CC BY

doi: 10.20396/muspop.v8i00.15776

"Paixão e Fé"

Estudo sobre o processo de significação na canção de Tavinho Moura e Fernando Brant

DANIEL LOVISI[1]

Resumo: *O texto tem por objetivo trazer reflexões sobre os processos de construção de significados na canção "Paixão e Fé" a partir de uma análise fundamentada na semiótica. Tendo como base os estudos do musicólogo Philip Tagg (2012), pretende-se evidenciar a maneira como os códigos musicais e a letra atuam conjuntamente na elaboração de um artefato cultural multidimensional, a canção, que pode suscitar significados a partir da leitura do complexo que envolve a obra inserida em seus contextos histórico, social e cultural específicos. O fonograma de 1978, gravado no álbum Clube da Esquina 2, de Milton Nascimento, é confrontado com outras músicas pertencentes ao mesmo cenário histórico e musical, de modo a permitir a verificação do modo como compositores, arranjadores e intérpretes atuantes no campo da música brasileira popular produzida em Minas Gerais mobilizaram aspectos da cultura regional em seus trabalhos, notadamente a religiosidade católica, de modo a representar traços de uma identidade cultural na canção.*

Palavras-chave: *Semiótica. Análise musical. Clube da Esquina. Música brasileira popular. Mineiridade.*

"Paixão e Fé": study on the process of meaning in the song by Tavinho Moura and Fernando Brant

Abstract: *The text examines the processes of meaning construction in the song "Paixão e Fé" (Passion and Faith), using semiotic analysis. Based on the studies of musicologist Philip Tagg (2012), the study shows how musical codes and lyrics act together in the elaboration of the song, which can suggest meanings based on the reading of the complex that involves it, inserted in its historical contexts, specific social and cultural background. The 1978 phonogram, recorded in the album Clube da Esquina 2, by Milton Nascimento, is compared with other songs belonging to the same historical and musical scene to allow the verification of how composers, arrangers, and interpreters from the field of Brazilian popular music produced in Minas Gerais mobilized aspects of regional culture in their works, notably Catholic religiosity, in order to represent traces of a cultural identity in the song.*

Keywords: *Semiotics; Musical analysis; Clube da Esquina; Brazilian popular music; Mineiridade*

[1] Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Dedica-se à linha de pesquisa Música e Cultura e ao trabalho como violonista, guitarrista, compositor e arranjador. E-mail: daniel.lovisi@ufu.br

Introdução

Investigar os significados que a música pode transmitir é um desafio que tem ocupado muitos pesquisadores no campo da Musicologia. Dado seu caráter intangível, objeto de difícil apreensão, a música impõe o imenso desafio de congelá-la no tempo, fixando-a em um suporte que permita sua manipulação na tentativa de se desvendar os sentidos produzidos pelos sons. No entanto, essa busca pelo próprio sentido única e exclusivamente no som se coloca como um problema, pois, se é óbvio que a música se materializa no plano sonoro, também sabemos que ela só se realiza por completo quando ouvida, ou seja, quando circula na sociedade. Assim, seus significados são elaborados em uma escuta ao mesmo tempo pessoal e coletiva, em um movimento no qual os sentidos emergem das pessoas que a ouvem dentro de um determinado contexto social e cultural. O sentido musical é, portanto, subjetivo e relacional, presente na mente dos compositores, arranjadores, intérpretes – a cadeia de produção musical –, mas também na dos ouvintes, aqueles que, em última instância, constroem e emitem o juízo sobre o que ouviram.

É em meio a essa complexa trama que envolve a música, suas formas de representação, seu contexto sociocultural e os modos de escuta que este texto se situa, tendo como objetivo analisar os processos de produção de significado alavancados por uma canção do campo da música brasileira popular. A composição escolhida é "Paixão e Fé", dos mineiros Tavinho Moura e Fernando Brant, lançada no ano de 1978, no álbum *Clube da Esquina 2*. Repleta de elementos que chamam a atenção em uma escuta atenta, concentrada em suas estruturas, essa canção abre caminho para um processo analítico que tem como base teórica a semiótica. Assim, procuro aqui entender a música como forma simbólica que pode ser estudada pelo viés de uma teoria da comunicação, o que leva inevitavelmente à busca pela compreensão dos elementos da obra e suas possíveis funções semânticas. Para cumprir o desafio aqui exposto, elaborei o seguinte percurso, que passo a relatar a seguir.

Na primeira parte do texto, faço apontamentos sobre os estudos relacionados ao significado em música, dando destaque às contribuições da semiótica aplicada ao campo da música popular. Ainda na primeira parte, chamo a atenção para

as especificidades da composição popular, notadamente para os processos de criação coletiva que se estabelecem desde o momento de germinação da composição até sua fixação como fonograma.

A segunda parte do texto trata da dimensão sociocultural que envolve a produção musical, tomada como parte vital para se compreender a canção analisada. O movimento musical mineiro do Clube da Esquina será contextualizado, sendo abordada a religiosidade como elemento presente em parte do trabalho dos compositores do grupo, que procuram articular elementos simbólicos presentes no catolicismo de Minas Gerais a algumas de suas criações, evocando a representação de um traço da identidade cultural regional.

A terceira parte do texto é voltada exclusivamente para a análise de "Paixão e Fé", seguindo o método desenvolvido pelo musicólogo Philig Tagg (2012). Neste ponto apresentarei um quadro de representação visual dos elementos musicais da canção, baseado nas formulações desse autor, com o objetivo de representar visualmente os acontecimentos sonoros do fonograma, procurando assim evidenciar os principais "musemas" (unidades mínimas de significado musical) e suas funções semânticas. A análise será complementada com o que Tagg chama de levantamento do "Material de Comparação entre Objetos" (MCeO)[2], no qual músicas que pertençam ao mesmo campo sociocultural e que possuam elementos similares aos de "Paixão e Fé" serão comparadas na tentativa de se repertoriar componentes musicais comuns. Esse processo ajudará a entender que tipos de estruturas concorrem para construir o universo simbólico e expressivo evocado nas canções e músicas instrumentais elaboradas pelos compositores mineiros aqui estudados.

[2] A tradução da expressão original de Philip Tagg, *interobjective comparison material* (IOCM), e a adaptação da sigla foram adotadas de acordo com o artigo do próprio autor, "Analisando a música popular: teoria, método e prática" (2003). A referência completa do artigo encontra-se no final do trabalho.

O processo de significação em música pelo prisma da semiótica

Em *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos* (2012), o musicólogo Philip Tagg se dedica a explicar e aplicar conceitos essenciais da semiótica como ferramenta de estudo dos processos de significação em música. Tendo como base os trabalhos do filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), são examinados no livro elementos fundamentais da semiótica que contribuem para que a música seja compreendida como um sistema simbólico, capaz de ser estudada pela via das teorias da comunicação.

De maneira resumida, ao ser vista pelo prisma da semiótica, a música é entendida como uma mensagem transmitida de um emissor a um receptor, em um processo que pode gerar algum nível de significado por parte deste receptor/ouvinte. Dá-se o nome de semiose ao processo por meio do qual esse significado é produzido e sobre o qual me dedicarei a elucidar seus mecanismos de elaboração.

A tripartição "objeto", "signo" e "interpretante" é uma das mais importantes dentro da semiótica de Peirce e vital para se entender o processo de semiose. Ao aproximar esses termos do campo musical, podemos destacar primeiramente a noção de objeto como sendo a própria peça musical, na forma como planejada pelo compositor, ou seja, em seu estado idealizado. O signo, por sua vez, se coloca como a materialização dessa obra anteriormente pensada, portanto, a música em seu aspecto sonoro, tal como é ouvida. Finalmente, a noção de interpretante representa aqui a ponta final da comunicação: a percepção do ouvinte do fenômeno musical e a atribuição de um significado para o que se ouviu. Neste ponto, chamo a atenção para o fato de que aquilo que o ouvinte interpreta não é necessariamente o que foi imaginado pelo emissor no início do processo, mas sim o que o receptor/ouvinte compreende ou elabora como significado, informado por suas faculdades interpretativas moldadas ao longo de sua história pessoal em processos de interação social e formação cultural.

Se não é plausível pensar em um processo de total correspondência de sentidos entre a intenção comunicativa do emissor e a interpretação do receptor – a

chamada "semiose ideal" (TAGG, 2012, p. 157) –, o sentido musical também não é o mesmo entre os vários ouvintes de uma mesma obra, tendo em vista as idiossincrasias presentes dentro de um grupo de receptores. No entanto, se, por um lado, há um evidente nível de subjetividade nos processos de interpretação do sentido musical, por outro, o significado emerge quando a música se territorializa, ou seja, quando circula efetivamente no campo social. Conforme destaca Tagg (2012, p. 172), toda comunicação depende em algum aspecto de uma organização social, o que nos leva a verificar a importância da vivência cultural comum, do compartilhamento de códigos musicais em uma sociedade ou em uma comunidade de ouvintes, como premissas básicas para que o significado musical possa florescer. Nesse sentido, como destaca Ulhôa (1999, p. 61), a realidade histórica das pessoas e os mundos artísticos em que habitam, além de suas biografias, visões de mundo e opções ideológicas, terão um papel decisivo no processo de construção do significado musical.

São justamente esses aspectos socioculturais e históricos que moldam a fabricação do sentido, que impulsionam a elaboração de estudos sobre a recepção musical que tenham como método a aplicação de testes em grupos de ouvintes. Embora o trabalho aqui apresentado não tenha partido de métodos focados na estesia, ou seja, no processo semiótico perceptivo (ULHÔA, 1999, p. 66), reconheço a relevância dessa abordagem que procura averiguar diretamente na ponta receptora da mensagem comunicada quais significados musicais foram levantados. Pesquisas nessa linha contribuem para reduzir certo vício de uma metodologia centrada na obra em si, abrindo espaço para se abordar a relação dos sujeitos com os signos musicais dentro de sua cultura, sua sociedade e seu tempo histórico.

Neste texto, por outro lado, procurarei evidenciar, tanto quanto possível, os contextos cultural, social e histórico nos quais surge a gravação de "Paixão e Fé", evidenciando as particularidades do campo artístico e cultural habitado pelos agentes sociais que estiveram na ponta da emissão da mensagem comunicada (também chamado de nível poiético), ou seja, os músicos (compositores, letristas, arranjadores e intérpretes) participantes do LP *Clube da Esquina 2*, em 1978. O objetivo aqui será dar subsídios para uma interpretação possível do significado alavancado pelos signos musicais a partir da compreensão de seu contexto de produção, buscando de alguma

maneira mitigar o prejuízo que a não abordagem do nível estésico acarretará para os resultados apresentados. Essa lacuna deverá também ser minimizada pela aplicação do já citado método comparativo entre músicas consideradas similares à "Paixão e Fé", construindo o "Material de comparação entre Objetos" (MCeO) e seu respectivo "Campo de Associações Paramusicais" (CAPm)[3] (TAGG, 2012, p. 239), que contribuirão na tentativa de elucidar os significados suscitados pela obra.

Antes de chegar propriamente a essa análise, é preciso avançar um pouco mais nos conceitos da semiótica que permitirão justamente aclarar os aspectos do método a ser aplicado. Proponho a seguir um exame dos conceitos de "ícone", "índice" e "transferência", importantes para seguirmos com o desenvolvimento da linha argumentativa aqui planejada.

Nos marcos da teoria da semiótica, o ícone é um tipo de signo que possui semelhança física com aquilo que significa. Tomo aqui um exemplo citado por Tagg (2012, p. 162) a título de ilustração: o som de um rulo feito em um tambor grave poderia remeter à ocorrência de um trovão. Nesta situação, o signo sonoro-musical busca emular o próprio som do fenômeno natural, com a intenção de gerar um significado específico, embora não livre de desvios interpretativos. Isto porque, se, por um lado, muitos indivíduos poderiam interpretar o rulo do tambor de fato como um trovão, outros poderiam entendê-lo como sinal de perigo, um alerta para uma situação de risco, conforme ressalva Tagg.

Quanto aos índices, estes podem ser definidos como signos que criam conexão com aquilo que representam por meio de relações de causalidade, proximidade temporal, espacial ou cultural (TAGG, 2012, p. 162). Aqui adentramos em um terreno especialmente importante para o significado em música: o das associações entre elementos do código musical propriamente dito e suas conotações, ou seja, a criação de significado musical a partir de níveis de significação previamente estabelecidos. É o que ocorre com frequência, por exemplo, na música de cinema, que, via de regra, atua junto aos discursos narrativos visual ou verbal ao reforçar a contextualização de cenários de uma história ou as emoções dos personagens. Nessas situações, os eventos sonoros se conectam a significados paramusicais (exteriores ao

[3] No original: paramusical field of connotation (PMFC).

código musical) por associação. Uma vez que significados prévios já são partilhados entre a comunidade formada por emissores (músicos) e receptores (ouvintes), a utilização de determinadas estruturas sonoras na mensagem (música) pode adquirir grande força comunicativa.

São justamente os conceitos de signos indiciais e de conotação que permitiram a Tagg adaptar o termo "sinédoque" – vinculado aos estudos da Retórica – para o campo da Musicologia. Em música, a sinédoque é um signo indicial bastante comum e que pode ser definida como um fragmento que possui a capacidade de fazer referência a uma totalidade, ou seja, uma pequena parte capaz de representar um todo. O som de um tamborim articulando a clave rítmica[4] do samba, por exemplo, seria suficiente para alavancar na mente de um ouvinte familiarizado com esse elemento musical toda uma gama de significados a ele relacionados, que, dentro de um contexto específico, pode ganhar a força representativa de toda a música brasileira e de uma identidade cultural nacional. Os exemplos nessa linha podem ser os mais variados, mas o importante aqui é reter a importância dos signos indiciais e do processo conotativo, que permitem rebater a ideia corrente de que a música é invariavelmente polissêmica.

Como já afirmei anteriormente, a subjetividade tem papel fundamental na elaboração do significado musical, o que acaba por dar margem à ideia de que seria impossível para uma determinada música ter seu significado partilhado entre muitos ouvintes, na medida em que estes formariam sempre distintas interpretações sobre o que escutam. No entanto, é fundamental lembrar, como faz Umberto Eco, que a semântica, ou seja, o estudo dos signos e suas representações em processos de comunicação, só é possível ao se relacionar os objetos analisados com o campo sociocultural em que estão inseridos (ECO, 1990, p. 259 *apud* TAGG, 2012, p. 159). Essa afirmação, já bastante reforçada até aqui, nos alerta para o fato de os significados serem produzidos na imbricação entre o individual e o social. Isto é corroborado pelo simples fato de a experiência musical se realizar não apenas individualmente, mas em

[4] Expressão utilizada em referência à estrutura rítmica que forma a levada de um gênero musical. Quando tocada, a clave rítmica tende a promover o imediato reconhecimento de um determinado gênero musical, por conter sua célula rítmica básica.

comunidades de ouvintes, o que Tagg chama de processo de escuta intersubjetiva (2012, p. 196). Na medida em que um grupo de pessoas imersas em uma cultura, compartilhando valores e práticas culturais, é exposto à mesma experiência musical, é provável que interprete os signos musicais de maneira semelhante, uma vez que o processo de semiose emergirá dessa partilha de um mundo social, de um tempo histórico e de uma bagagem cultural comuns.

É essa ideia de se compreender a semântica musical pela via sociocultural que nos leva ao conceito de "transferência". De acordo com Zampronha (2013, p. 8), no terreno da semiótica a transferência é um "fenômeno no qual qualidades, valores e conceitos atribuídos a algo passam a ser atribuídos a outra coisa, de modo a alterar sua significação". Trata-se de um processo de natureza indicial, no qual um objeto aponta para o outro ressignificando este último ao transferir-lhe as qualidades que lhe são próprias.

São vários os processos de transferência dentro do universo das artes em geral e da música em particular. Um intérprete mundialmente conhecido que decide gravar uma música de um compositor iniciante pode transferir para essa música, para o compositor debutante, ou para ambos, um valor de prestígio que daria àquela peça ou ao seu criador uma espécie de selo de qualidade que lhe permitiria habitar espaços de escuta até então inacessíveis. Há situações em que o uso de um instrumento que remete a uma temporalidade histórica específica, ou o timbre de um objeto que sequer seja um instrumento musical inserido em uma gravação, promove a imediata transferência de suas qualidades à própria música (ZAMPRONHA, 2013, p. 12). Como se vê, nesses casos, o caráter indicial do signo se faz presente: uma significação previamente partilhada entre membros de uma comunidade permite que um objeto ou uma pessoa transfira os valores a elas associados para outro objeto ou pessoa, alterando sensivelmente o processo de semiose.

A compreensão dos conceitos da semiótica abordados, ainda que de forma breve, é especialmente importante em um trabalho como este, que se propõe a analisar a gravação de uma canção popular. Isso porque a canção é, antes de tudo, um objeto multidimensional, um complexo de signos verbais (letra) e musicais (melodia, harmonia, timbres, forma, textura, dentre outros). Essa trama de elementos pode ter

suas camadas de sentido ao menos parcialmente reveladas à luz da semiótica, sobretudo se retomarmos os conceitos vistos até então articulando-os a um processo analítico que acolha os vários detalhes presentes em um fonograma, detalhes estes fixados em um arranjo elaborado individual ou coletivamente. O arranjo será assim um fator decisivo no resultado sonoro, funcionando como um arremate para as ideias do compositor, mas também podendo fazer emergir elementos que entrem definitivamente no plano constitutivo da obra (NASCIMENTO, 2011, p. 41).

Portanto, de modo distinto do campo de produção da música erudita, no qual a composição tem sua representação original materializada na partitura, na música popular o registro escrito é normalmente frágil, sendo o fonograma o representante do estágio de acabamento da obra. No fonograma levado ao público, a ação criativa pertence não apenas ao compositor que iniciou o gesto criador, mas também a outras pessoas envolvidas na cadeia produtiva, como o arranjador e o intérprete (NASCIMENTO, 2011, p. 22). Assim, o que ouvimos na gravação finalizada é "o produto de uma série de agentes, que têm importância e função diferenciada, mas que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais" (NAPOLITANO, 2003, p. 842).

Chamo atenção especial para o caráter coletivo da composição popular, pois, nessa esfera de produção, o compositor é geralmente o responsável pelo início da criação, mas quase nunca controla sozinho o resultado do trabalho. Em sua linha produtiva, a composição recebe várias contribuições a fim de prepará-la para ser apresentada em uma performance ou para ser fixada em um fonograma. Embora compositores muito treinados estejam aptos a definir o "todo" da criação, do início ao fim, comunicando suas ideias com grande riqueza de detalhes por via do registro escrito em partitura, normalmente a composição popular se insere no que Nascimento chama de "coletivo autoral" (2011, p. 24), processo no qual o compositor abre espaços para a contribuição de um arranjador ou produtor, do intérprete e dos vários músicos eventualmente participantes de uma gravação ou apresentação. Essa constatação é o que leva o autor a cunhar as expressões Enunciado Simples (ES) e Enunciado Ampliado (EA) (NASCIMENTO, 2011, p. 24). A primeira refere-se ao que ele denomina unidade formal mínima da canção, constituída geralmente por uma

melodia acompanhada, forma básica através da qual música é comunicada aos demais participantes do processo de criação. A partir daí, chega-se ao Enunciado Ampliado (EA), fase em que se inicia o arranjo propriamente dito, que pode incluir a construção de uma estrutura formal mais complexa, a definição da instrumentação, dentre várias outras decisões que vão preparar a composição para ser levada ao público.

Neste trabalho considero o fonograma "Paixão e Fé", de 1978, como o Enunciado Ampliado (EA), criado coletivamente pelos músicos participantes do processo de gravação dessa faixa no LP *Clube da Esquina 2*. As evidências presentes no contexto de criação da obra e nas fontes analisadas para esta pesquisa levam a crer – conforme se verá mais adiante – que o gesto criador do compositor Tavinho Moura que deu origem ao Enunciado Simples (ES) foi reelaborado de modo a reunir no arranjo gravado vários elementos que potencializaram a força comunicativa da canção. Como gravação emblemática, presente em um LP de relevância na história da música brasileira popular, esse fonograma receberá, portanto, a primazia analítica neste trabalho em razão da densidade do arranjo que convida à utilização da semiótica como chave interpretativa.

Clube da Esquina e a mineiridade: a religiosidade católica presente na música de compositores mineiros

Rótulo que definiu o encontro criativo entre músicos e letristas mineiros no final dos anos 1960 e no decorrer da década de 1970, o Clube da Esquina possui importância central para a música popular produzida em Minas Gerais. Tendo como epicentro a capital Belo Horizonte, o Clube foi capitaneado por Milton Nascimento, que se tornou não apenas a voz mais ativa do grupo, mas, com o passar dos anos, também um dos nomes mais prestigiados da MPB. Inspirados e impulsionados por Milton, músicos como Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Wagner Tiso e Toninho Horta, além de letristas como Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos desenvolveram suas carreiras compondo e gravando discos, sendo grande parte dos seus trabalhos fruto de parcerias internas entre os participantes do Clube. Em meados

dos anos 1970, nomes como os de Flávio Venturini, Nelson Angelo, Murilo Antunes e Tavinho Moura se uniram ao movimento e injetaram novo fôlego às suas produções musicais.

Embora não fosse um grupo formalmente constituído, o Clube teve sua "marca" registrada em dois álbuns de Milton Nascimento. O primeiro foi o próprio *Clube da Esquina,* de 1972, LP também assinado por Lô Borges, e o segundo, *Clube da Esquina 2*, de 1978. Nesses álbuns, músicos e letristas trabalharam de forma coletiva, desenvolvendo parcerias nas composições, arranjos e gravações, em uma atmosfera que é habitualmente rememorada em depoimentos dos músicos como um grande encontro de amigos.[5]

A canção "Paixão e Fé", que será analisada na próxima parte do trabalho, foi gravada no LP *Clube da Esquina 2* e é reveladora de um dos traços mais importantes da produção musical do grupo: o trabalho com temáticas relacionadas à identidade cultural mineira, que aqui trato sob a ótica da "mineiridade".

A mineiridade pode ser compreendida como a resultante de um processo de elaboração de uma imagem específica de Minas Gerais e dos mineiros, promovendo aspectos marcantes de uma identidade cultural. O tema é demasiadamente complexo para ser aprofundado nos limites desse texto, porém é importante ressaltar que processos de construção identitária, como o da mineiridade, têm como base, de um lado, a realidade de Minas e das práticas sociais aí encontradas, mas, de outro, a construção mítica, presente quando se funda, por exemplo, a figura do mineiro típico (ARRUDA, 1999, p. 198). Imagens como a do mineiro quieto, prudente, reflexivo, seriam demonstrações dessa criação de um tipo social abstrato que passa a representar uma identidade cultural de maneira estereotipada, naturalizando o mito, que assim pode se tornar história (REIS, 2007, p. 90).

Essa discussão de base sociológica nos interessa aqui, na medida em que um traço específico da identidade cultural mineira é trabalhado em composições do Clube da Esquina e por músicos indiretamente ligados ao trabalho do grupo,

[5] Para uma contextualização mais aprofundada sobre o Clube da Esquina, ver: DINIZ, Sheyla Castro. *"Nuvem Cigana"*: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

funcionando como um repositório para a criação artística e, paralelamente, como reforço de uma identidade cultural. Trata-se da religiosidade católica, elemento de relevância na história social mineira, sobretudo no período da colonização portuguesa durante o ciclo do ouro.

A presença do catolicismo foi especialmente importante em algumas cidades de Minas Gerais, estando ligada ao desenvolvimento da região mineradora no século XVIII. A exploração de ouro e de pedras preciosas atraiu um grande contingente populacional e criou um cenário no qual a igreja católica se tornou um ponto de convergência nas aglomerações urbanas que se desenvolveram, como Vila Rica (Ouro Preto), Sabará, São José del-Rei (Tiradentes), São João del-Rei, Congonhas do Campo e Arraial do Tejuco (Diamantina). Nesses locais, a maior densidade populacional e a movimentação no campo da economia nutriram o desenvolvimento de uma arte sacra, possibilitando o surgimento de trabalhos no campo da escultura, da poesia e da música.[6]

Essa presença do catolicismo e suas tradições que acabaram fomentando um desenvolvimento artístico e cultural nas cidades mineradoras, unido à própria arquitetura, que deu uma feição particular a algumas cidades mineiras, fortaleceram uma imagem específica da região, que se converteu na própria imagem de Minas. O imaginário social absorveu e recriou esses elementos que se tornaram formadores da própria mineiridade, muitas vezes ignorando o fato de os limites geográficos de um estado tão diverso comportarem inúmeras outras paisagens sociais e culturais.

A ampla difusão dessa imagem mineira, ou seja, da própria mineiridade, foi tematizada pelos músicos do Clube da Esquina, que, ao mesmo tempo que a receberam, também a recriaram e reforçaram em suas canções e músicas instrumentais. Duas composições feitas por músicos diretamente ligados ao movimento – Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas e Toninho Horta – e outra composta por um mineiro da geração posterior – Túlio Mourão – ajudam a demonstrar como foram

[6] Alguns dos nomes de destaque nesses campos foram: Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) e Manoel da Costa Ataíde (escultura); Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga (poesia) e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha e Manoel Dias de Oliveira (música). Informações consultadas em: ROSA, Carlos Ricardo. *Música colonial em Minas Gerais*: estudo das características da estrutura musical em nove peças sacras. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

trabalhados determinados elementos nos arranjos musicais com o intuito de evocar o ambiente das igrejas católicas e uma imagem específica das Minas Gerais do período colonial.

Em "A Igreja Majestosa"[7] (Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas), gravada no LP *Wagner Tiso* (1978), que marcou a estreia do compositor e pianista em disco solo, o processo de significação da obra se inicia pela interpretação do seu título. Ao lê-lo, já se cria uma expectativa em relação ao conteúdo musical, que deve se conectar, ou buscar conexão, a aspectos do que seria uma música ligada ao catolicismo. É importante aqui fazer uma breve ressalva: os músicos citados neste texto atuam no campo da música popular, de modo que não há uma associação entre seus trabalhos e a música sacra setecentista mineira, tema de estudos musicológicos de especialistas nesse campo. Isto dito, torna-se ainda mais interessante investigar que elementos musicais – portanto quais signos – foram mobilizados nos arranjos de modo a evocar para esses compositores, e potencialmente para os ouvintes, a temática da religiosidade católica presente em Minas.

No caso da composição de Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas, o elemento que parece trazer o ambiente da igreja para a música é o coro. Sua presença no arranjo opera como um signo indicial, na medida em que transfere para a composição toda a carga significativa que essa formação possui na história da música ocidental. Ao ouvir o coro adulto de vozes masculinas e femininas que canta a melodia exclusivamente em vocalize, é possível associar a música ao cenário religioso e aos cânticos entoados coletivamente nas celebrações litúrgicas católicas.

"Pilar"[8] é uma composição instrumental de Toninho Horta gravada em 1988, no disco *Diamond Land*, portanto uma década após o lançamento dos álbuns *Clube da Esquina 2* e *Wagner Tiso*. Embora um pouco mais distante temporalmente, creio que uma breve análise de partes desse fonograma nos ajudará a compor o repertório de elementos musicais utilizados para fazer referência ao catolicismo mineiro. Assim como no exemplo anterior, a pista inicial que leva a situar a música na esfera da

[7] A faixa pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=IQKk6fQg5WA. Acesso em: 29 jun. 2021.
[8] A faixa pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=PbcbC3PZr60. Acesso em: 5 jul. 2021.

representação da religiosidade é o título. "Pilar" é uma referência à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, uma das mais importantes da cidade de Ouro Preto. Nesse arranjo, tal como em "A Igreja Majestosa", chama atenção a presença de um coro adulto masculino cantando exclusivamente em vocalize. Este coro é formado por onze músicos, entre eles o próprio Toninho Horta, e ocupa grande parte da gravação, quase metade do tempo de toda a faixa. A presença marcante das vozes deixa ver a intenção do compositor em vincular a obra ao cenário religioso do catolicismo mineiro, o que pode ser confirmado ao se consultar a ficha técnica do LP. Com textos em inglês – visto que o álbum foi lançado no mercado estadunidense –, o coro é apresentado como "*the priests*" (os padres). Com esse suporte textual, confirma-se a percepção de que há o objetivo de levar o ouvinte a perceber que as vozes do arranjo são ecos do catolicismo mineiro, em uma provável referência às igrejas do período do ciclo do ouro. Essa leitura é ainda reforçada pela própria capa do LP, que traz uma fotografia de Toninho Horta em frente à porta do que parece ser uma casa, cuja arquitetura remete ao estilo colonial mineiro.

Complemento essa análise ressaltando que em 2007 – portanto, dezenove anos após o lançamento do álbum *Diamond land* – o músico registrou novo arranjo para a composição, apenas com voz e violão, no CD duplo *Toninho Horta – Solo ao vivo*. Destaco nesse trabalho o fato de "Pilar" ter sido registrada como "Igreja do Pilar", de maneira a não deixar margem para dúvida quanto ao seu vínculo com o cenário religioso católico. Intuo que, nesse caso, a ausência do signo musical mais claramente associado ao catolicismo no primeiro arranjo, o coro, motivou a alteração no título, como tentativa de reforçar para o ouvinte a conexão da obra com o ambiente sacro. Nesse caso curioso, o título, ou seja, o suporte verbal, buscou minimizar a perda de um elemento estrutural do arranjo anterior que tinha papel fundamental no processo de semiose.

Outro compositor mineiro que também trouxe para suas composições elementos da religiosidade católica foi Túlio Mourão. Embora não tenha participado efetivamente do Clube da Esquina, o trabalho do pianista não pode ser completamente desvencilhado do movimento, visto que ao longo da carreira trabalhou com diversos nomes do grupo, como Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo

Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Essa relação de proximidade e as constantes parcerias musicais fazem com que a já comentada mineiridade também apareça de forma destacada no trabalho do compositor.

Em seu primeiro disco solo, *Trilhos*, lançado em 1981, pela série de discos intitulada Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC), vemos que a faixa "Pedra e Paixão (dedicada a Aleijadinho)"[9] se destaca por trazer em seu título a dedicatória a Antônio Francisco Lisboa (1730?-1814), um dos grandes nomes da escultura do período colonial em Minas Gerais. A "pedra" presente no título é uma alusão à pedra-sabão, material utilizado em muitas das esculturas de Aleijadinho,[10] presentes em igrejas católicas mineiras. Essa referência ao artista promove mais uma vez o processo semiótico de transferência, funcionando, conforme já dito, como chave de leitura e interpretação da composição. A carga semântica evocada na transferência dos valores e qualidades da figura de Aleijadinho e de suas realizações como artista para o título da música compõe a totalidade da obra e atua em seu processo comunicativo, desde que, é claro, o ouvinte partilhe as mesmas referências históricas e culturais evocadas pelo compositor já no título.

Quanto aos aspectos propriamente musicais, assim como nas composições anteriormente citadas, destaca-se em "Pedra e Paixão" a presença de um coro de adultos e crianças que entoa melodias e contracantos em vocalize. As vozes criam uma atmosfera de transcendência e reforçam a representação da religiosidade católica. Além do coro, o órgão compõe a sonoridade da peça e também por meio do processo semiótico da transferência, reforça a contextualização do cenário da igreja. Isso ocorre pelo fato de o órgão possuir um timbre de grande força evocativa por razões culturais e históricas. Largamente utilizado nas cerimônias religiosas católicas, o órgão está presente em várias igrejas das cidades mineiras do período colonial. Seu timbre específico, somado ao seu uso como instrumento de acompanhamento harmônico, e sua interação com o coro, elemento de reconhecida significação dentro de um

[9] A faixa pode ser ouvida no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=t7y5JEyg6BY. Acesso em: 5 jul. 2021.

[10] Entre os muitos trabalhos em pedra-sabão de Aleijadinho, destacam-se as esculturas que representam os doze profetas do Antigo Testamento da Bíblia, conjunto situado no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, na cidade de Congonhas (MG).

determinado universo cultural, promovem a conexão com a religiosidade católica. O compositor trabalhou aqui com signos de natureza indicial que passaram a conotar um cenário determinado – o das igrejas –, além das experiências emocionais vinculadas ao âmbito da igreja católica e de suas cerimônias.

Após essa breve descrição dos principais elementos das três músicas que comporão o Material de Comparação entre Objetos (MCeO) (que será apresentado no final do texto), proponho a seguir uma análise específica da canção "Paixão e Fé", a partir da qual será possível verificar a complexa trama semiótica construída na interação entre letra e música e os processos de significação potencializados por signos musicais elaborados no arranjo coletivo do fonograma gravado em *Clube da Esquina 2*.

"Paixão e Fé": análise da canção

"Paixão e Fé" foi composta por Tavinho Moura como trilha musical para a obra *Portas fechadas*, realizada pelo fotógrafo José Luiz Pederneiras, em 1976. Segundo o compositor, na época em que foi feito, o trabalho de Pederneiras era chamado de "audiovisual" e consistia na exibição de fotografias de sua autoria da "Procissão do Enterro", na cidade de Diamantina, acompanhadas pela música especialmente elaborada para o trabalho. Dois projetores de imagens fundiam as fotografias exibidas enquanto o tema instrumental ambientava o cenário da celebração religiosa.[11] A obra recebeu o prêmio do 4º Salão Global Funarte e, em 2018, quatro décadas após a estreia, foi exibida novamente para o público na cidade de Belo Horizonte (BUZATTI, 2018).[12]

Em entrevista na qual rememorou o contexto de criação da música, Tavinho Moura destacou que o primeiro registro fonográfico foi feito pelo grupo musical Corte e Palavra, do qual era integrante na época em que fez a composição. A formação

[11] ENTÃO, FOI ASSIM?: Ed. 48 Paixão e fé - Tavinho Moura e Fernando Brant. Entrevistador: Ruy Godinho. Entrevistado: Tavinho Moura. [*S. l.*]: Brasil 61, 26 maio 2019. *Podcast* (5 min). Disponível em: https://brasil61.com/noticias/entao-foi-assim-ed-48-paixao-e-fe-tavinho-moura-e-fernando-brant-pefa190008. Acesso em: 1 jul. 2021.

[12] Em matéria publicada na edição on-line do jornal *Hoje em Dia* sobre a nova exibição do audiovisual na capital mineira, a cerimônia que Tavinho Moura disse ser a "Procissão do Enterro" foi chamada de "Procissão do Senhor Morto". A mesma matéria afirma que o audiovisual tem o título "Paixão e Fé", divergindo assim do nome "Portas fechadas", informado pelo músico. Consta ainda a informação adicional de que as fotografias foram feitas em Diamantina em 1974 e exibidas em 1976.

instrumental contava com violão, viola, bandolim e baixo, timbres que também integraram a gravação posterior da obra, já transformada em canção com letra de Fernando Brant, registrada no álbum *Clube da Esquina 2*, em 1978.

Segundo Tavinho Moura, o batismo da canção como "Paixão e Fé" foi feito após a criação da letra. O autor dos versos, Fernando Brant, destacou em entrevista que as ideias surgiram de suas memórias pessoais:

> [A] letra eu fiz mais ou menos, quer dizer, relembrando exatamente as semanas santas que eu passava em Diamantina. Que tem muito no interior, até hoje usa de colorir o calçamento, cada um com uma coisa. Eles põem os lençóis e colchas […]. [A letra] conta esse negócio do povo que acredita, colore, vive aquilo né… Porque, principalmente nos interiores, essas festas de semana santa são muito impressionantes.[13]

Os depoimentos de Tavinho Moura e Fernando Brant nos ajudam a compreender o cenário que os autores buscaram evocar com a composição. Enquanto o músico esteve diretamente envolvido em um projeto que retratou visual e musicalmente as emoções de uma procissão católica do interior mineiro, remetendo a uma manifestação de "transe coletivo, de fé e mítica do povo" – para utilizar aqui palavras do próprio fotógrafo José Luiz Pederneiras (BUZATTI, 2018) –, o letrista acessou suas próprias memórias para dar forma ao que se poderia considerar uma espécie de narrador-personagem da história contada na canção, que se alterna entre uma postura mais passiva, de observação do povo nas ruas (versos 1 e 2 da transcrição a seguir), até se deixar envolver diretamente com a procissão, o que pode ser lido como um momento de transbordamento emocional, conforme evidencia o refrão:

> PAIXÃO E FÉ (Tavinho Moura e Fernando Brant)
>
> (VERSO 1)
> Já bate o sino, bate na catedral e o som penetra todos os portais
> A igreja está chamando seus fiéis para rezar por seu Senhor, para cantar a ressureição
>
> (VERSO 2)
> E sai o povo pelas ruas a cobrir de areia e flores as pedras do chão

[13] ENTÃO, FOI ASSIM?: Ed. 48 Paixão e fé - Tavinho Moura e Fernando Brant. Entrevistador: Ruy Godinho. Entrevistado: Tavinho Moura. [*S. l.*]: Brasil 61, 26 maio 2019. *Podcast* (5 min). Disponível em: https://brasil61.com/noticias/entao-foi-assim-ed-48-paixao-e-fe-tavinho-moura-e-fernando-brant-pefa190008. Acesso em: 1 jul. 2021. Acesso em: 1 jul. 2021.

Nas varandas vejo as moças e os lençóis, enquanto passa a procissão louvando as coisas da fé

(REFRÃO)
Velejar, velejei no mar do Senhor
Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia da barca dos homens

(VERSO 3)
Já bate o sino, bate no coração e o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistranas de toda cor, esquece a sua paixão para viver a do Senhor

De maneira diferente das análises das músicas feitas até aqui, temos agora como objeto central uma forma simbólica multidimensional. Aos elementos musicais foi adicionada a letra, que permite não apenas o trabalho com a dimensão poética, emocional, mas também o uso da linguagem verbal em sua função denotativa. As palavras podem assim tratar de eventos de forma objetiva, contar histórias, descrever cenários de uma maneira que a música, linguagem não denotativa, é incapaz de fazer.

O que proponho a seguir é a apresentação de um quadro de representação visual de alguns dos elementos musicais de "Paixão e Fé" de acordo com o modelo proposto pelo musicólogo Philip Tagg (2012, p. 387), mostrando como eles se organizam e se articulam no decorrer do fonograma. O quadro ajudará a compreender como esses elementos podem suscitar significados e potencializar a expressividade e a comunicabilidade da canção quando colocados em junção com a letra.

Seguindo em acordo com o método analítico de Tagg, chamarei de "musemas" os elementos musicais encontrados na canção que concorrem para construir o processo de significação e expressividade musical. Os musemas podem ser definidos como "unidades mínimas de significação musical"[14] (TAGG, 2012, p. 234) presentes em qualquer estilo musical. Seu aparecimento pode se dar de forma individualizada ou articulada a outros musemas, criando o que o autor chama de uma "pilha de musemas",[15] dotada de carga semântica.

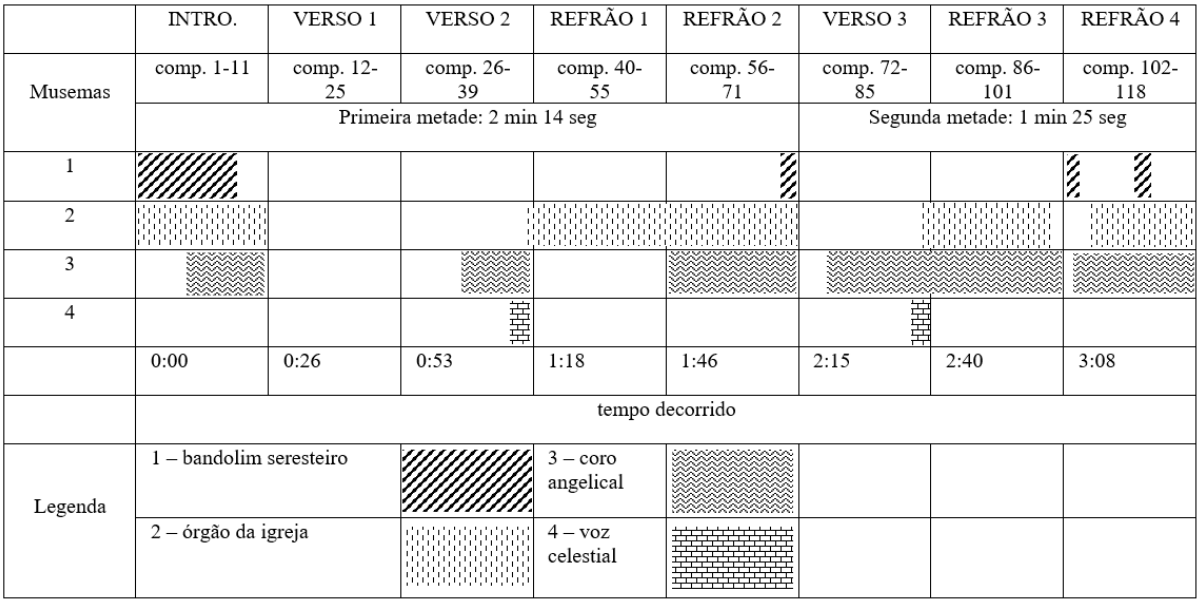
A importância de se investigar os musemas no processo analítico de uma composição decorre da possibilidade de verificar se eles aparecem em outras músicas

[14] No original, *minimal unit of musical meaning*. No texto "Analisando a música popular: teoria, método e prática" (2003), a tradução de Martha Ulhôa é "unidade mínima de expressão".
[15] No original, *museme stack* (TAGG, 2012, p. 235).

inseridos no mesmo contexto da obra principal, por meio do já citado Material de Comparação entre Objetos (MCeO). Ao se valer desse método comparativo, o analista tem assim mais segurança para lidar com o processo de semiose musical, já que a presença reiterada de musemas em um contexto específico poderia levar à confirmação dos significados intencionados por um signo ou conjunto de signos musicais.

A ficha técnica de "Paixão e Fé", retirada do encarte do álbum *Clube da Esquina 2*, informa a presença dos seguintes instrumentos e músicos: voz (Milton Nascimento), violões (Nelson Angelo e Tavinho Moura), piano e órgão (Flávio Venturini), bandolim (Beto Guedes), baixo (Novelli), flautas (Danilo Caymmi e Paulo Jobim), percussão (Zé Eduardo e Nenê). O texto informa ainda a presença das vozes de Flávio Venturini e Vermelho no vocal da introdução e a participação do coro de crianças Canarinhos de Petrópolis, regido pelo frei José Luiz. O quadro de representação visual dos elementos musicais a seguir exibe os principais musemas encontrados na análise do fonograma:[16]

Figura 1: Musemas de "Paixão e Fé"



São quatro os principais musemas encontrados na análise de "Paixão e Fé". Seus nomes foram elaborados de forma a sintetizar o que parecem representar, dando

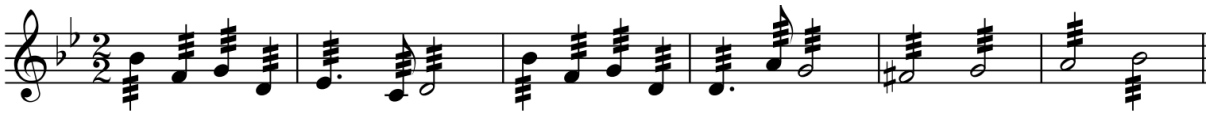
[16] A gravação pode ser ouvida no link: https://www.youtube.com/watch?v=3sQ7wXEQgdc. Acesso em: 1 jul. 2021.

pistas sobre suas intenções comunicativas. Vale lembrar que as intenções atribuídas a esses musemas surgiram da observação do contexto cultural da composição, da história de sua elaboração, dos significados objetivamente expressos na letra e ainda da própria trajetória da canção ao longo do tempo, submetida à recepção de ouvintes especializados (músicos, jornalistas, críticos, entre outros) ou simplesmente amadores, todos formando circuitos de escuta – uma escuta intersubjetiva (TAGG, 2011, p. 196) – que atuam na construção dos significados da obra. A reafirmação desses significados poderá ser aferida em uma etapa posterior, por meio da comparação dos materiais encontrados em "Paixão e Fé" com elementos de outras músicas do mesmo cenário histórico e cultural.

A seguir, passo a um breve exame de cada um dos musemas presentes no fonograma:

1 – Bandolim seresteiro: o som do bandolim é carregado de historicidade. Em várias cidades mineiras, o instrumento se associa às serestas, às noites de música e poesia, carregadas de certa aura de nostalgia, de saudade de tempos idos. A conexão com o choro (gênero musical) também é muito evidente. Este, inclusive, tem um de seus subgêneros, o choro-canção, como frequentador habitual dos repertórios seresteiros. O gesto instrumental típico e muito expressivo de se prolongar as notas do bandolim por meio do trêmolo é tomado aqui como musema que conota certa dolência e melancolia associada às paisagens seresteiras mineiras.

Figura 2: Introdução do bandolim em "Paixão e Fé" (compassos 1-6)



2 – Órgão da igreja: instrumento presente nas igrejas católicas das cidades coloniais que atua como signo de natureza indicial transferindo para a canção a carga semântica associada ao seu timbre. Tendo papel ativo nos ofícios religiosos católicos, o órgão reforça o cenário da igreja e aparece de modo decisivo nos refrões de "Paixão e Fé", momentos em que o narrador-personagem que retrata a procissão adentra o "mar do Senhor" impregnado por uma sensação de enlevo. Nos refrões e na introdução, o

órgão atua exclusivamente como instrumento de acompanhamento das vozes, fornecendo sustentação harmônica através de acordes tocados em texturas em bloco (não arpejados), cuja duração se alterna seguindo o ritmo harmônico da canção. Atuando no acompanhamento, o órgão de "Paixão e Fé" acaba enfatizando o reconhecimento do musema aqui denominado "órgão de igreja", já que, para além do timbre característico, sua função musical pode ser claramente atrelada a uma das principais atribuições do instrumento nas cerimônias religiosas católicas, como a de fornecer a base para a entoação de cânticos pelo coro, pelo solista ou pela congregação.

3 – Coro angelical: as vozes do coro de crianças contribuem para a caracterização do cenário religioso, particularmente católico. O arranjo de "Paixão e Fé", com passagens melódicas em regiões muito agudas para as vozes, conota certa ideia de transcendência espiritual, evocando uma atmosfera celestial e angelical. Tal interpretação seria embasada por elementos fortes no catolicismo, como sua iconografia, e pela tradição coral das igrejas. No período renascentista na Europa, por exemplo, igrejas e capelas católicas contavam com grupos de cantores formados exclusivamente por homens e meninos, sendo que estes últimos ficavam a cargo da interpretação das partes mais agudas.[17] No fonograma analisado, a presença do tradicional grupo dos Canarinhos de Petrópolis[18] revela o cuidado de Tavinho Moura e Vermelho, responsáveis pelo arranjo vocal. Primeiramente escolheu-se um grupo prestigiado que aportaria qualidade técnica ao trabalho.[19] Em segundo lugar, houve a intenção não apenas de trazer um timbre associado à religiosidade presente na letra, mas de construir uma melodia com passagens específicas em regiões agudas, evocativas dos elementos já

[17] Informação consultada em: CHORUS (i). In: GROVE Music Online. [S. l.]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: https://www-oxfordmusiconline-com.ez34.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005684?rskey=lEqRBD&result=8#omo-9781561592630-e-0000005684-div1-0000005684.2. Acesso em: 1 out. 2021.

[18] Uma pesquisa no site do Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis informa que o grupo foi criado no ano de 1942 e desde então realiza apresentações no país e no exterior. Informação consultada em: CORAL dos Canarinhos de Petrópolis. Petrópolis: Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis, [*s. d.*]. Disponível em: https://bomjesus.br/imcp/instituto/coralmeninos.vm. Acesso em: 2 jul. 2021.

[19] Em entrevista a Ruy Godinho, Tavinho Moura contou que mostrou a Milton Nascimento a gravação do "Magnificat", de Heitor Villa-Lobos, feita pelos Canarinhos de Petrópolis, e que sugeriu que o grupo cantasse o arranjo de "Paixão e Fé". Milton prontamente apoiou a ideia (depoimento publicado em 2019. Disponível em: https://brasil61.com/noticias/entao-foi-assim-ed-48-paixao-e-fe-tavinho-moura-e-fernando-brant-pefa190008. Acesso em: 1 jul. 2021).

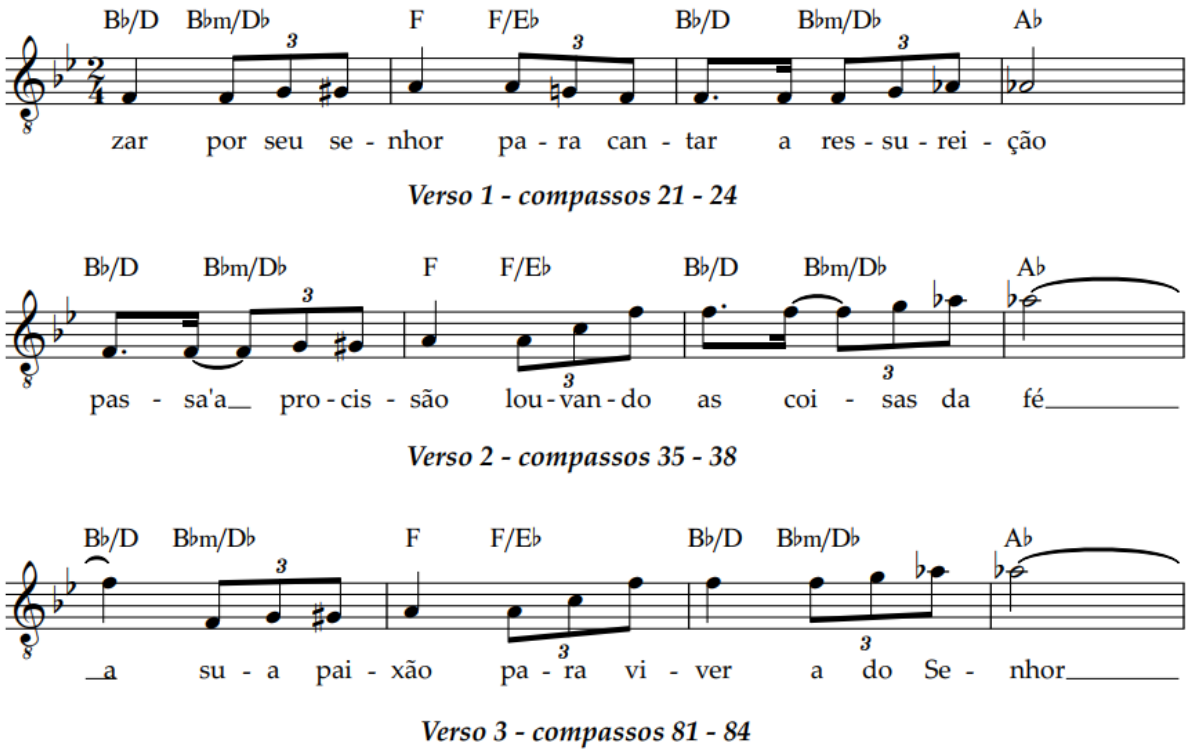
aqui mencionados, conforme demonstra a frase "e o povo põe de lado a sua dor", no verso 3 (ver Figura 1). Além do timbre e da tessitura, há que se ressaltar ainda a textura como elemento de destaque na composição do musema ora analisado. Com exceção de pequenos trechos nos versos 2 e 3, quando entoa contracantos, o coro realiza intervenções seguindo a mesma divisão rítmica da melodia cantada por Milton Nascimento, reforçando assim a homofonia como textura predominante do arranjo vocal. Essa textura, caracterizada pela igualdade ou semelhança no ritmo das vozes, acaba por reforçar o caráter de canto coletivo presente em "Paixão e Fé". Emerge assim o sentido de harmonia, partilha e comunhão entre os membros da experiência religiosa vivida, todos cantando juntos, seja na procissão retratada na canção ou no templo religioso evocado pelo conjunto de elementos aqui citados. Outra observação importante sobre este musema é sua provável ligação com os coros dos grupos de Folias de Reis, festas populares do catolicismo que celebram o nascimento de Jesus. Nessas celebrações, cortejos cantam em conjunto versos em louvação a Cristo e aos Reis Magos pelas ruas de várias cidades do interior do país. A provável conexão entre o coro de "Paixão e Fé" e os coros dos grupos das folias mineiras é reforçada não apenas pela temática comum envolvendo datas marcantes do cristianismo celebrados no catolicismo, mas uma vez mais pela textura vocal dos coros (homofônica) e pelo evidente interesse do compositor Tavinho Moura por essas manifestações religiosas populares.[20]

4 – Voz celestial: esse musema aparece em dois pontos específicos dos versos 2 e 3 (ver Figura 1). O que chamei de voz celestial é a conjunção de duas passagens melódicas em direção à região aguda interpretadas em falsete por Milton Nascimento. Essas elaborações adquirem funções conotativas específicas quando analisadas junto à letra. Em primeiro lugar, é preciso mostrar que há uma diferença no direcionamento

[20] Em seu primeiro álbum, *Como vai minha aldeia,* de 1978, Tavinho Moura gravou um arranjo de uma canção popular nas Folias de Reis, "Calix Bento". Na gravação, chama a atenção mais uma vez a presença de um coro, dessa vez de vozes masculinas, que pode ser interpretado como uma alusão aos coros das folias. A canção já havia sido gravada dois anos antes por Milton Nascimento, no álbum *Geraes* (1976), no qual o cantor demonstra, para além do próprio título do LP, seu forte vínculo afetivo com a cultura mineira, cuja expressão fica evidente no título das faixas "Fazenda" (Nelson Angelo), "Carro de boi" (Cacaso e Maurício Tapajós) e "Minas Geraes" (Novelli e Ronaldo Bastos).

melódico nos três compassos finais dos versos 1, 2 e 3. Ou seja, no mesmo ponto estrutural desses versos, o final, a melodia se mantém em região média no verso 1, enquanto sobe de modo surpreendente para o agudo nos versos 2 e 3:

Figura 3: compassos finais da melodia nos versos 1, 2 e 3



Pode-se pensar que a diferença na direção melódica se deva apenas a fatores de estruturação da composição, já que os versos 2 e 3 caminham para o refrão, diferentemente do verso 1. Assim, é plausível que a região aguda atue como preparação para o clímax do discurso musical, justamente o refrão. Proponho, todavia, complementar essa análise lançando também um olhar sobre a letra, que nos três versos expostos na Figura 2 remete a elementos ligados ao sagrado. O fim do verso 1 trata da "ressurreição". O do verso 2, da louvação "às coisas da fé". O verso 3 se encerra citando a "paixão do Senhor". Em todos eles a melodia caminhou de modo ascendente (dois últimos compassos de cada trecho), como se o movimento de subida das notas conotasse o próprio sagrado, como uma "subida ao céu". Porém, esse sagrado, quando colocado perto do refrão, ou seja, próximo ao momento de enlevo, de transcendência, mereceu

ainda maior destaque na melodia, sendo interpretado em um registro vocal mais agudo, cantado em falsete nos versos 2 e 3, uma oitava acima em relação ao verso 1.

Além dos quatro musemas analisados, há outros pontos que merecem destaque no arranjo de "Paixão e Fé" para o disco *Clube da Esquina 2*, como o fato de o fonograma contar com instrumentos percussivos para a realização de efeitos sonoros, mas sem a execução de uma levada, ou seja, um ritmo básico de condução que via de regra permite a definição de um gênero musical. Na gravação, o instrumento que mais se aproxima dessa função de condução é o contrabaixo, que, além de fornecer o fundamento das notas graves necessárias para apoiar os demais instrumentos e vozes, impulsiona o fluxo do discurso musical por meio da repetição de certos padrões motívicos, como se pode notar na seção introdutória da canção.[21] Suponho que a falta de uma levada específica feita por um instrumento percussivo se deva a dois fatores, sendo o primeiro deles a própria temática religiosa da obra, que, ao procurar criar uma atmosfera ligada ao catolicismo, se afastou de padrões rítmicos da música popular que habitualmente se associam à dança. Na letra e na música, "Paixão e Fé" prioriza o afastamento do que é corpóreo, do que é mundano, dando lugar ao espírito e ao sagrado. Abandona-se o que é da ordem terrena para se chegar ao celeste, de forma tão bem expressa no trecho: "esquece a sua paixão para viver a do Senhor" (Figura 3).

O segundo fator ao qual atribuo a ausência da levada rítmica é a própria estrutura da composição, que se destaca por possuir uma métrica irregular. Ao elaborar este estudo, dediquei-me a fazer uma transcrição do fonograma para fins de análise, o que resultou em uma partitura que conta com cinco fórmulas de compasso.[22] Embora outras transcrições sejam possíveis, podendo-se chegar a tipos de compassos diferentes dos que encontrei, o importante aqui é perceber que a estrutura métrica da obra é muito variada. Ainda que a métrica irregular não se constitua propriamente como impedimento para a elaboração de uma levada, o fato é que é a melodia, e não o

[21] Essa ausência de uma levada rítmica que permita a rápida identificação da canção com um gênero musical específico – algo, aliás, raro no universo da música popular – fica ainda mais acentuada pelo fato de outros instrumentos da seção rítmico-harmônica (piano e violão) aparecerem em volume muito baixo em relação aos demais elementos do arranjo. Assim, poucas vezes é possível notar sua efetiva intervenção no conjunto.

[22] A Introdução conta com os compassos 2/2 e 3/2. No restante do arranjo aparecem os compassos 2/4, 5/8 e 3/4.

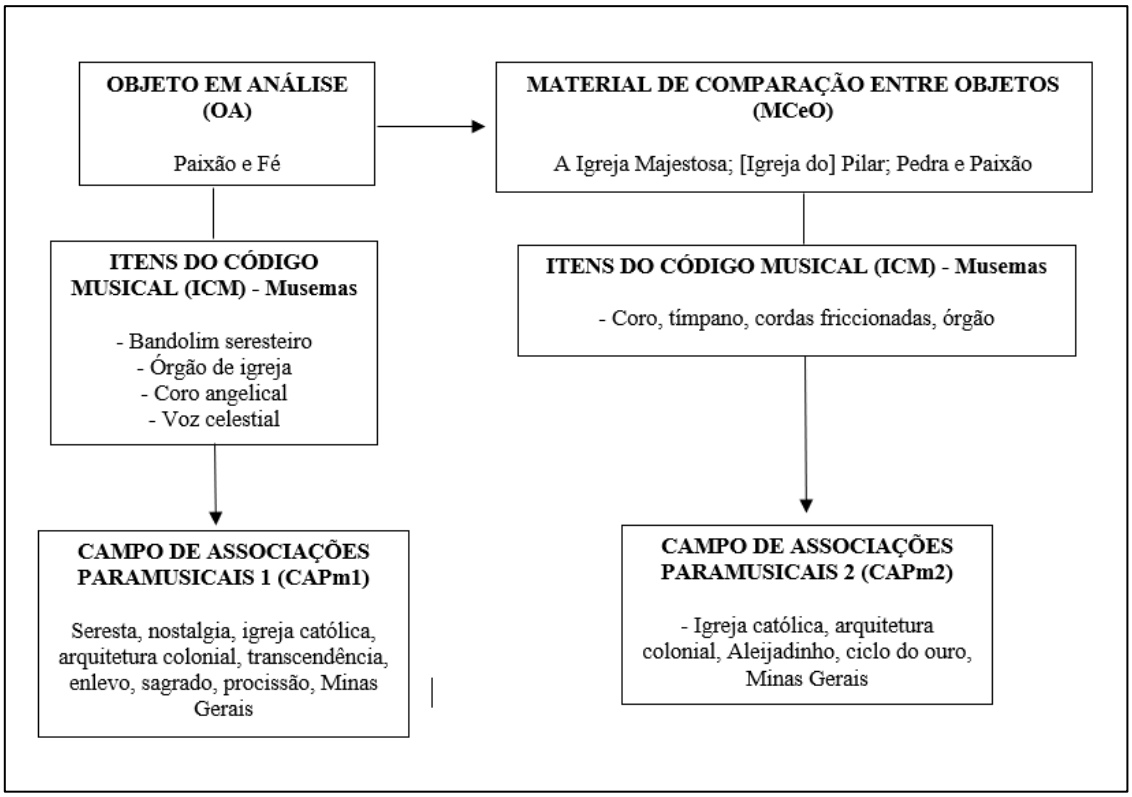
ritmo – aqui compreendido na sua dimensão de acompanhamento instrumental, de levada –, que tem destaque na estrutura da composição. As frases melódicas agrupadas em compassos de dois, três e cinco tempos são reveladoras de que em pontos específicos – notadamente no início dos versos 1, 2 e 3 – o gesto criador de Tavinho Moura que deu origem ao Enunciado Simples (ES) da composição não parece ter sido gerado sobre uma estrutura rítmica regular de acompanhamento – tal como ocorre em muitas músicas populares –, mas possivelmente em um processo de livre elaboração melódica, comparável à criação de um poema com versos não metrificados.[23]

Por fim, exponho aqui um quadro analítico que nos permite comparar os musemas e seus significados levantados na análise de "Paixão e Fé", com as descrições das músicas instrumentais "A Igreja Majestosa", "Pilar" e "Pedra e Paixão". O Quadro 1 segue o modelo de Philip Tagg (2012, p. 238) e tem o objetivo de comparar os Itens do Código Musical (ICM) do Objeto em Análise (OA) ("Paixão e Fé"), com os itens presentes nas músicas correlacionadas ("A Igreja Majestosa", "Pilar" e "Pedra e Paixão") que formam o Material de Comparação entre Objetos (MCeO). O cotejamento dos itens musicais permitirá encontrar possíveis semelhanças, musemas ou sonoridades[24] gerais partilhados entre o OA e o MCeO. Esse processo se desdobra na comparação entre os dois Campos de Associações Paramusicais (CAPm 1 e CAPm 2), que têm o importante papel de confirmar ou refutar os significados dos elementos musicais levantados na primeira fase de investigação do OA.

[23] Cheguei a aventar a possibilidade de que Tavinho Moura tivesse musicado a letra de Fernando Brant, feita de versos menos comprometidos com a métrica. Mas, como se viu no texto, os depoimentos dos autores refutaram essa hipótese.

[24] Utilizo aqui o termo de acordo com a definição de Felipe Trotta, para quem a sonoridade é o resultado dos timbres de uma performance, seja esta a de uma gravação ou de uma apresentação ao vivo. Para o autor, a sonoridade pode ser compreendida como a combinação de instrumentos e vozes capaz de se configurar como um elemento identificador de determinada prática musical. Para outros detalhes sobre o termo, ver: TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, dez. 2008.

Quadro 1: Comparação entre as músicas analisadas



Como se pode observar, existe uma correspondência entre os Itens do Código Musical (ICM) do OA e do MCeO, evidenciada pela presença do coro e do órgão. Esses elementos apontam para o fato de que os músicos possivelmente interpretaram de forma semelhante o sentido alavancado por esses signos musicais, o que leva a associações paramusicais similares. Isso só foi possível, é claro, pelo fato de esses músicos partilharem o mesmo contexto histórico e cultural, dentro do qual os ICM adquiriram sentido a partir de seus usos e interpretações ao longo da história.

É importante mencionar que as músicas listadas no MCeO se aproximam de "Paixão e Fé" com intensidades distintas. Os musemas levantados em "Pedra e Paixão", por exemplo, são os que permitem uma conexão mais direta com aqueles presentes na gravação da canção de Tavinho Moura e Fernando Brant. Em "Pedra e Paixão", a presença do coro que conta com vozes de crianças entoando a melodia em regiões agudas e o uso do órgão como instrumento de acompanhamento tocando prioritariamente acordes em bloco são os elementos que induzem de forma mais direta à percepção de similitudes com "Paixão e Fé", ambos os arranjos capazes de evocar o cenário das igrejas católicas mineiras e o contexto cultural que as envolve. Apesar de

também se conectarem à mesma paisagem histórica e cultural da região de Minas Gerais do período colonial, os demais componentes do MCeO, "A Igreja Majestosa" e "Pilar", se vinculam de forma menos explícita à "Paixão e Fé", já que os ICM aí verificados são menos específicos. Além de não haver a presença do órgão, nessas músicas os coros são formados exclusivamente por adultos, o que acaba gerando notáveis diferenças em relação aos timbres vocais. Por isso, situar de forma mais precisa as passagens dessas gravações, nas quais se reconhece maior proximidade com o musema "coro angelical" de "Paixão e Fé", é algo importante para se chegar a uma análise mais precisa.

Em "A Igreja Majestosa", o musema mais claramente vinculado à "Paixão e Fé" é notado na entoação da melodia principal pelas vozes femininas e masculinas, que se destaca a partir dos 3 min. e 20 seg. do fonograma. Já em "Pilar" ele se delineia na segunda parte da seção introdutória, a partir de 49 seg. da gravação, realizada por um coro masculino cantando em uníssono, reaparecendo na primeira exposição do tema, a partir de 1 min. e 35 seg. Embora possuam a já citada diferença timbrística do coro, entendo que a forma como esses elementos operam também permite aproximá-los do contexto religioso católico e, sobretudo, vinculá-los à "Paixão e Fé". Um dos motivos pelos quais isso se dá é em virtude da presença predominante da textura homofônica nas vozes, notada em todos os arranjos, que contribui para gerar certa coesão quanto ao uso do vocal nas gravações. Outra aproximação possível decorre da presença do vocalize. Em "Paixão e Fé", a melodia do coro sobre a vogal "o" ocorre logo na seção introdutória, reforçando os gestos vocais de Milton Nascimento. Em "A Igreja Majestosa" e "Pilar", todas as intervenções vocais são feitas em vocalize, na primeira sobre a vogal "a", e na segunda sobre a vogal "o". Ainda que tenham pesos distintos nas três gravações devido às suas durações, encontra-se aí um elemento importante na caracterização da sonoridade das peças, o que permite mais uma forma de vínculo entre elas.

Assim, por meio de signos musicais de natureza indicial, que transferiram para os arranjos sua carga semântica paramusical historicamente e culturalmente acumulada, ocorreram processos de associação com o ambiente religioso católico, com certa temporalidade histórica (Minas Gerais do período colonial) e com emoções

conectadas à experiência religiosa e, de modo geral, às ideias de transcendência e espiritualidade.

Considerações finais

A análise do processo de significação musical da canção "Paixão e Fé" com base na semiótica revelou a vitalidade da busca por desvelar os sentidos de um artefato cultural a partir do aporte de uma teoria da comunicação. O percurso feito aqui deixou ver que, por mais importante que seja a tarefa de se detalhar os códigos musicais e poéticos presentes na obra, pouco adianta ao analista inventariar os elementos presentes sem evidenciar sua historicidade, sem levar em conta que os significados são criados e recriados no curso do tempo, a partir dos usos e práticas na sociedade e na cultura.

Tal constatação, largamente feita ao longo do texto, é retomada aqui para lembrar que a pertinência do que se levantou decorre das evidências musicais e literárias compreendidas dentro de um contexto sociocultural e histórico. Assim, não se pretendeu aqui defender a rigidez de uma interpretação única, mas demonstrar, ao contrário, que o processo de semiose deve ser trabalhado levando-se em conta os diferentes cenários em que pode ocorrer. Como qualquer outra canção, "Paixão e Fé" está sujeita a leituras variáveis, que podem se transformar no fluir do tempo e dos lugares de escuta. Além disso, outros arranjos da canção, feitos após 1978, abrem caminho para se pensar de que modo as recriações potencializaram ou enfraqueceram os significados levantados neste estudo ou ainda simplesmente abriram caminho para novas e diferentes leituras da canção.

Referências

A IGREJA majestosa. Intérprete: Wagner Tiso. Compositores: Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas. *In*: WAGNER Tiso. Intérprete: Wagner Tiso. Brasil: EMI, 1978. 1 LP.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BUZATTI, Lucas. Audiovisual histórico de José Luiz Pederneiras e Tavinho Moura, "Paixão e Fé" ganha exibição. *Jornal Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 5 mar. 2018. Disponível em: https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/audiovisual-histórico-de-josé-luiz-pederneiras-e-tavinho-moura-paixão-e-fé-ganha-exibição-1.602981. Acesso em: 1 jul. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. *Anais* […]. Porto Alegre: [*s. n.*], 2003. p. 841-844.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Recriaturas de Cyro Pereira*: arranjo e interpoética na música popular. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PAIXÃO e fé. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Tavinho Moura e Fernando Brant. *In*: CLUBE da esquina 1 E 2. Intérprete: Milton Nascimento. Brasil: EMI-ODEON, 2007. 2 CDs.

PEDRA e paixão. Intérprete: Túlio Mourão. Compositor: Túlio Mourão: *In*: TRILHOS. Intérprete: Túlio Mourão. Brasil: Philips, 1980. 1 LP.

PILAR. Intérprete: Toninho Horta. Compositor: Toninho Horta. *In*: DIAMOND land. Intérprete: Toninho Horta. Estados Unidos: Verve: Polygram Records, 1988. 1 LP.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 89-97, 1 sem. 2007.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Trad. Martha Ulhôa. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-41, dez. 2003.

TAGG, Philip. *Music's Meanings*: a modern musicology for non-musos. New York, Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

ULHÔA, Martha. A análise da Música Brasileira Popular. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 61-68, abr. 1999.

ZAMPRONHA, Edson. Transferência: o que é, e o que oferece à música. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-18, 2013.

Submetido em: 10/07/2021
Aprovado em: 13/11/2021
Publicado em: 03/01/2022