

RELIGIÃO E MPB: um dueto em busca de afinação

Carlos Eduardo Calvani*

RESUMO

Embora a riqueza musical da cultura brasileira seja reconhecida internacionalmente, a abordagem do fenômeno religioso a partir de canções populares não é prática comum em nosso mundo acadêmico. Se comparados a outros enfoques, os estudos sobre religião e canções populares ainda são bastante escassos no Brasil. O primeiro objetivo deste ensaio é sinalizar alguns caminhos recentes no debate entre pesquisadores da religião e as canções populares. O segundo objetivo é apontar a insuficiência da abordagem tillichiana, identificando nela duas limitações: a) o conceito de cultura, que levou Tillich a privilegiar expressões artísticas de vanguarda ou aquelas identificadas com a “alta cultura” europeia, impedindo-o de esboçar qualquer aproximação significativa de expressões artísticas ligadas à chamada “Indústria cultural” ou consideradas “populares”; b) o vício metodológico que contamina a abordagem tillichiana, a saber, a valorização unilateral de um determinado “conteúdo” que se deseja encontrar, às vezes forçosamente na obra de arte. O terceiro objetivo do texto é sinalizar possíveis diálogos com outras metodologias (especialmente a semiótica e a estética da formatividade) apontando-as como importantes interlocutoras para superar os limites da abordagem de Tillich.

Palavras-chave: MPB. Cultura. Paul Tillich. Pareyson.

* Doutor em Ciências da Religião (UMESP). Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFS (Universidade Federal de Sergipe). Coordenador do Núcleo de Graduação em Ciências da Religião da UFS.

RELIGION AND MPB: A DUET IN SEARCH FOR TUNING

ABSTRACT

Although Brazilian cultural music is worldwide known, it is not common the approach to the religious phenomena by popular songs. The studies on religion and popular songs are scarce in Brazil. The first objective will path the latest debates between researches of religion and popular songs. The second will point out Tillich's insufficiency and its two limitations: a) the concept of culture, leading Tillich to privilege vanguard artistic expressions or those identified with the European "high culture", preventing him from drafting any meaningful approach to artistic expressions linked to the so called "cultural industry" or considered "popular"; b) the methodological addiction that contaminates Tillich's approach, namely the unilateral appreciation of a certain "content" ready to be found, sometimes forcibly in the artwork. The third objective of the text is to signal possible dialogues with other methodologies (especially semiotics and aesthetics of formativity) pointing them as important interlocutors to overcome the limits of Tillich's approach.

Keywords: MPB; culture; Paul Tillich. Pareyson.

Introdução

Na área de Ciências da Religião no Brasil ainda é possível contar nos dedos os estudos que elegem a Música Popular Brasileira (MPB) como fonte para a construção de um saber sobre a religiosidade popular em nosso país. Afinal, sempre pareceu mais seguro estudar as religiões a partir do que elas mesmas apresentam e oferecem – documentos institucionais, textos sagrados, discursos interpretativos ou normativos de suas lideranças, símbolos, ícones e imagens (ou sua ausência), as relações que os grupos religiosos estabelecem com a sociedade, as práticas de culto e as diferentes maneiras como a experiência religiosa é transmitida pelos fiéis. De fato, essas e outras fontes são importantes referenciais para a compreensão do fenômeno religioso. Porém, o presente ensaio esboça uma perspectiva paralela, ao eleger a MPB para essa aproximação e sob a influência da insistência de Tillich em relacionar Teologia e cultura.

Religião e MPB muitas vezes se tocam, se permeiam e se entrelaçam de modo bastante livre e sem depender da chancela institucional

de qualquer religião estabelecida. Essa relação se constitui, basicamente de dois modos: a) cooptação e utilização de canções por parte de sistemas religiosos, sobretudo quando reforçam dogmas e discursos oficiais. Nesse caso, as canções podem ser utilizadas na propaganda institucional de uma religião, absorvidas como reforço à espiritualidade pessoal, ou mesmo incorporadas aos ritos litúrgicos, como tem acontecido com canções de Roberto Carlos em missas católicas; b) crítica a discursos e práticas religiosas, desnudando contradições e incoerências das mesmas. Nesse caso, tais canções são veementemente rechaçadas por diferentes grupos religiosos. Em ensaio anterior, tive a oportunidade de verificar, por exemplo, que o imaginário em torno da figura do “diabo” na MPB, oscila entre esses dois modos – ora reafirmando discursos dogmáticos; ora reagindo a eles ou ironizando-os (CALVANI, 2010).

Essa relação ambígua entre canções populares e o mundo religioso oferece pistas para o aprofundamento teórico-reflexivo nas diferentes linhas de pesquisa que em Ciências da Religião. Para quem trabalha com Campo Religioso, canções populares agregam valiosas informações sobre religiosidade popular e as relações estabelecidas entre movimentos religiosos e outras dimensões da esfera cultural brasileira. Para os que trabalham com Fundamentos e crítica das ideias religiosas (Filosofia da Religião, Teologia, etc), a pesquisa em canções populares contribui como fonte adicional para a reflexão sobre a poderosa influência de símbolos e outros referenciais religiosos que atuam – às vezes subliminarmente, outras vezes conscientemente - no processo de composição, execução, divulgação e recepção de canções populares, bem como para o estudo das eventuais críticas e questionamentos que algumas canções dirigem a esses mesmos símbolos e referenciais.

Música, Teologia e Ciências da Religião

A música, por ser uma forma de arte que se manifesta e logo desaparece, tem seu registro fixado apenas na memória de quem a ouve, e ainda assim, de modo muito fragmentário. Obviamente, caso domine técnicas musicais, o pesquisador poderá registrar a lembrança da audição em uma partitura, anotando cuidadosamente o ritmo, compasso, linha melódica, pausas e alternâncias. Porém, isso não significa reproduzir o fenômeno auditivo. A música só se torna fenômeno quando executada.

A partitura é apenas um registro gráfico assentado em códigos previamente definidos e quase que herméticos para os que não dominam aqueles signos. A música, por sua vez, quando se oferece ao mundo, atinge a todos os envolvidos no seu raio de alcance, sem distinguir se esses conseguem ler e interpretar uma partitura.

O primeiro estudo a relacionar música e teologia de modo mais consistente foi empreendido por Agostinho, no clássico *De musica* (383/1988), que muito influenciou os posteriores desenvolvimentos da música sacra cristã. Bastante influenciado pelo neoplatonismo, Agostinho demonstra suficiente compreensão de técnicas musicais, comentando ritmo, prosódia, verso e métrica, culminando na harmonia como expressão sensível da harmonia divina. No caso das Ciências da Religião, a dificuldade de compreender a abrangência do fenômeno musical prejudicou alguns dos primeiros estudos clássicos. Durkheim (1912/1989/) no estudo sobre as religiões aborígenes propõe-se a descrever minuciosamente certos ritos por ele observados, mas despreza totalmente o poder da música que animava tais ritos. Fala apenas de “cantos” ou “danças”, “movimentos e gritos”. Rudolf Otto, por sua vez, a fim de corroborar sua tese sobre “o sagrado” (1917/2007), cita trechos de diferentes hinos religiosos, mas destaca apenas os elementos literários, também desconsiderando a música que os acompanha. Procedimento semelhante é adotado por van der Leeuw (1975) em sua volumosa *Fenomenologia da Religião*, de 1933, compilando hinos e poesias de textos sagrados de diferentes religiões e citando-os à exaustão, mas sem refletir sobre a musicalidade de cada um.

Aproximações entre música popular e estudos de religião começaram a surgir nos Estados Unidos no final dos anos sessenta e meados dos anos setenta do século XX. A iniciativa partiu de teólogos interessados em tematizar direitos humanos, como James Cone (1972), denunciando o menosprezo da “alta cultura” para com os *spirituals* e *blues*, e afirmando a importância desses estilos para a identidade e autoestima de comunidades afroamericanas. Alguns anos mais tarde, Cone recheia seu livro sobre teologia negra com citações dessas canções, destacando que o impacto das mesmas ultrapassa o campo das comunidades religiosas afroamericanas, atingindo toda a cultura estado-unidense. (CONE, 1985).

Em outros contextos, a aproximação entre estudos de religião e canções populares só alcançou maior visibilidade nos últimos anos. O Departamento de Estudos de Religião da Universidade de Toronto publica anualmente três números do *Journal of Religion and Popular Culture*, com temas variados - cinema, quadrinhos, animações e, música pop, divulgando pesquisas que variam de Bob Dylan a Madonna, de U2 a Bob Marley. Na Inglaterra, as pesquisas sobre religião e música popular foram enriquecidas ultimamente por Rupert Til (2010), enquanto nos Estados Unidos, o periódico *Popular Music and Society* publicou atualizada avaliação crítica das mais recentes pesquisas (MOBERG, 2012). Em 2006, o *Journal for the Scientific Study of Religion* organizou um Fórum sobre Religião, Música Popular e Globalização. Na Suécia, o tema tem sido estimulado por Ola Sigurdson, professor de Estudos de Religião e Teologia Sistemática do Departamento de Literatura e Religião da Universidade de Göteborg¹. Dentre seus estudos, um artigo sobre música pop e a questão de Deus está disponível em português, publicado na edição nacional da Revista *Concilium* (SIGURDSON, 2001). Na Europa, um dos **últimos** trabalhos é uma volumosa coletânea com pesquisas diversas sobre Religião e Música Popular naquele continente (BOSSIUS T., HAGER, A. & HARRIS, K. 2011).

No Brasil, a aproximação entre ciências da religião e MPB tem sido tímida e, tal como em outros países, a iniciativa também partiu de setores da teologia. Jaci Maraschin esboçou ainda nos anos setenta, uma pesquisa sobre “Jesus Cristo na Música Popular Brasileira” (1974), mas não deu prosseguimento ao projeto. Na década de noventa surgiu entre integrantes do Grupo de Pesquisas Paul Tillich, da Universidade Metodista de São Paulo, um interesse mais focalizado na tematização da MPB, resultando em dissertações e teses, algumas publicadas no mercado editorial brasileiro. Na Escola Superior de Teologia foi defendida uma dissertação de mestrado sobre fé e religiosidade popular na obra de Gilberto Gil à luz da teologia da cultura de Tillich (SANTOS, 2004). A religiosidade em Gilberto Gil foi, também, objeto de artigo acadêmico na Revista Brasileira de Estudos da Canção (SORROCE, D. e SOUZA, A., 2012).

¹ Home page - <http://lir.gu.se/english/aboutus/staff?languageId=100001&userId=xsigol&userName=Ola+Sigurdson>.

Os mecanismos de busca em revistas acadêmicas da área de Ciências da Religião no Brasil revelam a grande dificuldade ainda existente em tematizar religião a partir das canções populares. Palavras-chave como “MPB”, “canção” ou “música” trazem resultados frustrantes ao pesquisador. A revista *Correlatio*, por servir à pesquisa do pensamento de Tillich no Brasil, traz um número maior de incidências. Além de ensaios da autoria do autor deste texto, identificamos artigos sobre a poética de Belchior, Cartola e a dupla Sá e Guarabira, listados nas notas bibliográficas deste texto. Na REVER (Revista de Estudos de Religião da PUC-SP), localizamos um artigo de Carlos Caldas (2006), tematizando o messianismo em Alceu Valença e Caetano Veloso. Nesse caso, a opção de Caldas foi a de abordar as canções não a partir de Tillich, mas dos conceitos de “*rastros do sagrado*” (Derrida) e “referencialidade” (Calvin Seerveld).

Em todos esses textos percebe-se a insuficiência do referencial tillichiano para a análise de canções populares, evidenciando a necessidade da superação de seus limites. Tillich pode até ser um ponto-de-partida, mas a pesquisa e a reflexão teórica, invariavelmente, em algum momento, nos afastam dele, pois os conceitos de cultura ou de obra de arte com os quais Tillich trabalha não apresentam muita abertura para a abordagem de canções populares. Um dos motivos para isso se encontra na proximidade teórica e afetiva de Tillich mantinha com a Teoria Crítica, formulada pelo grupo de intelectuais que ficou conhecido como “Escola de Frankfurt”.

Cultura popular e cultura de massas - conceitos ausentes em Tillich

Durante muito tempo a religiosidade popular foi considerada por teólogos comprometidos com a dogmática oficial das igrejas, como um amálgama de fé, uma espécie de superstição, própria de mentes incultas ou não suficientemente educadas pela teologia oficial. Esse preconceito tem diminuído com o tempo, e aos poucos surgem artigos ou livros interessados na religiosidade presente na literatura de cordel, nos enredos de carnaval ou no cinema nacional. Mas o interesse por canções populares ou pela MPB ainda é escasso, talvez por falta de uma fundamentação teórica mais consistente a respeito desse fenômeno.

Porém, para essa aproximação, Tillich não é um bom auxílio. Seu conceito de “cultura” é um tanto limitado e elitista para ser aplicado ao contexto brasileiro. As palavras “cultura” e “popular”, para Tillich, não se combinam, e nunca aparecem juntas. Tillich cresceu em um ambiente marcado pelo *Kulturprotestantismus*, que sob a influência romântica, procurava moldar a cultura alemã aos valores da burguesia protestante, o que incluía o refinamento dos costumes, a supressão das teologias fundamentadas na experiência (misticismo e pietismo), o apoio ao sistema político vigente e a valorização das criações artísticas que apontassem para o que se considerava enobrecimento das faculdades humanas.

Segundo Norbert Elias (1978), o termo *Kultur* se estabeleceu no vocabulário alemão ainda no século XVIII, a partir de sua utilização por intelectuais burgueses alijados dos círculos aristocráticos e que também desejavam se diferenciar daquilo que consideravam “barbárie”. Desse modo, o conceito de *Kultur* não implicava em valorização das manifestações populares. Na palestra-programática de 1919, Tillich utiliza o termo *Kultur*, direcionando sua análise religiosa não para o que hoje chamamos “cultura popular”, mas para as criações culturais de escritores famosos, filósofos de renome e pintores reconhecidos. A cultura popular não tem espaço em seu quadro de análise, nem mesmo nos textos em que discute a situação do proletariado (TILLICH, 1931/1992).

Kelton Cobb (1996) lamentou o fato de Tillich não ter dado maior atenção a um aspecto do método de Ernst Troeltsch. Embora declarasse ter sido muito influenciado pelas ideias de Troeltsch (TILLICH, 1996, p. 217) e ter dedicado o livro de 1923 (*Das System der Wissenschaften*) à sua memória, Tillich modificou o método de Troeltsch substituindo uma de suas preocupações (a valorização dos mitos e símbolos que atuam poderosamente nos subterrâneos da cultura popular) por uma abordagem ontológica. Troeltsch, a despeito de seu europeísmo, sempre alertou para a necessidade de se remover a filosofia e as artes clássicas de sua posição privilegiada enquanto expressões mais lúcidas do espírito humano, insistindo na importância dos mitos subjacentes à vida, e que estariam expressos de maneira mais imediata e poderosa nos movimentos populares. Nos escritos dos anos vinte, Tillich manteve os três momentos principais da metodologia de Troeltsch: a) elaborar uma reconstrução sócio-histórica das ideias espirituais que deram consistência ao passado;

b) ordenar tipologicamente as mesmas; c) construir normas capazes de avaliar e reanimar a estruturas e instituições da cultura contemporânea. Em linhas gerais, é a mesma sequência que Tillich apresenta na palestra de 1919: a) discernir o sentido religioso das criações culturais; b) classificá-las tipologicamente segundo a substância religiosa nelas realizada; c) sistematizar normas religiosas concretas da cultura. Essa é também a mesma sequência utilizada no “Sistema das ciências” de 1923.

A diferença fundamental reside no fato de que, já no primeiro procedimento metodológico, Tillich desloca o enfoque sociológico de Troeltsch, substituindo-o por uma análise abstrata ausente em Troelstsch. A consequência é que Tillich passa a valorizar aquilo que, já no seu tempo, era considerado “kultur” – as produções artísticas consideradas mais “aperfeiçoadas” e que contavam com a legitimidade do “mundo da arte” de seu tempo. Há em Tillich um claro prejuízo do popular.

É certo que nos escritos de maturidade, sua definição de cultura se torna mais abrangente, tratando-se “da criação de um universo de sentido em teoria e práxis” (TILLICH, 2005, p. 552), ou “a autocriatividade da vida sob a dimensão do espírito” (*Id*, p. 830), ou ainda “a totalidade da auto-interpretação criativa do homem” (*Id*, p. 22). Contudo, na prática, a “auto-interpretação criativa” privilegiada por Tillich sempre é aquela oriunda das elites ou das vanguardas artísticas. Nesse ponto é necessário desenvolver uma hermenêutica da suspeita no próprio método tillichiano, o que nos leva a considerar suas afinidades com a Escola de Frankfurt.

Tillich e a Escola de Frankfurt

Ênio Muller (2003) demonstrou com bastante detalhismo as afinidades de Tillich com Adorno, Horkheimer, Leo Lowenthal e os demais teóricos da Escola de Frankfurt. Tillich foi um dos principais responsáveis pela nomeação de Horkheimer como diretor do Instituto de Pesquisas Sociais em 1930 e também foi orientador de Adorno em sua tese sobre a estética de Kierkegaard. Além disso, Tillich e Adorno compartilhavam da mesma admiração pelo expressionismo. Conforme Jay, “se havia algum movimento modernista que resumia a concepção adorniana de uma vanguarda crítica, tratava-se do expressionismo” (JAY, 1981, p. 118). Para ambos, o elemento que fazia do expressio-

nismo a forma mais legítima de arte era sua fidelidade ao sofrimento do homem moderno.

Os teóricos da escola de Frankfurt sustentaram durante muito tempo o conceito benjaminiano de “aura” (BENJAMIN, 1994/1935), uma espécie de singularidade que supostamente envolvia uma obra de arte, garantindo-lhe autenticidade e tornando possível reconhecê-la como arte. Essa hipotética “aura” teria sido destruída pela reprodução técnica das obras de arte, incapazes de manter esse “halo” de singularidade. A reprodução em série de obra de arte ou mesmo da música retiraria essa “aura” promovendo o controle social da burguesia sobre as classes populares, anestesiando-as com superficialidades que apenas satisfazem artificialmente suas necessidades sentimentais sem, contudo, oferecer-lhes “cultura” capaz de mobilizar qualquer reflexão crítica. É evidente aí a persistência de certa nostalgia da arte europeia considerada “clássica”, pois a aura não é mais que o valor estético atribuído a uma obra pelo seu restrito grupo de apreciadores.

Ainda assim, Benjamin vislumbrava certas possibilidades críticas na reprodução técnica de obras de arte, enquanto Adorno via na perda da “aura” apenas uma conotação negativa – a padronização de uma pseudoarte. Para ele, a indústria cultural transformava a arte em mercadoria, retirando sua especificidade artística e transformando a obra em valor de troca. Desse modo, a obra de arte deixa de ser expressão da genialidade, do sofrimento e da angústia de seu criador, para ser um bem de consumo coletivo, destinado, desde o início, à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não por seu valor estético ou filosófico. A pseudo-arte padronizada teria função opíaca, ocupando o tempo do lazer do operário e do trabalhador assalariado, oferecendo diversão passageira e criando a ilusão de que a felicidade já está concretizada no presente. Essa visão é muito evidente, por exemplo, em “*On Popular Music*” (1941/1986), famoso artigo no qual Adorno atribui à indústria cultural a capacidade de manipular psicologicamente as massas através da música, provocando uma espécie de catarse improdutiva e desviando as reservas de energia que poderiam ser empregadas na transformação social. Semelhantemente, Horkheimer (1941/1985), no influente ensaio “*Art and Mass Culture*”, argumenta que a arte genuína tem uma dimensão utópica e preserva a utopia que

evaporou da religião. A vanguarda artística é investida, assim, de um poder profético, utópico e revolucionário.

Os teóricos da Escola de Frankfurt aliaram o conceito alemão de *Kultur* à crítica marxista dos meios de comunicação e da cultura de massa surgida após a Revolução Industrial, acarretando em deliberada recusa a reconhecer qualquer valor artístico na indústria cultural ou nas manifestações populares. De modo geral, mantiveram distanciamento e desconfianças para com a cultura de massas, principalmente aquela que, na América do Norte veio a ser conhecida como “kitsch”². Tillich os acompanhou muito de perto, criticando, por exemplo a pintura *Cristo no Getsêmani* de Hoffmann por seu “efeito anestesiante” (TILLICH, 1987, p. 96), selecionando para suas análises, pinturas expressionistas, (algumas totalmente desconhecidas do grande público), e apenas muito tardiamente reconheceu que poderia haver algo de positivo e relevante no *jazz* ou no cinema. Essas expressões novas na época de Tillich e de seus companheiros estariam envoltas por um “véu tecnológico” (Adorno) que ocultaria o poder das classes que dominam economicamente a sociedade. O *jazz*, por exemplo, utilizava novos instrumentos como o saxofone e a bateria. Tempos mais tarde, teclados, guitarras e contrabaixos elétricos se tornaram indispensáveis à *música pop*. Quanto ao cinema, dependia inteiramente de máquinas, as musas da burguesia. Essas novas expressões da criatividade humana foram totalmente desprezadas por Tillich e seus companheiros.

Contudo, no final do século XX a própria Teoria Crítica tornou-se passível de crítica. John Fiske, por exemplo, argumenta que a Teoria Crítica falhou em compreender a dinâmica real daquilo que é produzido pela indústria cultural ou pela cultura de massas, presumindo serem essas, tão somente, instrumentos de alienação. Contrariamente, Fiske defende que os produtos da cultura de massa devem ser analisados da perspectiva de seus receptores e do modo como esses retrabalham es-

² Não há uma tradução específica para o termo “kitsch”. Em geral, ele abarca produções culturais (objetos, canções, poesias, etc) consideradas de mau gosto. No Brasil, o termo mais correlato ao *kitsch* seria “brega”, gíria inicialmente utilizada para desqualificar roupas ou estilos oriundos da cultura popular, bem como canções com chavões ou rimas fáceis e óbvias e que oscilam entre o sentimentalismo extremo, o exagero e a sátira. Para uma abordagem inicial desse conceito na MPB, ver KHALIL, Lucas. “O estilo brega como construção histórico-discursiva na música brasileira” *Nome – Revista de Letras*, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 22-37, jan.-jun. 2013.

ses produtos. Em suma, o “povo”, de fato, não os produz diretamente; apenas os consome; mas nem sempre os consome da forma como a indústria cultural deseja; antes os transforma e os resignifica, tal como acontece com as doutrinas eclesiásticas. Portanto, a interpretação não pode se fixar apenas nos produtos da indústria cultural, mas também no modo como essas produções são recebidas e reinterpretadas (FISKE, 1989). Fenômeno semelhante acontece com as doutrinas religiosas. Os dogmas cristãos, cuidadosamente detalhados por teólogos, nem sempre são recebidos pela religiosidade popular do mesmo modo como os teólogos desejariam. Fiske também critica o complexo de gênio que acompanha as vanguardas artísticas, fazendo-as desprezar a singeleza e simplicidade das culturas populares (FISKE, 1991). O compromisso de Tillich e dos teóricos de Frankfurt com as vanguardas fez com que sua análise cultural fosse contaminada pela posição de superioridade por eles adotada – toda cultura de massas foi por eles condenada a partir de um trono típico de intelectuais de origem burguesa educados na tradição clássica europeia.

Indústria cultural e cultura média

Além disso, é necessário ponderar que, aquilo que hoje se considera “indústria cultural”, foi durante a Idade Média e até o Renascimento, espaço de domínio da Igreja. No pós-renascimento, esse campo passou a ser ocupado por mecenas oriundos da aristocracia europeia. Em suma, anacronicamente falando, o financiamento à produção artística e a determinação de temas foi durante muito tempo privilégio de outro tipo de “indústria”: primeiro a eclesiástica, depois a aristocrática.

Umberto Eco foi um dos principais teóricos a perceber, ainda nos anos sessenta, as mudanças radicais procedentes da popularização do rádio, da televisão e da *Pop Art* na cultura ocidental, e que tentou compreender a situação evitando dois extremos – o daqueles que repugnavam a cultura de massa (os “apocalípticos” que viam com desespero o desmoronamento de um padrão cultural) e o daqueles que saudavam efusiva e ingenuamente as mudanças (os “integrados”). Enquanto os integrados tendem a perder sua consciência crítica, assumindo uma posição de passividade e inércia, os apocalípticos consolam-se denunciando a negatividade dessa cultura e refugiando-se em uma espécie

de “comunidade estética” que seria o último refúgio dos guardiões das “verdadeiras” tradições culturais. Eco critica ambas as posições por não conseguirem perceber com clareza que a cultura de massas enquanto configuração sociocultural forjada pela sociedade contemporânea dentro de seu processo histórico é *nossa* cultura, e propõe um enfrentamento honesto da situação através da participação na nova configuração social a fim de compreender melhor sua novidade:

o objeto será entendido não mais como algo a ser absolutamente negado, mas como algo que ainda traz vestígios do fim humano para o qual nós o produzimos - e uma vez entendido nesses termos, juntamente com os termos negativos também presentes na situação, então poderemos sentir-nos livres em relação a ele. (...) Mas é absolutamente necessário que, de início, o objeto não seja sentido como inimigo e estranho, porque *o objeto somos nós, refletidos numa obra nossa*, que leva a nossa marca, e conhecê-lo perfeitamente significa conhecer o homem que somos (ECO, 1991, p. 239, *grifos meus*).

Desse modo, Umberto Eco alerta para a necessidade de reconhecer que os produtos da indústria cultural espelham a *nossa* cultura, com tudo o que somos e o que desejamos no presente. Ele mesmo desenvolveu belíssima análise sobre a música de Rita Pavone, popular cantora romântica italiana dos anos sessenta, e em vários de seus artigos privilegiou fenômenos modernos como a Disneylândia e as histórias em quadrinhos, associados com a “cultura de massa” ou com o que alguns denominam “cultura média” ou “*midcult*”, produtos que oscilam entre o “refinado” e o “massificado”. (ECO, 1985).

O conceito de “cultura média” não chegou a se afirmar academicamente, mas seus defensores o utilizam para qualificar produções artísticas que habitam um espaço intermediário entre as obras consideradas de “alta cultura” (a música erudita, por exemplo, com suas técnicas de composição e as exigências de interpretação geralmente por orquestras ou cantores líricos), e aquelas identificadas como “cultura popular”. No campo da produção musical esse conceito compreendia as canções veiculadas pela indústria fonográfica em seus diversos estilos (MPB, pop-music, blues, rock, country music, etc). No Brasil, por falta de melhor terminologia, o rótulo “MPB” funciona como um grande guarda-chuva que abriga diferentes estilos de canções que se

enquadrariam no conceito de “cultura média”. José Paulo Paes (1987) observou que nos anos cinquenta, uma enquete entre intelectuais brasileiros da época (professores universitários, críticos de arte, etc) revelou nítidas preferências pela música erudita e julgamentos bastante áspers para com as canções populares, mas que o mesmo já não acontecia nos anos oitenta, devido ao fato de que a nova geração de intelectuais se formou a partir dos turbulentos anos sessenta e setenta, ouvindo Bob Dylan, as canções de protesto e as canções tropicalistas e tiveram a oportunidade de verificar a seriedade e o zelo de muitos compositores para com a qualidade estética de suas obras. Conforme Paes,

A atual MPB continua historicamente o impulso da bossa-nova, cujas impregnações jazzísticas são bem conhecidas. E o jazz, por força do progressivo refinamento de seus executantes preocupados em renová-lo acabou por ficar a meio caminho da música erudita. Guardadas as distâncias, algo parecido vem ocorrendo com a vertente mais inventiva da MPB, a qual, pelo apuro literário de suas letras tanto quanto por suas inovações harmônicas - acabou por fazer com que a MPB fosse um produto cultural mais palatável ao gosto dos intelectuais (PAES, 1987, p. 124).

O debate sobre o conceito de “cultura média” está longe de terminar, e este não é o espaço para aprofundá-lo. Interessa-nos apenas sustentar o seguinte argumento: a MPB é uma preciosa fonte ainda não explorada para se compreender certos aspectos da religiosidade de algumas camadas e setores da sociedade. Em muitas canções da MPB são evidentes a presença de expressões típicas do vocabulário religioso (“fé”, “Deus”, “oração/reza”), símbolos (“cruz”), conceitos teológicos (martírio, sacrifício, a relação entre sofrimento e fé, a teodiceia, a esperança religiosa) observações sobre a religiosidade popular (ver as canções “Procissão” e “Xote” de Gilberto Gil, p. ex). A MPB também oferece vasto material para analisar resquícios de uma religiosidade difusa, ainda presentes nas composições de artistas que, deliberadamente se afastaram de qualquer vínculo com religiões organizadas.

Aqueles que trabalham com referenciais tillichianos continuam a reafirmar o potencial analítico da metalogia dos anos vinte ou do posterior método da correlação, não se furtando, eventualmente, a propor-lhe correções e ajustes. A dificuldade de se relacionar “Tillich e MPB” reside muito mais no vício ao qual Tillich nos conduz se permitirmos

que ele nos pegue pela mão e nos conduza para o que ele mesmo reconhece como arte ou produção cultural genuína.

Música e poesia entrelaçadas na formatividade da canção – qualificando o objeto

O segundo desafio para quem adota a MPB como fonte para reflexões teóricas é muito mais grave, por implicar na descaracterização do objeto por parte do método adotado pelo pesquisador. Um método, seja qual for, não pode interferir no objeto de estudo, alterando-o ou modificando-o. O objeto de estudo deve permanecer o mesmo. Ele estará sempre ali. A escolha de um método diz mais respeito às intenções que um pesquisador estabelece com seu objeto de estudo. O problema central para quem trabalha com referenciais tillichianos é o desequilíbrio gerado pela falta de atenção ao privilegiar o conteúdo em detrimento da forma. O risco dessa perspectiva é subordinar insistentemente a obra de arte a dizer o que se espera, previamente, que ela diga ou revele. No caso da análise de canções de MPB, a consequência é dar atenção apenas à poética e à letra, desprezando a musicalidade e separando agressivamente, dois elementos que, uma vez dissociados, prejudicam a interpretação ao cindir o que é uma unidade. Tal mutilação representa exatamente a decomposição de uma composição, ou seja, de uma estrutura que se torna irreconhecível sem os elementos que a fazem ser o que é.

Utilizamos deliberadamente no decorrer deste texto, o termo “canção”, uma vez que o mesmo faz mais justiça a uma expressão artística que é uma, por unir poesia e música. Por isso há quem defenda até mesmo uma “cantologia” (HIRSCHI, 2013), enquanto outros (GALINDO, 2006; ROCHA JÚNIOR, 2007; AGUIAR, 2013) recuperam o conceito grego de *mousikê* tal como aparece, por exemplo, em *A República*, de Platão. O que conhecemos hoje por “canção” é uma obra que dá continuidade a esse conceito grego, aos hinos sacros e às canções de trovadores medievais. Paul Zumthor demonstrou no estudo sobre bardos e trovadores medievais, que, naquela época, “canto e rítmica” ou canto e poesia estavam absolutamente implicados, sendo impossível destacar um elemento sem compreender o outro (ZUMTHOR, 2001). A separação rígida entre letra e música acontece após o Renascimento,

quando artistas se especializam em uma ou outra área. O aparecimento da imprensa favorece a publicação de poesias sem música e, por outro lado, alguns músicos passam a se dedicar ao refinamento de técnicas de composição para diversos instrumentos, beneficiando o surgimento das músicas de câmara e, posteriormente, das grandes orquestras. Ainda assim, as canções continuaram a ser compostas, principalmente para árias de ópera ou peças sacras e hinos religiosos, sobrevivendo nas *lieder* de Schubert e mesmo em Wagner. Em todas essas obras, um texto está atrelado a uma música e vice-versa.

Esse fator tem sido frequentemente desconsiderado na análise de canções da MPB. Contudo, é uma questão de fundamental importância metodológica. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não apenas para ser lido ou recitado, deve ser estudado na forma como foi concebido. No gênero “canção”, letra, melodia e harmonia se mesclam em uma relação dinâmica de significados verbais e efeitos linguísticos conduzidos por um ritmo particular. Por isso, analisar apenas a “letra” de uma canção significa empobrecê-la, visto que, em muitos casos, a melodia pode alterar o significado da letra mediante flexões vocais, onomatopeias, entonações, pausas, prolongamento de sílabas, pronúncias que forcem rimas ou refrões que sugerem ao ouvinte significados que dificilmente seriam percebidos na consideração isolada da letra.

Recursos musicais dessa natureza foram muito utilizados para driblar a censura nos anos setenta, tal como na canção “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil), com suas estrofes que descrevem alguém levado ao desespero em virtude do silêncio imposto por um sujeito anônimo, e o refrão extraído das narrativas da paixão de Cristo. A letra - “Pai, afasta de mim esse cálice” - dificilmente seria censurada, mas o que a diferencia é o modo como se entoa o substantivo “cálice” transformando-o no imperativo do verbo “calar” – “Pai, afasta de mim esse cale-se!”. Por isso Tatit, adverte: “A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circunstante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redundaria, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical” (TATIT, 1994,

p. 237). Lima Júnior reitera as palavras de Tatit ao reclamar de análises centradas unicamente na letra, em que o apelo à racionalidade se avoluma em detrimento da sensibilidade:

Nem preciso argumentar em favor da importância da letra numa música popular. Isso é mais do que sabido. O que insisto em apontar é essa nossa (no que me incluo) lamentável e prejudicial desconsideração e desinformação sobre as funções estritamente musicais. Talvez até mesmo na maioria daquilo que a gente canta, a dimensão e a disposição do texto literário ficam condicionadas à frase melódica ou rítmica. Um dos exemplos de que mais gosto dessa relação melodia/letra aparece em Beatriz (de Edu Lobo e Chico Buarque). Dentre outras preciosidades, a nota mais aguda coincide com a palavra céu e a mais grave, com chão. (LIMA JÚNIOR, 1996, p. 43)

Essa preocupação metodológica esteve presente em grande parte de meu primeiro texto sobre esse tema (CALVANI, 1998), embora não com a ênfase merecida, mas é absolutamente pertinente para quem deseja explorar as relações entre religião e MPB. Ela é devedora do modelo de análise desenvolvido por Luiz Tatit com base na semiótica de Greimas. Tatit, em sua tese de livre-docência, analisa canções populares brasileiras, a partir de duas categorias de expressão musical: a tessitura (relacionada à altura, que pode ser concentrada em durações curtas ou longas) e o “andamento” (relacionado à duração – acelerado ou desacelerado) propondo a seguinte tipologia:

Canções passionalizadas – seu andamento é desacelerado, enquanto a tessitura é expandida, com grandes curvas melódicas e prolongamento de vogais que desaceleram a melodia. Popularmente falando, seriam canções com andamento mais lento. Conforme Tatit, “ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura. Chamo a esse processo passionalização” (TATIT, 1996, p. 22). As letras geralmente destacam sentimentos como angústia, insatisfação, medo, precariedade, insuficiência, insignificância, favorecendo uma audição reflexiva e introspectiva - “a passionalização é este tempo de espera ou de lembrança (...) essa du-

ração que permite o sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com seu objeto em conjunção à distância com o valor do objeto”. (TATIT, 1996, p. 99);

Canções tematizadas – são aquelas nas quais ocorre o processo inverso. Com andamento acelerado e tessitura concentrada, produz um andamento melódico mais veloz, no qual se destacam as consoantes. Conforme Tatit, “a tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos” (TATIT, 1996, p. 22);

Canções figurativas – aquelas nas quais a melodia submete-se às inflexões da fala, e a letra estabelece a presença dos interlocutores pessoais (eu-tu, eles, nós); categorias temporais (passado, presente e futuro) e categorias espaciais (loais geográficos, casas, quartos, etc.) que determinam o momento presente da enunciação. Tatit denomina esse processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto como figurativização por “sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 1996, p.21).

Esse modelo compreende letra e melodia como equivalentes em uma só e mesma estrutura, tornando perigosa e irresponsável a tentativa de separar rigidamente o conteúdo e a forma. Assim, nas canções tematizadas, as letras, na maioria dos casos, afirmam estados de satisfação, alegria, prazer, bem-estar, euforia, etc (tal como Gonzaguinha cantando “a vida é bonita e é bonita...”), em formas musicais correspondentes. Em canções passionalizadas, letra e melodia também se combinam, evocando momentos reflexivos como desabafos de tensões e angústias, “como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes” (TATIT, 2003, p. 9). É a relação forma-conteúdo mais utilizada em canções que tematizam o amor, a saudade ou a dor-de-cotovelo. Nas canções figurativas, por sua vez, melodia e letra remetem às mais diversas situações cotidianas, às vezes simplesmente descrevendo-as ou dialogando interpretativamente com as mesmas em ritmos coerentes com cada tema específico. É o caso, por exemplo, de “Procissão” (Gilberto Gil). Tal

tipologia, porém, não é rígida, pois a liberdade artística muitas vezes combina dois ou mais elementos em uma mesma canção.

Outro aspecto frequentemente desconsiderado é a relação entre melodia e prosódia. Toda melodia é também um texto, não sendo possível desprezar a afinidade estrutural entre o verbal (*logos*) e o musical (*melos*). Werney adverte para a importância de se compreender minimamente o modo como a prosódia equilibra a tensão entre palavra e música em uma canção. “(...) o compositor convive dialeticamente com os dois ofícios: a composição das estruturas melódicas e a composição da palavra. Trata-se de um combate entre *melos* e *logos* – combate este existente desde a Grécia Antiga, quando ainda nem mesmo havia uma distinção clara entre poesia e música” (WERNEY, 2009, p. 7). Desse modo, na canção atuam, simultaneamente, e de modo bastante complexo, duas expressões artísticas: a música *stricto sensu* e um texto poético, nenhum dos dois exercendo função subalterna, e proporcionando um resultado final que exige coesão rítmica, harmônica, lírica e prosódica.

A canção *Batmakumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso é um exemplo adequado dessa íntima relação entre letra e melodia. No álbum em que foi lançada, “Tropicália ou Panis et Circenses”, bem como na página oficial de Gil na internet³, a canção assim se apresenta:

Batmakumbayêyê batmakumbaobá
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumba
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat

³ Site oficial do compositor 0 http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=142&letra (Acesso em 17 abril 2014)

Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêyê
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batmakumba
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumbaobá

Composta no auge do Tropicalismo e gravada no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*, a canção reúne diversos elementos que temperavam as polêmicas sobre o que significaria MPB. Radicalizando a antropofagia de Oswald de Andrade, o Tropicalismo procurava se afirmar contra o policiamento dos que pretendiam determinar os rumos da MPB, e que não admitiam influências estrangeiras nas composições, principalmente ritmos, instrumentos eletrônicos e expressões em inglês. A simples audição da canção, desacompanhada da forma na qual a letra foi composta (poesia concretista), dificilmente fará o ouvinte que a escuta pela primeira vez, perceber os intrincados signos que se movem embalados por um ritmo que mescla influências do rock, da jovem guarda (iê-iê-iê), de personagens de histórias em quadrinhos norte-americanas (Batman) e do candomblé. Os compositores combinam todos esses elementos ressaltando o caráter sincrético da cultura brasileira e sua capacidade de absorver e processar o novo ou o estrangeiro, sem grandes dramas, dando-lhe outra forma e outros sentidos. A canção também remete à experiência religiosa, marcadamente sincrética em nosso país. A canção, aliás, é uma típica combinação de “canção tematizada” com seu ritmo rápido (andamento acelerado) e tessitura concentrada (muitas consoantes) e “canção figurativa”, em virtude da quantidade de imagens que sugere. Além disso, Gil e Caetano são ca-

prichosos na produção de neologismos e no modo como desdobram ou expandem palavras.

A complexidade estética de *Batmakumba* sustenta-se em associações nada usuais para a época.⁴ Mistura acordes de guitarra em ritmo de rock, contraponto de candomblé e referências culturais estrangeiras – Batman, os quadrinhos e, por extensão, a indústria cultural e a jovem guarda. No centro para onde a letra conflui e posteriormente se irradia está a palavra “bá”, que abrevia carinhosamente a palavra ioruba “Babá” (pai), de onde vem “babalorixá” (pai de santo). “Obá”, na primeira e na última frase (como que abrindo e fechando a canção) foi a primeira mulher de Xangô, conforme a tradição do candomblé. O termo “bat” é sempre apoiado pela batida dos tambores, evocando rituais afro. A influência anglo-americana aparece não apenas no ritmo e nos instrumentos eletrônicos, mas também nas palavras “bat” e “Batman”. A repetição frequente de “iê-iê” evoca as desprezíveis canções da jovem-guarda, muito combatidas na época pelas esquerdas que criaram o termo pejorativo “iê-iê-iê”. Sobre essa canção, Gil comenta:

O Oswald (*de Andrade*) estava muito presente na época. Nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia: Batmakumba é de inspiração oswaldiana. É concretista – na ligação das palavras e na construção visual do k como uma marca (...) Não é só uma canção. É uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (GIL, 1996, p. 98).

Para quem trabalha com religião e MPB, o mais importante em termos metodológicos, é lembrar que canções não são apenas “letras”. Canções são obras complexas que obedecem a leis e regras próprias de composição (prosódia, ostinatos, cromatismo, modulações, métrica, etc.) que não podem ser desconsideradas no momento da análise.

Afinando vozes – ensaios para novos arranjos

A pesquisa em ciências da religião se desenvolve e se fortalece de várias maneiras. Tradicionalmente, privilegia-se o que é mais evidente – as religiões em sua configuração concreta e institucional. Essa orientação

⁴ Para audição e visualização da canção no *youtube*, recomendamos o seguinte link - <https://www.youtube.com/watch?v=pObbaUIqIQU> . (Acesso em 17 abril 2014).

é de inestimável valor, pois a partir dela, encontramos símbolos que se desdobram em outras expressões da criatividade humana que atuam fora do âmbito das instituições, mas que guardam resíduos daquela experiência. Uma dessas expressões é a canção popular, principalmente aquela na qual emergem temas religiosos. A perspectiva tillichiana, ao privilegiar a busca de um conteúdo direto (preferencialmente explícito na letra ou, pelo menos “intuído” pelo pesquisador), diminui a importância da forma. Nesse caso, o método tillichiano necessita ser revisto e atualizado.

Uma possibilidade para superar essa limitação é a teoria da formatividade de Luigi Pareyson, mestre de Vattimo e Umberto Eco, sobretudo por sua insistência no princípio da coincidência entre espiritualidade e fisicidade na obra de arte. Pareyson enfrenta o antigo dilema entre priorizar o conteúdo (como faz Tillich) ou a forma (como fazem os formalistas) lembrando que “problemas técnicos e conteúdos espirituais se invocam mutuamente. (...) Desta sorte, certas possibilidades expressivas e certos conteúdos espirituais nascem no preciso momento em que no desenvolvimento da linguagem e da técnica se apresentam certos aspectos formais e certas possibilidades estilísticas” (PAREYSON, 1993, p. 129-130). Desse modo, para além do debate entre conteudismo e formalismo, Pareyson defende que a obra de arte é um organismo dotado de legalidade interna que, em seu processo formativo, se impõe ao artista, intrincando ambos em uma relação de formatividade e mútua transformação;

a matéria artística tem sempre tendências, exigências e vontade própria que o artista não pode violar, mas antes dirigir e desenvolver no sentido intencionado pela vontade formativa que só nela foi capaz de tomar corpo, e as capacidades espirituais do ator se incluem nesse caso na “atividade” da matéria (PAREYSON, 1993, p. 252).

Ao defender a inseparabilidade entre forma e do conteúdo, sem apartar aquilo que o processo criativo (artista e obra) produziu, Pareyson oferece uma abordagem mais adequada de expressões artísticas como as canções populares. Nelas, obra e artista coincidem, inexistindo sentidos espirituais separados da forma ou da fisicidade da obra. A obra é um todo, que ao concretizar-se enquanto arte, fala dela mesma, do seu criador, do estilo ao qual está atrelada, fala de seu tempo e do contexto

em que surgiu, e que convida potenciais receptores a interagir na trama da formatividade, participando também de seu processo criativo sempre aberto. Assim, por mais que o caráter de abertura permita múltiplas interpretações, esse processo não pode ser conduzido tão somente pela intencionalidade do intérprete (como faz Tillich), mas por regras ditadas pelo próprio processo de formatividade.

Um exemplo aproximado do que Pareyson considera “formatividade” pode ser identificado em duas entrevistas de Chico Buarque em épocas diferentes. Na primeira, para o antigo jornal *Pasquim*, o compositor dizia “estão querendo publicar um livro com minhas letras, e eu estou resistindo. Não acho que sejam poemas. Para mim a letra e a música são juntas, vão juntas; (...) a letra não pode ser separada da música. Ouvi agora no dentista uma música minha tocada só instrumentalmente em FM. Não acho legal.” O entrevistador – Ivan Lessa – insistiu dizendo “Mas tem umas letras que são poesias, apenas pela inversão, pelo malabarismo, pela riqueza” (e citou um longo trecho de “Com açúcar, com afeto”). Chico interrompeu dizendo: “Prefiro ouvir com a música. Publicar uma letra é metade do meu trabalho. É um negócio filmado a cores e exibido em preto e branco” (Buarque *apud* SOUZA, 1976, p. 17). Duas décadas depois, em outra entrevista o compositor insistia:

Sei que é difícil falar do disco. Até para mim é difícil. Em jornal, crítico de música geralmente é crítico de letra. É compreensível que seja assim --a letra vai impressa, o crítico destaca este ou aquele trecho... funciona assim. Eu cada vez mais dou importância à música e tenho vontade de dizer: “Olha, só fiz essa letra porque essa música pedia. Isso não é poesia, é canção”. Enfim, fico um pouquinho chateado com essas coisas, mas sei que é difícil mesmo. Como é que vai imprimir uma partitura no jornal e explicar aos leitores? Não dá, eu sei. (BUARQUE, 2006, p.4).

Por outro lado, Pareyson também não despreza a sensibilidade do intérprete, aproximando-se de Tillich naquilo que ele designava “intuição participativa”. Conforme Garcez, Pareyson ensina “que a interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa (...). Interpretar consiste, portanto, em sinto-

nizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra”. (GARCEZ: s/d, sem numeração de página).

Procuramos neste ensaio apontar dois limites de Tillich para a abordagem de MPB – sua depreciação da cultura popular (especialmente expressões ligadas à indústria cultural) e a fixação conteudista de seu olhar. O primeiro problema diz respeito à qualificação do objeto de estudo, e o segundo a uma questão metodológica. Esboçamos uma tentativa de superação dessa desafinação a partir da revalorização dos aspectos musicais das canções, apontando para uma aproximação da teoria da formatividade de Luigi Pareyson e da semiótica aplicada à análise de canções desenvolvida por Luiz Tatit. Essas abordagens podem ajudar a afinar o dueto entre Religião e MPB, mantendo um dos princípios básicos da análise tillichiana: o valor por ele atribuído às criações artísticas, em sua capacidade de abrir janelas para a análise do existir e das possíveis interações que esse simples fato – existir como ser humano criativo e produtor de sentido – estabelece com o universo religioso.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo, Ática, 1986, p. 115-146.

AGOSTINHO, *De musica*. **Biblioteca de Autores Cristianos**. Madri, 1988.

AGUIAR, Heloíse Cardoso da Silva. Mousikê e Paideia na República de Platão. **Polémios**, Brasília, vol. 2, n. 4, dezembro 2013, pp.125-137.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOSSIUS, T., HÄGER, A & HARRIS, K. **Religion and Popular Music in Europe: New Expressions of Sacred and Secular Identity**. London: Tauris, 2011.

BUARQUE, Chico (entrevista). **Folha de São Paulo**. Caderno MAIS! Sítio da internet da Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60177.shtml> (último acesso em 13 de março de 2015).

CALDAS, Carlos. Da MPB como fonte para estudo da religião: análise do elemento religioso presente em *Anunciação* de Alceu Valença e *Um índio* de Caetano Veloso. **REVER – Revista de Estudos de Religião** (PUC-SP), ano 6, n. 3, 2006.

- CALVANI, Carlos Eduardo B. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998.
- _____. Imagens do diabo na MPB. **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 4, n. 1, p. 58-74, jan./mar. 2010.
- COBB, Kelton. Reconsidering the Status of Popular Culture in Tillich's Theology of Culture. **Journal of the American Academy of Religion**, LXIII/1, 1996, pp. 53-83.
- CONE, James. **The spirituals and the blues**. New York, Seabury Press, 1972.
- _____. **O Deus dos oprimidos**. São Paulo: Paulinas, 1985.
- DANTAS, Fabrício Cordeiro. Elementos fronteiros na linguagem teológico-literária: correlações entre símbolo e metáfora na canção *Sete Marias* de Sá e Guarabyra. **Correlatio**, vol. 7, n. 14, 2008, pp. 46-62.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 4a ed, 1991.
- _____. **Viagem na irre realidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3ª ed. 1984.
- ELIAS, Norbert. **The Civilizing Process, vol. 1: The History of Manners**. Oxford, Basil Blackwell, 1978, cap. 1.
- FISKE, John. **Reading the Popular**. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- _____. **Understanding Popular Culture**. Boston: Unwin Hyman, 1991.
- GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa, Da Grécia à MPB: poesia, música e oralidade; **Boitatá** – Revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL, n. 02, jul-dez de 2006, pp. 1-17.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – USP. Disponível em <http://dlcv.fflch.usp.br/node/52> (último acesso em 19 de março de 2015).
- GIL, Gilberto. **Todas as Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HIRSCHI, Stéphane. O tempo de uma canção: rumo a uma cantologia?. **Boitatá** – Revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL, n. 16, ag-dez de 2013, pp. 11-27.
- HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JAY, Martin. **As ideias de Adorno**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- Khalil, Lucas. O estilo brega como construção histórico-discursiva na música brasileira. **Nome** – Revista de Letras, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 22-37, jan.-jun. 2013.

LEIBRECHT, Ealter (ed). **Religion and culture** – essays in honor of Paul Tillich, New York: Harper, 1959, pp. 61-78.

LEONI SIQUEIRA, Carlos. **Letra, música e outras conversas** - entrevistas com Herbert Vianna, Renato Russo, Marina Lima, Lobão, Frejat, Samuel Rosa, Adriana Calcanhoto e Nando Reis. Rio de Janeiro, Ed. Gryphus, 1995, 310pp.

LIMA JÚNIOR, José, Ventilando – notas mínimas de um ensaio semibreve. **Reflexões no Caminho**, n.7. Campinas, CEBEP, 1996.

MARASCHIN, Jaci. Paul Tilich e a música. **Correlatio**, – vol. 4, n.8, 2005, p.31-37.

_____. Jesus Cristo na Música Popular Brasileira. **Quem é Jesus Cristo no Brasil** (ed. Jaci Maraschin). São Paulo: ASTE, 1974.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). **Palavra cantada**: ensaio sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Literatura e Oralidade: da canção poética à canção popular**. Tese de Doutorado. Campinas, UFCH/UNICAMP, 2005.

MOBERG, Marcus. Religion in Popular Music or Popular Music as Religion? A Critical Review of Scholarly Writing on the Place of Religion in Metal Music and Culture. **Popular Music and Society**, Vol. 35, n. 1, pp.113-130.

MÜLLER, Enio. Contatos e afinidades de Paul Tillich com a Escola de Frankfurt. **Correlatio**. n.4, dez, de 2003, pp. 54-76.

PAES, José Paulo. Música e democracia. In BOSI, Alfredo (org). **Cultura brasileira – temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1994.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1984.

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo da. Música e Filosofia em Platão e Aristóteles. **Revista Discurso**, Universidade de São Paulo, n. 37, 2007;

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In CAVALCANTE, B. (Org.) **Decantando a República**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**, Petrópolis, Vozes: 3ª ed, 1978.

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.

SIGURDSON, Ola. Cantos do desejo: sobre **música pop e a questão de Deus.** **Concilium** n. 289, Petrópolis: Vozes, 2001.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A Paraliteratura. Teoria Literária.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SILVA, Natanael Gabriel da. “Profecia, existência e teologia da cultura na poética de Belchior”. **Correlatio**, vol. 7, n. 14, 2008, pp.88-100.

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.

SOUZA, Tárík (ed). **O som do Pasquim – entrevistas com os astros da MPB.** Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1976.

TADA, Elton. Que samba é esse, malandro? Uma análise teológico-existencial de sambas de Cartola a partir da teologia da cultura de Paul Tillich. **Correlatio**, vol. 9, n. 18, 2010, p. 50-65.

TATIT, Luis. **Semiótica da canção – a relação entre melodia e letra na canção popular brasileira.** São Paulo, Escuta/USP, 1994.

_____. Elementos para análise da canção popular. **CASA – Cadernos de semiótica aplicada**, vol. 1, n. 23, dezembro de 2003.

_____. **A canção: eficácia e encanto.** São Paulo: Ed. Atual, 1986.

_____. Muito menos e muito mais: análise de *Nome*, de Arnaldo Antunes. **Graphos**, vol. 10, n.2, dez. 2008.

TIL, Rupert. **Pop Cult: Religion and Popular Music.** London: Continuum, 2010, 230pp.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta.** Rio de Janeiro: Graal, 1977.

TILLICH, Paul. **Teologia Sistemática.** (Trad. G Bertelli e G. Korndörfer). São Paulo: Sinodal, 2005 868pp.

_____. **Filosofia de la Religion.** Buenos Aires: La Aurora, 1976.

_____. O princípio protestante e a situação do proletariado. In **A era protestante.** (Trad. Jaci Maraschin). São Paulo: Ciências da Religião, 1992.

WERNEY, Alfredo. Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de *Retrato em branco e preto*. **Revista Desenredos - ano I - número 2 –** Teresina, setembro/outubro de 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.