ano de sua morte, 1937, e embora não tenha conquistado “tranquilidade financeira”, Noel Rosa foi um nome de destaque ligado à indústria fonográfica e a radiodifusão nascentes no Brasil: “Trabalhou duro para sobreviver, compondo muito, fazendo shows e apresentações nas emissoras de rádio, onde também era contrarregista” (DINIZ, 2010, p. 138). Além disso, teve “a saúde debilitada pela tuberculose, descoberta aos 23 anos, e agravada ainda mais pela alimentação irregular e boemia intensa” (DINIZ, 2010, p. 143). Em meio a esse turbilhão, ocorre o lançamento fonográfico original de *Feitio de Oração*, em 1933. Nas pesquisas bibliográfica e fonográfica realizadas não foi encontrada menção a qualquer maior distinção inicialmente desfrutada pela primeira criação feita em

coautoria por Vadico e Noel Rosa, nascida no decorrer do período destacado como de maior concentração da atividade artística e abundância criativa do “compositor branco que subiu os morros” (DINIZ, 2010, p. 144).

O primeiro fonograma divulgando *Feitio de Oração* perdurou como a única gravação da canção por quase duas décadas. Entretanto, a partir dos anos 1950 começa a evidenciar-se que parte da obra musical de Noel Rosa estava destinada a um processo de reatualização e reverência envolvendo livres “sacerdotes” (os artistas) e uma comunidade mais ampla participante do culto, formada pelo público ouvinte.

Apenas para oferecer uma ilustração panorâmica da longevidade dessa celebração, segue uma seleção com 40 (quarenta) diferentes gravações da canção, realizadas entre 1951 e 2018:⁵⁴ Aracy de Almeida (1951), Elizeth Cardoso (1956), Sílvio Caldas (1957), Agostinho dos Santos (1959), Helena de Lima (1965), Maria Bethânia (1965), Isaura Garcia (1968), Agnaldo Rayol (1968), Zimbo Trio (1969), Paulo Moura (1969), Carlos Galhardo (1970), Ângela Maria (1971), Nelson Gonçalves (1971), Clara Nunes (1971), Wilson Simonal (1972), Arthur Moreira Lima (1979), João Nogueira (1981), MPB4 (1987), João Nogueira e Luiz Melodia (1991), Gal Costa (1992), Eliete Negreiros (1992), Beth Carvalho (1993), Zé da Velha e Silvério Pontes (1995), Olívia Byington (1997), Ivan Lins (1997), Jair Rodrigues (1998), Martinho da Vila (1999), Zezé Motta (2000), Sá e Guarabyra (2000), Garganta Profunda (2000), Zé Renato (2000), Ron Carter e Rosa Passos (2003), Dona Inah (2004), Jorge Vercillo (2010), Joyce Cândido e Leticia Sabatella (2011), Lenine (2011), Mauro Senise (2011), Joyce Moreno (2012), Machiko Watarumi (2012), Teresa Cristina (2018).⁵⁵

As instituições religiosas “na medida em que se apresentam como gestoras legítimas do sagrado” procuram exercer controle interpretativo sobre as narrativas míticas e os rituais originários nos quais estão fundadas, resultando daí a oficialização de uma interpretação como correta (com alcance teórico e prático, teológico e litúrgico) e a exclusão de outras. Na situação particular de utilização litúrgica da música, esse processo está bem evidenciado no esforço histórico da “Igreja Católica Romana” (CALVANI, 2021, p. 25) para traçar uma fronteira diferenciando a produção musical entre sacra e profana. Já no processo evolutivo do fenômeno música popular brasileira, mesmo havendo a intenção de condução por um controle

⁵⁴ Devido ao caráter apenas ilustrativo dessa lista, nela a informação consta reduzida ao(s) nome(s) do(s) principal(is) intérprete(s) e o ano de lançamento do fonograma.

⁵⁵ Nessa lista, além das interpretações cantadas, constam também algumas versões instrumentais: Zimbo Trio, Paulo Moura, Arthur Moreira Lima, Zé da Velha e Silvério Pontes, Mauro Senise. Informações pesquisadas no site do IMMUB: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

centralizado, aventado como “mecanismos de controle ocasionais” (...) “a exemplo de alguma interferência vinculada a interesses comerciais, por vezes atribuída às empresas fonográficas e exercida sobre seus artistas contratados” (SOUZA, CALVANI e MACHADO, 2021, p. 9), parece prevalecer de modo mais evidente a diversidade criativa, favorecendo o predomínio de um clima de espontaneidade quanto aos rumos que vão sendo tomados.

Nessa mesma direção, conforme já discutido no Capítulo 2, sobressai o entendimento de uma confluência de elementos sempre aberta ao oferecimento de surpresas e não a predominância exclusiva de um elemento controlador dos demais. Consideração válida inclusive para o aspecto mercadológico, pois, de acordo com a observação feita no livro *O século da canção*, nos desdobramentos das diversas tendências que predominaram na música popular brasileira no decorrer do século XX, sempre houve a interferência de “flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais” que embaraçaram a detenção de um pleno controle prescritivo até pelas chamadas “leis do mercado” (TATIT, 2004, p. 60). Essa imprecisão se evidencia ainda mais no tocante ao que levaria algumas canções em particular à aquisição de destacado prestígio com projeção histórica.

Feitio de Oração pertence a esse seletivo grupo de canções comumente identificadas como “clássicos” da música popular brasileira. Identificação essa materializada na reverência prestada por diversos artistas de diferentes gerações. Presumindo-se que esse culto alcança também coletivos de ouvintes, pois, sem essa repercussão seria difícil justificar a longevidade das novas interpretações e regravações. Tudo isso, parece revelar uma atitude de artistas e do público ouvinte que se assemelha ao tratamento religioso dado às narrativas míticas e aos ritos originários. Colocado esse espelhamento, a própria canção com a sua substancialidade de sentido ocuparia o lugar do mito e a sonoridade do fonograma inaugural toma-se como rito. Como no acervo pesquisado prevalece a expressão da criatividade artística e não um explícito e rígido controle das interpretações, toda a diversidade interpretativa é absorvida na continuidade da reelaboração musical da canção. Estaríamos assim diante de um fenômeno que se pode caracterizar como um caso particular de “configurações religiosas sem religião” (ANPTECRE, 2023, sem paginação).

Entre os fonogramas nas vozes de Castro Barbosa e Francisco Alves (1933) e Teresa Cristina (2018), é possível traçar alguns veios de convergência ou perceber distanciamentos interpretativos, sem que isso resulte em valorização excludente que se imponha por meio de algo parecido com um ato normativo institucional. Certamente há bastante variância quanto a

receptividade das diversas interpretações pelo público ouvinte e conseqüentemente também no alcance de circulação da sonoridade dos diversos fonogramas em interação com a imaginação e o imaginário. São desdobramentos complexos que incluem diversos elementos, mas, permanece em todo o processo a revelação de uma atratividade que alimenta a longevidade do culto à canção.

Tomando como referência as tendências aqui denominadas retardamento do ritmo e depuração sonora, pode ser traçada uma linha evolutiva desse direcionamento passando por vários fonogramas, dos quais destaco alguns como pontos para exemplificação, lançados nos álbuns:⁵⁶ *Inimitável* (Agostinho dos Santos, RGE, 1959), *Beth Carvalho Canta o samba de São Paulo I* (Beth Carvalho, Velas, 1993), *Divino samba meu* (Dona Inah, CPC-UMES, 2004) e *Teresa Cristina canta Noel* (Teresa Cristina, Nonesuch Records – EUA, 2018), entre outros.

Por outro lado, diferentes tendências interpretativas podem ser encontradas, por exemplo, em *Clara Nunes* (Clara Nunes, Odeon, 1971), *Se dependesse de mim* (Wilson Simonal, Philips, 1972), *Só gafeira!* (Zé da Velha e Silvério Pontes, Kaurup, 1995) e *O pai da alegria* (Martinho da Vila, Columbia, 1999)⁵⁷ – todos esses reaproximando a canção da ambiência sonora característica da primeira versão fonográfica, por meio da exploração (mais ou menos em cada uma dessas novas versões) de alguns elementos, entre os quais: retomada do ritmo mais acelerado, arranjos preenchidos com maior diversidade de timbres e contracantos e a presença de acompanhamento percussivo.

Focando agora o veio caracterizado por retardamento do ritmo e depuração sonora, proponho a hipótese de que essa tendência tem vínculos com uma orientação arraigada muito profundamente no lidar da tradição cristã com a música, hegemônica no âmbito do catolicismo até meados do século XX e com ressonância continuada no imaginário religioso brasileiro. Mesmo considerando o movimento de abertura da música litúrgica católica à inculturação a partir do Concílio Vaticano II (FONSECA e WEBER, 2015), percebe-se a permanência de um imaginário sonoro coincidente com as mais remotas orientações

⁵⁶ Fontes de consultas: Agostinho dos Santos – <https://www.discogs.com/pt_BR/release/9212389-Agostinho-Dos-Santos-Com-Simonetti-E-Orquestra-RGE-Inimit%C3%A1vel>; Beth Carvalho – <https://www.discogs.com/pt_BR/release/10911203-Beth-Carvalho-Canta-O-Samba-De-S%C3%A3o-Paulo-1>; Dona Inah – <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/divino-samba-meu>>; Teresa Cristina – <<https://immub.org/album/teresa-cristina-canta-noel>>. Todos os acessos em 31 out. 2023.

⁵⁷ Fontes de consultas: Clara Nunes – <https://www.discogs.com/pt_BR/release/2878057-Clara-Nunes-Clara-Nunes>; Wilson Simonal – <https://www.discogs.com/pt_BR/release/2943567-Wilson-Simonal-Se-Dependesse-De-Mim>; Zé da Velha e Silvério Pontes – <<https://immub.org/album/so-gafeira>>; Martinho da Vila – <https://www.discogs.com/pt_BR/release/8063902-Martinho-Da-Vila-O-Pai-Da-Alegria>. Todos os acessos em 31 out. 2023.

assumidas pela Igreja Católica ao buscar o sentido de sacralidade na música. Tratando-se de imagens sonoras que circulam no imaginário, essas rompem os limites do estritamente religioso e podem ser percebidas reverberando em outros campos da manifestação cultural, entre os quais a música popular brasileira.

Na canção em apreciação um posicionamento aproximativo em relação à oração (portanto ao imaginário religioso) está exposto desde o título nela colocado por Noel Rosa. Trata-se, como está reafirmado na letra, de um samba feito ao modo de, como se fosse ou em *Feitio de Oração*. Além dessas pontuais explicitudes, há toda a atmosfera religiosa implícita, substancial e simbólica, já anteriormente apresentada como interpretação compreensiva e potencialmente dada à percepção sensorial e intuitiva de todos os artistas e dos coletivos de ouvintes que a vêm cultuando e reatualizando no decorrer do tempo histórico, mesmo que de modo não plenamente consciente. Nesse culto de reatualização encenado por via musical, como não há um controle centralizado procurando domar as interpretações, essas aparecem sequenciadas trazendo a marca de uma diversidade não reprimida. Entretanto, em meio ao fluxo criativo, propõe-se aqui a percepção de uma ramificação aderente a um imaginário que associa sacralidade musical com sublimação sonora.

Esse imaginário encontra enraizamento no mais remoto trato institucional católico do qual se tem conhecimento, dado à música. Estaríamos assim testemunhando a longevidade imaginária de uma paisagem musical que caminha no tempo, atravessando processos de interpenetrações culturais e alcançando o fenômeno aqui estudado – mesmo considerando o distanciamento temporal e circunstancial entre uma música cultivada no seio de uma instituição religiosa na Europa medieval e a música popular brasileira no século XX. A tendência percebida em parte das regravações de *Feitio de Oração* e identificada como retardamento do ritmo e depuração sonora acena para resquícios de elementos estruturantes na inaugural busca cristã católica de encontro entre o musical e o sagrado, conhecida como cantochão ou canto gregoriano: “uma música que primou por evitar sistematicamente os instrumentos acompanhantes, não só os percussivos, como também o colorido vocal dos múltiplos timbres” (WISNIK, 1989, p. 37).

As exclusões do ritmo (elemento este que de modo pronunciado se evidencia no uso de instrumentos de percussão) e da diversidade de timbres, se destacam como duas marcas no cantochão, como se pode constatar nas seguintes reafirmações: “a nossa tradição musical tem seu marco inicial, sintomaticamente, naquela ‘zerada’ dada pelo canto litúrgico católico, no

plano das manifestações rítmicas pulsantes e das diferenciações timbrísticas” (WISNIK, 1989, p. 37), como um esforço para “recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos” (WISNIK, 1989, p. 38). São ações caracterizadas pelo descarte, pela eliminação de elementos, por minimizações sonoras identificadas como purificação ou sublimação, no intencionado percurso do material ao puramente espiritual.

Para descrição de semelhante direcionamento, caracterizado como processo envolvendo um filão entre a diversidade das regravações de *Feitio de Oração*, tomemos duas ações: a amenização da presença rítmica (por meio do andamento mais lento e da exclusão dos instrumentos de percussão) e a redução da variação de timbres (tanto no canto quanto na instrumentação). Essas ações serão observadas a título de exemplificação em alguns fonogramas pontuais já anunciados e lançados nas vozes de: Agostinho dos Santos (1959), Beth Carvalho (1993), Dona Inah (2004) e Teresa Cristina (2018). A referência para a observação das ações de depuração é o primeiro fonograma, de 1933.

Em todas essas regravações o andamento da canção tende ao vagaroso, não são usados instrumentos de percussão e a depuração dos timbres é progressiva entre elas. Para o fonograma na voz de Agostinho dos Santos (1959),⁵⁸ no tocante à ficha técnica do disco, a pesquisa fonográfica localizou a reduzida informação de que o acompanhamento foi feito pela Orquestra RGE.⁵⁹ No arranjo orquestrado sobressai o som das cordas (tocadas com arco), com alguma sobreposição e alternância das sonoridades vindas de um coro fazendo vocalizações em região mais aguda que a voz do cantor e, de modo menos incidente, de contracantos tocados por uma flauta e de discretas batidas de violão. A flauta e o violão sugerem suavidade, mas as cordas e o coro transitam entre ondulações ao fundo e momentos de ataque que em sintonia com a exploração do vibrato no canto fazem prevalecer um clima de dramaticidade, distintivo nessa versão. A conjunção entre o solista vocal, a orquestra e o coro, mantém a diversidade de timbres, porém, a contenção do ritmo e a ausência de percussão já sinalizam para a depuração sonora.

⁵⁸ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Agostinho dos Santos (1959). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hDfPKMRv-Fs>>. Acesso em 03 nov. 2023.

⁵⁹ Essa informação consta na contracapa do álbum (LP em vinil) que pode ser visualizada com boa definição no endereço eletrônico <<http://www.brazilcult.com/lp-agostinho-dos-santos---inimitavel-bossa-samba>> e consta confirmada no site do IMMUB: <<https://immub.org/album/inimitavel>>. Ambos os acessos em 01 nov. 2023.

Nas interpretações de Beth Carvalho (1993)⁶⁰ e Dona Inah (2004) a redução da variação de timbres ganha destaque: nesses fonogramas os arranjos contam, além da voz, apenas com dois instrumentos musicais. Na versão de Beth Carvalho, gravada durante apresentação ao vivo na cidade de São Paulo, em dezembro de 1991, violão e cavaquinho fazem o acompanhamento – combinação comum na cena do samba, seja eventualmente apenas entre esses dois instrumentos ou com ambos e mais outros. O canto mais coloquial e moderado, embora forte pela própria compleição vocal da intérprete, projeta na interpretação maior explicitude de uma atitude reverente em relação à canção, assemelhada a uma oração íntima, todavia, exposta para audição geral por força da superposição como expressão artística.⁶¹

Um dueto solitário entre flauta e clarineta responde por todo o acompanhamento instrumental no fonograma gravado por Dona Inah (2004).⁶² Assim como o arranjo dessa versão, também é inusitada a carreira artística vivenciada pela intérprete desde a juventude, porém à margem da difusão fonográfica. Nascida em 1935 (dois anos antes da morte de Noel Rosa), apenas aos 69 (sessenta e nove) anos de idade Dona Inah alcança o lançamento do primeiro álbum – o CD *Divino samba meu* (2004) – e no ano seguinte ganha o Prêmio da Música Brasileira, na categoria Revelação. Portanto, trata-se de uma cantora com a carreira iniciada em meados do século XX, mas, só introduzida em uma moldura que a projeta como artista difundida em âmbito nacional e com algumas incursões em outros países, no início do século XXI.

A marca da exaltação pública somente após uma longa trajetória de anônima devoção à música está presente na versão por ela cantada para *Feitio de Oração*. Na sua particular contribuição ao culto prestado à canção, a voz de Dona Inah traz as marcas do tempo que a configurou artisticamente e do longo percurso de glórias menores, soando em sua aspereza e vibração como uma oração resignada, humilde e envolta em um contentamento sereno, como que cantada à capela, no confortante aconchego encontrado ao final da travessia. O arranjo

⁶⁰ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Beth Carvalho (1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RuLOX_t3zE>. Acesso em 03 nov. 2023.

⁶¹ A pesquisa fonográfica sobre a versão de Beth Carvalho para *Feitio de Oração* foi desenvolvida em fontes digitais. Disponíveis em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/beth-carvalho-canta-o-samba-de-sao-paulo>> e <<https://immub.org/noticias/a-importancia-de-beth-carvalho-para-o-samba-de-sao-paulo>>. Ambos os acessos em: 01 nov. 2023.

⁶² Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Dona Inah (2004). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CUH9SvHM6VA>>. Acesso em 03 nov. 2023.

sugere a percepção de que os dois instrumentos soprados e o canto restaram sobrepostos e harmonizados por força de um misterioso incidente.⁶³

A interpretação que abre o CD *Teresa Cristina canta Noel*⁶⁴ chega à configuração clássica mínima na execução de canções na cena musical popular brasileira: violão e voz. Caracteriza-se assim uma adequação entre o imaginário depurativo da sonoridade e a disposição sugerida pela peculiaridade do contexto cultural que envolve a expressão artística. No acompanhamento instrumental e no canto, desde a introdução até o final da primeira estrofe prevalece uma liberdade interpretativa que parece colocar todos os elementos da canção inteiramente conduzidos pela expressividade dos intérpretes, com direcionamento assumido pelo canto a partir da sua entrada.

No decorrer sonoro da segunda estrofe o violão incorpora uma batida que explicita a adoção de uma sutil condução rítmica, seguida pela voz e permanecendo quase que até o final da sonoridade do fonograma. Antes, porém, de um ralentando anunciando o final da versão e do acorde final de curta duração, tocado imediatamente após o derradeiro sopro do canto, há rápidos momentos nos quais o violão volta a experimentar o abandono da condução rítmica. Parece revelar-se nessa oscilação uma tensão entre a tradição musical na qual está enraizada a imagem da intérprete – o samba – e a infiltração do imaginário da sublimação sonora, como um desvio do “domínio do pulso para o predomínio das alturas” (WISNIK, 1989, p. 38).

Assumindo o caminho da depuração sonora, essa interpretação de Teresa Cristina para *Feitio de Oração* apresenta-se como aquela na qual o canto da letra parece soar com maior proeminência e intensa limpidez, favorecidas pela minimização do acompanhamento instrumental. Insinuando-se também aí nuances do imaginário sonoro filiado à concepção aproximativa entre a música e o sagrado, estruturada em uma busca do “som em estado máximo de sublimação” (WISNIK, 1989, p. 97) e cujo enraizamento mais longínquo no contexto de uma musicalidade que passou a ser identificada como ocidental é encontrado no cantochão: caracterizado, além da abolição de “instrumentos rítmicos-percussivos” e de outros elementos, ainda pela colocação de “toda a sua rítmica puramente frásica a serviço da pronúncia melodizada do texto” (WISNIK, 1989, p. 38).

⁶³ A pesquisa fonográfica sobre a versão de Dona Inah para *Feitio de Oração* e a busca de dados biográficos da cantora foram realizadas em fontes digitais. Disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dona_Inah> e <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/divino-samba-meu>>. Ambos os acessos em: 01 nov. 2023.

⁶⁴ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Feitio de Oração* por Teresa Cristina (2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ipzZCyG5yvw>>. Acesso em 03 nov. 2023.

Após todo o percurso, iniciado com a escuta participativa de *Feitio de Oração* e desdobrado nas proposições da interpretação compreensiva, até aqui percorrido, tem-se um quadro demonstrativo de combinadas dimensões de sentido religioso. Previamente foi sublinhada a equiparação sugerida, desde o título, da composição musical com uma “oração” (um ato religioso dirigido ao sagrado). Na tarefa hermenêutica propriamente dita, chega-se, em um primeiro momento, a uma qualificação da canção como potencial veículo vivificador da angústia, associada à expressão substancial da “preocupação última”. Enriquecendo essa inicial dimensão de sentido religioso, procurou-se demonstrar ainda a manifestação de um esperançoso contraste veiculado como reelaboração simbólica, evocativa do “simbolismo da transcendência”. Dimensões essas já identificadas na audição do primeiro fonograma (1933).

Considerando a longevidade histórica alcançada por *Feitio de Oração*, materializada em uma sequência de regravações fonográficas que já beira um século de continuidade, as dimensões que podem ser percebidas como sentidos religiosos originais na canção receberam uma nova camada interpretativa, agora caracterizada pela reafirmação das dimensões substanciais e simbólicas, por meio de uma atitude reverente assumida por diferentes gerações de artistas e de público ouvinte – à semelhança do que ocorre em tradições religiosas – como reatualização de uma narrativa mítica e rito fundantes, reavivados, no contexto da música popular, a cada novo fonograma.

Tem-se, portanto, a feição de um culto que se desdobra historicamente a partir da canção, como caso ilustrativo da ocorrência de “configurações religiosas sem religião”. Nessa perspectiva, *Feitio de Oração* passa a receber versões que ainda mais se aproximam de um caráter religioso – como ato dirigido a um sagrado original. A recitação ou canto da oração, entretanto, pode assumir diversas formas, ainda mais se considerado o contexto da música popular brasileira, no qual não se evidencia uma imposição comparável com um controle dogmático e litúrgico, prevalecendo a liberdade da expressão artística.

A canção *Feitio de Oração* é classificada, sem controvérsias, como pertencente ao gênero musical samba. O gênero, por sua vez, conforme brevemente comentado na Introdução, aparece na historiografia originado sob primordial influência do contexto cultural afro-brasileiro, sendo essa também uma marca corriqueiramente reivindicada em seu processo de difusão histórica. Do ponto de vista explícito e temático, reforçando a identificação filial, é comum a presença da religiosidade de matriz afro-brasileira no repertório de sambistas, entre os quais, a título de exemplificação, algumas e alguns que estão na lista anteriormente

apresentada de artistas que regravaram *Feitio de Oração*: Clara Nunes, João Nogueira, Beth Carvalho, Martinho da Vila e Teresa Cristina.

Contudo, a abordagem aqui exercitada está voltada para substancialidades implícitas e reveladoras de dimensões de sentido religioso que independem de explicitude temática e de intencionalidade. São manifestações mergulhadas na dinâmica entre imaginário e imaginação, uma fonte que abastece a inspiração artística e é realimentada pela reverberação musical das canções entre o público ouvinte. Perscrutando essas relações de mútuo abastecimento configuram-se as dimensionalidades de sentido alcançadas por via da interpretação compreensiva: os sentidos religiosos em si transportados pela canção e o reconhecimento dessa substancialidade na sequência de reatualizações equiparáveis a um processo de prestação de culto. Ao cultuar a canção explorando ou sendo tomadas pelo seu caráter de “samba em feitio de oração”, parte das interpretações acabam por revelar o eco de um longínquo imaginário musical forjado no catolicismo medieval e que associa a presença do sagrado na música (ou sua invocação) à sublimação sonora.

3.2 – A PASSAGEM DO EMPÍRICO AO METAEMPÍRICO ENTRE LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO

Em meados da década de 1970 uma canção ressoou pelo Brasil afora, levada pelas ondas do rádio e outros meios de difusão da música popular brasileira: *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947), na interpretação de Caetano Veloso, lançada no álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, Philips, 1974).⁶⁵ O site do IMMUB registra ainda o lançamento pela mesma gravadora, a Philips, de mais um compacto duplo – CPD (com Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa cantando Lupicínio) e de uma coletânea com vários artistas (em LP e fita K7), ambos no ano de 1974 e contendo a versão de Caetano Veloso para *Felicidade*.⁶⁶ Na tese *Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues* (OLIVEIRA, 2002) é posta em dúvida a

⁶⁵ No encarte do CD *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, Universal Music, 2006), onde está reproduzida graficamente a capa e a contracapa do álbum originalmente lançado como LP (vinil) em 1974, consta o título da canção (faixa 9 no CD e faixa B5 no LP) como *Felicidade (Felicidade foi embora)* e assim também, de modo geral, em relançamentos do fonograma.

⁶⁶ Informações sobre o compacto duplo, disponíveis em: <<https://immub.org/album/cpd-40955>> e sobre o LP e fita K7 *Máximo de Sucessos – N° 11*, disponíveis em: <<https://immub.org/album/maximo-de-sucessos-no-11>>. Ambos os acessos em 08 nov. 2023.

informação quanto ao ano de lançamento, constando uma especulação sobre a possível presença da gravação em um compacto, já em 1972. Porém, é reafirmado o êxito alcançado pelo fonograma após a inclusão no álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia*, “em que foi sucesso nacional, em 1974” (OLIVEIRA, 2002, p. 125). O mesmo ano no qual morre o cancionista Lupicínio Rodrigues (1914-1974).

No caso específico dessa canção, 1947 corresponde ao ano do primeiro lançamento fonográfico, quando “*Felicidade* seria gravada pela primeira vez, pelo Quarteto Quitandinha, que até então animara as noites do elegante Cassino Quitandinha em Petrópolis/RJ”. Não há registro preciso quanto a uma data de concepção da composição, constando apenas a indicação de um íterim na década anterior: “Lupicínio atribuía tal criação ao período em que estivera em Santa Maria, no serviço militar, entre os anos de 1932 a 1935” (OLIVEIRA, 2002, p. 116).

À semelhança do processo já abordado, envolvendo *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933) e guardadas as peculiaridades de cada caso, pode-se dizer que também *Felicidade* é uma canção que alcança o seletivo grupo identificado como “clássicos” da música popular brasileira. Afirmação essa respaldada no mesmo critério: uma sequência de regravações por diversos artistas de diferentes gerações.

Para ilustrar o argumento, segue uma lista com parte das variadas versões fonográficas da canção, constando a identificação do(s) intérprete(s) principal(is) e o ano de lançamento do fonograma: Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952), Ayres da Costa Pessoa – divulgado artisticamente como Pernambuco (1960), Paulo Diniz (1970), Fernando Mendes (1972), Caetano Veloso (1974), Míriam Batucada (1974), Vanusa (1986), Alcymar Monteiro (1987), Pena Branca e Xavantinho (1990), Tonico e Tinoco (1991), Almir Sater e Renato Borghetti (1992), Diego e Thiago (1992), Joanna (1994), Eliete Negreiros (1996), Moraes Moreira (1996), Kleiton e Kledir (1999), Renato Teixeira e Zé Geraldo (2000), Leonardo (2002), Sérgio Reis (2003), André Mehmarí e Ná Ozzetti (2005), Maria Bethânia (2005), Keico Yoshida (2007), Antonio Villeroy (2010), Dominginhos e Yamandú Costa (2010), Adriana Calcanhotto (2015).⁶⁷

Como se pode verificar, a interpretação de Caetano Veloso tem um posicionamento aproximadamente intermediário na linha do tempo, entre o período no qual teria sido

⁶⁷ Informações pesquisadas no site do IMMUB, onde consta o registro de 110 (cento e dez) fonogramas para a canção *Felicidade*, incluindo relançamentos. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

concebida a canção e os mais recentes fonogramas; ou coincidente, em relação a uma onda de interesse que se levantou logo após a morte de Lupicínio Rodrigues, quando “multiplicaram-se as gravações de sua obra”. Essa se tornou uma versão marcante, fixando a sonoridade da canção no imaginário brasileiro desde então, quando voltou “ao cenário nacional identificada pela juventude de Caetano” (OLIVEIRA, 2002, p. 86). Não por acaso, *Felicidade* consta em coletâneas da obra do artista baiano, como, por exemplo, nos álbuns *Singles* (Caetano Veloso, Philips Japão, 1999) e *Novo Millennium – Caetano Veloso* (Caetano Veloso, Universal Music, 2005). Em maior quantidade, essa versão de *Felicidade* passou a predominar em coletâneas da obra do cancionista gaúcho, entre as quais: *Homenagem à Lupicínio Rodrigues* (Diversos, Som Livre, 1978), *A música de Lupicínio Rodrigues* (Diversos, Fontana/Philips, 1981), *História da música popular brasileira – Série grandes compositores – Lupicínio Rodrigues* (Diversos, Abril Cultural, 1982) e *Grandes mestres – Lupicínio Rodrigues* (Diversos, Polydor, 1984). O fonograma também foi incluído na trilha sonora de uma telenovela, lançada no álbum *Olhai os lírios do campo – Trilha sonora da novela da Rede Globo* (Diversos, Som Livre, 1980).⁶⁸

A versão de Caetano Veloso para *Felicidade* (1974), considerando a centralidade assumida na projeção imaginária da sonoridade da canção, será aqui tomada como fonte referencial para o exercício da interpretação compreensiva e em contraste com ela o fonograma gravado nas vozes de Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952), por força de uma particularidade a ser exposta no tópico seguinte.

3.2.1 – Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952)

Após a já mencionada estreia fonográfica de *Felicidade* em 1947, na interpretação do Quarteto Quitandinha ou “Quitandinha Serenades”, é lançada uma segunda versão nas vozes do próprio compositor e do grupo vocal Três Marias, em 1952. Curioso e único fonograma no qual a letra da canção aparece aumentada em duas estrofes, tanto em relação ao anterior quanto aos demais: “É a única gravação que conheço que traz na íntegra toda a letra desta canção” (OLIVEIRA, 2002, p. 123). Considerando que a interpretação lançada em 1952 conta com a voz do cancionista, presume-se que ali está uma versão integral da letra, chancelada

⁶⁸ As informações sobre essas coletâneas foram pesquisadas no site do IMMUB. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

pelo próprio Lupicínio Rodrigues. Entretanto, prevaleceu na consolidação da canção como um “clássico” da música popular brasileira a versão reduzida e apresentada de modo inaugural pelo Quarteto Quitandinha.⁶⁹

Chama ainda a atenção o fato de que no fonograma de 1952, destacando a diferença, o grupo vocal Três Marias canta a parte da letra que se tornou amplamente difundida (com variações quanto às repetições), cabendo ao cancionista o canto das duas estrofes que aparecem somente nessa gravação.⁷⁰ Segue a transcrição do que seria a letra integral com os trechos pouco conhecidos, com indicação da condução vocal para cada uma das estrofes e outras informações acerca da sonoridade:⁷¹

(Início sonoro do fonograma – introdução instrumental com vocalizações em coro)

(Estrofe 1 – primeira frase melódica: na voz das Três Marias – cantada duas vezes)

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito

Ainda mora e é por isso que eu gosto

Lá de fora

Porque sei que a falsidade

Não vigora

(Estrofe 2 – segunda frase melódica: na voz de Lupicínio Rodrigues – apenas uma vez)

Lá onde eu moro

Tem muita mulher bonita

Que usa vestido sem cinta

E tem na ponta um coração

Cá na cidade se vê tanta falsidade

Que a mulher faz tatuagem

⁶⁹ Eu também, desde a década de 1970 até pouco tempo atrás, conheci apenas a versão reduzida da letra de *Felicidade*. Apenas no desenrolar da pesquisa fonográfica realizada para a elaboração da presente dissertação, tomei conhecimento do fonograma de 1952, com as duas estrofes até então “inéditas”, cantadas pelo próprio Lupicínio Rodrigues.

⁷⁰ Endereço para audição da gravação fonográfica de *Felicidade* por Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UEfJF55X4Gs>>. Acesso em 10 nov. 2023.

⁷¹ A arrumação das frases em cada uma das estrofes e a grafia das palavras está como na transcrição contida na tese *Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues* (OLIVEIRA, 2002, p. 115), tendo sido acrescentadas as repetições no modo do canto, no fonograma de 1952. Em outras gravações há pequenas mudanças em algumas palavras, como poderá ser conferido na versão de Caetano Veloso, adiante transcrita.

Até mesmo no feição

(Estrofe 1 – primeira frase melódica: na voz das Três Marias – cantada duas vezes)

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito

Ainda mora e é por isso que eu gosto

Lá de fora

Porque sei que a falsidade

Não vigora

(Estrofe 3 – segunda frase melódica: na voz das Três Marias – apenas uma vez)

A minha casa fica lá de trás do mundo

Mas eu vou em um segundo quando começo a cantar

O pensamento parece uma coisa à toa

Mas como é que a gente voa quando começa a pensar

(Solo instrumental)

(Estrofe 1 – primeira frase melódica: na voz das Três Marias – cantada duas vezes)

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito

Ainda mora e é por isso que eu gosto

Lá de fora

Porque sei que a falsidade

Não vigora

(Estrofe 4 – segunda frase melódica: na voz de Lupicínio Rodrigues – apenas uma vez)

Na minha casa tem um cavalo tordilho

Que é irmão do que é filho daquele que o Juca tem

Quando eu agarro seus arreios e lhe encilho

Dou de mão num limpa-trilho

E sou pior do que de trem

(Estrofe 1 – primeira frase melódica: na voz das Três Marias – apenas uma vez)

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito
 Ainda mora e é por isso que eu gosto
 Lá de fora
 Porque sei que a falsidade
 Não vigora

(Finalização instrumental com vocalizações em coro e encerramento da sonoridade do fonograma)

Na audição da versão popularizada da canção, há uma sugestão temática apontando para a nostalgia, motivada por uma explícita insatisfação com o local no qual se está. Entretanto, prevalessem imprecisões de ordem empírica tanto em relação ao lugar presente quanto a um outro idealizado. Na letra, são feitas apenas alusões negativas ao aqui e agora, como lugar da saudade restante após a fuga da felicidade e colocado em oposição ao “lá de fora”. Já a localização idealizada é descrita como uma “casa” que “fica lá detrás do mundo”, onde “a falsidade não vigora”. Isso é tudo! A palavra “casa” poderia sugerir uma espacialidade empírica, mas, nota-se que a “casa” cantada soa como aconchego e não como um endereço localizável empiricamente. Mais enigmático ainda, do ponto de vista de uma percepção de origem sensorial, é o que seria o “detrás do mundo”. Todas essas imprecisões, entretanto, ganham contornos de concretude quando ancoradas nas duas estrofes cantadas por Lupicínio, a seguir destacadas:

Lá onde eu moro
 Tem muita mulher bonita
 Que usa vestido sem cinta
 E tem na ponta um coração
 Cá na cidade se vê tanta falsidade
 Que a mulher faz tatuagem
 Até mesmo no feição

Na minha casa tem um cavalo tordilho
 Que é irmão do que é filho daquele que o Juca tem

Quando eu agarro seus arreios e lhe encilho
 Dou de mão num limpa-trilho
 E sou pior do que de trem

Nessas duas estrofes a oposição entre um espaço presente e insatisfatório contraposto a outro nostálgico e idealizado é configurada como contraste entre o urbano e o rural. A ambiência presente, na qual se encontra o eu lírico é a “cidade” onde “se vê tanta falsidade”, exemplificada pelo comportamento das mulheres ao fazer “tatuagem / Até mesmo no feição”. A saudade manifesta aponta para uma vida rural, representada pela mulher “Que usa vestido sem cinta / E que tem na ponta um coração”, e pela montaria no “cavalo tordilho” que faz o cavalgador sentir-se mais veloz do que um icônico produto da industrialização, o transporte ferroviário:

Como exemplo da preciosidade do lugar a que se refere, destaca a presença do “cavalo tordilho”, figura muito significativa frente ao ideário de “centauro dos pampas” destacado pelo gaúcho, quando quase magicamente o encilha e passa a galopar com ele, opondo-se a velocidade do trem, meio de transporte que remete ao mundo urbano ou ao abandono do meio rural (OLIVEIRA, 2002, p. 122).

As duas estrofes (gravadas apenas no fonograma de 1952) mergulham a canção na paisagem rural e na cultura regional do extremo sul do Brasil, como ambiência idealmente colocada para o existencial. Também para a expressão “lá de fora” há uma explicação que a opõe ao urbano, posto seu uso “muito comum na região de Porto Alegre, ou em outras partes do Rio Grande do Sul, quando as pessoas referem-se a algo do ‘interior’, ao apontarem outros espaços que não estejam situados na capital, no litoral, ou algum centro metropolitano mais concentrado” (OLIVEIRA, 2002, p. 245). Entretanto, ao ser ouvida nacionalmente, fora dos limites de seu contexto de origem, a expressão é descolada desse sentido cultural empírico e ganha uma aura enigmática, um sentido de transcendência.

Desde a gravação do Quarteto Quitandinha (1947), “inconfundível quanto à sua origem gaúcha” (OLIVEIRA, 2002, p. 66) e ainda mais a partir do fonograma de 1952, *Felicidade* assume um importante papel no fortalecimento de um sentimento regionalista, como “referencial identitário do Rio Grande do Sul” (OLIVEIRA, 2002, p. 108). Reforçando esse sentido do regionalismo rural sulista, também o ritmo da canção é exceção em relação ao que prevalece na obra musical de Lupicínio. A imagem do cancionista é comumente fixada como “um compositor de música popular, dedicado principalmente ao samba” (OLIVEIRA,

2002, p. 19), mas, *Felicidade* é classificada em outro gênero musical: “xote, como é conhecida no Rio Grande do Sul” ou constando nos selos das primeiras gravações de modo variado, como “toada” e “baião chótis” (OLIVEIRA, 2002, p. 123-124).

A canção, porém, não se deixa limitar a esse aspecto estritamente regionalista, aqui sugerido como sentido empírico – presumindo-se que desde a sua concepção nela já estava presente a semente de um sentido metaempírico que será percebido em diferentes dimensões. Na tese *Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues* (OLIVEIRA, 2002), a extrapolação dos limites do regionalismo sulista está apontada em duas direções ou, podendo variar o entendimento, na expansão de uma mesma direção.

Inicialmente, a autora propõe a percepção de que canções vindas de diversas regiões do Brasil, lançadas no entorno temporal ou décadas próximas ao surgimento de *Felicidade*, despertam em comum um sentimento nostálgico que passa a se sobrepôr como elemento de atratividade das canções em relação às referências ao estritamente regional, constituindo algo como um “regional nacional” (OLIVEIRA, 2002, p. 120). Aí identificado um primeiro movimento de desprendimento do imaginário em relação ao cultural empírico:

Percebe-se, nesse sentido, quase um consenso com relação às canções regionais identitárias, espalhadas pelo país, e ainda que cada uma reserve aspectos específicos de seu local de origem, tem como elemento agregador esta busca de um reconhecimento individual, associado ao lugar de origem que ficou no passado. É o caso também de conhecidas canções como *Luar do sertão*, em parte resultante de pesquisa folclórica, mas que recebeu letra de Catulo da Paixão Cearense, sucesso em 1914 (OLIVEIRA, 2002, p. 118).

Para além do “regional nacional” vem a sugestão – não explicitada, mas perceptível – de um afastamento ainda mais pronunciado em relação ao empírico cultural, sobressaindo um nostálgico que se dirige agora ao arquetípico e assim alcança o sentido de transcendência ou a dimensão religiosa, que mais interessa ao caminho compreensivo tomado nesta dissertação. Progressivamente o sentimento de saudade parece abandonar qualquer ancoragem empírica. Comparando as canções *Felicidade* e *Negrinho do Pastoreio* (Barbosa Lessa, 1948), a autora da tese chega a afirmar que ambas “remetem a um mundo idílico” apelando “ao mito, a fantasia, ao passado lendário” (OLIVEIRA, 2002, p. 117).

O amplo descarte das duas estrofes cantadas por Lupicínio Rodrigues na versão de 1952 e apenas nela, apontam para a percepção espontânea de uma arrebatadora atratividade na canção, para além do identitário regionalista. Particularmente na gravação de Caetano Veloso

(1974) as duas passagens já mencionadas, do estritamente regional ao “regional nacional” e do empírico existencial ao arquetípico transcendente, são potencializadas.

3.2.2 – Caetano Veloso (1974)

Tomando como ponto de partida aquilo que aqui vem sendo denominado a estrutura da canção (a relação entre as frases melódicas e textuais) e ainda o modo como essas combinações de frases são repetidas, as versões de Lupicínio Rodrigues e as Três Marias (1952) e de Caetano Veloso (1974) guardam semelhanças. Mas, também, diferenças que serão fundamentais para uma mais vigorosa emanção do sentido religioso. Em sua versão integral a canção apresenta-se estruturada na combinação entre duas diferentes frases melódicas e quatro estrofes textuais. A primeira frase melódica está sempre conjugada no canto com a primeira estrofe:

Felicidade foi-se embora e a saudade no meu peito
Ainda mora e é por isso que eu gosto
Lá de fora
Porque sei que a falsidade
Não vigora

Já a segunda frase melódica, no fonograma de 1952, sustenta o canto de três diferentes estrofes (identificadas como estrofes 2, 3 e 4), cantadas na seguinte sequência (em alternâncias com a estrofe 1):

Lá onde eu moro
Tem muita mulher bonita
Que usa vestido sem cinta
E tem na ponta um coração
Cá na cidade se vê tanta falsidade
Que a mulher faz tatuagem
Até mesmo no feição

A minha casa fica lá de trás do mundo
 Mas eu vou em um segundo quando começo a cantar
 O pensamento parece uma coisa à toa
 Mas como é que a gente voa quando começa a pensar

Na minha casa tem um cavalo tordilho
 Que é irmão do que é filho daquele que o Juca tem
 Quando eu agarro seus arreios e lhe encilho
 Dou de mão num limpa-trilho
 E sou pior do que de trem

Dada essa configuração básica das combinações entre frases melódicas e textuais, a sequência de repetição e encadeamento das frases cantadas ocorre do seguinte modo na versão gravada por Lupicínio Rodrigues e as Três Marias: Estrofe 1 – primeira frase melódica – cantada duas vezes / Estrofe 2 – segunda frase melódica – apenas uma vez / Estrofe 1 – primeira frase melódica – cantada duas vezes / Estrofe 3 – segunda frase melódica – apenas uma vez / Estrofe 1 – primeira frase melódica – cantada duas vezes / Estrofe 4 – segunda frase melódica – apenas uma vez / Estrofe 1 – primeira frase melódica – apenas uma vez. Como as duas frases melódicas se alternam sequencialmente por todo o decorrer da canção e a primeira frase melódica corresponde sempre à primeira estrofe, o canto dessa estrofe aparece repetido algumas vezes e assim, acaba sendo percebido como refrão: “a primeira, caracterizada pelo refrão que inicia com o verso *felicidade foi-se embora* e termina com *a falsidade não vigora*” (OLIVEIRA, 2002, p. 121). Já as estrofes 2, 3 e 4 (sempre combinadas com a segunda frase melódica) são cantadas apenas uma vez cada uma delas.

Uma diferença insinuada nos demais fonogramas (em comparação com o de 1952) é particularmente destacada na gravação de Caetano Veloso (1974): a amenização da caracterização do refrão, em consequência da redução da letra a apenas duas frases textuais. Com isso, a canção soa como alternância contínua das duas estrofes, cada uma com sua respectiva frase melódica, embora seja mantido na versão lançada no álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia*, semelhante formato de repetições das frases melódicas e, conseqüentemente, das correspondentes estrofes (como aparece no fonograma de 1952):

Primeira frase melódica – estrofe 1 (duas vezes) / Segunda frase melódica – estrofe 2 (uma vez) e assim sucessivamente.⁷² Como um complemento visual para acompanhar a audição da interpretação na voz de Caetano Veloso (1974), segue a transcrição da letra como é cantada, com as repetições e outras indicações da sonoridade:⁷³

(Início sonoro do fonograma – introdução instrumental)

(Duas vezes)

Felicidade, foi embora
E a saudade no meu peito inda mora
E é por isso que eu gosto lá de fora
Porque sei que a falsidade não vigora

(Uma vez)

A minha casa fica lá detrás do mundo
Onde eu vou em um segundo
Quando começo a cantar
E o pensamento parece uma coisa à toa
Mas como é que a gente voa
Quando começa a pensar

(Duas vezes)

Felicidade, foi embora
E a saudade no meu peito inda mora
E é por isso que eu gosto lá de fora
Porque sei que a falsidade não vigora

(Uma vez)

A minha casa fica lá detrás do mundo

⁷² Endereço para audição da gravação fonográfica de *Felicidade* por Caetano Veloso (1974). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HyHX2UC-SM0>>. Acesso em 16 nov. 2023.

⁷³ A arrumação das frases em cada uma das estrofes e a grafia das palavras está como impresso no encarte do CD *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (VELOSO; COSTA e GIL, 2006), tendo sido acrescentadas as repetições e pronúncias apenas parciais de alguns versos, no modo do canto.

Onde eu vou em um segundo
 Quando começo a cantar
 E o pensamento parece uma coisa à toa
 Mas como é que a gente voa
 Quando começa a pensar

(Duas vezes)

Felicidade, foi embora
 E a saudade no meu peito inda mora
 E é por isso que eu gosto lá de fora
 Porque sei que a falsidade não vigora

(Uma vez)

A minha casa ...
 (complemento instrumental)
 E o pensamento parece uma coisa à toa...
 (complemento instrumental)

(Uma vez)

Felicidade, foi embora
 E a saudade no meu peito...
 (complemento instrumental)

(solo instrumental)

(Uma vez)

A minha casa fica lá detrás do mundo
 Onde eu vou em um segundo
 Quando começo a cantar
 E o pensamento parece uma coisa à toa
 Mas como é que a gente voa
 Quando começa a pensar

(Duas vezes)

Felicidade, foi embora
 E a saudade no meu peito inda mora
 E é por isso que eu gosto lá de fora
 Porque sei que a falsidade não vigora

(Uma vez)

A minha casa ...

(complemento instrumental)

E o pensamento parece uma coisa à toa
 Mas como é que a gente voa
 Quando começa a pensar

(Duas vezes)

Felicidade, foi embora
 E a saudade no meu peito inda mora
 E é por isso que eu gosto lá de fora
 Porque sei que a falsidade não vigora

(A última nota do canto se esvai junto com a sonoridade da instrumentação, som de aplausos e encerramento do fonograma)

A redução da letra da canção reposiciona a estrofe que fala no “detrás do mundo” e sugere dois verbos ou ações – o cantar e o pensar – como vias, ao modo de um voo, que podem levar a esse lugar imaginário. Exemplificando a maior exposição assumida pela estrofe, no fonograma de 1952 ela é cantada apenas uma vez, já Caetano Veloso a canta cinco vezes (três vezes por inteiro e duas vezes com trechos substituídos por arranjos instrumentais) no decorrer dos 6’29 (seis minutos e vinte e nove segundos) de duração da gravação de 1974. Conforme já comentado brevemente, o “detrás do mundo” e a indicação de meios para o seu acesso (contidos na estrofe 2), em conexão com a “saudade” e o gostar do “lá de fora” que aponta para um aconchego ausente (estrofe 1), são ingredientes que embarçam a percepção

sensorial e apelam para a imaginação e o intuitivo, potencializando a experiência de comunhão com dimensões de sentido religioso.

De modo sutil, o arranjo dessa versão, assinado pelo músico Perinho Albuquerque e usando somente uma viola e dois violões, remete a uma pureza acústica vinda de um trato musical antigo, cuja sonoridade teria sido em alguma medida ofuscada pelas tecnologias elétricas e eletrônicas, restando subsistente em um imaginário voltado para rincões fiéis a uma musicalidade mais tradicional.⁷⁴ Nessa direção, o arranjo conduz a uma atmosfera coincidente com o sugerido na já mencionada categoria “regional nacional”, como nostalgia direcionada para uma interioridade ou ancestralidade imaginada e que já não se identifica com referenciais empíricos claros. Esse caminho encontra mais um apoio na adoção de trechos da melodia de *Luar do Sertão* (João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, 1914)⁷⁵ como música incidental no fonograma. Incidência essa que consta registrada no encarte do CD *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia*.⁷⁶

Embora a presença de *Luar do Sertão* possa ser percebida por toda a versão de Caetano Veloso para *Felicidade*, uma vez que “O arranjo evidencia a convergência harmônica das duas canções” (OLIVEIRA, 2002, p. 126), a incidência se torna mais nítida sempre que são cantadas as primeiras frases da segunda estrofe: “A minha casa fica lá detrás do mundo / Onde eu vou em um segundo / Quando começo a cantar”. Nesses momentos um dos violões, em uma região mais grave que os demais instrumentos, toca a melodia que conduz o conhecido refrão de *Luar do Sertão*: “Não há, ó gente, ó não, luar como este do sertão”.⁷⁷ Desse modo, na interpretação de Caetano Veloso insinua-se uma inversão na relação entre um suposto refrão e as estrofes. A presença melódica do estribilho de *Luar do Sertão* sempre no início da segunda estrofe de *Felicidade*, faz com que essa assuma ares de refrão. Já o que soa

⁷⁴ No encarte do CD *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (VELOSO; COSTA e GIL, 2006), consta o nome dos músicos que participaram do álbum, sem especificar a participação em cada uma das canções. Porém, no *site* Discos do Brasil há a identificação dos músicos e os seus respectivos instrumentos participantes da faixa *Felicidade*: “Viola: Perinho Albuquerque; Violão: Tuzé de Abreu; Violão: Moacyr Albuquerque”. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/temporada-de-verao-708>>. Acesso em 14 nov. 2023.

⁷⁵ “Luar do Sertão tem sua primeira gravação por Eduardo das Neves (1874-1919), em disco da Odeon lançado em 1914” (LUAR DO SERTÃO, 2023).

⁷⁶ “Com fundo musical de Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense) Fermata do Brasil” (VELOSO; COSTA e GIL, 2006, encarte, sem paginação). Curioso observar que nesse registro não é atribuída a parceria de João Pernambuco na composição da canção. A pesquisa bibliográfica revelou que durante algum tempo a canção foi divulgada como sendo obra apenas de Catulo da Paixão Cearense. Entretanto, com o passar do tempo, foi consolidado o reconhecimento da coautoria de João Pernambuco. Esse tema está detalhado em *Antecedentes Folclóricos* (ALMIRANTE, 2013, p. 25-38).

⁷⁷ Há uma grande variedade de grafias para essa frase em publicações impressas e *sites*. A grafia aqui adotada foi a que consta no artigo *Três movimentos (musicais) em torno de 1930* (PRADO, 1989-1990, p. 18).

além desse “novo refrão” não são estrofes diferentes, como predominantemente ocorre no universo das canções da música popular brasileira, mas, uma única estrofe insistentemente repetida – potencializando o sentido da nostalgia: “Felicidade, foi embora / E a saudade no meu peito inda mora / E é por isso que eu gosto lá de fora / Porque sei que a falsidade não vigora”.

O casamento entre as sonoridades de *Felicidade e Luar do Sertão* contribui para a dissipação de um lugar empírico como fonte da saudade, apontando para a mencionada categoria “regional nacional”. Agora já não importa tanto se as lembranças são dos campos denominados pampas gaúchos ou dos sertões nordestinos. Assim, sobressai ainda mais o sentido nostálgico que pode eventualmente assumir uma identificação cultural geográfica, mas que revela o enraizamento no arquetípico e transcendental. Essa passagem – do empírico ao metaempírico – encontra ainda auxílio nos recursos vocais explorados por Caetano Veloso, em simbiose com o arranjo musical.

A coloquialidade no canto, um recurso estruturante no fenômeno música popular brasileira (TATIT, 2004) e levado a um aprofundamento marcante no decorrer da década de 1950 com o raiar da Bossa Nova (HUFF JÚNIOR, 2022), assume nesse enlace musical entre Lupicínio e Caetano contornos bem particulares. A voz do cancionista, músico e cantor baiano soa como um choramingo, como um lamento muito intenso e paradoxalmente pronunciado de modo miúdo, sobretudo na dicção da primeira estrofe. Ao pronunciar o “foi” de “foi embora” Caetano apela para um falsete e um prolongamento da voz que na direção da interioridade parece tocar o que se poderia chamar de fundo da alma e ao mesmo tempo aponta para uma lonjura incomensurável no que diz respeito à localização da fonte da saudade. Aquele singelo canto do “foi” parece não deixar nenhuma dúvida quanto a total impossibilidade de que o “lá de fora” esteja no mundo da existência, ou de alcançá-lo apenas por via empírica e sensorial. Aliás, ouvindo-se bem a canção não há nenhuma dúvida quanto a isso, afinal o lugar do aconchego “fica lá detrás do mundo”.

Na arrumação das repetições e alternâncias entre as duas estrofes, conforme já descrito, a primeira estrofe da canção (“Felicidade, foi embora...”) é cantada 11 vezes e a segunda estrofe (“A minha casa...”) 5 vezes. Trata-se de um fonograma relativamente longo no qual a letra é pronunciada em quase todo o seu decorrer, à exceção do silenciamento vocal em uma curta introdução e em um solo instrumental que juntos não chegam a 1’00 (um minuto), daí as muitas repetições das duas estrofes.

Nessas repetições da letra, além do tom geral de lamentação transmitido pelo canto, mais alguns detalhes reforçam a percepção de um sentimento de desolação. Inicialmente pronunciando todas as palavras com nitidez aos poucos a voz começa a deixar trechos em branco, parecendo renunciar ao canto, desfalecida pela imensidão da saudade. Às vezes são apenas letras ou sílabas engolidas, como que impedidas de soar por força de um embargo emotivo, noutros momentos trechos maiores são silenciados. Na quarta repetição da primeira estrofe não é ouvida a palavra “Porque”, restando audível a finalização do verso “... sei que a falsidade não vigora”. Nas duas repetições seguintes e mais à frente acontece o mesmo com “E é”, sendo cantado apenas o complemento “... por isso que eu gosto lá de fora”.

Na terceira repetição da segunda estrofe a voz emite apenas “A minha casa...” e “E o pensamento parece uma coisa à toa...” sobressaindo ainda mais a melodia de fundo vinda do estribilho de *Luar do Sertão*. Outro silenciamento mais curto ocorrerá também na quinta repetição. Voltando a primeira estrofe, em sua sétima aparição, dela é cantada apenas “Felicidade, foi embora / E a saudade no meu peito...” vindo em seguida uma complementação instrumental e o momento do solo sem voz. Retomado o canto, os pequenos “lapsos” vocais continuarão acontecendo até o encerramento da canção.

A rigor, pode não parecer inteiramente correto o que está escrito no título do tópico 3.2 – A PASSAGEM DO EMPÍRICO AO METAEMPÍRICO ENTRE LUPICÍNIO RODRIGUES E CAETANO VELOSO, uma vez que, a redução da letra para apenas duas estrofes, adotada em todas as gravações à exceção do fonograma de 1952 e portanto iniciada já em 1947, configura-se como um primeiro passo no abandono dos referenciais empíricos que originalmente estão explicitados na composição. Entretanto, o destaque para a gravação lançada no álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* se justifica, além do grande sucesso alcançado, também porque essa versão potencializa ao extremo a abertura para uma experiência revelatória, sensorial e intuitiva, envolvendo a presença de sentido religioso. Para esse reposicionamento da canção são fundamentais as peculiaridades já sublinhadas na versão de Caetano Veloso, entre as quais: uma maior exposição da estrofe que fala no “detrás do mundo” e as muitas repetições da alternância entre as duas estrofes; a fusão de regionalismos sonoros conduzida pelo arranjo, sugerindo na sonoridade um enraizamento arquetípico e transcendente; a imersão lamentosa do canto exacerbando a nostalgia e projetando a sua fonte em uma dimensão para além do mundano, só vislumbrada existencialmente por meio do pensamento ou do canto.

Quando se está na cidade e se tem saudade da vida no campo ou em qualquer outra situação nostálgica semelhante, seu fundamento está referenciado nas dimensões do espaço e do tempo. Se a ausência sentida é de um determinado lugar ou ambiência cultural, tem-se a esperança da volta existencial ao aconchego perdido. Contudo, não é tão simples assim a possibilidade do retorno, posto que existência, espaço e tempo são indissociáveis. Desse modo, toda a vivência existencial está submetida à voragem do tempo e, em consequência disso, os lugares e tempos mundanos idealizados, em alguma medida nunca serão os mesmos experimentados em uma experiência presente, restando ao sentimento nostálgico a lembrança de que algum dia em algum lugar se vivenciou uma plena satisfação. Contudo, mergulhada em linguagem simbólica, a canção *Felicidade* reconhece o paradisíaco em sentido ontológico (constitutivo do ser) ou arquetípico e sugere meios para trocar acenos com o “lá de fora” ou com a “casa” que “fica lá detrás do mundo”, mesmo se estando em condição existencial. Esse outro “lugar” (e aqui a palavra tem uso simbólico, como aproveitamento precário para se dizer o indizível) é um “lá de fora” do tempo, do espaço e do existencial. Porém, mesmo neste cá de dentro é possível perceber o “detrás do mundo” e acessá-lo em “um segundo” (mais uma vez uma simbolização apontando para uma instantaneidade ou fuga do tempo) por meio do canto; ou ainda em um voo sustentado pelo “pensar”.

Sobretudo na versão de Caetano Veloso a audição da canção encaminha o intuitivo e a imaginação para além dos condicionamentos existenciais. Nessa direção cabe perceber no fonograma um posicionamento em proximidade com o inescapável questionamento ontológico ou a “preocupação última” (Tillich), ao expor uma nostalgia exacerbada (sempre em possível interação com a angústia) que seria constitutiva do humano em sentido substancial, manifestando-se em meio à diversidade de circunstâncias vivenciadas. As “localizações” cantadas, por sua vez, apresentam-se inteiramente descoladas do empírico geográfico e assim ao menos insinuam outra ordem de pertencimento. Desse modo, na simbolização do aconchego “espacial” que não pertence ao espaço ou ao espaço temporal, temos as expressões aparentemente vagas ou imprecisas para uma percepção apenas sensorial: o “lá de fora” e o “detrás do mundo”, mas, em plena sintonia com o “simbolismo da transcendência”, sempre caracterizado por ser “paradoxal e impossível de conceber no plano profano” (ELIADE, 1979, p. 81).

A unidade orgânica do fonograma ressoa e oferece à audição intuitiva a possibilidade de participação em dimensões de sentido religioso ou experiência de comunhão com uma

integralidade intimamente buscada pelo humano, como revelação das já mencionadas “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (ELIADE, 1979, p. 8). Assim, a potencialização das dimensões de sentido religioso, conforme hipótese apresentada nesta dissertação, pode ser considerada como elemento de atratividade gerador do grande destaque alcançado pela versão apresentada na voz de Caetano Veloso e no arranjo musical de Perinho Albuquerque para a canção *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues.

3.3 – A EXPERIÊNCIA DO TEMPO E ESPAÇO MÍTICOS EM DUAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO

Em qual de suas muitas canções Caetano Veloso canta e toca o tempo? Certamente em várias delas.⁷⁸ Em uma, particularmente, desde o título o tempo é explicitado como tema: *Oração ao tempo* (1979).⁷⁹ Não por acaso, essa canção é tomada em uma das publicações listadas no Quadro 1 (Capítulo 1), contraposta a *Tempo Rei* (Gilberto Gil, 1984), numa abordagem comparativa da diferenciação demonstrada por Eliade entre tempo profano e tempo sagrado: “A canção de Gilberto Gil assume a perspectiva do tempo sagrado em oposição à postura da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso” (ALMEIDA JÚNIOR, 2021, p. 583). A relação entre as duas canções é anunciada pelo próprio Gilberto Gil em um depoimento transcrito no artigo, ao dizer que compôs *Tempo Rei* como oferecimento de uma versão diferenciada para uma questão colocada em *Oração ao tempo*.

Após uma contraposição inicial, destacando na canção de Caetano Veloso o aspecto de “ode ao tempo” e qualificando *Tempo Rei* como “uma canção numinosa, no sentido, agora de fato, de uma oração” (ALMEIDA JÚNIOR, 2021, p. 586), uma análise somente da letra é dedicada à canção de Gilberto Gil. As duas composições musicais comparadas têm em comum a intencionalidade de seus autores ao colocar o tempo explicitamente como mote nas letras, uma atitude que, conforme observado já no resumo do artigo, aproxima os textos cantados de abordagens filosóficas e religiosas, dada a relevância do tema para a filosofia e a religião.

⁷⁸ No contexto de uma “pesquisa a respeito das redes de significação, que enredavam a discografia de Caetano Veloso, lá pelos idos de 1991” os autores destacaram dois aspectos, sendo um desses “a fixação com a questão do tempo” (LUCCHESI e DIEGUEZ, 2010, p. 21).

⁷⁹ *Oração ao tempo* teve estreia fonográfica como faixa (A2) do álbum (LP em vinil) *Cinema transcendental* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1979).

A tematização explícita do tempo na letra, por si só, insinua que o acontecimento de audição das canções leve os ouvintes a níveis de interação com o tema, desfrutando o dito no canto. Entretanto, essa relação pode se manter distanciada e perceptiva somente do explicitamente temático, bem ao modo de uma abordagem do tipo sujeito-objeto que não busque “união cognitiva” (TILLICH, 2005, p. 110). Nesta pesquisa uma intenção é explorar a audição musical como abertura para outra dimensão de conhecimento, dado por via intuitiva e assemelhado à revelação, como experiência de arrebatamento e aproximação de realidades só traduzíveis intersubjetivamente por meio do simbólico – no caso específico deste tópico 3.3 e seus subitens, uma experiência com dimensões míticas do tempo e do espaço, portanto, dimensões profundas de sentido religioso.

A meio caminho entre a abordagem desenvolvida em *Tempo e religião na canção Tempo Rei de Gilberto Gil* (ALMEIDA JÚNIOR, 2021) e o que aqui está proposto, foi encontrada, durante buscas temáticas digitais, uma publicação em periódico acadêmico da área de Música, analisando a canção *Oração ao tempo*. O principal recurso reconhecido no artigo *Os conceitos de tempo, duração e ritmo de Bergson na música popular brasileira: uma análise da canção Oração ao tempo, de Caetano Veloso* (VARGAS e ROSSETTI, 2017) que o aproxima desta dissertação é a consideração da unidade da canção na análise. Desse modo, restou identificado, além do tratamento explícito do tema na letra, um “caráter cíclico” (VARGAS e ROSSETTI, 2017, p. 159) envolvendo organicamente todos os elementos da canção e sugestionando recortes para a percepção do tempo por via da experiência auditiva musical.

Conforme demonstrado no Capítulo 1, o envolvimento dos estudos de Eliade sobre simbolismos religiosos na articulação teórica já havia favorecido a percepção de que entremeados ao explicitamente tematizado podem coexistir simbolizações que remetem a camadas profundas de sentido religioso, podendo esse ser um caminho para a continuidade interpretativa de *Oração ao tempo* e de outras canções com semelhante e explícita tematização. Contudo, aproveitando conexões intuitivas emanadas na audição de outras canções do mesmo cancionista, tomemos agora um rumo inicialmente mais aconchegado na diferenciação proposta por Tillich entre superfície temática e substancialidade portadora de sentido, retomando em seu desdobramento o diálogo com os simbolismos religiosos demonstrados por Eliade e com outras conceituações complementares. Auscultemos a experiência de comunhão com dimensões míticas do tempo e espaço, em duas canções nas

quais não há ou é imprecisa uma explicitação temática dessas questões (ao menos nos títulos e em primeiro plano nas letras): *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975) e *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984).⁸⁰

3.3.1 – *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975)

O formato canção, na moldura comercial fonográfica, ganhou um padrão de duração: de modo geral as canções passaram a durar algo em torno de três a quatro minutos, sendo exceções os fonogramas muito distanciados desse preceito aplicado ao transcurso. *Minha Mulher* consta no álbum *Jóia* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1975) com 4'44 (quatro minutos e quarenta e quatro segundos) – uma duração levemente acima do padrão adotado pelo mercado fonográfico. Desde o início a audição sugere uma atmosfera de circularidade temporal, uma infinidade de recomeços, depois alternada para uma insinuação de ascensão, ápice (quicá ruptura) e repouso. Porém, a contínua intercalação dos dois sentidos – circularidade e ascensão/ápice/repouso – acaba sugerindo um retorno ampliado ao cíclico, ao fim da canção superado por ações inicialmente sequenciais e depois fundidas em simultaneidade: substituição das palavras cantadas por vocalização, retardamento do ritmo e esvaimento em silêncio.

Há um jogo envolvendo repetições e novidades no diálogo orgânico entre a harmonia musical, os arranjos e as palavras pronunciadas no canto melódico. As canções, além das frases e estrofes textuais que formam as letras, são também estruturadas em frases melódicas. Comumente, diferentes frases textuais são cantadas em associação com uma mesma frase melódica – isso também acontece em *Minha Mulher*. Todo o decorrer da canção soa na alternância entre duas frases melódicas expressivas de sentido, com suas respectivas ambiências harmônicas e um arranjo contínuo (com sutis variações). Mesmo ressaltada a paisagem geral de regularidade sonora marcante no fonograma, os sentidos percebidos são matizados quando ocorre variação nas combinações entre frases textuais e frases melódicas.

Iniciada a transcorrência auditiva o que primeiro soa é somente a sequência harmônica correspondente à primeira frase melódica. Já aí, na sonoridade introdutória anterior ao início

⁸⁰ *Minha mulher* teve estreia fonográfica como faixa do álbum (LP em vinil) *Jóia* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1975). *Pulsar* teve estreia fonográfica como faixa do álbum (LP em vinil) *Velô* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1984). Sendo esses os fonogramas tomados nesta pesquisa para as hermenêuticas audição participativa e interpretação compreensiva.

do canto, o sentido de uma permanente circularidade se insinua, pois, são apenas dois acordes que se revezam no tempo, cada um com o mesmo desenho rítmico e a mesma duração do outro. A alternância simétrica dos dois acordes e as dissonâncias neles trazidas instauram ainda uma percepção intuitiva que pode ser descrita como flutuação serena, mas, permeada por um indício de inquietude. Logo em seguida é iniciado o canto configurado na associação entre a primeira frase melódica e as duas primeiras frases textuais – combinação que é repetida, cantada duas vezes seguidas.

Como recurso para a localização visual dos comentários envolvendo o elemento textual, a letra da canção segue transcrita com indicações relativas à sonoridade musical, na mesma sequência (incluindo repetições de estrofes) em que é cantada no fonograma dado à audição participativa no contexto desta pesquisa – a faixa A1 do LP *Jóia*.⁸¹

(Início sonoro do fonograma – introdução instrumental)

(Estrofe 1 – primeira frase melódica)

Quem vê assim pensa que você é muito minha filha
 Mas na verdade você é bem mais minha mãe
 Quem vê assim pensa que você é muito minha filha
 Mas na verdade você é bem mais minha mãe

(Estrofe 2 – segunda frase melódica)

Meu bichinho bonito
 Meu bichinho bonito
 Meu bichinho bonito
 Tudo é mesmo muito grande assim porque Deus quer
 Minha mulher
 Minha mulher
 Minha mulher

(Estrofe 1 – primeira frase melódica)

Quem vê assim pensa que você é muito minha filha

⁸¹ Endereço para audição do fonograma: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3x0wIaBnxE>>. Acesso em 24 set. 2023.

Mas na verdade você é bem mais minha mãe
 Quem vê assim pensa que você é muito minha filha
 Mas na verdade você é bem mais minha mãe

(Estrofe 2 – segunda frase melódica)

Meu bichinho bonito
 Meu bichinho bonito
 Tudo é mesmo muito grande assim porque Deus quer
 Minha mulher
 Minha mulher
 Minha mulher

(Estrofe 3 – primeira frase melódica)

Quando eu for velho, quando eu for velhinho, bem velhinho
 Como seremos? Como serei, como será?
 Quando eu for velho, quando eu for velhinho, bem velhinho
 Como seremos? Como serei, como será?

(Estrofe 2 – segunda frase melódica)

Meu bichinho bonito
 Meu bichinho bonito
 Meu bichinho bonito
 Tudo é mesmo muito grande assim porque Deus quer
 Minha mulher
 Minha mulher
 Minha mulher

(Solo instrumental e vocalizações até o encerramento do fonograma)

A canção, como está anunciado no título e reafirmado na segunda estrofe, tematiza uma mulher contextualmente posicionada, em consonância com o pronome “minha”, como companheira envolvida em uma relação erótico afetiva (possivelmente conjugal) com aquele

que canta.⁸² Mas, a primeira estrofe instaura um enigma temporal envolvendo a mulher cantada. Anunciada como “minha mulher” (com todas as implicações sugeridas na expressão), essa mesma mulher também é percebida, sincronicamente, como “minha filha” e “minha mãe”. Desse modo, a estrofe sugere uma superposição que anularia o fluxo do tempo (seja cíclico ou linear), simbolicamente representada por uma fusão ou simultaneidade presencial entre o passado (mãe), o presente (mulher) e o futuro (filha) – em relação àquele que canta. Nessa primeira participação do canto e sempre que voltar a ocorrer a conjunção auditiva entre as mesmas frases melódica e textual, sobressai na sonoridade um sentido da serenidade, uma sugestão de associação entre saída do fluxo temporal e quietude.

Porém, a mesma frase melódica em outro trecho da canção soa entrelaçada com diferente estrofe textual. Agora, as palavras cantadas descrevem uma situação inteiramente mergulhada no tempo, mensurado do ponto de vista de uma vida humana, portanto, um “tempo profano, de duração contínua e irreversível na qual se insere a nossa existência cotidiana” (ELIADE, 1979, p. 56). O corpo que canta no presente imagina-se projetado no futuro, onde supostamente estarão ele mesmo e a mulher companheira envelhecidos pela ação do tempo, e indaga: “Como seremos? Como serei, como será?”. A nova estrofe carrega o simbolismo da voragem temporal, potencialmente inquietante, ainda mais se prevalece a crença de coincidência absoluta entre o real e o temporal, de não haver “mais nada fora do Tempo” (ELIADE, 1979, p. 88). São as mesmas melodia e harmonia, com arranjo semelhante, mas a conjunção com a nova estrofe cantada faz borbulhar na sonoridade o indício de inquietação na flutuação serena.

De modo geral, paira a percepção intuitiva de que a audição da canção incita uma experiência revelatória da infinitude cíclica do tempo, bem ao modo dos simbolismos e mitos “indianos do tempo” (ELIADE, 1979, p. 65-72). Porém, com variações sugestivas tanto na direção restritiva dessa percepção ao existencial ou “tempo profano”, quanto de uma ruptura ou saída da dimensão temporal. A sugestão de aproximação intuitiva no sentido da experiência mítica de abolição do tempo reencontra ressonância na conjunção da segunda frase melódica da canção com a estrofe textual iniciada e encerrada com as expressões “Meu

⁸² No *blog* intitulado *Caetano Veloso... em detalle*, “organizado por Evangelina Maffei [Buenos Aires, Argentina]”, no tópico dedicado ao álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, Polygram/Philips, 1974), constam imagens de vários recortes com artigos publicados em jornais e revistas sobre a música do artista baiano, sem rigorosa referência. Em um desses recortes, atribuído à “Veja, 13 de fevereiro de 1974”, sob o título “Show Duplo Sentido”, há a seguinte informação no texto, sobre a canção *Minha Mulher*: “(feita para a esposa Dedé)”. Disponível em: <<https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/12/1974-temporada-de-verao-ao-vivo-na-bahia.html>>. Acesso em 14 nov. 2023.

bichinho bonito” (...) “Minha mulher”, que praticamente é sempre a mesma (essa estrofe é cantada três vezes no decorrer da canção, com uma sutil diferenciação: na segunda aparição a frase “Meu bichinho bonito” é pronunciada uma vez a menos que nas demais).

Essa segunda frase melódica, por sua vez, sugere um percurso de ascendência, ápice/ruptura e repouso. Na combinação com as palavras cantadas, a suscitação sonora de passagem da ascendência ao repouso perpassa a frase “Tudo é mesmo muito grande assim porque Deus quer”. O grandioso, apresentado como obra de um querer divino, parece referir-se não só ao aspecto da infinitude humanamente incomensurável, quando a ênfase na atmosfera sonora está voltada para a permanência do cíclico temporal, mas ainda à abolição do tempo, simbolizada de modo mais perceptível em três momentos. O primeiro desses momentos insinua-se na fusão entre passado, presente e futuro, personificados na disposição simultânea das imagens mãe, mulher e filha. O segundo instante irrompe sempre que soa a segunda frase melódica, escapando da sugestão de infinitude cíclica do tempo pelo caminho ascensão, ápice/ruptura, repouso. Por fim, o modo como a canção transcorre após o canto da letra até o esvaimento musical no fonograma, sugere uma simbolização sonora de transcendência do fluxo do tempo para um estado de quietude plena.

Todo o canto de frases e estrofes está concentrado no fonograma até a minutagem 3’07 (três minutos e sete segundos), daí por diante a voz emite vocalizações que se aproximam de recitações musicais ou cantilenas religiosas, trazendo ao ouvinte uma atmosfera sonora genericamente associada a alguma musicalidade oriental.⁸³ Nesse mesmo viés, o arranjo é adornado por contracantos vindos das cordas de um violão,⁸⁴ expressando algum toque de familiaridade com a sonoridade difundida no ocidente e no Brasil, em meados do século XX, pelo som da cítara do músico e compositor indiano Ravi Shankar. O aceno sonoro ao oriente parece colocar-se como uma mensagem cifrada, informando que as dimensões míticas do tempo tocadas na canção transitam nos dois polos da oposição cultural ocidente/oriente.

Silenciadas as palavras configura-se um ritual sonoro de saída do tempo. Segue a vocalização em feitio de cantilena como ambiência da qual se avizinha o instante de

⁸³ Essa associação sugerida, genericamente, com sonoridades religiosas orientais, refere-se contextualmente a imaginários musicais circulantes no Brasil no entorno temporal do lançamento fonográfico da canção *Minha mulher*. Esse seria, portanto, um lugar de audição.

⁸⁴ Na reprodução gráfica da contracapa do LP *Jóia* (1975), impressa no encarte do CD *Jóia* (2006), consta que toda a sonoridade instrumental do fonograma *Minha mulher* (faixa A1 no LP e 1 no CD) vem apenas de dois violões, tocados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, sem especificação que relacione os artistas à execução da harmonia ou dos contracantos.

iluminação ou “salto paradoxal para fora do Tempo” (ELIADE, 1979, p. 83). A insistente e simétrica alternância dos acordes da harmonia sugere também (agora) a necessidade de uma disciplina preparatória que na beirada última da imersão no fluxo temporal afrouxa o ritmo e esvai-se em quietude e silêncio, oferecendo a possibilidade de uma peculiar experiência revelatória, sensorial e intuitiva. O rito musical experimentado na sinuosidade final da canção *Minha mulher*, passando por abandono das palavras, retardamento do pulso e encerramento do sopro sonoro, pode ser tomado como encenação da experiência empírica de morte. Mas, acrescentando-se aos demais elementos a persistência da disciplina rítmica, parece também simular, por analogia, um dos caminhos dirigidos ao horizonte da saída do tempo, a “técnica mística” de origem indiana cuja finalidade última é “ultrapassar a condição humana”, observada na “prática do Yoga” (ELIADE, 1979, p. 83)⁸⁵.

A percepção do acontecimento auditivo da canção como imersão ritual aponta para uma atitude religiosa do ouvinte (embora de modo geral não assumida conscientemente), reforçando um dos aspectos da argumentação desta pesquisa, em sintonia com a observação de uma experiência de transição na qual, mesmo ilhado pelo tempo profano, “o homem religioso pode ‘passar’, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado” (ELIADE, 2018, p. 63). Nessa mesma direção, a audição de *Minha Mulher* pode ser tomada como mais uma experiência ilustrativa das já aludidas “configurações religiosas sem religião”.

Em uma canção na qual não está explicitada no título e talvez esteja apenas vagamente na letra (se apartada da ambiência sonora da canção) alguma relação com o tema dimensões míticas do tempo, a unidade sonora levada pelo fonograma ao acontecimento auditivo oferece a possibilidade de interação com um “algo a mais”, configurado como vivência de um enlevo, no fluxo de uma experiência estética, intuitiva, revelatória e cognitiva, portadora de sentido religioso. Nos seus quatro minutos e quarenta e quatro segundos de duração a canção abre diferentes possibilidades de interação perceptiva: desde a sensação da voragem, acentuada no confinamento do real nos limites do tempo profano; passando pelo “terror do tempo” na

⁸⁵ A disciplina rítmica sublinhada em *Minha mulher* (vinda, sobretudo, na sonoridade do elemento harmonia), e o retardamento final até a dissolução sonora (que no canto tem relação íntima e necessária com a respiração), motivaram a aproximação comparativa entre a experiência auditiva da canção e a “prática do Yoga”, reforçada nas seguintes descrições: “A iluminação instantânea, o salto paradoxal para fora do Tempo, obtém-se através de uma longa disciplina, que inclui tanto uma filosofia como uma técnica mística” (...) “A mais comum e que é verdadeiramente pan-indiana, é o *prânâyâma*, a ritmização da respiração” (ELIADE, 1979, p. 83), uma vez que, “abrandando progressivamente o ritmo respiratório, prolongando cada vez mais a expiração e a inspiração e deixando passar um intervalo tão longo quanto possível entre estes dois momentos da respiração – o yogin vive um tempo diferente do nosso” (ELIADE, 1979, p. 84).

sugestão sonora de uma “repetição *ad infinitum*” (ELIADE, 1979, p. 70); e ainda como cintilação simbólica de participação em um “eterno presente intemporal” (ELIADE, 1979, p. 74), alcançada em um “fragmento temporal transformado em instante de iluminação” (ELIADE, 1979, p.81) e prolongado “paradoxalmente para fora do tempo” (ELIADE, 1979, p.80).

A abordagem contida na fenomenologia eliadiana, voltada para os simbolismos do tempo e da eternidade, parte de mitologias indianas e seus desdobramentos, entretanto, o autor registra que são simbologias de mais amplo alcance religioso. O aspecto da extrapolação do real para além do fluxo do tempo ecoa na “inovação importante” trazida pelo judaísmo e continuada no cristianismo: “o Tempo tem um começo e terá um fim” (ELIADE, 2018, p. 97). Nesse sentido, o autor oferece ainda um breve e ilustrativo exemplo de tematização da saída do tempo em contexto teológico cristão: “Mestre Eckardt não se cansa de repetir que ‘não existe maior obstáculo à União com Deus do que o Tempo’, que o tempo impede o homem de conhecer a Deus” (ELIADE, 1979, p. 87). Trazendo a questão para o imaginário religioso brasileiro no período delimitado nesta pesquisa, o século XX, é evidente a presença do tempo mítico em associação, por exemplo, com a expressão “vida eterna”, uma crença amiúde professada entre cristãos e frase conclusiva na *Oração do Credo* católica: “Creio (...) na vida eterna. Amém!”.⁸⁶

Uma hipótese de trabalho apresentada na elaboração teórica e metodológica desta dissertação diz respeito à experiência do mistério, aqui buscada em associação com variadas dimensões de sentido religioso manifestas na experiência intuitiva envolvendo a música popular brasileira e o acontecimento da audição, como elemento dinamizador da atratividade exercida pelas canções. Por essa via, busquei neste tópico descrever a canção *Minha mulher* como prenhe de potencialidade favorecedora de arrebatamento, vinda do diálogo sonoro com simbologias e mitos do tempo e da eternidade, o que a trouxe (e traz) com força e recorrência à participação no meu imaginário.

Retomando a consideração de uma necessária integração constitutiva do enredamento conduzido por essa teia associativa e geradora de tendências abrangendo o individual e o coletivo – o imaginário, o presente autorrelato torna-se exemplificativo ou se coloca como abertura para a percepção de que, a partir do início da difusão do fonograma provocador da audição participativa e interpretação compreensiva aqui transcrita, a experiência sensorial e

⁸⁶ Oração consultada no endereço eletrônico <<https://oracoescatolicas.space/oracao-credo/>> Acesso em 8 set. 2023.

intuitiva relatada, em variáveis graus de intensidade e interação, torna-se circulante, em alguma medida, na dimensão coletiva do imaginário brasileiro. Nesse rumo, a canção, por conta de sua abrangente reverberação de diversificados simbolismos do tempo mítico (sagrado), parece sintonizada com algo ressaltado em uma recente publicação na área das Ciências da Religião: a caracterização do Brasil como “uma verdadeira esponja global do religioso” (FRANCO, 2022, p. 20) – aí pressuposta uma disposição receptiva, na dinâmica entre imaginário e imaginação, aberta para mitologias e simbolismos religiosos diversos e inclinada a combiná-los.

3.3.2 – *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984)

A letra de *Pulsar* nasceu como poema criado por Augusto de Campos e originalmente “publicado em *Caixa Preta* (1975) e relançado na coletânea *Viva vaia* (1979)” (ZANDOMENICO e SALGUEIRO, 2016, p. 66), renascendo como canção atribuída a uma parceria entre Augusto de Campos e Caetano Veloso.⁸⁷ Esse primeiro dado destacado traz à baila o tema da argumentação em favor de uma abordagem metodológica da unidade da canção, sob dois aspectos. Em primeiro lugar por conta da hipótese aqui trabalhada de que a experiência auditiva da canção é particular em relação à percepção intuitiva de sentido religioso. Além disso, por questões circunstanciais, quando pretendida a ultrapassagem de uma interpretação caracterizada apenas como exegetica, em busca de diálogo com o imaginário religioso, a distinção entre *O Pulsar* (o poema) e *Pulsar* (a canção) ganha novos contornos. Esta consideração está baseada na presunção de haver maior disseminação, circulação e capilaridade social da música popular em comparação com o literário. Tal afirmação tem força de evidência no cenário brasileiro, no qual há um claro distanciamento entre o alcance da difusão, de modo geral, da música popular (mais abrangente) em comparação com a poesia (mais restrito). Ou seja, as canções assumem uma configuração de espraiamento que as posiciona de um modo específico e diferenciado do que ocorre com a literatura, no entrelaçamento com o imaginário religioso.⁸⁸ A observação quanto ao alcance da

⁸⁷ Como a fonte de análise nesta pesquisa é a canção, as menções à datação referem-se ao ano do lançamento do fonograma: *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984).

⁸⁸ Esse argumento pode ser desenvolvido por meio da busca de critérios metodológicos para medir com maior precisão a força do diálogo entre a música popular brasileira e o imaginário religioso, em comparação com outras manifestações artísticas. Porém, essa fronteira escapa ao alcance da presente dissertação, restando sugerida como um horizonte que possa inspirar outras caminhadas.

palavra cantada tem reforçado argumentações em defesa da abordagem da sonoridade e não apenas da letra, nos estudos que tomam canções como fontes documentais, pois, tem-se “uma outra forma de registro da fala, que se expande muito além da palavra escrita” (OLIVEIRA, 2002, p. 34).

Essa caracterização do poder de difusão conquistado pela música popular no decorrer do século XX inclui também canções de menor veiculação no rádio e na TV, pois, no modelo da comercialização fonográfica, fonogramas eram comprados em suporte físico e levados para audição caseira, conjuntamente, como faixas de álbuns. O volume das vendas dos discos de vinil, fitas cassete e CDs (suportes nos quais se configuravam os álbuns) constava entre os critérios para mensurar o sucesso⁸⁹ – medição essa que atualmente incorpora a quantidade de *downloads* e outros índices. A canção *Pulsar*, isoladamente, não esteve entre as de maior popularidade, mas, colheu os benefícios da repercussão alcançada pelo álbum do qual participa, pois, quem ouviu *Velô* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1984) ou assistiu a alguma apresentação da turnê de lançamento, teve experiência auditiva com *Pulsar*.

Do ponto de vista da duração, a faixa A2 do disco *Velô* (álbum em vinil) distancia-se para menos do padrão referencial já mencionado – entre três e quatro minutos: *Pulsar* soa inteira em 1’00 (um minuto). Isso, por si só, oferece um primeiro aparente paradoxo: a canção que canta dimensões incomensuráveis, explicitamente o sideral com citação do mítico, é a mais breve. Em termos de altura (ou intervalos melódicos) toda a melodia é desenhada incorporando apenas três notas musicais e é apresentada por solos sobrepostos da voz e de três diferentes timbres instrumentais (um para cada diferente nota). Há ainda uma correspondência entre a altura das notas cantadas/tocadas e a pronúncia de vogais distribuídas na letra: para a vogal “o” (sempre a nota mais grave), para a vogal “e” (sempre a nota mais aguda), para as vogais “a” e “u” (sempre a nota intermediária). O arranjo dispensa preenchimento convencional harmônico, instaurando-se assim um vazio entre o denso (a nota mais grave da melodia) e o etéreo (a nota mais aguda), havendo porém trânsito melódico por uma região intermediária. Uma única vez, uma frase curta, como um contracanto, é tocada ao piano.

⁸⁹ O efeito de inclusão em um determinado álbum como potencializador da difusão de todas as faixas, mesmo as de menor sucesso, consta no seguinte comentário: “propomos uma análise, ainda que longe de esgotar o assunto, da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso, segunda faixa do álbum *Cinema Transcendental* (Philips/PolyGram), lançado em novembro de 1979 (VELOSO, 1989). Muitas músicas desse disco (como *Lua de São Jorge*, *Beleza pura*, *Menino do rio*, *Trilhos urbanos* e *Cajuína*) fizeram sucesso e foram bastante tocadas pelas emissoras de rádio da época, dado que nos coloca frente uma obra de ampla audiência no mercado midiático” (VARGAS e ROSSETTI, 2017, p. 156-157). Cabe ainda o registro complementar de que todas as faixas eram comumente reproduzidas ao vivo nas turnês de lançamento dos álbuns.

Brevidade e arranjo musical, associados, criam um contraste, abrem uma clareira de sentido mítico celestial no contexto do álbum.

Velô é um disco no qual Caetano Veloso abraça o chamado *boom* do rock brasileiro dos anos 1980, “no momento em que o *rock* começava a desfrutar sua fase de maior evidência no país” (CALADO, 2009, contracapa), aproximação estética essa revisitada duas décadas e pouco depois, quando “em 2007, ao lançar o CD *Cê*, Caetano disse tratar-se de uma volta ao que realizara no LP *Velô*, um reencontro com a sonoridade ‘suja’ do ‘rock’” (LUCCHESI e DIEGUEZ, 2010, p. 26). Além do namoro com diversas nuances do gênero musical que então se expandia sobre o Brasil como uma irresistível onda, temperada pelo surgimento em profusão de novas bandas e artistas brasileiros a ela filiados, Caetano Veloso preserva em *Velô*, como de modo geral no conjunto da obra, uma marca distintiva e presente desde o movimento tropicalista por ele liderado ao lado de Gilberto Gil: o apego à “pluralidade musical” (TATIT, 2001, p. 295). “Que o diga *Língua*, samba-rap com a participação da cantora Elza Soares. Ou a releitura mais caribenha de *Nine out of ten*, composição da época do exílio em Londres” (CALADO, 2009, contracapa) ou ainda o frevo carnavalesco *Vivendo em paz* (Tuzé de Abreu). Desse modo, *Velô* soa como diálogo tropicalista com aquele recém-iniciado *boom* do rock nacional. E no meio de tudo cintila um relâmpago: a densa, instantânea e etérea *Pulsar*.

Na audição do álbum *Velô* têm-se uma sucessão de canções participantes da paisagem sonora música popular brasileira, quase todas cantadas em português brasileiro,⁹⁰ portanto uma formação de expressão artística amplamente reconhecível no contexto cultural de origem – o Brasil em meados dos anos 1980. Mas, em *Pulsar* há um estranhamento de motivação complexa, posto que envolvendo vários elementos: a estrutura melódica incomum; a ausência de acompanhamento harmônico; as correspondências precisas entre cada uma das três notas cantadas com três diferentes timbres instrumentais (que tocam a melodia junto com a voz) e com as vogais presentes nas palavras, induzindo uma assemelhação do canto (embora emitido por um único vocalista) a um efeito jogral, e assim reelaborando a percepção da letra⁹¹:

(Início da sonoridade do fonograma – voz e instrumentos juntos)

⁹⁰ Quanto ao idioma das letras, entre as 11 (onze) faixas de *Velô*, duas são exceções: as canções *Nine out of ten* e *Shy moon*, ambas cantadas em inglês.

⁹¹ Endereço para audição do fonograma: <<https://www.youtube.com/watch?v=VgaZosByW0s>>. Acesso em 25 set. 2023.

Onde quer que você esteja
 Em Marte ou Eldorado
 Abra a janela e veja

(Frase melódica – contracanto tocado ao piano)

O pulsar quase mudo
 Abraço de anos-luz
 Que nenhum sol aquece
 E o oco escuro esquece⁹²

(Encerramento da sonoridade do fonograma – voz e instrumentos juntos)

O fonograma não tem introdução anterior ao canto, a voz se faz presente desde o primeiro instante sonoro dando a impressão da captação inesperada de uma mensagem verbal/musical. O arranjo anuncia um jogo de abissais deslocamentos. A ausência de preenchimento harmônico esvazia a ambiência sugerindo pulos melódicos lançados sobre profundidades infinitas ou vácuos sem fundo. A melodia usando apenas três notas esparsas entre si reforça a sensação de uma sequência de saltos, sobretudo nas passagens diretas entre as duas notas mais distanciadas em termos de altura ou separadas por maior intervalo – a mais grave e a mais aguda. Em uníssono com a voz que canta, a nota mais grave é sempre tocada por um timbre sintetizado (como que misturando percussão e vibração de corda) e a mais aguda pelo tinir de crótalo metálico (assemelhado a uma sineta) – ambas as sonoridades permeadas por elemento percussivo que parece potencializar a imagem de impulsão.⁹³ Diferentemente das demais, a nota intermediária é tocada por um som que se introduz de modo mais suave: o sopro de uma flauta.

A canção *Pulsar* apresenta particularidades que incentivam mais uma retomada argumentativa em defesa de uma metodologia interpretativa da unidade da canção, uma vez

⁹² A letra da canção foi transcrita como consta no encarte do CD *Velô* (VELOSO, 2009). No fonograma a palavra “oco” é cantada sobreposta à “eco”, soando juntas as vogais “o” e “e” e os respectivos timbres instrumentais que as acompanham.

⁹³ Informações básicas sobre timbres e instrumentos musicais utilizados no fonograma foram encontradas em *Poemas como partituras: de Campos y Veloso* (CUSSEN, 2010).

que, parecem bem ilustrativas nessa parceria entre Augusto de Campos e Caetano Veloso, prováveis diferenciações entre uma análise apenas da letra em oposição a uma interpretação enraizada na sonoridade do fonograma. Nas duas situações (a letra isoladamente ou a unidade sonora da canção) evidencia-se a presença de linguagem simbólica, em possível aproximação receptiva com dimensões de sentido religioso, porém, com ênfases distintas.

Na letra escrita, salta aos olhos uma incursão voltada para a espacialidade, do sideral ao mítico. Uma ambiência empírica espacial é criada por meio da menção a elementos que remetem aos tremendos volumes e às incomensuráveis lonjuras que caracterizam o sideral: “Marte” – um outro planeta (representativo dos incontáveis existentes além da Terra);⁹⁴ o “ano-luz” – unidade de medida utilizada para calcular distâncias no espaço astronômico; o “sol” – colossal para nós; o “oco escuro” percebido como paisagem predominante que faz de todos os sóis apenas minúsculas ilhas, pontos isolados de cintilação tênue da luz. Mesmo que não seja possível mensurar a sugerida infinitude do universo físico, presume-se que toda essa matéria seja de natureza empírica. Contudo, há também menção a um lugar mítico: o “Eldorado”. Além de todos esses elementos que enfatizam o espacial, o exercício hermenêutico aqui realizado pretende demonstrar que o formato canção favorece ou descortina também um acesso à dimensões míticas do tempo.

A chave para o caminho interpretativo pretendido tem relação íntima com algo já anteriormente descrito como “efeito jogral”, instaurado pelo canto. Há somente um cantor, uma única voz que canta, porém, o arranjo musical faz com que ao mesmo tempo em que a voz permanece uma, pareça ser três diferentes vozes. Como se o mesmo e único pronunciador da voz circulasse enquanto canta (portanto, na contemporaneidade interior da canção) por três diferentes espacialidades e em cada uma delas a voz assumisse uma qualidade vinda da ambiência na qual se encontra. Assim, a voz é sempre identificável como a mesma (preservando um caráter de perenidade), mas, soando com diferenças qualitativas associadas a cada um dos três lugares visitados pelo cantor. A paisagem sonora na canção sugere uma comunicação imediata entre diferentes pontos dispostos em um caminho, que aqui serão ilustrados por meio de um exercício de analogia especulativa, em correspondência com os três domínios encontrados em Corbin, no contexto da definição de imaginal: o “material”, as “espiritualidades místicas” e o “espiritual” (WUNENBURGUER, 2007, p. 11).

⁹⁴ No contexto cultural de lançamento da canção, de modo geral, pressupõe-se que o imaginário associado à palavra “Marte” remete mais ao planeta do sistema solar (portanto a uma imagem sideral) do que à divindade da mitologia romana.

O domínio denso do “material” recebe representação sonora na nota mais grave e no timbre que sintetiza uma batida percussiva e o vibrar de uma corda, simulando um frêmito vindo do contato tátil com corpos siderais, espelhado nas palavras “Marte” e “sol”. A descomunal grandiosidade física dos planetas e estrelas, entretanto, acaba por tornar-se ínfima na infinitude do esvaziamento espacial – um esquecimento no “oco escuro”. Mas, isso não seria todo o real, pois, revela-se também na sonoridade da canção um outro domínio, o “espiritual”, simbolizado no tinir etéreo do crótalo metálico e refletido na nostalgia mítica contida na palavra “Eldorado” – embora as palavras, de modo geral, sejam permeadas no canto por sonoridades diversas, ou seja: a correspondência precisa entre vogais e sonoridades musicais impossibilita uma semelhante relação com as palavras, pois estas, na maioria dos casos, comportam diferentes vogais.

Entre os domínios do “material” e do “espiritual” insinua-se um caminho de acesso, testemunhado pela participação do canto em ambos, como reflexos de dois movimentos vivenciados na condição existencial humana: uma projeção para fora (exotérica) tocando o material e uma projeção interior (esotérica) alcançando o espiritual (CORBIN, 2021). Entremeadado ao puramente material ou espiritual, soa o terceiro ponto de passagem da voz, musicalmente localizado na nota intermediária entre a mais grave e a mais aguda, domínio no qual o timbre unido ao canto vem de uma flauta, portanto, originado no sopro.⁹⁵ Este é o lapso no qual a voz que canta assume de modo mais próprio o pertencimento ao existencial humano, circunscrito em um recorte de frequência dado à percepção sensorial (com limitações para o acesso ao grave e ao agudo). Passagem onde manifesta-se o sentido religioso – tencionado entre a imersão no “tempo profano” e o aceno ao “tempo sagrado” (ELIADE, 2018) – lugar de experiência das “espiritualidades místicas”. Aqui colocada a audição de canções da música popular brasileira como acontecimento potencialmente participativo de semelhante experimentação.

A participação da mesma voz, imersa na sincronia interna da canção, dialogando entre o sideral e o mítico como se estivesse falando de coisas ao alcance das mãos, sugere uma ruptura da imersão empírica no tempo, um estar em um não-tempo que abarcaria, inclusive, o temporal; ou uma transcendência do pulsar que soa “Onde quer que você esteja”. É nessa direção que se coloca uma interpretação compreensiva da canção como proporcionadora, no

⁹⁵ O timbre da flauta, único instrumento de sopro na canção, dialoga com os simbolismos religiosos que associam a origem da vida a um sopro divino, assim como no Livro do Gênesis da tradição judaico-cristã, capítulo 2 – versículo 7: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas o sopro da vida e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA, 2021, p. 50).

acontecimento da audição participativa, não apenas de um encontro com simbolismos míticos que remetem ao espacial, mas também ao temporal. A canção nos conta sobre um pulsar absoluto, por vezes “quase mudo” mas não emudecido, transcendente entre qualquer dimensão sensível, deduzível ou imaginável e em todas elas perceptível, bastando para tanto que seja aberta uma “janela”. No fonograma, após o canto da frase “Abra a janela e veja” soa o contracanto tocado no piano. Trata-se de uma curta frase melódica, porém, contextualmente transmissora de um sentido religioso pleno de contentamento e confiança – um bálsamo. As notas ao piano soam como som de esperança ou, por analogia, assumem papel semelhante ao dado no contato com o segredo substancial que anima a sonoridade do movimento musical Bossa Nova: a transmissão de uma “promessa de felicidade” (HUFF JÚNIOR, 2022).⁹⁶ Ou talvez, mais precisamente, como resultado hermenêutico geral da pesquisa aqui dissertada e perceptível também em *Pulsar*, uma experiência de comunhão com a ressonância do ser.

⁹⁶ É necessário esclarecer que não cabe filiação direta da canção *Pulsar* ao movimento musical Bossa Nova – tratam-se de sonoridades bem diferenciadas. A aproximação aqui sugerida diz respeito apenas ao aproveitamento descritivo de um efeito experimentado no contato com o “algo a mais” ou substancialidade espiritual trazida no contexto da Bossa Nova – a intuição de uma “promessa de felicidade” – como percepção intuitiva de sentido semelhante que sobressai na audição da frase melódica tocada ao piano no fonograma *Pulsar*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição originária e motivadora desta dissertação foi assumir o desafio de contribuir para a expansão ou aprofundamento do alcance interpretativo nos estudos relacionando religião e música popular brasileira, quer seja na variação do repertório musical abordado, na articulação do referencial teórico, quanto ao aspecto metodológico e outros componentes constitutivos de um projeto de pesquisa científica. Desse modo, este trabalho se encontra filiado à linhagem de estudos dedicados a identificação e interpretação da presença de sentidos religiosos em canções. Para a realização do objetivo geral e seus desdobramentos, foram incorporadas algumas etapas.

Na introdução, além de um diário de bordo descrevendo a aproximação existencial e acadêmica entre o mestrando, o campo de pesquisa e o repertório abordado, foi empreendido um esforço de conceituação preliminar dos termos primordiais da dissertação, incluídos entre as palavras-chave: sentido religioso e música popular brasileira. O capítulo inicial partiu de um rastreamento ilustrativo do campo temático e alcançou a proposição de uma articulação entre teologia da cultura, fenomenologia da religião e mais algumas fontes conceituais identificadas como aporte complementar, chegando ao esboço de um arco instrumental teórico.

Uma vez traçados os contornos do que fazer, o segundo capítulo, de ênfase metodológica, concentrou-se em uma sucessão de reflexões acerca do como fazer. O capítulo conclusivo apresenta a escrita resultante de um diálogo envolvendo a contextualização teórica e os procedimentos denominados escuta participativa e interpretação compreensiva de quatro canções da música popular brasileira, lançadas originalmente como fonogramas no decorrer do século XX: *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947), *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975) e *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984).

As explorações reflexivas buscando a configuração do contexto teórico demonstraram a possibilidade da percepção de diferentes camadas de expressão do sentido religioso na arte de modo geral e assim também em canções da música popular, apresentadas de modo esquemático como o explícito temático e o implícito substancial, entremeados pela presença sonora e textual de linguagem simbólica. Essa percepção exerceu influência sobre a adoção

do plural “sentidos religiosos”, desde o título da dissertação, como indicativo de variedade e sobreposição expressiva, a ser acessada por meio da incursão interpretativa.

As reflexões metodológicas por sua vez, apontaram as diretrizes básicas do como fazer: a relevância da audição como procedimento hermenêutico e o apelo ao intuitivo como via cognitiva. Esses princípios se tornaram fundamentais no primeiro momento de contato com as canções: a audição participativa. A necessária incorporação da audição à metodologia coloca-se em sintonia com a opção por uma abordagem da unidade orgânica da canção (letra e música). Já a conveniência da formação de uma percepção que seja iniciada no sensorial, mas, alcance e incorpore a intuição, adequa-se ao espelhamento sugerido entre recepção musical e revelação.

Nessa aproximação entre a experiência da revelação (associada ao universo religioso) e a audição musical de canções, a dissertação sugere a configuração de uma contribuição dessemelhante oferecida pelas Ciências da Religião aos estudos sobre a música popular brasileira: a identificação da ressonância de dimensões de sentido religioso como ingrediente participante no elemento atratividade das canções, como qualidade de difícil explicação, pois, evanescente para a razão circunscrita ao existencial, mas perceptível por meio da intuição e da imaginação. A participação particular das Ciências da Religião colocar-se-ia não tanto com a intenção de dissecar e explicar, mas de auscultar e reconhecer a experiência do mistério na força vital das canções.

Também sobre o fenômeno religioso incidiu a interpretação compreensiva. Ao ser encontrado como presença multidimensional entremeada em canções da música popular brasileira o sentido religioso é percebido não como fonte motivadora e orientadora de uma subdivisão típica da expressão cultural, mas como princípio substancial ou arquetípico, circulante na dinâmica entre imaginário e imaginação. Percepção essa que encontra amparo nos pilares que dão sustentação à construção do referencial teórico adotado: a teologia da cultura proposta por Paul Tillich e a fenomenologia da religião nos termos das elaborações de Mircea Eliade, como também nas incursões conceituais abrigadas sob o título aporte teórico complementar.

Chegado o momento operacional de emprego do referencial teórico-metodológico na hermenêutica das canções, tem-se como ponto de partida uma relação de caráter exegetico envolvendo o pesquisador e o repertório abordado, descrita como autorrelato originado no acontecimento da audição participativa, percebida em proximidade com a experiência do

êxtase revelatório. Entretanto, nas interpretações compreensivas das quatro canções tomadas como fonte de pesquisa, guardadas as peculiaridades de cada uma delas, procurou-se demonstrar a existência de liames entre as dimensões de sentido religioso, reveladas na audição dos fonogramas, e a dinâmica contextual envolvendo imaginários religiosos e imaginação. Como isso, propõe-se que as experiências relatadas sejam sempre circulantes em recortes coletivos.

Assim, em *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933), a interpretação compreensiva chegou a um quadro demonstrativo de combinadas dimensões de sentido religioso: a equiparação sugerida, desde o título, com uma “oração” (um ato religioso dirigido ao sagrado); a qualificação como potencial veículo vivificador da angústia (associada à expressão substancial da “preocupação última”) e demonstrativo de outros aspectos coincidentes com a ambiência da teologia da cultura; a manifestação de um esperançoso contraste veiculado como reelaboração simbólica, evocativa do “simbolismo da transcendência”; a reafirmação das dimensões substanciais e simbólicas, por meio de uma atitude reverente assumida por diferentes gerações de artistas e de público ouvinte, como caso ilustrativo da ocorrência de “configurações religiosas sem religião”; e ainda a presença de uma tensão ou harmonização imaginária entre as raízes culturais do gênero musical samba e o eco de uma longínqua paisagem sonora insinuante, no contexto da história da música ocidental, desde o catolicismo medieval.

Também *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947) é uma canção abraçada por um processo de culto que se estende no tempo, caracterizado por uma sequência de regravações e lançamentos fonográficos envolvendo artistas de diferentes gerações. Verificou-se, na difusão e reelaboração dessa canção, uma passagem entre sentidos, do empírico ao metaempírico. As primeiras versões surgem mergulhadas em uma atmosfera de regionalismo identitário, porém, a sonoridade da canção fixada no imaginário nacional potencializa transições do estritamente regional a um “regional nacional” e mais ainda do empírico existencial ao arquetípico transcendental. Para esse reposicionamento da canção foi identificada como marcante a versão lançada pelo artista Caetano Veloso no álbum *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (1974).

Na audição participativa da canção *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975) foi percebida a sugestão de uma ambiência geral apontando para a infinitude cíclica do tempo, porém, com variações tanto na direção restritiva dessa percepção ao existencial ou “tempo

profano”, quanto de uma ruptura ou saída da extensão temporal, restando assim aberto um caminho de imersão em dimensões míticas do tempo, portanto, o oferecimento de uma experiência estética, intuitiva, revelatória e cognitiva, portadora de sentido religioso. A canção propõe diversidade na interação auditiva com mitos do tempo e da eternidade: a infinitude cíclica do tempo; a voragem temporal; o “terror do tempo”; e a cintilação simbólica de participação em um “eterno presente intemporal”, alcançada em um “fragmento temporal transformado em instante de iluminação” e prolongado “paradoxalmente para fora do tempo”. Relacionando os sentidos percebidos na audição da canção com estudos de simbolismos religiosos, sobressaem conexões com mitologias indianas, mas, repercutidas também no judaísmo e cristianismo. Conclusivamente, o fonograma lançado em 1975 é percebido como representativo de uma disposição receptiva identificada na cultura brasileira, circulante na dinâmica entre imaginário e imaginação, aberta para mitologias e simbolismos religiosos diversos e inclinada a combiná-los.

Concluindo o exercício de interpretação compreensiva das canções selecionadas, *Pulsar* (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984), uma canção cuja letra foi originalmente publicada como poema, abriu a oportunidade para o aprofundamento da reflexão em favor de uma abordagem metodológica da unidade da canção. Dessa incursão restou proposto que a leitura da letra isoladamente tende à explicitação do trato com elementos descritos como espaciais, enquanto o formato canção favorece ou descortina um encontro com dimensões míticas do tempo. A paisagem sonora na canção sugere uma comunicação imediata entre diferentes pontos dispostos em um caminho, ilustrados por meio de um exercício de analogia especulativa como três domínios: o “material” e o “espiritual”, intermediados pelas “espiritualidades místicas”. No canto o domínio material encontra representação no sideral e o espiritual no mítico. Já a experiência das espiritualidades místicas aparece como própria da condição existencial humana e revelada também no acontecimento da audição musical.

Pulsar (Caetano Veloso e Augusto de Campos, 1984), de um modo muito sutil e conciso, revela um “algo a mais” ou “força vital” vibrantes como “eco nos corações e mentes”, também reconhecidos em *Feitio de Oração* (Vadico e Noel Rosa, 1933), *Felicidade* (Lupicínio Rodrigues, 1947) e *Minha mulher* (Caetano Veloso, 1975) e identificados como presença de sentidos religiosos. Elemento esse potencialmente perceptível na audição participativa de outras canções. Desse modo, foram abordados acontecimentos pontuais envolvendo fonogramas distribuídos desde a consolidação do fenômeno música popular

brasileira até o crepúsculo do século XX (se considerado o ano dos lançamentos originais) ou até a atualidade (se considerados relançamentos das canções em novas versões musicais). São encontros que simbolizam o resultado hermenêutico geral da pesquisa: uma experiência musical de comunhão com a ressonância do ser.

Referências:

ALMEIDA JÚNIOR, J. B. de. Tempo e religião na canção Tempo Rei de Gilberto Gil. **Teoliterária – Revista de Literaturas e Teologias**, v. 11, n. 24 (2021), p. 583-608. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/48869/38003>>. Acesso em 01 dez. 2023.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa** – O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

ANPTECRE. **Contexto e motivação**. Campinas: IX Congresso ANPTECRE – A religião na América Latina e Caribe: conceitos, relações e perspectivas, 2023. Disponível em <<https://anptecre.org.br/9congressoanptecre>>. Acesso em 30 out. 2023.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2021.

CALADO, Carlos. Velô. *In* VELOSO, Caetano. **Velô**. Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2009. 1 CD, contracapa.

CALVANI, C. E. B. **Teologia e MPB**. São Paulo/São Bernardo do Campo, Loyola/UMESP, 1998.

CALVANI, C. E. B. **Teologia da Arte**. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010.

CALVANI, C. E. B. Espiritualidades não-religiosas: desafios conceituais. **Horizonte – Revista de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 12, n. 35, p. 658-687, jul./set. 2014. Disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2014v12n35p658/7216>>. Acesso em 01 dez. 2023.

CALVANI, C. E. B. Religião e MPB: um dueto em busca de afinação. **Revista Eletrônica Correlatio** – v. 14, n. 28 – Dezembro de 2015, p. 29-54. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/6353/5105>>. Acesso em 01 dez. 2023.

CALVANI, C. E. B. Existirmos... a que será que se destina? Choque ontológico, angústia e coragem de ser na canção Cajuína. **Revista Eletrônica Correlatio**, vol. 16, n. 1 – Junho de 2017, p. 99-113. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/7785/5926>>. Acesso em 01 dez. 2023.

CALVANI, C. E. B. Rudolf Otto e o mistério de seu legado para as Ciências da Religião. *In* SANTOS, Joe Marçal G. e HUFF Júnior, Arnaldo E. (Orgs.). **De Lutero a Otto: o protestantismo e a ciência da religião**. – São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2018, p. 109-129.

CALVANI, C. E. B. **Ite, missa est** [recurso eletrônico]: tensões e conflitos na história do gênero musical “missa”. – São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2021.

COELHO, J. G. Bergson: intuição e método intuitivo. **TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia da Unesp**, São Paulo, v. 21, n. 1 (1999): Vol. 21-22, p. 151-164. Disponível em <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/806/702>>. Acesso em 01 dez. 2023.

Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **A música litúrgica no Brasil: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil** / Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. — São Paulo: Paulus, 1999. — (Estudos da CNBB; 79).

CORBIN, Henry. *Mundus Imaginalis ou o imaginário e o imaginal*; tradução William Passarini. **Recorte Lírico**, 2021. Disponível em: <<https://recortelirico.com.br/2021/williampassarini/mundus-imaginalis-henry-corbin/>> Acesso em: 10 mai. 2023.

CROATTO, José Severino. **Experiencia de lo sagrado y tradiciones religiosas** – estudio de fenomenología de la religión. Navarra/España: Editorial Verbo Divino, 2002.

CUSSEN, Felipe. Poemas como partituras: de Campos y Veloso. **SIBILA – Revista de Poesia e Cultura**. Ano 24, 2010. Disponível em <<https://sibila.com.br/novos-e-criticos/poemas-como-partituras-de-campos-y-veloso/3830>> Acesso em: 12 set. 2023.

DA SILVA, Antônio Almeida Rodrigues e PEREIRA, Cristina Kelly da Silva. Obras de arte e irrupção do incondicionado. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 14 – Dezembro de 2008, p. 110-122. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1154/1164>>. Acesso em 01 dez. 2023.

DE SOUZA, V. C. Da razão à revelação: uma introdução ao mito em Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, v. 12, n. 23 – Junho de 2013, p. 59-70. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/4277/3675>>. Acesso em 01 dez. 2023.

DE SOUZA, V. C. Atos originários arquetípicos e o estudo do imaginário: a hermenêutica da imaginação de Mircea Eliade. **Paralellus Revista de Estudos de Religião – UNICAP**,

Recife, v. 14, n. 34, jan./jun. 2023, p. 29-48. Disponível em <<https://www1.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/2268/2164>>. Acesso em 01 dez. 2023.

DE SOUZA, V. C. e ALEXANDRINI, Ana Beatriz de C. dos S. Variações imaginárias e símbolo religioso: aproximações hermenêuticas. **Revista Caminhando** v. 25, n. 2, p. 167-184, maio/ago. 2020. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/Caminhando/article/view/10547/7406>>. Acesso em 01 dez. 2023.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo, Boitempo, 2000.

DINIZ, André. **Noel Rosa – O poeta do samba e da cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

DUMAS, Alexandra Gouvêa e BRITTO, Clovis Carvalho. (Orgs.). **Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenários de uma mulher quilombola**. – São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. – 4ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno)

FILHO, S. M. **Castro Barbosa – Seleção 78 RPM. Toque Musical**, v. 111, 2014. Disponível em: <<https://www.toque-musicall.com/?p=4368>>. Acesso em 02 out. 2023.

FONSECA, Joaquim e WEBER, José. **A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II**. – São Paulo: Paulos, 2015. – (Coleção Marco conciliar)

FRANCO, José Eduardo. Apresentação. *In* **Dicionário global das religiões no Brasil** / Jonatas Silva Menezes; José Eduardo Franco, coordenadores. – Lisboa: Theya Editores: Edições Universitárias Lusófonas; Aracaju: SEDUC, 2022, p. 19-21.

GONÇALVES, P. S. L. e SILVA, H. N. da. A intuição fenomenológica e sua aplicação à análise da religião em Paul Tillich. **Paralellus Revista de Estudos de Religião – UNICAP**, Recife, v. 13, n. 32, jan./jul. 2022, p. 197-223. Disponível em <<https://www1.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/2125/2000>>. Acesso em 01 dez. 2023.

GROSS, Eduardo. A ciência da religião no Brasil: teses sobre sua constituição e seus desafios. *In* OLIVEIRA, Kathlen L. de; et all (orgs.). **Religião, política, poder e cultura na América Latina**. São Leopoldo: EST, 2012, p.13-26.

HIGUET, Ettiene. As relações entre religião e cultura no pensamento de Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 14 – Dezembro de 2008, p. 123-143. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/1155/1165>>. Acesso em 01 dez. 2023.

HUFF JÚNIOR, A. E. Religião, música e humanização em Rubem Alves. **Numen: revista de estudos e pesquisa em religião**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, jul./dez. 2021, p. 67-75. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/36645/24738>>. Acesso em 01 dez. 2023.

HUFF JÚNIOR, A. E. Música. *In* USARSKI, Frank; TEIXEIRA, Alfredo; PASSOS, João Décio. (Orgs.). **Dicionário de Ciência da Religião**. 1ed. São Paulo: Paulus, Paulinas, Loyola, 2022, p. 689-696.

HUFF JÚNIOR, A. E. A bossa nova como virada existencial: Chega de saudade! **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 25, n. 2, jul./dez. 2022, p. 37-58. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/39461/25926>>. Acesso em: 14 out. 2023.

HUFF JÚNIOR, A. E. e PORTELLA, Rodrigo. Ciência da Religião: uma proposta a caminho para consensos mínimos. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 (2012), p. 433-456. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21847/11893>>. Acesso em 01 dez. 2023.

IMMuB. Instituto Memória Musical Brasileira, c2017. Página inicial. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 29 set. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **O essencial da psicologia** / Carl Gustav Jung – São Paulo: Hunter Books, 2016.

LUAR DO SERTÃO. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural. Itaú Cultural © 2001 – 2023. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-sertao>>. Acesso em: 17 nov. 2023.

LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. Caetano, o pensamento e a espiral. *In* **Caetano e a Filosofia** / Sérgio Schaefer, Ronie Aleksandro Teles da Silveira organizadores. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Salvador: EDUFBA, 2010, p. 9-34.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista cedida a] Juremir Machado da Silva. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, agosto. 2001, p. 74-82. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em 01 dez. 2023.

MANZATTO, Antônio. O Brasil em canções. **Perspectiva Teológica**, Belo Horizonte, v. 54, n. 2, Mai./Ago. 2022, p. 321-346. Disponível em <<https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/5021/4855>>. Acesso em 01 dez. 2023.

MARALDI, Everton de Oliveira. Método. In USARSKI, Frank; TEIXEIRA, Alfredo; PASSOS, João Décio. (Orgs.). **Dicionário de Ciência da Religião**. 1ed. São Paulo: Paulus, Paulinas, Loyola, 2022, p. 666-670.

MARASCHIN, Jaci. Jesus Cristo na Música Popular Brasileira. In **Quem é Jesus Cristo no Brasil?** (ed. Jaci Maraschin). São Paulo: ASTE, 1974, p. 95-109.

MARASCHIN, Jaci. **A beleza da santidade**: ensaios de liturgia. – São Paulo: ASTE, 1996.

MARASCHIN, Jaci. **A (im)possibilidade da expressão do sagrado**. São Paulo: Emblema, 2004.

MIDANI, André. **Do vinil ao download**. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões, 2)

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Uma Leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues**. (Tese de Doutorado), Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

POSSEBON, E. P. G. e POSSEBON, F. As relações interdisciplinares em Ciências da Religião. **Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 18, n. 57, p. 1252-1278, set./dez. 2020. Disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/20261/17880>>. Acesso em 01 dez. 2023.

PRADO, Decio de Almeida. Três movimentos (musicais) em torno de 1930. In Dossiê Música Brasileira, **Revista USP**, São Paulo, número 4, dezembro/janeiro/fevereiro 1989-1990, p. 13-26.

SAMPAIO, D. S. Ciências da Religião e Teologia como área autônoma: reconfiguração do debate epistemológico, novos desafios e perspectivas para o estudo das (não) religiões e da(s) espiritualidade(s). **Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 17, n. 53, p. 890-914, maio/ago. 2019. Disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/20337/16470>>. Acesso em 01 dez. 2023.

SANTOS, Clariézer Araújo dos. **Música e fé: religiosidade popular na obra musical de Gilberto Gil, à luz da teologia da cultura de Paul Tillich**. (Dissertação de Mestrado), São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2004.

SOUZA, A. Sensação e intuição: duas vertentes da percepção. **SCRIPTA**, v. 26, n. 57, p. 66-89, 2º quadrimestre de 2022. Disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/28380/20270>>. Acesso em 01 dez. 2023.

SOUZA, A. P. Estridente dissonância: viés paulista da história da música independente. **Caderno de Cultura do Estudante (UFS)**, v. 1, p. 56-59, 1991.

SOUZA, A. P. “Ave Maria no morro” – religiosidade e nostalgia mítica na MPB. **Revista Eletrônica Correlatio**, vol. 21, n. 1 – Junho de 2022, p. 107-129. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1036935/8259>>. Acesso em 01 dez. 2023.

SOUZA, A. P.; CALVANI, C. E. B.; MACHADO, G. J. C. Indelével como a flor: A teofania da Virgem Maria aos olhos e ouvidos de Cartola. **Revista Eletrônica Correlatio**, vol. 20, n. 1 – Junho de 2021, p. 7-23. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/1036208/7886>>. Acesso em 30 out. 2023.

TADA, Elton. Que samba é esse, malandro? Uma análise teológico-existencial de sambas de Cartola a partir da teologia da cultura de Paul Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 18 – Dezembro de 2010, p. 66-78. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/2395/2384>>. Acesso em 01 dez. 2023.

TATIT, Luiz. Revisão dos cem anos da canção brasileira. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, 2001, p. 282-299.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. – Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TILLICH, Paul. **Filosofia de la Religion**. – 1ª ed. – Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1973.

TILLICH, Paul. **Dinâmica da fé.** – 3 ed. – São Leopoldo: Sinodal, 1985.

TILLICH, Paul. **Teologia Sistemática.** 7 ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

VARGAS, Herom e ROSSETTI, Regina. Os conceitos de tempo, duração e ritmo de Bergson na música popular brasileira: uma análise da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V. 17 – n. 2, 2017, p. 150-160. Disponível em <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/47952/25592>>. Acesso em 01 dez. 2023.

VELOSO, Caetano. **Cê.** Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2006. 1 CD.

VELOSO, Caetano. **Cinema transcendental.** Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2006. 1 CD.

VELOSO, Caetano. **Jóia.** Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2006. 1 CD.

VELOSO, Caetano. **Velô.** Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2009. 1 CD.

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal e GIL, Gilberto. **Temporada de Verão** – Ao Vivo na Bahia. Rio de Janeiro: Universal Music, (P) 2006. 1 CD.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido** – uma outra história das músicas. – São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens. **Revista Educere et Educare**, v. 8, n. 16, jul./dez. 2013, p. 311-319. Disponível em <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/9082/6814>>. Acesso em 01 dez. 2023.

ZANDOMENICO, Yasmin e SALGUEIRO, Wilberth. Vocovisual no verbo: o “pulsar” de Augusto de Campos por Caetano Veloso. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 62-74, jan./jun. 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19364>>. Acesso em 01 dez. 2023.

ANEXO A – Capas de álbuns com os fonogramas mais abordados

Figura 1 – Capa do LP *Francisco Alves interpreta Noel Rosa* (Coletânea, Odeon, 1970), no qual consta um relançamento do fonograma original com *Feitio de Oração* nas vozes de Castro Barbosa e Francisco Alves:



Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/11489092-Francisco-Alves-Francisco-Alves-Interpreta-Noel-Rosa>. Acesso em 11 dez. 2023.

Figura 2 – Capa do LP *Inimitável* (Agostinho dos Santos, RGE, 1959):



Disponível em: <<http://www.brazilcult.com/lp-agostinho-dos-santos---inimitavel-bossa-samba>>. Acesso em 01 nov. 2023.

Figura 3 – Capa do LP *Beth Carvalho Canta o Samba de São Paulo 1* (Beth Carvalho, Velas, 1993):



Disponível em: <<https://immub.org/album/canta-o-samba-de-sao-paulo-1-1>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 4 – Capa do CD *Divino Samba Meu* (Dona Inah, CPC-UMES, 2004):



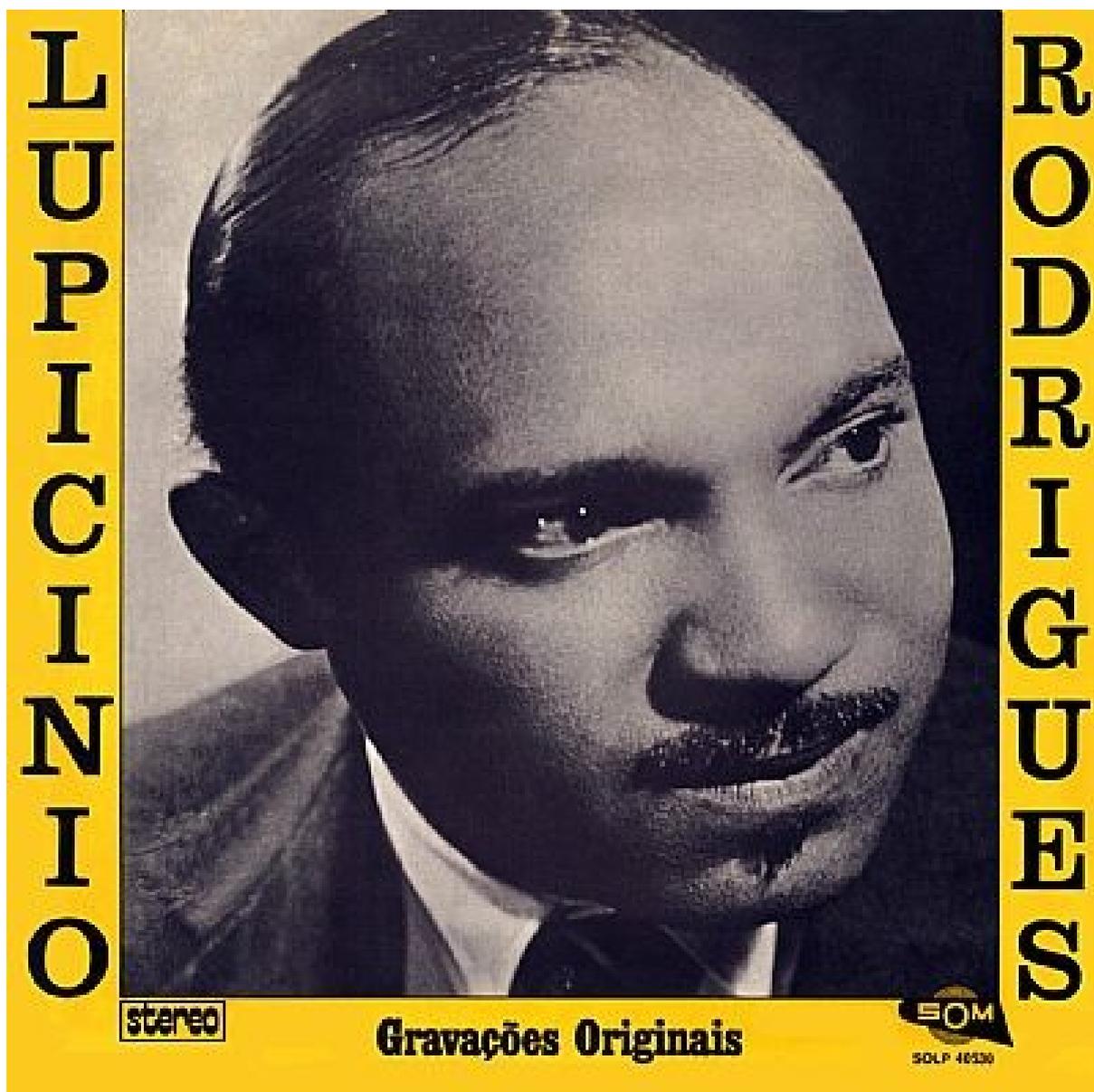
Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/divino-samba-meu>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 5 – Capa do CD *Teresa Cristina canta Noel* (Teresa Cristina, Nonesuch Records – EUA, 2018):



Disponível em: <<https://immub.org/album/teresa-cristina-canta-noel>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 6 – Capa do LP *Lupicínio Rodrigues Gravações Originais* (Lupicínio Rodrigues, Som/Copacabana, 1974), no qual consta um relançamento do fonograma original com *Felicidade* nas vozes de Lupicínio Rodrigues e as Três Marias:



Disponível em: <<https://immub.org/album/lupicinio-rodrigues-gravacoes-originais>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 7 – Capa do LP *Temporada de Verão – Ao Vivo na Bahia* (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, Philips, 1974):



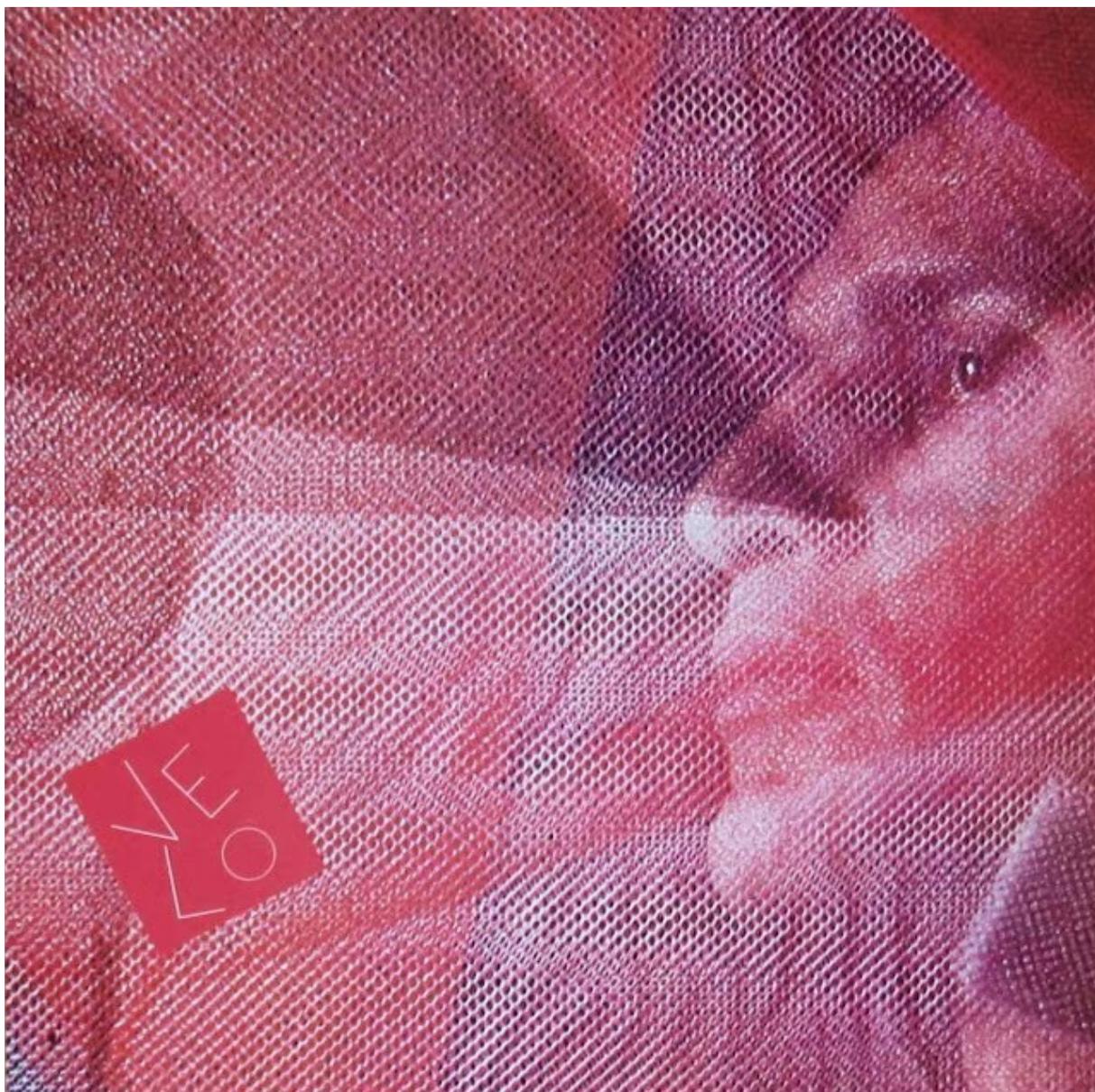
Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/master/518315-Caetano-Veloso-Gal-Costa-Gilberto-Gil-Temporada-De-Ver%C3%A3o-Ao-Vivo-Na-Bahia>. Acesso em 14 dez. 2023.

Figura 8 – Capa do LP *Jóia* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1975):



Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/master/444616-Caetano-Veloso-J%C3%B3ia>. Acesso em 14 dez. 2023.

Figura 9 – Capa do LP *Velô* (Caetano Veloso, Polygram/Philips, 1984):



Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/velo>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

ANEXO B – Imagens dos três cancionistas: Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues e Caetano Veloso

Figura 1 – Noel Rosa (Foto sem autoria / sem data):



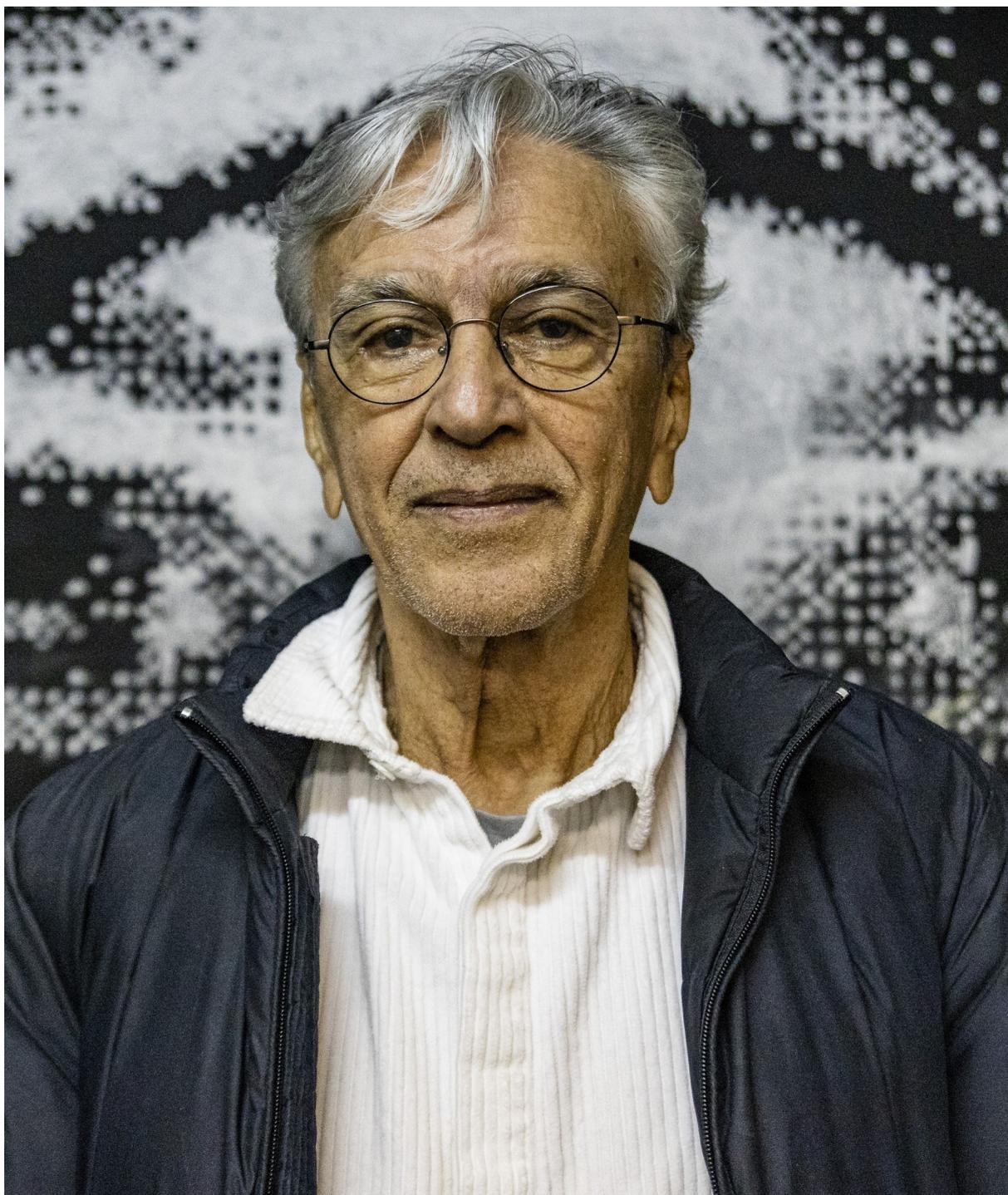
Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/36450>>. Acesso em 14 dez. 2023.

Figura 2 – Lupicínio Rodrigues (Foto sem autoria / sem data):



Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6600/lupicinio-rodrigues>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 3 – Caetano Veloso (Foto: Oliver Kornblihtt / Mídia NINJA, 2022):



Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caetano_Veloso_entrevista_Haddad_%C2%B7_23-06-2022_%C2%B7_S%C3%A3o_Paulo_\(SP\)_%2852433690124%29_\(cropped_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caetano_Veloso_entrevista_Haddad_%C2%B7_23-06-2022_%C2%B7_S%C3%A3o_Paulo_(SP)_%2852433690124%29_(cropped_2).jpg)>. Acesso em: 14 dez. 2023.